

Nel XVIII, nell'Andalusia «normalizzata» e «depurata» dalle sue componenti eterodosse (ebrei, *moriscos* e *alumbrados*), dopo un paio di secoli di politica della *limpieza de sangre*, la diversa sensibilità della cultura regionale si manifesta nella buona diffusione del pensiero illuminista, in forma più consistente rispetto al resto della Spagna. Si tratta - è vero - di un fenomeno elitario, sia per la natura stessa dell'illuminismo, sia per la massiccia diffusione dell'analfabetismo nelle fasce sociali più basse della regione. Alla fine del Seicento viene costituita un'associazione, la *Sociedad Regia Filosófica y Médica de Sevilla* (poi *Regia Sociedad de Medicina y demás Ciencias*), cui seguiranno la *Real Academia Sevillana de Buenas Letras*, la *Real Escuela de las Tres Nobles Artes*, e altre iniziative analoghe, ispirate alle idee illuministe. Delle 108 accademie fondate nel paese, 33 sono in Andalusia, peraltro in buona parte per iniziativa di cattolici. Questo embrionale illuminismo porta alla diffusione della cultura e della lingua francese come segno di modernità, ed è in Andalusia che nasce il primo partito filo-francese di Spagna. In questo quadro, Justino Matute presenta nell'*Academia de los Horacianos* la sua *Memoria de la escuela poética arábigo-sevillana* (1793).¹

Disgraziatamente, l'invasione della Spagna da parte delle truppe francesi, allo scopo di mettere sul trono Giuseppe Bonaparte, crea una frattura nell'illuminismo andaluso, separando quanti sono favorevoli all'occupazione da quanti, pur essendo illuministi, difendono l'indipendenza della nazione, come Blanco White. Di fatto, nessuno dei due gruppi avrà vita facile, con il ritorno della monarchia assoluta.²

Nel corso del Settecento, la politica centralista della dinastia borbonica porta alla cancellazione delle istituzioni autonome locali; tuttavia, nel contesto di un ampio programma di riforme sociali, economiche e del sistema educativo, ispirate ai valori illuministi, in Andalusia viene attuato un progetto di riorganizzazione e ripopolazione di vaste aree (*Nuevas Poblaciones*), sotto la direzione di Pablo de Olavide:³ ciò comporta un certo miglioramento delle condizioni economiche della regione che, almeno nella parte più benestante della popolazione, favorisce una maggiore partecipazione alla vita politica. È verosimile pensare che i germi seminati nel periodo illuminista diano come frutto la notevole diffusione del pensiero liberale nel secolo successivo, con la sua politica autonomista e antiassolutista.

Le *Nuevas Poblaciones* di Andalusia e Sierra Morena, create nel 1767, costituirono la quinta provincia andalusa fino alla soppressione nel 1813. Il progetto era stato elaborato da Campomanes, e la sua realizzazione affidata a Olavide. Si mirava a popolare vasti territori disabitati, per favorire la sicurezza nei movimenti delle persone e delle mercanzie, minacciati dalla diffusione del banditismo. Personaggio piuttosto ambiguo e irregolare, Pablo Antonio José de Olavide y Jáuregui (1725-1803) era nato a Lima, città che aveva lasciato, insieme a una certa quantità di debiti, per recarsi in Spagna. Qui, dopo varie vicissitudini, che suscitano anche l'interesse dell'inquisizione, ha una buona carriera politica nel bando illuminista, stroncata dall'inquisizione, che lo arresta nel 1776. Condannato a 8 anni di reclusione in un convento, con la proibizione di leggere libri profani, riesce a fuggire in Francia, dove viene protetto da Diderot e Voltaire. Torna in Spagna, grazie a un'amnistia, solo nel 1798.

All'inizio dell'Ottocento, l'Andalusia contribuisce efficacemente alla guerra d'indipendenza contro le truppe francesi che avevano invaso la Spagna. La prima sconfitta dei francesi avviene in terra andalusa, nella battaglia di Bailén. A seguito dell'invasione, il governo spagnolo si rifugia in Andalusia, e vengono convocate a Cadice le Cortes che il 19 marzo 1812 proclamano la prima Costituzione liberale della storia di Spagna, volgarmente chiamata *La Pepa*. La Costituzione viene giurata dal re Fernando VII, ma questi, una volta tornato a Madrid e scampato il pericolo francese, compie una decisa svolta in senso assolutista, rinnegando tutti gli impegni presi con i liberali.

Con le Cortes di Cadice si costituisce in forma organizzata il movimento liberale spagnolo, che ha caratteristiche particolari, non sempre adeguatamente messe in evidenza dalla storiografia.⁴

¹ Justino Matute y Gaviria (1764-1830) fonda l'*Academia de los Horacianos* e, successivamente, l'*Academia Particular de Letras Humanas*. Fu filofrancese, cosa che gli costò il carcere, ed ebbe problemi con l'inquisizione. Cfr. José Vázquez y Ruiz, *Biografía del erudito sevillano Don Justino Matute y Gaviria y noticia de sus obras literarias*, Madrid 1888; Rafael Rodríguez Gómez, *Del viejo arrabal: Justino Matute editor de periódicos*, <[trianaenla-red.blogspot.it/2010/11/del-viejo-arrabal-justino-matute-editor.html](http:// trianaenla-red.blogspot.it/2010/11/del-viejo-arrabal-justino-matute-editor.html)>.

² Cfr. Vicente Llorens, *Liberales y Románticos. Una emigración española en Inglaterra, 1823-1834*, Castalia, Madrid 2006.

³ Adolfo Hamer, *La Intendencia de las Nuevas Poblaciones de Sierra Morena y Andalucía, 1784-1835. Gobierno y administración de un territorio foral a fines de la Edad Moderna*, Universidad de Córdoba y CajaSur Publicaciones, Córdoba 2009.

⁴ Ad esempio, la voce *liberalismo* dell'Enciclopedia Treccani, almeno nell'edizione *online*, cita Francia, Gran Bretagna, Germania e Italia, Stati Uniti, ma non la Spagna. La cosa è singolare, visto che gli spagnoli rivendicano il merito

Con la svolta assolutista di Fernando VII, si apre un periodo di sei anni detto *sexenio absolutista*, durante il quale la resistenza liberale in Andalusia è molto accanita.

Il regno di Fernando VII è abitualmente diviso in tre periodi: il *sexenio absolutista*, il *trienio liberal*, e la *década ominosa*. La prima fase assolutista si conclude quando, il 1 gennaio 1820, il tenente colonnello Rafael de Riego fa un *pronunciamiento*, proclamando la restaurazione della Costituzione del 1812 (*la Pepa*) e del regime costituzionale. Il golpe, dopo un tiepido appoggio iniziale, vede crescere il consenso del paese, ma il triennio liberale 1820-23 non è un periodo di stabilità, soprattutto per le divisioni interne del fronte liberale, verosimilmente alimentate dal re, che aspira al ritorno all'assolutismo. Le elezioni del 1822 vedono la vittoria della fazione più radicale tra i liberali nelle nuove Cortes, presiedute da Riego. Il re tenta di parare il colpo istigando la ribellione della Guardia Real, neutralizzata dopo aspri scontri a Madrid. Questo tentativo provoca un'ulteriore radicalizzazione del governo liberale, che a sua volta alimenta una reazione filomonarchica e la formazione di bande armate controrivoluzionarie. Tuttavia il governo liberale, le cui riforme sono peraltro piuttosto timide, non viene abbattuto da una crisi interna, bensì da una nuova invasione: nel 1823, su decisione della Santa Alleanza (Prussia, Austria, Russia e Francia) la Spagna viene invasa da circa 100.000 soldati dell'esercito francese, definiti per l'occasione «centomila figli di San Luigi», che attraversano i Pirenei senza incontrare resistenze significative. Il governo, con il re sostanzialmente preso in ostaggio, si rifugia ancora a Cadice, che viene assediata fino agli accordi di resa, in base ai quali Fernando si impegna a rispettare la Costituzione. L'impegno, ancora una volta, non viene mantenuto, e il re restaura l'assolutismo (*década ominosa*, 1823-33). I liberali vengono epurati o giustiziati; molti scelgono l'esilio. Lo stesso Riego viene impiccato il 7 novembre 1823 a Madrid.

Alla morte di Fernando, il liberalismo andaluso riprende forza e, nella guerra civile per la successione tra la regina designata, Isabel II, e il pretendente don Carlos, si schiera contro il bando carlista che, pur essendo fortemente ostile all'assolutismo, ha un profondo radicamento nel cattolicesimo popolare e, quindi, una marcata ostilità verso il laicismo liberale.⁵ L'autonomismo liberale approfitta comunque della crisi del governo centrale e avvia la costituzione di giunte autonome provinciali, che nel 1835 si confederano nella *Junta Suprema de Andalucía*, schierata a sostegno di una nuova costituzione (Andújar, 2 settembre 1835). La *Junta Suprema* organizza un esercito di circa 30.000 effettivi, in funzione anticarlista, e il *movimiento juntero* ottiene importanti successi politici immediati, ma sul medio periodo i cambiamenti non sono rilevanti.

Questo *movimiento juntero* rappresenta un indubbio salto di qualità rispetto al pallido autonomismo della Costituzione del 1812, che lasciava il monopolio della legislazione nelle mani del re e delle Cortes, non prevedendo alcun limite effettivo ai poteri del governo centrale. In realtà, intorno alla metà del secolo è proprio l'anticentralismo la questione politica più dirimente: è il tema su cui il partito liberale va a giocare tutta la sua credibilità come forza rivoluzionaria - perdendola.

Anche la rivoluzione liberale del 1868 (*La Gloriosa*) ha inizio a Cadice, da dove si estende per tutto il paese, dando inizio al cosiddetto *Sexenio revolucionario*, poi alla proclamazione della Prima Repubblica (che dura dal febbraio 1873 al dicembre 1874) e alla *Revolución cantonal* (12 luglio 1873), di carattere federalista, di cui il *Cantón de Cádiz* rappresenta uno degli esempi più significativi. Pochi anni prima, nel 1861, si era avuto in regione un tentativo rivoluzionario, ad opera di Rafael Pérez del Álamo, di ispirazione socialista («*socialismo indígena*»). Pérez del Álamo partecipa poi alla rivoluzione del 1868, insieme a Ramón de Cala y Barea, che è uno dei primi promotori del socialismo andaluso.

Anche in questo caso la rivoluzione inizia con un *pronunciamiento* militare, ad opera di Juan Bautista Topete, comandante delle forze navali di stanza a Cadice, che poi ottiene il sostegno dei civili. Il fronte rivo-

di aver coniato il termine *liberal*: esso compare già nel 1280, con il significato di tollerante, generoso; nel senso moderno viene usato per la prima volta a Cadice nel 1810, in documenti preparatori della Costituzione, per poi passare alla Francia e all'Inghilterra, secondo eruditi come Antonio Alcalá Galiano (Cfr. «Guerra, revolución y liberalismo en los orígenes de la España contemporánea», Mesa de debate, in Ricardo Robledo, Irene Castells, María Cruz Romeo, *Orígenes del liberalismo*, Universidad, política, economía, Universidad de Salamanca - Junta de Castilla y León, Salamanca 2003, pp. 223-254, p. 230; José Luis Abellán, *Historia crítica del pensamiento español: Liberalismo y romanticismo*, Espasa-Calpe, Madrid 1979, pp. 56 e 354. Cfr. anche Miguel Artola (ed.), *Las Cortes de Cádiz*, Marcial Pons, Madrid 2003). Il testo della Costituzione del 1812 è disponibile all'indirizzo <[es.wikisource.org/wiki/Constitución española de 1812](http://es.wikisource.org/wiki/Constitución_española_de_1812)>; definisce il governo della Spagna come una «*monarchia moderata ereditaria*» (art. 14). Non si può dire che sia molto spinta in direzione dell'autonomismo: su questo terreno era molto più avanzato il carlismo (a dispetto della sua fama, abbastanza immeritata, di movimento reazionario).

⁵ La prima guerra carlista, si svolge negli anni 1833-1840; si conclude con un trattato siglato a Vergara nel 1839 tra il generale Espartero (Joaquín Baldomero Fernández-Espartero Álvarez de Toro) per la fazione isabellina, e il generale carlista Rafael Maroto Yserns, che viene sconfessato dai suoi: Ramón Cabrera y Griño, il generale che insieme a Maroto aveva guidato le truppe carliste, denuncia l'accordo come tradimento e continua la guerra resistendo per un altro anno.

luzionario è composito: militari monarchici, *Juntas* più radicali e tendenzialmente repubblicane, contadini che aspirano a una rivoluzione sociale. All'interno del liberalismo è virtualmente latente fin dall'inizio il conflitto tra un'anima moderata (liberale, ma centralista) e un'ala più radicale, marcatamente autonomista.

La rivoluzione è appoggiata dalla maggior parte dell'esercito e ha consensi molto vasti, soprattutto nel sud della Spagna; persa la partita, la regina Isabel sceglie la via dell'esilio in Francia. Nel caos politico, tra repubblicani e monarchici in cerca di un nuovo re (sarà scelto Amadeo di Savoia, che regna per due anni e quattro mesi), viene redatta la Costituzione del 1869, di impostazione marcatamente liberale. Nello stesso anno, repubblicani e liberali andalusi firmano il *Pacto Federal de Córdoba*, che raggruppa tutte le province della regione, e confluisce poi nel *Pacto confederal del los pueblos de España*, firmato il 9 luglio 1869, secondo un progetto sostenuto dal più importante teorico federalista dell'epoca, il catalano Francisco Pi y Margall.

Di fronte all'ostilità del governo, fermo su rigide posizioni centraliste, si sviluppa il movimento cantonale, che inizia a Malaga e coinvolge poi Siviglia, Cordova e Cadice. Per una singolare ironia della storia, nel breve periodo della repubblica, il movimento cantonale si trova in conflitto con il governo di Pi y Margall che, nel tentativo di gestire una situazione politica molto precaria, spinge per la realizzazione di un federalismo «dall'alto», sulla base di un progetto di costituzione federale (1873), e frena di fatto il federalismo «dal basso» dei cantoni (peraltro in contraddizione con le sue stesse posizioni teoriche). Di fronte all'accelerazione imposta alla rivoluzione dal movimento cantonale, alla guerra carlista (terza guerra carlista, 1872-1876), alla guerra di Cuba (prima guerra di indipendenza, 1868-1878), Pi y Margall rassegna le dimissioni, perdendo l'occasione per realizzare la rivoluzione che aveva predicato per tutta la vita. Il 3 gennaio 1874, mentre le Cortes stanno votando per eleggere il suo successore, un colpo di stato militare pone fine alla prima repubblica spagnola e spiana la strada alla reazione monarchico assolutista. La Costituzione del 1868 viene sostituita con un nuovo testo (1876), che costruisce un sistema politico bloccato, grazie a un bipartitismo finto e sterile.⁶

L'AUTONOMISMO LIBERALE E L'ANDALUSISMO

Nel giugno 1883 il *Partido Republicano Federalista* riapre la questione, proponendo un progetto di Costituzione federale della Spagna, che nell'ottobre dello stesso anno dà luogo in Andalusia alla cosiddetta *Constitución de Antequera*: un patto federale dei cantoni andalusi, che proclama l'indipendenza dell'Andalusia come Repubblica cantonale, in vista di una federazione delle repubbliche cantonali spagnole.⁷ Il progetto si ispira al pensiero di Pi y Margall, ed è molto avanzato nei suoi principi: rappresenta un momento importante di riorganizzazione del movimento autonomista andaluso, dopo la sconfitta del cantonalismo del 1873. Il primo articolo stabilisce che «*Andalucía es soberana y autónoma; se organiza en una democracia republicana representativa, y no recibe su poder de ninguna autoridad exterior*». Vengono formulati i diritti personali dei cittadini, che comprendono: la libertà di espressione, il diritto al lavoro, la libertà nell'insegnamento, il diritto all'istruzione gratuita fino ai massimi livelli della formazione, la libertà di circolazione e domicilio nel paese, l'inviolabilità della corrispondenza, la tutela giuridica, l'assistenza per i disabili, e il suffragio universale... Questi diritti sono garantiti in quanto si tratta di formulazioni giuridiche della fondamentale «*autonomía humana*», che nessun organismo politico può limitare o coartare. Vengono inoltre riconosciuti l'indipendenza civile e sociale della donna, il diritto di sciopero, le pratiche di resistenza solidale nelle vertenze di lavoro, e viene abolita la pena di morte. Ne risulta un testo dal marcato carattere personalista, dove il dettato giuridico non crea il diritto, bensì lo riconosce come intrinseco alla natura umana, e lo trascrive. Si tratta di un elemento molto importante sul piano dottrinario, perché supera i limiti del liberalismo classico, dove il diritto è prodotto dalla legge e i cittadini sono subordinati allo stato.

Il regionalismo, o autonomismo, andaluso nasce, dunque, nella seconda metà dell'Ottocento, analogamente a ciò che avviene per altri regionalismi spagnoli, ma non sembra essere pesantemente influenzato da istanze romantiche, come invece avviene in Galizia. Lo alimenta, inizialmente, la reazione contro il centralismo, poi anche la rivendicazione della propria identità culturale. Infatti, in parallelo con le rivendicazioni politiche di autonomia, si sviluppano anche studi e ricerche sulla cultura tradizionale andalusa, che risultano

⁶ Il testo del progetto di Costituzione federalista di Pi y Margall è disponibile online: [<es.wikisource.org/wiki/Constitución española de 1883 \(no promulgada\)>](http://es.wikisource.org/wiki/Constitución_española_de_1883_(no_promulgada)).

⁷ Si veda il testo online in [<es.wikisource.org/wiki/Constitución Federal Andaluza \(1883\)>](http://es.wikisource.org/wiki/Constitución_Federal_Andaluza_(1883)).

fondamentali per la costruzione (o ricostruzione) dell'identità della regione. Si segnalano i nomi di studiosi come Mario Méndez Bejarano, Antonio Machado Núñez⁸ e suo figlio Antonio Machado Álvarez,⁹ che sono alla testa del movimento andalusista verso gli anni sessanta dell'Ottocento, Isidro de las Cagigas. Si tratta di un lavoro culturale importante, perché mira a depurare la tradizione regionale dalle deformazioni folcloriche e dall'aneddotica: viene pubblicata una prima storia generale dell'Andalusia, ad opera di Joaquín Guichot, che assegna una grande importanza al periodo islamico;¹⁰ sul finire del secolo si diffondono anche i primi studi scientifici sull'islam spagnolo con storici come il sivigliano Pascual Gayangos y Arce (1809-1897), Eduardo Saavedra y Moragas (1829-1912, autore di un *Estudio sobre la invasión de los árabes en España*, Madrid, 1891,¹¹ e *La mujer mozárabe*, Madrid, 1904) e Francisco Codera y Zaidín (1836-1917) che riconoscono l'influenza di al-Ándalus sulla cultura iberica. Di rilievo internazionale sono gli studi di Julián Ribera y Tarragó (1858-1934), *Historia de la música árabe medieval y su influencia en la española* (Madrid, 1927), e del sacerdote gesuita Miguel Asín Palacios (1871-1944),¹² il primo a studiare la filosofia e la teologia musulmana. Il suo discepolo Emilio García Gómez (1905-1995) si dedica allo studio della letteratura arabo-andalusa, realizzando importanti edizioni, come *Poemas árabigos andaluces* (1928, 1930: testi delle *jar-chas*), e *El collar de la paloma* di Ibn Hazm (1952). Asín Palacios e García Gómez fondano la *Escuela de Estudios Árabes* di Madrid e Granada e la rivista *Al-Ándalus* (1933-1978), dedicata a studi sulla Spagna musulmana.

Agli inizi del XX secolo l'autonomismo andaluso si rivela maturo e complesso. Una data assurda a simbolo è il 1915, anno di pubblicazione dell'*Ideal andaluz* di Blas Infante, dove viene rivendicata la personalità unica della regione. Blas Infante diventa la guida del movimento andalusista, che nell'*Asamblea de Ronda*, nel 1918, adotta lo stemma e la bandiera dell'Andalusia, tuttora in uso.

BLAS INFANTE

Come si accennava, nella seconda metà dell'Ottocento si verifica il passaggio da un autonomismo in chiave meramente amministrativa (sostanzialmente come decentramento decisionale, legato al liberalismo) a un autonomismo andalusista, basato sulla rivendicazione della specificità andalusa, ovvero della «nazione» andalusa.

Diversamente da ciò che accade in Catalogna, l'Andalusia non può contare su una classe borghese e imprenditoriale vincolata alla tradizione regionale: per varie ragioni di carattere economico, questa classe si in-

⁸ Antonio Machado y Núñez (Cádiz, 1815 - Madrid, 1896), antropologo, zoologo e geologo; di orientamento liberale, partecipa alla rivoluzione del 1868, diventando poi governatore della provincia di Siviglia. Cfr. Antonio Machado Núñez, *Páginas escogidas*, Ayuntamiento de Sevilla 1989.

⁹ Antonio Machado Álvarez (1848-1893) è conosciuto con lo pseudonimo *Demófilo*. Di tendenza liberale, legato alla filosofia krausista, insegna nell'*Institución Libre de Enseñanza*, occupandosi di folclore e letteratura popolare. È il padre dei poeti Antonio e Manuel Machado. Membro importante della *Sociedad Antropológica Sevillana*, pubblica, con il krausista Federico de Castro, *Cuentos, leyendas y costumbres populares* (1872). Fondatore della società *El Folclore Andaluz*, a lui si deve la prima raccolta di testi flamenchi intitolata *Colección de cantes flamencos* (1881; successivamente come *Cantes flamencos recogidos y anotados*), che rappresenta l'inizio degli studi moderni su questa tradizione poetica e musicale. Cfr. Antonio Machado Álvarez («Demófilo»), *Colección de cantes flamencos recogidos y anotados*, Signatura, Sevilla 1999 (d'ora in avanti indicato come *Colección*). Il testo è dedicato all'*Institución Libre de Enseñanza*. Su *Demófilo* cfr. Daniel Pineda Novo, *Antonio Machado Álvarez, vida y obra del primer flamencólogo español*, Cinterco, Madrid 1991.

Il krausismo è una scuola filosofica idealista, di orientamento liberale in politica, che prende il nome dal filosofo tedesco Karl Christian Friedrich Krause, la cui opera viene introdotta in Spagna da Julián Sanz del Río intorno alla metà dell'Ottocento. L'importanza della scuola krausista non sta tanto nell'originalità della speculazione filosofica, quando nell'opera di formazione di future élites. In particolare, la *Institución Libre de Enseñanza*, organizzata secondo i valori laici e pedagogici del krausismo, è stata la più importante istituzione culturale e formativa laica del paese. Viene fondata nel 1876 da Giner de los Ríos, dopo che un decreto del governo aveva tolto ai professori il diritto di scegliere liberamente i testi di insegnamento delle proprie discipline. Annovera tra i collaboratori famosi intellettuali come Gumersindo de Azcárate, Joaquín Costa, Bertrand Russell, Henri Bergson, Charles Darwin, John Dewey, Santiago Ramón y Cajal, Miguel de Unamuno, Maria Montessori, Leon Tolstoj, H. G. Wells, Rabindranath Tagore, Juan Ramón Jiménez, Gabriela Mistral, Benito Pérez Galdós, Emilia Pardo Bazán, Azorín, Eugenio d'Ors o Ramón Pérez de Ayala. Cfr. Vicente Cacho Viu, *La Institución libre de enseñanza*, Rialp, Madrid 1962; José Luis Abellán, *Historia del pensamiento español, de Séneca a nuestros días*, Espasa-Calpe, Madrid 1996, pp. 429-38. Sul krausismo andaluso cfr. Juan Ramón García Cué, *Aproximación al estudio del krausismo andaluz*, Tecnos, Madrid 1985).

¹⁰ Joaquín Guichot (1820-1906): *Historia general de Andalucía*, 1869-1871, consultabile online: <catalog.hathitrust.org/Record/008644470>.

¹¹ Testo online: <archive.org/details/estudiosobrelai00saav>.

¹² Tra le sue opere più importanti: *La escatología musulmana en la Divina Comedia* (1919, online: <archive.org/details/laescatologiamus00asuoft>); *El Islam cristianizado* (1931); *La espiritualidad de Algazel y su sentido cristiano* (1934).

debolisce nella seconda metà dell'Ottocento, lasciando il passo a una borghesia agraria e latifondista, poco interessata al regionalismo. Per questo motivo, l'andalusismo nasce come espressione della piccola borghesia e del proletariato. Questa origine ne determina alcune caratteristiche, in particolare il solidarismo, le cui radici ideologiche risalgono all'illuminismo. Tali radici sono evidenti in Blas Infante:¹³ per Infante, che si muove nell'ambito del socialismo, le riforme economiche e la dittatura del proletariato non sono in grado di cambiare automaticamente il carattere delle persone e costruire l'anima di una società socialista: «*L'anima della società socialista non può essere opera di un potere ordinato dalla coscienza particolarista di una classe sociale. Come opera conducente al compimento dei destini dell'umanità, deve essere animata dall'ampia ispirazione della coscienza, vincolata non ad individui della specie spronati dal rigido imperativo della coscienza di una classe sociale, ma al destino dell'umanità intera*».¹⁴

Blas Infante Pérez nasce a Malaga nel 1885. Laureato in giurisprudenza, l'esercizio della professione notarile lo porta in un paese della provincia di Siviglia, dandogli modo di frequentare l'Ateneo sivigliano e di entrare in contatto con il dibattito culturale della città. Il suo percorso intellettuale parte dai movimenti repubblicani e federalisti dell'Ottocento, cui aggiunge la consapevolezza che non basta un semplice decentramento amministrativo, ma occorre mettere in primo piano la peculiarità della tradizione andalusa e della sua anima. L'autonomia politica si pone dunque come espressione di una cultura, cioè di una concezione dell'Andalusia come «nazione». I termini nazione e nazionalismo risultano, come si è detto, ambigui e, nel significato attuale, non rendono pienamente giustizia alle reali posizioni di Infante. Nazione va inteso in senso etimologico, come indicazione del luogo in cui si è nati, della tradizione culturale in cui si comincia a vivere, e della storia che si ha alle spalle.

Nel 1915 pubblica *Ideal andaluz*,¹⁵ (il titolo è ripreso dal testo di una conferenza del '14 tenuta all'Università di Siviglia) dove fornisce un'interpretazione dell'Andalusia, che diventa la base della sua iniziativa politica. Nel 1918 partecipa all'*Asamblea de Ronda*, dove si gettano le basi dell'andalusismo posteriore, e, su sua proposta, vengono scelti il simbolo e la bandiera della regione, tuttora in uso. Nel 1919 firma il *Manifiesto andalucista de Córdoba*, che definisce l'Andalusia come nazionalità storica, nella cornice di una Spagna federale.¹⁶

La sua attività politica entra in conflitto con il sistema dei poteri locali, in particolare con il *caciquismo*, che ne impedisce l'elezione a deputato. Nel 1924 si converte all'islam, adottando il nome di Ahmad: i testimoni, previsti dalla professione di fede musulmana, sono due discendenti di *moriscos*. Il suo rifiuto di collaborare con la dittatura di Primo de Rivera comporta, per rappresaglia, la chiusura dei *Centros Andaluces*, da lui fondati nel 1916.

All'avvento della Repubblica, presiede la *Junta Liberalista de Andalucía* e si candida alle elezioni politiche nelle liste del *Partido Republicano Federal*. La candidatura non ha esito e Infante entra in dissenso con il modo in cui il governo della Repubblica affronta la questione andalusa: nel 1931 pubblica in proposito il libro *La verdad sobre el complot de Tablada y el Estado libre de Andalucía*.¹⁷ Fallisce anche una successiva candidatura, nel 1933, con la coalizione *Izquierda Republicana Andaluza* formata dal *Partido Republicano Radical Socialista* e dalla *Izquierda Radical Socialista*.

Allo scoppio della guerra civile del '36 viene arrestato e fucilato dai falangisti, senza processo: l'esecuzione viene... *legalizzata a posteriori* nel 1940, con la motivazione che «*formò parte de una candidatura de tendencia revolucionaria en las elecciones de 1931 y en los años sucesivos hasta 1936 se significó como propagandista de un partido andalucista o regionalista andaluz*» (attività peraltro legali in quegli anni).

Il testo dell'odierno inno ufficiale dell'Andalusia è stato scritto da Infante sulla musica di un canto religioso tradizionale dei contadini andalusi. Nel 1980, il parlamento autonomo dell'Andalusia lo ha proclamato Padre della patria andalusa.

¹³ Pedro Molina García, «El nacionalismo solidario andaluz y sus orígenes ilustrados», *Gaceta de Antropología*, 9, 1992: <www.ugr.es/~pwlac/G09_07Pedro_Molina_Garcia.pdf>.

¹⁴ Blas Infante, *La dictadura pedagógica*, Fundación Blas Infante, Sevilla 1989, p. 12, cit. in P. Molina García, *El nacionalismo solidario*, cit.

¹⁵ Blas Infante, *El ideal andaluz*, Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía, Sevilla 1982.

¹⁶ Disponibile online: <es.wikisource.org/wiki/Manifiesto_Aandalucista_de_Córdoba_de_1919>.

¹⁷ Blas Infante, *La verdad sobre el complot de Tablada y el Estado libre de Andalucía*, Fundación Blas Infante, Granada 2005.

La concezione «nazionalista» di Infante, come si diceva, non ha nulla in comune con i nazionalismi europei del primo Novecento, ed è una posizione politica nettamente schierata nel campo della sinistra. Manca al movimento di Infante un radicamento nella classe borghese, soprattutto per la presenza nella regione di una borghesia dominante, che basa la sua ricchezza sul latifondo e appoggia l'idea di uno stato centralista e autoritario. Di fronte a essa, l'autonomismo di Infante si presenta piuttosto come un blocco sociale costituito dagli esclusi del sistema, da intellettuali autonomisti e pochi imprenditori estranei all'oligarchia.

El ideal andaluz sostiene la necessità di una europeizzazione della Spagna, in sintonia con le esigenze espresse dal modernismo, soprattutto nella sua fase novecentista: è nel contesto europeo che deve trovare spazio la rinascita del popolo andaluso. Nella conferenza del 1914, Infante tenta di dare un fondamento filosofico al sistema di autonomie politiche e culturali, la cui legittimità viene rivendicata contro l'assolutismo e la concezione centralista della monarchia. L'impianto dell'argomentazione è dato dalla filosofia idealista, nella forma particolare che si diffonde in Spagna a seguito dell'introduzione del pensiero del filosofo tedesco Karl Christian Friedrich Krause: un pensiero idealista abbastanza moderato e riveduto alla luce di alcuni aspetti caratteristici della tradizione spagnola.

Nella visione di Infante, l'universo consiste in un intrinseco dinamismo, un movimento indirizzato verso un punto finale di «perfezione». È un processo di evoluzione che, con la comparsa dell'uomo, diventa consapevole e, cosa molto importante, cessa di essere meccanico, spontaneo, per diventare storico. Con l'uomo inizia un'evoluzione morale il cui presupposto è la libertà: dunque, essa avviene attraverso atti storici, che l'uomo può liberamente compiere o non compiere, così come può effettuare scelte contrarie al «*Fine della Vita*», allontanandone la realizzazione: contemplando l'ideale umano, «*l'uomo può [...] rispondere agli imperativi della coscienza o alle esigenze dell'istinto; accettare i dolori del parto creatore, le cui esplosioni elevano fino alle altezze dell'Ideale, o abbandonarsi al sogno di non creare, con il quale gli esseri discendono fino all'abisso dell'essere incapace di opera creatrice*».¹⁸

Questa dialettica tra la spinta verso un punto finale di perfezione e la libertà di contribuire a realizzarla, introduce nel sistema di Infante un'apertura alla trascendenza, che costituisce, a mio avviso, il secondo punto rilevante del saggio.

Il fine di perfezione - riassumendo in breve ciò che riguarda la tematica andalusista - consiste nel raggiungere l'unità del genere umano, non attraverso un processo forzato e una costrizione, bensì attraverso la libertà. Questa unità, proprio perché presuppone la libertà personale, non equivale alla costruzione di una collettività uniforme, ma si manifesta nel coordinamento della varietà e nell'articolazione delle differenze. Al livello di partenza c'è la libertà dell'individuo; poi, in una progressiva complicazione, la creazione di organismi complessi: la famiglia, il comune, la regione, la nazione, la super-nazione. In ciascuno di questi organismi complessi la varietà dei caratteri e delle strutture sociali rappresenta una risorsa attraverso la quale il singolo individuo integra le sue mancanze e amplia gli strumenti con cui vivere la propria vita.

Infante vincola molto strettamente l'idea di regione e l'idea di nazione: se, infatti, sono le regioni a costituire la nazione, ciò avviene perché esse trovano questa costruzione sensata, vantaggiosa, o significativa sul piano ideale; dunque non ha senso che le regioni entrino in conflitto con la nazione, se questa viene realizzata in modo corretto e fedele al progetto originario. Anzi, la nazione può essere tanto più forte, quanto maggiore è il peso delle regioni che la alimentano e che la spingono a entrare in costruzioni sovra-nazionali, conservando la sua interna struttura plurale.

Negli anni successivi il pensiero di Infante accentuerà la componente anarchica, già visibile in questa concezione, e renderà più esplicita la componente religiosa del suo pensiero; tuttavia la conferenza del 1914 conserva la sua importanza e testimonia un punto di svolta: l'anno dopo, pubblicata insieme ad altri saggi nel volume *El ideal andaluz*, diventerà uno dei principali punti di riferimento dottrinali nel processo di ricostruzione e liberazione dell'Andalusia.

Nell'esaminare le cause della decadenza dell'Andalusia, Infante individua giustamente il problema del latifondo: pochi proprietari e grandi masse di lavoratori a giornata, nell'assenza di una classe media agraria.¹⁹ L'abbondanza di mano d'opera rende i salari estremamente bassi e consente un tenore di vita ai limiti della sopravvivenza. Sarebbe, dunque, necessaria la formazione di una classe media capace di rappresentare un punto di equilibrio e imporre rapporti economici più giusti. Quanti più individui raggiungono l'indipendenza

¹⁸ Blas Infante Pérez, *Ideal andaluz: varios estudios acerca del Renacimiento de Andalucía*, Fundación Pública Andaluza - Centro de Estudios Andaluces, Sevilla 2010, pp. 12-29, p. 15.

¹⁹ È il tema della quarta sezione di *Ideal andaluz* il volume del 1915, già citato, che comprende la conferenza dell'anno precedente, in part. alle pp. 85-107.

economica, tanto maggiore sarà la possibilità di sviluppare la cultura del paese e migliorare, anche dal punto di vista intellettuale, la qualità della vita. Questo progetto risulta, però, irrealizzabile finché la proprietà della terra resta concentrata nelle mani di pochi latifondisti.

Le riforme sociali, per Infante, non possono prescindere da un urgente lavoro di formazione culturale della regione, che presenta un tasso elevatissimo di analfabetismo, e quest'opera non deve essere solo scolare, ma deve accompagnarsi a una vera e propria formazione professionale, in stretta relazione con i bisogni e le caratteristiche dell'economia regionale. Da qui la ferma condanna del *caciquismo*. In sintonia con la sua visione democratica, Infante ritiene che l'abbattimento del *caciquismo* non sia praticabile attraverso il ricorso a un uomo forte, ma nel quadro ampio di una rigenerazione dell'intera Spagna.²⁰

Infante è anche uno dei primi studiosi a rivalutare l'importanza di al-Ándalus nella formazione della tradizione andalusa e a teorizzare la necessità di recuperarne la memoria storica: dedica all'argomento un libro, *Motamid, último rey de Sevilla*.²¹ Per conoscere meglio il mondo islamico impara l'arabo (restano numerosi scritti suoi, inediti, in lingua araba), adoperandosi con le *Juntas liberalistas* per la costruzione di una moschea a Siviglia (1931, progetto non realizzato).²² È forse il primo a formulare seri dubbi sull'effettiva dinamica della cosiddetta invasione musulmana della Spagna e sull'idea di una conquista della Penisola nel 711 d. C. Per Infante, sostanzialmente, si sarebbe trattato di un processo di liberazione del popolo andaluso, aiutato da Tariq e dal suo contingente berbero, che apre una fase di libertà e splendore culturale: l'Andalusia libera, una condizione opposta a quella moderna di schiavitù. Conquistata dalle truppe cristiane, dopo la caduta del regno di Granada, l'Andalusia subisce l'oppressione e la miseria, le sue terre sono distribuite in grandi porzioni, formando estese zone a latifondo, a nobili che non sanno farle fruttare e si limitano a riscuotere le rendite dei coloni. La repressione dell'inquisizione, il sequestro delle ricchezze con motivazioni apparentemente religiose, la pulizia etnica e culturale producono un vero e proprio genocidio e la distruzione della cultura *andalusí*.

È qui che la grande storia di al-Ándalus e del regno di Granada si congiunge con la storia del flamenco, a cui Infante dedica *Orígenes de lo flamenco y secretos del cante hondo (1929-1933)*, libro scritto a partire da un'intuizione avuta ascoltando in Marocco una *nuba*.²³ Quest'opera rompe con le interpretazioni precedenti del *cante flamenco*, che viene inteso come canto dell'esilio di un popolo: una musica che, proscritta dalla società, da corale si trasforma in canto individuale e segreto, e sopravvive emarginata, nella comunità gitana che ha accolto i *moriscos* in fuga o ribelli, dopo la loro espulsione nel 1609.

IL TRAVASO DEI MORISCOS NEI GITANI

L'espulsione definitiva dei *moriscos* viene decretata nel 1609. Sono oggetto di discussione storica gli effettivi risultati, di breve e medio periodo, dell'espulsione, ed è certo che vi siano stati occultamenti, così come si ha notizia della denuncia di *moriscos* tornati in Spagna successivamente. Questo ritorno non avveniva certo alla luce del sole, e dunque non deve stupire se le fonti del tempo vi alludono sporadicamente. Non mancano, però, alcune indicazioni attendibili. Ad esempio, Pedro de Arriola, incaricato dell'espulsione dei *moriscos* andalusi, denuncia:

*Stanno tornando dalla Berberia su navi francesi che li sbarcano in questa costa da dove procedono verso l'interno, e ho saputo che la maggior parte di loro non torna nelle sue (terre) per il timore di essere conosciuti e denunciati e siccome conoscono bene la lingua, risiedono come vetero-cristiani dovunque non siano conosciuti. [...] E i rimanenti tornano in Spagna e ne ho presi cinque che si erano azzardati a venire in questa città, e questi mi dicono che stanno tornando tutti.*²⁴

²⁰ L'impegno ad abbattere il *caciquismo* è uno dei punti programmatici che contribuiscono maggiormente al consenso popolare verso la dittatura del generale Primo de Rivera.

²¹ Blas Infante, *Motamid, último rey de Sevilla, exposición dramática del reinado del príncipe Abul-Kasim-Mohamed Ibn Abbad-el Billah*, Editorial Avante, Sevilla 1920. Si tratta di un testo letterario, non di un saggio, online: <openlibrary.org/books/OL24345375M/Motamid_ultimo_rey_de_Sevilla>. Di Infante cfr. anche: *Fundamentos de Andalucía*, pubblicato postumo a cura di Manuel Ruiz Lagos, Fundación Blas Infante - Grupo Editorial Sur, Sevilla 1984; id., *La dictadura pedagógica un proyecto de revolución cultural*, Fundación Blas Infante, Sevilla 1989.

²² Manuel Ruiz Romero, *Al-Andalus según Blas Infante*, disponibile online: <bibliotecanacionandaluzasevilla.files.wordpress.com/2008/09/al-andalus-segun-blas-infante.pdf>.

²³ Blas Infante, *Orígenes de lo flamenco y secreto del cante jondo (1929-1933)*, Junta de Andalucía 2010, <www.juntadeandalucia.es/cultura/web/html/sites/consejeria/general/Galerias/Adjuntos/destacados/origenes_de_lo_flamenco.pdf>. *Cante* è voce andalusa per indicare il canto flamenco.

²⁴ Il testo della lettera è riportato in Mercedes García-Arenal, *Los moriscos*, Editora Nacional, Madrid 1975, p. 269.

La denuncia è ribadita da diverse fonti dell'epoca. È chiaro che non è facile trovare abbondante documentazione relativa a un occultamento che, verosimilmente, non fu frutto di una strategia di massa, ma risultato di scelte individuali o di piccoli gruppi, interessati a non dare troppo nell'occhio. Sappiamo però che, prima dell'espulsione, non era raro che i *moriscos* si rifugiassero presso i gitani nei momenti in cui la pressione dell'inquisizione si faceva più forte, e che, anche in tempi normali, molti *moriscos* collaboravano con i gitani in vari lavori artigianali. È noto il caso del *morisco* Ricote narrato da Cervantes nel *Don Chisciotte*: Ricote torna in Spagna, dopo essere fuggito nell'imminenza dell'espulsione, insieme a un gruppo di *moriscos* travestiti da pellegrini tedeschi, e incontra il suo compaesano Sancio, che lo conosce. Dall'episodio si deduce:

- a) che i *moriscos* tornano in gruppo;
- b) che, nel caso conoscano la lingua, essi non sono distinguibili dai vetero-cristiani;²⁵
- c) che il loro occultamento è realizzato con piena consapevolezza e intelligenza strategica (l'osso di prosciutto esposto sulla coperta di un improvvisato picnic è un segno di appartenenza alla casta cristiana: una preventiva costruzione della propria immagine, mediante un'attenta gestione dei pregiudizi altrui).²⁶
- d) che, avendo appoggi altolocati, si può ottenere un trattamento di favore (la cosa è chiara nella seconda parte dell'episodio di Ricote, quando a Barcellona si ricongiunge con la figlia Ana Félix: le autorità cittadine si impegnano a trattare, in forma riservata, la possibilità che i due *moriscos* rimangano in città).²⁷
- e) che molti *moriscos* sono sinceramente cristiani (Ana Félix), e dunque hanno accolto nella loro cultura l'essenziale della cultura cristiana.

I GITANI

Le prime notizie della presenza di zingari in Spagna risalgono ai primi decenni del Quattrocento. In Andalusia sono documentati a partire dal 1462. Il fatto che si concentrino soprattutto in questa regione è spiegabile sia con le condizioni favorevoli del clima e del territorio, sia con motivi di ordine economico: gli ultimi decenni del Quattrocento vedono continui combattimenti in Andalusia, culminati nella caduta del regno di Granada, e questo comporta grandi possibilità di lavoro in attività in cui i gitani mostrano abilità, come la cura dei cavalli, delle loro ferrature, la lavorazione dei metalli, per non parlare di traffici illegali, particolarmente abbondanti in tempi di guerra e zone di frontiera. Tuttavia, con la pacificazione dell'Andalusia alla fine del secolo, la situazione dei gitani diventa problematica, e si verificano le prime persecuzioni contro di loro.

I primi nuclei entrati in Spagna sostenevano di provenire dall'Egitto Minore (Peloponneso), a seguito di una penitenza imposta dal papa, che li obbligava a vagare per il mondo per sette anni in quanto, essendo stati perseguitati dai musulmani, avevano abiurato la fede cristiana. Data questa presentazione, inizialmente avevano goduto di una buona accoglienza, ma il clima favorevole cambia nel giro di pochi decenni e la letteratura del *Siglo de oro* riporta molti dei tradizionali pregiudizi contro gli zingari (es. Cervantes, *Gitanilla*). Così li definisce il *Diccionario de autoridades* del 1732:

Cierta clase de gentes, que afectando ser de Egypto, en ninguna parte tienen domicilio, y andan siempre

²⁵ «Il desiderio che quasi tutti abbiamo di tornare in Spagna è così grande che la maggior parte di quelli (e sono molti) che sanno la lingua come me, vi tornano» (D. Q., I, 54)

²⁶ «Si stesero per terra e, facendo dell'erba tovaglia, vi misero sopra pane, sale, coltelli, noci, fette di formaggio, ossi spolpati di prosciutto, che se non si facevano masticare, non impedivano d'esser succhiati. Vi posero anche certo cibo nero che dicono si chiami caviale, costituito da uova di pesce, che desta una gran sete di vino. Non mancarono olive, benché secche e senza alcun condimento, però saporite. Ma ciò che più campeggiò sulla tavola di quel banchetto furono sei borracce di vino, poiché ciascuno tirò fuori dalla sua bisaccia la propria: perfino il buon Ricote, che si era trasformato da moresco in alemanno o tedesco, tirò fuori la sua, che in grandezza poteva competere con le altre cinque» (D. Q., I, 54, mio corsivo).

²⁷ «Passati due giorni, trattò il viceré con don Antonio del modo come Ana Félix e suo padre potessero restarsene in Spagna, sembrandogli non esserci alcun inconveniente che vi rimanessero una giovine tanto cristiana ed un padre (a quanto pareva) fornito di sì buone intenzioni. Don Antonio si offrì di recarsi a Corte per trattare l'affare, dovendo già andarci necessariamente per altri suoi interessi, e fece capire che là con favori e donativi molte cose difficili vengono risolte» (D. Q., II, 55). Volendo si può anche citare una delle *Novelas a Marcia Leonarda*, di Lope de Vega, dove un *morisco* di sicura fede cristiana va in esilio con lo scopo di compiere una grande impresa militare a favore della Spagna e, di conseguenza, tornare in patria riscattando l'onore del suo gruppo etnico: «Cuya acción yo no puedo alabar, pues en casa de tan generoso príncipe estara seguro cuando viniera a España», dice Lope (Lope de Vega, *Novelas a Marcia Leonarda: El desdichado por la honra*, <es.wikisource.org/wiki/La_desdicha_por_la_honra>). L'operazione finisce tragicamente, e Lope commenta che il bravo giovane avrebbe fatto molto meglio a starsene nascosto, magari a Napoli, dove il decreto di espulsione non aveva valore giuridico, per poi tornare una volta passata la bufera: nascondersi, o tornare di nascosto, doveva essere un'idea molto diffusa tra gli espulsi.

*vagueando. Engañan a los incautos, diciéndoles la buena ventura por las rayas de las manos y la phisonomia del rostro, haciéndoles creer mil patrañas y embustes. Su trato es vender y trocar borricos y otras bestias, y a vueltas de todo esto hurtar con grande arte y sutileza. Latín: cingarus.*²⁸

L'ostilità diffusa ha origini abbastanza complesse; a parte il ricorso ad attività di microcriminalità, sulle quali non avranno avuto certamente l'esclusiva, i gitani risultano un mondo distante dalla società integrata: la loro lingua è diversa, il loro atteggiamento religioso sembra di totale indifferenza, le loro pratiche (come la cartomanzia e la lettura della mano) sono riprovate, anche se si ricorre abitualmente ad esse. I gitani non hanno alcuna obiezione a farsi battezzare, ma il loro nomadismo, benché circoscritto al sud della penisola, rende impossibile il loro controllo da parte dell'inquisizione. Inoltre si ritiene che la loro vita privata presenti tratti di promiscuità, inaccettabili per la società del tempo. Già con i re cattolici si emanano disposizioni per obbligarli ad abbandonare il nomadismo, ma in nessun caso si ottengono risultati di rilievo. Tuttavia, la maggior parte della popolazione gitana vive onestamente del suo lavoro e, dopo l'espulsione dei *moriscos*, li sostituisce in numerose attività. Probabilmente questa situazione e la debolezza dell'artigianato locale spiegano come mai i gitani non siano stati immediatamente oggetto di ostilità da parte di artigiani o corporazioni concorrenti, a differenza di quanto avviene in altri paesi.

A Siviglia, nel corso del Cinquecento e del Seicento, hanno un importante processo di urbanizzazione, anche se permane la loro marginalità sociale e una loro generale condizione di povertà. Abituamente, sia nella condizione di nomadi, sia come residenti stabili, si insediano nelle aree fuori dalle mura cittadine. Preferiscono restare in contatto con i membri della loro comunità, ed è frequente che questo dia luogo ad aree a forte densità gitana: ad esempio, nel quartiere sivigliano di Triana si concentra la metà della popolazione gitana della città. Sono abili fabbri, macellai, osti, ma diventano anche agricoltori, in particolar modo nel periodo successivo all'espulsione dei *moriscos*. Nonostante la loro tradizionale indifferenza religiosa, in varie città partecipano alle processioni, che accompagnano con canti e danze tradizionali.

Questo lento processo, se non di integrazione, almeno di abbandono del nomadismo, favorisce una soluzione diversa dall'espulsione per quella che, nel XVII secolo, si profilava come «questione gitana». Prendendo in esame il problema, Felipe IV, nel 1633, riconosce che tutti tentativi di normalizzare i gitani sono conclusi col fallimento. In una relazione presentata al re si legge:

*Con il loro cattivo modo di vivere, e come nazione si aggregano e si muovono in diverse parti di questo regno, invadendo i paesi con così grande superiorità e paura degli abitanti, che alcuni abbandonano le case, e altri ritengono miglior sorte ospitarli e aiutarli affinché riservino loro qualcosa con cui sostentarsi. E siccome le necessità sono cresciute tanto, si dà per certo che si va aggregando a loro molta gente facinorosa, per cui, se non si mette rimedio, presto questo danno potrebbe crescere al punto che non sarebbe possibile contrastarlo se non a costo di molto sangue e denaro.*²⁹

Il riferimento finale della citazione (*se les ba agregando mucha gente facinerosa*) potrebbe essere relazionato al «travaso» dei *moriscos*, che si nascondono nel mondo gitano per evitare l'espulsione o per svolgere un'attività di guerriglia. Il re viene sconsigliato di procedere alla loro espulsione, visti i danni economici prodotti pochi decenni prima dalla cacciata dei *moriscos*, per cui Felipe emana una *Pragmática* mirante al loro inquadramento legale nel paese, sia pure attraverso rigide misure di controllo sui loro movimenti. Vengono proibiti gli abiti tradizionali e la lingua, vengono dispersi in vari quartieri, per impedire che vivano a contatto tra loro come una comunità autonoma nei quartieri gitani, e si cerca di sradicare tutte le loro «cattive abitudini». Il termine *gitano* viene considerato offensivo. La soluzione scelta è dunque quella di mescolarli con il resto della popolazione e, per così dire, diluirli.

A giudicare dalla *Pragmática* e da altri provvedimenti successivi, il problema principale sembra rappresentato da gitani che, uniti in bande criminali, seminano la paura soprattutto nei paesi più piccoli. Si tratta di una vera e propria forma di banditismo diffuso e organizzato, che spingerà Carlos II, successore di Felipe, ad adottare misure più drastiche di controllo. Una *pragmatica* del 1643 parla di «*varie truppe di delinquenti che*

²⁸ «Un tipo di persone che, fingendo di essere dell'Egitto, non hanno domicilio in nessun posto e vagano di continuo. Ingannano gli ingenui, dicendo loro la buona sorte con le linee della mano e la fisionomia del volto, facendo loro credere mille fandonie e inganni. Il loro commercio consiste nel vendere asini e altre bestie e, oltre a questo, rubare con grande arte e sottigliezza».

²⁹ Cit. in Maria Helena Sánchez Ortega, «La minoría gitana en el siglo XVII», *Anales de Historia Contemporánea*, n. 25, 2009, pp. 75-90, p. 78.

rubano e assaltano, compiono vendette, odi e inimicizie private lungo le strade, e si fanno sopportare nei paesi limitrofi, e li obbligano anche a dare contributi e soccorrere, commettendo gravi delitti e offese a Dio, e impediscono il pubblico commercio, e ogni giorno va crescendo il numero dei suddetti briganti, senza che per castigare questi eccessi sia stata sufficiente la diligenza impiegata dalla nostra giustizia».

Sánchez Ortega cita un memoriale di tale Manuel Montilla a proposito della situazione in Andalusia, in cui si segnala il loro notevole incremento demografico nella regione: a suo dire, sembra che «*non c'è paese che, al suo interno e nelle campagne, non sia popolato di gitani, che debbono essersi ritirati da altre parti, e molti paesi limitrofi li temono e sono spaventati da squadre di cinquanta o cento gitani che si aiutano gli uni con gli altri, e molti hanno cavalli e speroni, e carabine e archibugi come soldati, e ne fanno uso sia per i loro furti sia per liberarsi dai pericoli*». Va tenuto presente che, secondo Sánchez Ortega, nei provvedimenti presi contro di loro, l'identificazione dei gitani avviene sulla base del loro abbigliamento e dello stile di vita: gitano significa ogni «*uomo o donna che indossa l'abbigliamento e assume le abitudini finora usate da questo tipo di persone, o contro cui si provi che ha fatto uso della lingua che loro chiamano jerigonza*». Ciò significa, tra l'altro, che i gitani sono individuati come soggetto culturale, ma non come soggetto etnico: è gitano chi veste in un certo modo e parla in un certo modo. La cosa sembra essere abituale ancor oggi: è il vestito a identificare lo zingaro, non la sua razza. Dunque, alla base dell'emarginazione non vi sarebbero argomenti a carattere razzista, ma il rifiuto del loro comportamento, ritenuto asociale e incompatibile con quello della comunità nazionale. Proprio perché gitano può esserlo chiunque, col semplice adottarne costumi e lingua, questo incremento abnorme, sia della popolazione gitana andalusa, sia delle attività di crimine organizzato (in forme peraltro non abituali in ambito gitano), suscita molti dubbi: considerato che si verifica proprio negli anni immediatamente successivi all'espulsione dei *moriscos*, risulta piuttosto sensato parlare della formazione di una comunità gitano-moresca, in cui sopravvive la cultura andalusa che il governo centrale cerca di sradicare. Più che banditismo, sembra trattarsi di forme di resistenza armata.

L'ostilità nei confronti dei gitani culmina nella cosiddetta *Gran retada* del 1749, per poi allentarsi, soprattutto dopo una pragmatica di Carlos III del 1783 - *più o meno nel periodo in cui si diffonde la conoscenza del flamenco fuori dal mondo gitano*. Con questa nuova legge migliorano le loro condizioni di vita, pur in presenza di misure tendenti all'assimilazione e alla perdita di molti tratti identitari (peraltro abbastanza inefficaci).

La *Gran retada*, autorizzata dal re Fernando VI, avvenne contemporaneamente in tutto il territorio spagnolo, per arrestare tutti i gitani: gli uomini sarebbero stati mandati ai lavori forzati e le donne in prigione. Furono arrestate da 9.000 a 12.000 persone. L'operazione risultò caotica, non essendo ben chiaro chi fosse da considerare veramente gitano, e immediatamente cominciarono i ricorsi e le scarcerazioni, che procedevano contemporaneamente a nuovi arresti. Alla fine, nel 1763, un indulto avviò le pratiche per la scarcerazione di tutti gli arrestati, cosa che avvenne nell'arco di alcuni anni.³⁰

IL FLAMENCO

Il flamenco è un genere musicale sviluppatosi in Andalusia all'interno del mondo gitano, attraverso l'elaborazione di tradizioni complesse e non tutte identificabili con precisione. Si diffonde a partire dagli ultimi anni del XVIII secolo, sostanzialmente in contemporanea con la pragmatica del 1783 che riconosce ai gitani alcuni diritti di cittadinanza e li distribuisce sul territorio, da un lato cercando di smembrare le loro comunità, dall'altro dando loro visibilità. La legge stabilisce che i gitani sono cittadini spagnoli; proibisce l'uso della parola *gitano*, da sostituirsi (con dicitura inelegante) con *castellano nuevo*; consente loro libertà di fissare la residenza in qualunque parte del paese e di svolgere qualunque attività lavorativa; fissa l'obbligo di scolarizzazione per i bambini e proibisce di usare i costumi tradizionali, di parlare la loro lingua in pubblico (il *caló*) e di praticare il nomadismo.³¹

La tesi più diffusa ritiene che il flamenco sia il prodotto di un meticcio culturale, tipicamente andaluso, nel quale confluiscono soprattutto la tradizione musicale dei *moriscos* e quella originale dei gitani stessi. In effetti, mentre si trovano zingari in ogni parte del mondo, solo in Andalusia la loro cultura si esprime attraverso il flamenco.

³⁰ Cfr. Antonio Gómez Alfaro, *La gran redada de gitanos*, Ed. Presencia Gitana, Madrid 1993.

³¹ *Pragmática sanción en fuerza de ley en que se dan nuevas reglas para contener y castigar la vagancia de los que hasta aquí se han conocido con el nombre de gitanos o castellanos nuevos con lo demás que expresa*, 19 settembre 1783, riportata in Iñaki Errazkin, *Hasta la coronilla: autopsia de los Borbones*, Txalaparta, Urduliz Bizkaia 2009, pp. 293-5.

Se i primi dati sul flamenco risalgono agli ultimi decenni del Settecento, il termine «flamenco» è attestato in un'epoca posteriore: si diffonde verso la metà dell'Ottocento. Non vi è certezza sulla sua origine, ma è altamente probabile che sia molto più antico. Nel *Diccionario de autoridades* del 1732 il termine *flamenco* compare solo nel significato di *fenicottero*, che non ha attinenza col nostro tema. Non compare l'accezione «*natural de Flandes*», cioè fiammingo, che invece è riportata nell'edizione del 1803. Questo fa pensare che l'origine del termine flamenco non abbia alcuna attinenza con le Fiandre. Se, come si sostiene da più parti, la denominazione di flamenco fosse stata applicata ai gitani proprio perché gruppi di loro sarebbero giunti in Spagna dalle Fiandre all'epoca di Carlos V, verosimilmente l'accezione sarebbe stata riportata nel dizionario già nell'edizione del 1732. Nell'edizione del 1817 compare anche l'accezione «*el idioma flamenco*». L'edizione del 1884 conserva le stesse accezioni, ma riporta l'etimologia di flamenco da *flama*, riferita al fenicottero, per il colore del suo piumaggio. Solo nell'edizione del 1925 compare l'accezione: «*Dícese de lo andaluz que tiende a hacerse agitanado. Cante, aire, tipo flamenco*». Altre accezioni: *achulado*, e infine: «*Aplicase a las personas, especialmente a las mujeres, de buenas carnes, cutis terso y bien coloreado*». Viene anche riportato il termine *flamenquismo*: «*Afición a las costumbres flamencas o achuladas*».

Achulado è aggettivo che fa riferimento a *chulo*, che l'edizione del 1732 definisce: «*La persona graciosa y que con donaire y agudeza dice cosas, que aunque se oyen con gusto, no dexan de ser reprehensibles, assí por el modo como por el contenido*»; la corrispondenza con il termine latino, sempre indicata nel testo, è sorprendente: *jocularis*, cioè giullare. *Chulo* è anche sinonimo di torero e, in *germania* sinonimo di ragazzo, ragazza (*chula* anche nel senso di prostituta). Dunque, secondo *Autoridades*, prima del 1732 si può individuare un'attività di tipo giullaresco, comunque legata a spettacoli, comunemente indicata dalla parola *chulo* (collegata con l'Andalusia dal riferimento al *torero*), che verrà utilizzata per chiarire il significato del termine *flamenco*, quando questo si diffonde nel linguaggio comune!

Nell'edizione del 1925 compare nel *Diccionario* anche la voce *cante*. Insomma, per quasi un secolo la musica che chiamiamo flamenco ha avuto un altro nome, e sarebbe interessante capire come e perché viene ribattezzata, peraltro usando un termine (flamenco) che difficilmente proviene da ambienti esterni al mondo gitano. Il *gachó* (il non gitano) scopre una certa forma artistica consistente in canto, danza e poesia, e probabilmente la chiama con lo stesso nome con cui la denomina chi la realizza o produce: per questo, in qualunque lingua del mondo, il blues si chiama blues e il rock si chiama rock. Se è normale dire, in castigliano, *cante* anziché *canto*, perché tale è il nome usato da coloro che praticano quella forma di canto, sarà ovvio pensare che il termine flamenco provenga dall'interno di quella tradizione musicale, e non venga coniato alla metà dell'Ottocento: in questa epoca si comincia solo ad usarlo pubblicamente in ambito non gitano.

Secondo Blas Infante, della cui interpretazione parleremo estesamente più avanti, il termine proviene dall'espressione morisca *fellah min gueir ard*, che significa «contadino senza terra», e alluderebbe al «travaso» dei *moriscos* che si integrano nel mondo gitano dopo l'espulsione. García Barriuso lo riferisce all'espressione araba marocchina *fellah-mangu*, che significa «canti dei contadini».³² Secondo il primo studio importante sul flamenco, ad opera di Antonio Machado Álvarez, esso prende il nome dal termine con cui i gitani erano chiamati spesso in Andalusia, cioè *flamencos*; però non è ben chiaro in quale momento è stata attribuita loro questa denominazione.³³ Si è anche ipotizzato che *flamenco* sia un termine della *germania* (il gergo del mondo marginale e della delinquenza), da *flama*, in riferimento al carattere focoso degli zingari o alla loro insolenza, ma non è chiaro quando sarebbe entrato nell'uso. Di fatto, pur in mancanza di prove inoppugnabili, l'etimologia proposta da Blas Infante o quella di García Barriuso sembrano le più ragionevoli. A mio modo di vedere, mentre le altre fanno riferimento a un termine che *ha attinenza* con le persone (ad esempio *flama*), l'espressione richiamata da Infante o García Barriuso *denomina direttamente* le persone: definire un gruppo umano «i contadini esiliati» è più naturale che definirlo «i focosi».

CANTE JONDO - CANTE FLAMENCO

All'interno del flamenco viene assegnata una particolare importanza al *cante jondo* (*hondo*), considerato la sua parte più genuina e, secondo Manuel de Falla, la più antica.³⁴ C'è da dire che Falla, seguito inizialmen-

³² Blas Infante, *Orígenes de lo flamenco y secreto del cante jondo* (1929-1933), cit.; Patrocinio García Barriuso, *La música hispanomusulmana en Marruecos*, Larache 1941.

³³ Antonio Machado Álvarez («Demófilo»), *Colección de cantes flamencos recogidos y anotados*, cit.

³⁴ Il *cante jondo* (oppure *hondo*, nella variante andalusa) è uno stile flamenco che all'epoca del *Concurso* era considerato il suo nucleo più antico. Cfr. Manuel de Falla, «La proposición del cante jondo», originariamente pubblicato su *El Defensor de Granada* del 21 marzo 1922, poi in Eduardo Molina Fajardo, *Manuel de Falla y el Cante Jondo*, Uni-

te anche da García Lorca, tende a accentuare la distinzione tra un nucleo originario di brani e una produzione posteriore ritenuta spuria e non all'altezza: il primo sarebbe appunto il *cante jondo*, la seconda identifica il flamenco. Blas Infante non condivideva questa opinione, e osservava che la denominazione *cante hondo* risultava essere posteriore alla denominazione *flamenco*.³⁵ Ma di fatto, se intendiamo il flamenco come una tradizione musicale che, a partire da un nucleo proprio, assorbe molti generi «flamenchizzandoli», tale distinzione appare poco rilevante. C'è anche da dire che Falla e García Lorca, organizzatori a Granada del primo *Concurso de cante jondo* nel 1922 - avente lo scopo di sottrarre il flamenco alla cattiva fama di cui godeva, evidenziandone i valori artistici - erano molto interessati a prevenire l'ostilità di un pubblico benpensante nei confronti di questa tradizione musicale, che volevano tutelare: da qui l'insistente presa di distanze dalle forme più recenti del canto, legate ad ambienti volgari. In occasione del *Concurso* Falla scrive, formulando quello che sembra più un pregiudizio che un giudizio: «Fatta eccezione per qualche raro cantaor in esercizio e alcuni, pochi, ex cantaores ormai privi di mezzi di espressione, ciò che resta in vigore del canto andaluso non è altro che una triste e deplorabile ombra di ciò che fu e che deve essere».³⁶

Il flamenco si forma sul sostrato della musica e delle danze tradizionali andaluse, anche se non si identifica totalmente con il folclore della regione. È sempre risultato difficile definire i rapporti tra cultura flamenca e cultura andalusa; rapporti che, però, sono chiarissimi, ammettendo l'ipotesi dell'origine gitano-moresca di Blas Infante. Nella prima descrizione letteraria spagnola di una festa flamenca, dovuta a Estébanez Calderón, di cui si parlerà più dettagliatamente tra breve, il repertorio dei *cantaores* comprende anche dei *romances*, cioè ballate popolari derivate dalla poesia epica medievale, prima dell'arrivo in Spagna dei gitani: ciò significa che la cultura andalusa è presente come *ingrediente* nel flamenco, intendendo con tale nome la tradizione culturale elaborata dall'amalgama gitano-moresco in un periodo che va dal 1630 al 1780 circa. Durante questi centocinquanta anni circa, l'elaborazione dello stile flamenco non è conosciuta fuori dal ristretto ambiente marginale che se ne fa carico. Poi, alla fine del Settecento, questa tradizione viene a conoscenza del grande pubblico, per il quale risulta una novità: quando essa viene accolta, diventa parte della cultura andalusa in senso ampio, forse la parte dominante, e ingloba elementi di diversa origine del folclore andaluso, che vengono flamenchizzati (*aflamencaos*).

In effetti, da quando possediamo dati attendibili sulla tradizione flamenca, possiamo constatare che essa si trasforma molto rapidamente. In un primo tempo tali trasformazioni sollevano il timore che essa possa degenerare, perdendo la sua autenticità e volgarizzandosi, ma a distanza di tempo si può dare una valutazione più meditata. Le prime riflessioni sul flamenco, da Machado Álvarez a Falla, sembrano condizionate da una definizione ambigua del suo *carattere popolare*. È ben evidente che, nei suoi testi e nelle sue emozioni, il flamenco esprime adeguatamente il sentire comune e profondo del popolo andaluso, tuttavia è chiaro fin dall'inizio che la sua esecuzione è piuttosto difficile e richiede notevoli abilità tecniche e un'elevata specializzazione negli interpreti. Per un singolare pregiudizio, questo conduce a riferire tale carattere di popolarità all'apprezzamento da parte del pubblico: gli interpreti, dotati di abilità professionali, si manterrebbero fedeli al gusto popolare, senza creare l'abituale distanza tra musica colta e musica popolare; però il ruolo del pub-

versidad de Granada 1962, pp. 169-75. Si tratta di un breve testo scritto in occasione del *Concurso* di Granada. Questa idea dell'antichità del *cante* viene oggi discussa, ma già in quegli anni aveva suscitato perplessità in Blas Infante [cfr. Blas Infante, *Orígenes de lo flamenco y secreto del cante jondo (1929-1933)*, Junta de Andalucía, Consejería de Cultura, Sevilla 2010]. Si veda anche Yvan Nommick e Eduardo Quesada Dorador (eds.), *Manuel de Falla en Granada*, Archiyo Manuel de Falla, Granada 2012.

³⁵ In effetti, Machado Álvarez parla di *cante antiguo*.

³⁶ Manuel de Falla, «La proposición del cante jondo», originariamente pubblicato su *El Defensor de Granada* del 21 marzo 1922, poi in Eduardo Molina Fajardo, *Manuel de Falla y el «Cante Jondo»*, Universidad de Granada 1962, pp. 169-75, p. 175. Peraltro, mi pare di notare che questo atteggiamento molto purista abbia in García Lorca soprattutto un valore strumentale, cioè finalizzato a sgombrare il terreno dai giudizi acritici di chi aveva forti pregiudizi sul flamenco e sul contesto sociale in cui esso si manifesta. La distinzione tra flamenco e *cante jondo* sembra molto diluita, o comunque spostata in secondo piano, in altri contesti: manca del tutto nei dischi incisi con la Argentinina, per la quale García Lorca seleziona i brani e accompagna la cantante al piano, così come non ha alcun rilievo nella conferenza su *Teoría y juego del duende*, (*Obras completas*, ed. di Arturo del Hoyo, Aguilar, Madrid 1954, 2 voll., vol. I, pp. 1067-79). Va comunque notato che questa distinzione tra flamenco e *cante jondo* ha un carattere strettamente estetico e non ha alcuna valenza di critica morale nei confronti di un ambiente sociale emarginato o prossimo all'emarginazione.

Con Encarnación López Júlvez (*La Argentinina*, 1898-1945) García Lorca incide cinque dischi a 78 giri con due canzoni ciascuno, componenti una serie intitolata *Colección de canciones populares españolas*, ripubblicata poi da Sonifolk nel 1994. Encarnación è stata cantante, ballerina di flamenco e coreografa, di grande successo in Europa e Stati Uniti, e ha collaborato con i maggiori esponenti della generazione del '27. Argentinina, era stata compagna di due grandi toreri, entrambi morti per le ferite riportate in una corrida, Joselito el Gallo e di Ignacio Sánchez Mejías (quest'ultimo anche poeta e legato alla generazione del '27: García Lorca compone il famoso *Llanto* in occasione della sua morte). Come ballerina, la Argentinina partecipa al debutto di García Lorca come drammaturgo ne *El maleficio de la mariposa*, in cui danza nel ruolo della *Mariposa*.

blico sarebbe sostanzialmente passivo: ascolta e apprezza il *cante*, ma non lo produce, proprio perché esso è difficile. In realtà, non esiste alcuna ragione per proporre l'equazione popolare = semplice: quando una tradizione artistica è vigente e in buona salute, anche l'interprete popolare, che non ha seguito studi specifici, può raggiungere ottimi livelli di maestria. Si osservi, ad esempio, una tradizione musicale popolare che conosciamo meglio, perché è più recente: il blues e le sue evoluzioni. Nella tradizione del blues abbondano gli artisti che, privi di formazione regolare in una scuola o in un conservatorio, potevano competere con i migliori virtuosi professionisti, sia per la tecnica sia per la creatività: un nome tra tutti, Jimi Hendrix. La complessità dell'esecuzione, dunque, non è affatto un argomento per negare il carattere di *tradizione popolare* del flamenco. Tradizione popolare significa che il flamenco, oltre a raccogliere il favore del popolo (che in tal caso svolge un ruolo passivo, di semplice apprezzamento), viene anche creato all'interno del popolo, che lo elabora svolgendo un ruolo attivo - cosa piuttosto normale, prima dell'avvento della televisione.³⁷

Peraltro, i dati storici lo documentano con una evidenza impressionante. Il primo luogo attraverso cui il flamenco viene conosciuto dal pubblico non gitano sono i *café cantantes*. Si tratta di locali notturni, inizialmente piuttosto malfamati e poco frequentati dalla buona società, che offrono *anche* questo intrattenimento musicale. La loro origine sembra risalire agli anni quaranta dell'Ottocento, e il primo *café* esclusivamente dedicato a spettacoli di flamenco sembra risalire al 1881 per iniziativa di Silverio Franconetti, grande e famoso *cantaor* dell'epoca.³⁸

Silverio Franconetti, nato il 6 ottobre 1823, aveva fatto studi elementari e lavorava come sarto nel negozio del padre. Il suo apprendistato del *cante* avviene a diretto contatto con i gitani (Franconetti era figlio di un italiano e di un'andalusa), e in particolare con un *cantaor* noto come *El Fillo* (Francisco Ortega Vargas), che doveva essere più o meno suo coetaneo, ed era nato in una famiglia di *cantaores*. Potremmo anche dire che *El Fillo* è una figura di semiprofessionista, perché il *cante* era per lui una tradizione familiare, ma Franconetti proveniva da un ambiente diverso e non era di origine gitana. Eppure si formano entrambi alla scuola della taverna, e non solo apprendono la tradizione, ma la arricchiscono.³⁹ Un aspetto interessante del repertorio di Silverio è che, secondo le testimonianze, comprendeva tutti gli stili del *cante*, a riprova del fatto che, nella trasmissione orale, si apprende l'intero patrimonio culturale trasmesso dalla comunità, cioè il patrimonio vigente, vivo e presente nella comunità stessa.

Nel *café* di Silverio si esibiscono i migliori *cantaores*, dando vita a vere e proprie sfide, ed è in ambienti di questo genere che il flamenco viene appreso dai non gitani e si definiscono i suoi stili principali e la reinterpretazione della musica popolare di origine non flamenca. I grandi *cantaores* di questo periodo sono figure che, partendo dal patrimonio tradizionale, organizzano gli stili fondamentali del *cante*. All'inizio del Novecento spiccano le figure di don Antonio Chacón e Pastora Pavón, stimatissima da García Lorca.

Antonio Chacón García era nato a Jerez de la Frontera nel 1869. Figlio di genitori ignoti, fu adottato da un calzolaio e da sua moglie, che gli diedero il nome. Di lui si racconta che avesse cominciato a cantare prima ancora che a parlare. Il suo successo come *cantaor* fu enorme, come enorme era la stima di cui godeva presso i suoi colleghi. Alla sua morte, nel 1929, gli fu reso omaggio con un funerale degno di un re, alla pre-

³⁷ Anche Machado Álvarez osservava che il flamenco «è il meno popolare dei cosiddetti generi popolari», trattandosi di un «*genere propio dei cantadores*» (Colección, p. 74), creando una distinzione tra *cantaor* e *pueblo*, che mi pare abbastanza azzardata per l'epoca.

³⁸ Cfr. Miguel Mora, *La voz de los flamencos, retratos y autorretratos*, Siruela, Madrid 2008, 379. Cfr. José Blas Vega, *Vida y cante de don Antonio Chacón, La edad de oro del flamenco (1869-1929)*, Ayuntamiento de Córdoba 1986; id., *Silverio, rey de los cantaores*, La Posada, Córdoba 1985; Daniel Pineda, *Silverio Franconetti. Noticias Inéditas*, Ediciones Giralda, Granada 2000; Andrés Salom, «De Silverio Franconetti al concurso de Granada de 1922», in Angel Alvarez Caballero, Alfonso Carmona, *El flamenco en la cultura española*, Universidad de Murcia 1999, pp. 123-8; García Lorca omaggia Silverio dedicandogli una poesia nel suo *Poema del cante jondo* (Federico García Lorca, *Poema del cante jondo*, a cura di Luis García Montero, Espasa-Calpe, Madrid 1990). Cfr. anche Roger Salas Pascual, «Encarnación López, La Argentinita (del éxito al silencio de la historia)», *Cuadernos de Música Iberoamericana*, 1, 1996, pp. 87-96; Manuel Torre, *el cantaor de la generación del 27*, online: <www.gentedejerez.com/?p=2135>. Sulla famiglia Pavón cfr. José María Ruiz Fuentes, *Memoria a la casa de los Pavones*, online: <www.elartedevivirelflamenco.com/historias37.html>.

³⁹ *Del Fillo* si conserva una *siguiriya* composta per l'assassinio di un suo fratello: «*Mataste a mi hermano, / no te he perdoná. / Tú le has matao liaito en su capa, / sin jaserle ná*». E citato da Gustavo Adolfo Bécquer in un articolo, «La feria de Sevilla», pubblicato su *El Museo Universal*, 25 aprile 1869: «*Es la hora en que el peso de la noche cae como una losa de plomo y rinde a los mas inquietos e infatigables. Sólo allá, lejos, se oye el ruido lento y compasado de las palmas y una voz quejumbrosa y doliente que entona las tristes o las seguidillas del Tillo [sic]. Es un grupo de gente flamenca y de pura raza que alrededor de una mesa coja y de un jarro vacío cantan lo hondo sin acompañamiento de guitarra, graves y extasiados como sacerdotes de un culto abolido, que se reúnen en el silencio de la noche a recordar las glorias de otros días, y a cantar llorando como los judíos super fluminem Babiloniae*» (pp. 131-4, p. 134). Questa immagine conclusiva dell'articolo di Bécquer contrasta con la vivacità della feria durante tutto il giorno, mostrando la separazione dell'ambiente gitano dal resto della città, almeno per quel che riguarda il *cante* e la notte.

senza del duca di Medinaceli e di numerosi colleghi che cantarono in suo onore. Il suo contemporaneo Manuel Torre (Manuel Soto Loreto, 1868-1933) non sapeva leggere né scrivere, ma la sua abilità in ogni stile del *cante* era straordinaria: *<Fu probabilmente il cantaor con più duende nella storia e anche il più soggetto alla tirannia di questa misteriosa forza ispiratrice del jondo. "Tó lo que tiene soníos negros tiene duende", diceva>*.⁴⁰

Pastora María Pavón Cruz (1890-1969), è stata una delle più grandi *cantaoras* di tutti i tempi, nata a Siviglia, città che la celebra con un monumento. Fece parte della giuria del *Concurso* del 1922, il cui presidente era don Antonio Chacón. Conobbe García Lorca in casa della Argentinista. Era gitana, e aveva iniziato a cantare per caso, sostituendo il fratello Arturo, un giorno che questi aveva bevuto qualche bicchiere di troppo. Debutta ufficialmente nel 1901 a Madrid, nel *Café del Brillante*, dove si esibivano anche Arturo Pavón, Manuel Torre, don Antonio Chacón e il chitarrista Ángel de Baeza (secondo altre testimonianze avrebbe cantato in pubblico per la prima volta all'età di otto anni). Suo fratello Tomás Pavón (1893-1952), che qualcuno considera il miglior *cantaor* della storia, non amava cantare nei teatri, e preferiva farlo per gli amici o nelle feste di paese, comunque in ambienti in cui si sentiva a suo agio. Conosceva stili del *cante* molto antichi, tra cui la *debla*, che all'epoca era quasi dimenticata.

Questi grandi interpreti, e altri che sarebbe lungo citare, erano gente del popolo e non si limitavano a eseguire il repertorio tradizionale, ma lo elaboravano, lo riorganizzavano, lo ampliavano con le proprie creazioni. I *café cantantes* rappresentano per loro la possibilità di dedicarsi completamente alla loro arte. Dunque l'impor-tanza del *café cantante* è enorme, perché in questi luoghi si presenta il *cante* nella sua forma più pura, cioè legata alla tradizione orale che era sconosciuta al grande pubblico: costituisce il punto d'incontro iniziale tra una cultura poetico-musicale molto emarginata e il pubblico non flamenco - prima in Andalusia, poi a Madrid. In questi *café*, dove gli interpreti del *cante* e del *baile* vengono ingaggiati e si incontrano, comunicandosi le rispettive conoscenze del repertorio tradizionale, si verificano due processi: uno di professionalizzazione, l'altro di sistemazione del *cante*.

CARATTERE POPOLARE E TRADIZIONALE DEL FLAMENCO

Prima della nascita dei *café*, la figura del *cantaor* non era molto diversa da quella del cantastorie popolare, che gira di paese in paese. Basta leggere le biografie dei primi artisti conosciuti, come Antonio Chacón, che in una intervista del 1922, alla domanda su quando e dove abbia cominciato a cantare, risponde:

- Non mi ricordo, davvero. Sono più di quarant'anni che canto. Ho cominciato a Jerez quando avevo tredici o quattordici anni. Allora cantavo solo soleares e siguiriyas gitane. A quindici anni me ne sono andato per i paesi, accompagnato dal chitarrista (oggi eccellente) Javier Molina e da suo fratello, che ballava. Tutte questa trasferte si facevano a piedi.

- Si guadagnava poco?

- Quello che ci volevano dare.⁴¹

E Pastora Pavón dice (con trascrizione di una musicale pronuncia andalusica: «*Lo que pasa es que yo em-pesé con esto der cante a la edad de nueve años... y desde entonces no lo he dejao...*»). E alla domanda sul suo debutto così precoce, risponde:

*Pues porque pa esto no hacen farta estudios. Es una gracia, ¿sabuté? Y si se tiene esa gracia, pues se nase con ella..., y en cuantito que se sabe habla o antes, pues se canta. M'acuerdo mu bien der primé día que canté elante gente. Me llevaron a un café que le desían der Brillante, y allí armé un alboroto tan grande, que me hisieron cantaora de repente. En Sevilla, que era donde yo había nasido y donde vivía, me conosía tor mundo na ma que por la hermana de Arturo. Arturo, mi hermanito, era un cantaor de mucha fama. Desde entonse hasta ahora, en treinta y sinco años largos, fíjese si habrán salio cosas de esta garganta.*⁴²

⁴⁰ <www.flamenco-world.com/tienda/autor/manuel-torre/64>.

⁴¹ <www.elartedevivirelflamenco.com/entrevistas06.html>: intervista realizzata da Agustín López Macías, Galerín, pubblicata il 9 luglio 1922 su *El Liberal de Sevilla*.

⁴² «Il fatto è che ho cominciato con il cante all'età di nove anni, e da allora non ho più smesso». «Per questo [= il cante] non servono gli studi. È una grazia, sa? E se si ha questa grazia è perché ci si nasce... e appena si impara a parlare, o prima, si canta. Ricordo molto bene il primo giorno in cui ho cantato davanti alla gente. Mi hanno portato al caffè che chiamavano del Brillante, e lì provocai un tale tumulto che mi fecero subito cantaora. A Siviglia, dove ero na-

Juana Vargas, nota come Juana La Macarrona, figlia di un chitarrista e di una *bailaora*, iniziò ad esibirsi nei café quando aveva sette anni:

Nel 1926, già sessantenne, la Macarrona ricordava la sua vita a quei tempi, la vita delle bailaoras dei cafés cantantes: «...Perché queste mie gambe, che sono state di bronzo, ora stanno diventando di filo di ferro. Quella Macarrona che stava una settimana de juerga, ballando, cantando e bevendo, appartiene alla storia. ¡Una rovina, figlio!». E ricordava quel gruppo di donne con cui aveva intrapreso il suo percorso al Café del Burrero, quando era all'apice del suo successo: las Coquineras, la Sorda, la Malena, Lola la Roteña, la Rita... «Vorrei aprire una accademia di baile flamenco, perché la nostra arte non vada perduta, che già non riesco più a fare juergas, non reggo più il vino e non riesco più a tirare fino all'alba... Questo è per la gente giovane. E oggi non esistono i pericoli che c'erano ai tempi miei. Oggi, con il vino caro e con i gusti della gente, che beve solo profumi... [...] Ma prima! Quelle riunioni in cui si tracannava il vino dalle casse, e si stava tre giorni di fila de juergas senza uscire dal café, mangiando a ruota libera e dormendo sulle sedie... tutto è finito! E non so se erano altri uomini quelli, e noi altre donne. Fatto sta che oggi, quando una juerga si protrae per un giorno, già c'è il signorino che abbandona il campo [...]. Una volta si spendevano cento duros in vino e la juerga durava tre giorni. Oggi, con le cose costose che si mangiano e si bevono, si spende quella cifra in tre o quattro ore, e già la juerga va spegnendosi...»⁴³

E non si può fare a meno di ricordare la famosa descrizione di Pastora fatta da García Lorca:

Una volta la cantaora andalusa Pastora Pavón, La Niña de los Peines, notturno genio ispanico, equivalente in capacità di fantasia a Goya o Rafael el Gallo,⁴⁴ cantava in una tavernucola di Cadice. Giocava con la sua voce d'ombra, con la sua voce di stagno fuso, con la sua voce coperta di muschio, e se la avvolgeva nei capelli o la bagnava di vino o la perdeva in gineprai oscuri e lontanissimi. Ma niente; era inutile. Gli ascoltatori restavano in silenzio.

C'era lì Ignacio Espeleta,⁴⁵ bello come una tartaruga romana, al quale domandarono una volta: «Com'è che non lavori?»; e lui, con un sorriso degno di Argantonio, rispose: «Come posso lavorare se sono di Cadice?».

E c'era Elvira La Caliente, aristocratica prostituta di Siviglia, discendente diretta di Soledad Vargas, che nel trenta non volle sposarsi con un Rothschild perché non la eguagliava nel sangue. E c'erano i Florida, che la gente crede macellai, mentre in realtà sono sacerdoti millenari che continuano a sacrificare tori a Gerione, e in un angolo, l'imponente allevatore don Pablo Murube, con l'aria da maschera cretese. Pastora Pavón finì di cantare in mezzo al silenzio. Solo, e con sarcasmo, un uomo piccolino, di quegli ometti ballerini che escono d'improvviso dalle bottiglie di aguardiente, disse a voce molto bassa: «Viva Parigi!», come per dire: «Qui non ci interessano le abilità, né la tecnica, né la maestria. Ci interessa altro».

Allora la Niña de los Peines si alzò come una pazza, stroncata come una prefica medievale, si scolò d'un sorso un gran bicchiere di grappa come fuoco, e sedette a cantare, senza voce, senza respiro, senza sfumature, con la gola bruciata, ma... con duende. Era riuscita ad ammazzare tutto l'armamentario della canzone per lasciare il campo a un duende furioso e dominatore, amico di venti carichi di sabbia, che spingeva gli ascoltatori a stracciarsi i vestiti, quasi con lo stesso ritmo con cui se li rompono i neri antillani del ritmo lucumí, ammicchiati davanti all'immagine di Santa Barbara.

Non ha dunque alcun riscontro con la realtà dei fatti l'idea che il flamenco non sia una tradizione popolare, in quanto sarebbe interpretato da professionisti: costoro intervengono in un secondo tempo, ben oltre gli

*ta e dove vivevo, tutti mi conoscevano semplicemente come la sorella di Arturo. Mio fratello Arturo era un cantaor di grande fama. Da allora ad oggi, in trentacinque lunghi anni, figuratevi se ne sono uscite di cose da questa gola!» (Manuel Bohorquez Casado, *Entrevista a la Niña de los Peines*, «www.elartedevivirelflamenco.com/entrevistas03.html»).*

⁴³ José Luis García Navarro, *Historia del baile flamenco*, disponibile online: <quemireuste.wordpress.com/recuerdos/juana-la-macarrona>.

⁴⁴ N.d.t.: Rafael Gómez Ortega, soprannominato *El Gallo* (1882-1960), famosissimo torero gitano, membro di una famiglia di toreri. Del torero Rafael Gómez Ortega dicono che una volta, avendo conosciuto Ortega y Gasset, e avendo saputo che, come filosofo, il suo mestiere consisteva nel pensare, commentò: «*Hay gente pa tó*» (C'è gente per qualunque cosa). (Altre fonti attribuiscono l'episodio al torero Rafael Guerra Bejarano «Guerrita»).

⁴⁵ N.d.t.: Ignacio Espeleta (1871-1938) fu un famoso *cantaor* di Cadice, rinomato come interprete di *bulerías* e *alegrías*.

Anni Venti del XX secolo, proprio a seguito della professionalizzazione dell'interprete popolare. Un fenomeno analogo si verifica in altri casi di trasmissione orale. Il blues, ad esempio, non è trasmesso da professionisti, ma è interpretato da persone del popolo che, avendo talento e incontrando il favore del pubblico, provano a vivere di questa interpretazione, facendone un mestiere: Robert Johnson o Mississippi John Hurt non avevano frequentato scuole e si sarebbero molto stupiti di non essere considerati popolari. La *grasia* a cui allude Pastora Pavón è, guardando dall'esterno, il saper interpretare con particolare talento un patrimonio musicale comune, che chiunque prova a cantare, anche senza talento, all'interno della comunità: è un patrimonio che la persona dotata acquisisce in via naturale, ascoltandolo fin dalla più tenera età. Proprio per questo, perché ha talento, può diventare *dopo* professionista. Ancora all'epoca di Pastora il *cante* era trasmesso per tradizione orale: il suo repertorio, come quello di tutti gli interpreti del tempo, ha per base i canti che si ascoltavano in paese (il suo stesso nome d'arte ne dà testimonianza), e che sono considerati proprietà di tutti. Per questo il *cantaor* o la *cantaora* dotati di *grasia* possono farli propri e restituirli alla collettività nella forma originale elaborata dalla loro personale sensibilità.

Il processo di professionalizzazione comporta anche la sistemazione del repertorio tradizionale, con la definizione degli stili, delle tipologie di *cante*, e la reinterpretazione in chiave flamenca di tutti i generi di canto popolare. Se ci collochiamo immaginativamente in un'epoca - diciamo il 1860-, l'insieme dei brani che compongono il repertorio dei *cantaores* popolari è un patrimonio che essi acquisiscono dalla tradizione e restituiscono rielaborato dal loro stile e dalla loro sensibilità, a volte anche arricchito o selezionato. Questo patrimonio, nel suo insieme, rappresenta *la tradizione del cante in quel dato momento storico*: è, nel suo insieme, un patrimonio *presente*. Nel portare il suo contributo, il *cantaor* può ignorare completamente che una parte di questo patrimonio è antica e un'altra più moderna: queste distinzioni non hanno alcun senso per lui e funzionano solo in un'analisi dall'esterno, ovvero sono una classificazione accademica fondata su un criterio (l'antichità) che nella tradizione vivente e vigente non svolge alcun ruolo. Il *cantaor* del 1860 ha ricevuto dalla tradizione un patrimonio musicale (appunto quello che ha ascoltato) e siccome lo sente come proprio, lo rielabora come crede. Da questo punto di vista si deve dire non solo che il flamenco non nasce da professionisti, ma che la professionalizzazione ha rischiato di introdurre nel repertorio tradizionale una distinzione di rango priva di senso e pericolosa. Basti pensare che uno studioso della sensibilità di Demófilo riteneva puro il canto gitano delle taverne e considerava il flamenco dei *café cantantes* frutto di un irreversibile processo di degradazione: invece, oggi proprio quell'epoca viene considerata aurea.⁴⁶

L'ORIGINE ANDALUSÍ DELLA TRADIZIONE FLAMENCA

Prendendo in considerazione i testi, le *coplas* flamenche hanno le stesse caratteristiche formali della lirica popolare di tipo tradizionale presente in Spagna fin da tempi molto remoti: oggi possiamo confrontarle con le *jarchas* in dialetto *mozárabe*, che all'epoca di García Lorca non erano conosciute, e vedere che obbediscono alla stessa estetica, attestata lungo un arco temporale che si avvicina al millennio. Questo induce a precisare l'identificazione tra flamenco e mondo gitano. I gitani, o per meglio dire: l'amalgama moresco-gitano, raccolgono e rielaborano (anche inserendovi elementi creativi assolutamente originali) la tradizione culturale andalusa nella sua complessità, e la restituiscono *filtrata e modificata* dalla loro storia, dalla loro sensibilità, dal loro senso estetico. Nulla di strano, dunque, che tale tradizione vivente, nel momento in cui diventa oggetto di studio accademico o specialistico, e viene, per così dire, fotografata in una fase della sua evoluzione, presenti un complesso di elementi costitutivi che hanno avuto origine in epoche diverse, alcuni antichissimi, altri moderni, altri che si formano in epoca recente, rielaborando temi e motivi antichi... Così stando le cose, discutere se il flamenco abbia un carattere esclusivamente gitano o meno è questione priva di senso: chi ha elaborato il flamenco, in realtà, ha elaborato, nel corso di varie generazioni, l'intera tradizione andalusa (o, più precisamente, *andalusí*, come vedremo subito), appropriandosene, integrandola con la sua sensibilità, conservando ciò che gli sembrava degno di conservazione e innovando secondo il proprio gusto. I gitani (o

⁴⁶ «Nella taverna, nelle riunioni familiari o di amici, dove cantava El Fillo, e dove prima di lui avevano cantato tío Luis el de la Juliana, tío Luis el Cautivo e altri non meno famosi, i cantaores erano veri re, ossequiati sempre e, benché pagati a volte, erano ascoltati con religioso silenzio e guai a chi si fosse azzardato a interromperli...! Nei caffè, invece, il pubblico si impone, è il vero re, e siccome in maggioranza non è intelligente, né è abituato a distinguere il buono dal cattivo, né in generale partecipa di quel sentimento profondamente triste che domina i gitani nel cantare, va agachando [gachó= non gitano], passi la parola, i cantaores che ora, mossi più dall'interesse che dall'arte, debbono adeguarsi ai gusti del pubblico che paga, pubblico composto da un'infinità di individui, che per i due reali del loro caffè o del bicchiere si credono in diritto di applaudire o di fischiare secondo il proprio umore. I caffè uccideranno completamente il canto gitano in poco tempo» (Colección, cit., p. 257)

l'amalgama gitano-moresco) sono il soggetto che compie nel tempo questa complessa elaborazione, ed è in questo senso che il flamenco può essere definito gitano o gitano-moresco.

Ho detto tradizione *andalusí*⁴⁷ perché, se si accetta la tesi del travaso dei *moriscos* nel mondo gitano, non bisogna commettere l'errore di identificare l'elemento moresco con la «cultura araba». L'elemento moresco va identificato con la cultura *andalusí* degli inizi del Seicento, cioè con una tradizione che, di per sé, ha una complessità estrema, includendo non solo la memoria della cultura prettamente islamica, ma anche ricordi di quella alessandrina (dato che il mondo islamico assorbe quanto più può dell'ellenismo), di quella ebraica e di quella dei *mozárabes*, cioè dei cristiani di al-Ándalus: al-Ándalus e il regno di Granada costituivano una società multietnica integrata da cristiani, ebrei e musulmani, con tutte le influenze che ciascuno di questi soggetti si portava dietro. Questo ci consente un approccio, a mio avviso più adeguato, al tema degli elementi antichi o arcaici presenti nel *cante flamenco*.

Quando Falla (o un altro storico della musica) individua nel *cante jondo* gli elementi musicali di origine araba, bizantina o indiana, è evidente che tali elementi non li trova in polverosi testi di una biblioteca abbandonata da secoli, ma nel canto vivente, eseguito in quegli anni: cioè Falla può parlare di elementi *presenti qui ed ora*, ma con un'origine remota nel tempo, perché essi sono stati conservati per almeno due secoli in una tradizione orale. Da chi sono stati conservati? Questi elementi si trovano in un tipo di canto che *non era a disposizione di tutti* all'inizio del Settecento (e infatti non è documentato): questo vuol dire che arriva agli Anni Venti del Novecento perché si conserva e si trasmette in una tradizione che non è immediatamente visibile e conoscibile dalla gente comune. Con ogni evidenza, non è un canto che all'epoca si ascolta in una festa parrocchiale o in un matrimonio celebrato nella chiesa principale del paese. Ciò vuol dire che era conservato in una tradizione inaccessibile ai più: però esisteva.

All'inizio di questa tradizione latente abbiamo strutture di origine indiana, il canto liturgico bizantino, quello ebraico e quant'altro, mentre al termine (o al momento in cui non è più latente) questa tradizione, anche dei canti detti *a palo seco*, cioè senza accompagnamento musicale, vive grazie a *cantaores* come *El tío Perico Mariano*, o *Juana la Sandita*, o *Pelao de Utrera* e *Juana de Cádiz*: bisognerà pur domandarsi come mai il canto liturgico bizantino arrivi a questi zingari, mentre si perde nel resto della regione e del Paese: questi *cantaores* vivono in paesi dove da almeno sette secoli non si vedeva un bizantino, ammesso che si fosse mai visto. Dunque bisogna necessariamente ammettere una catena ininterrotta di trasmissione: per far sparire un elemento della cultura orale è sufficiente che una sola generazione eviti di ripeterlo e di farlo conoscere alla successiva.

La cosa essenziale da sottolineare è che la trasmissione della cultura orale è un fatto collettivo: non bastano due o tre ciechi che vadano cantando per le campagne, ma occorre una comunità, dove quel patrimonio orale di cui stiamo parlando - il *cante* - sia abituale e non estemporaneo: diversamente, non potrebbe essere imparato a memoria. Se don Antonio Chacón aveva un repertorio di *siguiriyas*, è perché le aveva sentite più e più volte, e non in un solo luogo, né, verosimilmente, da una sola persona. La presenza di elementi che risultano arcaici nel flamenco del 1920 implica la trasmissione di un intero patrimonio musicale, a partire da un'epoca in cui quegli elementi *non erano arcaici, bensì attuali*. E questa trasmissione implica necessariamente un soggetto collettivo, che può essere solo l'amalgama gitano-moresco. Anche per due ragioni su cui è difficile sorvolare: 1) perché quegli elementi arcaici nel 1920 erano attuali nella cultura *andalusí*, e 2) perché se questo patrimonio culturale *andalusí* (musulmano, ebraico, cristiano, mediterraneo, occidentale e orientale) fosse realmente scomparso dalla scena, e non semplicemente occultato, non sarebbe riemerso mai. La tradizione orale, se si perde, è persa per sempre, irrimediabilmente. Negare questa ricostruzione, sarebbe come individuare elementi di musica africana nelle canzoni di Elvis Presley o Jerry Lee Lewis, e pretendere di spiegarli negando l'esistenza degli schiavi neri delle piantagioni di cotone!

LA DIFFUSIONE DEL FLAMENCO

Agli inizi del Novecento, il flamenco si estende a tutta la Spagna e fa la sua comparsa in vari paesi stranieri. Come scrive Sandra Álvarez Molina:

Sono gli anni dell'epoca d'oro del flamenchismo, nei quali, su iniziativa di Antonio Chacón, cante e baile si convertono in spettacolo teatrale. Trionfavano in Spagna le riviste teatrali, imperavano il cuplé

⁴⁷ *Andalusí* è aggettivo che indica la Spagna musulmana, cioè, più correttamente, al-Ándalus. *Andalus* è aggettivo per indicare l'andaluso, in relazione all'Andalusia, regione spagnola dopo la caduta del regno di Granada.

[=canzone breve tipica di spettacoli teatrali popolari] e il varietà. Il flamenco non solo divenne una moda nazionale, ma, per il suo esotismo e per il carattere pittoresco, suscitò anche la curiosità degli stranieri che arrivavano nella penisola. Il disprezzo che molti intellettuali della fine del XIX secolo avevano sentito per questo genere artistico, considerato barbaro e retrogrado, non aveva nessuna corrispondenza con l'interesse e l'entusiasmo che destava in intellettuali, musicisti e pittori francesi. Dall'inizio del XX secolo, i balli andalusi conobbero un significativo successo nella capitale francese. Molti artisti [gitani] stanchi dei lupanari in cui si erano trasformati in maggior parte i café cantantes in declino, cercavano di costruirsi un futuro a Parigi, capitale culturale per eccellenza. Il riconoscimento professionale, che alcuni intellettuali negavano nel loro paese d'origine, era quasi unanime in Francia.⁴⁸

Da un certo punto di vista, che non è necessariamente da accogliere senza riserve, si ritiene che questo successo di pubblico abbia come contropartita l'abbandono di alcuni stili più antichi, a vantaggio di composizioni più facili ed orecchiabili. Anche per evitare la perdita di una parte di questo patrimonio, Falla e García Lorca organizzano il *Concurso de cante jondo*, comunque sottolineando che il flamenco non è soltanto un genere musicale, ma una vera e propria tradizione culturale, antica e complessa. Dunque, se nel *Concurso* del '22 la rivendicazione del *cante jondo* come prestigiosa tradizione culturale risulta sostanzialmente esatta, meno giustificata appare, come si diceva, la separazione tra *cante jondo* e flamenco, intendendo con questo secondo termine una sorta di degenerazione moderna, da rifiutare. Non era, però, la prima volta che, da esponenti di primo piano dell'avanguardia artistica e culturale, si levava una voce forte a difesa del flamenco. L'iniziativa di Falla e García Lorca era stata preceduta nel 1912 dalla pubblicazione, ad opera di Manuel Machado, di una raccolta di poesie intitolata *Cante hondo*: con quest'opera la poesia flamenca entrava nel repertorio dell'avanguardia modernista e iniziava la sua rivalutazione. Manuel conosceva molto bene la tradizione flamenca: era figlio di quel Machado Álvarez che per primo aveva sostenuto la necessità di un studio scientifico del folclore e aveva raccolto i testi delle *coplas* direttamente dalla tradizione orale. Nell'introduzione al suo *Cante hondo*, difende «la verdadera tradición del cante»⁴⁹ e il suo carattere di cultura tradizionale, creazione collettiva che vive anonima tra la gente andalusa:

Le coplas non si scrivono; si cantano e si sentono, nascono dal cuore, non dall'intelligenza, e sono fatte più da grida che da parole. Solo il costume di piangere cantando, tipico del nostro popolo, è capace di racchiudere tanta pena e tanti amori nei versi di una malagueña o nel canto uniforme di una seguriya.

*Non si scrivono le coplas, né sono vere coplas fin quando il nome dell'autore «non si sa». E questo glorioso anonimato è il premio supremo per coloro che compongono un tale genere di poesie.*⁵⁰

In *Cante hondo* Machado cerca di riprodurre le forme poetiche delle *coplas*, inserendosi nella tradizione: «In fondo - scrive - quando faccio cantares, sono popolo nel sentire e nel parlare», e aggiunge: «lo stesso, andaluso, savigliano fino al midollo, [...] canto, nello stile della mia terra, i miei sentimenti, senz'altra idea che alleggerirli o esaltarli, a seconda che mi dolgano o mi piacciono».⁵¹ Scrivere *coplas* per il *cante*, per un poeta andaluso, non era una novità - e d'altra parte, la tradizione ci conserva dei testi perché qualcuno inizialmente li ha scritti. La novità (in relazione al flamenco) consiste nel fatto che una certa forma di poesia popolare, la *copla*, è fatta propria da un autore di avanguardia, e inserita in un contesto letterario «alto» e - esso sì - professionale: con una radicalità senza precedenti, Manuel Machado si relaziona alla poesia popolare flamenca così come i poeti colti del Cinquecento e del Seicento si erano relazionati alla tradizione popolare del loro tempo (Juan del Encina al *villancico*, ad esempio, o Góngora al *romance*). Come nel caso del *romance artístico*, un autore colto cerca di riprodurre con la sua maestria le forme e il clima del verso anonimo popolare. Ed è condivisibile ciò che dice Manuel: che il maggior successo in questi casi è sentire i propri versi personali riprodotti nel canto popolare.

Per quanto riguarda il carattere *collettivo* della creazione dei testi flamenchi, le tesi iniziali di Machado Álvarez, di marcata ispirazione romantica, sono state poi precisate (in parte da lui stesso in scritti posteriori): si tratta di testi che rientrano nel grande filone della poesia *tradizionale*. Ciascuno di loro nasce, ovviamente,

⁴⁸ Sandra Álvarez Molina, «Paris "mecenas" del flamenco finisecular», in Aa. Vv., *La cultura del otro: español en Francia, francés en Alemania*, Departamento de Filología Francesa, Universidad de Sevilla 2006, pp. 300-8, p. 300.

⁴⁹ Cito dalla riproduzione in Manuel Machado, «Cante hondo», in *La guerra literaria 1898-1914*, Imprenta Hispano-Americana, Madrid 1913 (*sic!*), p. 83.

⁵⁰ *ibid.*, pp. 83-4.

⁵¹ *ibid.*, p. 85.

da un autore individuale, però, incontrando il gusto del pubblico, viene trasmesso oralmente di bocca in bocca, di generazione in generazione, e nel corso di questa trasmissione il testo subisce un numero imprevedibile di modifiche, o varianti - parte casuali, parte volontarie - fino a perdere il contatto con l'autore originario e a diventare una sorta di patrimonio collettivo, che ciascuno si sente libero di modificare secondo il suo gusto: ancora oggi, se uno racconta la storia di Cappuccetto Rosso a un bambino, si sente in pieno diritto di cambiarla come gli pare, senza dover pagare diritti d'autore a nessuno.

LA TESTIMONIANZA DI ESTÉBANEZ CALDERÓN

Lo scrittore *costumbrista* Serafín Estébanez Calderón, in «Un baile en Triana» (nelle *Escenas andaluzas*, 1846) mette in relazione *moriscos* e ballo flamenco: «*Questi balli si possono dividere in tre grandi famiglie che, secondo la loro condizione o caratteristiche possono essere di origine moresca, spagnola o americana, ma tra tutti questi balli e canti meritano di richiamare l'attenzione quelli che conservano una loro filiazione araba e moresca*».⁵² Va ricordato che Estébanez Calderón era un arabista di formazione accademica. A suo parere, il nucleo primitivo dei canti di filiazione araba è la *caña*, parola che accosta ad un termine arabo che significa *canto*. Ma, a parte la piacevole descrizione dello spettacolo, vi sono alcuni elementi importanti da sottolineare nel suo testo. In primo luogo l'attenzione dedicata al canto di *romances*, che ancora oggi costituiscono uno stile del flamenco. La loro presenza nel repertorio flamenco è della massima importanza: implica una continuità nella tradizione del canto popolare, altrove interrotta. I *romances*, com'è ovvio, non appartengono al patrimonio originario dei gitani, dunque sono stati inclusi nella loro cultura, che li ha trasmessi, come tradizione vivente e oggetto di rielaborazione creativa, fino ai giorni nostri.⁵³ Dunque è del tutto naturale che, come i *romances*, sia stata conservata in ambiente gitano anche la tradizione musicale *andalusí*. Inoltre, a proposito di questi *romances*, Estébanez Calderón aggiunge: «*La musica con cui vengono cantati questi romances è ancora un ricordo moresco. Solo in pochissimi paesi della Serranía di Ronda o delle terre di Medina e Jerez si conserva questa tradizione araba, che pian piano si va estinguendo e sparirà per sempre. La mancanza di comunicazione che caratterizza questi paesi della Serranía e il fatto che vi si trovano famiglie conosciute come discendenti di moriscos spiegano la conservazione di questi ricordi*». È molto interessante questa annotazione circa la presenza di discendenti di famiglie moresche in Andalusia nella prima metà dell'Ottocento. Il fatto che l'autore vi alluda rapidamente è indizio del carattere notorio di tale fatto, che evidentemente non richiede giustificazione. Ma la cosa non dovrebbe essere così scontata: vista l'espulsione, da molto tempo non dovevano esserci più *moriscos* in Spagna: è naturale pensare che le famiglie di questi loro discendenti, prima di costituire una presenza comune e non stupefacente, debbono aver passato un lungo periodo in clandestinità, ovvero essersi occultate da qualche parte. Inoltre, nella testimonianza di Estébanez Calderón, si tratta di *romances* rari, in alcuni casi non inclusi nelle raccolte pubblicate, cioè *presenti solo nella tradizione orale*.

Infine, Estébanez Calderón dice che, al termine della serata, viene riaccompagnato al suo domicilio da «*un signore della festa, che per maggior cortesia aveva voluto venire in mia compagnia e protezione*». Nel quartiere di Triana, dove si svolge la manifestazione, viveva la maggioranza dei gitani della città. A quanto sembra, si tratterebbe di un posto dove la notte non era consigliabile girare da soli, ma in compagnia e protezione. Naturalmente, non sappiamo fino a che punto fosse fondata questa percezione di insicurezza, ma Estébanez Calderón sembra darla per scontata. Dunque, ancora verso la metà dell'Ottocento, la festa gitana non è uno spettacolo a cui si va normalmente, ma si svolge in un posto che non gode di ottima fama. Questo sentimento doveva essere ben maggiore alla fine del Seicento, o agli inizi del Settecento, quando i gitani erano oggetto di forte persecuzione e di un vero e proprio isolamento: è naturale che non ci siano testimonianze scritte sui loro canti e balli in questi periodi. Abbiamo testimonianze sul flamenco a partire dalla fine del Settecento, ma ignoriamo che cosa suonassero e ballassero gli zingari cento anni prima. Siccome non possiamo negare che cantassero e ballassero (altrimenti non avrebbero conservato i *romances*), buon senso vuole che la

⁵² Serafín Estébanez Calderón (1799-1867), scrittore, storico, politico spagnolo, docente di Arabo presso l'Ateneo di Madrid era un appassionato cultore del flamenco, musica che considerava di origine araba. La sua opera principale, *Escenas andaluzas*, (edizione a stampa: a cura di Carmen Blanes Valdeiglesias, Fundación José Manuel Larra, Sevilla 2006) è consultabile online all'URL <www.cervantesvirtual.com/obra-visor/escenas-andaluzas--0/html>. La descrizione della serata flamenca è nel racconto «Un baile en Triana». Cfr. anche Ramón Espejo-Saavedra, *Autenticidad y artificios en el costumbrismo español*, Ediciones de la Torre, Madrid 2015, pp. 71-112.

⁵³ Sull'elaborazione del *romance* ad opera dei gitani cfr. Luis Suárez Ávila, «La memoria viva, el olvido y el fragmentismo, poderosos agentes fundacionales del flamenco», in *Boletín de la Real Academia Sevillana de Buenas Letras*, 38, 2010, pp. 289-314.

loro cultura musicale fosse proprio quella che, poi, è stata chiamata flamenco. O meglio: la forma che quella stessa tradizione musicale (che è vivente e viene rielaborata) aveva cento anni prima.

D'altra parte, anche oggi, in tutte le città italiane esistono campi di zingari, ma, tranne assistenti sociali e *aficionados*, chi li ha mai sentiti cantare o visti ballare? (Ammesso che non abbiano perduto completamente la tradizione per colpa della televisione).

IL CONCURSO DEL '22

Il *Concurso* del 1922 è organizzato, tra gli altri, da Manuel de Falla, che si era trasferito a Granada nel 1919, e Federico García Lorca, con l'appoggio delle istituzioni locali, ma anche con molte polemiche, sia per la cattiva fama del flamenco, sia perché gli organizzatori avevano ricevuto una sovvenzione dal comune con denaro pubblico.⁵⁴ Non mancano tuttavia i sostenitori, che cercano di definire una distinzione tra la musica popolare andalusa e le degenerazioni scadenti del folclore. Eloy Navarro Domínguez cita l'intervento di Adolfo Salazar, su *El Sol*, che scrive: «*Essendo questo tipo di musica servito come tema per un tipo confuso di spagnolizzazione - lo spagnolismo da cembalo - tale discredito si è esteso alle fonti stesse di questo genere di arte popolare, senza pensare che esse non sono responsabili degli abusi dei cattivi musicisti; e se questo purismo (casticismo) abusivo è degenerato a topico, non minor topico è farsi beffe di tutto ciò in nome di un europeismo di seconda mano*».⁵⁵

Questa stessa linea viene seguita, nella sostanza, da García Lorca nella conferenza tenuta presso il *Centro Artístico* di Granada il 19 febbraio del '22, poi pubblicata su *El Noticiero Granadino* con il titolo: *El cante jondo, primitivo canto andaluz*. Con questa impostazione, il *Concurso* riceve il sostegno di Valle-Inclán, Pérez de Ayala, Antonio e Manuel Machado, e altri scrittori e artisti d'avanguardia. Con una strategia molto ben congegnata, il festival flamenco vero e proprio è accompagnato da iniziative culturali di alto livello, come una mostra di Zuloaga e concerti di Andrés Segovia; come si è detto, Falla pubblica una *Proposición del cante jondo* a difesa dell'iniziativa. Il *Concurso* vero e proprio ha luogo il 13 e 14 giugno.

Nella sua conferenza, García Lorca accetta i dati storici forniti da Falla e sviluppa in modo originale l'analisi dei testi delle *coplas* flamenche. Sono tre gli elementi principali che emergono nella sua analisi. Il primo riguarda la tematica del dolore e della pena, che in Lorca ha una rilevanza dominante. In effetti, la *si-guiriya*, individuata come il nucleo originario del *cante jondo*, è un canto di pena e di dolore, ma, come cultura popolare e tradizionale, il flamenco tocca tutte le corde dell'animo umano, e conosce sia la pena sia la gioia. Il secondo punto riguarda la valutazione estetica dei testi, basati sull'essenzialità, sulla ricchezza delle metafore, e sulla precisione dell'immagine che l'autore popolare, attraverso la tradizione, crea e fissa come un *oggetto estetico* in grado di competere con l'estetica dell'immagine, proclamata dall'avanguardia spagnola, dall'ultraismo, al creazionismo, alla stessa generazione del '27:

Non c'è niente, assolutamente niente di uguale in tutta la Spagna, né per la stilizzazione, né per l'ambiente, né per la precisione emozionale.

Le metafore che popolano il nostro canzoniere andaluso sono quasi sempre all'interno di tale orbita; non c'è sproporzione tra le membra spirituali dei versi e riescono a impadronirsi del nostro cuore in modo definitivo.

*Causa stupore e meraviglia il modo in cui l'anonimo poeta di paese estrae in tre o quattro versi tutta la rara complessità dei più alti momenti sentimentali della vita umana. Ci sono coplas in cui la trepidazione lirica arriva a un punto cui riescono a giungere solo pochissimi poeti.*⁵⁶

Questo tipo di estetica non ha attinenza diretta con il cosiddetto *popolarismo* della generazione del '27, ma con l'estetica di avanguardia, in parte influenzata dall'ultraismo e dal creazionismo, che assegna alla poesia il compito di creare immagini, oggetti estetici: una poesia pura che viene rintracciata anche nelle forme della tradizione popolare (si pensi al *villancico*) e in alcuni poeti colti, come Góngora).

⁵⁴ Eduardo Molina Fajardo, *Manuel de Falla y el cante jondo*, Universidad de Granada 1962.

⁵⁵ Adolfo Salazar, «Un concurso de música popular andaluza», *El Sol*, 16.2.1922, cit. in Eloy Navarro Domínguez, «Ramón en el Concurso de cante jondo de 1922: cinco crónicas y cuatro cartas a Manuel de Falla», in *Ramón*, n. 6, primavera 2003, pp. 3-16, p. 3.

⁵⁶ Federico García Lorca, «El cante jondo, primitivo canto andaluz», in *Obras completas*, a c. di Arturo del Hoyo, Aguilar, Madrid 1954, 2 voll., I, pp. 973-94, p. 983.

Il terzo punto è la connessione formale e tematica delle *coplas* con la poesia araba, citata attraverso le traduzioni raccolte nell'antologia curata da Gaspar María de Nava nel 1838. Attraverso questa antologia, Lorca crea un ponte che lega direttamente le *coplas* andaluse alla poesia araba col tramite della cultura moresca: «*È pur vero che nell'aria di Cordova e Granada rimangono gesti e linee della remota Arabia, come è evidente che nel confuso palinsesto dell'Albaicín sorgono evocazioni di città perdute*». ⁵⁷ Sembrerebbe logico pensare che, qualunque elemento arcaico si trovi nel *cante jondo*, esso passi ai gitani per il tramite del regno di Granada. E non va dimenticato che, proprio parlando del suo *Romancero gitano*, Lorca afferma l'equivalenza tra la figura del gitano e quella dell'andaluso: «*Il libro nell'insieme, anche se si chiama gitano, è il poema dell'Andalusia; e lo chiamo gitano perché il gitano è quanto di più elevato, più profondo, più aristocratico vi è nel mio paese*». ⁵⁸

Romanticismo (da Enciclopedia italiana)

Movimento letterario, artistico e culturale, sorto in Germania e in Inghilterra negli ultimi anni del Settecento e quindi diffusosi in tutta l'Europa nel corso del 19° secolo.

LETTERATURA

1. Definizione

Il termine *romantic*, derivato da *romance*, appare dapprima in Inghilterra alla metà del 17° sec. con il significato di «cosa da poesia di *romance*», cioè 'romanzesco', non reale. Esso ha però anche un altro significato, quello di 'pittresco': quest'ultimo man mano prevale, e finisce con il designare nel Settecento non solo la caratteristica oggettiva della scena naturale, ma lo stato d'animo che essa suscita. Nella seconda metà del Settecento il termine si diffonde in Germania nel contesto di un vivo interesse per le leggende e i canti popolari dei popoli nordici (si pensi alla moda ossianica) e per l'epos cavalleresco dell'età medievale. Soprattutto con J.G. von Herder questo interesse per 'il modo di pensare romantico' corrisponde alla rivendicazione della peculiarità delle culture dei singoli popoli e a un programma di rigenerazione e di affermazione delle nazioni rimaste a lungo schiave delle altrui mitologie (soprattutto di quella greca, donde la polemica contro F. Schiller e contro il classicismo), e quindi impedito nel loro sviluppo autonomo. La complessità degli aspetti della vita che il R. investì, la diversità delle tradizioni nazionali in cui si venne a inserire, la molteplicità degli atteggiamenti in cui si andò evolvendo, ebbero come conseguenza una serie quasi innumerevole di contrastanti tentativi di fissarne la sostanza in una definizione. E il R. apparve, di volta in volta, per es., come soggettivismo o come coscienza di popolo e potenziamento dei sentimenti nazionali; come insoddisfazione della realtà o come trasfigurazione poetica della realtà stessa; come ritorno al Medioevo o come ricerca di modernità.

In realtà il R. non è il logico, coerente sviluppo deduttivo di un'idea, né un gruppo circoscritto di fenomeni riducibili a un'unica causa, né un sistema di pensiero chiuso, ma un 'modo di sentire', a cui s'intona tutto un vario modo di pensare, di poetare e di vivere, e perciò a rigore non può essere definito, ma soltanto indagato nelle sue origini, seguito nel suo svolgimento, rilevato nelle sue tendenze più rappresentative. Pertanto non è possibile fissare limiti cronologici del fenomeno diversi dalle date entro le quali fiorirono nei singoli paesi le varie 'scuole' che del R. fecero esplicitamente il proprio programma.

In Germania il primo costituirsi di una scuola romantica avvenne negli ultimi anni del Settecento prima a Jena e poi a Berlino, e si concretò nella pubblicazione della rivista *Athenäum* (1798-1800); in Inghilterra (1798) le prime manifestazioni del R. si ebbero con il programma aggiunto alle *Lyrical ballads* da W. Wordsworth e S.T. Coleridge; nei paesi scandinavi (1802) con l'incontro di H. Steffens e A.G. Oehlenschläger; in Francia (1813) con la traduzione del *Cours de littérature dramatique* di A.W. Schlegel e l'analisi del R. tedesco nell'*Allemagne* di Madame de Staël; in Italia (1816) con la *Lettera semiseria di Grisostomo al suo figliolo* di G. Berchet, e con le discussioni provocate da una lettera di Madame de Staël sulle traduzioni, pubblicata dalla *Biblioteca Italiana*. In Inghilterra, in Francia, in Italia, singoli segni precorritori possono avere accompagnato per vie autonome, o anche preceduto, il movimento di formazione del R. in Germania; ma è in Germania che il periodo formativo del R. raggiunse i massimi sviluppi in profondità, ed è dalla Ger-

⁵⁷ *ibid.*, p. 989. Si ricordi che all'epoca del *Concurso* non erano state ancora scoperte le *jarchas*, i più antichi testi di poesia lirica romanza, scritti in dialetto *mozárabe*, che sarebbero stati pubblicati solo a partire dal 1928.

⁵⁸ Federico García Lorca, lettura di «Romancero gitano», in *Obras completas*, cit., I, pp. 1083-109, p. 1084.

mania che il R. si propagò al resto d'Europa e nell'America anglosassone, assumendo in ciascun paese una particolare fisionomia.

2. Sviluppi

2.1 Lo *Sturm und Drang*. Preparato nella coscienza letteraria tedesca da un rapido e intenso sviluppo del senso di autonomia di fronte al classicismo francese, il vero periodo di gestazione del R. in Germania fu quello dello *Sturm und Drang*, per il quale la vita divenne un campo senza confini aperto allo slancio della conquista umana. L'ideale astratto di 'umanità' del 18° sec. cede alla considerazione della realtà umana, come si attua nel divenire organico della sua storia (Herder). E anche la concezione della poesia si rinnova nello stesso spirito. Non esistono 'modelli', esemplari perfetti di poesia, di valore normativo: la poesia esiste solo nella sua storia. Fra la vita dei popoli e la loro poesia esiste la medesima immediatezza di rapporti presente tra la vita dei popoli e il loro linguaggio; poesia e linguaggio nascono insieme. Ogni elemento intellettualistico esula così dalla poesia. All'ammirazione esclusiva per l'armonica e in sé conchiusa perfezione delle forme classiche si sostituisce un sentimento dinamico della poesia che, mentre comprende nel suo senso di trascendenza e nel suo slancio religioso l'arte medievale, ne afferma la vicinanza spirituale all'uomo moderno. E al tempo stesso si precisano le esigenze di stile. Il concetto di bellezza nel senso tradizionale è superato: «nella realtà non esiste soltanto la natura bella ma anche la natura come terribilità, violenza, forza di distruzione», e ciò vale anche per la bellezza nella poesia; «l'arte caratteristica» è pertanto «la sola vera» (J.W. Goethe). E la suprema espressione ne è W. Shakespeare.

2.2 Il passaggio dallo Sturm und Drang al Romanticismo

Tutto questo è già, per molti aspetti, talmente prossimo al pensiero romantico che fuori dalla Germania, e specialmente nei paesi latini, lo *Sturm und Drang* poté apparire senz'altro come R. vero e proprio; tuttavia tra i due momenti esiste una diversità notevole. Nel periodo, pur breve, che intercorre fra l'uno e l'altro momento si ebbero profonde esperienze. Una di queste fu fornita dagli sviluppi della Rivoluzione in Francia e dagli eccessi del Terrore, che per reazione spinsero a una ricerca di interiorità; anche il vincolo che lo *Sturm und Drang* aveva stabilito fra condizioni politiche e sociali e poesia e arte si allentò o, per lo meno, mutò carattere.

Anche un'altra esperienza agì nello stesso senso: la poesia di Goethe. Di fronte a J. Winckelmann, che additava l'arte degli antichi, gli *Stürmer* avevano potuto rispondere che quello era un mondo ormai lontano, ma non avevano potuto respingere la nobile semplicità della poesia di Goethe. Anche quella poesia, pur non nascendo dall'irrompere della passione, ma dalla quieta luce spirituale, era 'voce di natura'.

Fattore non meno fondamentale furono le conquiste del pensiero speculativo dopo [I. Kant](#). Non nel senso che r. e idealismo s'identifichino (questo avverrà soltanto, e parzialmente, per breve periodo con Schelling), ma la filosofia postkantiana, mentre approfondì nei romantici e consolidò il sentimento dell'illimitata potenza creatrice dello spirito, diede loro un senso profondo dell'unità della natura e della storia, della poesia e della filosofia, dell'azione e della contemplazione, indicando nella immaginazione trascendentale il principio unitario della vita conscia e inconscia (si pensi all'idealismo 'magico' di Novalis).

2.3 Il pensiero romantico

In tutto il vario sviluppo che il pensiero romantico, a opera soprattutto di Novalis, di F. e C. Schlegel, F. Schleiermacher, Schelling, andò via via assumendo, il presupposto costante è il sentimento cosciente della libertà dello spirito come spontaneità. Anche per i romantici, come per gli *Stürmer*, l'uomo è 'natura', e ogni forma di razionalismo e d'intellettualismo è oggetto di scherno. L'«intuizione intellettuale» di J.G. Fichte diventa, in un processo di trasfigurazione, un incessante superamento del limite costituito dalla natura e dalla materia per realizzare una sintesi tra ideale e reale, tra infinito e finito che però i romantici sanno impossibile o che almeno può essere operata soltanto 'progressivamente' e mai in modo definitivo.

La religione poi, con Schleiermacher, si pone decisamente al di là sia della metafisica sia della morale (in polemica quindi non solo contro la teologia razionale, ma anche contro la fondazione/fondazione morale della religione operata da Kant), poiché metafisica e morale vedono la realtà sempre parzialmente, in modo frazionato, e non colgono l'unità profonda del tutto. Soltanto l'intuizione e il sentimento di dipendenza dall'infinito hanno autentico valore religioso e perciò viene a cadere anche ogni distinzione sostanziale tra religione naturale e religione positiva in quanto la rivelazione non è un fatto storico avvenuto una volta per tutte, ma è continua, ossia si attua in modo sempre nuovo in ogni nuova intuizione ed espressione originaria dell'universo.

2.4 La poetica

Il R. non si contrappone alle poetiche precedenti semplicemente per una scelta stilistica o poetica, ma per la consapevolezza dell'impossibilità di un'arte analoga a quella classica, perché alla civiltà moderna manca un centro unitario quale era stata la mitologia per la civiltà greca. Di qui anche il carattere trascendentale della poesia romantica, il cui oggetto è propriamente la poesia stessa ('poesia della poesia'), giacché non può realizzarsi in questo o quel tema particolare, ma suo tema fondamentale possono essere soltanto la libertà e la creatività dello spirito che il poeta sa di non poter realizzare adeguatamente in nessuna costruzione o realtà finita.

Indubbiamente c'è, in tutti questi pensieri e nel ricco e suggestivo svolgimento che i romantici ne hanno tratto, più una ricerca di nuovi mondi poetici che una vera e propria posizione speculativa; tuttavia molti dei principi del R. sono rimasti fondamentali anche nell'estetica successiva, per es., il carattere intrinsecamente storico, etico, religioso e filosofico della poesia e dell'arte e il senso del suo profondo legame con l'unità originaria delle diverse culture.

2.5 Il carattere nazionale

Per i primi romantici tedeschi, volti all'esplorazione della vita interiore, i concetti di nazione e popolo non sono esplicitati, ma il sentimento della germanicità era implicito nel loro pensiero, e diverrà poi essenziale. Con questo carattere nazionale il R. si presenta subito altrove, per es. in Italia, dovunque si hanno raccolte di canti popolari, di fiabe; ballate, drammi e romanzi storici evocano visioni di vita medievale; si cercano, si pubblicano, si commentano i testi della poesia antica; la filologia si determina e precisa nelle sue funzioni di ricerca storica: nasce il mito dello 'spirito popolare', origine di ogni forma di civiltà; e nascono sotto il dominio di quel mito la linguistica e la filologia moderne. La poetica trasfigurazione della vita, che i primi romantici avevano compiuto, doveva fatalmente fare luogo al bisogno di concretezza, di realtà. La coscienza storica e il sentimento nazionale furono le prime fra queste realtà. Se a molti la realtà apparve come una negazione delle romantiche aspirazioni dell'anima, per altri, al contrario, valse l'esigenza di un'arte che rispecchiasse la realtà. Questo doppio aspetto fu proprio del R. di tutti i paesi, e si conservò per tutto il corso del suo sviluppo, lungo il 19° sec., sino al naturalismo da una parte e al decadentismo dall'altra.

ARTE

La sensibilità romantica si afferma nel campo delle arti visive tra il 1780 e il 1850 circa, con esiti e cronologie diverse in ogni area culturale, ma con un comune retroterra costituito dal rifiuto dei precetti classicisti, dal soggettivismo, da specifiche inclinazioni verso l'evocazione fantastica e visionaria e i valori spirituali e sentimentali, dalla predilezione per il paesaggio e per il mondo del mito e della tragedia, rivisitati in chiave psicologica e interiorizzata. L'arte del R. si presenta come un nuovo modo di concepire l'esperienza estetica, che assume un ruolo centrale nell'esperienza interiore, su un'adesione istintiva e individuale, non più mediata dalla ragione o dalla tradizione. In questo senso, l'arte romantica, nella pluralità di accenti e declinazioni, nel nuovo ruolo sociale e culturale della personalità dell'artista, va intesa come momento fondativo della sensibilità moderna. Anche l'arte partecipa della generale riscoperta delle 'origini' operata dalla cultura del R., con la rivalutazione delle radici religiose, storiche, stilistiche, nazionali; ciò si tradurrà nella riscoperta del gotico e del Medioevo (con esiti importanti in architettura) e dell'arte dei 'primitivi'.

In Germania le idee romantiche trovano una prima enunciazione nel circolo di Jena; negli scritti di W.H. Wackenroder (1797) l'arte è assimilata a un'esperienza religiosa, a uno stato di ispirazione spontanea; per F. Schlegel (1803) è l'ambito privilegiato in cui far emergere il legame armonico tra uomo e natura. Una nuova concezione di tale rapporto tra uomo e natura è messa a fuoco da F.W.J. Schelling (1807), che pone l'accento sull'identità tra soggetto e natura e sul ruolo dell'arte come principio creativo, in una «magia suggestiva, che accoglie insieme l'oggetto e il soggetto, il mondo esterno all'artista e l'artista nella sua soggettività» (C. Baudelaire, 1846). Queste idee ebbero un profondo influsso sulla pittura di paesaggio (C.D. Friedrich, C.G. Carus, P.O. Runge, al quale si deve anche una lucida produzione teorica, K.F. Schinkel), con opere dense di richiami simbolici. Sempre in area tedesca il messaggio romantico fu accolto nel 1809 dai *Lukasbrüder* (nazareni).

In Inghilterra, verso il 1770, si manifesta una tendenza al fantastico con l'opera di J.H. Füssli; altra grande figura è W. Blake, pittore, disegnatore e poeta, nella cui opera si intrecciano suggestioni letterarie e una

intensa carica visionaria. Analogo interesse per il fantastico mostrano J.H. Mortimer, S. Palmer e, poi, J. Martin. Le riflessioni teoriche sul pittoresco e sul sublime fanno da sfondo all'opera dei due grandi paesaggisti inglesi, J. Constable e J.M.W. Turner. La matrice romantica resta fondamentale anche per la Pre-Raphaelite Brotherhood, formatasi nel 1848 (preraffaellismo).

Diverso è lo sviluppo della pittura romantica in Francia; in epoca napoleonica, A.-J. Gros e P.-P. Prud'hon rinnovano la pittura di storia in tono eroico e idealizzante, mentre A.-L. Girodet-Trioson si dedica a soggetti sentimentali. T. Géricault, con la sua inclinazione per temi drammatici, eroici o fortemente patetici, segna l'avvio della stagione romantica francese, segnata da una predilezione per i soggetti storici e letterari, caratteri che si ritrovano in E. Delacroix.

In Italia, la ricezione della nuova visione romantica fu orientata più alla pittura di storia che al paesaggismo. Il gruppo dei puristi, formatosi intorno al 1843, è vicino alle idee dei nazareni; più legata alla pittura storica romantica fu l'opera di F. Hayez, mentre un'originale tessitura coloristica caratterizza l'opera suggestiva del Piccio. Più chiaro l'ascendente romantico su A. Fontanesi, la cui ispirazione naturalistica ne fa una figura a sé nel panorama italiano.

FILOSOFIA

1. La filosofia della natura e le scienze

1.1 Macrocosmo e microcosmo

Fin dagli ultimi decenni del Settecento si afferma in Germania una forte reazione al materialismo meccanicistico che si ricollega alle correnti naturalistiche neoplatoniche e rinascimentali, per le quali l'intero universo appare come un grande organismo animato da un principio spirituale, dove ogni parte consente di ritrovare l'analogia tra macrocosmo e microcosmo. In questo quadro ebbero poi particolare importanza la rinascita spinoziana e la diffusione di dottrine come il brownismo, il mesmerismo e il galvanismo. Da Weimar era partita a opera di Goethe e di Herder una ripresa o, meglio, un rinnovamento del pensiero di B. Spinoza, letto però in una chiave leibniziana e organicistica, che ne ripudiava il metodo geometrico e cercava con l'«intuizione» e con l'«analogia» la presenza della divinità nelle sue incessanti manifestazioni o metamorfosi nella natura. Frattanto aveva riscosso notevole successo la traduzione tedesca degli *Elementa medicinae* del medico scozzese J. Brown che, in polemica con le terapie tradizionali fondate su principi meccanicistici, tendeva a ritrovare le condizioni della salute e della malattia nell'equilibrio interno dell'organismo, o meglio nell'aumento e nella diminuzione dell'«eccitabilità».

Una nuova medicina fondata su una concezione della natura diversa da quella meccanicistica era stata pure propugnata – e per qualche tempo con successo – dal medico austriaco F.A. Mesmer. La sua teoria del «magnetismo animale» consisteva nell'attribuire ai corpi animali la proprietà di ricevere l'influsso magnetico dei corpi celesti e della Terra. Per mantenere o ristabilire l'equilibrio, e cioè la salute, dei corpi animali occorreva dunque, secondo Mesmer, operare mediante questo fluido con pratiche che per la verità spesso confondevano con la suggestione e l'ipnosi.

Un impulso molto forte alla nuova concezione della vita e della natura propria del R. doveva venire poi dalla scoperta di L. Galvani circa l'elettricità animale (1789) e, per quanto riguarda la Germania, soprattutto dalla sistemazione filosofico-scientifica che ne diede J.W. Ritter. Stabilendo infatti un rapporto strettissimo fra galvanismo, elettricità e chimica, Ritter ne traeva una concezione unitaria della natura capace di conciliare, in base ai principi del galvanismo, processi organici e processi inorganici.

L'intero universo appariva quindi come un organismo costituito da una serie di processi galvanici dove regna perfetta corrispondenza tra macrocosmo e microcosmo: i corpi celesti sono come le particelle del sangue, le vie latte, come i muscoli del corpo e l'etere è una sorta di fluido che scorre nei suoi nervi. Di conseguenza la medicina non doveva più agire sull'organismo in modo soltanto meccanico o chimico, ma riferirsi all'organismo come totalità, accertando e trattando l'eccitabilità specifica di ogni organo come espressione della sua attività galvanica. Questi elementi, insieme all'interpretazione mistico-teosofica della natura di F. von Baader, trovarono la loro sintesi più alta nella filosofia della natura di Schelling e operarono nella concezione romantica della natura che si affermò nella prima metà dell'Ottocento e il cui programma può essere condensato in una celebre affermazione del medico e naturalista L. Oken: «la filosofia della natura è la scienza dell'eterno trasformarsi di Dio nel mondo».

1.2 La concezione della natura

La natura è intesa così come manifestazione graduale, organica e teleologica di un modello divino che tende a giungere a consapevolezza di sé nello spirito; tutte le forme della natura appaiono come simboli di un processo unitario la cui chiave si trova nello spirito, o meglio in un principio che si trova al di là dell'antitesi tra natura e spirito, tra corpo e anima, come la loro unità e totalità insieme. Questa concezione porta a cercare un legame sempre più stretto tra le diverse scienze che, proprio in virtù dei loro recenti sviluppi e progressi, tendevano a un sempre maggiore isolamento specialistico. In questo senso è caratteristico che nella filosofia romantica della natura circoli il termine 'biosofia' per indicare una nuova scienza che deve essere al di là di idealismo e realismo, di pensiero ed esperienza, per trovare l'unità più profonda e insieme più articolata dei diversi fenomeni della vita. Al tempo stesso la ricerca di questa unità porta a considerare con assai maggiore attenzione e interesse tutte le fasi intermedie della vita, che non si possono né ridurre a semplici rapporti meccanici e organici, né identificare con la libertà della coscienza e dello spirito.

Si diffonde quindi un caratteristico interesse per il mondo dei sogni (si pensi, per es., alla 'simbolica del sogno' di G.H. Schubert), dell'inconscio, nel quale il R. crede che l'uomo si trovi molto più vicino alla comprensione della totalità divina che non nello stato di veglia e di piena coscienza. Proprio come nei miti cerca la sedimentazione della storia e delle tradizioni dei popoli, così nell'inconscio il R. cerca la tesaurizzazione delle esperienze millenarie della coscienza. Il senso vivo e profondo dell'unità della natura proprio del R. poi non solo non esclude ma anzi accentua il riconoscimento di continue tensioni funzionali fra i suoi elementi e le sue forme; così se era stata caratteristica della filosofia meccanicistica la preminenza della categoria di causalità, si ha invece nel R. (anche per suggestioni derivanti dalle scoperte nel campo dell'elettricità e del magnetismo) una certa preminenza del rapporto di 'polarità', inteso come legge di un processo dinamico continuo di trasformazione verso l'alto; gli individui viventi in cui via via si concreta tale processo sono poi momenti da integrare e comporre in un disegno teleologico più vasto, in una sorta di 'organismo ideale'. Si spiega così perché la filosofia della natura del R. portasse a dare particolare importanza alla morfologia al punto che questo è considerato uno dei suoi contributi più importanti e duraturi dello sviluppo delle scienze.

2. La filosofia della storia e la storiografia

La concezione romantica della storia tese soprattutto a porre in evidenza da un lato l'esistenza di un disegno divino al suo interno, dall'altro la specificità di ciascuna epoca che, in quanto manifestazione di quel disegno, non può essere considerata inferiore a quelle successive, secondo la concezione che della storia come progresso aveva avuto l'illuminismo. Herder, Schelling, Goethe ebbero della storia questa visione organicistica e anti-illuministica, visione che sarebbe stata poi anche al centro della speculazione hegeliana, che tuttavia vide nella storia lo sviluppo di un piano razionale, più che divino, volto alla realizzazione di un sapere assoluto che è anche la progressiva realizzazione della libertà attraverso le istituzioni politiche.

Per quanto riguarda la storiografia, anche questa si sviluppò in netto contrasto con gli orientamenti cosmopoliti dell'Illuminismo, esaltando la storia nazionale come espressione dello spirito del popolo (*Volkstum*) e sottolineando i limiti posti dall'ordine divino all'agire cosciente dell'individuo. La forza della tradizione fu elevata a potenza storica, che trovava le sue origini nel Medioevo, considerato non più età di decadenza e barbarie, ma al contrario epoca di autonomo sviluppo dei popoli romano-barbarici e dei loro specifici caratteri nazionali. In tale concezione diritto, religione, arte e istituzioni potevano essere sviluppati solo in organica connessione con i tratti distintivi della nazionalità.

Prendendo a modello il romanzo storico di W. Scott, la storiografia del R. pose in primo piano la narrazione, polemizzando con gli orientamenti fondati sulla ricerca di uniformità e sull'analisi comparativa; secondo una tendenza che avvicinava sempre più la storia all'arte, obiettivo dello storico era risvegliare il passato, esaltando il colore locale e la fedeltà ai costumi (F.-A.-R. de Chateaubriand, A. Thierry, H. Leo) o comunicando al lettore le sensazioni soggettive provate dall'autore nell'avvicinarsi agli avvenimenti del passato (J. Michelet, T. Carlyle).

All'interno di tale contesto culturale uno spazio significativo fu riservato all'analisi del mito: scorrendo tanto nella natura quanto nella storia il manifestarsi della divinità, il R. attribuì al mito il significato di testimonianza insostituibile del modo originario in cui l'uomo ha recepito la rivelazione divina e insieme ha compreso sé stesso nelle fasi iniziali della sua storia (J.J. Bachofen).

MUSICA

Nella storiografia musicale si designa come R. un vasto periodo storico compreso tra il secondo decennio e la fine del 19° sec., grosso modo coincidente da una parte con il tramonto delle esperienze legate al classi-

cismo viennese, dall'altra con l'insieme, tutt'altro che unitario e organico, dei movimenti e delle tendenze che preludono al contraddittorio panorama della musica del 20° secolo. Elementi tipicamente romantici furono già riscontrabili all'interno della produzione classica di fine 18° sec., nelle opere di F.J. Haydn, di W.A. Mozart, e soprattutto di L. van Beethoven. Il R. in musica si sviluppò poi nel corso del 19° sec. in maniera complessa e variegata; basti pensare all'apparente distanza fra le posizioni più avanzate di R. Schumann, F. Liszt, W.R. Wagner, e quelle più moderate di F. Mendelssohn e F. Schubert, o ai tratti distintivi quasi antitetici di generi musicali quali il Lied tedesco e il melodramma italiano.

Un nuovo e più libero modo di intendere la forma musicale si caratterizzò da un lato nel tentativo di arte totale (*Gesamtkunstwerk*) operato da Wagner, dall'altro attraverso la musica descrittiva o a programma e in particolare nel poema sinfonico. Un complessivo rinnovamento del linguaggio musicale si ravvisò nelle fattezze armoniche e timbriche della scrittura orchestrale potenziata (H. Berlioz a R. Strauss), e nella ricerca di asimmetrie e di cromatismi più accentuati (Wagner). Altro elemento fondamentale del R. musicale fu la nascita delle scuole nazionali. Il fenomeno investì la Russia (Gruppo dei cinque), Boemia (B. Smetana, A. Dvořák), Ungheria (F. Liszt; F. Erkel, 1810-1893), Spagna (I. Albeniz, 1860-1909), Svezia (J.G.E. Sjögren, 1853-1918), Norvegia (E.H. Grieg), Finlandia (J. Sibelius).

¡Ay, señor mío! -respondió la Rufina María-; si son de Nigromancia me pierdo por ellas, que nací en Triana, y sé echar las habas, y andar el cedazo y tengo otros primores mejores.
El Diablo Cojuelo. -Tranco VIII

En Andalucía no hay baile sin el movimiento de los brazos, sin el donaire y provocaciones picantes de todo el cuerpo, sin la ágil soltura del talle, sin los quiebras de cintura y sin lo vivo y ardiente del compás, haciendo contraste con los dormidos y remansos de los cernidos, desmayos y suspensiones. El batir de los pies, sus primores, sus campanelas, sus juegos, giros y demás menudencias, es como accesorio al baile andaluz, y no forman, como en la danza, la parte principal. La *Gallarda*, el *Bran de Inglaterra*, la *Pavana*, la *Haya* y otras danzas antiguas españolas, fundaban sólo su vistosidad y realce de la primera soltura y batir de los pies, y en el aire y galanía del pasear la persona.

Allí no había pasión, delirio, frenesí, como se pretenden pintar en todos los bailes que desde muy antiguo han sido peculiares a España, singularmente en las provincias meridionales. Aquellas danzas tenían su lugar en la gala ceremoniosa del sarao; los bailes para el desenfado del festín, para la libertad del teatro. Sabido es que las saltatrices y bailarinas, españolas, singularmente las cordobesas y gaditanas, eran las más celebradas de cuantas se presentaban en los teatros de la gentilica Roma; y tal habilidad y lo picante de los bailes se han ido transmitiendo de siglo en siglo, de generación en generación, hasta nuestros días.

Acaso la configuración de la mujer andaluza, de pie breve, de cintura flexible, de brazos airosos, la hagan propia cual ninguna para tales ejercicios, y acaso su imaginación de fuego y voluptuosa, y su oído delicado y sensibilidad exquisita, la conviertan en una Terpsícore peligrosa para revelar con sus movimientos los delirios del placer, en sus mudanzas los diversos grados y triunfos del amor y, en sus actitudes, los misterios y bellezas de sus formas y perfiles. De cualquier modo que sea, ello es que estos bailes andaluces siempre mueven y fijan la curiosidad del extranjero que una vez los llegó a ver, y jamás sacian la ambición del que, por haber nacido en Andalucía, siempre los tuvo bajo su vista.

Pero de todo aquel país, Sevilla es la depositaria de los universos recuerdos de este género, el taller donde se funden, modifican y recomponen en otros nuevos los bailes antiguos, y la universidad donde se aprenden las gracias inimitables, la sal sin cuento, las dulcísimas actitudes, los vistosos volteos y los quiebras delicados del baile andaluz. En vano es que de las dos Indias lleguen

a Cádiz nuevos cantares y bailes de distinta aunque siempre de sabrosa y lasciva prosapia; jamás se aclimatarán, si antes, pasando por Sevilla, no deja en vil sedimento lo demasiado torpe y lo muy fastidioso y monótono a fuerza de ser exagerado.

Saliendo un baile de la escuela de Sevilla, como de un crisol, puro y vestido a la andaluza, pronto se deja conocer, y es admitido desde Tarifa a Almería y desde Córdoba a Málaga y Ronda. Ni por el continuo aluvión de nuevos bailes, ni de la recomposición de los unos, ni de la fusión de los otros, dejan de existir siempre los recuerdos y las imágenes más vivas de la antigua *Zarabanda*, *Chacona*, *Antón Colorado*, y otros mil que mencionan los escritores desde el siglo XVI hasta el presente, desde Mariana hasta Pellicer. En el moderno bolero se encuentran recuerdos de aquellos bailes, y una de sus mudanzas más picantes conserva todavía el nombre de la *Chacona*. El *Ole* y la *Tana* son descendientes legítimos de la *Zarabanda*, baile que provocó excomuniones eclesiásticas, prohibiciones de los consejos, y que, sin embargo, resistía a tantos entredichos, y que, si al parecer moría, volvía a resucitar, tan provocativo como de primero. No hace muchos años que todavía se oyó cantar y bailar, por una cuadrilla de gitanos y gitanillas, en algunas ferias de Andalucía.

Estos bailes pueden dividirse en tres grandes familias, que, según su condición y carácter, pueden ser, o de origen morisco, español o americano. Los de origen español pueden conocerse por su compás de dos por cuatro, vivo y acelerado, que se retrae por su aire antiguo al *Pasacalle*, y que, cantado en coplas octosílabas de cuatro o cinco versos, se parecen mucho a la *jota* de Aragón y de Navarra. Los de alcurnia americana se revelan por su mayor desenvoltura, como provenientes de pueblo en que el pudor tenía pocas o ningunas leyes; pero entre todos estos bailes y cantares merecen llamar la atención (del que al través de estos usos y diversiones trate de estudiar el carácter de los pueblos y las vicisitudes que han corrido) los que conservan su filiación árabe y morisca. Éstos se descubren por la melancólica dulzura de su música y canto, y por el desmayo alternado con vivísimos arrebatos en el baile.

Desde luego haremos notar que la *Caña*, que es el tronco primitivo de estos cantares, parece con poca diferencia la palabra *Gannia*, que en árabe significa el canto. Nadie ignora que la *Caña* es un acento prolongado que principia por un suspiro, y que después recorre toda la escala y todos los tonos, repitiendo por lo

mismo un propio verso muchas veces, y concluyendo con otra copla por un aire más vivo, pero no por eso menos triste y lamentable. Los cantadores andaluces, que por ley general lo son la gente de a caballo y del camino, dan la primer palma a los que sobresalen en la *Caña*, porque, viéndose obligados a apurar el canto, como ellos dicen, o es preciso que tengan mucho pecho o facultades, o que pronto den el traste y se desluzcan. Por lo regular la *Caña* no se baila, porque en ella el cantador o cantadora pretende hacer un papel exclusivo.

Hijos de este tronco son los oles, las tiranas, polos y las modernas serranas y tonadas. La copla, por lo regular, es de pie quebrado. El canto principia también por un suspiro, la guitarra o la tiorba rompe primero con un son suave y melancólico por *mi menor*, pasando alternativamente y sin variación la mano izquierda de una posición a otra, y la derecha hiere las cuerdas a lo rasgado, primero por lo dulce y blando, y después fuerte y airadamente, según la intención y sentido de la copla. El cantador o cantadora entra cuando bien le parece, y la bailadora, con sus crócalos de granadillo o de marfil, rompe también sus

movimientos con la introducción que tiene toda danza o baile, que allí se llama paseo.

Y son muy de notar, por cierto, los toques y particularidades de este canto, que por lo mismo de ser tan melancólico y triste, manifiesta honda y elocuentemente que es de música primitiva. En él es verdad que no se encuentra el aliño, el afeite o la combinación estudiada e ingeniosa de la nota italiana; pero, en cambio, ¡cuánto sentimiento, cuánta dulzura y qué mágico poder para llevar el alma a regiones desconocidas y apartadas de las trivialidades de la actualidad y del materialismo de lo presente! Por eso el cantador, arrobado también como el ruiñeñor o el mirlo en la selva, parece que sólo se escucha a sí mismo, menospreciando la ambición de otro canto y de otra música vocinglera que apetece los aplausos del salón o del teatro, contentándose sólo con los ecos del apartamiento y la soledad.

Al entrar en la copla el cantador, entra en mudanza la bailadora, ya sola, ya acompañada con su pareja, y los tocadores imprimen en las cuerdas aquellos sonos que más les sugiere su buen gusto y su sensibilidad. En aquel punto el que baila, el que canta y el que toca se unen en un propio sentimiento, se arroban, se entusiasman, y éste con sus trinos, aquélla con sus movimientos, y el otro con sus suspiros y gorjeos tristísimos, de tal manera arrebatan a los concurrentes, que todos prorrumpan en monosílabos de placer y en gritos de entusiasmo. Acaso algún decano, ya por sus años, o por su voz averiada, derribado de la plaza de cantador, u otro aficionado que espera su turno para dar vuelo a su copla, con los dedos sobre la mesa, o con las palmas en alto, llevan el compás y medida de la orquesta, no perjudicando lo rústico de la traza al buen efecto y final resultado de aquella singularísima ópera.

Cuando los principales cantadores apuran sus fuerzas, se suspenden las tonadas y polos de punta, de dificultad y lucimiento, y entran en liza con la rondeña, o granadina, otros cantadores y cantadoras, de no tanta ejecución, pero no inferiores en el buen estilo.

Después de pasar varias veces de estas fáciles a las otras difíciles y peregrinas canturias, se ameniza de vez en cuando la fiesta con el canto de algún romance antiguo, conservado oralmente por aquellos trovadores no menos románticos que los de la Edad Media, romances que señalan con el nombre de *corridos*, sin duda por contraposición a los *polos*, *tonadas* y *tiranas*, que van y se cantan por coplas o estrofas sueltas. Acaso en estos romances se encuentran muchos de los comprendidos en el *Romancero General*, en el *Cancionero de Romances* y otros, y acaso se conservan también algunos, que no se hallan en semejantes colecciones, pero que, a pesar de las mutilaciones y errores que tienen, revelan desde luego pertenecer al mejor tiempo de nuestra poesía peculiar. ¿Por qué se han conservado en Andalucía, mejor que en Castilla u otras provincias, estos cantares y romances? ¿Cómo es que preciosidades de literatura y costumbres tan interesantes no se han recogido en las antiguas o modernas colecciones? Una respuesta sola hay para esto: la música oral los ha conservado, así como los cánticos de Escocia y la poesía de otros pueblos.

El averiguar por qué en Andalucía se conserva más resto de costumbres antiguas, más tradiciones caballescascas que no en otras provincias antes restauradas de los moros, fuera asunto para una curiosa disertación.

En tanto, hallándome en Sevilla, y habiéndome encarecido sobremedera la destreza de ciertos cantadores, la habilidad de unas bailadoras y, sobre todo, teniendo entendido que podría oír algunos de estos romances desconocidos, dispuse asistir a una de estas fiestas.

El *Planeta*, el *Fillo*, Juan de Dios, María de las Nieves, la *Perla*, y otras notabilidades, así de canto como de baile, tomaban parte en la función. Era por la tarde, y en un mes de mayo fresco y florido. Atravesé con mi comitiva de aficionados el puente famoso de barcas para pasar a Triana, y a poco nos vimos en una casa, que por su talle y traza recordaba la época de la conquista de Sevilla por San Fernando.

El río [Guadalquivir] bañaba las cercas de espacioso patio, cubiertas de madreselvas, arboleras y mirabeles, con algún naranjero o limonero en medio de aquel cerco de olorosa verdura. La fiesta tenía su lugar y plaza en uno como zaguán que daba al patio.

En la democracia práctica que hay en aquel país no causó extrañeza la llegada de gente de tan distinta condición de la que allí se encontraba en fiesta. Un ademán más obsequioso y rendido de parte de aquellos guapos, llevándose la mano al calañés, sirvió de saludo, ceremonia, introducción y prólogo, y la fiesta proseguía cada vez más interesante. Entramos a punto en que el *Planeta*, veterano cantador, y de gran estilo, según los inteligentes, principiaba un romance o *corrida*, después de un preludio de la vihuela y dos bandolines, que formaban lo principal de la orquesta, y comenzó aquellos trinos penetrantes de la prima, sostenidos con aquellos melancólicos dejos del bordón, compaseando todo por una manera grave y solemne, y de vez en cuando, como para llevar mejor la medida, dando el inteligente tocador unos blandos golpes en el traste del instrumento, particularidad que aumenta la atención tristísima del auditorio. Comenzó el cantador por un prolongado suspiro, y después de una brevísima pausa, dijo el siguiente lindísimo romance, del conde del Sol, que, por su sencillez y sabor a lo antiguo, bien demuestra el tiempo a que debe el ser.

Romance

*Grandes guerras se publican
entre España y Portugal;
y al conde del Sol le nombran
por capitán general.*

*La condesa, como es niña,
todo se la va en llorar.*

*-Dime, conde, cuántos años
tienes que echar por allá.*

*-Si a los seis años no vuelvo,
os podréis, niña casar.*

*Pasaron los seis y los ocho
y los diez se pasarán,*

*y llorando la condesa
pasa así su soledad.*

*Estando en su estancia un día,
la fue el padre a visitar.*

*-¿Qué tienes, hija del alma,
que no cesas de llorar?*

*-¡Padre, padre de mi vida,
por la del santo Grial,*

*que me deis vuestra licencia
para el conde ir a buscar!*

*-Mi licencia tenéis, hija;
cumplid vuestra voluntad.*

*Y la condesa, a otro día,
triste fue a peregrinar.*

*Anduvo Francia y la Italia,
tierras, tierras sin cesar.*

*Ya en todo desesperada
tornábase para acá,
cuando gran vacada un día
halló en un ancho pinar.*

*-Vaquerito, vaquerito,
por la Santa Trinidad,
que me niegues la mentira,
y me digas la verdad:*

¿De quién es este ganado

con tanto hierro y señal?

*-Es del Conde el Sol, señora,
que hoy está para casar.*

*-Buen vaquero, buen vaquero,
¡así tu hato veas medrar!
Que tomes mis ricas sedas
y me vistas tu sayal;*

*y tomándome la mano
a su puerta me pondrás,
a pedirle una limosna
por Dios, si la quiere dar.*

*Al llegar a los umbrales,
veis al Conde que allí está,
cercado de caballeros,
que a la boda asistirán.*

*-Dadme, conde, una limosna.
El Conde pasmado se ha.*

-¿De qué país sois, señora?

-Soy de España natural.

*¿Sois aparición, romera,
que venisme a conturbar?*

*-No soy aparición, Conde,
que soy tu esposa leal.*

*Cabalga, cabalga el conde,
la condesa en grupas va,
y a su castillo volvieron
salvos, salvos y en solaz.*

La música con que se cantan estos romances es un recuerdo morisco todavía. Sólo en muy 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. Lo apartados de comunicación en que se encuentran estos pueblos de la serranía, y el haber en ellos familias conocidas por descendientes de moriscos, explican la conservación de estos recuerdos.

Después que concluyó el romance, salió la *Perla* con su amante el *Jerezano* a bailar. Él tan bien plantado en su persona cuanto lleno de majeza y boato en su vestir, y ella así picante en su corte y traza como lindísima en su rostro, y realzada y limpia en las sayas y vestidos.

El *Jerezano*, sin sombrero, porque lo arrojó a los pies de la *Perla* para provocarla al baile, y ella sin mantilla y vestida de blanco, comenzaron por el son de la rondeña a dar muestras de su habilidad y gentileza.

El pie pulido de ella se perdía de vista por los giros y vueltas que describía y por los juegos y primores que ejecutaba; su cabeza airosa, ya volviéndola gentilmente al lado opuesto de por donde serenamente discutía, ya apartándola con desdén y desenfado de entre sus brazos, ya orlándola con ellos como queriéndola ocultar y embozarse, ofrecía para el gusto las proporciones de un busto griego, para la imaginación las ilusiones de un sueño voluptuoso. Los brazos mórbidos y de linda proporción, ora se columpiaban, ora los alzaba como en éxtasis, ora los abandonaba como en desmayo; ya los agitaba como en frenesí y delirio, ya los sublimaba o derribaba alternativamente como quien recoge flores o rosas que se le caen. Aquí doblaba la cintura, allí retrepaba el talle, por doquier se estremecía, por todas partes circulaba, ora blandamente como cisne que hiende el agua, ora ágil y rápida como sílfide que corta el aire. El bailaror la seguía menos como rival en destreza que como mortal que sigue a una diosa. Los cantadores y cantadoras llovían coplas para provocar y multiplicar otras mudanzas y nuevas actitudes. Este cantaba aquello de:

*Toma, niña, esa naranja,
que la cogí de mi huerto;
no la partas con cuchillo,
que va mi corazón dentro.*

Otro lo de:

*Hermosa deidad, no llores,
de mi amor no tomes quejas,
que es propio de las abejas
picar donde encuentran flores.*

El concurso se animaba, se enardecía, tocaba en el delirio. Una recogía la pandereta, y volviéndola y revolviéndola entre los dedos, animaba el compás diestra y donosamente. Aquél con las palmas sostenía la medida, y, según costumbre, ganábase, para después del baile, con el tocador, un abrazo de la bailadora. Todos aplaudían, todos deliraban. ¡Orza! ¡Orza! -decía el uno- ¡de este lado, bergantín empaverado!; de otra, queriendo llevar el movimiento picante, en una actitud de desenfado: ¡Zas, puñalada; rechiquetita, pero bien dada! De una parte exclamaban, pidiendo nuevas mudanzas: ¡Máteme vuesa merced la curiana! ¡Hágame vuesa merced el bien parado!; de otra, queriendo llevar el baile a la última raya del desenfado: ¡Eche vuesa merced más ajo al pique! ¡movimientos y más movimientos!... ¡Quién podrá explicar ni describir, ni el fuego, ni el placer, ni la locura, así como tampoco reproducir las sales y chistes que en semejantes fiestas y zambras rebosan por todas partes, y se derraman a manos llenas y perdidamente!

Después de esta escena tan viva, cantó el *Fillo* y cantó María de las Nieves las tonadas sevillanas; se bailaron seguidillas y caleseras, y Juan de Dios entonó el *Polo Tobalo*, acompañándole al final, y como en coro, los demás cantadores y cantadoras, cosa por cierto que no cede en efecto músico a las mejores combinaciones armónicas del maestro más famoso.

Después de esta ópera, toda española y andaluza, me retiré pesaroso por no haber podido oír los romances de Roldán y de Gerineldos, pues el tiempo había huido más rápidamente que lo que yo quisiera.

Alguno de los del festejo, que por más cortesía quiso venir en mi compañía y conversa, entendiendo mi curiosidad, que para ellos era una nueva obligación por ver la importancia que yo daba a tales cosas, me dijo con desenfado noble y con parla de la tierra:

-Padrino, no tome desabrimiento por tal niñería, puesto que el romance de Gerineldos lo sé de coro, y ya que no con discante y gorjeos, al menos se lo iré relatando al son y compás del pasitrote que llevamos.

-Que me place -dije, ansiosamente, a mi acompañante.

-Pues óigame, padrinito mío -me respondió con agrado y, así, comenzó a relatar:

Romance

*-Gerineldos, Gerineldos,
mi camarero pulido,
¡quién te tuviera esta noche
tres horas a mi servicio!*

*-Como soy vuestro criado,
señora, burláis conmigo.*

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

*-¿A cuál hora, bella Infanta,
cumpliréis lo prometido?*

*-Entre la una y las dos,
cuando el Rey esté dormido.
Levantóse Gerineldos;
abre en secreto el rastrillo,
calza sandalias de seda
para andar sin ser sentido.*

*Tres vueltas le da al palacio
y otras tantas al castillo.*

-Abráisme -dijo-, señora;

abráisme, cuerpo garrido.
-¿Quién sois vos el caballero
que llamáis así al postigo?
-Gerineldos soy, señora;
vuestro tan querido amigo.
Tomáralo por la mano,
a su lecho lo ha subido,
y besando y abrazando,
Gerineldos se ha dormido.
Recordado había el Rey
del sueño despavorido;
tres veces lo había llamado,
ninguna le ha respondido.
-Gerineldos, Gerineldos,
mi camarero pulido,
si me andas en traición,
trátasme como a enemigo,

o con la Infanta dormías,
o el alcázar me has vendido.
Tomó la espada en la mano;
con gran saña va encendido;
fuérase para la cama,
donde a Gerineldos vido.
Él quisiéralo matar,
mas crióle desde niño.
Sacara luego la espada;
entre entrambos la ha metido,
para que al volver del sueño
catasen que el yerro ha visto.
Recordado hubo la Infanta,
vio la espada y dio un suspiro.
-Recordad heis, Gerineldos,
que ya érades sentido;
que la espada de mi padre
de nuestro yerro es testigo.
Gerineldos va a su estancia,
le sale el Rey de improvisio.
-¿Dónde vienes, Gerineldos,
tan mustio y descolorido?
-Del jardín vengo, señor,
de coger flores y lirios,
y la rosa más fragante
mis colores ha comido.
-Mientes, mientes, Gerineldos,
que con la Infanta has dormido;
testigo de ello mi espada:
en su filo está el castigo.

Justamente el último verso lo dijo, el bardo de Triana pasando todos la puerta de este nombre para envainarnos por la calle de la Mar, en donde ya fue preciso desmoronar la escuadra escogida de mis acompañantes, entrando yo en mi morada con los recuerdos y agradables ideas que estos cantos sugieren a la imaginación amante de tales baladas y tradiciones.

GUSTAVO ADOLFO BÉCQUER

Nace en Sevilla el 17 de febrero de 1836 y muere en Madrid el 22 de diciembre de 1870. Su obra más conocida es *Rimas y Leyendas*, obra que une las *Rimas*, escritas a lo largo de su vida, pero que no fueron publicadas hasta después de su muerte, cuando un incendio casi acaba con ellas, y sus amigos deciden publicarlas; y las *Leyendas*, que al contrario que las *Rimas*, fueron publicándose durante su vida. La primera edición fue en 1871.

Juan Luis Alborg, *Historia de la literatura española*:

LAS «LEYENDAS»

Baquero Goyanes, en su denso trabajo sobre *El cuento español en el siglo XIX*, dedica a las *Leyendas* de Bécquer unos breves párrafos, pero suficientes para colocarlas en un lugar de excepción. Las califica de modélicas narraciones en prosa, «en las cuales - dice - la poesía brota no sólo de un lenguaje cuidado, musical, colorista, sino también - y esto nos interesa más - de la belleza de los temas. Si el mérito de las leyendas becquerianas residiera únicamente en el lenguaje - lenguaje de poeta -, estaríamos ante un caso más de poemas en prosa»; pero - aclara casi a continuación - «los aciertos expresivos del narrador están puestos al servicio de una imaginación poderosa que lo es todo en estas leyendas. Por el contrario, en el poema en prosa el asunto no es sino un débil pretexto para provocar y sustentar una brillante teoría de imágenes, tras las cuales queda oculto el insignificante motivo argumental». Baquero, como vemos, sitúa a idéntico nivel la calidad literaria de la prosa y su valor como forja de un mundo poético: «Las leyendas becquerianas - dice más concretamente luego - representan el triunfo del relato en prosa, ya que los que hasta ahora hemos estudiado de este tipo son muy inferiores a los relatos legendarios en verso del Duque de Rivas o de Zorrilla. Bécquer consigue el milagro de una prosa poética - pero prosa auténtica, con valores narrativos - sirviendo a unos asuntos que en emoción, misterio y belleza nada tienen que envidiar a los mejores de los autores citados. Las leyendas de Bécquer suponen el logro de un género antes mediocre y topiqueramente romántico, y a la vez significan casi su fin, ya que de puro perfectas ningún otro relato de esta clase, posterior, podrá igualarse a los del escritor sevillano. El género decae sensiblemente y todas sus manifestaciones subsiguientes parecerán torpes remedos de la obra de Gustavo Adolfo».

El otro comentario, *Bécquer y el poema en prosa español*, es de Luis Cernuda. Para éste, «es Gustavo Adolfo Bécquer quien adivina en España la necesidad de la poesía en prosa y quien responde a ella y le da forma en sus *Leyendas*». Cernuda examina, sobre varias de las leyendas, el modo como Bécquer se aventura por el camino de su nuevo experimento, y sentencia con aguda distinción: «Paralelamente a como aproxima el verso a la prosa, trata también de acercar la prosa al verso, no para escribir una prosa poética, sino para hacer de la prosa instrumento efectivo de la poesía». [...]

Dijimos entre los datos biográficos del escritor que su primera leyenda publicada fue *El caudillo de las manos rojas*, que Rodríguez Correa envió a *La Crónica de Ambos Mundos*, donde apareció entre mayo y junio de 1858. Entre octubre y noviembre de 1860 apareció la segunda de estas composiciones, *La cruz del diablo*, igualmente en *La Crónica*. Con la publicación de esta segunda leyenda - dice Rica Brown - Bécquer parece haberse dado cuenta de sus posibilidades, así artísticas como financieras, pues durante los tres años siguientes - 1861-1863 - aparecieron en la prensa madrileña dieciocho de las veintidós leyendas que se conocen de Bécquer. Por años se distribuyen de este modo: a 1861 corresponden *La ajorca de oro*, *La Creación*, *El monte de las ánimas*, *¡Es raro!*, *Los ojos verdes* y *Maese Pérez el organista*, todas ellas en *El Contemporáneo*; en 1862 se publicaron *El rayo de luna*, *Creed en Dios*, *El aderezo de esmeraldas*, *El Miserere*, *El Cristo de la calavera*, *Tres fechas* y *La venta de los gatos*, todas también en la misma publicación; en 1863 aparecieron *El gnomo* (en *La América*), *La cueva de la mora* (en *El Contemporáneo*), *La promesa* (en *La América*), *Apólogo* (en *La Gaceta Literaria*), *La corza blanca* y *El beso* (ambas en *La América*). La última leyenda becqueriana, *La rosa de pasión*, apareció en marzo de 1864 en *El Contemporáneo*. Y aunque incompleta, cierra la serie *La mujer de piedra*, que Bécquer dejó copiada en el manuscrito del *Libro de los gorriones*.

Puede afirmarse que las *Leyendas* de Bécquer han sido, y son, extremadamente populares y no parecería indispensable hacer ahora referencia a su contenido argumental. Lo creemos conveniente, sin embargo, para mejor apoyar los respectivos comentarios sobre ellas.

Bécquer subtituló *El caudillo de las manos rojas* de «tradición india». Apareció en un momento en que las literaturas europeas comenzaban a poner de moda el exotismo hindú a través de sus tradiciones religiosas, sus grandes poemas, la divulgación histórica y geográfica, etc., por lo que Bécquer pudo tener acceso a diversas fuentes”. La leyenda de Bécquer refiere la expiación del crimen cometido por Pulo, rey de Osira. Expulsado del reino por su hermano Tippet, le roba a éste el amor de su prometida Siannah. Tippet descubre a los amantes, pero muere a manos de Pulo, quien no puede quitar de sus manos las manchas de sangre hasta cumplir la penitencia impuesta por el dios Vishnú; entretanto debe renunciar al amor de Siannah. Pero Pulo sucumbe en el último instante a su hechizo, y no cumple tampoco la segunda penitencia impuesta por el dios, por lo que al fin ha de darse la muerte. En el último instante puede ver todavía a Siannah, que se arroja a la misma hoguera donde él arde.

Rica Brown comenta que esta «tradición india» de Bécquer sobresale por tres motivos: por su exotismo oriental, que nada debe a Víctor Hugo ni a Zorrilla; por el profundo sentido religioso que inspira el tema y su desarrollo; y por su innegable belleza artística. Estas tres características le dan un sello de originalidad que le distingue de cualquier otro cuento exótico; pero su importancia capital - añade Rica Brown - consiste en que en estas páginas advertimos, antes de publicarse ninguna de las *Rimas*, la misma sensibilidad poética, y hasta el mismo vocabulario, que ha de caracterizar la más auténtica lírica becqueriana. García-Viñó, que destaca este mismo aspecto, llena cuatro compactas páginas con palabras o frases de la leyenda, que se van a repetir, incluso literalmente a veces, en los escritos posteriores; supone por ello que *El caudillo de las manos rojas*, compuesto durante los cuatro años de silencio poético que median entre la *Oda a Quintana* (1855) y la primera Rima publicada, la XIII, en 1859, corresponde al momento culminante del período de formación de Bécquer. «Descripciones de la mañana - dice por su parte Benítez -, la tarde, la noche, la tempestad, la calma, el silencio nocturno, tienen valor autónomo: son pequeñas unidades líricas, anticipos de las *Rimas*, La sensibilidad de Bécquer, su sensualidad andaluza, su gusto por los colores evanescentes, por los matices delicados, se adecúan perfectamente al marco oriental de su relato».

Los dos últimos críticos aducidos extreman sus elogios a esta primera leyenda becqueriana: «No es extraño - comenta Benítez - que los modernistas hayan leído esta leyenda con entusiasmo. El exotismo de Bécquer tiene ya poco que ver con la descripción pintoresca de Zorrilla. Hay ahora una proyección simbólica: un interés por subjetivar el mundo que se describe y por objetivar las propias sensaciones. Lo exótico no se reduce ya a la pintura de seres y de cosas sino que se amplía hacia la creación de una atmósfera sensual y misteriosa. Para ello Bécquer crea una prosa nueva llena de valores plásticos y musicales. *El caudillo de las manos rojas* queda por eso como una expresión solitaria en la literatura española hasta la renovación estética modernista». «Con ser la primera escribe García-Viñó -, posee toda la leyenda una riqueza imaginística, una musicalidad, una exuberancia de lenguaje sin igual en toda la prosa becqueriana».

García-Viñó pone de relieve el distinto carácter que *El caudillo de las manos rojas* posee en relación con las leyendas restantes, y que explica en buena parte la prolongada atención que le dedica. *El caudillo*, viene a decirnos, contiene «un algo de amanecer refulgente, de salida de un sol que crece y crece hasta ir a dar en un mediodía deslumbrante». A diferencia de las otras leyendas, en las que Bécquer se centró más en los sentimientos y en el misterio. *El caudillo de las manos rojas* «es más sensual que sentimental»; el ambiente y el tono de los poemas indios no son más que pre-textos para el lenguaje, las imágenes, las metáforas, las descripciones; el Bécquer que escribe esta leyenda es todavía el Bécquer juvenil, impregnado de espíritu andaluz: «Luego - comenta García-Viñó en un bello pasaje - la prosa de Bécquer se interioriza, se esencializa. En el baño de las ninfas en *La corza blanca*, en ciertos pasajes de *El gnomo*, de *Los ojos verdes*, reaparece la prosa sensual, voluptuosa, brillante y desbordada, pero el talante del escritor es otro y otro el tono del lenguaje. Éste sigue siendo rico, adornado, abundante, pero nunca más ya con ese no sé qué de amanecer o manantial que tiene en esta primera leyenda. Bécquer se volverá en adelante, definitivamente, sobre sí mismo. Ya no escribirá sobre países remotos, sobre cosas que sólo conoce a través de libros. Escribirá sobre su mundo: sobre sus creencias religiosas, su idea del amor, sus sentimientos, sus problemas. Se dirá que más remotas que la India son esas regiones etéreas descritas en *Creed en Dios*, pero la verdad es que ésta afecta clarísimamente al mundo a que Bécquer pertenecía: el de la poesía, por un lado; el de las creencias del cristianismo, por otro; el del pasado español, en fin, que él quería conservar».

La cruz del diablo, segunda en orden cronológico, es la primera leyenda sobre asunto español. La acción transcurre en lugares conocidos, que el autor pudo visitar: el valle pirenaico del Segre. En ella introduce

Bécquer uno de sus recursos favoritos, que había de repetir después: el de hacerse presente en el lugar del relato y enlazarlo con un episodio autobiográfico. Lo que a su vez le permite injerir una nota de confesión íntima y personal; esto, como subraya Rica Brown, «sirve para poner al lector en contacto con el estado de alma del poeta, quien de esta manera da una realidad poética al cuento más fantástico y un fondo de sentimiento humano a la narración más extraordinaria». El tema de la leyenda, al que también había de volver en otras ocasiones, es el del *mal caballero*, el señor perverso y blasfemo, que hace el mal por el mero placer de hacerlo. Sus súbditos lo asesinan, pero su espíritu regresa, viste su propia armadura y prosigue sus tropelías. Al fin consiguen aquéllos dominarlo con ayuda de la oración de San Bartolomé, funden la armadura y con ella construyen una cruz; pero las gentes creen, que por ser *del diablo*, tiene poderes maléficos y daña a quienes se postran ante ella. La narración la hace esta vez un lugareño - el guía que impide a Bécquer arrodillarse ante la cruz -, lo que permite al escritor hacer uso del *color local*. El relato parece así ganar en espontaneidad, pero, como señala García-Viñó, pierde con ello temperatura estética.

La Creación (junio de 1861), señala el influjo de las lecturas del *Ramayana*; Bécquer la subtitula «poema indio». Es una visión humorística de la creación del mundo según el mito de Brahma. En un descuido de éste, que cierra mal el laboratorio de sus experimentos, donde ha creado los astros y todas las bellezas que los pueblan, los *gandharvas*, o cantores celestes, revuelven todo en la gran oficina del dios y crean el mundo nuestro: «un mundo deforme, raquítico, oscuro, aplastado por los polos, que volteaba de medio ganchete; con montañas de nieves y arenales encendidos; con fuego en las entrañas y océanos en la superficie; con una humanidad frágil y presuntuosa, con aspiraciones de Dios y flaqueza de barro. El principio de muerte, destruyendo cuanto existe, y el principio de vida con conatos de eternidad, reconstruyéndolo con sus mismos despojos: un mundo disparatado, absurdo, inconcebible; nuestro mundo, en fin - Brahma pretende destruirlo, pero los *gandharvas* le ruegan que no les rompa su juguete. Y el dios accede: « ¡Id - les dijo -, turba desalmada e incorregible! Marchaos adonde no os vea más con vuestra deforme criatura. Ese mundo no debe, no puede existir, porque en él hasta los átomos pelean con los átomos; pero marchad, os repito. Mi esperanza es que en poder vuestro no durará mucho» Rica Brown subraya que medio siglo antes que Rudyard Kipling, Bécquer había sentido el encanto de las leyendas indias y decidido interpretarlas para gozo de la imaginación europea.

El Monte de las Animas (noviembre del 61), una de las más populares leyendas de Bécquer, tiene por escenario el monte que da el título, en las proximidades de Soria, aunque el ambiente soriano es escaso. Bécquer combina aquí dos leyendas. La primera refiere una antigua tradición sobre los Templarios; éstos habían reñido sangriento combate con los hidalgos de la ciudad por la posesión de los cotos de caza existentes en el monte mencionado. Desde entonces, en la Noche de Difuntos, «las ánimas de los muertos, envueltas en jirones de sus sudarios, corren como en una cacería fantástica por entre las breñas y los zarzales», y siempre, al otro día, «se han visto impresas en la nieve las huellas de los descarnados pies de los esqueletos». Alonso y su prima Beatriz - aquí se injiere la segunda leyenda - van de caza por el Monte de las Animas en la víspera del Día de Difuntos, pero Alonso propone dejar con tiempo la partida para que no les sorprenda la aparición de los templarios, temor que Beatriz acoge burlonamente. De vuelta en la ciudad, Beatriz - otra mujer, como en *La ajorca de oro*, de hermosura y orgullo diabólicos - por el simple capricho de saberse servida y adorada, obliga a Alonso, con sus burlas y reticencias, a regresar al Monte de las Animas para que recupere una banda que dice haber perdido. Pero pasan las horas y Alonso no reaparece. Beatriz intuye lo sucedido, y después de una noche pasada en vela, asediada por el temor y los remordimientos, descubre, a la luz del amanecer, sobre un reclinatorio de su habitación, «sangrienta y desgarrada, La banda azul que perdiera en el monte, la banda azul que fue a buscar Alonso». «Cuando sus servidores llegaron, despavoridos, a notificarle la muerte del primogénito de Alcudiel, que a la mañana había aparecido devorado por los lobos entre la maleza del Monte de las Animas, la encontraron inmóvil, crispada, asida con ambas manos a una de las columnas de ébano del lecho, desencajados los ojos, entreabierta la boca, blancos los labios, rígidos los miembros, muerta, ¡muerta de horror!». [...]

El tema de la mujer que acarrea con su belleza la destrucción del hombre retorna en la leyenda *Los ojos verdes* (diciembre del 61). Bécquer utiliza nombres de Soria o sus alrededores, pero en realidad la acción transcurre en un lugar ideal y se basa en el tema antiquísimo de la ondina que seduce a un joven. Fernando, persiguiendo a un ciervo que ha herido con su venablo, se adentra por una espesura hasta llegar a la fuente de los álamos «en cuyas aguas habita el espíritu del mal», según le avisa su montero, instándole a retroceder. Pero a partir de ese día cambia su carácter, anda mustio y sombrío y sólo desea la soledad; día tras día toma a la fuente porque junto a sus aguas ha visto brillar los ojos de una mujer, cual los que toda su vida había so-

ñado en encontrar. Al fin, un día, halla junto a la fuente a la mujer que había creído un sueño, «hermosa sobre toda ponderación», con los ojos que él tenía grabados en su mente, «unos ojos de un color imposible», por cuya sola mirada se siente dispuesto a dar la vida. La misteriosa mujer le ofrece su amor y enlazándole con sus brazos le arrastra hasta el abismo.

La descripción de la fuente y del paisaje que la rodea cuenta entre las más bellas páginas de Bécquer; es una de esas descripciones que, como dice García-Viñó con justo entusiasmo, «parecen pintadas con colores transparentes, sobre un lienzo de cristal, sobre un jirón de nubes o sobre el mismo aire inflamado del crepúsculo». Pero *Los ojos verdes* tiene otras muchas resonancias: una, la significación simbólica, ya aludida, de la belleza femenina que acarrea la perdición del hombre; otra, tanto o más ahincada en el espíritu de Bécquer, la de la mujer ideal, creación subjetiva de su imaginación, sueño de su alma y de su carne, ficción imposible, pero hacia la cual se siente arrastrado, única a la que ama, meta de su ansiedad y sus aspiraciones, preferida a todas las mujeres reales de la tierra. Bécquer, como veremos luego, expresó este mismo pensamiento en varias de sus *Rimas*, pero recordemos al menos, de momento, la *XI*, en la cual rechaza a las dos mujeres que se le ofrecen como corpóreas y materiales, y llama a la que es sólo un sueño, incorpórea e intangible, «vano fantasma de niebla y luz...».

Unos días después de *Los ojos verdes* se publicó, también en *El Contemporáneo*, *Maese Pérez el organista*, que el autor localiza en Sevilla, en una época que corresponde con más o menos precisión al siglo xvi. Es el relato de un organista ciego, de sensibilidad excepcional, cuyo espíritu, después de su muerte, regresa para tocar el órgano, que nadie después de él había podido hacer sonar de idéntica manera.

En la leyenda se cruzan dos planos: uno de tipo costumbrista, coloquial, a cargo de una mujer del pueblo que refiere los sucesos maravillosos, y otro literario, de la mano del propio autor, que en admirables páginas describe el prodigio musical de Maese Pérez y nos introduce en el clima de misterio y de prodigio sobrenatural que constituye el peculiar encanto de esta leyenda. [...]

La descripción de los asuntos de las leyendas becquerianas, en la que hemos tenido que demorarnos inevitablemente, ha podido persuadir al lector de que se dan en ellas los caracteres románticos más genuinos, que podemos leer, por ejemplo, en la enumeración de García-Viñó: «melancolía, pesimismo, tristeza; afición a lo vago e indefinido, a lo informe e incoherente, a la fantasía y el ensueño; marcada tendencia a lo sobrenatural y a evadirse del presente y del pasado inmediato; medievalismo; pasión, melancolía y subjetivismo; soledad; apego a todo lo que sea del pueblo y de la tierra; a todo lo que sea sencillo, aunque también tosco e ingenuo; amor a la libertad y a la independencia; afición a los cementerios, las ruinas y la belleza que se marchita; al tema del amor desenfrenado y omnipotente».

Rasgos todos que podrían definir por igual a las leyendas innumerables que inspiró la moda romántica. Por otra parte, son bien conocidas las concomitancias entre las leyendas de Bécquer y otras diversas formas de literatura imaginativa. Según Benítez, participan de las características del relato folklórico al modo de los imitadores de Fernán Caballero, de la leyenda fantástica zorrillesca y del cuento moderno basado en la creación de una atmósfera, al modo popularizado por las obras de Tieck, Hoffmann y Poe; y conocida es también la huella de Espronceda en el tratamiento de lo misterioso y terrorífico.

Con todo, ningún escritor en nuestra lengua se acercó, ni aun remotamente, a la perfección de Bécquer. Recordemos los juicios, que arriba dimos, de Baquero Goyanes, para quien el género alcanza en manos de Bécquer el máximo logro, y el de Cernuda que le otorga la condición de creador del poema en prosa. Pero tales excelencias necesitan ser concretadas. El propio Benítez, en unas bellas páginas finales de su estudio, resume las razones de la superioridad becqueriana: «Como todo escritor auténtico - dice -, Bécquer supera el denominador común de los relatos legendarios de su tiempo a fuerza de talento expresivo. Los asuntos más comunes encubren en él una temática de humana permanencia: la felicidad inasible, las consecuencias de la pasión desbordada, los límites entre la posibilidad humana y el ansia de infinitud. No importan tanto los argumentos como la captación de un mensaje. Leer sus leyendas es acompañar al narrador en una aventura espiritual misteriosa».

Cuanto han estudiado con alguna detención las leyendas de Bécquer, han puesto de relieve su capacidad para captar y describir lo maravilloso, lo que está más allá y por encima de la realidad, los misterios que la razón no puede comprender, las extrañas conexiones entre lo visible y lo desconocido. José Luis Varela ha escrito un hermoso ensayo para explicar la génesis y funcionamiento de esa preferencia de Bécquer por el misterio y lo impalpable, en el que quisiéramos detenemos, aunque no es posible seguirlo aquí en detalle ni mucho menos reproducir los pasajes del propio Bécquer sobre los que ejemplifica su exposición. Según Varela, lo real y natural equivale para Bécquer a monótono y precario; la realización artística ha de superar esa

circunstancia sensible merced a lo sobrenatural, misterioso y extraordinario, a lo que se aleja de la existencia vulgar y cotidiana y nos reintegra a otra verdadera, originaria y superior. El mundo estético de Bécquer - dice Varela - se inserta en el idealismo postfichteano, primer gran combate contra el racionalismo, seguido luego por la valoración del inconsciente, creaciones todas orientadas hacia el descubrimiento de «la otra realidad», en las cuales, dentro del romanticismo alemán, colaboraron indistintamente filósofos, escritores y científicos: «En general y muy sumariamente cabe afirmar que pensadores, artistas y naturalistas laboraron conjuntamente dentro de un panteísmo ya conocido por la Europa renacentista (Keplero, Bruno, Paracelso): el universo es para ellos un alma viviente donde una identidad esencial reúne a todos los seres bajo la gran cúpula del Todo». Esa unidad panteísta de espíritu y naturaleza había sido rota, sin embargo, por la razón «y era preciso restaurarla mediante el inconsciente, sentido divino que alienta en el hombre y admirablemente activo en sus sueños. Por los sueños recupera el hombre sus orígenes; se reconcilia, en una palabra, con la Naturaleza». Bécquer - sigue explicando Varela participa de esa general actitud antirracionalista, despierta y anima a los espíritus dormidos en la naturaleza, sugiere la existencia de una verdad oculta en un mundo natural, que es el mismo del hombre, y procura mediante el sueño la reintegración de sus criaturas a esa existencia originaria y verdadera que la razón oculta: la naturaleza está poblada de espíritus elocuentes, que reclaman la incorporación del hombre para recuperarlo e integrarlo fatalmente en una existencia oculta y más intensa, en la que la razón, salvoconducto para lo cotidiano, caduca». La noche es el adecuado momento para las transformaciones maravillosas: en el hombre, mediante el sueño; en la naturaleza, mediante el despertar de los espíritus. Para Bécquer - dice bellamente Varela aunque bajo formas de mentira.

Jorge Guillen, que ha estudiado también los puntos de contacto de Bécquer con los idealistas alemanes, reproduce algunos pasajes de éstos que podrían haber salido de la pluma de nuestro escritor. Decía Jean Paul: «La vigilia es la prosa, el sueño es la aérea poesía de la existencia, y la locura es la prosa poética»; y Novalis: «Estamos más estrechamente ligados a lo invisible que a lo visible... Realmente, el mundo espiritual está ya abierto para nosotros, ya es visible. Si cobrásemos de repente la elasticidad necesaria, veríamos que estamos en medio de ese mundo»; y Holderlin: «El hombre es un dios cuando sueña, un pordiosero cuando reflexiona». «Y ya estamos con Bécquer - escribe Guillén, después de reproducir otros diversos textos de idéntica sustancia -. Culminación de la poesía sentimental y fantástica de mediados del siglo XIX, aquel exquisito y profundo Gustavo Adolfo es el español que asume del modo más auténtico el papel de poeta visionario. 'Cuando la materia duerme, el espíritu vela.' Allí, en el espíritu del durmiente surgirá la 'visión magnífica, profética y real en su fondo, vana sólo en la forma'».

Quizá lo dicho sea suficiente para explicar ese mundo peculiar de las leyendas de Bécquer con la constante presencia tangible del más allá, de una realidad trasmundana que opera y se confunde con la vida real, con la consecuencia de que la realidad vivida y la soñada no tenga fronteras en su universo poético. Certamente dice Benítez que cada leyenda de Bécquer está planteada como la lucha entre unos espíritus que no creen en nada y otros que castigan diabólicamente esa incredulidad. [...]

LAS «CARTAS DESDE MI CELDA»

Entre mayo y octubre de 1864 Bécquer publicó en *El Contemporáneo* nueve cartas que tituló *Desde mi celda*. Fueron escritas en el monasterio de Veruela, a donde Bécquer se retiró por algún tiempo por consejo de los médicos con el propósito de reponer su delicada salud; la situación del antiguo monasterio cisterciense, en las laderas del Moncayo, parecía muy oportuna. Con tales *Cartas* trataba Bécquer de mantener su obligada colaboración en el periódico, pero este pie forzado no fue óbice para la alta calidad de tales escritos. Sostiene Rica Brown que en la literatura castellana había un curioso hueco: no había ensayistas; faltaba un ejemplar español, equivalente a lo que Montaigne, Bacon, Charles Lamb, Heine, representaban en otras literaturas, y Bécquer llenó este hueco con sus *Cartas*; con ellas - dice - España entra en la tradición literaria del ensayo.

Pero no estamos seguros de que las *Cartas* de Bécquer puedan calificarse de ensayos con demasiada propiedad ni aun dilatando generosamente los límites del género. Las *Cartas* de Bécquer contienen cosas muy diversas, desde la más íntima confesión personal hasta la leyenda y el cuadro de costumbres, y nos parece muy difícil aplicarles una definición. Lo más importante, sin duda, es que, en su conjunto, constituyen unas páginas inapreciables para penetrar en la personalidad del escritor y en sus ideas sobre el arte y la vida. No es posible establecer en ellas una clasificación; de todos modos, en las cuatro primeras *Cartas* predomina el elemento autobiográfico aludido; en las cinco restantes la narración y la descripción de costumbres locales.

[...]

La *Carta IV* es la visión sentimental de la España antigua que desaparece frente a los avances de la civilización niveladora. Algunas de sus ideas las hemos ya comentado arriba: Bécquer tiene fe en el porvenir - nos asegura - y admira las invenciones que estrechan los vínculos de los países y hacen caer las barreras que separan a los pueblos; pero al mismo tiempo siente una veneración profunda por el pasado que desaparece. No desea que retornen los tiempos idos: «No es esto decir que yo desee ni para mí ni para nadie la vuelta de aquellos tiempos. Lo que ha sido no tiene razón de ser nuevamente, y no será». Pero precisamente por ello desea conservar los tesoros de arte y de historia que dan testimonio del pasado, y que en los días de Bécquer por incuria, o por sectarismos, o por el necio afán de una modernidad sin sensibilidad, se destruían o se dejaban perecer. Algunas veces las palabras de Bécquer se han interpretado maliciosamente para presentarlo como un retrógrado en ideas, adorador de un pasado imposible; pero nada más inexacto. Lo que Bécquer desea conservar es el legado artístico de un pasado que, si se destruye, será insustituible: «A la inflexible línea recta, sueño dorado de todas las poblaciones de alguna importancia, se sacrifican las caprichosas revueltas de nuestros barrios moriscos, tan llenos de carácter, de misterio y de fresca sombra. De un retablo al que vivía unida una tradición no queda aquí más que el nombre escrito en el azulejo de una bocacalle; a un palacio histórico, con sus arcos redondos y sus muros blasonados, sustituye más allá una manzana de casas a la moderna; las ciudades, no cabiendo ya dentro de su antiguo perímetro, rompen el cinturón de fortaleza que las ciñe y, una tras otra, vienen al suelo las murallas fenicias, romanas, godas, árabes. / ¿Dónde están los cancelos y las celosías morunas? ¿Dónde los pasillos abovedados, los aleros salientes de maderas labradas, los balcones con su guardapolvo triangular, las ojivas con estrellas de vidrio, los muros de los jardines por donde rebosa la verdura, las encrucijadas medrosas, los caracoles de las tafurcrías y los espaciosos atrios de los templos? El albañil, armado de su implacable piqueta, arrasa los ángulos caprichosos, tira los puntiagudos tejados o demuele los moriscos miradores, y mientras el brochista roba a los muros el artístico color que le han dado los siglos, embadurnándolos de calamocha y almagra, el arquitecto los embellece a su modo con carteles de yeso y cariátides de escayola, dejándolos más vistosos que una caja de dulces franceses». Desde los días de Bécquer la situación ha cambiado por entero; la conservación del tesoro artístico nacional, de la historia que vive en las piedras y los monumentos, es ya una norma política y cientos de veces la hemos visto detener piquetas demoledoras, aun frenando altas codicias mercantiles, para salvar la vida de una ruina venerable; que es justamente lo que Bécquer reclamaba en su *Carta*. Y no pide en ella sentimentalismos inoperantes, sino estudio y trabajo, y la ayuda gubernamental para lo que él califica de «expediciones artísticas a nuestras provincias».[...]

En la *Carta VI* se refiere al verídico asesinato de la tía Casca, a la que las gentes del lugar habían despedido por bruja. El relato se lo hace a Bécquer un pastor, cuya mentalidad y ciega fe en la superstición está sagazmente retratada. Bécquer es aquí el «hombre fuerte» que siente ver aún arraigada en la creencia popular tan absurdas creencias, y que estimula socarronamente al narrador para que concluya su relato. La situación es curiosa, porque esta presencia de lo sobrenatural en la vida ordinaria era precisamente lo que inspiraba el mundo artístico de Bécquer, lo que él había llevado a sus *Leyendas*, y que ahora le devolvían de verdad, no por modo fantástico, sino como un suceso histórico, realmente acontecido. Bécquer confiesa al final que, impresionado por las palabras del pastor y lo espectacular del escenario donde tiene lugar el diálogo, sintió «una impresión angustiosa, mis cabellos se erizaron involuntariamente y la razón, dominada por la fantasía, a la que todo ayudaba, el sitio, la hora y el silencio de la noche, vaciló un punto, y casi creí que las absurdas consejas de las brujerías y los maleficios pudieran ser posibles».

En una *Postdata* Bécquer da cuenta de que la joven que le sirve le ha ofrecido referirle la historia completa de las sucesoras de la tía Casca, continuadoras de su condición bruja, y Bécquer se la promete a los lectores para la *Carta VII*. Mas como quiera que, según la tradición local, las brujas de los contornos se reúnen periódicamente en las ruinas del castillo de Trasmoz, Bécquer difiere la información de la sirvienta para contarnos en esta *Carta* la construcción del castillo, obra de las brujas, de acuerdo con «una tradición muy antigua». Y una vez metido en harina, diríase que Bécquer se despoja de su anterior escepticismo frente al relato del pastor y nos cuenta la historia como propia, con el mismo talante literario, con el mismo temblor ante el misterio, con idéntico entusiasmo por la presencia de lo sobrenatural - y con el mismo primor de arte -, que había llevado a sus más genuinas leyendas. Una vez más, la magia de lo soñado usurpaba para Bécquer los fueros de la realidad y se identificaba con ella: Bécquer le quitaba la palabra a la imaginación del pueblo para tomar su puesto y hablar en su lugar.

Por fin, en la *Carta VIII*, refiere Bécquer la historia de las brujas según el relato de su sirvienta, pero de nuevo haciéndola suya; es Bécquer quien describe en unas páginas deliciosas cómo la sobrina de un pobre

cura se entrega al mundo de las brujas para lograr las galas y vestidos que desea su vanidad, fundando de este modo la dinastía que azota al pueblo: desde entonces, «las brujas, con grande asombro suyo [del cura, mossén Gil] y de sus feligreses, tornaron a aposentarse en el castillo; sobre los ganados cayeron plagas sin cuento; tas jóvenes del lugar se veían atacadas de enfermedades incomprensibles; los niños eran azotados por la noche en sus cunas, y los sábados, después que la campana de la iglesia dejaba oír el toque de ánimas, unas sonando panderos, otras añafles o castañuelas, y todas a caballo sobre sus escobas, los habitantes de Trasmoz veían pasar una banda de viejas, espesa como las grullas, que iban a celebrar sus endiablados ritos a la sombra de los muros y de la ruinosa atalaya que corona la cumbre del monte». La ironía, claro está, transpira de este párrafo final, en el que Bécquer parece haber despertado de su propio sueño imaginativo. Pero de nuevo, como en la carta anterior, siente el aleteo de lo sobrenatural. Con mezcla de ese zumbido misterioso y de ironía, que constituye su mayor encanto, Bécquer nos declara el estado de su espíritu: «Verdad es - confiesa - que, como ya creo haber dicho antes de ahora, ha y aquí, en cuanto a uno le rodea, un no sé qué de agreste, misterioso y grande que impresiona profundamente el ánimo y lo predispone a creer en lo sobrenatural. De mí puedo asegurarles que no he podido ver a la actual bruja sin sentir un estremecimiento involuntario, como si, en efecto, la colérica mirada que me lanzó, observando la curiosidad impertinente con que espiaba sus acciones, hubiera podido hacerme daño. La vi hace pocos días, ya muy avanzada la tarde, y por una especie de tragaluz, al que se alcanza desde un pedrusco enorme de los que sirven de cimiento y apoyo a las casas de Trasmoz, Es alta, seca, arrugada, y no lo querrán ustedes creer, pero hasta tiene sus barbillas blancuzcas y su nariz corva, de rigor en las brujas de todas las consejas. Estaba encogida y acurrucada junto al hogar, entre un sinnúmero de trastos viejos, pucherillos, cántaros, marmitas y cacerolas de cobre, en las que la luz de la llama parecía centuplicarse con sus brillantes y fantásticos reflejos. Al calor de la lumbre hervía yo no sé qué en un cacharro, que de tiempo en tiempo removía la vieja con una cuchara. Tal vez sería un guiso de patatas para la cena; pero impresionado a su vista y presente aún la relación que me habían hecho de sus antecesores, no pude menos de recordar, oyendo el continuo hervidero del guiso, aquel pisto infernal, aquella horrible *cosa sin nombre*, de las brujas del *Macbeth*, de Shakespeare».

LA TEORÍA POÉTICA DE BÉCQUER. «CARTAS LITERARIAS A UNA MUJER»

Las *Cartas literarias*, cuatro en número, fueron publicadas anónimas en las páginas de *El Contemporáneo*, en la sección de «Variedades», los días 20 de diciembre de 1860 y 8 de enero y 4 y 23 de abril de 1861. Nunca hubo duda de la paternidad de Bécquer; sin embargo, no fueron incluidas en la primera edición de obras del poeta en 1871, aunque sí en la segunda de 1877 y en las sucesivas. A pesar de los espacios de tiempo que las separan, forman un todo bien trabado. La cuarta concluye con un «Se continuará», pero la prometida continuación nunca se produjo. Probablemente Bécquer tenía la intención de escribir un libro, pero su propósito se quedó corto. [...]

Las *Cartas*, según indica el título, van dirigidas a una mujer. Esto les da un tono conversacional y una andadura ondulante y suelta, que las exime de toda pretensión erudita (y también - lo que constituye no flojo problema - un carácter divagatorio y asistemático, que hace a veces difícil su interpretación). Según advierte López Estrada, decir que las *Cartas* constituyen una *Poética* sería un tanto arriesgado: «la misma palabra, con su regusto de disciplina escolar, hubiera asustado a Bécquer»; pero es válida si la entendemos con la suficiente flexibilidad, pues declara - añade el comentarista - los principios básicos sobre los cuales se asegura el edificio de su creación.

La *Carta I* comienza planteando el magno problema: «En una ocasión - le dice a la mujer - me preguntaste: - ¿Qué es la poesía?». Y después de describir románticamente a su interlocutora y evocar la escena, contesta Bécquer: «¡la poesía... la poesía eres tú!». Recordemos que es la misma situación, e idéntica respuesta, que se describe en la brevísima *Rima XXI*:

¿Qué es poesía?, dices mientras clavas
en mi pupila tu pupila azul:
¡Qué es poesía! ¿Y tú me lo preguntas?
Poesía... eres tú.

La respuesta podría parecer una vulgar evasiva galante, pero nada más lejos de eso. Porque Bécquer se propone decir primeramente qué es la poesía, mas no como materia literaria, lograda en un poema, sino como sustancia inicial, existente en sí misma, anterior a todo propósito de arte.

«En su primera significación - aclara Guillén - el vocablo *poesía* no alude a la obra hecha por el hombre sino a lo que en el mundo real es poético»

En la *Rima IV* lo define Bécquer maravillosamente:

Podrá no haber poetas... pero siempre
¡Habrà poesía!

Y siguen las cuatro conocidas estrofas en las que el poeta enumera las fuentes diversas, desde los astros al corazón, de donde mana la poesía. Comentando esta *Rima* ha escrito José María de Cossío: «La poesía tiene una existencia objetiva, independiente del poeta que la capta. La onda existe sin la antena. En tres sectores capitales reside y se produce, que Bécquer da perfecta y metódicamente delimitados. El mundo de lo sensible - imágenes, luces, sonidos, perfumes -. El mundo del misterio - origen de la vida, destino de la humanidad, universo desconocido -. El mundo del sentimiento - desacuerdo del corazón y la cabeza, esperanzas y recuerdos, amor - ». Y Jorge Guillén, que aduce también este pasaje, comenta a su vez: «Valores poéticos parecen, pues, aunque nadie los hubiera convertido en poesía, la creación con su hermosura y su misterio, el alma con sus hermosas y misteriosas emociones. Hasta podría hablarse de *poesía en acción*, por ejemplo, en una época de grandes pasiones..., de trastornos, de peligros y de combates'. Poesía es todo eso, y poeta es quien lo descubre y hace suyo».

Pero, ¿de qué manera lo hace suyo? Mediante el sentimiento, que quiere decir *amor*, ya que el amor «es la suprema ley del universo - dice en la *Carta III* - ; ley misteriosa por la que todo se gobierna y rige, desde el átomo inanimado hasta la criatura racional». Esto nos puede hacer comprender mejor ahora la afirmación primera: «poesía eres tú». «La poesía eres tú - explica Bécquer en la *Carta I* - porque la poesía es el sentimiento y el sentimiento es la mujer. La poesía eres tú, porque esa vaga aspiración a lo bello que la caracteriza y que es una facultad de la inteligencia en el hombre, en ti pudiera decirse que es un instinto. La poesía eres tú porque el sentimiento que en nosotros es un fenómeno accidental y pasa como una ráfaga de aire, se halla tan íntimamente unido a tu organización especial, que constituye una parte de ti misma. Finalmente, la poesía eres tú, porque tú eres el foco de donde parten sus rayos». Bécquer afirma a continuación que el genio verdadero tiene algunos atributos extraordinarios que Balzac llama femeninos «y que efectivamente lo son». Parece que esta afirmación no siempre ha sido entendida rectamente. Lo que Bécquer quiere decir es que esta actitud sentimental, única que permite captar en plenitud la poesía del universo, es consustancial a la mujer por la visión no conceptual que ella tiene del mundo; en el hombre, por el contrario, en el cual, como vimos páginas arriba, se ha escindido la unidad panteística de espíritu y naturaleza por culpa de la razón, la capacidad sentimental existe sólo a ráfagas y es preciso restablecerla plenamente, hundiéndose en el mundo de los sueños y de la fantasía, en los espacios interiores del alma, para ponerse en contacto con una realidad más amplia y más profunda, en un trasmundo que la sola razón no puede penetrar. Bécquer - no podemos dudarlo - vivió repetidamente la experiencia de esa inmersión, a modo de un éxtasis estético, en que el espíritu siente y no razona, y nos ha dado de ello abundantísimos testimonios, que sería largo reproducir aquí; bástenos recordar a los personajes de sus *Leyendas*, para los cuales no existen fronteras entre el trasmundo y la realidad visible.[...]

Dijimos arriba que Díaz compara los textos de Bécquer con teorías de Poe y de Baudelaire que enfrentan la emoción natural con «esa otra particular exaltación poética que no sólo es diferente de la primera sino que se opone a ella desde el punto de vista de la creación», y reproduce este pasaje de Poe: «Es precisamente esta emoción despojada de pasión la que constituye el dominio del verdadero arte de la poesía. La pasión propiamente dicha y la poesía no pueden acordarse. La poesía, elevándola, tranquiliza el alma. *No tiene nada que ver con el corazón...*» (el subrayado es nuestro). [...]

LAS «RIMAS»

Como ya sabemos, los amigos de Bécquer - Rodríguez Correa, Augusto Ferrán y Narciso Campillo - prepararon la primera edición de sus *Obras*, que se imprimió en Madrid en 1871, con un prólogo de Rodríguez Correa. Los editores suprimieron tres *Rimas* del *Libro de los gorriones*: «Dices que tienes corazón y sólo...»,

«Fingiendo realidades», y «Una mujer me ha envenenado el alma». Pageard sugiere, no obstante, que fue el propio Bécquer quien había eliminado esta última, que aparece en el manuscrito tachada con una gruesa cruz.

Los editores no respetaron el orden del original. Bécquer, probablemente, fue copiando las *Rimas* sin orden preciso, según le venían a la memoria; pero sus amigos les dieron la numeración que casi todas las ediciones posteriores han reproducido y que se tiene ya por tradicional. Opinaron que, en su conjunto, las *Rimas* ofrecían el desarrollo de una historia de amor que «partiendo de una primera etapa feliz y esperanzada, celebra luego francamente el amor, llora después su desengaño y canta, por último, la más angustiada soledad». El propio Rodríguez Correa dice en el *Prólogo*: «Todas las *Rimas* de Gustavo forman, como el *Intermezzo* de Heine, un poema, más ancho y completo que aquél, en que se encierra la vida de un poeta». Siguiendo este orden de las ediciones, Pageard distingue una primera serie de *Rimas* - I a IX - relativas a la expresión artística; siguen luego - X a XXIX - las que traducen la expresión del amor afirmativo y esperanzado (los editores no vieron, sin embargo - observa Pageard - todo el alcance de la *Rima* XV, «Cendal flotante de leve bruma», cuyo sitio estaba más bien en la primera parte, y rompieron la cadena de las *Rimas* de amor «insertando un poema tan cáustico como la *Rima* XXVI, 'Voy contra mi. interés al confesarlo'»); al grupo tercero - XXX a LIV - pertenecen las *Rimas* de la ruptura y el amor perdido, la experiencia del fracaso; en cuarto lugar, hasta el final, colocaron «en notable desorden - dice Pageard - las rimas que expresan una filosofía bastante sombría dominada por la presencia de la muerte; se encuentran, mezclados a estos poemas discretamente especulativos, textos que reflejan experiencias personales de soledad, de angustia nocturna, de sueños angustiosos».

El manuscrito del *Libro de los gorriones* fue desconocido hasta que en 1914 lo descubrió Franz Schneider en la Biblioteca Nacional de Madrid, pero tardó bastante en ser considerado por los editores de Bécquer, que siguieron basándose en la edición preparada por sus amigos. El estudio del texto original ha planteado, no obstante, considerables dificultades, ya que contiene abundantes correcciones y no es posible precisar a quien pueden atribuirse. En 1923 Domínguez Bordona afirmó que eran de mano de Campillo (Schneider las había supuesto de Ferrán), y Rubén Benítez ha señalado que existen, en efecto, correcciones del propio Bécquer y otras que no lo son. José Pedro Díaz sostiene, en cambio, que todas las correcciones del manuscrito son de Bécquer, y que tan sólo pertenecen a sus amigos las variantes que existen entre el texto del manuscrito y el de la edición. Finalmente, Balbín y Roldán afirman que existen correcciones indudables de Bécquer, otras, no menos seguras, de sus amigos, y un tercer grupo de problemática atribución.

La cronología de las *Rimas* es todavía imposible de precisar, y sólo se conocen sus fechas límite, entre 1859 - al menos ésta es la fecha de la primera *Rima* publicada - y 1868. Bécquer tan sólo publicó en vida 15 de estas composiciones, en fechas que, naturalmente, se conocen, pero que tampoco dicen nada sobre el momento de su composición, aunque los investigadores han aventurado diversas hipótesis. En resumen puede afirmarse que, por el momento, no puede señalarse con exactitud la fecha de ninguna *Rima*, y, en consecuencia, no es posible estudiar la evolución de la poesía de Bécquer. Esta inseguridad es la que hace tan discutible la ordenación tradicional de las *Rimas* adoptada por sus amigos, aunque la mayoría de los comentaristas la considera muy aceptable e incluso inteligente.[...]

Cuando Bécquer escribe sus versos, el romanticismo era ya un movimiento desdeñado; y, sin embargo - comenta Díaz -, no había dado todavía en España ningún ejemplo de lo que en la literatura europea había sido la más honda vivencia romántica, la experiencia poética más inquietante y leve, la de un Novalis o un Nerval. Y es esta poesía «de matices afinados y hondos», esta poesía que va a dar lo más delicado e íntimo, la que aparece cuando el romanticismo se da por terminado. El rastreo de los aludidos antecedentes no mengua en absoluto la incontestable originalidad de Bécquer; no existe la generación espontánea en la historia literaria. Por esto mismo, al señalar las líneas de un proceso, la poesía de Bécquer - afirma Díaz - «nos aparecerá así menos y más excepcional a la vez: menos, porque veremos cómo existía un cauce por el que ya sus notas se insinuaban, y más porque de cauce tan estrecho no podía esperarse un desarrollo tan hondo y puro como el que Bécquer alcanza».

Hace ya bastantes años afirmó Dámaso Alonso que las *Rimas* se levantan sobre un fondo, «que hoy comenzamos a entrever», de poesía prebecqueriana, y señaló al efecto diversos precedentes. Esta veta anterior ha sido luego ampliada por Gamallo Fierros, por J. Frutos de las Cortinas en un artículo fundamental, por José Pedro Díaz y por José María de Cossío especialmente. Díaz destaca a varios poetas que, en pleno estruendo romántico, dan ya una nota mucho más íntima y moderada, cantan en un tono menor, aunque sea tan sólo en ocasiones aisladas: el padre Juan Arolas, cuyo poema *A una bella* se considera antecedente de la *Rima*

XIII; Manuel de Cabanyes; Nicomedes Pastor Díaz; Enrique Gil y Carrasco, cuyas huellas en Bécquer han sido repetidamente señaladas; Carolina Coronado, en cuyo libro *El amor de los amores* «la materia del canto se aproxima muchísimo a la de algunas rimas».[...]

Fue común en los primeros estudios sobre Bécquer calificar su poesía como poco cuidada, desmayada y floja, por contraste con la sonora y pomposa que habían cultivado los pontífices del romanticismo y todos sus secuaces. Hoy, por el contrario, lo que se estima como más excelso en la lírica del sevillano es su sencilla desnudez, su transparencia y contención, su delicado intimismo, la atmósfera brumosa y ensoñadora que envuelve sus versos, su línea indecisa y difuminada, su total ausencia de retórica y de intención ideológica o conceptual. Frente al poema rotundo y concluso, lo que en Bécquer sobresale es su capacidad de sugerir y de arrastrar con leves insinuaciones la imaginación del lector. En el prólogo a los *Cantares* de Ferrán había definido esta poesía - la suya propia - como «natural, bre- ve, seca», nacida del alma como una chispa eléctrica, «que hiere el sentimiento con una palabra y huye; desnuda de artificio, desembarazada dentro de una forma libre, despierta, con una que las toca, las mil ideas que duermen en el océano sin fondo de la fantasía». «El gran hallazgo, el gran regalo del autor de las *Rimas* a la poesía española - comenta magistralmente Dámaso Alonso -, consiste en el descubrimiento de esta nueva manera que, con sólo un roce de ala, despierta un acorde en lo más entrañado del corazón y, la voz ya extinguida, lo deja - dulce cristal conmovido - lleno de resonancia».

Como dijimos arriba, todo el esfuerzo de Bécquer y su constante llamada a los saberes técnicos que incontestablemente poseía, van encaminados a despojarse de todo lo accesorio, a condensar el poema, a rebajar su sonoridad y su brillo, a lograr una música como con sordina, como canción cantada entre dientes, en melancólica soledad.

Aunque ya hemos visto que Bécquer recoge, para acendrarla y conducirla a su perfección, toda una sensibilidad poética que estaba en el aire, solicitando su maestro, siempre hemos creído que para lograr esta tenue poesía de intimidad, de líneas esbozadas y sugeridoras, le sirvió su propio escepticismo en el poder expresivo de la palabra. Si Bécquer hubiera creído que era capaz de transcribir la riqueza emocional de su espíritu, es muy probable que su lirismo, en lugar de contenerse, se hubiera desbordado. Pero se sentía pletórico de vida interior, y el instrumento verbal le parecía insuficiente para comunicarla. Entonces, diñase que haciendo virtud de la necesidad, buscó en la sugerencia, en la leve insinuación, lo que el verbo rotundo no podía otorgarle. Jorge Guillén definió este carácter de la poesía becqueriana con palabras que ya hemos citado - «si la emoción y el fantasma son inefables, sólo será posible sugerir más que expresar directamente. Poesía, pues, de lo espiritual indefinible como vaga sugestión más que como estricta comunicación» - ; pero creemos que ha sido Gabriel Celaya quien más certeramente ha penetrado esa condición de la poesía de Bécquer, en uno de los más agudos estudios que conocemos. No es posible reproducir aquí todos los pasajes que serían necesarios. Celaya hace mención de la *Rima I*, en la que Bécquer declara su desesperada lucha con la palabra insuficiente: el poeta conoce el «himno gigante y extraño», pero no lo puede expresar; y resume en la tercera y última de las estrofas:

*Pero en vano es luchar; que no hay cifra
capaz de encerrarlo y apenas, ¡oh hermosa!,
si teniendo en mis manos las tuyas,
pudiera al oído cantártelo a solas.*

«¿Por qué - se pregunta Celaya - con las manos de esa hermosa entre las tuyas podría cantarle «el himno gigante y extraño» a pesar de la insignificancia de las palabras?». «Porque el amor - responde el comentarista - establece la comunión del tú y el yo». Y las *Rimas* van a buscar esa comunión en lugar de la imposible comunicación. En esto - creemos, en efecto - va a consistir la última esencia de la poesía de Bécquer. «Si en lugar de la comunicación - comenta Celaya más abajo - buscamos la comunión, es evidente, ante todo, que retrocederemos del lenguaje articulado, propio del pensamiento dirigido, al *gesto sonoro* primordial: grito, sollozo o suspiro. Porque - exponga, enseñe o predique - se dirige al yo consciente y viene a nosotros desde fuera. Pero el *gesto sonoro* nos coge, y aun sobrecoge, en la raíz: brota espontáneo y por una participación, al margen de todo sentido expreso, resuena en nuestras entrañas: nos conmueve y nos fuerza a comulgar en lo que no cabe comunicar. De aquí la tendencia de Bécquer a desarticular el lenguaje y a esfumar las voces en las vagas cadencias del ritmo. Por eso él escribió: «¡Sonrisas, lágrimas, suspiros y deseos, que formáis el misterioso cortejo del amor! ¡Vosotros sois la poesía, la verdadera poesía! ». Y su *zumbido armonioso* es en

efecto un equivalente de esos murmullos o suspiros: *Gesto sonoro*, como ellos, lenguaje en estado naciente, inexplicable, y hasta incomunicable, pero contagioso»

En términos igualmente bellos y precisos ha definido también Cossío la lírica de Bécquer: «Por huir - dice - del puro concepto, del dibujo firme y de la música rotunda logró esa atmósfera vagorosa, que cada idea fuera como fantasma que se moviera entre brumas, que el color y el dibujo quedaran difuminados e indecisos, que la queja se expresara más que por sollozos, por suspiros. *Huésped de las nieblas* había de ser su poesía, tras negarla reiteradamente el derecho a la precisión, a lo definido y neto. A ello aludía Rubén Darío al afirmar - una afirmación de un poeta tiene tanto derecho a contar como la de un crítico - que

*la musa de Bécquer del ensueño es esclava
bajo un celeste palio de luz escandinava».*

No obstante - añade Cossío - si la poesía de Bécquer se envuelve en una atmósfera brumosa, blanca y fría, que hasta en su sintaxis tiene una vaguedad e indecisión de niebla, no eran precisamente nieves ni hielos lo que se agitaba dentro de aquella atmósfera; aun difuminados por la bruma, los fantasmas de su pasión daban una ráfaga, roja y luminosa, que testimonia el origen meridional del poeta. Bécquer - dice Cossío - era un poeta sevillano, que aún conservaba el arranque racial de pasión, de *cante jondo*; frecuentemente nos sale al paso con vocabulario de *cante grande*:

*A donde quiera que la vista jijo,
torno a ver sus pupilas llamear;
mas no te encuentro a ti, que es tu mirada:
unos ojos, los tuyos, nada más.*

*Antes que tú me moriré: escondido
en las entrañas, ya
el hierro llevo con que abrió tu mano
la ancha herida mortal...*

*Cuando me lo contaron sentí el frío
de una hoja de acero en las entrañas...*

*Me ha herido recatándose en las sombras,
sellando con un beso su traición.
Los brazos me echó al cuello, y por la espalda
partiome a sangre fría el corazón.*

El propio Cossío había dicho ya en una ocasión anterior: «Hay mucho dramatismo, mucho ardor meridional, mucho *cante jondo*, en las *Rimas*» Palabras que confirman el entronque de la lírica de Bécquer con la poesía popular, con el cantar y la copla, según hemos venido repitiendo.

Decíamos arriba que si Bécquer se hubiera sentido capaz de expresar en poesía la riqueza de su vida interior, es difícil imaginar que hubiera acertado a contenerse y hubiera escrito el tipo de lírica que escribió. Nos incita más a pensar esto la comparación entre su poesía y su prosa. También en ésta, en incontables ocasiones, se lamenta de la insuficiencia de la palabra para describir el mundo que observa o que imagina; pero es el caso que allí se derrama en una exuberancia que nada tiene que ver con la brevedad e intensidad de sus *Rimas*. Bécquer no andaba corto de vocablos; su léxico es riquísimo, y a propósito de las *Leyendas* hemos mencionado la amplitud y turgencia de sus descripciones. Si su prosa se diferencia de la romántica al uso, es por su calidad, pero no por la sobriedad ni la moderación. Ta- mayo ha hecho notar, a propósito de los epítopos, que si en la poesía de Bécquer son escasos, según Sobejano había ya puntualizado, en la prosa se distinguen por su riqueza y abundancia, y es muy frecuente el empleo de dos y hasta de tres para un solo sustantivo.

Edmund Ring ha puesto de relieve que, en muchos pasajes de sus *Leyendas*, Bécquer procede como un pintor que hace el inventario de todos los objetos que debe incluir en su lienzo. Si Bécquer - dice Ring en otra parte - el poeta, no puede expresar con palabras las *ideas rápidas y confusas* que pueblan su mente, el pintor, es decir, el narrador en prosa, puede por lo menos derramar un torrente de detalles de las escenas que

evocan en él tales ideas. En las *Leyendas* y en otras narraciones de parecida índole - resume Ring -, Bécquer utiliza muchas veces el mismo material que en las *Rimas*; pero en aquéllas, el pintor que se había iniciado en su juventud, se vuelca en una prosa colmada de detalles, mientras que en las *Rimas* esta prosa, purificada de la pintura mediante un proceso de contracción y de condensación, se convierte en poesía.

Diríase, pues, que para su prosa Bécquer cuenta con sus recursos de pintor, pero en su lírica, no pudiendo servirse de la misma enumeración de cosas concretas, descubre el camino del mundo de los sueños hasta convertirse en *huésped de las nieblas*. (...)

INFLUENCIA DE CANTAR ANDALUZ EN GUSTAVO ADOLFO BÉCQUER ANTONIO CARRILLO ALONSO

El marco familiar

Gustavo Adolfo nace en el seno de una familia acomodada de la Sevilla de la primera mitad del XIX que mantenía estrechas relaciones con los ambientes culturales de la época. Su padre, don José Domínguez Bécquer, fue, según testimonio de Campillo, «pintor aventajado en el género de costumbres», que tenía predilección por «las escenas populares y los tipos de majos y mozas macarenas o trianeras». Gran conocedor de los ambientes clásicos donde se manifestaba el latir popular, fue hombre muy conocido en su tiempo y sus cuadros gozaron de gran aceptación tanto en Andalucía como en el extranjero. Los hermanos Álvarez Quintero lo evocan como artista que «se pasó la vida pintando... zambras y fiestas populares»; y esta cita es importante porque los dramaturgos sevillanos llegaron a conocer muy de cerca la atmósfera pictórica que habla presidiendo el hogar de don José Domínguez (a sus manos fueron a parar numerosas pinturas de la familia Bécquer). Conviene señalar que entre los cuadros de don José figuraba el titulado «Un baile de gitanos», título revelador que inequívocamente testimonia la presencia del pintor en reuniones flamencas de la gitanería de la época, que pudieron hacer llegar hasta el pintor de costumbres todo el inmenso caudal lírico de seguiriyas, tonás, soleares, polos y otros cantes.

El marco ambiental de la Sevilla de primera mitad del XIX

El ambiente flamenco de Sevilla en la primera mitad del ochocientos fue descrito por Estébanez Calderón en algunos pasajes de sus conocidas «Escenas andaluzas», publicadas en 1846. Al comienzo de *Un baile en Triana* - - uno de los primeros documentos escritos que poseemos para estudiar la evolución histórica del canto jondo -, «El Solitario» habla destacado ya la importancia de Sevilla en la Andalucía flamenca de aquel momento. El costumbrista malagueño, admirado por la «destreza de ciertos cantadores» y de «la habilidad de unas bailadoras», asiste a una fiesta flamenca celebrada en uno de los rincones jondos de la mítica Triana, en la que actúan cantaores tan geniales como el Planeta, el Filio, Juan de Dios, María de las Nieves, la Perla, y «otras notabilidades, así de canto como de baile». Además, las noticias llegadas hasta nosotros nos hablan de otros cantaores sevillanos, o gaditanos desplazados a Sevilla, que actúan en Triana por aquellas fechas: el legendario Silverio Franconetti, Curro Pablas y Juan Encueros (hermanos del Filio), la Andonda (amante del Filio), el Nitri (primera Llave de Oro del Cante), Frasco el Colorao... Ricardo Molina y Antonio Mairena han trazado la figura de lo que sería el cantaor de aquellos momentos: un visitante asiduo de las ventas, lugar de encuentro habitual de las gentes de más diversa condición social.

Esta fuerte atmósfera cantaora no pudo pasar desapercibida para Bécquer, tan profundamente influido por el popularismo del padre y tan sensible para captar el latir de la gente del pueblo. Y está en un gran acierto el profesor Mario Penna al afirmar que Bécquer debió conocer muy bien «no sólo los cantares andaluces, sino también los gitanos».

Gustavo Adolfo Bécquer llega a Madrid en 1854. Nuestro poeta se ha llevado con él una imagen tan profunda de Sevilla, que más que extinguirse con el tiempo se hará cada vez más honda y extensa hasta convertirse de manera definitiva en «fuente que nutre la cosmovisión poética becqueriana». Guido Mancini, en *Polarismo e socialità in Bécquer*, ha escrito, refiriéndose a esta presencia eterna de lo andaluz en los años madrileños de Gustavo Adolfo: «Ma l'Andalusia resta viva in lui accentuandosi per la lontananza, non come una genérica caratteristica regionale e quasi étnica, ma come una modalità di sentiré e di esprimersi che trova la sua giustificazione in un particolare e mediato intendimento artistico».

Si en su infancia y juventud sevillanas Bécquer habla coincidido con el desarrollo de la primera gran etapa del flamenco históricamente conocido (la de las reuniones cantaoras en ventas, tabernas, patios y ferias

locales), en Madrid asistirá al desarrollo del segundo periodo: la etapa de los Cafés de Cante, uno de los momentos más discutidos de toda la historia de las manifestaciones públicas del flamenco. Estos Cafés, en donde el cante se profesionalizó de manera definitiva, tuvieron una enorme popularidad en el Madrid de la época; por ellos pasaron grandes cantaores y bailaoras, que difundieron durante las madrugadas todo el torrente lírico de la copla andaluza; artistas que llegaban empujados por el hambre del Sur y que corrieron una suerte muy diversa en su aventura madrileña. Al final, como ocurre siempre, el flamenco se degradó en estos lugares de diversión y en algún Café hasta se llegó a tomar la costumbre de lidiar un becerro durante la representación.

¿Conoció Bécquer los Cafés del Cante? Lo que si se puede asegurar es que - - tal como se puede comprobar en su obra en prosa - - nuestro poeta llegó a ser consciente de aquella degradación del flamenco que conocía en toda su pureza desde su infancia y juventud sevillanas. Como también es posible asegurar que en el ambiente de la pensión madrileña donde Bécquer se hospedaba, y cuya propietaria era otra andaluza nostálgica - - doña Soledad - - que «acogía en su casa, sin cobrarles, a los artistas desheredados de - la fortuna que llegaban a ella», Gustavo Adolfo pudo muy bien intimar con algunos de esos intérpretes del flamenco que llegaban a Madrid por aquellos años, como auténticos «artistas desheredados» y que posiblemente fueron acogidos por doña Soledad.

Hay otro factor determinante en el ambiente andaluz del Madrid de nuestro poeta: el acentuado andalucismo de su hermano Valeriano, en cuya casa, tal como hemos señalado, se hacían diariamente reuniones flamencas en presencia de Augusto Ferrán; entre las preferencias musicales de aquellas reuniones estaban los cantes andaluces. Doña Julia Bécquer, hija de Valeriano, nos dice, al referirse a la estancia de su padre y de su tío en Toledo por aquellos años: «Mi padre al caer la tarde cuando dejaba sus pinceles, se sentaba en el patio con su guitarra, acompañándose con los cantares de su querida Sevilla y de la Sevilla de sus antepasados».

La atmósfera de cantares del siglo XIX

La crítica ha subrayado la gran importancia del cantar en la poesía del siglo XIX. Considerado como uno de los tres «géneros típicos del postromanticismo» español, junto a las baladas - - de origen germánico - - y las leyendas, el cantar define (con las baladas) la corriente popular de nuestra poesía que tiene su culminación en las Rimas. José M.a de Cossío, en su libro *Cincuenta años de poesía española*, ha trazado el panorama general de la llamada «Poesía de Cantares» durante el siglo XIX. Este género tiene unos antecedentes en los últimos años de la centuria anterior y pretende difundir composiciones populares e imitarlas en la estructura y en los mismos aspectos temáticos. Entre los antecedentes de más interés se encuentran dos obras cuya primera edición aparece en 1799: «Colección de seguidillas o cantares...», de Alfonso Valladares de Sotomayor, y «Colección de las mejores coplas de seguidillas, tiranas y polos...» de Iza Zamácola, «Don Preciso»; particular interés presenta para nosotros el segundo de estos autores, en cuya obra encontramos ya numerosas coplas del cante jondo llegadas hasta nuestros días, y - - lo que es más importante aun - - algunos ejemplos de cantares que parecen guardar una estrecha relación con las *Rimas*.

A partir de estas dos obras, las colecciones de cantares se suceden durante todo el siglo siguiente, creándose una atmósfera popular que, de una u otra forma, influye en la mayoría de los escritores cultos. Esta preocupación generalizada por el cantar, en que se enmarca también la obra folklorista de Estébanez Calderón, «El Solitario», y las seguidillas de Alberto Lista, publicadas en 1822, tendrá uno de sus momentos estelares en 1859 con la aparición de *Cantes, coplas y trobos populares*, de Fernán Caballero, colección que contiene más de doscientos ejemplos, algunos de los cuales serán recogidos más tarde por Rodríguez Marín en *Cantos populares españoles* (1882). Entre esas fechas hay que situar *El Libro de los Cantares* de Trueba, cuya primera edición sale a la luz en 1852. En fechas posteriores a la antología de Fernán Caballero van apareciendo todas las obras de cantares que se han venido relacionando con la lírica becqueriana. (...)

La Influencia de Estébanez Calderón, «El Solitario»

Aunque sólo nos haya transmitido unos pocos ejemplos de cantares, dispersos por su obra en prosa, Estébanez pudo haber cumplido un papel importante en Bécquer como camino de acceso en la comprensión y asimilación del cantar andaluz.

Conocida es la importancia del escritor malagueño a la hora de explicar la faceta costumbrista de Bécquer. Pero lo que aquí conviene señalar es que este influjo de «El Solitario» va más allá del cuadro costumbrista y parece extenderse a las propias *Rimas*; la posible relación de Estébanez con la familia de Gustavo

Adolfo durante sus años de estancia en Sevilla, pudo facilitar el posterior acceso de Bécquer a la obra del escritor malagueño. (...)

Desde sus primeros poemas de juventud, Bécquer manifiesta lo que Juan Ramón Jiménez llamó «la comprensión de lo popular». Esa comprensión se expresa a través de la creación de romances, género que por aquellos años sevillanos, según recuerda Nombela, provocaba la «admiración» de nuestro poeta.

Más tarde, ya en su obra en prosa, la imagen de Andalucía que hallamos en Bécquer estará elaborada desde la necesidad que el poeta siente de definir al andaluz, sus costumbres y su tierra, a través de sus señas históricas de identidad. Y si es verdad que Andalucía no es solamente el cante y la copla, no es menos cierto que ambas facetas definen esencialmente el espíritu andaluz. Así lo entendieron todos nuestros poetas cultos contemporáneos y así lo sintió y expresó también Gustavo Adolfo Bécquer. Más allá de los recuerdos becquerianos de la Semana Santa en Sevilla o de su «célebre Feria», nos interesa ver ese sentido profundo que el cante y la copla tienen en la obra de Bécquer.

En este último aspecto, el punto de partida de la prosa becqueriana es, como se sabe, el «Prólogo» a *La Soledad* de Augusto Ferrán, publicado en *El Contemporáneo* en enero de 1861. El texto es todo un manifiesto andalucista, donde la afirmación del pasado se une al recuerdo liberador de un mundo paradisíaco: «Un soplo de la brisa de mi país (...) besó mi frente y acarició mi oído», «toda mi Andalucía», «Sevilla con todas las tradiciones que veinte centurias han amontonado sobre su frente», «el perfume de las flores de mi país»... Las imágenes andaluzas que se guardaban vivas en su imaginación emergen desde los rincones de la memoria, levantándose «como una visión de fuego del fondo» del alma. El hilo conductor que mueve todo ese manifiesto de Bécquer es el elogio de la copla popular y - - con él - - la definición del propio mundo poético becqueriano. (...)

Dentro de esa valoración general, interesa asimismo destacar el elogio del cantar andaluz; porque lo que llega al poeta desde el fondo de la memoria son «esos cantos que entonan a media voz las muchachas que cosen detrás de las celosías»; los cantos «de toda Andalucía en particular», entre los que sobresale la majestuosa serenidad triste de la soleá: «La soledad es el cantar favorito del pueblo en mi Andalucía», nos dice el poeta. A través de su recorrido espiritual por la copla, Gustavo Adolfo Bécquer nos da una de las profundas definiciones literarias del sentimiento de lo jondo. Porque lo que se expresa por medio del cantar no es otra cosa sino «vaga e indefinible melancolía» - - ¡cómo resuena aquí la definición lorquiana de la Pena omnipresente! - - de unas gentes que andan mirando todos los días cara a cara su soledad; es la «amargura» del anhelo insatisfecho; la «impaciencia» del que espera lo deseado o soñado; la «desesperación», los «tormentos», del hombre ante los enigmas de un mundo sin respuestas; la presencia, en fin, de la idea de la muerte, consustancial al individuo que se expresa a través del quejío jondo. (...)

En el prólogo a *La Soledad* de Ferrán, Bécquer destacaba la sentimentalidad, la naturalidad, la brevedad y la concisión como características principales del cantar; a través de estas peculiaridades estaba definiendo su propia concepción de la poesía: facultad de la imaginación y de la memoria para manifestar toda la complejidad de los sentimientos con la mayor sencillez y concisión expresivas. En otro pasaje del citado prólogo, Bécquer definía implícitamente el sentido de su obra poética, al hacer las siguientes observaciones críticas a los cantares de Ferrán: «En ellos hay un grito para cada dolor, una sonrisa para cada esperanza, una lágrima para cada desengaño, un suspiro para cada recuerdo»; son, como vemos, los mismos rasgos definidores de las *Rimas* y de la copla andaluza. Con todo ello quedaba establecida por tanto, de manera fundamental, la relación *Rimas*-poesía popular y se reafirmaba literariamente el carácter andaluz, ese «arranque racial de pasión, de cante jondo», de los poemas de Bécquer, incluso en su - mismo «vocabulario de cante grande».

PRÓLOGO A OBRAS DE AUGUSTO FERRÁN [GUSTAVO ADOLFO BÉCQUER]

I

Leí la última página, cerré el libro y apoyé mi cabeza entre las manos.

Un soplo de la brisa de mi país, una onda de perfumes y armonías lejanas besó mi frente y acarició mi oído al pasar.

Toda mi Andalucía, con sus días de oro y sus noches luminosas y transparentes, se levantó como una visión de fuego del fondo de mi alma.

Sevilla, con su *Giralda* de encajes, que copia temblando el Guadalquivir, y sus calles morunas, tortuosas y estrechas, en las que aún se cree escuchar el extraño crujido de los pasos del Rey Justiciero; Sevilla, con sus rejas y sus cantares, sus cancelas y sus rondadores, sus retablos y sus cuentos, sus pendencias y sus músi-

cas, sus noches tranquilas y sus siestas de fuego, sus alboradas color de rosa y sus crepúsculos azules; Sevilla, con todas las tradiciones que veinte centurias han amontonado sobre su frente, con toda la pompa y la gala de su naturaleza meridional, con toda la poesía que la imaginación presta a un recuerdo querido, apareció como por encanto a mis ojos, y penetré en su recinto, y crucé sus calles, y respiré su atmósfera, y oí los cantos que entonan a media voz las muchachas que cosen detrás de las celosías, medio ocultas entre las hojas de las campanillas azules; y aspiré con voluptuosidad la fragancia de las madreselvas, que corren por un hilo de balcón a balcón, formando toldos de flores; y torné, en fin, con mi espíritu a vivir en la ciudad donde he nacido, y de la que tan viva guardaré siempre la memoria.

No sé el tiempo que transcurrió mientras soñaba despierto. Cuando me incorporé, la luz que ardía sobre mi bufete oscilaba próxima a expirar, arrojando sus últimos destellos que, en círculos, ya luminosos, ya sombríos, se proyectaban temblando sobre las paredes de mi habitación.

La claridad de la mañana, esa claridad incierta y triste de las nebulosas mañanas de invierno, teñía de un vago azul los vidrios de mis balcones.

Al través de ellos se divisaba casi todo Madrid.

Madrid, envuelto en una ligera neblina, por entre cuyos rotos jirones levantaban sus crestas oscuras las chimeneas, las buhardillas, los campanarios y las desnudas ramas de los árboles.

Madrid sucio, negro, feo como un esqueleto descarnado, tiritando bajo su inmenso sudario de nieve.

Mis miembros estaban ya ateridos; pero entonces tuve frío hasta en el alma.

Y, sin embargo, yo había vuelto a respirar la tibia atmósfera de mi ciudad querida, yo había sentido el beso vivificador de sus brisas cargadas de perfumes, su sol de fuego había deslumbrado mis ojos al trasponer las verdes lomas sobre que se asienta el convento de *Aznalfarache*. (San Juan de aznalfarache)

Aquel mundo de recuerdos lo había evocado como un conjuro mágico, un libro.

Un libro impregnado en el perfume de las flores de mi país; un libro, del que cada una de las páginas es un suspiro, una sonrisa, una lágrima o un rayo de sol; un libro, por último, cuyo solo título aún despierta en mi alma un sentimiento indefinible de vaga tristeza.

¡La soledad!

La soledad es el cantar favorito del pueblo en mi Andalucía.

II

Aquel libro lo tenía allí para juzgarlo.

Como cuestión de sentimiento, para mí ya lo estaba.

Sin embargo, el criterio de la sensación está sujeto a influencias puramente individuales, de las que se debe despojar el crítico, si ha de llenar su misión dignamente.

Esto es lo que voy a hacer, si me es posible.

Hay una poesía magnífica y sonora; una poesía hija de la meditación y el arte, que se engalana con todas las pompas de la lengua, que se mueve con una cadenciosa majestad, habla a la imaginación, completa sus cuadros y la conduce a su antojo por un sendero desconocido, seduciéndola con su armonía y su hermosura.

Hay otra natural, breve, seca, que brota del alma como una chispa eléctrica, que hiere el sentimiento con una palabra y huye, y desnuda de artificio, desembarazada dentro de una forma libre, despierta, con una que las toca, las mil ideas que duermen en el océano sin fondo de la fantasía.

La primera tiene un valor dado: es la poesía de todo el mundo.

La segunda carece de medida absoluta; adquiere las proporciones de la imaginación que impresiona: puede llamarse la poesía de los poetas.

La primera es una melodía que nace, se desarrolla, acaba y se desvanece.

La segunda es un acorde que se arranca de un arpa, y se quedan las cuerdas vibrando con un zumbido armonioso.

Cuando se concluye aquélla, se dobla la hoja con una suave sonrisa de satisfacción.

Cuando se acaba ésta, se inclina la frente cargada de pensamientos sin nombre.

La una es el fruto divino de la unión del arte y de la fantasía.

La otra es la centella inflamada que brota al choque del sentimiento y la pasión.

Las poesías de este libro pertenecen al último de los dos géneros, porque son populares, y la poesía popular es la síntesis de la poesía.

III

El pueblo ha sido, y será siempre, el gran poeta de todas las edades y de todas las naciones.

Nadie mejor que él sabe sintetizar en sus obras las creencias, las aspiraciones y el sentimiento de una época.

Él forjó esa maravillosa epopeya celeste de los dioses del paganismo, que después formuló Homero.

Él ha dado el ser a ese mundo invisible de las tradiciones religiosas, que puede llamarse el mundo de la mitología cristiana.

Él inspiró al sombrío Dante el asunto de su terrible poema.

Él dibujó a Don Juan.

Él soñó a Fausto.

Él, por último, ha infundido su aliento de vida a todas esas figuras gigantescas que el arte ha perfeccionado luego, prestándoles formas y galas.

Los grandes poetas, semejantes a un osado arquitecto, han recogido las piedras talladas por él, y han levantado con ellas una pirámide en cada siglo.

Pirámides colosales, que, dominando la inmensa ola del olvido y del tiempo, se contemplan unas a otras y señalan el paso de la humanidad por el mundo de la inteligencia.

Como a sus maravillosas concepciones, el pueblo da a la expresión de sus sentimientos una forma especialísima.

Una frase sentida, un toque valiente o un rasgo natural, le bastan para emitir una idea, caracterizar un tipo o hacer una descripción.

Esto y no más son las canciones populares.

Todas las naciones las tienen.

Las nuestras, las de toda la Andalucía en particular, son acaso las mejores.

En algunos países, en Alemania sobre todo, esta clase de canciones constituyen un género de poesía.

Goethe, Schiller, Uhland, Heine, no se han desdenguado de cultivarlo; es más, se han gloriado de hacerlo.

Entre nosotros no: estas canciones se admiran, es verdad, se aplauden, se repiten de boca en boca. Trueba las ha glosado con una espontaneidad y una gracia admirables; Fernán-Caballero ha reunido un gran número en sus obras; pero nadie ha tocado ese género para elevarlo a la categoría de tal en el terreno del arte.

A esto es a lo que aspira el autor de *La Soledad*.

Estas son las pretensiones que trae su libro al aparecer en la arena literaria.

El propósito es digno de aplauso, y la empresa más arriesgada de lo que a primera vista parece.

¿Cómo lo ha cumplido?

IV

«Al principio de esta colección he puesto unos cuantos cantares del pueblo, para estar seguro al menos de que hay algo bueno en este libro.»

Así dice el autor en el prólogo, y así lo hace.

Desde luego confesamos que este rasgo, a la vez de modestia y confianza en su obra, nos gusta.

Sean como fueren sus cantares, el autor no rehúye las comparaciones.

No tiene por qué rehuirlas.

Seguramente que los suyos se distinguen de los originales del pueblo; la forma del poeta, como la de una mujer aristocrática, se revela, aun bajo el traje más humilde, por sus movimientos elegantes y cadenciosos; pero en la concisión de la frase, en la sencillez de los conceptos, en la valentía y la ligereza de los toques, en la gracia y la ternura de ciertas ideas, rivalizan, cuando no vencen, a los que se ha propuesto por norma.

El autor de *La Soledad* no ha imitado la poesía del pueblo servilmente, porque hay cosas que no pueden imitarse.

Tampoco ha escrito un cantar por vía de pasatiempo, sujetándose a una forma prescrita, como el que vence una dificultad por gala, no; los ha hecho sin duda porque sus ideas, al revestirse espontáneamente de una forma, han tomado ésta; porque su libre educación literaria, su conocimiento de los poetas alemanes y el estudio especialísimo de la poesía popular, han formado desde luego su talento a propósito para representar este nuevo género en nuestra nación.

En efecto, sus cantares, ora brillantes y graciosos, ora sentidos y profundos, ya se traduzcan por medio de un rasgo apasionado y valiente, ya merced a una nota melancólica y vaga, siempre vienen a herir alguna de las fibras del corazón del poeta.

En ellos hay un grito para cada dolor, una sonrisa para cada esperanza, una lágrima para cada desengaño, un suspiro para cada recuerdo.

En sus manos la sencilla arpa popular recorre todos los géneros, responde a todos los tonos de la infinita escala del sentimiento y las pasiones. No obstante, lo mismo al reír que al suspirar, al hablar del amor que al exponer algunos de sus extraños fenómenos, al traducir un sentimiento que al formular una esperanza, estas canciones rebosan en una especie de vaga e indefinible melancolía que produce en el ánimo una sensación al par dolorosa y suave.

No es extraño.

En mi país, cuando la guitarra acompaña *La Soledad*, ella misma parece como que se queja y llora.

V

*Las fatigas que se cantan -
son las fatigas más grandes, -
porque se cantan llorando -
y las lágrimas no salen.*

Entre los originales, este es el primer cantar que se encuentra al abrir el libro. Él da el tono al resto de la obra, que se desenvuelve como una rica melodía, cuyo tema fecundo es susceptible de mil y mil brillantes variaciones.

Si la dimensión de este artículo me lo permitiera, citaría una infinidad de ellos que justificasen mi opinión; en la imposibilidad de hacerlo así, transcribiré algunos que, aunque imperfecta, puedan dar alguna idea del libro que me ocupa:

*- - - Si yo pudiera arrancar -
una estrellita del cielo, -
te la pusiera en la frente -
para verte desde lejos. -*

*- - - - Cuando pasé por tu casa -
«¿quién vive?» al verme gritaste, -
sólo con la mala idea -
de, si aún vivía, matarme. -*

*- - - - Compañera, yo estoy hecho -
a sufrir penas crueles; -
pero no a sufrir la dicha -
que apenas llega se vuelve.*

En estos cantares, el autor rivaliza en espontaneidad y gracia con los del pueblo: la misma forma ligera y breve, la misma intención, la misma verdad y sencillez en la expresión del sentimiento.

En los que sigue varía de tono:

*- - Antes piensa y luego habla;
y después de haber hablado,
vuelve a pensar lo que has dicho,
y verás si es bueno o malo.*

*- - - Levántate si te caes,
y antes de volver a andar,
mira dónde te has caído
y pon allí una señal.*

*- - - Yo me he querido vengar
de los que me hacen sufrir,
y me ha dicho mi conciencia
que antes me vengue de mí.*

Una sentencia profunda, encerrada en una forma concisa, sin más elevación que la que le presta la elevación del pensamiento que contiene. Verdad en la observación, naturalidad en la frase: estas son las dotes del género de estos cantares. El pueblo los tiene magníficos; por los que dejamos citados se verá hasta qué punto compiten con ellos los del autor de *La Soledad*:

- - - *Los mundos que me rodean -
son los que menos me extrañan; -
el que me tiene asombrado -
es el mundo de mi alma. -*

- - - - *Lo que envenena la vida, -
es ver que en torno tenemos -
cuanto para ser felices -
nos hace falta y no es nuestro. -*

- - - - *Yo no sé lo que yo tengo, -
ni sé lo que a mí me falta, -
que siempre espero una cosa -
que no sé cómo se llama. -*

- - - - *¡Ay de mí! Por más que busco -
la soledad, no la encuentro. -
Mientras yo la voy buscando, -
mi sombra me va siguiendo. -*

- - - - *Todo hombre que viene al mundo -
trae un letrero en la frente -
con letras de fuego escrito, -
que dice: «Reo de muerte».*

La poesía popular, sin perder su carácter, comienza aquí a elevar su vuelo.

La honda admiración que nos sobrecoge al sentir levantarse en el interior del alma un maravilloso mundo de ideas incomprensibles, ideas que flotan como flotan los astros en la inmensidad.

Esa amargura que corroe el corazón, ansioso de goces, goces que pasan a su lado y huyen lanzándole una carcajada, cuando tiende la mano para asirlos; goces que existen, pero que acaso nunca podrá conocer.

Esa impaciencia nerviosa que siempre espera algo, algo que nunca llega, que no se puede pedir, porque ni aun se sabe su nombre; deseo quizá de algo divino, que no está en la tierra, y que presentimos no obstante.

Esa desesperación del que no puede ahuyentar los dolores, y huye del mundo, y los tormentos le siguen, porque sus torturas son sus ideas, que, como su sombra, le acompaña a todas partes.

Esa lúgubre verdad que nos dice que llevamos un germen de muerte dentro de nosotros mismos; todos esos sentimientos, todas esas grandes ideas que constituyen la inspiración, están expresados en los cuatro cantares que preceden, con una sobriedad y una maestría que no puede menos de llamar la atención.

Como se ve, el autor, con estas canciones, ha dado ya un gran paso para aclimatar su género favorito en el terreno del arte.

Veamos ahora algunas de las que, también imitación de las populares, que constan de dos o más estrofas, ha intercalado en las páginas de su libro:

- - - *Pasé por un bosque y dije -
«aquí está la soledad...» -
y el eco me respondió -
con voz muy ronca: «aquí está». -*

- - - *Y me respondió «aquí está» -
y entonces me entró un temblor -
al ver que la voz salía -*

de mi mismo corazón.

- - - *Tenía los labios rojos, -
tan rojos como la grana... -
labios ¡ay! que fueron hechos -
para que alguien los besara. -*

- - - - *Yo un día quise... la niña -
al pie de un ciprés descansa: -
un beso eterno la muerte -
puso en sus labios de grana. -*

- - - - *Allá arriba el sol brillante -
las estrellas allá arriba; -
aquí abajo los reflejos -
de lo que tan lejos brilla. -*

- - - - *Allá lo que nunca acaba, -
aquí lo que al fin termina: -
¡y el hombre atado aquí abajo -
mirando siempre hacia arriba! -*

La primera de estas canciones puede ponerse en boca del *Manfredo*, de Byron; Schiller, no repudiaría la segunda si la encontrase entre sus baladas, y con pensamientos menos grandes que el de la tercera ha escrito Víctor Hugo muchas de sus odas.

Pero nos resta aún por citar una de ellas, acaso una de las mejores, sin duda la más melancólica, la más vaga, la más suave de todas, la última: con ella termina el libro de *La Soledad*, como con una cadencia armoniosa que se desvanece temblando, y aún la creemos escuchar en nuestra imaginación:

- - - *Los que quedan en el puerto -
cuando la nave se va, -
dicen al ver que se aleja: -
«¡quién sabe si volverán!» -*

- - - - *Y los que van en la nave -
dicen mirando hacia atrás: -
«¡quién sabe cuando volvamos -
si se habrán marchado ya!» -*

VI

«En cuanto a mis pobres versos, si algún día oigo salir uno solo de ellos de entre un corrillo de alegres muchachas, acompañado por los tristes tonos de una guitarra, daré por cumplida toda mi ambición de gloria, y habré escuchado el mejor juicio crítico de mis humildes composiciones».

Así termina el prólogo de *La Soledad*. ¿Con qué otras palabras podía yo concluir esta revista, que pusieran más de relieve la modestia y la ternura del nuevo poeta?

Yo creo, yo espero, digo más, yo estoy seguro que no tardarán mucho en cumplirse las aspiraciones del autor de estos cantares.

Acaso, cuando yo vuelva a mi Sevilla, me recordará alguno de ellos días y cosas que a su vez me arranquen una lágrima de sentimiento semejante a la que hoy brota de mis ojos al recordarla.

GUSTAVO ADOLFO BÉCQUER
LA FERIA DE SEVILLA

No hace mucho que ocupándonos, aunque incidentalmente de la Semana Santa en Sevilla, dijimos que el notable movimiento de adelanto que se advierte en esta hermosa ciudad de Andalucía ha impreso a sus solemnidades religiosas un sello especialísimo, merced al cual, si bien han ganado bajo el punto de vista de la ostentación y la riqueza, han perdido, y no poco, del carácter tradicional que guardan aún en otras poblaciones de menor importancia. Respecto de su célebre feria, puede repetirse algo semejante. Entre los verdaderos conocedores de las costumbres andaluzas en toda su pureza, entre los que buscan con entusiasmo las escenas y tipos y recogen con afán los cantares y giros pintorescos del lenguaje que revelan la genialidad propia de un pueblo tan digno de estudio, nunca se borrará el recuerdo de aquellas renombradas ferias de Mairena y Ronda, de las cabalgatas a la Virgen del Rocío /Huelva/ o la vuelta de las hermandades del Cristo de Torrijos /Toledo/, cuando desembocaban en tropel por el histórico puente de barcas entre la nube de polvo que doraba el sol poniente o a la de las antorchas, que reflejaban su cabellera de chispas en el Guadalquivir; vistosos grupos de majos a caballo, llevando las mujeres a las ancas, o multitud de carretas colgadas de cintas y flores, con su obligado acompañamiento de guitarras, palmas y cantares.

Las ferias, de origen popular, se crearon espontáneamente, y la costumbre, arraigada por la tradición, mantenía su concurrencia; sus anales registran los más altos hechos de la gente de bronce /gitanos/; en sus reales tuvo origen la celebridad de las ganaderías más famosas; en ellas, en fin, como en teatro propio de sus hazañas y gallardías, se daban a conocer los cantadores y los valientes. Un caballo inglés, un Rogs-Karr, un sombrerito Tanchon o cualquier cosa de este jaez hubiera sido en ellas un verdadero fenómeno. Pero pasó el reinado de la calesa, del cual, y sólo como documento histórico, se conserva alguna desvencijada y rota en las antiquísimas cocheras de las Gradas. El calesero, cuya descripción sirvió de tema a tantas festivas plumas, y cuyo tipo fue modelo de tantos pintores, no fuma ya su cigarro sentado de medio ganchete en la vara, cantando y jaleando el jaco al son del alegre campanilleo, que hacía olvidar el calor, el polvo y la fatiga del camino. Estacionado en la plaza de San Francisco, con un sombrero de copa lleno de apabullos, una levitancia y un corbatín de suela, lee hoy *La Correspondencia* en el pescante de un simón. El movimiento social lo ha convertido en cochero de punto.

Sobre las ruinas de las tradiciones típicas y peculiares de Andalucía, de sus renombradas ferias, sus características diversiones y pintorescas zambras, se ha levantado la feria de Sevilla, que obedeciendo a un pensamiento ecléctico, quiere reunir y armonizar lo que se va con lo que viene, la tradición con las nuevas ideas. La feria de Sevilla es muy moderna, es, propiamente dicho, una feria oficial. Creada de la noche a la mañana por la voluntad del Municipio, nada le faltó ciertamente desde el primer día, y desde entonces acá viene ganando respecto a lujo, conocimiento y comodidades. Tiene, sin duda, todo lo que constituye una feria de las más renombradas; tiene algo más tal vez: por teatro un prado inmenso, cubierto de un tapiz de verdura finísima e iluminado por un sol de fuego que todo lo dora y abrillanta; por fondo la accidentada silueta de Sevilla con sus millares de azoteas y campanarios que coronan la catedral y el giraldirlo /Giralda/; por actores una multitud alegre y ruidosa ávida de placeres y emociones, que duplica a veces la numerosa población de la ciudad. No obstante, parece que le falta algo. Allí hay vendedores y traficantes de todo género, productos de diversas industrias, muestras de las mejores ganaderías, gitanos de todas las provincias de España, tabernas y buñolerías en montón: se compra, se vende y se cambalachea; se toca, se come y se bebe; hay palmas, cantares y borracheras más o menos chistosas, pero todo ello como adulterado y compuesto con la mezcla del elemento que llaman elegante y que algunos, tratándose de esta clase de fiestas, se atreverían a calificar de cursi. En efecto, no busquéis ya sino como rara excepción el caballo enjaezado a estilo de contrabandista, la chaqueta jerezana, el *marsellé* y los botines blancos pespunteados de verde; no busquéis la graciosa mantilla de tiras, el vestido de faralares y el incitante zapatito con galgas; el miriñaque y el hongo han desfigurado el traje de la gente del pueblo, y en cuanto a los jóvenes de clase más elevada que en esta ocasión solían llevar la bandera del tipo sevillano, obedecen en todo y por todo a los preceptos del último figurín. Hasta las hijas de los ricos labradores que viven en los pueblos de la provincia encargan a Honorina, o hacen traer de París los trajes que han de llevar en Sevilla durante las ferias. Junto al potro andaluz trota el *ponney* de raza; al lado del coche de colleras, con sus caireles y campanillas, pasa la carretela a *la grand* Dumont con sus postillones de peluca empolvada; tocando al tendujo donde se bebe la manzanilla en cañas y se venden pescadillas de Cádiz y se fríen buñuelos, se levanta el lujoso café-restaurant donde se encuentran paté de *foiegráss*, trufas dulces y helados exquisitos; el piano, con su diluvio de notas secas y vibrantes, atropella y ahoga los suaves y melancólicos tonos de la guitarra; los últimos y quejumbrosos ecos del polo de tóbalo se confunden con el estridente grito final de una cavatina de Verdi.

No obstante estos inarmónicos detalles, que sólo pueden apreciar bien los que conocen a fondo el país y sus ya degenerados tipos, como cuestión de visualidad y de alegría, la feria de Sevilla no tan sólo no des-

mente, sino que supera la fama de que goza fama que se acrecienta de día en día y de la que son claro testimonio la infinidad de viajeros que acuden a ella procedentes de todas las provincias de España y de las más principales naciones europeas.

- II -

La gran afluencia de forasteros que se nota en Sevilla por esta época convierte la cuestión de alojamientos en una verdadera dificultad: aunque se multiplican prodigiosamente las casas de hospedaje y desde la popular posada hasta el aristocrático hotel rivalizan en la resolución del problema, que consiste en encajonar doce donde apenas caben cuatro, todavía no bastan y los apuros y trastornos que de aquí resultan, todos vienen a resolverse en un alarmante menoscabo del bolsillo. Los únicos que, merced a la benignidad del clima y a sus patriarcales costumbres, encuentran zanjados desde luego todos estos inconvenientes son los forasteros procedentes de los lugares circunvecinos, que en numerosas tribus se instalan en los zaguanes de las casas o toman las aceras por colchón, esperando la primera luz del día para levantarse.

Sin duda alguna las horas más alegres de la feria son las primeras de la mañana. Apenas comienza a rayar el alba, las mujeres se apresuran a regar y barrer las calles del tránsito; cada balcón es un jardín; la luz viene creciendo y dorando las veletas y los miradores; hay un olor de flores y de tierra húmeda que embriaga; se siente un aire fresco y vivificador que se aspira con deleite.

A medida que aumenta la claridad, se hace mayor el movimiento de la multitud que comienza a invadir las calles, y se ven bandadas de jóvenes que con la guitarra al hombro y la bota bajo el brazo, se dirigen al prado de San Sebastián, mientras por otra parte cruzan numerosos y alegres grupos de muchachas con vestidos claros y ligeros, que llevan por todo adorno un manojo de rosas y alélies en la cabeza.

La aristocracia tiene el buen gusto de no emperujarse desde tan temprano y acudir al punto de cita en traje de *negligé* siempre más cómodo y gracioso; algunos llevan su condescendencia hasta resucitar el sombrero redondo y la chaquetilla torera, y lo que es más raro, suele verse tal cual muchacha perteneciente a una clase distinguida bajar al prado, vestida al uso del país, sobre un caballo, con jaez de caireles.

El panorama que ofrece el real de la feria desde la Puerta de San Fernando es imposible describirlo con palabras y apenas el lápiz lo podría reproducir en conjunto. Hay una riqueza tal de luz, de color y de líneas, acompañada de un movimiento y un ruido tan grandes, que fascina y aturde. Figuraos al través de la gasa de oro que finge el polvo, su llanura, tendida y verde como la esmeralda, el cielo azul y brillante, el aire como inflamado por los rayos de un sol de fuego que todo lo rodea, lo colora y lo enciende.

Por un lado se ven las blancas azoteas de Sevilla, los campanarios de sus iglesias, los moriscos miradores, la verdura de los jardines que rebosa por cima de las tapias, los torreones árabes y romanos de los muros. La catedral, en fin, con sus agujas airoas, sus arbotantes fortísimos, sus pretils calados y la Giralda por remate, que parece un navío de piedra al anclar sobre los rojizos tejados de la ciudad. Por otra parte, y extendiéndose hasta perderse de vista, se descubren millares de tiendas de campaña, formadas de telas vistosas y empavesadas con banderas y gallardetes de infinitos colores; largas filas de casetas vestidas de pabellones blancos y adornadas con cintas y ramos, delante de las cuales fríen los gitanos los obligados buñuelos y desde donde se eleva el humo de las sartenes, en penachos azules; diseminadas acá y allá, fondas improvisadas, cafés al aire libre, tabernas, sombreros, puestos de flores, de frutas, de juguetes y baratijas, entre los que se distinguen, procurando llamar la atención, saltimbanquis que tragan espadas desnudas, ciegos que cantan jácara, farsantes que enseñan monstruos vivos, circulando por medio de una inmensa multitud de gentes que van y vienen sin cesar y de los cuales unos se agrupan a la puerta de un tenducho a oír un jaleo, otros se sientan a la ronda para despachar la pitanza, estos se pasean, aquellos se requiebran, los de más allá riñen, presentando el conjunto más abigarrado y movable que puede imaginarse.

En estas horas de la mañana, que, como dejamos dicho, son las más animadas de la feria, tienen lugar las ventas, trueques y transacciones que son su objeto principal. Abandonando el punto en que se agitan los que sólo tratan de divertirse, se encuentran descansados rellanos y suaves laderas donde pueden admirarse grupos pintorescos de la gente de campo, con los trajes característicos del país, y magníficas muestras de las mejores ganaderías andaluzas. En este sitio, en vez de elegantes tiendas y vistosas buñolerías, se descubren esos sombreros hechos de tres palos y una estera de palma, propios de los cortijos; entre los rediles, donde se apiñan millares de ovejas, se ve a los pastores encender la lumbre y hacer tasajos una res para aviar el almuerzo. Los vaqueros, sobre caballos del país, acosan, garrocha en mano, las vacas y los toros, y los reúnen o los separan a fin de que los compradores los examinen a su gusto; los dueños de las yeguas asisten a la prueba de los potros, y entre esta reunión de gentes que hablan y gesticulan ponderando las excelencias de los ani-

males, circulan, salpicamentando los diálogos con sus chistes y ocurrencias, multitud de gitanos, que esquilan un borriquillo o pulen y aderezan un penco, que, gracias a su palique, encajarán como una ganga a algún inocente.

Poco a poco el sol se remonta, y a medida que se deja sentir la abrasadora acción de los rayos van disminuyendo la concurrencia, la animación y la bulla. Los forasteros pobres toman nuevamente las aceras por cama y duermen la siesta a la sombra de los monumentos históricos. Las muchachas de la ciudad vuelven encarnadas como amapolas, cubiertas de sudor y de polvo, pero satisfechas y alegres a buscar el fresco de sus patios; los paseantes unos se refugian en los cafés y las fondas y otros entran en las tiendas de campaña propias o de sus amigos, donde encuentran dispuesto un opíparo almuerzo, servido con todos los perfiles del más refinado gusto. Los vendedores tienden el sombrayo y se acuestan al pie de la mesa; las gitanas apagan la lumbre de los anafes, los ganaderos dan orden de que se retiren los rebaños que se alejan lentamente al son de la esquila de los guiones, y reina un silencio extraño, interrumpido sólo por el monótono canto de los grillos y las chicharras; silencio que cuando el sol está en lo más alto del cielo recuerda el de la hora de la siesta en Sevilla, que tanto se parece a una noche con luz.

- III -

Cuando el sol suspendido sobre las lomas de San Juan de Aznalfarache hiere la ciudad con sus oblicuos rayos y prolonga, sobre la llanura que la rodea la sombra de sus murallas y sus torres, la multitud comienza nuevamente a dar señales de vida encaminándose al prado de San Sebastián. La brisa de la tarde, que se levanta del río, refresca la atmósfera con su sople húmedo y cargado de perfumes; los dependientes del Municipio apagan el polvo de los paseos y comienza lo que podríamos llamar el segundo acto de la comedia. La decoración es la misma, pero los actores han cambiado de traje y de aspecto. La feria de la tarde es la feria de la elegancia y el buen tono. Las figuras que se destacan en primer término pertenecen a la aristocracia o a esa otra clase más modesta que hace esfuerzos desesperados por seguirla pisándola los talones. El pueblo acude como espectador.

Cuantos carruajes se han encontrado en la ciudad y en algunas leguas a la redonda se ponen en movimiento, desde la elegante victoria al desvencijado alquilón. A veces y como un fantasma evocado de otra edad, aparece una calesa. La animación y la vida, antes diseminadas por todos los ámbitos del prado se concentran ahora en tres o cuatro puntos. En el paseo de las gentes de a pie, donde arrastran las elegantes de cortos medios sus largas colas por delante de una quintuple fila de curiosos sentados en sillas; en el paseo destinado a los carruajes, por donde circulan todo género de vehículos confundidos y mezclados con multitud de jinetes; a lo largo de las hileras de puestos de juguetes, estación de los padres de familia, las amas de cría y los niños alrededor de las tiendas de campaña de propiedad particular, a cuyas puertas, y como en son de parada, se sientan los dueños vestidos de punta en blanco, y en posturas académicas. No es fácil dar idea al aire de afectada animación y buen tono que reina en esta segunda parte del espectáculo. La gente del pueblo anda como encogida por entre aquellas oleadas de seda y de blondas sin comprender qué objeto guía a los que se reúnen como ellos a cantar, beber, bailar y divertirse, y se limitan a solo dar vueltas gravemente alrededor de un punto al compás de una música militar que toca piezas de ópera con solos de cornetín y dúos de clarinete y figle.

Pasa al fin la hora del crepúsculo, entra la noche, comienzan a brillar las luces, desfilan los paseantes compuestos, se alejan los coches, desaparecen los jinetes, las buñoleras levantan el grito. Las tabernas se llenan de parroquianos la gente menuda vuelve a apiñarse y a ir y venir gozosa entre aquella obscuridad que se presta a todo género de expansiones, y tornan a oírse voces, pitidos, pregones, risas, requiebros, palmas, músicas y cantares.

En tanto que se reanuda el hilo de la fiesta popular, la elegancia que ha desaparecido entre bastidores cambia por tercera vez de traje para asistir a las *soirées* y a los bailes. Estos tienen lugar en las lujosas tiendas que el Casino y los diferentes círculos de Sevilla disponen al efecto en el mismo campo de la feria. No hay para qué decir que son de etiqueta rigurosa. Frac negro y corbata blanca; hombros desnudos, cola incommensurable, tules, gasa, blondas y pedrería.

Los carruajes llegan unos tras otros a depositar su elegante y perfumada carga en el vestíbulo de las tiendas; los lacayos se llaman con el apellido o título de sus señores y abren y cierran las portezuelas haciendo grotescos saludos. Todo aquello recuerda algo el vestíbulo del teatro Real una noche que canta la Patti.⁵⁹

⁵⁹ Adela Juana María "Adelina" Patti (Madrid, 19 febbraio 1843 – Brecon, 27 settembre 1919) è stata un soprano italiano. Nata in Spagna e cresciuta negli Stati Uniti da famiglia italiana, è considerata uno dei più grandi soprani della

Luego avanza la noche, las luces se van apagando; los vendedores, roncós de vocear y beber aguardiente, se esconden otra vez bajo los puestos como el caracol en su concha; las gitanas recogen los trebejos y soplan los candiles; los incansables caballos del tío vivo dejan de dar vueltas y cesa su acompañamiento de bombo y corneta de pistón; el último acorde de la música de los bailes, se desvanece temblando; entre la obscuridad brilla alguna luz solitaria y perdida como una estrella; por el suelo se distinguen confusamente montones de gentes tendidas que dan a la llanura el aspecto de un campo de batalla. Es la hora en que el peso de la noche cae como una losa de plomo y rinde a los más inquietos e infatigables. Sólo allá, lejos, se oye el ruido lento y compasado de las palmas y una voz quejumbrosa y doliente que entona las tristes o las seguidillas del Tillo. Es un grupo de gente flamenca y de pura raza que alrededor de una mesa coja y de un jarro vacío cantan lo hondo sin acompañamiento de guitarra, graves y extasiados como sacerdotes de un culto abolido, que se reúnen en el silencio de la noche a recordar las glorias de otros días y a cantar llorando como los judíos *super fluminem Babiloniae*.

GUSTAVO ADOLFO BÉCQUER
RIMAS

“Yo sé un himno gigante y extraño
que anuncia en la noche del alma una aurora,
y estas páginas son de ese himno
cadencias que el aire dilata en las sombras.

Yo quisiera escribirlo, del hombre
domando el rebelde, mezquino idioma,
con palabras que fuesen a un tiempo
suspiros y risas, colores y notas.

Pero en vano es luchar; que no hay cifra
capaz de encerrarlo, y apenas, ¡oh, hermosa!,
si teniendo en mis manos las tuyas
pudiera al oído contártelo a solas.”

“Sacudimiento extraño
que agita las ideas,
como el huracán empuja
las olas en tropel.

Murmullo que en el alma
se eleva y va creciendo,
como volcán que sordo
anuncia que va a arder.

Deformes siluetas
de seres imposibles;
paisajes que aparecen
como a través de un tul,

colores, que fundiéndose
remedan en el aire
los átomos del iris,
que nadan en la luz,

ideas sin palabras,
palabras sin sentido;
cadencias que no tienen
ni ritmo ni compás,

memorias y deseo
de cosas que no existen;
accesos de alegría,
impulsos de llorar,

actividad nerviosa
que no halla en qué emplearse;
sin rienda que lo guíe
caballo volador;

locura que el espíritu
exalta y enardece;

embriaguez divina
del genio creador.

Tal es la inspiración

Gigante voz que el caos
ordena en el cerebro,
y entre las sombras hace
la luz aparecer,

brillante rienda de oro
que poderosa enfrena
de la exaltada mente
el volador corcel,

hilo de luz que en haces
los pensamientos ata;
sol que las nubes rompe
y toca en el cenit.

Inteligente mano
que en un collar de perlas
consigue las indóciles
palabras reunir,

armonioso ritmo
que con cadencia y número
las fugitivas notas
encierra en el compás,

cincel que el bloque muerde
la estatua modelando,
y la belleza plástica
añade a la ideal,

atmósfera en que giran
con orden las ideas,
cual átomos que agrupa
recóndita atracción,

raudal en cuyas ondas
su sed la fiebre apaga;
oasis que al espíritu
devuelve su vigor.

Tal es nuestra razón.

Con ambas siempre lucha,
y de ambas vencedor,
tan sólo el genio puede
a un yugo atar las dos.

“No digáis que agotado su tesoro,
de asuntos falta, enmudeció la lira:
podrá no haber poetas; pero siempre

habrá poesía.

Mientras las ondas de la luz al beso
palpiten encendidas,
mientras el sol las desgarradas nubes
de fuego y oro vista,
mientras el aire en su regazo lleve
perfumes y armonías,
mientras haya en el mundo primavera,
¡habrá poesía!

Mientras la ciencia a descubrir no alcance
las fuentes de la vida,
y en el mar o en el cielo haya un abismo
que al cálculo resista,
“mientras la humanidad, siempre avanzando
no sepa a do camina;
mientras haya un misterio para el hombre,
¡habrá poesía!

Mientras sintamos que se alegra el alma,
sin que los labios rían;
mientras se llore, sin que el llanto acuda
a nublar la pupila;
mientras el corazón y la cabeza
batallando prosigan,
mientras haya esperanzas y recuerdos,
¡habrá poesía!

Mientras haya unos ojos que reflejen
los ojos que los miran,
mientras responda el labio suspirando
al labio que suspira,
mientras sentirse puedan en un beso
dos almas confundidas,
mientras exista una mujer hermosa,
¡habrá poesía!

Cuando miro el azul horizonte
perderse a lo lejos,
al través de una gasa de polvo
dorado e inquieto,
me parece posible arrancarme
del mísero suelo
y flotar con la niebla dorada
en átomos leves
cual ella deshecho.

Cuando miro de noche en el fondo
oscuro del cielo
las estrellas temblar como ardientes
pupilas de fuego,
me parece posible a do brillan

subir en un vuelo
y anegarme en su luz, y con ellas
en lumbre encendido
fundirme en un beso.

En el mar de la duda en que bogo
ni aun sé lo que creo;
sin embargo, estas ansias me dicen
que yo llevo algo
divino aquí dentro.

“Los invisibles átomos del aire
en derredor palpitan y se inflaman,
el cielo se deshace en rayos de oro,
la tierra se estremece alborozada,
oigo flotando en olas de armonías
rumor de besos y batir de alas,
mis párpados se cierran... ¿Qué sucede?
- ¡Es el amor, que pasa!”

Porque son niña tus ojos
verdes como el mar, te quejas;
verdes los tienen las náyades,
verdes los tuvo Minerva,
y verdes son las pupilas
de las hurís del Profeta.
El verde es gala y ornato
del bosque en la primavera,
entre sus siete colores
brillante el iris lo ostenta,
las esmeraldas son verdes,
verde el color del que espera
y las ondas del océano
y el laurel de los poetas.
Es tu mejilla, temprana
rosa de escarcha cubierta
en que el carmín de los pétalos
se ve a través de las perlas.
Y sin embargo,
sé que te quejas
porque tus ojos
crees que la afean:
pues no lo creas.
Que parecen tus pupilas,
húmedas, verdes e inquietas,
tempranas hojas de almendro
que al soplo del aire tiemblan.
Es tu boca de rubíes
purpúrea granada abierta
que en el estío convida a
apagar la sed en ella.

Y sin embargo,
sé que te quejas
porque tus ojos
crees que la afean:
pues no lo creas,
Que parecen, si enojada
tus pupilas centellean,
las olas del mar que rompen
en las cantábricas peñas.
Es tu frente que corona
crespo el oro en ancha trenza,
nevada cumbre en que el día
su postrera luz refleja.
Y sin embargo,
sé que te quejas
porque tus ojos
crees que la afean:
pues no lo creas,
Que, entre las rubias pestañas,
junto a las sienes, semejan
broches de esmeralda y oro
que un blanco armiño sujetan.
Porque son niña tus ojos
verdes como el mar, te quejas,
quizá si negros o azules
se tornasen, lo sintieras.

Tu pupila es azul, y cuando ríes
su claridad suave me recuerda
el trémulo fulgor de la mañana
que en el mar se refleja.

Tu pupila es azul, y cuando lloras
las transparentes lágrimas en ella
se me figuran gotas de rocío
sobre una violeta.

Tu pupila es azul, y si en su fondo
como un punto de luz radia una idea,
me parece en el cielo de la tarde
una perdida estrella.

Si al mecer las azules campanillas
de tu balcón,
crees que suspirando pasa el viento
murmurador,
sabe que oculto entre las verdes hojas
suspiro yo.

Si al resonar confuso a tus espaldas
vago rumor,

crees que por tu nombre te ha llamado
lejana voz,
sabe que entre las sombras que te cercan
te llamo yo.

Si te turba medroso en la alta noche
tu corazón,
al sentir en tus labios un aliento
abrasador,
sabe que, aunque invisible, al lado tuyo
respiro yo.

Cuando sobre el pecho inclinas
la melancólica frente,
una azucena tronchada
me pareces.

Porque al darte la pureza
de que es símbolo celeste,
como a ella te hizo Dios:
de oro y nieve.

¿Qué es poesía?, dices mientras clavas
en mi pupila tu pupila azul.
¿Qué es poesía? ¿Y tú me lo preguntas?
Poesía... eres tú.

¿Cómo vive esa rosa que has prendido
junto a tu corazón?
Nunca hasta ahora contemplé en el mundo
junto al volcán la flor.

Por una mirada, un mundo;
por una sonrisa, un cielo;
por un beso... yo no sé
qué te diera por un beso.

Voy contra mi interés al confesarlo
no obstante, amada mía,
pienso, cual tú, que una oda sólo es buena
de un billete de Banco al dorso escrita.

No faltará algún necio que al oírlo
se haga cruces y diga:
«Mujer al fin del siglo diecinueve,

material y prosaica...» ¡Boberías!

¡Voces que hacen correr cuatro poetas
que en invierno se embozan con la lira!
¡Ladridos de los perros a la luna!

Tú sabes y yo sé que en esta vida,
con genio, es muy contado el que la escribe,
y con oro, cualquiera hace poesía.

Los suspiros son aire y van al aire.
Las lágrimas son agua y van al mar.
Dime, mujer, cuando el amor se olvida
¿sabes tú adónde va?

Me ha herido recatándose en las sombras,
sellando con un beso su traición.
Los brazos me echó al cuello, y por la espalda
partiéndome a sangre fría el corazón.

Y ella prosigue alegre su camino
feliz, risueña, impávida, ¿y por qué?
Porque no brota sangre de la herida,
porque el muerto está en pie.

Volverán las oscuras golondrinas
en tu balcón sus nidos a colgar,
y otra vez con el ala a sus cristales
jugando llamarán.

Pero aquellas que el vuelo refrenaban
tu hermosura y mi dicha al contemplar,
aquellas que aprendieron nuestros nombres...
ésas... ¡no volverán!

Volverán las tupidas madreselvas
de tu jardín las tapias a escalar,
y otra vez a la tarde, aún más hermosas,
sus flores se abrirán.

Pero aquellas cuajadas de rocío
cuyas gotas mirábamos temblar
y caer, como lágrimas del día...
ésas... ¡no volverán!

Volverán del amor en tus oídos
las palabras ardientes a sonar,
tu corazón de su profundo sueño
tal vez despertará.

Pero mudo y absorto y de rodillas
como se adora a Dios ante su altar,
como yo te he querido... desengáñate,
nadie así te amará.

Como guarda el avaro su tesoro,
guardaba mi dolor.
Le quería probar que hay algo eterno
a la que eterno me juró su amor.

Mas hoy le llamo en vano y oigo, al tiempo
que le agotó, decir:
¡Ah, barro miserable! ¡Eternamente
no podrás ni aun sufrir!

MANUEL REINA

Wikipedia.es

Manuel Reina Montilla (Puente Genil, 4 de octubre de 1856-11 de mayo de 1905) fue un político, periodista y poeta español precursor del modernismo.

Hijo de familia muy pudiente, disfrutó siempre de posición económica desahogada. Estudió el Bachillerato en Córdoba y ya entonces leyó a poetas románticos y posrománticos como Víctor Hugo, Heinrich Heine, José de Espronceda o Bécquer, que habrían de influir en su vocación poética. Posteriormente hizo derecho en Sevilla, Granada y Madrid. Su primer poema aparece publicado en la revista *El Bazar*, en 1874. Su primer libro, *Andantes y Allegros*, es de 1877.

Intervino en la política de la Restauración, primero en el partido de Sagasta y más tarde en el de Maura. Fue elegido diputado en 1886, pero no hizo un papel muy activo en la cámara. Atravesó diversas crisis existenciales, una de ellas al enviudar en 1884, otra en 1893, cuando sufrió un conato de suicidio. Su prestigio fue creciendo en los últimos años de su vida; fue elegido senador por Huelva en 1898 y diputado por Lucena en 1903. En 1905 fue nombrado gobernador civil de Cádiz y elegido miembro de la Real Academia Española, pero murió el once de mayo sin poder llegar a ocupar ni el cargo político ni el sillón académico.

Escribió en las publicaciones periódicas más importantes e influyentes de la época: *Blanco y Negro*, *Pepita Jiménez*, *La Ilustración Española y Americana*, *La Época*, *La América*, *El Córdoba*, y sobre todo *La Diana*, revista política y literaria fundada por él en Madrid. Fue amigo de la gran mayoría de los escritores españoles de su tiempo: Manuel Machado, Gaspar Núñez de Arce, Salvador Rueda, Galdós, "Clarín", Valera, Cánovas, Echegaray, Juan Ramón Jiménez, Ortega Munilla etc. Sus periodos de retiro los realizaba en su palacete de Campo Real. De carácter generoso, nunca cobró cantidad alguna por sus colaboraciones. Fue académico numerario de la Real Academia Sevillana de Buenas Letras.

Poeta postromántico, escribe sobre temas culturales y existenciales. Juan Ramón Jiménez lo definió como "parnasiano impecable" por su percepción de la belleza de las formas y su tratamiento de los clásicos.

Su primer libro, *Andantes y Allegros* (1877), muestra el influjo de José Zorrilla, Bécquer y Campoamor; el segundo, *Cromos y Acuarelas* (1878) es más característico en la gran atención que presta a la música, la pintura y el color acercándose al modernismo. Pasó luego a realizar una poesía sensual, lujosa, y de gran musicalidad en *La vida inquieta* (1894), donde muestra el influjo de Charles Baudelaire y Edgar Allan Poe. En sus obras siguientes alcanzó una mayor calidad lírica: *Poemas paganos* (1896), reconstrucción exótica del mundo clásico; *Rayo de sol y otras composiciones* (1897), representación del mundo escandinavo y concepción de la poesía como algo que da sentido a la vida; *El jardín de los poetas* (1899), rememoración de figuras o valores literarios pasados: Homero, Anacreonte, Catulo, Jorge Manrique, Lope de Vega, Luis de Góngora, Pedro Calderón de la Barca, William Shakespeare, José de Espronceda, Víctor Hugo etc. Cossío lo considera el libro más original y valioso de Reina, por otra parte de una gran perfección formal. Demuestra que en el poeta habitaba un hombre sensible e intuitivo. Estos homenajes continúan en su último libro, *Robles de la selva sagrada*, que apareció póstumo en 1906: Heine, Baudelaire, Bécquer... y se extiende a personajes de ficción no menos célebres: Don Quijote, Fausto, Ofelia, Childe Harold... Se incluye también un fragmento de un poema inconcluso sobre la juventud de Don Juan. Otros libros suyos son *La canción de las estrellas*, *Desde el campo* y *Poesías bélicas* y de su obra dramática *El dedal de plata* (estrenada, el 25 de mayo de 1883, en el Teatro Español de Madrid). No se conservan íntegros los textos de al menos otras dos obras de teatro y, recientemente, ha sido hallada una edición de *César y Pompeyo*, una obra teatral escrita cuando el poeta contaba diecisiete años y de la que no se tenían noticias.

Situado en la corriente de los precursores españoles del modernismo junto a Ricardo Gil y Salvador Rueda, los llamados coloristas, la poesía de Manuel Reina necesita urgente revisión y reedición. Si en sus libros iniciales se halla la poesía pintoresca y costumbrista al lado de la inspiración becqueriana, los resabios moralizantes y cívicos de la poesía a lo Gaspar Núñez de Arce y la perfección parnasiana, se encuentran desde *La vida inquieta* (1894) atisbos de culturalismo y un culto a la belleza que son propios ya del Modernismo más avanzado.

Bibliografía

Del autor

-
-
-

(1878)

Obras completas, 2005.

Andantes y Allegros (1877)

Cromos y Acuarelas (cantos de nuestra época)

- *Desde el campo (1893)*
 - *La vida inquieta (1894)*
 - *La canción de las estrellas (1895)*
 - *Poemas paganos (1896)*
 - *Rayo de sol y otras composiciones (1897)*
 - *El jardín de los poetas (1899)*
 - *Robles de la selva sagrada. Poesías póstumas*
(1906)
 - *Poesías bélicas*
 - *El dedal de plata (obra dramática estrenada, el 25*
de mayo de 1883)
 - *"Tus ojos", poema antológico*
- Sobre el autor
- Su paisano y amigo Antonio Aguilar y Cano escribió en 1892 el temprano trabajo *Manuel Reina. Estudio biográfico*. Puente Genil (1897), publicado en la Revista de España, números 558 y 559, el 30 de junio y 15 de julio. Eduardo de Ory, *Manuel Reina. Estudio biográfico seguido de numerosas poesías no coleccionadas en sus libros*, Cádiz (1916) y, más recientemente *Manuel Reina y su época*, Córdoba: Área de cultura de la Excma. Diputación Provincial, 1985. Sobre su obra: Francisco Aguilar Piñal, *La obra poética de Manuel Reina*, Madrid: Editora Nacional, 1968.

MANUEL REINA

ANDALUCÍA

Cielo brillante, fuentes rumorosas,
ojos negros, cantares y verbenas,
altares adornados de azucenas,
rostros tostados, perfumadas rosas.
Bellas noches de amor esplendorosas,
mares de plata y luz, brisas serenas,
rejas de nardos y claveles llenas,
serenatas, mujeres deliciosas.
Cancelas orientales, miradores,
la guitarra y su triste melodía,
vinos dorados, huertas, ruiseñores,
deslumbradora y plácida poesía...
He aquí al pueblo del sol y los amores,
la mañana del mundo: ¡Andalucía!

EL CORAZÓN DE UNA HERMOSA PRÓLOGO

Manuel, en una noche del estío,
en el sereno azul clavó los ojos;
encendió un aromático veguero⁶⁰,
y escribió esta novela. Fin del prólogo.

I.- RETRATO

Era el capitán don Juan
joven bello y decidor;
apuesto, rico y galán,
y por su porte y valor
llamado El gran capitán.
Dorados vinos bebía,
con esplendidez jugaba
y lindos trajes vestía ;
y, calavera, pasaba
el tiempo en perenne orgía.
Como el héroe conocido,
que Espronceda⁶¹ nos pintó,
Don Juan nunca recordó
dinero por él perdido
ni mujer que abandonó .
Era nuestro capitán
en la esgrima gran maestro;
en los salones galán,
y en hacer saltar, muy diestro,
los tapones del champán.
En fin, por su corazón,
por su riqueza, hermosura
y ardiente imaginación,
era Don Juan la figura

de la misma seducción.

II.- EN LA REJA

-¿Te vas, mi corazón, mi amor primero?
-Me marcho ya, querida ;
mas antes, que me des un beso quiero.
-Con él toma mi vida.
-Adiós, adiós, mi gloria, mi alegría.
-¡Ay, Juan! ¿Me olvidarás?
¿Serás infiel a mi cariño, un día?
-Jamás, Rosa, jamás.

III.- ROSA

Rosa, joven divina y vaporosa,
formada del aroma de las flores;
dulce como canción de ruiseñores;
cual noche de esponsales, deliciosa.
Era de honor encantadora marca
su pecho; en su pupila penetrante
fulguraba una página del Dante;
en su faz, un soneto de Petrarca.
Su cuerpo era conjunto primoroso
de estrellas y jazmines. ¿Quién diría
que bajo forma tal palparía
un corazón tan grande y poderoso?
Rosa, joven divina y candorosa,
del bello capitán enamorada...
¡Cuán infeliz, vendida y desgraciada
fuiste por el amor... !. ¡Ay pobre Rosa!

IV.- EN EL BAILE

En el soberbio palacio
del marqués de la Pradera,
arde el placer, vibra el gozo,
hierve, esta noche, la fiesta.
Ved: es un baile de máscaras
con que los dueños celebran
el próximo casamiento
de su angelical Eugenia.
Nuestro alegre capitán
es el prometido de ésta;
Don Juan, que hoy es objetivo
de los hombres y las bellas.
El salón está poblado
de máscaras pintorescas,
de hermosísimas mujeres
con vestiduras espléndidas.
Torrentes de luz se escapan
de las grandiosas lucernas;
brillan los limpios cristales;
los diamantes centellean;
se iluminan los tapices;
resplandecen las diademas,
y en todo el salón se aspiran
embriagadoras esencias.
El capitán va vestido
a lo Luis Catorce; lleva

⁶⁰ Veguero è anche un sigaro prodotto esclusivamente da un singolo foglio di tabacco arrotolato

⁶¹ El esudiante de salamanca

un elegante sombrero
 con rizada pluma negra,
 traje de raso y encaje,
 todo bordado de perlas,
 y una reluciente espada
 a la cintura sujeta.
 Eugenia, más seductora
 que nunca, viste de Ofelia:
 corona de blancas flores
 su frente preciosa ostenta,
 y su cuerpo la sublime
 túnica de nieve, aérea.
 Risas, suspiros y voces
 despide la concurrencia;
 sólo una máscara grave
 en un ángulo se observa.
 Viste el traje de Pierrot;
 gracioso antifaz de seda
 cubre su rostro, y extraña
 la multitud vocinglera,
 que nuestro Pierrot sombrío
 lleve una espada en la diestra.
 Este ve al capitán solo
 y le dice con voz seca:
 «Sois un bandido, Don Juan;
 y por Dios, que la existencia
 he de quitaros.» «Villano,
 calla o te arranco la lengua. »
 Así Don Juan le replica
 y al mismo tiempo le muestra
 del palacio suntuoso
 la riquísima escalera.

V.- LA MUERTE

Don Juan, como buen soldado,
 es gran tirador de espada;
 y de una fiera estocada
 al Pierrot ha atravesado.
 Este exclama: «Feliz soy;
 adiós, muero sin dolor.
 me arrebataste el honor
 ayer, y me matas hoy. »
 El capitán con incierta
 mano el antifaz le quita,
 y, al verle el semblante, grita:
 «¡Rosa ! ¡Infeliz! ¡Muerta, muerta! »

EL INSECTO Y LA ESTRELLA

Mirad aquel insecto
 de transparentes alas
 en los brillantes pétalos posado
 de aquella rosa blanca.
 El cielo contemplando

las largas noches pasa,
 fija la vista en la hermosura y birlo
 de cierta estrella pálida.
 ¡Amor de un pobre insecto!
 ¡amor sin esperanza!
 la estrella no lo mira, es insensible;
 las estrellas no aman.
 En la nevada rosa
 se ven, por las mañanas,
 mil gotas cristalinas que parecen
 abrasadoras lágrimas.

EN MAYO

¡Ven al prado de lirios y claveles,
 mi bello y dulce bien! El campo llena
 de perfumes la atmósfera serena
 y el mes de mayo irradia en los vergeles.
 ¡Ven! Entre los rosales y laureles
 flauta invisible melodiosa suena.
 ¡Ven! Que en la orilla del Genil amena
 el amor es panal (favo) de ricas mieles.
 ¡Ven, mi alma! Las auras (brezze) su frescura
 nos ofrecen; las aves su armonía
 y recóndito nido la espesura.
 ¡Mas no, no vengas, adorada mía;
 que el inmenso raudal de mi amargura
 tu corazón feliz destrozaría.

INTRODUCCIÓN

*Hijo soy de mi siglo,
 y no puedo olvidar que por el triunfo,
 de la conciencia humana,
 desde mis años juveniles lucho.
 (Núñez de Arce)*

Soy poeta: yo siento en mi cerebro
 hervir la inspiración, vibrar la idea;
 siento irradiar en mi exaltada mente
 imágenes brillantes como estrellas,

El fuego abrasador de los volcanes
 en mi gigante corazón flamea;
 escalo el cielo, bajo a los abismos,
 rujo en el mar, cabalgo en la tormenta.

Soy poeta: mi espíritu se escapa
 de la mezquina cárcel de la tierra,
 y sobre otros espacios y otros mundos
 tiende sus alas de águila altanera.

Bebe la luz en la mansión del rayo;

"atraviesa las órbitas etéreas",
y el penetrante arpón de sus pupilas
recorre el panorama de la esfera.

Soy poeta: al rumor de las naciones
las cuerdas de mi cítara se templan.
lloro en el negro mundo de las tumbas,
río en la bacanal, trueno en la guerra.

El amor y la patria son mi vida;
el corazón humano, mi poema;
mi religión, la caridad y el arte;
la libertad sublime mi bandera.

Soy poeta: yo siento en mi cerebro
hervir la inspiración, vibrar la idea;
siento irradiar en mi exaltada mente
imágenes brillantes: ¡soy poeta!

LA CATARATA Y EL RUISEÑOR

I

Desplómase la rauda catarata
envuelta en luz y plata,
rompiendo en mil pedazos su diadema;
al abismo se lanza y precipita,
y ruge, canta, grita,
formando con sus ritmos un poema.
Al ver sus vestiduras y cendales
cubiertos de cristales
y de resplandeciente pedrería,
un ruiseñor contéplala extasiado,
y canta entusiasmado
sublime y amorosa melodía.
Y en torno del torrente que flamea
el pájaro aletea;
moja en el agua límpida su pluma,
y por la catarata arrebatado
el pájaro, asfixiado,
en el abismo rueda entre la espuma.

II

El vicio es una hirviente catarata
que rauda se desata
y en el oscuro abismo se despeña⁶²;
y al mirar su diadema de brillantes,
su luz y sus cambiantes,
el alma, alguna vez, suspira y sueña.

LA GOTA DE SANGRE

Sentados en la gótica ventana
estábamos tú y yo, mi antigua amante;
tú, de hermosura y de placer radiante;
yo, absorto en tu belleza soberana.
Al ver tu fresca juventud lozana,
una abeja lasciva y susurrante
clavó su oculto dardo penetrante
en tu seno gentil de nieve y grana.
Viva gota de sangre transparente
sobre tu piel rosada y hechicera.
brilló como un rubí resplandeciente.
Mi ansioso labio en la pequeña herida
estampé con afán... ¡Nunca lo hiciera,
que aquella gota envenenó mi vida!

LA PERLA

Contemplaban tus ojos centelleantes
la palma de cristal, la linfa pura
del surtidor que vierte en la espesura,
su polvo de zafiros y diamantes.
cuando enferma, con pasos vacilantes,
se acercó una mujer, todo tristura,
y te pidió limosna con dulzura
fijando en ti miradas suplicantes.
La perla que en tu mano refulgía
diste a aquella mujer pobre y doliente,
que se alejó, llorando de alegría.
Yo, entonces, conmovido y reverente,
no te besé en los labios cual solía,
¡sino en la noble y luminosa frente

TUS OJOS

Son tus ojos, mi bien, negros diamantes
en que relumbra el sol del mediodía;
ojos llenos de erótica poesía,
de llamas y promesas embriagantes.

Tus ojos son espejos fulgurantes
que reflejan la hermosa Andalucía
con su pompa, su gracia y su alegría,
sus campos y sus cielos deslumbrantes.

Cuando me asomo a tus pupilas bellas,
miro vergeles, árabes palacios,
mares de plata y luz, noches de estrellas,

patios floridos, ferias bulliciosas,
la Giralda riendo en los espacios,
y el amor sobre céspedes y rosas.

⁶² precipitare da una rupe; ma il verbo è usato per indicare il cadere nel vizio

SALVADOR RUEDA

Wikipedia.es

Salvador Rueda Santos (Benaque, 3 de diciembre de 1857-Málaga, 1 de abril de 1933) fue periodista y poeta español. Se le considera precursor español del modernismo.

Nació en la aldea de Benaque, en el municipio malagueño de Macharaviaya, el 3 de diciembre de 1857. Hijo de jornaleros, tuvo una formación autodidacta:

Aunque de niño -cuenta el poeta- en mi casa pobre yo no servía más que para vagar a todas horas por los campos, pretendiendo descifrar los profundos misterios y las grandes maravillas. Mi padre siempre me amparó por desgraciado y me tuvo un sitio en su corazón. Aprendí administración de las hormigas; música, oyendo los aguaceros; escultura buscando parecido a los seres en las líneas de las rocas; color, en la luz; poesía, en toda la naturaleza.

Leyó a Jorge Manrique, Garcilaso y Góngora, autores que le marcaron profundamente. Fue estudiante de latín, monaguillo, jornalero, guantero, carpintero, corredor de guías del puerto de Málaga, pirotécnico y oficial primero del Cuerpo facultativo de Archiveros Bibliotecarios y Arqueólogos.

Marchó a Madrid, donde Gaspar Núñez de Arce le proporcionó un empleo en la Gaceta de Madrid. Su poesía fue muy bien acogida en Hispanoamérica y allí viajó el poeta, que agradeció la hospitalidad en su poema "El milagro de América" (1929). Rueda fue solemnemente coronado en La Habana el 4 de agosto de 1909. Regresó sin embargo a Málaga, donde vivió modestamente en una casa cerca de la Alcazaba; cayó enfermo en marzo de 1933 y murió el 1 de abril de ese mismo año.

Obra

Escritor muy fecundo, es autor de novelas (*La cópula*, una novela erótica deudora de Felipe Trigo) y relatos costumbristas de ambiente andaluz como *El patio andaluz* (1886), *El cielo alegre* (1887), *El gusano de luz* (1889), *La reja* (1890), idilios poéticos y obras teatrales (las piezas: *La Musa*, *La Guitarra*, *Vasos del rocío*, *Los ojos* y *La cigarrera*). Su obra poética se inició en 1880 con *Renglones cortos* 1883 y siguió con *Noventa estrofas*, prologado por Núñez de Arce, y con *Cuadros de Andalucía*, del mismo año. Clarín, Darío y Unamuno prologaron, respectivamente, tres de sus libros principales: *Cantos de la vendimia* (1891), *En tropel* (1892) y *Fuente de salud* (1906).

El realismo de Ramón de Campoamor se dejó sentir en algunas de sus obras poéticas: en 1888 publica *Sinfonía del año*, a la que le siguen *El secreto* (1891), *Fornos* (1894), *El bloque* (1896) e *Himno a la carne* (1890), una serie de sonetos en el que aparece un erotismo espiritualista que escandalizó a Juan Valera. Sus libros poéticos de madurez son *Piedras preciosas* (1900), *Fuente de salud* (1906), *Trompetas de órgano* (1903) y *Lenguas de fuego* (1908). En 1928 aparece *Antología poética* y en 1957 su obra póstuma *Claves y símbolos*.

Salvador Rueda creó junto a Manuel Reina, de Córdoba, una estética literaria de tipo parnasiano denominada *Colorismo* que le hizo predecesor español del modernismo y ejerció algún influjo renovador sobre poetas más jóvenes, como Francisco Villaespesa o Juan Ramón Jiménez. Posteriormente, Rueda asumió la estética modernista llevada a España por Rubén Darío. En sus composiciones buscó la armonía, basada en la melodía y el ritmo. Así, su obra se convirtió en un repertorio variado de formas y combinaciones estróficas renovadoras; introdujo novedades métricas que luego utilizarían casi todos los vates modernistas (la modificación del soneto, la profusa utilización del dodecasílabo, las variedades del hexámetro clásico...).

Son principales características de su poesía: la intensidad pictórica de su colorido y la nota de musicalidad, conseguida por medio de nuevos ritmos y originales combinaciones de inusitadas estrofas. Los temas de su inspiración son muy variados, pero entre ellos destacan los que se refieren al mundo de la naturaleza y la meridional geografía andaluza, que el poeta describe con brillantez.

A MI PATRIA

SONETO

En tu región espléndida y lozana
¡ oh encantadora y bella Andalucía,
vive ausente de mí la madre mía
como en nido de rosas perla humana.

Despliega ante sus ojos tu mañanas
in empañar la luz de su alegría,
y mándale en tus olas de poesía
sus viejas penas a mi edad temprana.

Hoy que esparciendo lirios perfumados
la primavera borda de colores
tus jardines, tus selvas y tus prados,

en nombre de mis plácidos amores,
háblale con tus céfiros alados,
bésala con los labios de tus flores.

UNA «JUERGA»

Asunto, una fiesta alegre;
lugar de la escena, Málaga;
tapiz del suelo, la arena;
y dosel⁶³, verde enramada.

*

En torno a una blanca mesa
que no es de mármol de Italia,
donde incitan a los ojos
llenas de vino las cañas
en cuyo limpio cristal
tiembla la luz irisada,
cambiando amantes promesas
con más amantes palabras,
se encuentran tres percheleros⁶⁴
con tres bellas trinitarias (barrio La trinidad).

Estrella, que así la nombran en el barrio
las muchachas, canta con voz que semeja
á la alondra cuando canta.
Sobre sus hombros morenos
un chal pintado descansa,
donde mano primorosa
por el arte aconsejada
bordó con hilos de seda
colorines y calandrias.

De un lindo collar pendiente,
luce en la tersa garganta
un corazón donde escrita
se ve de «amor» la palabra;
en las rosadas orejas

que a breves conchas se igualan,
lleva, inquietos oscilando,
ricos aretes de plata;
muestra en el pecho, una rosa;
en el pie, cárcel de grana;
en los dedos, perlas finas;
en el cuerpo, lindas galas;
y la graciosa cabeza
con tantas flores esmalta,
que lleva una primavera
sobre sus ondas rizadas.

En frente de ella, Casildo,
un mozo de rompe y rasga,
el que mata si le ofenden
y de amor al mirar mata,
el que esgrime cual ninguno
la pendenciera navaja
y usa calañés sombrero
sobre la ceja enarcada,
mientras principian los brindis,
mientras las risas estallan,
y las palabras se cruzan,
y se cruzan las miradas,
con la una pierna pulida
sobre la izquierda cruzada,
y encima de la derecha
la melodiosa guitarra,
templa y pulsa el instrumento
que dulces notas exhala;
y mientras uno sonríe,
y la otra toca las palmas,
y el otro las copas llena,
y la otra las copas vacía,
entornando de los ojos
las negrísimas pestañas
y parándose después
en mil y mil circunstancias,
escupe, mira al soslayo,
«¡Ole!» dice, y así canta.

«Mira si es mala mi estrella,
mira si mi estrella es mala,
que no hay estrella que rompa
las nubes que hay en mi alma.»

Todo es bulla y movimiento;
todo broma y algazara;
sobre la mesa, relumbran
llenas de vino las cañas.
Éste, grita y baila a un tiempo
con otra que grita y baila;
aquél, dice a una morena
frases que el viento arrebató;
Este, anima con sus coplas;
aquella, con sus miradas;
el otro, con sus suspiros;

⁶³ antepuerta (sipario?)

⁶⁴ que viven en el Perchel de Málaga

cual, con sus tiernas palabras;
y crece el rumor y crece,
y luego en bullicio estalla,
y luego en ruidoso estruendo,
y luego en bronca algazara,
y hacen, cundiendo sus ecos
por la atmósfera abrasada,
las botellas que se rompen
en honor de Baco salvas (hacer salvas, salutare a
salve).

Estrella, la de ojos negros
y las pupilas de llamas,
con aire de reina altiva
hacia el centro se adelanta.
Todos en ¡vivas! prorrumpen,
todos a un tiempo la ensalzan,
y éste y aquél la requiebran,
y todos baten las palmas,
en tanto que ella subiendo
con gracia y garbo la falda
que a la cadera suspende
bajo la mano de nácar,
mientras enseña del pie
la breve punta preciada
y en flexibles movimientos
luce las formas gallardas,
con voz que imita en lo dulce
á los arpegios del arpa,
y al murmullo de la ola,
y a las músicas del aura,
así expresa, y así siente,
y así dice, y así canta.

«No hay estrella que no rompa
nubes de penas amargas,
si es en un cielo de amores
donde las nubes se fraguan. >

Nuevo estrépito sucede,
nuevos requiebros se cambian,
y nuevos brindis se escuchan,
y nuevas copas se vacían.
En esto, un curro que viste
justillo con borlas grana
bajo cuyo extremo asoma radiante
y limpia navaja, tomando
en fina apostura
para brindar una caña,
cuyo claro contenido
que al ligero ambiente lanza,
finge al desgranarse en gotas
brillante collar de lágrimas,
mientras que el líquido suelto
coge otra vez en la caña,

—«Brindo, dice, por mi niña,
y por los mozos de gracia,
y por usted, salerosa,
y por Estrella, y por Ana,
y por mí, y además ¡brindo
por quien toca, y por quien baila! ¡>

—| Ole!—¡ Viva tu persona!
—¡ Salero!—¡ Viva quien habla
—¡Bien por tu boca, serrano!
— ¡Y por el vino!—¡Y por Málaga!
—¡Vengan botellas!—¡Y risa!
—¡Muchacho, toca las palmas!
—¡Vengan coplas!—¡Y jaleo!
—¡Y bullicio!—¡Y algazara!

Todo es gozo: todo vida;
todo luce; todo salta;
del líquido, por la mesa
ruedan las olas doradas;
todo es confusión y estruendo,
todo colores y ráfagas,
y estrépito, y vocerío,
y risa, y placer, y danza.
Y coronando la orgía,
sobre el altar en que irradia,
el genio antiguo de Roma
gozoso cierne las alas.

!Cuadros de luz y poesía!
al recordaros el alma,
lejos de mi patria digo:
¡ mil veces viva mi patria
(1893)
Salvador rueda

AFRODITA

Venus, la de los senos adorados
que nutren de vigor savias y rosas;
la que al mirar derrama mariposas
y al sonreír florecen los collados;

la que en almas y cuerpos congelados
fecunda vierte llamas generosas,
de Eros a las caricias amorosas
ostenta sus ropajes cincelados

Ella es la fuerza viva, el soplo ardiente
de cuanto sueña y goza, piensa y siente;
de cuanto canta y ríe, vibra y ama.

En el niño es candor, eco en la risa;
en el agua canción, beso en la brisa,
ascua en corazón, flor en la rama.

BAILADORA

Con un chamberg⁶⁵ puesto como corona
y el chal bajando en hebras a sus rodillas,
baila una sevillana las seguidillas
a los ecos gitanos que un mozo entona.

Coro de recias voces canta y pregona
de su rostro y sus gracias las maravillas,
y ella mueve, inflamadas ambas mejillas,
el regio tren de curvas de su persona.

Cuando enarca su cuerpo como culebra
y en ondas fugitivas gira y se quiebra
al brillante reflejo de las arañas (lampadari a gocc
ce di cristallo),

estalla atronadora vocinglería,
y en un compás amarra la melodía
palmas, risas, requiebros, cuerdas y cañas.

CLAVELLINERO

Quiero cuando yo muera, Patria mía,
que formes con mi cráneo una maceta,
y de sus ojos por la doble grieta
eches la tierra que tus flores cría.

En su interior de luz y de armonía
deja una mata de clavel sujeta,
y ese clavellinero de poeta
te brindará corolas como el día.

Por mi boca, mis ojos, mis oídos,
entreabriré capullos encendidos
con que de galas quedará cubierto.

Y, cuando en mayo florecer me veas,
aún lanzaré claveles como ideas
para besarte hasta después de muerto.

COPLAS

1

Como el almendro florido
has de ser con los rigores,
si un rudo golpe recibes
suelta una lluvia de flores.

2

Antes que el sepulturero
haya cerrado mi caja,
echa sobre el cuerpo mío
tu mantilla sevillana.

3

Tiro un cristal contra el suelo
y se rompe en mil cristales,
quiero borrarle del pecho
y te miro en todas partes.

4

Sobre su negro ataúd
daban las gotas del agua,
¡qué lejos el cementerio
y qué noche tan amarga!

5

A las puertas de la muerte
sentado habré de aguardarte;
no faltarás a la cita,
allí te espero, ya sabes.

6

Allá en el fondo del río
cuando nada turba el agua,
palpita de las estrellas
el hormiguero de plata.

7

Aprovecha tus abriles
y ama al hombre que te quiera,
mira que el invierno es largo
y corta la primavera.

8

Para alcanzar las estrellas
sonda el cisne la laguna;
en el mar de los amores
yo soy cisne y tú eres luna.

9

A la luz de tu mirada
despido mis penas todas,
como a la luz de los astros
la hoja despide la sombra.

10

No soy dueño de mí mismo
ni voy donde a mí me agrada,
atado llevo el deseo
al hilo de tu mirada.

11

Parecía la amapola
que ayer vi en el cementerio,
sus rojos labios que ansiaban
darme los últimos besos.

12

⁶⁵ cappello a tesa larga rialzata da un lato

Cuando eche mi cuerpo flores
sólo una cosa te pido,
que las pongas en el pecho
donde no pude estar vivo.

13
Mira qué triste está el cielo,
mira qué sendas tan solas,
mira con cuánta amargura
se van quejando las hojas.

14
Para mirar qué es la vida,
cuando estoy en mi aposento
con un fósforo señalo
la forma de un esqueleto.

15
La campiña cuando sales
se inunda de luz alegre,
y las hojas de las ramas
baten las palmas al verte.

16
De dos montañas distintas
corren al mar dos arroyos,
y en el camino se juntan
para no caminar solos.

17
Tengo los ojos rendidos
de tanto mirar tu cara,
si los cierro, no es que duermen,
es tan sólo que descansan.

18
Tus ojos son un delito
negro como las tinieblas,
y tienes para ocultarlo
bosque de pestañas negras.

19
De aquella peña más dura
sale el manantial alegre,
de un pecho con ser humano
no sale el cariño siempre.

20
Dentro de una calavera
dejó la lluvia un espejo,
¡y en él a la media noche
se contemplaba un lucero!

21
Para formarle un collar

a tu pecho, dueño mío,
voy buscando por las ramas
los diamantes del rocío.

22
Fuera entre todas las cosas
por abrazarte temblando,
enredadera florida
de tu cuerpo de alabastro.

23
Rayito fuera de luna
para entrar por tu ventana,
subir después por tu lecho
y platearte la cara.

24
Cuando me esté retratando
en tus pupilas de fuego,
cierra de pronto los ojos
por ver si me coges dentro.

25
Dos velas tengo encendidas
en el altar de mi alma,
y en él adoro a una virgen
que tiene tu misma cara.

26
Cuando me envuelvo en el rayo
de tus pupilas siniestras,
como terrible martillo
toda mi sangre golpea.

27
Creyendo darlo en tu boca
he dado en el aire un beso,
y el beso ha culebreado
como una chispa de fuego.

28
Divididas en manojos
están tus negras pestañas,
y cuando la luz las besa
no he visto sombras más largas.

29
Si quieres darme la muerte
tira donde más te agrade,
pero no en el corazón
porque allí llevo tu imagen.

30
Viviendo como tú vives
enfrente del cementerio,

qué te importa ver pasar
un cadáver más o menos.

31
Una lápida en su pecho
pone al amar la mujer,
que en letras de luto dice:
«muerta, menos para él».

32
A saludar a su amada
voló un dulce ruiseñor,
vio otro pájaro en su nido
y de repente murió.

33
El día de conocerte,
mira qué casualidad,
tu nombre estuve escribiendo
en la escarcha de un cristal.

34
En el altar de tu reja
digo una misa de amor,
tú eres la virgen divina
y el sacerdote soy yo.

35
Yo no sé qué me sucede
desde que te di mi alma,
que cualquier senda que tomo
me ha de llevar a tu casa.

36
Sobre la almohada
donde duermo a solas,
¡cuántas cosas te he dicho al oído
sin que tú las oigas!

37
Cuando el claro día
llama a mis cristales,
desvelado me encuentra en la sombra
trazando tu imagen.

38
Hay en tu mirada
yo no sé qué cosa,
que en mis fibras penetra y penetra
como espada sorda.

39
Creyendo en mis sueños
poder abrazarte,
¡qué de veces, mi bien, he oprimido

las ondas del aire!

40
Jugara la vida
gozando en perderla,
si a las cartas les dieran su sombra
tus pestañas negras.

41
El acento dulce
de tu voz amada,
me parece una ola de llanto
que besa las playas.

42
Cada vez que a verte voy
en tu puerta me detengo,
pues temo que la alegría
me trastorne el pensamiento.

43
Sólo le pido al Eterno
que al despuntar cada día,
las sombras de nuestros cuerpos
sorprenda la luz unidas.

44
Si fuera rayo de luna
por tus ojos penetrara,
y en silencio alumbraría
el sagrario de tu alma.

45
Quisiera tener un rizo
de tu oscura cabellera,
para gastarme los ojos
en sólo mirar sus hebras.

46
Ya viene la primavera,
ya los pájaros se hermanan,
¡cuánto espacio entre nosotros
y cuán cerca nuestras almas!

47
Tu desaire más ligero
pone mi pecho vibrando
como un granillo de arena
hace temblar todo un lago.

48
Antes de yo conocerte
soñaba que me amarías;
¡quién presta oído a los sueños,
quién de los sueños se fía!

49

Cuando muerto esté en la tumba
toca en ella la guitarra,
y verás a mi esqueleto
alzarse para escucharla.

50

Cuando a media noche
los ramajes tiemblan,
el silencio interrumpen y pasan
las almas en pena.

DISCURSO DE AFRODITA

Si Venus Afrodita hablase un día,
dijera así: «Sed, pechos maternales,
sagrados y serenos manantiales
de paz, de amor, de leche y de poesía.

Sed, caderas, que iguala la armonía,
santo molde de razas inmortales;
sed, labios, aromáticos panales
donde los besos zumben de alegría.

Sed, manos, como rayos de luz pura,
que donde toquen viertan la hermosura;
sed, amplias frentes, llamas generosas.

Y sed, ojos de vivos resplandores,
ríos de luz, d-e músicas y flores,
que entero el mundo coronéis de rosas.

EL CISNE

Visión impecable de nácar riente,
ara de alabastro y hostiario viviente,
cisne, frágil arco de la idealidad;
alma que desfila bajo de tu cuello
digna es del gran triunfo de gozar lo bello
y del sol que alumbra la inmortalidad.

Sagrario que viertes pulcritus divina,
filtro idealizado de luz cristalina,
de las fuentes triste clarificador;
tu lección de blanco, viste de pureza,
viste armonía, viste de belleza,
y abre castas risas de bondad y amor.

Tu blancor teológico lava de pecado,
y, oración de plumas, tu ropón nevado
habla de una eterna casta religión:
la que da a las almas la naturaleza,
la que da alegría, la que da belleza,
la que de blancuras viste la ilusión.

Gracia de los cielos en tus plumas llueve,

en tus plumas hechas de oración y nieve,
que a la boca invitan cual para rezar;
hecho tu plumaje de altos resplandores,
no está profanado ni por los colores
y su luz ni el iris se atreve a tocar.

FRANCISCO VILLAESPESA

Francisco Villaespesa Martín (Laujar de Andarax, 15 de octubre de 1877-Madrid, 9 de abril de 1936) fue un poeta, dramaturgo y narrador español del modernismo.

Biografía

Nació en Laujar de Andarax, Almería, un 15 de octubre de 1877. El paisaje de la Alpujarra, impregnado de historia y exaltador de los sentidos, marcó profundamente su obra. Inició estudios de Derecho en la Universidad de Granada, pero en 1897, a los veinte años los abandonó y marchó a Málaga, donde se unió a la vida bohemia con Narciso Díaz de Escovar, Ricardo León y Salvador González Anaya. Ese mismo año continuó su vida bohemia en Madrid, donde subsistió dedicado al periodismo y colaborando en numerosas revistas y diarios. Allí frecuentó las tertulias del Café de Levante y del Fornos, donde conoció a Eduardo Zamacois, Alejandro Sawa, Catarineu, Fernández Vaamonde y a todos los demás del grupo de la revista *Germinal*, donde publicaría sus primeras obras.

Hacia 1898 se imprimió su primer libro de poemas, *Intimidades*, y conocería a su futura esposa, Elisa González Columbio (fallecida en 1903), quien le inspiraría algunos de sus libros más queridos, como *Tristitiae rerum* (1906). Fundó revistas de corte modernista como *Electra*, *La Revista Ibérica* y *La Revista Latina*. El gran éxito de su pieza *El alcázar de las perlas* (1911) le abrió las llaves del teatro. Viajó por Portugal e Italia y se estableció durante más de diez años en América Latina. Allí conoció a multitud de poetas y miembros de la intelectualidad hispanoamericana. Admirador del poeta nicaragüense Rubén Darío, fue su mejor y más fiel discípulo en la estética del modernismo que ambos procuraron impulsar en España. Fue un poeta de obra torrencial y extensísima: más de cincuenta libros de poemas publicados y varios inéditos. También escribió varias novelas, y piezas teatrales tan populares como *El alcázar de las perlas* (1911) o *Aben-Humeya* (1913). Su teatro es en su mayoría de naturaleza histórica, y en él domina la gran escenografía y el lujo formal. En su homenaje la Biblioteca Pública Provincial de Almería, sita en la capital, lleva su nombre.

Sus primeros poemarios (*Intimidades*, de 1898) y *Luchas*, de 1899) presentan fuertes reminiscencias del Romanticismo tardío de José Zorrilla (musicalidad, temas orientales) y del Colorismo de Salvador Rueda. Con *La copa del rey de Thule* (1900) se insertó decididamente en el Modernismo, de cuya renovación poética fue el más temprano portavoz y principal artífice. En efecto, invitó a Juan Ramón Jiménez a ir a Madrid a "luchar por el Modernismo" y, como éste más tarde le recordaría, fue "el paladín, el cruzado, el púgil del modernismo". No obstante, a pesar de la importancia capital que logró adquirir en el contexto literario del novecientos, la obra del poeta, dramaturgo y novelista almeriense ha llegado hasta nuestros días difuminada por el olvido de los lectores y la escasa atención editorial y académica que ha venido padeciendo durante décadas. Sus libros más importantes coinciden con los primeros años de siglo. A partir, aproximadamente, de 1906 surge en sus versos una nota orientalista. Otros libros poéticos son *Bajo la lluvia*, 1910; *Los remansos del crepúsculo*, 1911; *Andalucía*, 1911.

En la capital amista con Antonio Ledesma Hernández y Francisco Aquino y colabora en la prensa almeriense: *La Crónica*, *La Provincia*, *El Ferrocarril*. En una segunda etapa madrileña empieza a publicar en *Revista Nueva* y *La Vida Literaria*, además de afrontar la dirección de *El Álbum de Madrid*; se relaciona con Pío Baroja, Azorín, Ramiro de Maeztu, Valle-Inclán, Jacinto Benavente, Mariano Miguel de Val, Salvador Rueda, Amado Nervo y el mismísimo Rubén Darío. En 1917 se trasladó al continente americano; pasando por México, Cuba, Santo Domingo, Puerto Rico, Venezuela para volver a Madrid hacia 1921; retornaría de nuevo a América, viajando a Puerto Rico, Cuba, Colombia, Panamá, Perú, Bolivia, Antofagasta, Santiago de Chile, Buenos Aires, Montevideo y Brasil, donde le sobrevino un ataque de hemiplejía en abril de 1931. Volvió entonces a España, donde sus males se agravaron en 1933; falleció el 9 de abril de 1936 en Madrid, a la edad de 58 años.

Obras

La obra de Francisco Villaespesa es muy extensa; escribió 51 libros de poemas, sin contar los versos de circunstancias y su gran faceta como sonetista. También se cuentan en su haber veinticinco obras teatrales y algunas novelas cortas.

MIRANDO A GRANADA

¡Oh, Granada! ¿En qué antiguo sueño apresas
y en qué espejos quiméricos retratas
los ajimeces de tus serenatas
y el encanto oriental de tus princesas?

¡Noches de amor, románticas empresas
con tu guzla de oro nos relatas,
y de nostalgias de imposibles matas
á todo cuanto con tu Luna besas!

¡Tu alma de mármol, trágica y sonora,
por los mil ojos⁶⁶ de tus fuentes llora
yo no sé qué romántica quimera,

mientras la media luna del creciente
se eleva sobre ti, cual si quisiera
fulgurar otra vez sobre tu frente!

LA ALHAMBRA Y EL GENERALIFE
De mi lirico harén ella es la esposa,
y tú la favorita que comparte
con su amor, los delirios de mi arte,
¡y hasta mi alma, de soñar musgosa!

Ella es más imperial, tú más piadosa...
¡Como la envidias tú, debe envidiarte,
que si ella del amor es baluarte,
tú eres jardín donde el amor reposa!

Ella viste de oro, tú de plata...
¡Es la sultana desdeñosa y grave;
es Aixa, la celosa, la que mata

de amor, cuando el Amor su seno hiere!..
¡Tú, Moraima, la dulce, la suave,
la blanca rosa que de amor se muere!

ALEGORÍA NOSTÁLGICA
¡Generalife!... En una edad lejana
tan añorada aun como perdida,
más de una vez, mi juventud florida
pulsó la guzla al pie de una ventana!

Y lo sabe el jardín, y la fontana,
y esa Luna en la alberca adormecida...
¡Al pie de este ciprés, perdí la vida
-al dar mi primer beso á una sultana!

Cogido de tus manos, alma mía,
¿por qué remotos dédalos me pierdo
en este eterno sollozar profundo?...

¡Recuerda, que el recuerdo es la poesía!...
¡Tu poesía no es sino el recuerdo
de otro amor, de otro cielo y de otro mundo!

ORO VIEJO

¡Oh camarín⁶⁷, por el amor creado
para el ocio oriental de una Sultana!...
¡De tu antiguo esplendor, solo una vana
sombra sobre tus muros ha quedado!

¡Tanta leyenda y tanto alicatado,
tanto oro, tanto azul y tanta grana,
la ineptitud de la barbarie humana
bajo la cal del tiempo ha sepultado!

Hoy, cual escrito en una vieja seda
con oro por los anos deslucido,
solo el nombre de Dios encuentra el hombre...

Así es mi corazón!... En él no queda
bajo la sucia cal de tanto olvido
sino el oro borroso de tu nombre!

INTERLUNIO

La blanca Luna se extinguió en la senda.,,
¿Qué repentino pensamiento oscuro
con su esponja de sombras, sobre el muro
ha borrado el fulgor de la leyenda?...

Temiendo que desnuda la sorpresa
nuestra curiosidad sobre el impuro
lecho de mármol de un amor futuro,
la obscuridad nuestras pupilas venda!.

¡Jardín dormido en esta noche oscura,
tiene la soledad de tu espesura
que al beso audaz y fugitivo incita,

el romántico encanto de esas puertas
que un amor inmortal dejó entreabiertas
á la ilusión de una imposible cita!

NOCHE ENFERMA

En el patio de mármoles sonoro,
los chorros de los claros surtidores,
al chocar en el aire sus fulgores,
fingen arcos y cúpulas de oro.

En el azul nocturno su tesoro,
en ánforas de olor vierten las flores,
mientras los trinos de los ruiseñores
un amor inmortal cantan á coro!

Todo en ti alienta y ama, suena y canta.
Mas yo no sé qué angustia te quebranta,

⁶⁶ ojo de agua Manantial, lugar de donde brota el gua.

⁶⁷ Tocador, cuarto para el peinado y aseo.

ni en qué vagas tinieblas te revistes,

que tienes esa gris melancolía
de un florido paisaje de alegría
visto en el fondo de unos ojos tristes!

PERFUME DE ROSAS

Jardín para el recuerdo!... En las mohosas
marañas de tus bosques, y en la rancia
palidez de tus mármoles, escancia
la Luna sus blancuras silenciosas!

¡Recuerda, corazón!... Las viejas cosas
esparcen á través de la distancia
un aroma sutil, una fragancia
más dulce que el perfume de tus rosas!

De nuevo en nuestros sueños se despierta
alguna cosa que lloramos muerta;
vuelve á dolernos nuestra vieja herida;

y entre los labios, balbuciente, asoma
el dulce nombre de mujer que aroma
de nostálgicos besos nuestra vida!

EL CIPRÉS DE LA SULTANA

A la luz de la Luna funeraria
se idealiza la trágica silueta
del ciprés que se eleva en la glorieta
con un arrobamiento de plegaria.

Reina una paz augusta y legendaria,
y el agua de la alberca es una quieta
pupila que en sus vidrios interpreta
la quietud de la noche solitaria...

Esa rosa que al viento se estremece
¿no será un alma que de amor fenece?...
Y el ruiseñor insomne que desgrana
suspiros de cristal entre el ramaje
¿no será el corazón de la Sultana
recordando los besos de su paje?...

NOCHE ESTRELLADA

¡En ti renace el inmortal anhelo
que no hay potencia humana que refrene
de alzarse á Dios, para que Dios nos llene
de eternidad y amor, de paz y cielo!

Mas ¡ay! con qué profundo desconsuelo
el alma herida hasta la tierra viene,
llorando de impotencia, al ver que tiene
cortas las alas para tanto vuelo!

Y llora y gime y se retuerce en ira...

Y sólo entonces su ambición aspira
á aprisionar en un pequeño verso

sobre algún seno de mujer escrito,
toda la inmensidad del Universo
y la eterna amplitud del Infinito!

PANTEÍSMO

Hay algo de mi espíritu en la albura
inmaculada de esa blanca sierra,
y hay algo de mi carne en esta tierra
como mi carne lujuriosa y dura.

La fuente con mis lagrimas murmura á
mis recuerdos el ciprés se aferra;
y algunas gotas de mi sangre encierra
esa granada que su miel madura.

Jirones de mis sueños son las hiedras
que cubren el olvido de tus piedras;
y hay mucho de mi amor en los jazmines

que se van deshojando lentamente,
mientras desgrana su collar la fuente
y nieva el plenilunio en tus jardines!

(Los nocturnos del Generalife)

AUTORRETRATO

Por la espaciosa frente pálida y pensativa,
desciende la melena en dos rizos iguales.
Negros ojos miopes, gruesa nariz lasciva,
la faz oval y fina, los labios sensuales.

Sobre el flexible cuerpo, perturban la negrura
del enlutado traje que su dolor retrata,
el d'annunziano cuello con su nívea blancura
y con manchas sangrientas la flotante corbata.

Apura un cigarrillo Kedive, reclinado
en un diván oscuro, y entre el humo azulado
del tabaco, sus ojos contemplan con amor

el azul de las venas sobre las manos finas,
dignas de rasgar velos de princesas latinas
y ceñir el anillo del Santo Pescador (Pietro).

BALADA

Llamaron quedo, muy quedo
a las puertas de la casa.

-¿Será algún sueño? -le dije-
que viene a alegrar tu alma?

-¡Quizás! Contestó riendo.
Su risa y su voz soñaban.

Volvieron a llamar quedo
a las puertas de la casa...

-¿Será el amor? -grité pálido,
lentos los ojos de lágrimas...

-Acaso -dijo mirándome...
Su voz de pasión temblaba...

Llamaron quedo, muy quedo
a las puertas de la casa...

-¿Será la muerte? -yo dije.
Ella no me dijo nada...

Y se quedó inmóvil, rígida,
sobre la blanca almohada,
las manos como la cera
y las mejillas muy pálidas.

BALADA DE AMOR

-Llaman a la puerta, madre. ¿Quién será?
-Es el viento, hija mía, que gime al pasar.
-No es el viento, madre. ¿No oyes suspirar?
-Es el viento que al paso deshoja un rosál.
-No es viento, madre. ¿No escuchas hablar?
-El viento que agita las olas del mar.
-No es el viento. ¿Oíste una voz gritar?
-El viento que al paso rompió algún cristal.
-Soy el amor -dicen-, que aquí quiere entrar...
-Duérmete, hija mía..., es el viento no más.

CELOS

Al saber la verdad de tu perjurio
loco de celos, penetré en tu cuarto...
Dormías inocente como un ángel,
con los rubios cabellos destrenzados
enlazadas las manos sobre el pecho
y entreabiertos los labios...

Me aproximé a tu lecho, y de repente
oprimí tu garganta entre mis manos...
Despertaste... Miráronme tus ojos...
¡Y quedé deslumbrado,
igual que un ciego que de pronto viese
brillar del sol los luminosos rayos!

¡Y en vez de estrangularte, con mis besos
volví a cerrar el oro de tus párpados!

CONVENTO EN RUINAS

El viejo monasterio abandonado

se pudre de vejez en la colina,
muda la torre, el coro derrumbado,
y todo el claustro amenazando ruina.

Seca la fuente, el huerto se ha secado;
en sus silencios ni un jilguero trina...
Tan sólo por las piedras del cercado
rastrera hiedra en verdecer se obstina.

Susurra el viento fúnebres querellas
por los patios ruinosos y desiertos...
Y, ajena a mundanales intereses,

parece que a la luz de las estrellas
está rezando, por los monjes muertos,
la gris Comunidad de los Cipreses.

EL POEMA DE LA CARNE

Cuando me dices: Soy tuya,
tu voz es miel y es aroma,
es igual que una paloma
torcaz que a su macho arrulla.

Sobre mi mano dormida
de tu nuca siento el peso,
mientras te sorbo en un beso
todo el fuego de la vida.

Cuando ciega y suspirante
tu cuerpo recorre una
convulsión agonizante,

adquiere tu faz inerte
bajo el bláncor de la luna
la palidez de la Muerte.

ENSUEÑO DE OPIO

Es otra señorita de Maupin. Es viciosa
y frágil como aquella imagen del placer,
que en la elegancia rítmica de su sonora prosa
nos dibujó la pluma de Théófilo Gautier.

Sus rojos labios sáfcos, sensitivos y ambiguos,
a la par piden besos de hombre y de mujer,
sintiendo las nostalgias de los faunos antiguos
cuyos labios sabían alargar el placer.

Ama los goces sáfcos. Se inyecta de morfina;
pincha a su gata blanca. El éter la fascina,
y el opio le produce un ensueño oriental.

De súbito su cuerpo de amor vibra y se inflama
al ver, entre los juncos, temblar como una llama
la lengua roja y móvil de algún tigre real.

EN LA PENUMBRA

¡La hora confidencial!... Entre banales palabras, toda entera, te respiro como un perfume, y en tus ojos miro desnudarse tu espíritu. ..Hay fatales

silencios... Se oscurecen los cristales; y se esfuma la luz en un suspiro, temblando sobre el pálido zafiro que azula entre tus manos imperiales.

Las tinieblas palpitan... Andan miedos descalzos por las sedas de la alfombra, mientras que, presintiendo tus hechizos,

naufraga la blancura de mis dedos en la profunda y ondulante sombra del mar tempestuoso de tus rizos.

ERES COMO UNA OLA

Eres como una ola de sombra que me envuelve, y espumeando de amargura pasa, y entre otras negras olas va a perderse...

¿Adónde vas?...
¿De dónde vienes?
¡Sólo sé que soy tuyo, que me arrastras!...
¡Y cuando tú me dejes,
vendrá acaso otra ola,
como tú ignota y como tú inconsciente,
y sin querer me arrastrará de nuevo
sin saber dónde va ni dónde viene!...

FANTASÍA MORISCA

El reloj encantado retumba la una.

Bajo el plateado temblor de la Luna, la fuente sonora del patio, entre tanto, nos cuenta el encanto de la reina mora.

Un dragón vigila su lóbrego encierro. La feroz pupila se revuelve inquieta.

A quien mira, mata. La mano de hierro crispada aún, sujeta la llave de plata.

Lenta el agua llora; y la reina mora, sola con su llanto, espera el acero del joven guerrero que rompa el encanto.

Pálida y sumisa, bajo una palmera, con su peine de oro y marfil, alisa el negro tesoro de su cabellera!

El reloj encantado retumba la una. Bajo el plateado temblor de la Luna, la fuente sonora del patio, entre tanto, nos cuenta el encanto de la reina mora!

LA DAMA VESTIDA DE BLANCO

Jardín blanco de luna, misterioso jardín a toda indagación cerrado, ¿qué palabra fragante ha perfumado de jazmines la paz de tu reposo?

Es un desgranamiento prodigioso de perlas, sobre el mármol ovalado de la fontana clásica: un callado suspirar;... un arrullo tembloroso...

Es el amor, la vida... ¡Todo eso hecho canción! La noche se ilumina; florecen astros sobre la laguna... ¿Es la luna que canta al darte un beso, o el ruiseñor que estremecido trina al recibir los besos de la luna?

LAS LÁGRIMAS SONORAS DE UNA COPLA

Las lágrimas sonoras de una copla con el perfume de la noche entran por mi balcón, y todo cuanto duerme en mi callado corazón despierta.

«¡Amor, amor, amor! Sangre de celos», gime la triste copla callejera: blanca paloma herida que sangrando a refugiarse a mis recuerdos llega.

¿Ya no recuerdas aquel rostro pálido, las pupilas tan grandes y tan negras que te hicieron odiar al amor mismo

y maldecir la vida y la belleza,
y amar el crimen y gustar la sangre
que tibia mana de la herida fresca?

Duerme ya, corazón... Se va la música
aullando de pasión por la calleja.

Y en la paz de la noche sólo late
el tiempo en el reloj que, lento, cuenta
las venturas perdidas para siempre
y los dolores que sufrir te quedan.

«¡Amor, amor, amor!'. ¡Que nadie bese
lo que ni en sueños mi esperanza besa!
¡Antes que en brazos de otro amor, prefiero
entre mis brazos contemplarte muerta!

LOS JARDINES DE AFRODITA

I
El ritmo, el gran rebelde, me rinde vasallaje,
y cuando quiero ríe, y cuando quiero vuela,
y he domado a mi estilo como a un potro salvaje,
a veces con el látigo y a veces con la espuela.

Conozco los secretos del alma del paisaje,
y sé lo que entristece, y sé lo que consuela,
y el viento traicionero y el bárbaro oleaje
conocen la invencible firmeza de mi vela.

Amo los lirios místicos y las rosas carnales,
la luz y las tinieblas, la pena y la alegría,
los ayes de las víctimas y los himnos triunfales.

Y es el eterno y único ensueño de mi estilo
la encarnación del alma cristiana de María
en el mármol pagano de la Venus de Milo.

II
Te vi muerta en la luna de un espejo encantado.
Has sido en todos tiempos Elena y Margarita.
En tu rostro florecen las rosas de Afrodita
y en tu seno las blancas magnolias del pecado.

Por ti mares de sangre los hombres han llorado.
El fuego de tus ojos al sacrilegio incita,
y la eterna sonrisa de tu boca maldita
de pálidos suicidas el infierno ha poblado.

¡Oh, encanto irresistible de la eterna Lujuria!
Tienes cuerpo de Ángel y corazón de Furia,
y el áspid, en tus besos, su ponzoña destila...

Yo evoco tus amores en medio de mi pena...
¡Sansón, agonizante, se acuerda de Dalila,

y Cristo, en el Calvario, recuerda a Magdalena!

III

Hay rosas que se abren en selvas misteriosas
y mustias languidecen, nostálgicas de amores,
sin que haya quien aspire sus púdicos olores...
¡Hay almas que agonizan lo mismo que esas rosas!

Las mariposas tienden sus alas temblorosas
y en alegría loca de luces y colores,
ebrias de amor expiran en tálamos de flores...
¡Hay vidas que se acaban como esas mariposas!

"¡Oh, púdicas vestales! ¡Oh, locas meretrices!
¿Quiénes son más hermosas? ¿Quiénes son más felices?"
los hombres preguntaron, en una edad lejana,

a un Fauno que en las frondas oculto sonreía...
Hace ya muchos siglos... Y en la conciencia humana
el Fauno, a esa pregunta, sonríe todavía.

IV

Soy un alma pagana. Adoro al dios bifronte
y persigo a las ninfas por las verdes florestas,
y me gusta embriagarme en mis líricas fiestas
con vino de las viñas del viejo Anacreonte.

¡Que incendie un sol de púrpura de nuevo el horizonte;
que canten las cigarras en las cálidas siestas,
y que dancen las vírgenes al son del sistro expuestas
al violador abrazo de los faunos del monte!

¡Oh, viejo Pan lascivo!... Yo sigo la armonía
de tus pies, cuando danzas. Por ti amo la alegría
y las desnudas ninfas persigo por el prado.

Tus alegres canciones disipan mi tristeza,
y la flauta de caña que tañes me ha iniciado
en todos los misterios de la eterna Belleza!

V

El cisne se acercó. Trémula Leda
la mano hunde en la nieve del plumaje,
y se adormece el alma del paisaje
de un rojo crepúsculo de seda.

La onda azul, al morir, suspira queda;
gorjea un ruiñeñor entre el ramaje,
y un toro, ebrio de amor, muge salvaje
en la sombra nupcial de la arboleda.

Tendió el cisne la curva de su cuello,
y con el ala -cándido abanico-,

acarició los senos y el cabello.

Leda dio un grito y se quedó extasiada...
y el cisne levantó, rojo, su pico
como triunfal insignia ensangrentada.

VI

De la Grecia y de Italia bajo los claros cielos
en tu honor se entonaron los más dulces cantares,
y ofrecieron las vírgenes al pie de tus altares
las tórtolas más blancas y sus más ricos velos.

Hoy triste y solitaria, en el parque sombrío,
carcomida y musgosa, los brazos mutilados,
bajo la pesadumbre de los cielos nublados
el mármol de tu carne se estremece de frío.
¿Dónde se alzan ahora tus templos, Afrodita?
Ya la Pánica flauta en los bosques no invita
a danzar a los sátiros danzas voluptuosas.

Ha huido la Alegría, ha muerto la Belleza...
No hay risas en los labios y una inmensa tristeza
cubre como un sudario las almas y las cosas.

VII

Enferma de nostalgias, la ardiente cortesana,
al rojizo crepúsculo que incendia el aposento,
su anhelo lanza al aire, como un halcón hambriento,
tras la ideal paloma de una Thule lejana.

Sueña con las ergástulas de la Roma pagana;
cruzar desnuda el Coso, la cabellera al viento,
y embriagarse de amores en el Circo sangriento
con el vino purpúreo de la vendimia humana.

Sueña... Un león celoso veloz salta a la arena,
ensangrentando el oro de su rubia melena.
Abre las rojas fauces... A la bacante mira,

salta sobre sus pechos, a su cuerpo se abraza...
¡Y ella, mientras la fiera sus carnes despedaza,
los párpados entorna y sonriendo expira!

VIII

Para escanciar el vino de mi viña temprana,
Fidias, divino artífice, en marfil y oro puro
modeló fina copa, sobre el más blanco y duro
seno que sorprendiera jamás pupila humana.

Son dos ninfas en arco las asas de esa copa,
y en ella están grabados, entre vides y flores
y sátiros que acechan, los lúbricos amores
de Leda con el Cisne, y el Toro con Europa.

Amada, ¡bebe y bésame! Al destino no temas,

que al borde de la copa rebosante de gemas,
cinceló Anacreonte estos versos divinos
cuyo ritmo el secreto de la existencia encierra:
-Bebe, ama y alégrate mientras sobre la tierra
haya labios de rosas y perfumados vinos.

IX

Con el fervor de un lapidario antiguo,
quiero miniar a solas y en secreto,
la tentación de tu perfil ambiguo
en las catorce gemas de un soneto.

Para nimbar tu tez blanca y severa,
a modo griego, cual real tesoro,
recogerá tu negra cabellera
sobre la nuca un alfiler de oro.

En líneas escultóricas plegada
la túnica e inmóvil la mirada
con la clásica unción de las flautistas...

La siringa en el labio, y temblorosos
sobre el registro, en gestos armoniosos,
tus dedos enjorjados de amatistas.

X

Para cantar mi mente quiero un verso pagano;
un verso que refleje la cándida tristeza
del azahar, que, trémulo, deshoja su pureza
a las blancas caricias de una tímida mano.

No amortajad mi cuerpo con el sayal cristiano;
ceñid de rosas blancas mi juvenil cabeza,
y prestadme un sudario digno por su riqueza
de envolver a un fastuoso emperador romano.

¡Que abra la cruz sus brazos en negra catacumba!
Yo amo al sol, luz y vida, y quiero que en mi tumba
brotes, cual dulces versos, las más fragantes flores.

Y que al son de la flauta y del sistro, en la quieta
tarde, las locas vírgenes tejan danzas de amores
en torno de la estatua de su muerto poeta.

XI

Llueve... En el viejo bosque de ramaje amarillo
y grises troncos húmedos, que apenas mueve el viento,
bajo una encina, un sátiro de rostro macilento,
canciones otoñales silba en su caramillo.

De vejez muere... Cruzan por sus ojos sin brillo
las sombras fugitivas de algún presentimiento,
y entre los dedos débiles el rústico instrumento
sigue llorando un aire monótono y sencillo.

Es una triste música, vieja canción que evoca
aquel beso primero que arrebató a la boca
de una ninfa, en el claro del bosque sorprendida.

Su cuerpo vacilante se rinde bajo el peso
de la Muerte, y el último suspiro de su vida
tiembla en el caramillo como si fuese un beso.

XII

¡Alma mía! Soñemos con la estación florida.
Abril, lleno de rosas, a nuestro encuentro avanza...
El Arte será el último refugio de la Vida
cuando ya no tengamos ni en la Vida esperanza.

No aceptes de otras manos lo que yo pueda darte.
Siembra en tu propia tierra tus futuros laureles...
¡Haz de tus penas mármoles y de tu amor cinceles,
para elevar con ellos un monumento al Arte!

Teje nuestro sudario de mirtos y de flores.
Labremos un sarcófago digno por su riqueza
de encerrar las cenizas de los emperadores.

Y cincela en su lápida nuestra última elegía:
-Aquí yacen dos almas que han muerto de tristeza
llorando las nostalgias de su eterna alegría.

MISA DEL ALBA

En el dulce silencio campesino,
y en copas de cristal, el labio bebe
la frescura del alba, como un vino
de rosas rojas conservado en nieve.

La geórgica blancura de un molino
como en una oración sus aspas mueve...
Se apaga el astro y se despierta el trino,
y una paz celestial de todo llueve.

¡Oh, sentir, entre sueños, el sonoro
clamor de la campana cristalina
llamando a misa con su voz de oro..!

¡Y mirar florecer en tu ventana,
en el pico de alguna golondrina,
la campanilla azul de la mañana!

MANUEL MACHADO

Wikipedia.es

Manuel Machado Ruiz (Sevilla, 29 de agosto de 1874-Madrid, 19 de enero de 1947) fue un poeta y dramaturgo español, enmarcado en el modernismo, y hermano de Antonio Machado y del pintor José Machado Ruiz.

En Madrid inició con sus hermanos sus estudios en la Institución Libre de Enseñanza, dirigida por Francisco Giner de los Ríos, gran amigo del abuelo de Manuel. Más tarde los completó con el bachiller y una licenciatura en Filosofía y Letras por la Universidad de Sevilla, finalmente conseguida el 8 de noviembre de 1897.

Entregado a la vida bohemia madrileña junto con su hermano Antonio, Manuel empezó a dar a conocer sus primeras poesías y colaborar en jóvenes publicaciones como las editadas por Francisco Villaespesa y Juan Ramón Jiménez. En marzo de 1898, Manuel viajó a París para trabajar como traductor en la editorial Garnier. En 1902, aún en París, publicó su primer libro *Alma*, un término clave del vocabulario simbolista. Permaneció en la capital francesa hasta 1903, compartiendo piso con Enrique Gómez Carrillo, Amado Nervo y Rubén Darío, y en la última etapa con el actor Ricardo Calvo, que también acogió en su apartamento a otros dos Machado, Antonio y Joaquín (que regresaba de su experiencia americana «enfermo, solitario y pobre»).

De regreso en España, desarrolló una intensa actividad literaria con colaboraciones en el recién fundado diario ABC y en la veterana Blanco y Negro. En 1903 estrenó en Sevilla *Amor al vuelo*, comedia burguesa con final feliz escrita en colaboración con su amigo de la infancia José Luis Montoto (hijo del folclorista Luis Montoto). Mucha más trascendencia tuvo la publicación en 1905 de su libro *Caprichos*, con dibujos de su hermano José.

Tras publicar *El mal poema* y vivir itinerante entre Madrid y Barcelona, acaba recalando de nuevo en Sevilla. Allí se casa, en la parroquia de San Juan de la Palma, el 16 de junio de 1910, con la paciente Eulalia Cáceres Sierra, de treinta años de edad (Manuel está a punto de cumplir los 36). El matrimonio se trasladó a Madrid, donde, según Pérez Ferrero, el libertino Manuel Machado «se consagró a su mujer con devoción única».

En 1913, Manuel opositó al Cuerpo Facultativo de Archiveros, Bibliotecarios y Arqueólogos, consiguiendo plaza en Santiago de Compostela, que gracias influencias en el Ministerio, le permutaron por una en la Biblioteca Nacional de Madrid, y al año siguiente dobló su funcionariado con otra plaza de archivero en el Ayuntamiento de Madrid. Como director de la Biblioteca Municipal (más tarde Biblioteca Histórica Municipal) y el Museo Municipal de Madrid, impulsó varias revistas literarias de escasa duración.

En 1921 publicó el que muchos especialistas han considerado su mejor poemario, *Ars moriendi*. Al hilo de la gran acogida que tiene el libro y la decisión del poeta de retirarse con él del ruedo poético, se cruza entre Manuel y Antonio una discusión epistolar en la que Manuel acaba escribiendo: «Tu poesía no tiene edad. La mía sí la tiene». Sentencia contra la que Antonio Machado, concluirá en otra carta: "La poesía nunca tiene edad cuando es verdaderamente poesía".

A lo largo de los años veinte, los dos hermanos colaboran con gran éxito popular y de crítica en una serie de comedias en verso, en un alarde de entendimiento creativo.

Tras la guerra se reincorporó a su cargo de director de la Hemeroteca y del Museo Municipal de Madrid, jubilándose poco después. Siguió escribiendo poesía, en gran parte de carácter religioso, influido por su esposa y el entorno. Fallecido en Madrid el 19 de enero de 1947, fue enterrado en el cementerio de La Almudena.

Obra

Manuel Machado continuó en algunos aspectos la tarea de su padre como divulgador y renovador del folclore popular y el «cante hondo». Su producción poética abunda en estructuras idóneas para el cante: coplas, seguidillas, y soleares. Creó una nueva variante de soleá en la que el verso central tiene un número desproporcionado de sílabas (9, 10, 11, o más sílabas), que bautizó como solearías. También cultivó el romance, los cuartetos y serventesios, y el soneto, estrofa que renovó con una variante (el sonetillo), que utiliza versos de arte menor, generalmente octosílabos, y en algún caso trisílabos (como en el sonetillo titulado «Verano»).

Influido por Verlaine y Rubén Darío, su verso aparece ingenioso, ágil y expresivo, con huellas del parnassianismo y los poetas malditos franceses

Poesías completas, ed. de Antonio Fernández Ferrer, Sevilla: Renacimiento, 1993.
 Alma (poesías) (1902). 2.^a ed. con el título Alma. Museo. Los cantares (1907) y 3.^a con el de Alma (Opera selecta) (¿1910?)
 Caprichos (1905 y 1908).
 Los cantares (1905).
 La Fiesta Nacional (1906).
 El mal poema (1909).
 Apolo. Teatro pictórico (1911).
 Trofeos (¿1911?)
 Cante hondo (1912 y 1916)
 Canciones y dedicatorias (1915)
 Sevilla y otros poemas (¿1918?)
 Ars moriendi (1921).
 Phoenix (1936).
 Horas de oro. Devocionario poético (1938).
 Poesía. Opera omnia Lyrica (1940).
 Cadencias de cadencias. Nuevas dedicatorias (1943).
 Horario. Poemas religiosos (1947).
 Obras de teatro
 Los hermanos Manuel y Antonio escribieron juntos varias obras dramáticas de ambiente andaluz. Su obra más popular sería La Lola se va a los puertos, llevada al cine en dos ocasiones.

Desdichas de la fortuna o Julianillo Valcárcel (1926).
 Juan de Mañara (1927).
 Las adelfas (1928).
 La Lola se va a los puertos (1929).
 La prima Fernanda (1931).
 La duquesa de Benamejí (1932).
 El hombre que murió en la guerra (1928. Estreno en 1941)

Novela
 Con José Luis Montoto de Sedas, Amor al vuelo (1904).
 El amor y la muerte (capítulos de novela) (1913).
 Ensayo
 La guerra literaria (1898-1914) (1914).
 Un año de teatro (1918).
 Día por día de mi calendario (Memorándum de la vida española de 1918) (1918)

LA POESÍA DE MANUEL MACHADO
 MIGUEL DE UNAMUNO

Cuando leí por primera vez las poesías de la colección *Alma*, de Manuel Machado, acababa de leer el *Brand*, de Ibsen, y del choque en mi espíritu de estas dos lecturas, brotó el breve ensayo que dediqué a la obrita de Machado, ensayo que es, en opinión de no pocos de mis amigos, una de las cosas más felices, más jugosas y más verdes que haya trazado mi pluma. Jugosidad y verdura que se debió a aquel alado orvallo (piovigine) primaveral sobre el ardor calcinante (bruciante/ del *Brand* ibseniano).

Y ahora me llega la nueva colección de las poesías de Machado - las que componen este volumen - cuando acabo de arrojar a la indiferencia del público un tomo de poesías propias y cuando termino de leer, traducir y comentar en mi cátedra de literatura griega, con mis alumnos, el gracioso diálogo platónico en que Sócrates discurre, con el rapsodo Ion, sobre lo que la poesía sea, sosteniendo que es inspiración divina y no ciencia ni arte.

Es el poeta, hace decir Platón a Sócrates, una cosa lijera, alada y sagrada: es un intérprete de la divinidad.

Le llama cosa, *khrema*, y no persona. De algunos escritores poderosos y robustos se ha dicho que son más que hombres fuerzas de la Naturaleza, elementos cósmicos, y este concepto guió a Rodín en su escultura de Balzac. Pero esto que se aplica a los escritores y poetas apocalípticos o proféticos, a los que son como sím-

bolos y voceros de muchedumbres, esto mismo puede decirse, en otro respecto, de los poetas más individuales y más lijeros. Son también un elemento, pero un elemento aéreo, vaporoso, cambiante, que ondea a las brisas todas y se dora con todos los soles.

Manuel Machado consigue no pocas veces dejar de ser el hombre que es en la vida ordinaria - esta pobre vida que no debe ser sino pretexto para la otra - para convertirse en una cosa lijera, alada y sagrada, en un intérprete de la divinidad. Ocasiones hay en que le cuadra el viejo y ya tan gastado símil de abeja ática; ocasiones hay en que es clásico en el más estricto sentido.

Clásico, sí, clásico, os lo digo yo, que llevo ya diez y seis años traduciendo y explicando profesionalmente a los clásicos griegos. Y por muy retuso REHUSO=Ostile / que al clasicismo fuera mi espíritu, me parece que no siendo, como no soy, un porro /ritardato/, en diez y seis años de trato diario...

Ya sé que esto de clásico hará fruncir el entrecejo a no pocos de esos que han tomado en serio, ya sea en pro ya sea en contra, el mote ese de modernista.

Luchaban hace tres cuartos de siglos clásicos contra románticos, y, sin embargo, el verdadero espíritu clásico, el alma eterna de la poesía universal, palpitaba en éstos mucho más que en aquéllos, que sólo copiaban las formas externas y muertas de la antigüedad clásica. Víctor Hugo estaba mucho más cerca de Esquilo, con quien, a través de Shakespeare y el Dante, se daba la mano, que los serviles mantenedores de las famosas tres unidades. Y hoy se repite la historia.

Esta cosa lijera, alada y sagrada que es a las veces Manuel Machado resulta ser un verdadero clásico. Clásico en su sentido más extenso y universal, y clásico en su sentido más restricto y nacional, es decir, castizo.

Que algún impulso para ese clasicismo le haya venido de la literatura francesa, es indudable; pero ese impulso cambió al entrar en alma profundamente española. Ciertos de sus cantos leves, vagos, todo matiz y suspiro, nos recuerdan a Verlaine y otros, los descriptivos - *Abel, Alvar Fáñez y Felipe IV* - a Leconte de Lisle, con cuya precisión pictórica compiten.

Pero decidme, ¿habéis leído una revelación del alma de Castilla, de esta alma toda «polvo, sudor y hierro» - en la primera redacción me parecía mejor en vez de hierro, sangre - más estupenda y más poética que la Castilla de Manuel Machado? Por esa composición, que merece pasar a las antologías, debe vivir Machado para siempre en la poesía española, me decía una vez Guerra Junqueiro, el poeta de Portugal.

Todos recordáis el pasaje del viejo *Romanz de myo Çid*, cuando éste entró en Burgos, y dirigióse a busca de posada:

*Asi como legó a la puerta, falda bien çerrada,
por miedo del rey Alfonsso, que assi lo auien parado
que si non la quebrantas por fuerça, que non gela abriese nadi.
Los de myo Çid a altas uozes laman,
los de dentro non les querien tornar palabra.
Aguiiô myo Çid, a la puerta se legaua,
sacó el pie del estribera, una feridal daua;
non se abre la puerta, ca bien era gerrada.
Una nina de nuef años a oio se paraua:
«¡Ya Campeador, ¡en buen ora çinxiestes espada!
El rey lo ha uedado, anoch del entró su carta,
con gran recabdo e fuertemiente sellada.
Non uos osariemos abrir nin coger por nada,
si non perderiemos los aueres e las casas,
e demás los oios de las caras.
Çid, en el nuestro mal uos non ganades nada.
Mas el Criador uos uala con todas sus vertudes santas».
Esto la nina dixo e tornos pora su casa.
Ya lo vee el Çid que del rey non auie gragia.
Partios de la puerta, por Burgos aguijaua.
(Versos 32 a 51.)*

Después de este rudo pasaje del venerable vagido de nuestra naciente poesía nacional, leed su renovación por Machado, el estupendo cuadro que sobre este antiguo motivo ha trazado, y decidme si alguna vez la poesía cumplió más noble resurrección. Y la versión es algo nuevo, completamente nuevo, enteramente original.

Y es que la originalidad, como es sabido, pero importa repetirlo con frecuencia, ya que con tanta frecuencia se olvida, no consiste en la novedad de los temas, sino en la manera de sentirlos. En arte y en literatura se descubre cada día el Mediterráneo, lo mismo que para un alma poética el sol de cada día es un nuevo sol. Para el filósofo desengañado, nada hay nuevo debajo de el sol; para el poeta de ilusiones, todo es debajo el sol nuevo a cada instante.

Las resurrecciones de la vieja España - *Alvar Fáñez*, del «Poema del Cid», *Retablo*, de Berceo, *Don Carnal*, del arcipreste de Hita, *Un hidalgo*, *Felipe IV* - son de lo más nuevo que Machado nos presenta. Viejo y nuevo en uno; de ayer, de hoy y de mañana; fuera de tiempo, es decir, eterno. ¿No es la poesía, en cierto respecto, la eternización de la momentaneidad?

Y ese estupendo *Castilla*, sobre todo, es un cuadro para una antología clásica.

Y de hecho Machado es un poeta de antología, de florilegio, de guirnalda.

Por esas estrofas levísimas y aladas, en que parece que si se les toca las alas van éstas a caérseles, por esas rimas en que las palabras parecen no ser sino un pretexto, pasan de vez en cuando los pensamientos originales y finales, los de todos y de cada uno, esos pensamientos elementales que son luz imperecedera así que encuentran su expresión hermana, almas de idea a la busca de un cuerpo de palabra en que encarnar.

Un pensamiento que ha hallado cien veces expresión y desarrollo filosófico o científico, puede permanecer estéril en la vida espiritual por falta de haber encarnado en ritmo íntimo poético. Un lugar común, así que entra de veras y por entero en el campo de la poesía, deja de ser tal lugar común en el sentido despreciativo que se da a esta palabra para convertirse en un lugar propio de todos los que lo reciben.

Y las palabras mismas se depuran y abrillantan cuando han pasado por el ritmo, como se depura el grano, dejando ir el tamo /pula/, cuando el biello /forcone/ lo ha aventado a la brisa soleada.

Y de estos lugares comunes, lógicos, hechos lugares propios, poéticos, hallaréis no pocos en los cantos de Machado.

Cojed lo más alado acaso, lo más leve, lo más impalpable de este tesoro, los «Cantares» y leed:

*No importa la vida, que ya está perdida,
y después de todo ¿qué es eso, la vida?
Cantares...
Cantando la pena la pena se olvida.*

Y luego discurrir diciendo: «Sí, la vida está perdida desde que se nace; se nace para morir; vivir es ya morir; ¿y qué es la vida?...». Y seguid por aquí; todo un discurso filosófico y toda una serie de lugares comunes.

Leed «Los días sin sol» y recordad luego las graves meditaciones de Leopardi en *La Retama*, cuando nos quiere a los hombres todos confederados contra la naturaleza, madre en el parto, en el querer madrastra. Y comparad. Son dos modos de poesía. La una pesa gravemente; la otra se alza como una alondra. Y las dos son una cosa sagrada.

Leed «Adelfos», esta maravillosa composición que en otro país andaría ya en labios de todos los jóvenes, leedla:

*Yo soy como las gentes que a mi tierra vinieron;
soy de la raza mora, vieja amiga del Sol...
que todo lo ganaron y todo lo perdieron.
Tengo el alma de nardo del árabe español.
Mi voluntad se ha muerto una noche de luna
en que era muy hermoso no pensar ni querer...*

y seguid.

¡Sagrado poder el de la poesía! Los sentimientos que Machado canta en esta composición admirable son de los sentimientos que más repugnan a mi espíritu. También yo suelo sentirme africano, pero en el otro respecto, en el de la acción y la violencia, en el de la conquista. Aborrezco y temo el momento de la siesta. Yo quiero mi voluntad viva, cada vez más viva. Y, sin embargo, ¡cómo me resbalan hasta el cogollo /centro/ del corazón esas estrofas! ¡Cómo las siento! Las siento como siente el reposo el combatiente, como siente la lujuria el casto, como siente la dulzura de obedecer el tirano.

Que las olas me traigan y las olas me lleven,

y que jamás me obliguen el camino a elegir.

¡Cuántas, cuántas veces me he repetido eso en los momentos en que cabalgando sobre las olas indómitas trataba de cojerlas por su espumosa cresta, como por una crin, y gobernarlas a mi albedrío! ¿No es acaso cuando más creemos dirigir nuestro destino, cuando más a nuestro pesar el destino nos dirige? ¿La ilusión del propio dominio no es acaso la ilusión suprema? Los espíritus más enérgicos y más personales han sentido repugnancia a la doctrina del libre albedrío. Es porque sentían a Dios obrando dentro de ellos.

*Que la vida se tome la pena de matarme
ya que yo no me tomo la pena de vivir!...*

Si esto me lo dijeran en prosa filosófica, lógica y discursivamente y tratando de probarme con argumentos la bondad de la doctrina, saltaría yo al punto y no serían pocas ni pequeñas mis protestas en contra de ella. Pero vertido así, en ritmo, como sonoro raudal que brota de la fuente de la sinceridad - aunque sea de una sinceridad pasajera - ¿quién no se rinde? El ritmo lo purifica todo y en el campo encantado de la poesía todos estamos de acuerdo.

Todos no; disienten los bárbaros.

Y a los bárbaros arroja Machado sus cantos como quien echa margaritas a puercos.

¡En qué tristes tiempos y bajo qué vientos más agostadores se le ocurre a Machado lanzar flores al cielo de la patria! Si al fin estas flores pudieran servir de forraje a nuestros bárbaros... Pero ellos buscan alimento más fuerte, que pese en la andorga /pancia/. Además no lo encuentran sano y no vale la pena de cocerlo para sanificarlo. Y así, en crudo...

Mejor haría Machado en realizar *La Buena Canción* y buscar «la bendita paz de un paisaje matinal en la chocita de la copla, entre los cañaverales, frente al sol generoso, junto al río sonoro, en plena gloria de la vega...» y buscar allí «aquel primer amor... en la tranquila seda de la tarde!».

Carducci, el grande, el noble, el fuerte, en su *Idilio maremmano* manifestaba que le hubiera sido mejor haberse casado con la rubia María y quedarse a charlar, junto al hogar, en las frías noches, narrar a los hijos la caza del jabalí /cinghiale/ o contemplar la arada llanura que linda con el mar que no perseguir con rimas a los bellacos de Italia y a Trissottin⁶⁸.

¿Y quién que haya vertido sus sentires y sus pesares en cantos de consuelo y de recuerdo, no siente lo mismo?

Me da pena de estos cantos del alma de Machado arrojados así a la estúpida indiferencia de los bárbaros. «¡Bah, modernisterías!» y encojiéndose de hombros los dejarán pasar. Si fuesen siquiera aquellas tan sonoras como huera - cuanto más huera más sonoras - arengas que tanto gusto daban a nuestros padres los del morrión⁶⁹ o aquellas ridículas dudas teatrales de Núñez de Arce o las artificiosas e hipócritas sentimentalidades de Balart o... No quiero censurar a otros al elogiar á Machado. No quiero que se diga de mí lo que de casi todo español puede decirse cuando a otro alaba y es: «¿contra qué tercero va ese elogio?». Prefiero que se diga que al defender y ensalzar a Machado me defiende y me ensalza a mí mismo, mayormente ahora en que acabo de lanzar también a los bárbaros mi tomo de *Poesías*.

¿Y por qué no? ¿Por qué los que sentimos sobre nuestras diferencias - mi manera de poetizar es muy otra que la de Machado, y si yo intentara lo de él lo haría tan mal como si él intentase lo mío - por qué los que sentimos sobre nuestras diferencias unos inmensos brazos impalpables que nos ciñen en uno, por qué no hemos de apretarnos en haz de hermandad contra la tropa de los bárbaros, a los que une su barbarie?

Hay aquí una composición de Machado que los bárbaros tomarán por donde quema, por donde sólo puede tomarla su barbarie, y es la *Antífona*. Dejemos las malignidades del bárbaro; la suciedad de una palabra está en el oído que la oye más que en la boca que la dice, como la malicia de un acto suele estar más en el juez que lo juzga que en el procesado que lo cometió. No sin razón *diablo* quiere decir acusador, fiscal, y no sin razón hubo gnósticos, allá en los primeros siglos cristianos, que hicieron dos emanaciones del Dios impasible: de su misericordia, Cristo; de su justicia, el Demonio. Dejemos, pues, las malignidades del bárbaro.

Le dice el poeta a la cortesana, en su *Antífona*:

⁶⁸ poetastro di Molière, Les femmes savants

⁶⁹ Il morione è un tipo di elmetto in uso in Europa tra il XVI secolo ed il XVII secolo, caratterizzato da una tesa a barca

*¡Bah! Yo sé que los mismos que nos adoran
en el fondo nos guardan igual desprecio.
Y justas son las voces que nos desdoran...
Lo que vendemos ambos no tiene precio.*

Acuñamos en ritmo alado nuestros sentimientos y los bárbaros desprecian al que se abre el pecho a las brisas y al sol y dice a sus hermanos: ¡ved!

*Así los dos, tú amores, yo poesía
damos por oro a un mundo que despreciamos,,
tú, tu cuerpo de diosa; yo, el alma mía!...
Ven y reiremos juntos mientras lloramos.*

Pero el mundo despreciable de los bárbaros sabe que compra por oro el cuerpo de la diosa, mas no su amor; que compra por oro la letra del poeta, pero no su alma. Y por eso en el fondo de su desprecio fingido hay rabia y hay envidia.

*Igual camino en suerte nos ha cabido;
una ansia igual nos lleva, que no se agota,
hasta que se confundan en el olvido
tu hermosura podrida, mi lira rota.
(...)*

ALMA
Manuel Machado

Los Días Sin Sol

El lobo blanco del invierno,
el lobo blanco viene,
con los feroces ojos inyectados
en sangre helada, fijos y crueles.
¡Maldito lobo invierno que te llevas
los viejos y los débiles!

¡Reunámonos, que todos
tengan una familia,
un libro y fuego alegre!
Y mientras, fuera,
el hacha el tronco seco hiende,
que será rojo en el hogar, cerremos
la puerta y el balcón... ¡Dios no nos quiere!

¡Tregua! Seamos amigos...
La tibia paz entre nosotros reine,
en torno de la lámpara que esparce
la tranquila poesía del Presente.

Y tú, mi amada, cuyos rojos labios
son ya la sola flor, dámelos... ¡quíereme!...

¡Que el lobo blanco del invierno,
el lobo blanco viene!

* * *

El Jardín Gris

Jardín sin jardinero,
viejo jardín,
viejo jardín sin alma,
jardín muerto. Tus árboles
no agita el viento. En el estanque el agua
yace podrida. ¡Ni una onda! El pájaro
no se posa en tus ramas.
La verdinegra sombra
de tus hiedras contrasta
con la triste blancura
de tus veredas áridas...

¡Jardín, jardín! ¿qué tienes?...
¡Tu soledad es tanta
que no deja poesía a tu tristeza;
llegando a ti se muere la mirada!
Cementerio sin tumbas...
Ni una voz, ni recuerdos ni esperanza.
Jardín sin jardinero,

viejo jardín,
viejo jardín sin alma.

* * *

Mariposa Negra

La hora cárdena... La Tarde
los velos se va quitando...
El velo de oro... el de plata;
La hora cárdena...

- ¿Ves algo?

- Nada veo, sino el polvo del camino...

- Aún es temprano.

- ¿Gritaron, madre?

-No, hija,

nadie habló... ¿Lloras?...

- Lo blanco

del camino que contemplo
las lágrimas me ha saltado...

- No es eso...

- Yo no sé, madre.

- Él vendrá, que aún es temprano.

- Madre, el humo se está quieto.

Las nubes parecen mármol...

Y los árboles diríase
que tienden abiertos brazos.

Un mendigo horrible pasa,
y hacia el castillo ha mirado.

Una negra mariposa
revolotea en el cuarto.

La hora cárdena. La Tarde
los velos se va quitando...
El velo de oro, el de plata...
el de celajes violados.
... Y el Sol va a caer allá lejos,
guerrero herido en el campo.

jMalhayan los servidores
que sin su señor tornaron,
los que con él se partieron
y traen sin él su caballo!

* * *

Paisaje de Arrabal

Habla un árbol

La ciudad ha avanzado... Como lepra,
las sucias casas grises
invadieron el campo. Y mis hermanos

al aire vueltas vieron sus raíces.
 Sólo a mí me han dejado. Pardos muros
 álzanse en torno; y a mirarme, horribles
 ojos rojizos, se abren las ventanas
 destilando su hedor de vida triste.
 Yo he visto, sin poder huir, los interiores
 donde el odio se forja y nace el crimen,
 y he visto esas atroces
 bocas que nunca ríen,
 puertas negras del antro, desahuciadas
 del sol, horriblemente horribles.

¡Ay! mis ramas al viento
 doy siempre, en la esperanza de que firme
 arrebaté mis plantas incrustadas
 en este suelo infame, donde erigen
 estas horribles cárceles
 y de la savia el curso ardiente y libre
 quieren torcer... Yo quiero
 huir, huir, huir. Y el viento sigue
 agitando mis ramas, mientras locas
 desgarran este suelo mis raíces.
 Sólo tu hacha, leñador, aguardo.
 Ven: yo arderé en tu hogar para ser libre.

* * *

La Lluvia

*Il pleure dans mon cœur
 comme il pleut dans la ville.
 Verlaine*

Yo tuve una vez amores.
 Hoy es día de recuerdos.
 Yo tuve una vez amores.

Hubo sol y hubo alegría.
 Un día ya bien pasado...
 Hubo sol y hubo alegría.

De todo, ¿qué me ha quedado?...
 De la mujer que me amaba,
 de todo, ¿qué me ha quedado?...

... El aroma de su nombre,
 el recuerdo de su ojos,
 y el aroma de su nombre...

* * *

Otoño

En el parque yo solo...
 Han cerrado,
 y olvidado

en el parque viejo, solo
 me han dejado.

La hoja seca
 vagamente
 indolente
 roza el suelo...
 Nada sé,
 nada quiero,
 nada espero.
 Nada...

¡Sólo
 en el parque me han dejado
 olvidado
 ... y han cerrado.

* * *

Balada Matinal

¡Qué hermosos están los cielos!
 ¡Qué bonita la mañana!
 ¡Cuánta frescura en el campo!
 ¡Cuánta alegría en el agua!

Corre, corre, mi caballo,
 por la veredita blanca,
 que bien sabes el camino
 donde te guían mis ansias.

No te pares junto al bosque,
 ni en las frescas enramadas (fronde),
 hijas del arroyo claro
 que de la colina baja.

Sigue, sigue por la senda
 que a los dos lados derrama
 campos verdes con adornos
 de amapolas coloradas.

Ya pasas los olivares,
 ya la vereda se acaba...
 Ya, entre las hojas tejidas,
 de lejos se ve la casa.

¡Qué hermosos están los cielos!
 ¡Qué bonita la mañana!
 ¡Cuánta frescura en el campo!
 ¡Cuánta alegría en el agua!

* * *

Melancolía

Me siento a veces triste
 como una tarde del Otoño viejo,
 de saudades sin nombre,

de penas melancólicas tan lleno...
 Mi pensamiento entonces
 vaga junto a las tumbas de los muertos
 y en torno a los cipreses y a los sauces (salici)
 que abatidos se inclinan... Y me acuerdo
 de historias tristes sin poesía... Historias
 que tienen casi blancos mis cabellos.

* * *

Adelfos

Yo soy como las gentes que a mi tierra vinieron;
 soy de la raza mora, vieja amiga del Sol...
 que todo lo ganaron y todo lo perdieron.
 Tengo el alma de nardo del árabe español.

Mi voluntad se ha muerto una noche de luna
 en que era muy hermoso no pensar ni querer...
 Mi ideal es tenderme, sin ilusión ninguna...
 De cuando en cuando un beso y un nombre de
 mujer

En mi alma, hermana de la tarde, no hay contor-
 nos,
 ... y la rosa simbólica de mi única pasión
 es una flor que nace en tierras ignoradas
 y que no tiene aroma, ni forma, ni color.

Besos, ¡pero no darlos! ¡Gloria, la que me deben;
 que todo como un aura se venga para mí!
 Que las olas me traigan y las olas me lleven,
 y que jamás me obliguen el camino a elegir.

¡Ambición! no la tengo. ¡Amor! no lo he sentido.
 No ardí nunca en un fuego de fe ni gratitud.
 Un vago afán de arte tuve... Ya lo he perdido.
 Ni el vicio me seduce, ni adoro la virtud.

De mi alta aristocracia, dudar jamás se pudo.
 No se ganan, se heredan, elegancia y blasón.
 ... Pero el lema de casa, el mote del escudo,
 es una nube vaga que eclipsa un vano sol.

Nada os pido. Ni os amo, ni os odio.
 Con dejarme, lo que hago por vosotros hacer po-
 déis por mí.
 ... Que la vida se tome la pena de matarme,
 ya que yo no me tomo la pena de vivir!...

Mi voluntad se ha muerto una noche de luna
 en que era muy hermoso no pensar ni querer...
 De cuando en cuando un beso, sin ilusión ningu-
 na.
 ¡El beso generoso que no he de devolver!

* * *

Antífona

Ven, reina de los besos, flor de la orgía,
 amante sin amores, sonrisa loca...
 Ven, que yo sé la pena de tu alegría
 y el rezo de amargura que hay en tu boca.

Yo no te ofrezco amores que tú no quieres;
 conozco tu secreto, virgen impura:
 amor es enemigo de los placeres
 en que los dos ahogamos nuestra amargura.

Amarnos... ¡Ya no es tiempo de que me ames!...
 A ti y a mí nos llevan olas sin leyes.
 ¡Somos a un mismo tiempo santos e infames,
 somos a un mismo tiempo pobres y reyes!

¡Bah! Yo sé que los mismos que nos adoran
 en el fondo nos guardan igual desprecio.
 Y justas son las voces que nos desdo-
 ran...(denigrano)
 Lo que vendemos ambos no tiene precio.

Así los dos, tú amores, yo poesía,
 damos por oro a un mundo que despreciamos...
 ¡Tú, tu cuerpo de diosa; yo, el alma mía!...
 Ven y reiremos juntos mientras lloramos.

Joven quiere en nosotros Naturaleza
 hacer, entre poemas y bacanales,
 el imperial regalo de la belleza,
 luz, a la obscura senda de los mortales.

¡Ah! Levanta la frente, flor siempreviva,
 que das encanto, aroma, placer, colores...
 Diles con esa fresca boca lasciva...
 que no son de este mundo nuestros amores!

Igual camino en suerte nos ha cabido;
 un ansia igual nos lleva, que no se agota,
 hasta que se confundan en el olvido
 tu hermosura podrida, mi lira rota.

Crucemos nuestra calle de la amargura
 levantadas las frentes, juntas las manos...
 ¡Ven tú conmigo, reina de la hermosura,
 hetairas y poetas somos hermanos!

* * *

Encajes (intarsi, incastri)

Alma son de mis cantares tus hechizos...
 Besos, besos

á millares. Y en tus rizos
besos, besos a millares.
¡Siempre amores! ¡Nunca amor!

Los placeres
van de prisa:
una risa,
y otra risa
y mil nombres de mujeres,
y mil hojas de jazmín
desgranadas
y ligeras...

Y son copas no apuradas, (esaurite, finite)
y miradas
pasajeras,
que desfloran nada más.

Desnudeces,
hermosuras,
carne tibia y morbideces,
elegancias y locuras...

No me quieras, no me esperes..
¡No hay amor en los placeres!
¡No hay placer en el amor!

* * *

Madrigal

Y no será una noche
sublime de huracán, en que las olas
toquen los cielos... Tu barquilla leve
naufragará de día, un día claro
en que el mar esté alegre.
Te matarán jugando. Es el destino
terrible de los débiles...
Mientras un sol espléndido
sube al cénit hermoso como siempre.

Castilla

El ciego sol se estrella
en las duras aristas de las armas,
llaga de luz los petos y espaldares
y flamea en las puntas de las lanzas.
El ciego sol, la sed y la fatiga.
Por la terrible estepa castellana,
al destierro, con doce de los suyos
- polvo, sudor y hierro - el Cid cabalga.

Cerrado está el mesón a piedra y lodo...
Nadie responde. Al pomo de la espada
y al cuento de las picas el postigo
va a ceder... ¡Quema el sol, el aire abrasa!

A los terribles golpes,
de eco ronco, una voz pura, de plata
y de cristal, responde... Hay una niña
muy débil y muy blanca
en el umbral. Es toda
ojos azules y en los ojos lágrimas.
Oro pálido nimba
su carita curiosa y asustada.

«Buen Cid, pasad... El rey nos dará muerte,
arruinará la casa,
y sembrará de sal el pobre campo
que mi padre trabaja...
Idos. El cielo os colme de venturas...
¡En nuestro mal, oh Cid, no ganáis nada!»

Calla la niña y llora sin gemido...
Un sollozo infantil cruza la escuadra
de feroces guerreros,
y una voz inflexible grita: «¡En marcha!»

El ciego sol, la sed y la fatiga.
Por la terrible estepa castellana,
al destierro, con doce de los suyos,
- polvo, sudor y hierro - el Cid cabalga.

LOS CANTARES

Cantares

Vino, sentimiento, guitarra y poesía
hacen los cantares de la patria mía...
Cantares...
Quien dice cantares, dice Andalucía.

A la sombra fresca de la vieja parra (vite)
un mozo moreno rasguea la guitarra...
Cantares...
Algo que acaricia y algo que desgarrar.

La prima que canta y el bordón que llora...
Y el tiempo callado se va hora tras hora.
Cantares...
Son dejos fatales de la raza mora.

No importa la vida, que ya está perdida,
y después de todo, ¿qué es eso, la vida?...
Cantares...
Cantando la pena, la pena se olvida.

Madre pena, suerte, pena, madre, muerte,
ojos negros, negros, y negra la suerte...
Cantares...
En ellos el alma del alma se vierte.

Cantares. Cantares de la patria mía;
cantares son sólo los de Andalucía.

Cantares...
No tiene más notas la guitarra mía.
* * *

Soleares

I
Yo te quiero sin querer
que te he tomado cariño
cuando menos lo pensé.

II
La fortuna y las mujeres
son loquitas de igual vena;
quieren al que no las quiere.

III
Yo voy de penita en pena,
como el agua por el monte
saltando de peña en peña.

IV
Todo es hasta acostumbrarse.
Cariño le coge el preso
a las rejas de la cárcel.

V
Me va faltando el *sentío*,
cuando estoy alegre lloro,
cuando estoy triste me río.

VI
¡Quién lo había de pensar
que por aquel caminito
se llegaba a este lugar.

VII
No tengo amigo ninguno;
penas son las que yo tengo,
con mis penitas me junto.
* * *

Seguidillas Gitanas

Desde que te fuiste
serrana, y no vuelves...
No sé qué dolores son estos que tengo. ...
ni dónde me duelen.

Esta cadenita,
mare, que yo tengo,
con los añitos que pasan, que pasan...
va criando hierro.

A la vera tuya

no puedo volver,
... Cómo por unas palabritas locas
se pierde un querer.

Los bienes son males,
los males son bienes...
Las mis alegrías cómo se me han vuelto
fatigas de muerte.

Yo voy como un ciego
por esos caminos,
siempre pensando en la penita negra
que llevo conmigo.

Ya se han *acabao*
los tiempos alegres...
¡Las florecitas que hay en su ventana
para mí no huelen!

Pensamiento mío,
¿á dónde te vas?
¡No vayas a casa de quien tú solías,
que no *pués* entrar!

A pasar fatigas
estoy ya tan hecho
que las alegrías se me vuelven penas
dentro de mi pecho.

Mare é mi alma
la *vía* yo diera,
por pasar esta noche de luna
con mi compañera.

Toíta la tierra
la andaré cien veces
y volveré a andarla pasito a pasito,
hasta que la encuentre.

* * *

Malagueñas

Bendita sea mi tierra.
Bendita sea Sevilla.
... Sevilla tiene a Triana.
Triana tiene a mi niña.

Los siete sabios de Grecia
no saben lo que yo sé;
las fatiguitas y el tiempo
me lo hicieron aprender.

Por querer a una mujer
un hombre perdió la vida,

y aquella mujer perdió...
la diversión que tenía.

* * *

Soleariyas

I
Llorando, llorando...
nohecita oscura por aquel camino
la anduve buscando.

II
Conmigo no vengas,
que la suerte mía por malitos pasos,
gitana, me lleva.
* * *

La Pena

I
Mi pena es muy mala,
porque es una pena que yo no quisiera
que se me quitara...

II
Vino como vienen,
sin saber de dónde,
el agua a los mares, las flores a Mayo,
los vientos al bosque.

III
Vino y se ha quedado
en mi corazón,
como el amargo en la corteza verde
del verde limón.

IV
Como las raíces
de la enredadera
se va alimentando la pena en mi pecho
con sangre e mis venas.

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

El Querer

En tu boca roja y fresca
beso y mi sed no se apaga,

en cada beso quisiera
beber entera tu alma.

Me he enamorado de ti
y es enfermedad tan mala,
que ni la muerte la cura,
bien lo saben los que aman.

Loco me pongo si escucho
el ruido de tu falda,
y el contacto de tu mano
me da la vida y me mata.

Yo quisiera ser el aire
que toda entera te abraza;
yo quisiera ser la sangre
que corre por tus entrañas.

Son las líneas de tu cuerpo
el modelo de mis ansias,
el camino de mis besos
y el imán de mis miradas.

Siento al ceñir tu cintura
una duda que me mata,
que quisiera en un abrazo
todo tu cuerpo y tu alma.

Estoy enfermo de ti,
de curar no hay esperanza,
que en la sed de este amor loco
tú eres mi sed y mi agua.

Maldita sea la hora
en que penetré en tu casa,
en que vi tus ojos negros
y besé tus labios grana.

Maldita sea la sed
y maldita sea el agua...
Maldito sea el veneno
que envenena y que no mata..

* * *

La Ausencia

«A eso de las cuatro,
como tenía a mi compañerita
dormía en mis brazos».
(Copla popular)

No tienes quien bese
tus labios de grana
ni quien tu cintura elástica estreche,

dice tu mirada.

No tienes quien hunda
las manos amantes
en tu pelo hermoso, y a tus ojos negros
no se asoma nadie.

Dice tu mirada
que de noche a solas
suspiras y dices en la sombra tibia
las terribles cosas...

Las cosas de amores
que nadie ha escuchado,
esas que se dicen los que bien se quieren
a eso de las cuatro.

A eso de las cuatro,
a la madrugada,
cuando invade un poco de frío la alcoba
y clarea el alba.

Cuando yo me acuesto
fatigado y solo
pensando en tus labios de grana, en tu pelo
y en tus negros ojos.

Diciendo la copla:
*A eso de las cuatro
como tenía a mi compañerita
dormida en mis brazos.*
* * *

Peregrino

Peregrino, peregrino,
que no sabes el camino,
¿dónde vas?
- Soy peregrino de hoy,
no me importa dónde voy;
¿mañana?... ¡nunca, quizás!

Admirable peregrino,
todos siguen tu camino.

Vagamente

En el cinematógrafo
de mi memoria tengo ...

En aquel agradable
rincón húmedo y bueno,
en donde está la talla (scultura lignea)serenando
el agua santa, eternamente fresco
y obscuro; en aquel patio de poesía

y escalofríos lleno;
junto a la sempiterna
fuente de mármol y canción... Recuerdo
yo vagamente cosas que ahora ignoro
si eran verdad o sueño.

En el cinematógrafo
de mi memoria tengo
cintas medio borrosas... ¿Son escenas
de verdad o de sueño?...
* * *

La voz que dice

Ven, pobre peregrino que caminas en vano
del Amor y la Muerte por el duro camino,
amante sin amores, vivir no es tu destino.
Yo sé el solo rincón de paz. Dame la mano.

Vendrás conmigo al templo de la triste alegría.
Conocerás tu sombra. En el jardín las gracias
de la paz hallarás. Y descanso, y acacias.
Irás la blanca senda de la melancolía.

Yo calmaré ese ansia de vida de que mueres,
y, a la divina hora de la tarde violada,
te diré lentamente cómo todo se olvida.

Te infundiré el beato miedo de los placeres...
Yo te daré el gran libro que no trata de nada,
y aprenderás a estar solo toda la vida.
* * *

Cante hondo

Yo meditaba absorto, devanando
los hilos del hastío y la tristeza,
cuando llegó a mi oído,
por la ventana de mi estancia, abierta
a una caliente noche de verano,
el plañir de una copia soñolienta,
quebrada por los trémolos sombríos
de las músicas magas de mi tierra.
... Y era el Amor, como una roja llama...
?Nerviosa mano en la vibrante cuerda
ponía un largo suspirar de oro
que se trocaba en surtidor de estrellas?
... Y era la Muerte, al hombro la cuchilla,
el paso largo, torva y esquelética.
?Tal cuando yo era niño la soñaba?
Y en la guitarra, resonante y trémula,
la brusca mano, al golpear, fingía
el reposar de un ataúd en tierra.
Y era un plañido solitario el soplo

que el polvo barre y la ceniza avienta.

X

La alegría...
consiste en tener salú
y la mollera vacía.

IV

Las fortunas y las mujeres
son loquitas de igual vena:
quieren al que no las quiere.

CANTE HONDO

A todos nos han cantado
en una noche de juerga
coplas que nos han matado...

Corazón, calla tu pena;
a todos nos han cantado
en una noche de juerga.

Malagueñas, soleares
y seguiriyas gitanas...
Historias de mis pesares
y de tus horitas malas.

Malagueñas, soleares
y seguiriyas gitanas...

Es el saber popular,
que encierra todo el saber:
que es saber sufrir, amar,
morirse y aborrecer.

Es el saber popular,
que encierra todo el saber.

La copla andaluza

Del placer que irrita,
y el amor, que ciega,
escuchad la canción, que recoge
la noche morena.

La noche sultana,
la noche andaluza,
que estremece la tierra y la carne
de aroma y lujuria.

Bajo el plenilunio,

como lagrimones,
Como goterones, sus cálidas notas
llueven los bordones.

Son melancolía
sonora, son ayes
de las otras cuerdas heridas, punzadas,
las notas vibrantes.

Y en el aire, húmedo
de aroma y lujuria,
levanta su vuelo -paloma rafeña-
la copla andaluza.

Dice de ojos negros
y de rojos labios,
de venganza, de olvido, de ausencia,
de amor y de engaño...

Y de desengaño.
De males y bienes,
de esperanza, de celos..., de cosas
de hombres y mujeres.

Y brota en los labios
soberbia y sencilla,
como brotan el agua en la fuente,
la sangre en la herida.

Y allá va en la noche,
paloma rafeña,
a decir la verdad a lo lejos,
triste, clara y bella.

Del placer, que irrita,
y el amor, que ciega,
escuchad la canción, que recoge
la noche morena.

POLOS Y CAÑAS

En tu cariño pensando,
en vela pasaba el día...
Y por la noche, soñando,
soñando que no dormía.
Tu querer me va matando.
¿Sabes lo que estás haciendo?
Me pones cerca la cara
y me rozas con el pelo.
Esta flamenquilla mala
no sabe lo que está haciendo.
Dame, pa mi guardapelo,
de tu cabello un ricito.
No te pido tu retrato,

que ése lo llevo conmigo,
 en mi corazón grabado.
 Cuando me siento a tu vera,
 al reló que se parara
 y al tiempo que no corriera
 le digo, sentrañas mías,
 cuando me siento a tu vera,

No hay penilla ni alegría
 que se quede sin cantar.
 Y por eso hay más cantares
 que gotas de agua en el mar
 y arena en los arenales.

Con lo rojo de tus labios
 y lo negro de tus ojos
 paso yo más desazones
 que el bendito San Antonio,
 aquel de las tentaciones.

Mi corazón me pediste.
 No te lo pude negar.
 Me lo quieres devolver.
 Yo no lo quiero tomar.
 ¿Qué vamos a hacer con él?

SOLEARES

Hermanita y compañera,
 la de los ojillos negros
 y la carita morena...

Tú eras buena y eras mala,
 pero, como te quería,
 toíto te lo pasaba...
 Toíto te lo pasaba...
 Y ahora, como no te quiero,
 se acabó lo que se daba.
 No te quiero decir na...
 No quiero que se te ponga
 la carita colorá.
 Se te olvidaron, serrana,
 las cositas que decías
 y los suspiros que dabas.

Allá cuando Dios quería,
 una carita de gloria
 se juntaba con la mía.

Vete, tonta, que es igual...
 Tú eres moneda que rueda
 y a la mano te vendrás.

No hay mentira en el querer:

que te quise era verdad...
 Que no te quiero, también.

Cuando te encuentro en la calle,
 el corazón por la boca
 de fatiga se me sale.

Yo me agarro a las paredes
 cuando te encuentro en la calle,
 chiquilla, pa no caerme.

Tonto es el que mira atrás...
 mientras hay camino adelante,
 el caso es andar y andar.

Ese cante es aprendió...
 a mí no me das tú coba,
 porque ya te he conosío.

No sé si eres mala o buena.
 Deja que te mire bien,
 que para eso es la moneda.

Yo he visto a un hombre llorando...
 Las fatigas del queré
 son p'al que la'stá pasando...
 Toíto es hasta acostumbrarse.
 Cariño le toma el preso
 a las rejas de la cárcel.
 Ya te lo decía yo
 que aquello se acabaría,
 serrana, como acabó.
 No tengo amigo ninguno.
 Penas son las que yo tengo.
 Con mis penitas me junto.
 La veredita es la misma...
 pero el queré es cuesta abajo,
 y el olvidar, cuesta arriba.
 Penitas sufro crueles
 de aquellas que no se dicen
 y son las que más se sienten.
 Yo te quiero sin querer;
 que te he tomaíto el cariño
 cuando menos lo pensé.

La fortuna y las mujeres
 son loquitas de igual vena:
 quieren al que no las quiere.

Yo voy de penita en pena,
 como el agua por el monte
 saltando de peña en peña.

Me va faltando el sentío.
 Cuando estoy alegre, lloro;
 cuando estoy triste, me río.

¡Quién lo había de pensar,
 que por aquel caminito
 se llegaba a este lugar!

Solear de las morenas....
 que tienen cositas malas
 y tienen cositas buenas.

Yo te he quería a ti siempre
 con los reños del alma
 y con fatigas de muerte.

Chiquilla, dame otra caña,
 y canta por alegrías
 pa que las penas se vayan.

Esto remedio no tiene.
 Dame otra caña, chiquilla,
 y venga lo que viniere.
 Es mi nena tan bonita
 que hasta el sol, cuando la ve,
 amarillea de envidia.
 Cuando a tu cara me acerco,
 las palabras, en la boca,
 se me convierten en besos.
 Los gitanos, los gitanos....
 hoy se mercan un vestío,
 mañana van a empeñarlo.
 Levántate una mijita;
 déjame meter el brazo
 bajo de tu cinturita.
 No eres morena ni rubia.
 No eres fea ni bonita;
 me gustas porque me gustas.
 Por mí no se sabrá ná...
 Aquel que tiene de sobra
 no se tiene que alabar.

La mujé es como la fruta:
 si no la cortan, se cae
 en cuanto que está madura.

Tengo un querer y una pena.
 La pena quiere que viva;
 el querer quiere que muera.

Fatigas, pero no tantas;
 que a fuerza de muchos golpes
 hasta el hierro se quebranta.

El que quiera, no lo diga;

haga como que no quiere,
 y aprenda a pasar fatigas.

Al cielo no miro yo,
 porque me miro en tus ojos
 que son del mismo color.

Aunque amanezca nublado,
 yo tengo sol y alegría
 con tu carita a mi lado.

Por acercarme a tu vera,
 con gusto iría pisando
 cuchillos y bayonetas.

El andar de mi morena
 parece que va sembrando
 lirios, palmas y azucenas.
 Considera, compañero,
 que en el mundo hay bueno y malo...
 Pero más malo que bueno.
 La alegría...
 consiste en tener salud
 y la mollera vacía.
 ¿De qué me sirve dejarte,
 si dondequiera que miro
 te me pones por delante?
 Tú has perdido los papeles...
 Tú tienes un corazón
 que no sabe lo que quiere.
 En mis sueños te llamaba...
 Como no me respondías,
 llorando me despertaba.
 Tus cabellos me prendieron.
 Tus ojos me condenaron,
 y tus labios me absolvieron.

Tú eres la estrella del Norte,
 la primerita que sale,
 la última que se esconde.

Tienes cuerpo de chiquilla
 y carita de mujer
 llenita de picardía.

Entienda usté a las mujeres...
 Si lo quieren, no lo dicen;
 si lo dicen, no lo quieren.

Tu calle ya no es tu calle,
 que es una calle cualquiera,
 camino de cualquier parte.

¡Pobrecito del que espera,
 que entre el ayer y el mañana

se va muriendo de pena!

Unos ojos negros vi...
Desde entonces en el mundo
todo es negro para mí.

Enseñanzas del vivir...
yo ya no se que pensar,
ni siquiera qué sentir.

Federico García Lorca

IMPORTANCIA HISTÓRICA Y ARTÍSTICA DEL PRIMITIVO CANTO ANDALUZ LLAMADO «CANTE JONDO»

por Federico García Lorca

(Conferencia leída en el «Centro Artístico» de Granada, el 19 de febrero de 1922.)

Esta noche os habéis congregado en el salón del Centro Artístico para oír mi humilde, pero sincera palabra, y yo quisiera que ésta fuese luminosa y profunda, para que llegara a convenceros de la maravillosa verdad artística que encierra el primitivo canto andaluz, llamado cante jondo. El grupo de intelectuales y amigos entusiastas que patrocina la idea del concurso, no hace más que dar una voz de alerta. ¡Señores, el alma música del pueblo está en gravísimo peligro. El tesoro artístico de toda una raza, va camino del olvido! Puede decirse que cada día que pasa, cae una hoja del admirable árbol lírico andaluz, los viejos se llevan al sepulcro tesoros inapreciables de las pasadas generaciones, y la avalancha grosera y estúpida de los couplés, enturbia el delicioso ambiente popular de toda España.

Es una obra patriótica y digna la que se pretende realizar; es una obra de salvamento, una obra de cordialidad y amor.

Todos habéis oído hablar del cante jondo y, seguramente, tenéis una idea más o menos exacta de él...; pero es casi seguro que a todos los no iniciados en su trascendencia histórica y artística, os evoca cosas inmorales, la taberna, la juerga, el tablado del café, el ridículo jipío, ¡la española en suma!, y hay que evitar por Andalucía, por nuestro espíritu milenario y por nuestro particularísimo corazón, que esto suceda.

No es posible que las canciones más emocionantes y profundas de nuestra misteriosa alma, estén tachadas de tabernarias y sucias; no es posible que el hilo que nos une con el Oriente impenetrable, quieran amarrarlo en el mástil de la guitarra juerguista; no es posible que la parte más diamantina de nuestro canto, quieran mancharla con el vino sombrío del chulo profesional.

Ha llegado, pues, la hora en que las voces de músicos, poetas y artistas españoles, se unan, por instinto de conservación, para definir y exaltar las claras bellezas y sugerencias de estos cantos. Unir, pues, a la idea patriótica y artística de este concurso la visión lamentable del cantaor con el palito y las coplas caricaturescas del cementerio, indica una total incomprensión, y un total desconocimiento de lo que se proyecta. Al leer el anuncio de la fiesta, todo el hombre sensato, no enterado de la cuestión, preguntará: ¿Qué es cante jondo?

Antes de pasar adelante hay que hacer una distinción esencial entre cante jondo y cante flamenco, distinción esencial en lo que se refiere a la antigüedad, a la estructura, al espíritu de las canciones.

Se da el nombre de cante jondo a un grupo de canciones andaluzas, cuyo tipo genuino y perfecto es la siguiiya gitana, de las que derivan otras canciones aún conservadas por el pueblo, como los polos, martinets, carceleras y soleares. Las coplas llamadas malagueñas, granadinas, rondeñas, peteneras, etc., no pueden considerarse más que como consecuencia de las antes citadas, y tanto por su arquitectura como por su ritmo, difieren de las otras. Estas son las llamadas flamencas.

El gran maestro Manuel de Falla, auténtica gloria de España y alma de este concurso, cree que la caña y la playera, hoy desaparecidas casi por completo, tienen en su primitivo estilo la misma composición que la siguiiya y sus gemelas, y cree que dichas canciones fueron, en tiempo no lejano, simples variantes de la citada canción. Textos relativamente recientes, le hacen suponer que la caña y la playera ocuparon en el primer tercio del siglo pasado, el lugar que hoy asignamos a la siguiiya gitana. Estébanez Calderón, en sus lindísimas «Escenas andaluzas», hace notar que la caña es el tronco primitivo de los cantares, que conservan su filiación árabe y morisca, y observa, con su agudeza peculiar, cómo la palabra caña se diferencia poco de ganis, que en árabe significa canto.

Las diferencias esenciales del cante jondo con el flamenco, consisten en que el origen del primero hay que buscarlo en los primitivos sistemas musicales de la India, es decir, en las primeras manifestaciones del canto, mientras que el segundo, consecuencia del primero, puede decirse que toma su forma definitiva en el siglo xviii.

El primero, es un canto teñido por el color misterioso de las primeras edades; el segundo, es un canto relativamente moderno, cuyo interés emocional desaparece ante aquél. Color espiritual y color local, he aquí la honda diferencia. Es decir, el cante jondo, acercándose a los primitivos sistemas musicales de la India, es tan sólo un balbuceo, es una emisión más alta o más baja de la voz, es una maravillosa ondulación bucal, que rompe las celdas sonoras de nuestra escala atemperada, que no cabe en el pentagrama rígido y frío de nuestra música actual, y abre en mil pétalos las flores herméticas de los semitonos.

El cante flamenco, no procede por ondulación, sino por saltos; como en nuestra música tiene un ritmo seguro y nació cuando ya hacía siglos que Guido d'Arezzo había dado nombre a las notas.

El cante jondo se acerca al trino del pájaro, al canto del gallo y a las músicas naturales del bosque y la fuente. Es, pues, un rarísimo ejemplar de canto primitivo, el más viejo de toda Europa, que lleva en sus notas la desnuda y escalofriante emoción de las primeras razas orientales.

El maestro Falla, que ha estudiado profundamente la cuestión y del cual yo me documento, afirma que la siguiirya gitana es la canción tipo del grupo cante jondo y declara con rotundidad que es el único canto que en nuestro continente ha conservado en toda su pureza, tanto por su composición, como por su estilo, las cualidades que lleva en sí el cante primitivo de los pueblos orientales.

Antes de conocer la afirmación del maestro, la siguiirya gitana me había evocado a mí (lírico incurable) un camino sin fin, un camino sin encrucijadas, que terminaba en la fuente palpitante de la poesía «niña», el camino donde murió el primer pájaro y se llenó de herrumbre la primera flecha.

La siguiirya gitana, comienza por un grito terrible, un grito que divide el paisaje en dos hemisferios ideales. Es el grito de las generaciones muertas, la aguda elegía de los siglos desaparecidos, es la patética evocación del amor bajo otras lunas y otros vientos.

Después, la frase melódica va abriendo el misterio de los tonos y sacando la piedra preciosa del sollozo, lágrima sonora sobre el río de la voz. Pero ningún andaluz puede resistir la emoción del escalofrío, al escuchar ese grito, ni ningún canto regional puede comparársele en grandeza poética y pocas veces, contadísimas veces, llega el espíritu humano a conseguir plasmar obras de tal naturaleza.

Pero nadie piense por esto que la siguiirya y sus variantes sean simplemente unos cantos transplantados de Oriente a Occidente. No. «Se trata, cuando más (dice Manuel de Falla), de un injerto, o mejor dicho, de una coincidencia de orígenes que, ciertamente, no se ha revelado en un solo y determinado momento, sino que obedece a la acumulación de hechos históricos seculares desarrollados en nuestra península», y esta es la razón por la cual, el canto peculiar de Andalucía, aunque por sus elementos esenciales coincide con el de pueblo tan apartado geográficamente del nuestro, acusa un carácter íntimo tan propio, tan nacional, que lo hace inconfundible.

Los hechos históricos a que se refiere Falla, de enorme desproporción y que tanto han influido en los cantos, son tres.

La adopción por la Iglesia española del canto litúrgico, la invasión sarracena y la llegada a España de numerosas bandas de gitanos. Son estas gentes misteriosas y errantes quienes dan la forma definitiva al cante jondo.

Demuéstralo el calificativo de «gitana» que conserva la siguiirya y el extraordinario empleo de sus vocablos en los textos de las canciones. Esto no quiere decir, naturalmente, que este canto sea puramente de ellos, pues existiendo gitanos en toda Europa y aun en otras regiones de nuestra península, estos cantos no son cultivados más que por los nuestros.

Se trata de un canto puramente andaluz, que ya existía en germen en esta región antes que los gitanos llegaran a ella.

Las coincidencias que el gran maestro nota entre los elementos esenciales del cante jondo y los que aún acusan algunos cantos de la India son:

«El inarmonismo, como medio modulante; el empleo de un ámbito melódico tan recluso, que rara vez traspasa los límites de una sexta, y el uso reiterado y hasta obsesionante de una misma nota, procedimiento propio de ciertas fórmulas de encantamiento, y hasta de aquellos recitados que pudiéramos llamar prehistóricos, ha hecho suponer a muchos que el canto es anterior al lenguaje.»

Por este modo llega el cante jondo, pero especialmente la siguiirya, a producirnos la impresión de una prosa cantada, destruyendo toda la sensación de ritmo métrico, aunque en realidad son tercetos o cuartetos asonantados sus textos literarios.

«Aunque la melodía gitana es rica en giros ornamentales, en ésta —lo mismo que en los cantos de la India— sólo se emplean en determinados momentos, como expansiones o arrebatos sugeridos por la fuerza emotiva del texto, y hay que considerarlos, según Manuel de Falla, como amplias inflexiones vocales, más que como giros de ornamentación, aunque tomen este último aspecto al ser traducidos por los intervalos geométricos de la escala atemperada.»

Se puede afirmar definitivamente, que en el cante jondo, lo mismo que en los cantos del corazón de Asia, la gama musical es consecuencia directa de la que podríamos llamar gama oral.

Son muchos los autores que llegan a suponer que la palabra y el canto fueron una misma cosa, y Luis Lucas, en su obra *Acoustique nouvelle*, publicada en París en el año 1840, dice, al tratar de las excelencias del

género inharmónico, «que es el primero que aparece en el orden natural, por imitación del canto de las aves, del grito de los animales y de los infinitos ruidos de la materia».

Hugo Riemann, en su *Estética musical*, afirma que el canto de los pájaros se acerca a la verdadera música y no cabe hacer distinción entre éste y el canto del hombre por cuanto que ambos son expresión de una sensibilidad.

El gran maestro Felipe Pedrell, uno de los primeros españoles que se ocuparon científicamente de las cuestiones «folklóricas», escribe en su magnífico *Cancionero popular español*: «El hecho de persistir en España en varios cantos populares el orientalismo musical tiene hondas raíces en nuestra nación por influencia de la civilización bizantina, antiquísima, que se tradujo en las fórmulas propias de los ritos usados en la Iglesia de España desde la conversión de nuestro país al cristianismo hasta el siglo oncenno, época en que fue introducida la liturgia romana propiamente dicha.

» Falla completa lo dicho por su viejo maestro, determinando los elementos del canto litúrgico bizantino que se revelan en la *siguiriya*, que son:

Los modos tonales de los sistemas primitivos (que no hay que confundir con los llamados griegos), el Enharmonismo inherente a esos modos, y la falta de ritmo métrico de la línea melódica.

«Estas mismas propiedades tienen a veces algunas canciones andaluzas muy posteriores a la adopción de la música litúrgica bizantina por la Iglesia española, canciones que guardan gran afinidad con la música que se conoce todavía en Marruecos, Argel y Túnez con el nombre emocionante para todo granadino de corazón, de «música de los moros de Granada».

Volviendo al análisis de la *siguiriya*, Manuel de Falla con su sólida ciencia musical y su exquisita intuición ha encontrado en esta canción «determinadas formas y caracteres independientes de sus analogías con los cantos sagrados y la música de los moros de Granada». Es decir, ha buscado en la extraña melodía y visto el extraordinario y aglutinante elemento gitano. Acepta la versión histórica que atribuye a los gitanos un origen índico; esta versión se ajusta maravillosamente al resultado de sus interesantísimas investigaciones.

Según la versión, en el año 1400 de nuestra Era, las tribus gitanas, perseguidas por los cien mil jinetes del Gran Tamerlán, huyeron de la India.

Veinte años más tarde, estas tribus aparecen en diferentes pueblos de Europa y entran en España con los ejércitos sarracenos que, desde la Arabia y el Egipto, desembarcaban periódicamente en nuestras costas.

Y estas gentes, llegando a nuestra Andalucía unieron los viejísimos elementos nativos con el viejísimo que ellos traían y dieron las definitivas formas a lo que hoy llamamos *cante jondo*.

A ellos debemos, pues, la creación de estos cantos, alma de nuestra alma; a ellos debemos la construcción de estos cauces líricos por donde se escapan todos los dolores, y los gestos rituarios de la raza.

Y son estos cantos, señores, los que desde el último tercio del siglo pasado y lo que llevamos de éste se ha pretendido encerrar en las tabernas mal olientes, o en las mancebías. La época incrédula y terrible de la zarzuela española, la época de Grilo y los cuadros de historia, ha tenido la culpa. Mientras que Rusia ardía en el amor a lo popular, única fuente como dice Roberto Schumann de todo arte verdadero y característico, y en Francia temblaba la ola dorada del impresionismo, en España, país casi único de tradiciones y bellezas populares, era cosa ya de baja estofa la guitarra y el *cante jondo*.

A medida que avanza el tiempo, este concepto se ha agravado tanto que se hace preciso dar el grito defensivo para cantos tan puros y verdaderos.

La juventud espiritual de España así lo comprende.

El *cante jondo* se ha venido cultivando desde tiempo inmemorial, y a todos los viajeros ilustres que se han aventurado a recorrer nuestros variados y extraños paisajes les han emocionado esas profundas salmodias que, desde los picos de Sierra Nevada hasta los olivares sedientos de Córdoba y desde la Sierra de Cazorla hasta la alegrísima desembocadura del Guadalquivir, cruzan y definen nuestra única y complicadísima Andalucía.

Desde que Jovellanos hizo llamar la atención sobre la bella e incoherente «danza prima» asturiana hasta el formidable Menéndez Pelayo, hay un gran paso en la comprensión de las cosas populares. Artistas aislados, poetas menores fueron estudiando estas cuestiones desde diferentes puntos de vista, hasta que han conseguido que en España se inicie la utilísima y patriótica recolección de cantos y poemas. Prueba de esto son el *cancionero* de Burgos hecho por Federico Olmeda, el *cancionero* de Salamanca, hecho por Dámaso Ledesma, y el *cancionero* de Asturias,

hecho por Eduardo Martínez Torner, costeados espléndidamente por las respectivas Diputaciones. Pero cuando advertimos la extraordinaria importancia del cante jondo es cuando vemos la influencia casi decisiva que tuvo en la formación de la moderna escuela rusa y la alta estima en que lo tuvo el genial compositor francés Claude Debussy, ese argonauta lírico, descubridor del nuevo mundo musical.

En 1847, Miguel Iwanowitch Glinka viene a Granada. Estuvo en Berlín estudiando composición con Sigfredo Dehn y había observado el patriotismo musical de Weber, oponiéndose a la influencia nefasta que ejercían en su país los compositores italianos. Seguramente él estaba impresionado por los cantos de la inmensa Rusia y soñaba con una música natural, una música nacional, que diera la sensación grandiosa de su país.

La estancia del padre y fundador de la escuela orientalista eslava en nuestra ciudad es en extremo curiosa.

Hizo amistad con un célebre guitarrista de entonces, llamado Francisco Rodríguez Murciano, y pasó con él horas enteras oyéndole las variaciones y falsetas de nuestros cantos, y sobre el eterno ritmo del agua en nuestra ciudad, nació en él la idea magnífica de la creación de su escuela y el atrevimiento de usar por vez primera la escala de tonos enteros.

Al regresar a su pueblo, dio la buena nueva y explicó a sus amigos las particularidades de nuestros cantos, que él estudió y usó en sus composiciones.

La música cambia de rumbo; el compositor ya ha encontrado la verdadera fuente.

Sus discípulos y amigos se orientan hacia lo popular, y buscan no sólo en Rusia, sino en el sur de España, las estructuras para sus creaciones.

Prueba de esto son los *Souvenir d'une nuit d'été à Madrid*, de Glinka, y algunos trozos de la *Sheherezada* y el *Capricho Español*, de Nicolás Rimsky Korsakow que todos conocéis.

Vean ustedes cómo las modulaciones tristes, y el grave orientalismo de nuestro cante, influye desde Granada en Moscú, cómo la melancolía de la Vela es recogida por las campanas misteriosas del Kremlin.

En la exposición universal que se celebró en París el año novecientos, hubo en el pabellón de España un grupo de gitanos que cantaban el cante jondo en toda su pureza. Aquello llamó extraordinariamente la atención a toda la ciudad, pero especialmente a un joven músico que entonces estaba en esa lucha terrible que tenemos que sostener todos los artistas jóvenes, la lucha por lo nuevo, la lucha por lo imprevisto, el buceo en el mar del pensamiento por encontrar la emoción intacta.

Aquel joven iba un día y otro a oír los «cantaos» andaluces, y él, que tenía el alma abierta a los cuatro vientos del espíritu, se impregnó del viejo Oriente de nuestras melodías. Era Claudio Debussy.

Andando el tiempo, había de ser la más alta cumbre musical de Europa y el definidor de las nuevas teorías.

Efectivamente, en muchas obras de este músico surgen sutilísimas evocaciones de España y sobre todo de Granada, a quien consideraba, como lo es en realidad, un verdadero paraíso.

Claudio Debussy, músico de la fragancia y de la irisación, llega a su mayor grado de fuerza creadora en el poema *Iberia*, verdadera obra genial donde flotan como en un sueño perfumes y rasgos de Andalucía.

Pero donde revela con mayor exactitud la marcadísima influencia del cante jondo, es en el maravilloso preludio titulado *La Puerta del Vino* y en la vaga y tierna *Soirée en Grenade*, donde están acusados, a mi juicio, todos los temas emocionales de la noche granadina, la lejanía azul de la vega, la sierra saludando al tembloroso Mediterráneo, las enormes púas de niebla clavadas en las lontananzas, el rubato admirable de la ciudad y los alucinantes juegos del agua subterránea. Y lo más admirable de todo esto es que Debussy, aunque había estudiado seriamente nuestro «cante», no conocía a Granada.

Se trata, pues, de un caso estupendo de adivinación artística, un caso de intuición genial, que hago resaltar en elogio del gran músico y para honra de nuestra población.

Esto me recuerda al gran místico Swedenborg, cuando desde Londres vio el incendio de Stokolmo y las profundas adivinaciones de santos de la antigüedad.

En España, el cante jondo ha ejercido indudable influencia en todos los músicos, de la que llamo yo «grande cuerda española», es decir desde Albéniz hasta Falla, pasando por Granados. Ya Felipe

Pedrell había empleado cantos populares en su magnífica ópera *La Celestina* (no representada en España, para vergüenza nuestra) y señaló nuestra actual orientación, pero el acierto genial lo tuvo Isaac Albéniz empleando en su obra los fondos líricos del canto andaluz. Años más tarde, Manuel de Falla llena su música de nuestros motivos puros y bellos en su lejana forma espectral. La novísima generación de músicos españoles, como Adolfo Salazar, Roberto Gerhard, Federico Mompou y nuestro Ángel Barrios, entusiastas propagadores del proyectado concurso, dirigen actualmente sus espejuelos iluminadores hacia la fuente pura y renovadora del canto jondo y los deliciosos cantos granadinos, que podían llamarse castellanos, andaluces.

Veán ustedes, señores, la trascendencia que tiene el canto jondo y qué acierto tan grande el que tuvo nuestro pueblo al llamarlo así. Es hondo, verdaderamente hondo, más que todos los pozos y todos los mares que rodean el mundo, mucho más hondo que el corazón actual que lo crea y la voz que lo canta, porque es casi infinito. Viene de razas lejanas, atravesando el cementerio de los años y las frondas de los vientos marchitos. Viene del primer llanto y el primer beso.

Una de las maravillas del canto jondo, aparte de la esencial melódica, consiste en los poemas. Todos los poetas que actualmente nos ocupamos, en más o menos escala, en la poda y cuidado del demasiado frondoso árbol lírico que nos dejaron los románticos y los postrománticos, quedamos asombrados ante dichos versos.

Las más infinitas gradaciones del Dolor y la Pena, puestas al servicio de la expresión más pura y exacta, laten en los tercetos y cuartetos de la *siguiriya* y sus derivados.

No hay nada, absolutamente nada, igual en toda España, ni en estilización, ni en ambiente, ni en justeza emocional.

Las metáforas que pueblan nuestro cancionero andaluz están casi siempre dentro de su órbita; no hay desproporción entre los miembros espirituales de los versos y consiguen adueñarse de nuestro corazón, de una manera definitiva.

Causa extrañeza y maravilla, cómo el anónimo poeta de pueblo extracta en tres o cuatro versos toda la rara complejidad de los más altos momentos sentimentales en la vida del hombre. Hay coplas en que el temblor lírico llega a un punto donde no pueden llegar sino contadísimos poetas.

Cerco tiene la luna,
mi amor ha muerto.

En estos dos versos populares hay mucho más misterio que en todos los dramas de Maeterlink, misterio sencillo y real, misterio limpio y sano, sin bosques sombríos ni barcos sin timón, el enigma siempre vivo de la muerte.

Cerco tiene la luna,
mi amor ha muerto.

Ya vengan del corazón de la sierra, ya vengan del naranjal sevillano o de las armoniosas costas mediterráneas, las coplas tienen un fondo común: el Amor y la Muerte..., pero un Amor y una Muerte vistos a través de la Sibyla, ese personaje tan oriental, verdadera esfinge de Andalucía. En el fondo de todos los poemas late la pregunta, pero la terrible pregunta que no tiene contestación. Nuestro pueblo pone los brazos en cruz mirando a las estrellas y esperará inútilmente la seña salvadora. Es un gesto patético, pero verdadero. El poema o plantea un hondo problema emocional, sin realidad posible, o lo resuelve con la Muerte, que es la pregunta de las preguntas. La mayor parte de los poemas de nuestra región (exceptuando muchos nacidos en Sevilla) tienen las características antes citadas. Somos un pueblo triste, un pueblo extático.

Como Ivan Turgueneff vio a sus paisanos, sangre y médula rusas convertidos en esfinge, así veo yo a muchísimos poemas de nuestra lírica regional.

¡Oh esfinge de las Andalucías!

A mi puerta has de llamar,
no te he de salir a abrir
y me has de sentir llorar.

Se esconden los versos detrás del velo impenetrable y se duermen en espera del Edipo que vendrá a descifrarlos para despertar y volver al silencio...

Una de las características más notables de los textos del canto jondo consiste en la ausencia casi absoluta del «medio tono».

Tanto en los cantos de Asturias como en los castellanos, catalanes, vascos y gallegos se nota un cierto equilibrio de sentimientos y una ponderación lírica que se presta a expresar humildes estados

de ánimo y sentimientos ingenuos, de los que puede decirse que carece casi por completo el andaluz.

Los andaluces rara vez nos damos cuenta del «medio tono». El andaluz o grita a las estrellas o besa el polvo rojizo de sus caminos. El medio tono no existe para él. Se lo pasa durmiendo. Y cuando por rara excepción lo usa dice:

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

Aunque en este cantar, por su sentimiento aun cuando no por su arquitectura, yo noto una acusada filiación asturiana. Es, pues, el patetismo la característica más fuerte de nuestro cante jondo.

Por eso, mientras que muchos cantos de nuestra península tienen la facultad de evocarnos los paisajes donde se canta, el cante jondo canta como un ruiseñor sin ojos, canta ciego, y por eso tanto sus textos pasionales como sus melodías antiquísimas tienen su mejor escenario en la noche... en la noche azul de nuestro campo.

Pero esta facultad de evocación plástica que tienen muchos cantos populares españoles les quita la intimidad y la hondura de que está henchido el cante jondo.

Hay un canto (entre los mil) en la lírica musical asturiana que es el caso típico de evocación.

Ay de mí, perdí el camino;
en esta triste montaña,
ay de mí, perdí el camino;
déxame meté l'rebañu
por Dios en la to cabaña.
Entre la espesa flubina,
¡ay de mí, perdí el camino!;
déxame pasar la noche
en la cabaña contigo.
Perdí el camino
entre la niebla del monte,
¡ay de mí, perdí el camino!

Es tan maravillosa la evocación de la montaña, con pinares movidos por el viento, es tan exacta la sensación real del camino que sube a las cumbres donde la nieve sueña, es tan verdadera la visión de la niebla, que asciende de los abismos confundiendo a las rocas humedecidas en infinitos tonos de gris, que llega uno a olvidarse del «probe pastor» que como un niño pide albergue a la desconocida pastora del poema. «Llega uno a olvidarse de lo esencial en el poema.» La melodía de este canto ayuda extraordinariamente a la evocación plástica con un ritmo monótono verde-gris de paisaje con nieblas.

En cambio el cante jondo canta siempre en la noche. No tiene ni mañana ni tarde, ni montañas ni llanos. No tiene más que la noche, una noche ancha y profundamente estrellada. Y le sobra todo lo demás.

Es un canto sin paisaje y, por lo tanto, concentrado en sí mismo y terrible en medio de la sombra, lanza sus flechas de oro que se clavan en nuestro corazón. En medio de la sombra es como un formidable arquero azul cuya aljaba no se agota jamás.

Las preguntas que todos hacen de ¿quién hizo esos poemas?, ¿qué poeta anónimo los lanza en el escenario rudo del pueblo?, esto realmente no tiene respuesta.

Jeanroy, en su libro Orígenes de la lírica popular en Francia, escribe: «El arte popular no sólo es la creación impersonal, vaga e inconsciente, sino la creación "personal" que el pueblo recoge por adaptarse a su sensibilidad.» Jeanroy tiene en parte razón, pero basta tener una poca sensibilidad para advertir dónde está la creación culta, aunque ésta tenga todo el color salvaje que se quiera.

Nuestro pueblo canta coplas de Melchor del Palau, de Salvador Rueda, de Ventura Ruiz Aguilera, de Manuel Machado y de otros, pero ¡qué diferencia tan notable entre los versos de estos poetas y los que el pueblo crea! ¡La diferencia que hay entre una rosa de papel y otra natural!

Los poetas que hacen cantares populares enturbian las claras linfas del verdadero corazón; y ¡cómo se nota en las coplas el ritmo seguro y feo del hombre que sabe gramáticas! Se debe tomar del pueblo nada más que sus últimas esencias y algún que otro trino colorista, pero nunca querer

imitar fielmente sus modulaciones inefables, porque no hacemos otra cosa que enturbiarlas. Sencillamente por educación.

Los verdaderos poemas del cante jondo no son de nadie, están flotando en el viento como vilanos de oro y cada generación los viste de un color distinto, para abandonarlos a las futuras. Los verdaderos poemas del cante jondo están en sustancia, sobre una veleta ideal que cambia de dirección con el aire del Tiempo.

Nacen porque sí, son un árbol más en el paisaje, una fuente más en la alameda.

La mujer, corazón del mundo y poseedora inmortal de la «rosa, la lira y la ciencia armoniosa», llena los ámbitos sin fin de los poemas. La mujer en el cante jondo se llama Pena...

Es admirable cómo a través de las construcciones líricas un sentimiento va tomando forma y cómo llega a concretarse en una cosa casi material. Este es el caso de la Pena.

En las coplas la Pena se hace carne, toma forma humana y se acusa con una línea definida. Es una mujer morena que quiere cazar pájaros con redes de viento.

Todos los poemas del cante jondo son de un magnífico panteísmo, consultan al aire, a la tierra, al mar, a la luna, a cosas tan sencillas como el romero, la violeta y el pájaro. Todos los objetos exteriores toman una aguda personalidad y llegan a plasmarse hasta tomar parte activa en la acción lírica.

En mitá der «má»

había una piedra

y se sentaba mi compañerita

a contarle sus penas.

Tan solamente a la Tierra

le cuento lo que me pasa,

porque en el mundo no encuentro

persona e mi confianza.

Todas las mañanas voy

a preguntarle al romero

si el mal de amor tiene cura,

porque yo me estoy muriendo.

El andaluz, con un profundo sentido espiritual, entrega a la naturaleza todo su tesoro íntimo con la completa seguridad de que será escuchado.

Pero lo que en los poemas del cante jondo se acusa como admirable realidad poética es la extraña materialización del viento, que han conseguido muchas coplas.

El viento es personaje que sale en los últimos momentos sentimentales, aparece como un gigante preocupado de derribar estrellas y disparar nebulosas, pero en ningún poema popular he visto que hable y consuele como en los nuestros.

Subí a la muralla;

me respondió el viento

¿para qué tantos suspiros

si ya no hay remedio?

El aire lloró

al ver las «duquitas» tan grandes

e mi corazón.

Yo me enamoré del aire,

del aire de una mujer,

como la mujer es aire,

en el aire me quedé.

Tengo celos del aire,

que da en tu cara,

si el aire fuera hombre

yo lo matara.

Yo no le temo a remar,

que yo remar remaría,

yo sólo temo al viento

que sale de tu bahía.

Es esta una particularidad deliciosa de los poemas; poemas enredados en la hélice inmóvil de la rosa de los vientos.

Otro tema peculiarísimo y que se repite en infinidad de canciones (las más) es el tema del llanto...

En la siguiiriya gitana, perfecto poema de las lágrimas, llora la melodía como lloran los versos.

Hay campanas perdidas en los fondos y ventanas abiertas al amanecer.

De noche me sargo ar patio

y me jarto de llorá,

en ver que te quiero tanto

y tú no me quieres ná.

Llorar, llorar ojos míos,

llorar si tenéis por qué,

que no es vergüenza en un hombre

llorar por una mujer.

Cuando me veas llorar

no me quites el pañuelo,

que mis penitas son grandes

y llorando me consuelo.

Y esta última, gitana y andalucísima:

Si mi corazón tuviera

berieritas e cristar

t'asomaras y lo vieras

gotas de sangre llorar.

Tienen estos poemas un aire popular inconfundible y son, a mi juicio, los que van mejor con el patetismo melódico del cante jondo.

Su melancolía es tan irresistible y su fuerza emotiva es tan perfilada, que a todos los verdaderamente andaluces nos producen un llanto íntimo, un llanto que limpia al espíritu llevándolo al limonar encendido del Amor.

No hay nada comparable en delicadeza y ternura con estos cantares y vuelvo a insistir en la infamia que se comete con ellos, relegándolos al olvido o prostituyéndolos con la baja intención sensual o con la caricatura grosera. Aunque esto ocurre exclusivamente en las ciudades, porque afortunadamente para la virgen Poesía y para los poetas aún existen marineros que cantan sobre el mar, mujeres que duermen a sus niños a la sombra de las parras, pastores ariscos en las veredas de los montes; y echando leña al fuego, que no se ha apagado del todo, el aire apasionado de la poesía avivará las llamas y seguirán cantando las mujeres bajo las sombras de las parras, los pastores en sus agrias veredas y los marineros sobre el ritmo fecundo del mar.

Lo mismo que en la siguiiriya y sus hijas se encuentran los elementos más viejos de Oriente, lo mismo en muchos poemas que emplean el cante jondo se nota la afinidad con los cantos orientales más antiguos.

Cuando la copla nuestra llega a un extremo del Dolor y del Amor, se hermana en expresión con los magníficos versos de poetas árabes y persas.

Verdad es que en el aire de Córdoba y Granada quedan gestos y líneas de la remota Arabia, como es evidente que en el turbio palimpsesto del Albaicín surgen evocaciones de ciudades perdidas.

Los mismos temas del sacrificio, del Amor sin fin y del Vino aparecen expresados con el mismo espíritu en misteriosos poetas asiáticos.

Séraje-al-Warak, un poeta árabe, dice:

La tórtola que el sueño

con sus quejas me quita,

como yo tiene el pecho

ardiendo en llamas vivas.

Ibn Ziati, otro poeta árabe, escribe a la muerte de su amada la misma elegía que un andaluz del pueblo hubiese cantado.

El visitar la tumba de mi amada

me daban mis amigos por consuelo,

mas yo les repliqué: ¿Tiene ella, amigos,
otro sepulcro que mi pecho?

Pero donde la afinidad es evidente y se encuentran coincidencias nada raras es en las sublimes
Gacelas amorosas de Hafiz, poeta nacional de Persia que cantó el vino, las hermosas mujeres, las
piedras misteriosas y la infinita noche azul de Siraz.

El arte ha usado desde los tiempos más remotos la telegrafía sin hilos o los espejitos de las
estrellas.

Hafiz tiene en sus Gacelas varias obsesiones líricas, entre ellas la exquisita obsesión de las
cabelleras.

Aunque ella no me amara
el orbe de la tierra
trocara por un solo
cabello de su crencha.

Y escribe después:

Enredado en tu negra cabellera
está mi corazón desde la infancia,
hasta la muerte. Unión tan agradable
no será ni deshecha ni borrada.

Es la misma obsesión que por los cabellos de las mujeres tienen muchos cantares de nuestro
singular cante jondo llenos de alusiones a las trenzas guardadas en relicarios, el rizo sobre la frente
que provoca toda una tragedia.

Este ejemplo entre los muchos lo demuestra; es una siguiiriya:

Si acasito muero mira que te encargo
que con las trenzas de tu pelo negro
me ates las manos.

No hay nada más profundamente poemático que estos tres versos que revelan un triste y
aristocrático sentimiento amoroso.

Cuando Hafiz trata el tema del llanto lo hace con las mismas expresiones que nuestro poeta
popular, con la misma construcción espectral y a base de los mismos sentimientos:

Lloro sin cesar tu ausencia,
mas ¿de qué sirve mi anhelar continuo
si a tus oídos el viento rehúsa
llevar mis suspiros?

Es lo mismo que:

Yo doy suspiros al aire,
¡ay pobrecito de mí!,
y no los recoge naide.

Hafiz dice:

Desde que el eco de mi voz no escuchas
está en la pena el corazón sumido
y a los mis ojos ardorosas fuentes
de sangre envía.

Y nuestro poeta:

Cada vez que miro el sitio
donde te he solido hablar,
comienzan mis pobres ojos
gotas de sangre a llorar.

O esta terrible copla de siguiiriya:

De aquellos quereles
no quiero acordarme,
porque me llora mi corazoncito
gotas de sangre.

En la Gacela veintisiete canta el hombre de Siraz:

Al fin mis huesos se verán un día
a polvo reducidos en la fosa,

mas no podrá jamás el alma
borrar una pasión tan fuerte.

Que es exactamente la solución de infinidad de coplas del cante jondo. Más fuerte que la muerte es el amor.

Fue para mí, pues, de una gran emoción la lectura de estas poesías asiáticas traducidas por don Gaspar María de Nava y publicadas en París el año 1838, porque me evocaron inmediatamente nuestros jondísimos poemas.

También existe gran afinidad entre nuestros siguiiriyeros y los poetas orientales en lo que se refiere al elogio del vino. Cantan ambos grupos el vino claro, el vino quitapenas que recuerda a los labios de las muchachas, el vino alegre, tan lejos del espantoso vino baudelairiano. Citaré una copla (creo que es un martinete), rara por cantarla un personaje que dice su nombre y apellido (caso insólito en nuestro cancionero) y en quien yo veo personificados a todos los verdaderos poetas andaluces.

Yo me llamo Curro Pulla
por la tierra y por el mar,
y en la puerta de la tasca
la piedra fundamental.

Es el mayor elogio del vino que se oye en los cantares [de] este Curro Pulla. Como el maravilloso Omar Kayyan sabía aquello de

Se acabará mi querer,
se acabará mi llorar,
se acabará mi tormento
y todo se acabará.

Coloca sobre su frente la corona de rosas del instante y mirando en el vaso lleno de néctar, ve correrse una estrella en el fondo... Y como el grandioso lírico Nishapur, siente a la vida como un tablero de ajedrez.

Es, pues, señores, el cante jondo, tanto por la melodía como por los poemas, una de las creaciones artísticas populares más fuertes del mundo y en vuestras manos está el conservarlo y dignificarlo para honra de Andalucía y sus gentes.

Antes de terminar esta pobre y mal construida lectura quiero dedicar un recuerdo a los maravillosos cantaores merced a los cuales se debe que el cante jondo haya llegado hasta nuestros días.

La figura del cantaor está dentro de dos grandes líneas; el arco del cielo en el exterior y el zigzag que culebrea dentro de su alma.

El cantaor, cuando canta, celebra un solemne rito, saca las viejas esencias dormidas y las lanza al viento envueltas en su voz..., tiene un profundo sentido religioso del canto.

La raza se vale de ellos para dejar escapar su dolor y su historia verídica. Son simples médiums, crestas líricas de nuestro pueblo.

Cantan alucinados por un punto brillante que tiembla en el horizonte, son gentes extrañas y sencillas al mismo tiempo.

Las mujeres han cantado soleares, género melancólico y humano de relativo fácil alcance para el corazón; en cambio los hombres han cultivado con preferencia la portentosa siguiiriya gitana..., pero casi todos ellos han sido mártires de la pasión irresistible del cante. La siguiiriya es como un cauterio que quema el corazón, la garganta y los labios de los que la dicen. Hay que prevenirse contra su fuego y cantarla en su hora precisa.

Quiero recordar a Romerillo, al espiritual Loco Mateo, a Antonia la de San Roque, a Anita la de Ronda, a Dolores la Parrala y a Juan Breva, que cantaron como nadie las soleares y evocaron a la virgen pena en los limonares de Málaga o bajo las noches marinas del Puerto.

Quiero recordar también a los maestros de la siguiiriya, Curro Pablos, El Curro, Manuel Molina, y al portentoso Silverio Franconetti, que cantó como nadie el cante de los cantes y cuyo grito hacía abrirse el azogue de los espejos.

Fueron inmensos intérpretes del alma popular que desbrozaron su propia alma entre las tempestades del sentimiento. Casi todos murieron del corazón, es decir, estallaron como enormes cigarras después de haber poblado nuestra atmósfera de ritmos ideales...

Señoras y señores:

A todos los que a través de su vida se han emocionado con la copla lejana que viene por el camino, a todos los que la paloma blanca del amor haya picado en su corazón maduro, a todos los amantes de la tradición engarzada con el porvenir, al que estudia en el libro como al que ara la tierra, les suplico respetuosamente que no dejen morir las apreciables joyas vivas de la raza, el inmenso tesoro milenario que cubre la superficie espiritual de Andalucía y que mediten bajo la noche de Granada la trascendencia patriótica del proyecto que unos artistas españoles presentamos.

il *cante jondo*

PRIMITIVO CANTO ANDALUSO

Federico García Lorca

(Conferenza letta nel «Centro Artístico» di Granada, il 19 febbraio 1922)⁷⁰

I

Questa notte siete convenuti nel salone del Centro Artistico per ascoltare la mia umile ma sincera parola, e io vorrei che questa fosse luminosa e profonda, per poter riuscire a convincervi della meravigliosa verità artistica racchiusa nel canto andaluso primitivo, chiamato *cante jondo*.

Il gruppo di intellettuali e amici entusiasti che patrocina l'idea del Concorso, non fa altro che lanciare un grido di allerta. Signori, l'anima musicale del popolo è in gravissimo pericolo! Il tesoro artistico di un'intera razza è avviato sulla strada della dimenticanza! Si può dire che ogni giorno che passa cade una foglia del mirabile albero lirico andaluso; i vecchi si portano nella tomba i tesori inestimabili delle generazioni passate, e la valanga grossolana e stupida dei *couplés*⁷¹ intorbida il delizioso ambiente popolare dell'intera Spagna.

È un'opera patriottica e degna quella che si ha la pretesa di realizzare; è un'opera di salvataggio, un'opera di cordialità e amore.

Tutti avete sentito parlare del *cante jondo* e, certamente, ne avete un'idea più o meno esatta... ma è quasi certo che a tutti i non iniziati alla sua trascendenza storica e artistica evoca cose immorali, la taverna, il festino,⁷² il *tablado* del caffè [cantante],⁷³ il grido⁷⁴ ridicolo, la spagnolata, insomma!, e bisogna evitare che questo succeda: per l'Andalusia, per il nostro spirito millenario e per il nostro particolarissimo cuore.

⁷⁰ N.d.t.: si tratta del testo della conferenza di García Lorca in occasione del *Concurso de cante jondo* di Granada del 1922, pubblicato poi a puntate dal «Noticiero Granadino» pochi giorni dopo l'evento, col titolo *Importancia histórica y artística del primitivo canto andaluz llamado «cante jondo»*. Cfr. F. García Lorca, *El cante jondo (primitivo canto andaluz)*, in *Obras completas*, Aguilar, Madrid 1954, vol. I, 973-994 (cfr. anche *Arquitectura del cante jondo*, *ibid.*, 995-1000). Il *concurso* del 1922 è organizzato, tra gli altri, da Manuel de Falla, che si era trasferito a Granada nel 1919, e Federico García Lorca, con l'adesione di Valle-Inclán, Pérez de Ayala, Antonio e Manuel Machado, e di autori d'avanguardia, e con l'appoggio delle istituzioni locali, ma anche con molte polemiche, sia per la cattiva fama del flamenco, sia perché gli organizzatori avevano ricevuto una sovvenzione dal comune con denaro pubblico (cfr. Eduardo Molina Fajardo, *Manuel de Falla y el cante jondo*, Universidad de Granada 1962). Non mancano tuttavia i sostenitori, che cercano di definire una distinzione tra la musica popolare andalusa e le degenerazioni scadenti del folclore. Questa stessa linea viene seguita, nella sostanza, da García Lorca nella conferenza tenuta presso il *Centro Artístico* di Granada il 19 febbraio del '22. Nell'occasione, Manuel de Falla pubblica una *Proposición del cante jondo* a difesa dell'iniziativa. Il *Concurso* vero e proprio ha luogo il 13 e 14 giugno.

Nella sua conferenza, García Lorca accetta i dati storici forniti da Falla e sviluppa in modo originale l'analisi dei testi delle *coplas* flamenche. Sono tre gli elementi principali che emergono nella sua analisi. Il primo riguarda la tematica del dolore e della pena, che in Lorca ha una rilevanza dominante. In effetti, la *siguriya*, individuata come il nucleo originario del *cante jondo*, è un canto di pena e di dolore, ma, come cultura popolare e tradizionale, il flamenco tocca tutte le corde dell'animo umano, e conosce sia la pena sia la gioia. Il secondo punto riguarda la valutazione estetica dei testi, basati sull'essenzialità, sulla ricchezza delle metafore, e sulla precisione dell'immagine che l'autore popolare, attraverso la tradizione, crea e fissa come un *objeto estético* in grado di competere con l'estetica dell'immagine.

Il terzo punto è la connessione formale e tematica delle *coplas* con la poesia araba, citata attraverso le traduzioni raccolte nell'antologia curata da Gaspar María de Nava nel 1838. Attraverso questa antologia, Lorca crea un ponte che lega direttamente le *coplas* andaluse e una poesia araba che poteva pervenire solo col tramite della cultura moresca. Sarebbe logico pensare che, qualunque elemento arcaico si trovi nel *cante jondo*, esso passa ai gitani per il tramite del regno di Granada.

⁷¹ N.d.t.: stile musicale popolare e, a volte, grossolano, dal francese *couplet*, diffuso in Spagna verso la fine del XIX secolo, come evoluzione della *tonadilla*, analogo a canzoni da avanspettacolo.

⁷² N.d.t.: *juerga flamenca*, in Andalusia, una riunione molto animata dove si canta e si balla flamenco.

⁷³ N.d.t.: *tablado* (*tablaó*) è il pavimento in legno su cui si balla il flamenco (essenziale per le percussioni effettuate con le scarpe).

⁷⁴ N.d.t.: *jipío*: variante dialettale andalusa di *hipido*, grido o lamento che introduce il canto flamenco.

Non è possibile che le canzoni più emozionanti e profonde della nostra misteriosa anima vengano tacciate come canti di taverna o sporchi; non è possibile che il filo che ci unisce con l'Oriente impenetrabile venga legato al manico della chitarra da baldoria; non è possibile che la parte più adamantina del nostro canto si voglia macchiarla con il vino scuro del guappo professionista.

È, dunque, giunta l'ora in cui le voci di musicisti, poeti e artisti spagnoli si uniscano, per istinto di conservazione, per definire ed esaltare le chiare bellezze e le suggestioni di questi canti.

Unire, dunque, all'idea patriottica e artistica di questo concorso la visione deplorabile del *cantaor* con le nacchere e le *coplas* caricaturali del cimitero mostra una totale incomprensione e un totale misconoscimento di ciò che è stato progettato. Leggendo l'annuncio della festa, ogni uomo sensato, non informato della questione, chiederà: cos'è il *cante jondo*?

Prima di procedere ulteriormente bisogna fare una distinzione essenziale tra *cante jondo* e *cante flamenco*, distinzione essenziale riferita all'antichità, alla struttura, allo spirito di queste canzoni.

Si dà il nome di *cante jondo* a un gruppo di canzoni andaluse il cui tipo genuino e perfetto è la *siguiriya* gitana, dalla quale derivano altre canzoni tutt'ora conservate dal popolo, come *polos*, *martinetes*, *carceleras* e *soleares*. Le *coplas* chiamate *malagueñas*, *granadinas*, *rondeñas*, *peteneras*, ecc. possono essere considerate conseguenza di quelle prima citate e differiscono dalle altre sia nell'architettura, sia nel ritmo: queste, appunto, sono chiamate flamenche.

Il grande maestro Manuel de Falla, autentica gloria della Spagna e anima di questo Concorso, crede che la *caña* e la *playera*, oggi scomparse quasi completamente, abbiano nel loro stile primitivo la stessa composizione della *siguiriya* e delle sue gemelle, e che tutte queste canzoni furono, in un tempo lontano, semplici varianti della stessa. Testi relativamente recenti gli fanno supporre che la *caña* e la *playera* abbiano occupato nel primo terzo del secolo scorso il posto che oggi assegniamo alla *siguiriya* gitana. Estébanez Calderón, nelle sue bellissime *Escenas andaluzas*, fa notare che la *caña* è il tronco primitivo dei canti che conservano la loro filiazione araba e moresca, e osserva, con il suo peculiare acume, che la parola *caña* differisce poco da *gannis*, che in arabo significa canto.

Le differenze essenziali del *cante jondo* con il flamenco consistono nel fatto che l'origine del primo va cercata nei primitivi sistemi musicali dell'India, cioè nelle prime manifestazioni del canto, mentre del secondo, che del primo è conseguenza, si può dire che prenda la sua forma definitiva nel XVIII secolo.

Il primo è un canto intriso del colore misterioso delle prime età; il secondo, un canto relativamente moderno, il cui interesse emozionale scompare di fronte all'altro. Colore spirituale e colore locale: ecco la differenza profonda.

Cioè, il *cante jondo*, avvicinandosi ai sistemi musicali primitivi dell'India, è soltanto un balbettio, è un'emissione più alta o più bassa della voce, è una meravigliosa ondulazione labiale, che rompe le celle sonore della nostra scala temperata, che non entra nel pentagramma rigido e freddo della nostra musica attuale, e apre in mille petali i fiori ermetici dei semitoni.

Il canto flamenco non procede per ondulazioni, ma per salti; come nella nostra musica, ha un ritmo sicuro e nacque quando già da secoli Guido d'Arezzo aveva dato il nome alle note.

Il *cante jondo* si avvicina al gorgheggio dell'uccello, al canto del gallo e alle musiche naturali del bosco e della fonte.

È, dunque, un rarissimo esempio di canto primitivo, il più antico d'Europa, che porta nelle sue note la nuda e raggelante emozione delle prime razze orientali.

Il maestro Falla, che ha studiato a fondo la questione, e dal quale io prendo la documentazione, afferma che la *siguiriya* gitana è la canzone tipo del gruppo *cante jondo*, e dichiara fermamente che si tratta dell'unico canto che nel nostro continente ha conservato in tutta la sua purezza, sia nella composizione, sia nello stile, le qualità insite nel canto primitivo dei popoli orientali.

Prima di conoscere l'affermazione del maestro, la *siguiriya* gitana aveva evocato in me (incurabile lirico) un cammino senza fine, un cammino senza incroci, che terminava nella fonte palpitante della poesia «bambina», il cammino in cui morì il primo uccello e si ricoprì di ruggine la prima freccia.

La *siguiriya* gitana comincia con un grido terribile, un grido che divide il paesaggio in due emisferi ideali. È il grido delle generazioni morte, l'acuta elegia dei secoli scomparsi, è la patetica evocazione dell'amore sotto altre lune e altri venti.

Dopo, la frase melodica va aprendo il mistero dei toni ed estraendo la pietra preziosa del singhiozzo, lacrima sonora sul fiume della voce. Ma nessun andaluso può contrastare l'emozione del brivido ascoltando questo grido, e nessun canto regionale gli si può comparare in grandezza poetica, e poche volte, contatissime volte, lo spirito umano riesce a plasmare opere di tale natura.

Ma non si pensi per questo che la *siguiriya* e le sue varianti siano semplicemente canti trapiantati da Oriente a Occidente. No. «Si tratta (dice Manuel de Falla) al massimo di un innesto, o meglio di una coincidenza di origini che, certamente, non si è rivelata in un solo e determinato momento, ma obbedisce all'accumulazione di fatti storici secolari svolti nella nostra penisola», e questa è la ragione per cui il canto peculiare dell'Andalusia, anche se per i suoi elementi essenziali coincide con quello di un popolo geograficamente tanto distante dal nostro, rivela un carattere intimo così peculiare, così nazionale, che lo rende inconfondibile.

II

I fatti storici a cui si riferisce Falla, di enormi dimensioni e che tanto hanno influito nei canti, sono tre.

L'adozione nella Chiesa spagnola del canto liturgico, l'invasione saracena e l'arrivo in Spagna di numerosi gruppi di gitani. È questa gente misteriosa ed errante a dare la forma definitiva al *cante jondo*.

Lo dimostra la qualifica di «gitana» conservata dalla *siguiriya* e lo straordinario uso del suo vocabolario nei testi delle canzoni.

Naturalmente, questo non vuol dire che tale canto sia puramente loro, giacché, pur esistendo gitani in tutta Europa e anche in altre regioni della nostra penisola, questi canti sono coltivati solo dai nostri.

Si tratta di un canto puramente andaluso, che esisteva già in germe nella nostra regione prima che vi arrivassero i gitani.

Le coincidenze notate dal grande maestro tra gli elementi essenziali del *cante jondo* e quelle mostrate ancora da alcuni canti dell'India sono:

«L'enarmonismo, come strumento modulante; l'uso di un ambito melodico molto ristretto, che raramente oltrepassa i limiti di una sesta, e l'uso reiterato e persino ossessionante di una stessa nota, procedimento tipico di certe formule di incantesimo, e persino di quelle cantilene che potremmo chiamare preistoriche, ha fatto supporre a molti che il canto precede il linguaggio».⁷⁵

Attraverso questo modo il *cante jondo*, e particolarmente la *siguiriya*, riesce a produrci l'impressione di una prosa cantata, distruggendo ogni sensazione di ritmo metrico, anche se in realtà i suoi testi letterari sono terzine o quartine assonanti.

«Anche se la melodia gitana è ricca di fraseggi ornamentali, in questa - come nei canti dell'India - li si usa solo in determinati momenti, come espansioni o trasporti suggeriti dalla forza emotiva del testo, e bisogna considerarli, secondo Manuel de Falla, come ampie inflessioni vocali, più che come fraseggi d'ornamento, anche se prendono questo aspetto quando sono tradotti negli intervalli geometrici della scala temperata».

In definitiva, si può affermare che nel *cante jondo*, come nei canti del cuore dell'Asia, la gamma musicale è la conseguenza diretta di quella che potremmo chiamare gamma orale.

Sono molti gli autori che si spingono a supporre che la parola e il canto siano stati originariamente una sola cosa, e Luis Lucas, nella sua opera *Acoustique nouvelle*, pubblicata a Parigi nel 1840, trattando le eccellenze del genere enarmonico, dice «che è il primo ad apparire nell'ordine naturale, per imitazione del canto degli uccelli, del grido degli animali e degli infiniti rumori della materia».⁷⁶

⁷⁵ N.d.t.: Cfr. Manuel de Falla, *El cante jondo (canto primitivo andaluz)*: «L'enarmonismo come strumento modulante. La parola modulante in questo caso non ha il significato moderno. Noi chiamiamo modulazione il semplice passaggio da una tonalità a un'altra simile, che occupa un piano diverso, con l'eccezione del cambio di modo (maggiore o minore), unica distinzione stabilita dalla musica europea nel periodo che va dal secolo XVII all'ultimo terzo del XIX. Questi modi o serie melodiche sono composti di toni e semitoni la cui collocazione è immutabile. Ma i sistemi indiani primitivi e i loro derivati non considerano invariabili i posti occupati nelle serie melodiche (le gamme) gli intervalli più piccoli (i semitoni della nostra scala temperata), ma la produzione di questi intervalli distruttori dei movimenti simili, obbedisce in essi a elevazioni o depressioni della voce, originate dall'espressione della parola cantata. Pertanto i modi primitivi dell'India erano tanto numerosi, giacché ognuno di quelli teoricamente determinati generava nuove serie melodiche con la libera alterazione di quattro dei suoi sette suoni. Cioè solo tre suoni che formavano la gamma erano invariabili; più ancora, ogni nota suscettibile di alterazione era divisa e suddivisa, sicché in certi casi la nota di attacco e chiusura di alcuni frammenti di frase risultavano alterate, e questo è esattamente ciò che accade nel *cante jondo*». Se ho capito bene, data la scala di sette note, tre sono fisse e le altre quattro sono alterabili a piacere, il che produce nuovi modi, cioè nuove scale, che includono anche intervalli di un quarto di tono.

⁷⁶ N.d.t.: Louis Lucas, *L'acoustique nouvelle, Essai d'application à la musique d'une théorie philosophique aux questions élevées de l'Acoustique, e la Musique et de la Composition musicale*, opera che aveva avuto una grande influenza su Falla.

Hugo Riemann,⁷⁷ nella sua *Estetica musicale*, afferma che il canto degli uccelli si avvicina alla vera musica e non si può distinguere tra questo e il canto umano in quanto entrambi sono espressione di una sensibilità.

Il grande maestro Felipe Pedrell,⁷⁸ uno dei primi spagnoli che si sono occupati scientificamente delle questioni folcloriche, scrive nel suo magnifico *Cancionero popular español*: «La persistenza in Spagna dell'orientalismo musicale in vari canti popolari ha radici profonde nella nostra nazione per influenza della civiltà bizantina, antichissima, tradottasi nelle formule tipiche dei riti usati nella Chiesa di Spagna dalla conversione del nostro paese al cattolicesimo fino all'XI secolo, epoca in cui venne introdotta la liturgia romana propriamente detta».⁷⁹ Falla completa quanto è stato detto dal suo vecchio maestro, determinando gli elementi del canto liturgico bizantino che si rivelano nella *siguiriya*, e che sono:

I modi tonali dei sistemi primitivi (da non confondersi con quelli detti greci), l'*enarmonismo* inerente a tali modi, e la mancanza di ritmo metrico della linea melodica.

«Hanno a volte queste stesse proprietà alcune canzoni andaluse molto posteriori all'adozione della musica liturgica bizantina ad opera della Chiesa spagnola, canzoni che conservano grande affinità con la musica conosciuta ancora in Marocco, Algeria e Tunisi con il nome, emozionante per ogni granadino di cuore, di "musica dei mori di Granada"».

Tornando all'analisi della *siguiriya*, Manuel de Falla, con la sua solida scienza musicale e la sua squisita intuizione, ha trovato in questa canzone «determinate forme e caratteristiche indipendenti dalle analogie con i canti sacri e la musica dei mori di Granada». Vale a dire, ha cercato nella strana melodia e ha visto lo straordinario e agglutinante elemento gitano. Accetta la versione storica che attribuisce ai gitani un'origine indica; questa versione calza perfettamente con il risultato delle sue interessantissime ricerche.

Secondo la versione, nel 1400 della nostra Era, le tribù gitane, perseguitate dai centomila cavalieri del Gran Tamerlano, fuggirono dall'India.

Venti anni più tardi, queste tribù appaiono in differenti paesi europei ed entrano in Spagna con gli eserciti saraceni che sbarcavano periodicamente nelle nostre coste dall'Arabia e dall'Egitto.

E queste genti, giungendo nella nostra Andalusia, unirono gli antichissimi elementi nativi con quello antichissimo che essi portavano con sé e diedero le forme definitive a ciò che oggi chiamiamo *cante jondo*.

A costoro dobbiamo, dunque, la creazione di questi canti, anima della nostra anima; a costoro dobbiamo la costruzione di questi canali lirici dai quali fuoriescono tutti i dolori e i gesti rituali della razza.

E sono questi canti, signori, ciò che dall'ultimo terzo del secolo passato, e in questa frazione del presente, si è preteso di racchiudere nelle taverne maleodoranti o nei bordelli. L'epoca incredula e terribile della *zarzuela* spagnola,⁸⁰ l'epoca di Grilo⁸¹ e dei quadretti storici, ha avuto questa colpa. Mentre la Russia ardeva di amore per il popolare, unica fonte - come dice Roberto Schumann - di ogni arte vera e caratteristica, e in Francia tremava l'onda dorata dell'impressionismo, in Spagna, paese quasi unico di tradizioni e bellezze popolari, la chitarra e il *cante jondo* erano ormai cose di bassa categoria.

Man mano che passa il tempo, questa concezione si è talmente aggravata che si rende necessario lanciare il grido di difesa per canti così puri e veri.

La gioventù spirituale di Spagna se ne rende conto.

Il *cante jondo* è stato coltivato da tempo immemorabile, e tutti i viaggiatori illustri, avventuratisi a percorrere i nostri vari e strani paesi, si sono emozionati con queste profonde salmodie che, dai picchi della Sierra Nevada fino agli assetati uliveti di Cordova, e dalla Sierra de Cazorla fino all'allegriissima foce del Guadalquivir, attraversano e definiscono la nostra unica e complicatissima Andalusia.

⁷⁷ N.d.t.: Karl Wilhelm Julius Hugo Riemann (1849-1919), probabile riferimento alla sua opera *Elementos de Estética musical*, pubblicata a Madrid nel 1914.

⁷⁸ N.d.t.: Felipe Pedrell Sabaté (1841-1922), compositore e grande studioso della musica folclorica e del flamenco, è autore di un famoso *Cancionero musical popular español* (1922). Nella sua opera nega l'origine araba del flamenco.

⁷⁹ N.d.t.: cfr. Manuel de Falla, *El cante jondo (canto primitivo andaluz)*: a proposito della tesi di Pedrell, che nega l'influenza araba nella musica spagnola: «Vogliamo supporre che il maestro, nel fare questa affermazione, si è voluto riferire solo alla musica puramente melodica dei mori andalusi, perché come dubitare che in altre forme di tale musica, specialmente in quella della danza, esistono elementi, sia ritmici sia melodici, di cui invano cercheremmo la derivazione dal primitivo canto liturgico spagnolo? Ciò che non consente dubbi è che la musica ancora oggi conosciuta in Marocco, Algeria e Tunisia con il nome di "musica andalusina dei mori di Granada", non solo ha un peculiare carattere che la distingue dalle altre di origine araba, ma nelle sue forme ritmiche di danza riconosciamo facilmente l'origine di molte delle nostre danze andaluse».

⁸⁰ N.d.t.: la *zarzuela* è una sorta di operetta, che alterna parti recitate a parti cantate: molto in voga per il suo carattere popolare, adatta spesso situazioni, costumi e balli popolari agli stereotipi più diffusi.

⁸¹ N.d.t.: allusione al poeta cordovese Antonio Fernández Grilo (1845-1906), autore di poesie molto popolari all'epoca.

Da quando Jovellanos richiamò l'attenzione sulla bella e incoerente «danza prima»⁸² asturiana fino al formidabile Menéndez y Pelayo, c'è stato un gran balzo nella comprensione delle cose popolari. Artisti isolati, poeti minori hanno studiato queste questioni da vari punti di vista, fino ad ottenere che in Spagna si cominciasse l'utilissima e patriottica raccolta di canti e poesie. Prova ne siano il *Cancionero de Burgos* fatto da Federico Olmeda, il *Cancionero de Salamanca* fatto da Dámaso Alonso, e il *Cancionero de Asturias* di Eduardo Martínez Torner, splendidamente finanziati dalle rispettive Provincie.

Ma avvertiamo la straordinaria importanza del *cante jondo* proprio quando vediamo l'influenza quasi decisiva che ha avuto nella formazione della moderna scuola russa e l'alta stima in cui l'ha tenuto il geniale compositore francese Claude Debussy, questo argonauta lirico, scopritore del nuovo mondo musicale.

Nel 1847, Miguel Iwanowitch Glinka⁸³ giunge a Granada. Era stato a Berlino a studiare composizione con Sigfredo Dehn e aveva osservato il patriottismo musicale di Weber, opponendosi all'influenza nefasta esercitata nel suo paese dai compositori italiani. Era sicuramente impressionato dai canti dell'immensa Russia e sognava una musica naturale, una musica nazionale, che desse la sensazione grandiosa del suo paese.

La permanenza del padre e fondatore della scuola orientalista slava nella nostra città è estremamente curiosa.

Fece amicizia con un famoso chitarrista dell'epoca, chiamato Francisco Rodríguez Murciano,⁸⁴ e passò con lui intere ore ascoltando le variazioni e gli interludi dei nostri canti, e sull'eterno ritmo dell'acqua nella nostra città, nacque in lui l'idea magnifica della creazione della sua scuola e l'audacia di usare per la prima volta la scala a toni interi.

Tornato al suo paese, diede la buona novella e spiegò ai suoi amici le particolarità dei nostri canti, da lui studiati e usati nelle sue composizioni.

La musica cambia rotta; il compositore ha trovato ora la vera fonte.

I suoi discepoli e amici si orientano verso il popolare e cercano, non solo in Russia, ma anche nel sud della Spagna, la struttura per le loro creazioni.

Lo provano i *Souvenir d'une nuit d'été à Madrid*, di Glinka, e alcuni frammenti della *Sheherezada* e il *Capriccio spagnolo* di Nicolás Rimsky Korsakow,⁸⁵ che tutti conoscete.

Vedete come le modulazioni tristi e il grave orientalismo del nostro canto influisce da Granada a Mosca, come la malinconia della Vela⁸⁶ è raccolta dalle campane misteriose del Cremlino.

Nell'esposizione universale celebrata a Parigi nell'anno Novecento ci fu nel padiglione spagnolo un gruppo di gitani che cantavano il *cante jondo* in tutta la sua purezza. Questo richiamò straordinariamente l'attenzione di tutta la città, e in particolare di un giovane musicista che allora si trovava in questa lotta terribile che tutti noi artisti giovani dobbiamo sostenere, la lotta per il nuovo, la lotta per l'imprevisto, l'immersione nel mare del pensiero per trovare l'emozione intatta.

Quel giovane andò un giorno, e poi il successivo a sentire i *cantaos* andalusi, e lui, che aveva l'anima aperta ai quattro venti dello spirito, si impregnò dell'antico Oriente delle nostre melodie. Era Claude Debussy.

Con l'andar del tempo sarebbe diventato il vertice della musica europea e il definitore delle nuove teorie.

Effettivamente, in molte opere di questo musicista sorgono delicatissime evocazioni della Spagna, e soprattutto di Granada, che considerava un vero paradiso, come in realtà è.

Claude Debussy, musicista della fragranza e dell'iridescenza, raggiunge il maggior grado della sua forza creatrice nel poema *Iberia*,⁸⁷ vera opera geniale dove alitano come in un sogno profumi e tratti dell'Andalusia.

Ma dove rivela con maggior esattezza la nettissima influenza del *cante jondo* è nel meraviglioso preludio intitolato *La porta del vino* e nella vaga e tenera *Soirée en Grenade*,⁸⁸ in cui si rivelano, a mio giudizio, tutti i

⁸² N.d.t.: nome di un antico ballo popolare asturiano e gagliengo, in cui i partecipanti formano un cerchio tenendosi per mano, e la voce solista intona un canto a cui risponde il coro.

⁸³ N.d.t.: Michail Ivanovič Glinka (1804-1857), *Notte d'estate a Madrid*, (o *Kamarinskaja*) 1851.

⁸⁴ N.d.t.: Francisco Rodríguez Murciano («El Murciano», 1795-1848) è il primo chitarrista di stile flamenco di cui si conosce il nome.

⁸⁵ N.d.t.: Nikolaj Andreevič Rimskij-Korsakov (1844-1908): *Shéhérazade*, op. 35, 1888; *Capriccio spagnolo*, op. 34, 1887 (in particolare il quarto movimento, *Scena e canto gitano*). Michail Ivanovič Glinka (1804-1856), *Souvenir d'une nuit d'été à Madrid* del 1851.

⁸⁶ N.d.t.: allusione alla torre detta della Vela, sull'Alhambra a Granada, sulla cui sommità si trova una campana. Lorca ne parla anche in *Fantasia simbólica*, in *Obras completas*, cit., vol. I, 929-931.

⁸⁷ N.d.t.: *Iberia*, composizione per orchestra del 1912.

⁸⁸ N.d.t.: Claude Debussy, *La puerta del vino*, terzo dei *Preludes*, Livre II, 1910-12; *La soirée en Grenade*, seconda parte della composizione per piano *Estampes*, del 1903.

temi emozionali della notte granadina, la lontananza azzurra della pianura, la sierra che saluta l'agitato Mediterraneo, gli enormi denti di nebbia incastonati negli sfondi, il rubato⁸⁹ mirabile della città e gli allucinanti giochi dell'acqua sotterranea. E la cosa più mirabile di tutto ciò è che Debussy, pur avendo studiato seriamente il nostro *cante*, non conosceva Granada.

Si tratta dunque di un caso stupendo di veggenza artistica, un caso di intuizione geniale, che sottolinea ad elogio del grande musicista e ad onore del nostro popolo.

Questo mi ricorda il gran mistico Swedenborg, quando da Londra vide l'incendio di Stoccolma e le profonde visioni dei santi dell'antichità.

In Spagna, il *cante jondo* ha esercitato un'indubbia influenza su tutti i musicisti, di quella che io chiamo le «grandi cime spagnole», vale a dire da Albéniz a Falla, passando per Granados. Già Felipe Pedrell aveva usato canti popolari nella sua magnifica opera *La Celestina* (non rappresentata in Spagna per nostra vergogna) e indicato il nostro attuale orientamento, ma la trovata geniale l'ha avuta Isaac Albéniz usando nella sua opera il patrimonio lirico del canto andaluso. Anni dopo, Manuel de Falla riempie la sua musica con i nostri motivi puri e belli nella loro lontana forma spettrale. L'ultima generazione di musicisti, come Adolfo Salazar, Roberto Gerhard, Federico Mompou e il nostro Ángel Barrios, entusiasti sostenitori del progettato Concorso, dirigono attualmente le loro lenti illuminatrici verso la fonte pura e rinnovatrice del *cante jondo* e i deliziosi canti granadini, che potrebbero essere detti castigliani, andalusi.

Vedete, signori, la trascendenza del *cante jondo* e che grande intuizione ha avuto il nostro popolo nel dargli questo nome. È profondo, veramente profondo, più di tutti i pozzi di tutti i mari che circondano il mondo, molto più profondo del cuore attuale che lo crea e della voce che lo canta, perché è quasi infinito. Viene da razze lontane, attraversando il cimitero degli anni e le fronde dei venti marcati. Viene dal primo pianto e dal primo bacio.

*

Una delle meraviglie del *cante jondo*, a parte quella essenziale melodica, consiste nelle poesie.

Tutti noi poeti che attualmente siamo occupati, con maggiore o minore impegno, nella potatura e nella cura dell'albero lirico troppo frondoso lasciato da romantici e postromantici, restiamo stupefatti davanti a tali versi.

Le più infinite gradazioni del Dolore e della Pena, messe al servizio dell'espressione più pura ed esatta, vibrano nelle terzine e nelle quartine della *siguriya* e dei suoi derivati.

Non c'è niente, assolutamente niente di uguale in tutta la Spagna, né per la stilizzazione, né per l'ambiente, né per la precisione emozionale.

Le metafore che popolano il nostro canzoniere andaluso sono quasi sempre all'interno di tale orbita; non c'è sproporzione tra le membra spirituali dei versi e riescono a impadronirsi del nostro cuore in modo definitivo.

Causa stupore e meraviglia il modo in cui l'anonimo poeta di paese estrae in tre o quattro versi tutta la rara complessità dei più alti momenti sentimentali della vita umana. Ci sono *coplas* in cui la trepidazione lirica arriva a un punto cui riescono a giungere solo pochissimi poeti.

*Cerco tiene la luna,
mi amor ha muerto.*⁹⁰

In questi due versi popolari c'è molto più mistero che in tutti i drammi di Maeterlink, mistero semplice e reale, mistero limpido e sano, senza boschi scuri o barche senza timone, l'enigma sempre vivo della morte.

⁸⁹ N.d.t.: «Rubato è un termine musicale che indica un leggero aumento, o diminuzione del tempo di un pezzo a discrezione dell'esecutore, del direttore o previsto dall'autore stesso, ovvero un libero andamento o interpretazione nell'esecuzione del tempo per cui il valore di alcune note è ora aumentato, ora diminuito, ma non deve determinare nel pezzo la mancanza di un tempo di base.

Il rubato implica un'alterazione del rapporto tra le note scritte e quelle suonate. Consiste in un'esecuzione non metronomica nella quale ogni ritenuto o rallentando viene subito compensato da un accelerando o viceversa, in modo da accrescere l'espressività ma mantenendo nel complesso il tempo ritmico delle battute, come ebbe a scrivere Pier Francesco Tosi in un suo trattato di canto "il rubamento nel patetico presuppone una bella restituzione"» (cfr. <http://it.wikipedia.org/wiki/Rubato>, s. v. rubato).

⁹⁰ N.d.t.: «Ha un cerchio la luna, il mio amore è morto».

*Cerco tiene la luna,
mi amor ha muerto.*

Provengano dal cuore della sierra, dall'aranceto sivigliano o dalle armoniose coste mediterranee, le *coplas* hanno un fondo comune: l'Amore e la Morte..., ma un Amore e una Morte visti attraverso la Sibilla, questo personaggio così orientale, vera sfinge dell'Andalusia.

Nel fondo di tutte le poesie si occulta la domanda, ma la terribile domanda che non ha risposta. Il nostro popolo incrocia le braccia guardando le stelle e aspetterà inutilmente il segno salvifico. È un gesto patetico, ma vero. La poesia o pone un profondo problema emozionale, senza realtà possibile, o lo risolve con la Morte, che è la domanda delle domande.

La maggior parte delle poesie della nostra regione (eccetto molte nate a Siviglia) ha le caratteristiche citate. Siamo un popolo triste, un popolo estatico.

Come Ivan Turgueneff vide i suoi compaesani, sangue e midollo russo tramutati in sfinge, così io vedo moltissime poesie della nostra lirica regionale.

Oh sfinge delle Andalusie!

*A mi puerta has de llamar,
no te he de salir a abrir
y me has de sentir llorar.⁹¹*

I versi si nascondono dietro il velo impenetrabile e si addormentano in attesa dell'Edipo che verrà a decifrarli per svegliarsi e tornare al silenzio...

Una delle caratteristiche più notevoli dei testi del *cante jondo* consiste nell'assenza quasi assoluta del «tono medio».

Tanto nei canti asturiani, quanto in quelli castigliani, catalani, baschi e gaglieghi, si nota un certo equilibrio di sentimenti e una ponderazione lirica che si presta ad esprimere stati d'animo umili e sentimenti ingenui, dei quali si può dire che l'andaluso è completamente privo.

Noi andalusi ci rendiamo conto raramente del «tono medio». L'andaluso o grida alle stelle o bacia la polvere rossastra dei suoi sentieri. Il tono medio per lui non esiste. Lo passa dormendo. Quando, in una rara eccezione, lo usa, dice:

*A mí se me importa poco
que un pájaro en la alamea
se pase de un árbol a otro.⁹²*

Anche se in questo canto, per il suo sentimento, se non per l'architettura, io noto una marcata filiazione asturiana. È, dunque, il patetismo la caratteristica più forte del nostro *cante jondo*.

Per questo, mentre molti canti della nostra penisola sono capaci di evocarci i paesaggi in cui sono cantati, il *cante jondo* canta come un usignolo senza occhi, canta cieco, e per questo sia i suoi testi sia le sue melodie antichissime hanno nella notte il loro scenario migliore... nella notte azzurra della nostra campagna.

Ma questa capacità di evocazione plastica propria di molti canti popolari spagnoli li priva dell'intimità e della profondità di cui è pieno il *cante jondo*.

C'è un canto (tra migliaia) nella lirica musicale asturiana che è il caso tipico di evocazione.

*Ay de mí, perdí el camino;
en esta triste montaña,
ay de mí, perdí el camino;
dêxame meté l'rebañu
por Dios en la to cabaña.
Entre la espesa nublina,
¡ay de mí, perdí el camino!;
dêxame pasar la noche*

⁹¹ N.d.t.: «Devi bussare alla mia porta, / non debbo uscire ad aprirti, / e devi sentirmi piangere».

⁹² N.d.t.: «A me importa poco / che un uccello sul viale passi da un albero all'altro».

*en la cabaña contigo.
Perdí el camino
entre la niebla del monte,
¡ay de mí, perdí el camino!*⁹³

È così meravigliosa l'evocazione della montagna, con le pinete mosse dal vento, è così esatta la sensazione reale del cammino che sale alle vette dove sognano le nevi, è così vera la visione della nebbia, che sale dagli abissi confondendo le rocce inumidite in infiniti toni di grigio, che si finisce col dimenticarsi del «povero pastore», che come un bambino chiede ospitalità alla sconosciuta pastora della poesia. «Ci si dimentica della parte essenziale della poesia». La melodia di questo canto aiuta straordinariamente l'evocazione plastica con un ritmo monotono verde-grigio da paesaggio con nebbia.

Invece il *cante jondo* canta sempre nella notte. Non ha mattino né sera, né montagne né pianure. Non ha altro che la notte, una notte vasta e profondamente stellata. E tutto il resto gli è superfluo.

È un canto senza paesaggio, e pertanto, concentrato in se stesso e terribile nel mezzo dell'ombra; lancia le sue frecce d'oro, che si conficcano nel nostro cuore. Nel mezzo dell'ombra è come un arciere formidabile la cui faretra non si esaurisce mai.

*

Le domande che tutti fanno su chi ha fatto queste poesie, quale poeta anonimo le lancia nello scenario rozzo del popolo - questo davvero non ha risposta.

Jeanroy, nel suo libro *Orígenes de la lírica popular en Francia*,⁹⁴ scrive: «L'arte popolare non è solo la creazione impersonale, vaga e incosciente, ma la creazione "personale" che il popolo raccoglie adattandola alla sua sensibilità». Jeanroy ha in parte ragione, ma basta avere poca sensibilità per avvertire dov'è la creazione colta, per quanto colore selvaggio essa possa avere. Il nostro popolo canta le *coplas* di Melchor de Palau, di Salvador Rueda, di Ventura Ruiz Aguilera, di Manuel Machado⁹⁵ e altri, ma che notevole differenza tra i versi di questi poeti e i versi creati dal popolo! La differenza tra una rosa di carta e una rosa naturale!

I poeti che fanno i canti popolari intorbidano le linfe chiare del vero cuore; e come si nota nelle *coplas* il ritmo sicuro e brutto dell'uomo che sa di grammatica! Si deve prendere dal popolo solo le sue essenze ultime e qualche trillo colorista, ma senza mai voler imitare fedelmente le sue modulazioni ineffabili, perché non faremmo altro che intorbidarle. Semplicemente, per educazione.

Le vere poesie del *cante jondo* non sono di nessuno, fluttuano nel vento come lanugine d'oro e ogni generazione le riveste di un colore diverso, per abbandonarle alle future.

Le vere poesie del *cante jondo* stanno nella sostanza, sopra una banderuola ideale che cambia direzione col vento del Tempo.

Nascono perché sì, sono un albero in più nel paesaggio, una fonte in più lungo il viale.

La donna, cuore del mondo e immortale padrona della «rosa, della lira e della scienza armoniosa», riempie gli infiniti ambiti delle poesie. La donna nel *cante jondo* si chiama Pena.

È da ammirare come attraverso le costruzioni liriche va prendendo forma un sentimento e come arriva a concretarsi in una cosa quasi materiale. È questo il caso della Pena.

Nelle *coplas* la Pena si fa carne, prende forma umana e si rivela con una linea definita. È una donna mora che vuole cacciare uccelli con reti di vento.

Tutte le poesie del *cante jondo* sono di un magnifico panteismo, consultano l'aria, la terra, il mare, la luna, cose semplicissime come il rosmarino, la violetta, l'uccello. Tutti gli oggetti esteriori acquistano un'acuta personalità e si plasmano fino a prendere parte attiva all'azione lirica:

En mitá der má

⁹³ N.d.t.: «Povero me, ho perso il cammino, / in questa triste montagna, / povero me, ho perso il cammino. / Lasciami mettere il gregge, / per Dio, nella tua capanna. / Nella fitta nebbia, / povero me, ho perso il cammino, / lasciai passare la notte nella capanna con te. / Ho perso il cammino / nella nebbia del monte, / povero me, ho perso il cammino».

⁹⁴ N.d.t.: Alfred Jeanroy, *Les origines de la poésie lyrique en France au moyen âge*, Champion, Paris 1904.

⁹⁵ N.d.t.: Melchor de Palau y Catalá (1842-1910), ingegnere e poeta, si dedicò alla raccolta di *coplas* popolari e alla loro rivisitazione artistica: *Poesías y cantares*, 1878, *Nuevos cantares*, 1890. Salvador Rueda Santos (1857-1933), scrittore modernista, autore di racconti di genere costumbrista andaluso e di raccolte poetiche come *Cuadros de Andalucía*, 1883. Ventura Ruiz Aguilera (1820-1881), autore di una raccolta di poesie molto conosciuta all'epoca, *Ecoss nacionales*, 1849.

*había una piedra
y se sentaba mi compañerita
a contarle sus penas.*

*Tan solamente a la Tierra
le cuento lo que me pasa,
porque en el mundo no encuentro
persona de mi confianza.*

*Todas las mañanas voy
a preguntarle al romero
si el mal de amor tiene cura,
porque yo me estoy muriendo.⁹⁶*

L'andalus, con un profondo senso spirituale, affida alla natura tutto il suo tesoro intimo con la perfetta certezza che sarà ascoltato.

Ma ciò che nelle poesie del *cante jondo* si rivela come mirabile realtà poetica è la strana materializzazione del vento, realizzata da molte *coplas*.

Il vento è il personaggio che esce negli ultimi momenti sentimentali, appare come un gigante preoccupato di abbattere stelle e disperdere nebulose, ma in nessuna poesia popolare ho visto che parla e consola come nelle nostre:

*Subí a la muralla;
me respondió el viento
¿para qué tantos suspiros
si ya no hay remedio?*

*El aire lloró
al ver las duquitas tan grandes
e mi corazón.*

*Yo me enamoré del aire,
del aire de una mujer,
como la mujer es aire,
en el aire me quedé.*

*Tengo celos del aire,
que da en tu cara,
si el aire fuera hombre
yo lo matara.*

*Yo no le temo a remar,
que yo remar remaría,
yo sólo temo al viento
que sale de tu bahía.⁹⁷*

Questa è una particolarità deliziosa delle poesie; poesie imbrigliate nell'elica immobile della rosa dei venti.

⁹⁶ N.d.t.: «In mezzo al mare / c'era una pietra / e si sedeva la mia compagna / a raccontarle le sue pene: / Soltanto alla Terra / racconto ciò che mi accade, / perché nel mondo non trovo / persona di mia fiducia. / Tutte le mattine vado / a chiedere al rosmarino / se c'è cura per il mal d'amore, / perché io sto morendo».

⁹⁷ N.d.t.: «Salii sulla muraglia; / mi rispose il vento / perché tanti sospiri / se ormai non c'è rimedio? // Pianse l'aria / guardando le pene così grandi / nel mio cuore. // Io mi innamorai dell'aria, / dell'aria di una donna, / e siccome la donna è aria, / nell'aria sono rimasto. // Sono geloso dell'aria, / che colpisce il tuo viso, / se l'aria fosse un uomo / io lo ucciderei. // Io non ho paura di remare, / perché remare remerei, / ho paura solo del vento / che sale dalla tua baia».

Un altro tema peculiarissimo, che si ripete in un'infinità di canzoni (la maggior parte) è il tema del pianto...

Nella *siguiriya* gitana, perfetta poesia delle lacrime, piange la melodia come piangono i versi. Ci sono campane perdute sullo sfondo e finestre aperte all'alba.

*De noche me sargo ar patio
y me jarto de llorá,
en ver que te quiero tanto
y tú no me quieres ná.*

*Llorar, llorar ojos míos,
llorar si tenéis por qué,
que no es vergüenza en un hombre
llorar por una mujer.*

*Cuando me veas llorar
no me quites el pañuelo,
que mis penitas son grandes
y llorando me consuelo.*⁹⁸

E quest'ultima, gitana e andalusissima:

*Si mi corazón tuviera
birieritas e cristar
t'asomaras y lo vieras
gotas de sangre llorar.*⁹⁹

Queste poesie hanno un'aria popolare inconfondibile e sono, a mio giudizio, quelle che meglio si accordano col patetismo melodico del *cante jondo*.

La loro malinconia è talmente irresistibile e la loro forza emotiva talmente perfezionata, che in tutti gli andalusi autentici provoca un pianto intimo, un pianto che pulisce lo spirito portandolo al limoneto incendiato dell'Amore.

Non c'è niente di paragonabile in delicatezza e tenerezza con questi canti, e sottolineo di nuovo l'infamia che si commette verso di loro, relegandoli nella dimenticanza o sostituendoli con la bassa intenzione sensuale o con la caricatura grossolana. Anche se questo avviene esclusivamente nelle città, perché, fortunatamente per la vergine Poesia e per i poeti, ancora esistono marinai che cantano in mare, donne che addormentano i loro piccoli all'ombra delle viti, pastori rudi nei sentieri dei monti; e gettando legna sul fuoco, che non si è spento del tutto, il vento appassionato della poesia ravviverà le fiamme e continueranno a cantare le donne all'ombra delle viti, i pastori nei loro aspri sentieri, e i marinai al ritmo fecondo del mare.

*

Come nella *siguiriya* e nelle sue figlie si trovano gli elementi più antichi dell'Oriente, così in molte poesie del *cante jondo* si nota l'affinità con i canti orientali più antichi.

Quando la nostra *copla* arriva a un estremo del dolore e dell'Amore, si gemella nell'espressione con i versi magnifici di poeti arabi e persiani.

È pur vero che nell'aria di Cordova e Granada rimangono gesti e linee della remota Arabia, come è evidente che nel confuso palinsesto dell'Albaicín¹⁰⁰ sorgono evocazioni di città perdute.

⁹⁸ N.d.t.: «Di sera esco in giardino, / e non mi stanco di piangere, / vedendo che ti amo tanto, / e tu non mi ami per niente. // Piangere, piangere occhi miei, / piangere se ne avete motivo, / che non è vergogna in un uomo / piangere per una donna. // Quando mi vedrete piangere, / non toglietemi il fazzoletto, / ché le mie pene sono grandi, / e piangendo mi consolo».

⁹⁹ N.d.t.: «Se il mio cuore avesse / vetrine (bidrieritas: diminutivo di vidriera) di cristallo, / ti affacceresti e lo vedresti / piangere gocce di sangue».

¹⁰⁰ N.d.t.: l'Albaicín era il quartiere più musulmano di Granada, ed è tuttora una zona ad alta densità di immigrati magrebini.

Gli stessi temi del sacrificio, dell'Amore senza fine e del Vino si trovano espressi con lo stesso spirito nei misteriosi poeti asiatici.

Séraje-al-Warak, un poeta arabo, dice:

*La tórtola que el sueño
con sus quejas me quita,
como yo tiene el pecho
ardiendo en llamas vivas.*¹⁰¹

Ibn Ziati, un altro poeta arabo, scrive alla morte della sua amata la stessa elegia che avrebbe cantato un andaluso del popolo:

*El visitar la tumba de mi amada
me daban mis amigos por consuelo,
mas yo les repliqué: ¿Tiene ella, amigos,
otro sepulcro que mi pecho?*¹⁰²

Ma dove l'affinità è evidente, e si trovano coincidenze per nulla rare, è nei sublimi *Ghazal amorosi* di Hafiz, poeta nazionale persiano, che cantò il vino, le belle donne, le pietre misteriose e l'infinita notte azzurra di Siraz.

Dai tempi più remoti l'arte ha usato il telegrafo senza fili o gli specchietti delle stelle.

Hafiz ha nei suoi *ghazal* diverse ossessioni liriche, tra cui la squisita ossessione per le chiome.

*Aunque ella no me amara
el orbe de la tierra
trocara por un solo
cabello de su crencha.*¹⁰³

E scrive poi:

*Enredado en tu negra cabellera
está mi corazón desde la infancia,
hasta la muerte. Unión tan agradable
no será ni deshecha ni borrada.*¹⁰⁴

¹⁰¹ N.d.t.: «La tortora che il sogno / mi toglie coi suoi lamenti / come me ha il petto / ardente di vive fiamme». Il testo è tratto da *Poesías asiáticas puestas en verso castellano*, di Gaspar María de la Nava, Paris 1833, 128 (Seraje al Warak).

¹⁰² N.d.t.: «Visitando la tomba della mia amata, / mi consolavano i miei amici / ma io ho risposto, "ha lei, amici, un sepolcro diverso dal mi petto"». Il testo è tratto da *Poesías asiáticas puestas en verso castellano*, cit., 154. La poesia continua: «Ella su amor lamenta, / yo oculto mi fatiga, / pero el secreto ¡ay triste! / mi llanto lo patentiza. // Que entre los dos la angustia / se encuentra dividida: / de ella son los suspiros, / las lágrimas son mías».

¹⁰³ N.d.t.: «Anche se lei non mi amasse, / l'intero universo / cambierei per un solo /capello della sua chioma». Mohammed Shams od-Din Hafiz (1325-1389), poeta persiano, autore di un *Divan* compilato nel 1368. Il *ghazal*, o gazzella, è un componimento poetico con rima nei versi pari, diffusosi in tutto il mondo islamico a partire dall'Arabia, nella fine del VII secolo. Il testo è tratto da *Poesías asiáticas puestas en verso castellano*, cit., 302. Continua con un'altra strofa: «¿De qué sirve que el dulce / Hafiz una alma tenga / tan libre, si su esclavo / esa forzoso que sea?».

¹⁰⁴ N.d.t.: «Avvolto nella tua nera capigliatura / è il mio cuore dall'infanzia / alla morte. Unione così piacevole / che non sarà sciolta né cancellata». Il testo è tratto da *Poesías asiáticas puestas en verso castellano*, cit., 307. Lorca sostituisce *crencha* con *cabellera*. Testo completo: «Nada podrá arrancar del alma mía / de mi joven gentil la imagen grata; / ni la memoria del ciprés pomposo / de mi pecho jamás será borrada; // no lograrán el hado enfurecido, / ni la fortuna con rigor voltaria / que la miel de tus rojos labios sea / de mi sediento corazón borrada. // Enredado en tu negra ondosa crencha / está mi corazón desde la infancia; / solo no pueden de mi amante pecho / esta agradable llama ver borrada. // Mi violenta pasión con tal impulso / ha sido impresa en lo interior del alma; / que aunque mi cuello dividido sea, / jamás esta impresión será borrada. // Si en sus amores mi alma mostró exceso, / es preciso o obstante disculparla; / está enferma; la fiebre que la agita / quisiera ¡ay triste! al punto ver borrada. // El que no quiera como Hafiz mirarse / lleno de frenesí, de angustia amarga, / hasta la idea del hermoso sexo / tenga del débil corazón borrada».

È la stessa ossessione per i capelli delle donne che hanno molti canti del nostro singolare *cante jondo*, pieno di allusioni alle trecce custodite in reliquiari, al ricciolo sulla fronte che provoca una tragedia. Lo dimostra questo esempio tra i tanti; è una *siguiriya*:

*Si acasito muero mira que te encargo
que con las trenzas de tu pelo negro
me ates las manos.*¹⁰⁵

Non c'è niente di più profondamente poetico di questi tre versi che rivelano un sentimento amoroso triste e aristocratico.

Quando Hafiz tratta il tema del pianto, lo fa con le stesse espressioni del nostro poeta popolare, con la stessa costruzione spettrale e sulla base degli stessi sentimenti:

*Lloro sin cesar tu ausencia,
mas ¿de qué sirve mi anhelar continuo
si a tus oídos el viento rehúsa
llevar mis suspiros?*¹⁰⁶

È la stessa cosa che

*Yo doy suspiros al aire,
¡ay pobrecito de mí!,
y no los recoge naide.*¹⁰⁷

Hafiz dice:

*Desde que el eco de mi voz no escuchas
está en la pena el corazón sumido
y a los mis ojos ardorosas fuentes
de sangre envía.*¹⁰⁸

E il nostro poeta:

*Cada vez que miro el sitio
donde te he solido hablar,
comienzan mis pobres ojos
gotas de sangre a llorar.*¹⁰⁹

O questa terribile *copla* di *siguiriya*:

*De aquellos quereles
no quiero acordarme,*

¹⁰⁵ N.d.t.: «Se per caso muoio ti incarico / di legarmi le mani / con le trecce dei tuoi capelli neri».

¹⁰⁶ N.d.t.: «Piango senza tregua la tua assenza, / ma a che serve il mio continuo desiderio / se alle tue orecchie il vento si nega / di portare i miei sospiri?». Il testo è tratto da *Poesías asiáticas puestas en verso castellano*, cit., 305-306. Poesia completa: «Lloro y lamento sin cesar tu ausencia; / ¿mas de qué sirve mi anhelar continuo / si a tus oídos Céfiro rehúsa / llevar mis ayes? // La noche, el día en la aflicción consumo, / algún alivio conseguir debiera; / ¿mas de ti lejos cómo estar tranquila / el alma puede? // Tan solo puedo suspirar en vano; / que es mi tormento tan cruel que ansiara / que mi enemigo más atroz se viera / cual yo me veo. // Desde que el eco de mi voz no escuchas / está en la pena el corazón sumido, / y a los mis ojos ardorosas fuentes / de sangre envía. // Cuando suspiros por tu ausencia lanza / mi pobre pecho, gotas mil de sangre, / a cada golpe de mis ojos, brotan / rápidamente. // En tu partida meditando siempre / Hafiz ausente trastornado yace. / ¿Cuándo tu risa deliciosa aliento / dará a tu esclavo».

¹⁰⁷ N.d.t.: «Io do sospiri al vento, / povero me!, / e nessuno li raccoglie».

¹⁰⁸ N.d.t.: «Da quando non ascolti l'eco della mia voce / il cuore è immerso nella pena / e ai miei occhi ardenti / fonti di sangue manda».

¹⁰⁹ N.d.t.: «Ogni volta che guardo il luogo / dove ero solito parlarti / cominciano i miei poveri occhi / a piangere gocce di sangue».

*porque me llora mi corazoncito gotas de sangre.*¹¹⁰

Nel *ghazal* ventisette canta l'uomo di Siraz:

*Al fin mis huesos se verán un día
a polvo reducidos en la fosa,
mas no podrá jamás el alma
borrar una pasión tan fuerte.*¹¹¹

Che è esattamente la soluzione di un'infinità di *coplas* del *cante jondo*. L'amore è più forte della morte. Per me, dunque, è stata una grande emozione la lettura di queste poesie asiatiche, tradotte da don Gaspar María de Nava e pubblicate a Parigi nel 1838, perché mi hanno immediatamente evocato le nostre profondissime poesie [*jondísimos poemas*].¹¹²

Esiste anche una grande affinità tra i nostri austori di *siguiriyas* e i poeti orientali riguardo all'elogio del vino. Entrambi cantano il vino limpido, il vino leva-pene,¹¹³ che ricorda le labbra delle ragazze, il vino allegro, lontanissimo dallo spaventoso vino baudelairiano. Citerò una *copla* (credo che sia un *martinete*), rara perché la canta un personaggio che dice il suo nome e cognome (caso insolito nel nostro canzoniere) e in cui io vedo personificati tutti i veri poeti andalusi:

*Yo me llamo Curro Pulla
por la tierra y por el mar,
y en la puerta de la tasca
la piedra fundamental.*¹¹⁴

È il maggior elogio del vino che si sente nei canti di questo Curro Pulla. Come il meraviglioso Omar Kayyan, sapeva che:

*Se acabará mi querer,
se acabará mi llorar,
se acabará mi tormento
y todo se acabará.*¹¹⁵

Mette sulla sua fronte la corona di rose dell'istante e, guardando nel bicchiere pieno di nettare, vede scorrere una stella nel fondo... E come il grandioso lirico [di] Nishapur,¹¹⁶ sente la sua vita come una scacchiera.

Dunque, signori, il *cante jondo*, tanto per la melodia, quanto per le poesie, è una delle creazioni artistiche popolari più forti del mondo, ed è nelle vostre mani conservarlo e dignificarlo ad onore dell'Andalusia e delle sue genti.

¹¹⁰ N.d.t.: «Di quei lamenti non voglio ricordarmi / perché mi lacrima il cuore / gocce di sangue».

¹¹¹ N.d.t.: «Infine le mie ossa si vedranno un giorno / ridotte a polvere nella fosse, / ma mai potrà l'anima / cancellare una passione così forte». Il testo, sempre di Hafiz, è tratto da *Poesías asiáticas puestas en verso castellano*, cit., 322-323. Testo completo: «Ese ídolo de ricas joyas lleno / y de marmóreo corazón dotado, / me tiene absorto, de mi mismo ageno, / y me ha la fuerza y la razón robado. // Con su activo mirar, con su alba frente, / con su hechicera angélica hermosura, / con su brillo cual luna refulgente, / y con su veste rozagante y pura. // Arde mi pecho con amor violento, / y mi alma con su fuego está inflamada, / y hierve y bulle en hórrido fermento / cual vasija entre brasas colocada. // ¡Oh, si en mis brazos estrechar pudiera / su cuerpo, cual le ciñe su vestido! / ¡Como la túnica interior quisiera / estar mi corazón con ella unido! // Al fin mis huesos se verán un día / a polvo reducidos en la fosa, / mas no podrá jamás el alma mía / borrar una pasión tan poderosa. // Su alto pecho, sus hombros extendidos / a mis ojos ansiosos se ofrecieron, / y juicio, y religión, y alma, y sentidos / al punto, en el momento destruyeron. // Ya no tienes, Hafiz, otro cuidado / que su melífero labio delicioso, / su labio, cual rubí, todo abrasado, / su labio, cual lo anhelas, amoroso».

¹¹² N.d.t.: Gaspar María de Nava Álvarez de Noroña (1760-1815), *Poesías asiáticas puestas en verso castellano* (Prima edizione Parigi 1833). Disponibile in pdf <http://archive.org/details/poesiasasiatica00norogoog>.

¹¹³ N.d.t.: *quitapenas*, in realtà, è un modo colloquiale di chiamare un liquore.

¹¹⁴ N.d.t.: «Io mi chiamo Curro Pulla / per terra e per mare / e nella porta della taverna / l'origine e il fondamento» (*Diccionario de la Real Academia: piedra fundamental* = la prima pietra di un edificio e, per traslato, ciò su cui si basa o da cui deriva qualcosa - anche se a me il verso dà più l'idea di un approdo che quella di un inizio).

¹¹⁵ N.d.t.: «Finirà il mio amore, / finirà il mio pianto, / finirà il mio tormento / e finirà tutto». Si tratta di una *copla* raccolta nel *Cancionero popular, colección escogida de coplas y seguidillas*, di Emilio Lafuente y Alcántara, Madrid 1865, vol. II, 313.

¹¹⁶ N.d.t.: credo che si riferisca sempre a 'Omar Khayyam (1048-1131), che a Nishapur è nato e ha la sua tomba.

*

Prima di concludere questa povera e mal costruita lettura, voglio dedicare un ricordo ai meravigliosi *cantaor* grazie ai quali si deve che il *cante jondo* sia giunto fino ai giorni nostri.

La figura del *cantaor* è dentro due grandi linee; l'arco del cielo all'esterno e il zigzag che serpeggia dentro la sua anima.

Il *cantaor*, quando canta, celebra un rito solenne, tira fuori le vecchie essenze addormentate e le lancia al vento avvolte nella sua voce..., ha un profondo senso religioso del canto.

La razza si avvale di loro per lasciar fuggire il suo dolore e la sua storia vera. Sono semplici medium, vette liriche del nostro popolo.

Cantano allucinati da un punto brillante che trema all'orizzonte, sono gente strana e semplice nello stesso tempo.

Le donne hanno cantato *soleares*, genere malinconico e umano di livello relativamente facile per il cuore; invece, gli uomini hanno coltivato di preferenza la portentosa *siguiriya* gitana..., ma quasi tutti sono stati martiri dell'irresistibile passione del *cante*. La *siguiriya* è come un cauterio che brucia il cuore, la gola e le labbra di coloro che la dicono. Bisogna cautelarsi dal suo fuoco e cantarla nella sua ora precisa.

Voglio ricordare Romerillo, lo spirituale Loco Mateo, Antonia la de San Roque, Anita la de Ronda, Dolores la Parrala e Juan Breva, che hanno cantato le *soleares* come nessuno e hanno evocato la pena vergine nei limoneti di Malaga o sotto le notti marine del Porto.¹¹⁷

Voglio ricordare anche i maestri della *siguiriya*, Curro Pabla *el Curro*, Manuel Molina, e il portentoso Silverio Franconetti, che cantò come nessuno il canto dei canti, e il cui grido faceva uscire il mercurio dagli specchi.

Sono stati interpreti immensi dell'anima popolare che hanno spezzato la loro stessa anima tra le tempeste del sentimento. Quasi tutti sono morti di cuore, cioè sono esplosi come enormi cicale dopo aver popolato la nostra atmosfera di ritmi ideali...

Signore e signori:

Tutti coloro che, nella propria vita, si sono emozionati con la *copla* lontana che viene lungo il cammino, tutti coloro che la colomba bianca dell'amore ha colpito nel cuore maturo, tutti gli amanti della tradizione allacciata al futuro, chi studia sul libro come chi ara la terra, supplico rispettosamente di non lasciar morire i pregevoli gioielli vivi della razza, l'immenso tesoro millenario che copre la superficie spirituale dell'Andalusia e di meditare sotto la notte di Granada sulla trascendenza patriottica del progetto presentato da alcuni artisti spagnoli.

19 febbraio 1922

Teoría y juego del duende

Señoras y señores:

Desde el año 1918, que ingresé en la Residencia de Estudiantes de Madrid, hasta 1928, en que la abandoné, terminados mis estudios de Filosofía y Letras, he oído en aquel refinado salón, donde acudía para corregir su frivolidad de playa francesa la vieja aristocracia española, cerca de mil conferencias.

¹¹⁷ N.d.t.: Romerillo: Romero *el Tito*, *cantaor* famoso nei *café cantantes* di fine XIX secolo, considerato autore di uno stile detto *romera*, rientrando nella categoria delle *cantiñas*. El Loco Mateo: Mateo Lasera, detto anche Mateo el Jerezano, famoso *cantaor* di *siguiriyas* morto agli inizi del Novecento. Antonia la de San Roque, nata sul finire del XIX secolo. Anita la de Ronda: Ana Amaya Molina (1855-1953), detta anche Anilla la de Ronda o Aniya la Gitana, *cantaora* e chitarrista famosa, che si esibiva accompagnandosi alla chitarra. Dolores la Parrala: Dolores Párrales Moreno (1845-1915), considerata una delle *cantaoras* più geniali della sua epoca. Juan Breva: Antonio Ortega Escalona (1844-1918), *cantaor* e chitarrista di Vélez Málaga creatore di uno stile proprio. Curro Paula: Francisco de Paula, *cantaor* gitano fratello di Francisco Ortega Vargas, *el Fillo*, considerato da molti come il più grande *cantaor* gitano dell'epoca. Manuel Molina (1822-1879), famoso *cantaor* di *siguiriyas* e mecenate, grazie alla sua buona posizione sociale.

Con ganas de aire y de sol, me he aburrido tanto, que al salir me he sentido cubierto por una leve ceniza casi a punto de convertirse en pimienta de irritación.

No. Yo no quisiera que entrase en la sala ese terrible moscardón del aburrimiento que ensarta todas las cabezas por un hilo tenue de sueño y pone en los ojos de los oyentes unos grupos diminutos de puntas de alfiler.

De modo sencillo, con el registro que en mi voz poética no tiene luces de maderas, ni recodos de cicuta, ni ovejas que de pronto

son cuchillos de ironías, voy a ver si puedo daros una sencilla lección sobre el espíritu oculto de la dolorida España.

El que está en la piel de toro extendida entre los Júcar, Guadalete, Sil o Pisuerga (no quiero citar a los caudales junto a las ondas color melena de león que agita el Plata), oye decir con medida frecuencia: "Esto tiene mucho duende". Manuel Torres, gran artista del pueblo andaluz, decía a uno que cantaba: "Tú tienes voz, tú sabes los estilos, pero no triunfaras nunca, porque tú no tienes duende".

En toda Andalucía, roca de Jaén y caracola de Cádiz, la gente habla constantemente del duende y lo descubre en cuanto sale con instinto eficaz. El maravilloso cantaor El Lebrijano, creador de la Debla, decía: "Los días que yo canto con duende no hay quien pueda conmigo"; la vieja bailarina gitana La Malena exclamó un día oyendo tocar a Brailowsky un fragmento de Bach: "¡Ole! ¡Eso tiene duende!", y estuvo aburrida con Gluck y con Brahms y con Darius Milhaud. Y Manuel Torres, el hombre de mayor cultura en la sangre que he conocido, dijo, escuchando al propio Falla su Nocturno del Generalife, esta espléndida frase: "Todo lo que tiene sonidos negros tiene duende". Y no hay verdad más grande.

Estos sonidos negros son el misterio, las raíces que se clavan en el limo que todos conocemos, que todos ignoramos, pero de donde nos llega lo que es sustancial en el arte. Sonidos negros dijo el hombre popular de España y coincidió con Goethe, que hace la definición del duende al hablar de Paganini, diciendo: "Poder misterioso que todos sienten y que ningún filósofo explica".

Así, pues, el duende es un poder y no un obrar, es un luchar y no un pensar. Yo he oído decir a un viejo maestro guitarrista: "El duende no está en la garganta; el duende sube por dentro desde la planta de los pies". Es decir, no es cuestión de facultad, sino de verdadero estilo vivo; es decir, de sangre; es decir, de viejísima cultura, de creación en acto.

Este "poder misterioso que todos sienten y que ningún filósofo explica" es, en suma, el espíritu de la sierra, el mismo duende que abrazó el corazón de Nietzsche, que lo buscaba en sus formas exteriores sobre el puente Rialto o en la música de Bizet, sin encontrarlo y sin saber que el duende que él perseguía había saltado de los misteriosos griegos a las bailarinas de Cádiz o al dionisiaco grito degollado de la siguiirya de Silverio.

Así, pues, no quiero que nadie confunda al duende con el demonio teológico de la duda, al que Lutero, con un sentimiento báquico, le arrojó un frasco de tinta en Nuremberg, ni con el diablo católico, destructor y poco inteligente, que se disfraza de perra para entrar en los conventos, ni con el mono parlante que lleva el truchimán de Cervantes, en la comedia de los celos y las selvas de Andalucía.

No. El duende de que hablo, oscuro y estremecido, es descendiente de aquel alegrísimo demonio de Sócrates, mármol y sal que lo arañó indignado el día en que tomó la cicuta, y del otro melancólico demonillo de Descartes, pequeño como almendra verde, que, harto de círculos y líneas, salió por los canales para oír cantar a los marineros borrachos.

Todo hombre, todo artista llamará Nietzsche, cada escala que sube en la torre de su perfección es a costa de la lucha que sostiene con un duende, no con un ángel, como se ha dicho, ni con su musa. Es preciso hacer esa distinción fundamental para la raíz de la obra.

El ángel guía y regala como San Rafael, defiende y evita como San Miguel, y previene como San Gabriel.

El ángel deslumbra, pero vuela sobre la cabeza del hombre, está por encima, derrama su gracia, y el hombre, sin ningún esfuerzo, realiza su obra o su simpatía o su danza. El ángel del camino de Damasco y el que entró por las rendijas del balconcillo de Asís, o el que sigue los pasos de Enrique Susson, ordena y no hay modo de oponerse a sus luces, porque agita sus alas de acero en el ambiente del predestinado.

La musa dicta, y, en algunas ocasiones, sopla. Puede relativamente poco, porque ya está lejana y tan cansada (yo la he visto dos veces), que tuvo que ponerle medio corazón de mármol. Los poetas de musa oyen voces y no saben dónde, pero son de la musa que los alienta y a veces se los merienda. Como en el caso de Apollinaire, gran poeta destruido por la horrible musa con que lo pintó el divino angélico Rousseau. La musa despierta la inteligencia, trae paisaje de columnas y falso sabor de laureles, y la inteligencia es muchas veces la enemiga de la poesía, porque imita demasiado, porque eleva al poeta en un bono de agudas aristas y le ha-

ce olvidar que de pronto se lo pueden comer las hormigas o le puede caer en la cabeza una gran langosta de arsénico, contra la cual no pueden las musas que hay en los monóculos o en la rosa de tibia laca del pequeño salón.

Ángel y musa vienen de fuera; el ángel da luces y la musa da formas (Hesíodo aprendió de ellas). Pan de oro o pliegue de túnicas, el poeta recibe normas en su bosquecillo de laureles. En cambio, al duende hay que despertarlo en las últimas habitaciones de la sangre.

Y rechazar al ángel y dar un puntapié a la musa, y perder el miedo a la fragancia de violetas que exhale la poesía del siglo XVIII y al gran telescopio en cuyos cristales se duerme la musa enferma de límites.

La verdadera lucha es con el duende.

Se saben los caminos para buscar a Dios, desde el modo bárbaro del eremita al modo sutil del místico. Con una torre como Santa Teresa, o con tres caminos como San Juan de la Cruz. Y aunque tengamos que clamar con voz de Isaías: "Verdaderamente tú eres Dios escondido", al fin y al cabo Dios manda al que lo busca sus primeras espinas de fuego.

Para buscar al duende no hay mapa ni ejercicio. Solo se sabe que quema la sangre como un tópico de vidrios, que agota, que rechaza toda la dulce geometría aprendida, que rompe los estilos, que hace que Goya, maestro en los grises, en los platas y en los rosas de la mejor pintura inglesa, pinte con las rodillas y los puños con horribles negros de betún; o que desnuda a Mosén Cinto Verdaguer con el frío de los Pirineos, o lleva a Jorge Manrique a esperar a la muerte en el páramo de Ocaña, o viste con un traje verde de saltimbanqui el cuerpo delicado de Rimbaud, o pone ojos de pez muerto al conde Lautréamont en la madrugada del boulevard.

Los grandes artistas del sur de España, gitanos o flamencos, ya canten, ya bailen, ya toquen, saben que no es posible ninguna emoción sin la llegada del duende. Ellos engañan a la gente y pueden dar sensación de duende sin haberlo, como os engañan todos los días autores o pintores o modistas literarios sin duende; pero basta fijarse un poco, y no dejarse llevar por la indiferencia, para descubrir la trampa y hacerle huir con su burdo artificio.

Una vez, la "cantaora" andaluza Pastora Pavón, La Niña de los Peines, sombrío genio hispánico, equivalente en capacidad de fantasía a Goya o a Rafael el Gallo, cantaba en una tabernilla de Cádiz. Jugaba con su voz de sombra, con su voz de estaño fundido, con su voz cubierta de musgo, y se la enredaba en la cabellera o la mojaba en manzanilla o la perdía por unos jarales oscuros y lejanísimos. Pero nada; era inútil. Los oyentes permanecían callados.

Allí estaba Ignacio Espeleta, hermoso como una tortuga romana, a quien preguntaron una vez: "¿Cómo no trabajas?"; y él, con una sonrisa digna de Argantonio, respondió: "¿Cómo voy a trabajar, si soy de Cádiz?"

Allí estaba Eloísa, la caliente aristócrata, ramera de Sevilla, descendiente directa de Soledad Vargas, que en el treinta no se quiso casar con un Rothschild porque no la igualaba en sangre. Allí estaban los Floridas, que la gente cree carniceros, pero que en realidad son sacerdotes milenarios que siguen sacrificando toros a Gerión, y en un ángulo, el imponente ganadero don Pablo Murube, con aire de máscara cretense. Pastora Pavón terminó de cantar en medio del silencio. Solo, y con sarcasmo, un hombre pequeñito, de esos hombrines bailarines que salen, de pronto, de las botellas de aguardiente, dijo con voz muy baja: "¡Viva París!", como diciendo: "Aquí no nos importan las facultades, ni la técnica, ni la maestría. Nos importa otra cosa".

Entonces La Nina de los Peines se levantó como una loca, tronchada igual que una llorona medieval, y se bebió de un trago un gran vaso de cazalla como fuego, y se sentó a cantar sin voz, sin aliento, sin matices, con la garganta abrasada, pero... con duende. Había logrado matar todo el andamiaje de la canción para dejar paso a un duende furioso y abrasador, amigo de vientos cargados de arena, que hacía que los oyentes se rasgaran los trajes casi con el mismo ritmo con que se los rompen los negros antillanos del rito, apelotonados ante la imagen de Santa Bárbara.

La Niña de los Peines tuvo que desgarrar su voz porque sabía que la estaba oyendo gente exquisita que no pedía formas, sino tuétano de formas, música pura con el cuerpo sucinto para poder mantenerse en el aire. Se tuvo que empobrecer de facultades y de seguridades; es decir, tuvo que alejar a su musa y quedarse desamparada, que su duende viniera y se dignara luchar a brazo partido. ¡Y cómo cantó! Su voz ya no jugaba, su voz era un chorro de sangre digna por su dolor y su sinceridad, y se abría como una mano de diez dedos por los pies clavados, pero llenos de borrasca, de un Cristo de Juan de Juni.

La llegada del duende presupone siempre un cambio radical en todas las formas sobre planos viejos, da sensaciones de frescura totalmente inéditas, con una calidad de rosa recién creada, de milagro, que llega a producir un entusiasmo casi religioso.

En toda la música árabe, danza, canción o elegía, la llegada del duende es saludada con enérgicos "¡Alá, Alá!", "¡Dios, Dios!", tan cerca del "¡Olé!" de los toros, que quién sabe si será lo mismo; y en todos los cantos del sur de España la aparición del duende es seguida por sinceros gritos de "¡Viva Dios!", profundo, humano, tierno grito de una comunicación con Dios por medio de los cinco sentidos, gracias al duende que agita la voz y el cuerpo de la bailarina, evasión real y poética de este mundo, tan pura como la conseguida por el rarísimo poeta del XVII Pedro Soto de Rojas a través de siete jardines o la de Juan Calímaco por una temblorosa escala de llanto.

Naturalmente, cuando esa evasión está lograda, todos sienten sus efectos: el iniciado, viendo cómo el estilo vence a una materia pobre, y el ignorante, en el no sé qué de una auténtica emoción. Hace años, en un concurso de baile de Jerez de la Frontera se llevó el premio una vieja de ochenta años contra hermosas mujeres y muchachas con la cintura de agua, por el solo hecho de levantar los brazos, erguir la cabeza y dar un golpe con el pie sobre el tabladillo; pero en la reunión de musas y de ángeles que había allí, bellezas de forma y bellezas de sonrisa, tenía que ganar y ganó aquel duende moribundo que arrastraba por el suelo sus alas de cuchillos oxidados.

Todas las artes son capaces de duende, pero donde encuentra más campo, como es natural, es en la música, en la danza y en la poesía hablada, ya que estas necesitan un cuerpo vivo que interprete, porque son formas que nacen y mueren de modo perpetuo y alzan sus contornos sobre un presente exacto.

Muchas veces el duende del músico pasa al duende del intérprete y otras veces, cuando el músico o el poeta no son tales, el duende del intérprete, y esto es interesante, crea una nueva maravilla que tiene en la apariencia, nada más, la forma primitiva. Tal el caso de la enduendada Eleonora Duse, que buscaba obras fracasadas para hacerlas triunfar, gracias a lo que ella inventaba, o el caso de Paganini, explicado por Goethe, que hacía oír melodías profundas de verdaderas vulgaridades, o el caso de una deliciosa muchacha del Puerto de Santa María, a quien yo le vi cantar y bailar el horroroso cuplé italiano O Mari!, con unos ritmos, unos silencios y una intención que hacían de la pacotilla italiana una aura serpiente de oro levantado. Lo que pasaba era que, efectivamente, encontraban alguna cosa nueva que nada tenía que ver con lo anterior, que ponían sangre viva y ciencia sobre cuerpos vacíos de expresión.

Todas las artes, y aun los países, tienen capacidad de duende, de ángel y de musa; y así como Alemania tiene, con excepciones, musa, y la Italia tiene permanentemente ángel, España está en todos tiempos movida por el duende, como país de música y danza milenaria, donde el duende exprime limones de madrugada, y como país de muerte, como país abierto a la muerte.

En todos los países la muerte es un fin. Llega y se corren las cortinas. En España, no. En España se levantan. Muchas gentes viven allí entre muros hasta el día en que mueren y los sacan al sol. Un muerto en España está más vivo como muerto que en ningún sitio del mundo: hiere su perfil como el filo de una navaja barbeta. El chiste sobre la muerte y su contemplación silenciosa son familiares a los españoles. Desde El sueño de las calaveras, de Quevedo, hasta el Obispo podrido, de Valdés Leal, y desde la Marbella del siglo XVII, muerta de parto en mitad del camino, que dice:

*La sangre de mis entrañas
cubriendo el caballo está.
Las patas de tu caballo
echan fuego de alquitrán...*

al reciente mozo de Salamanca, muerto por el toro, que clama:

*Amigos, que yo me muero;
amigos, yo estoy muy malo.
Tres pañuelos tengo dentro
y este que meto son cuatro...*

hay una barandilla de flores de salitre, donde se asoma un pueblo de contempladores de la muerte, con versículos de Jeremías por el lado más áspero, o con ciprés fragante por el lado más lírico; pero un país donde lo más importante de todo tiene un último valor metálico de muerte.

La cuchilla y la rueda del carro, y la navaja y las barbas pinchonas de los pastores, y la luna pelada, y la mosca, y las alacenas húmedas, y los derribos, y los santos cubiertos de encaje, y la cal, y la línea hiriente de aleros y miradores tienen en España diminutas hierbas de muerte, alusiones y voces perceptibles para un es-

píritu alerta, que nos llama la memoria con el aire yerto de nuestro propio tránsito. No es casualidad todo el arte español ligado con nuestra sierra, lleno de cardos y piedras definitivas, no es un ejemplo aislado la lamentación de Pleberio o las danzas del maestro Josef María de Valdivieso, no es un azar el que de toda la balada europea se destaque esta amada española:

-Si tú eres mi linda amiga,
¿cómo no me miras, di?
-Ojos con que te miraba
a la sombra se los di
-Si tú eres mi linda amiga,
¿cómo no me besas, di?
-Labios con que te besaba
a la sierra se los di.
-Si tú eres mi linda amiga,
¿cómo no me abrazas, di?
-Brazos con que te abrazaba
de gusanos los cubrí.

Ni es extraño que en los albores de nuestra lírica suene esta canción:

*Dentro del vergel moriré
dentro del rosal matar me han.*

*Yo me iba, mi madre,
las rosas a coger,
hallara la muerte
dentro del vergel.
Yo me iba, madre,
las rosas a cortar,
hallara la muerte
dentro del rosal.*

*Dentro del vergel
moriré,
dentro del rosal
matar me han.*

Las cabezas heladas por la luna que pintó Zurbarán, el amarillo manteca con el amarillo relámpago del Greco, el relato del padre Sigüenza, la obra íntegra de Goya, el ábside de la iglesia de El Escorial, toda la escultura policromada, la cripta de la casa ducal de Osuna, la muerte con la guitarra de la capilla de los Benaventes en Medina de Rioseco, equivalen a lo culto en las romerías de San Andrés de Teixido, donde los muertos llevan sitio en la procesión, a los cantos de difuntos que cantan las mujeres de Asturias con faroles llenos de llamas en la noche de noviembre, al canto y danza de la sibila en las catedrales de Mallorca y Toledo, al oscuro In Recort tortosino y a los innumerables ritos del Viernes Santo, que con la cultísima fiesta de los toros forman el triunfo popular de la muerte española. En el mundo, solamente Méjico puede cogerse de la mano con mi país.

Cuando la musa ve llegar a la muerte cierra la puerta o levanta un plinto o pasea una urna y escribe un epitafio con mano de cera, pero en seguida vuelve a rasgar su laurel con un silencio que vacila entre dos brisas. Bajo el arco truncado de la oda, ella junta con sentido fúnebre las flores exactas que pintaron los italianos del xv y llama al seguro gallo de Lucrecio para que espante sombras imprevistas.

Cuando ve llegar a la muerte, el ángel vuela en círculos lentos y teje con lágrimas de hielo y narciso la elegía que hemos visto temblar en las manos de Keats, y en las de Villasandino, y en las de Herrera, y en las de Bécquer y en las de Juan Ramón Jiménez. Pero ¡qué horror el del ángel si siente una arena, por diminuta que sea, sobre su tierno pie rosado!

En cambio, el duende no llega si no ve posibilidad de muerte, si no sabe que ha de rondar su casa, si no tiene seguridad de que ha de mecer esas ramas que todos llevamos y que no tienen, que no tendrán consuelo.

Con idea, con sonido o con gesto, el duende gusta de los bordes del pozo en franca lucha con el creador. Ángel y musa se escapan con violín o compás, y el duende hiere, y en la curación de esta herida, que no se cierra nunca, está lo insólito, lo inventado de la obra de un hombre.

La virtud mágica del poema consiste en estar siempre enduendado para bautizar con agua oscura a todos los que lo miran, porque con duende es más fácil amar, comprender, y es seguro ser amado, ser comprendido, y esta lucha por la expresión y por la comunicación de la expresión adquiere a veces, en poesía, caracteres mortales.

Recordad el caso de la flamenquísima y enduendada Santa Teresa, flamenca no por atar un toro furioso y darle tres pases magníficos, que lo hizo; no por presumir de guapa delante de fray Juan de la Miseria ni por darle una bofetada al Nuncio de Su Santidad, sino por ser una de las pocas criaturas cuyo duende (no cuyo ángel, porque el ángel no ataca nunca) la traspasa con un dardo, queriendo matarla por haberle quitado su último secreto, el puente sutil que une los cinco sentidos con ese centro en carne viva, en nube viva, en mar viva, del Amor libertado del Tiempo.

Valentísima vencedora del duende, y caso contrario al de Felipe de Austria, que, ansiando buscar musa y ángel en la teología, se vio aprisionado por el duende de los ardores fríos en esa obra de El Escorial, donde la geometría limita con el sueño y donde el duende se pone careta de musa para eterno castigo del gran rey.

Hemos dicho que el duende ama el borde, la herida, y se acerca a los sitios donde las formas se funden en un anhelo superior a sus expresiones visibles.

En España (como en los pueblos de Oriente, donde la danza es expresión religiosa) tiene el duende un campo sin límites sobre los cuerpos de las bailarinas de Cádiz, elogiadas por Marcial, sobre los pechos de los que cantan, elogiados por Juvenal, y en toda la liturgia de los toros, auténtico drama religioso donde, de la misma manera que en la misa, se adora y se sacrifica a un Dios.

Parece como si todo el duende del mundo clásico se agolpara en esta fiesta perfecta, exponente de la cultura y de la gran sensibilidad de un pueblo que descubre en el hombre sus mejores iras, sus mejores bilis y su mejor llanto. Ni en el baile español ni en los toros se divierte nadie; el duende se encarga de hacer sufrir por medio del drama, sobre formas vivas, y prepara las escaleras para una evasión de la realidad que circunda.

El duende opera sobre el cuerpo de la bailarina como el aire sobre la arena. Convierte con mágico poder una muchacha en paralítica de la luna, o llena de rubores adolescentes a un viejo roto que pide limosna por las tiendas de vino, da con una cabellera olor de puerto nocturno, y en todo momento opera sobre los brazos con expresiones que son madres de la danza de todos los tiempos.

Pero imposible repetirse nunca, esto es muy interesante de subrayar. El duende no se repite, como no se repiten las formas del mar en la borrasca.

En los toros adquiere sus acentos más impresionantes, porque tiene que luchar, por un lado, con la muerte, que puede destruirlo, y por otro lado, con la geometría, con la medida, base fundamental de la fiesta.

El toro tiene su órbita; el torero, la suya, y entre órbita y órbita un punto de peligro donde está el vértice del terrible juego.

Se puede tener musa con la muleta y ángel con las banderillas y pasar por buen torero, pero en la faena de capa, con el toro limpio todavía de heridas, y en el momento de matar, se necesita la ayuda del duende para dar en el clavo de la verdad artística.

El torero que asusta al público en la plaza con su temeridad no torea, sino que está en ese plano ridículo, al alcance de cualquier hombre, de jugarse la vida; en cambio, el torero mordido por el duende da una lección de música pitagórica y hace olvidar que tira constantemente el corazón sobre los cuernos.

Lagartijo con su duende romano, Joselito con su duende judío, Belmonte con su duende barroco y Cagancho con su duende gitano, enseñan, desde el crepúsculo del anillo, a poetas, pintores y músicos, cuatro grandes caminos de la tradición española.

España es el único país donde la muerte es el espectáculo nacional, donde la muerte toca largos clarines a la llegada de las primaveras, y su arte está siempre regido por un duende agudo que le ha dado su diferencia y su calidad de invención.

El duende que llena de sangre, por vez primera en la escultura, las mejillas de los santos del maestro Mateo de Compostela, es el mismo que hace gemir a San Juan de la Cruz o quema ninfas desnudas por los sonetos religiosos de Lope.

El duende que levanta la torre de Sahagún o trabaja calientes ladrillos en Calatayud o Teruel es el mismo que rompe las nubes del Greco y echa a rodar a puntapiés alguaciles de Quevedo y quimeras de Goya.

Cuando llueve saca a Velázquez enduendado, en secreto, detrás de sus grises monárquicos; cuando nieva hace salir a Herrera desnudo para demostrar que el frío no mata; cuando arde, mete en sus llamas a Berruguete y le hace inventar un nuevo espacio para la escultura.

La musa de Góngora y el ángel de Garcilaso han de soltar la guirnalda de laurel cuando pasa el duende de San Juan de la Cruz, cuando

*El ciervo vulnerado
por el otero asoma.*

La musa de Gonzalo de Berceo y el ángel del Arcipreste de Hita se han de apartar para dejar paso a Jorge Manrique cuando llega herido de muerte a las puertas del castillo de Belmonte. La musa de Gregorio Hernández y el ángel de José de Mora han de alejarse para que cruce el duende que llora lágrimas de sangre de Mena y el duende con cabeza de toro asirio de Martínez Montañés, como la melancólica musa de Cataluña y el ángel mojado de Galicia han de mirar, con amoroso asombro, al duende de Castilla, tan lejos del pan caliente y de la dulcísima vaca que pasta con normas de cielo barrido y sierra seca.

Duende de Quevedo y duende de Cervantes, con verdes anémonas de fósforo el uno, y flores de yeso de Ruidera el otro, coronan el retablo del duende de España.

Cada arte tiene, como es natural, un duende de modo y forma distinta, pero todos unen raíces en un punto de donde manan los sonidos negros de Manuel Torres, materia última y fondo común incontrollable y estremecido de leño, son, tela y vocablo.

Sonidos negros detrás de los cuales están ya en tierna intimidad los volcanes, las hormigas, los céfiros y la gran noche apretándose la cintura con la Vía láctea.

Señoras y señores: He levantado tres arcos y con mano torpe he puesto en ellos a la musa, al ángel y al duende.

La musa permanece quieta; puede tener la túnica de pequeños pliegues o los ojos de vaca que miran en Pompeya a la narizota de cuatro caras con que su gran amigo Picasso la ha pintado. El ángel puede agitar caballos de Antonello de Mesina, túnica de Lippi y violín de Massolino o de Rousseau.

El duende... ¿Dónde está el duende? Por el arco vacío entra un aire mental que sopla con insistencia sobre las cabezas de los muertos, en busca de nuevos paisajes y acentos ignorados: un aire con olor de saliva de niño, de hierba machacada y velo de medusa que anuncia el constante bautizo de las cosas recién creadas.

GIOCO E TEORIA DEL DUENDE¹¹⁸
Federico García Lorca

Signore e signori,

Dal 1918, quando sono entrato nella *Residencia de Estudiantes* di Madrid, al 1928, quando l'ho lasciata, al termine dei miei studi di Lettere e Filosofia, ho ascoltato in quel raffinato salone, in cui conveniva la vecchia aristocrazia spagnola per correggere la sua frivolezza da spiaggia francese, circa mille conferenze.

Con desiderio di aria e sole, mi sono talmente annoiato che, uscendo, mi sono sentito coperto da una leggera cenere quasi sul punto di diventare pepe di irritazione.

No. Io non vorrei che in questa sala entrasse quel terribile moscone della noia, che infila tutte le teste con un filo tenue di sonno e mette negli occhi degli ascoltatori gruppi minuti di punte di spilli.

In modo semplice, con il registro in cui la mia voce poetica non ha luci di legno, né svolte di cicuta, né pecore che d'un tratto sono coltelli di ironia, cercherò di tenere una lezione semplice sullo spirito occulto della dolente Spagna.

Chi si trova nella pelle di toro stesa tra i fiumi Júcar, Guadalete, Sil o Pisuerga (non vorrei parlare di corsi d'acqua accanto alle onde color criniera di leone agitate dal Plata),¹¹⁹ sente dire con comprovata frequenza: "Questo ha molto *duende*". Manuel Torre,¹²⁰ grande artista del popolo andaluso, diceva a uno che cantava: "Tu hai voce, tu conosci gli stili, ma non avrai mai successo, perché tu non hai *duende*".

¹¹⁸ Federico García Lorca, *Teoría y juego del duende*, in *Obras VI*, a cura di Miguel García Posada, Akal, Madrid 1994, 328-339.

¹¹⁹ N.d.t.: la conferenza è stata tenuta in Argentina, da qui l'allusione al Rio de la Plata.

¹²⁰ N.d.t.: Manuel Torre (vero nome Manuel Soto Loreto, 1878-1933), nato ad Algeciras, grande *cantaor* che parte-

In tutta l'Andalusia, rocca di Jaén e conchiglia di Cadice, la gente parla continuamente del *duende* e, con istinto efficace, lo scopre appena compare. Il meraviglioso *cantaor* El Lebrijano, creatore della *Debla*,¹²¹ diceva: "I giorni in cui io canto con *duende* non c'è chi mi possa eguagliare"; la vecchia ballerina gitana *La Malena*¹²² un giorno, sentendo suonare da Brailowsky¹²³ un frammento di Bach, esclamò: "*Olé!* Questo ha *duende!*" - e si annoiò con Gluck, con Brahms e con Darius Milhaud. E Manuel Torre, la persona di maggior cultura nel sangue che ho conosciuto, ascoltando lo stesso Falla nel suo *Notturmo del Generalife*, disse questa splendida frase: "Tutto ciò che ha suoni negri ha *duende*". E non c'è verità più grande.

Questi suoni negri sono il mistero, le radici ficcate nel limo che tutti conosciamo, che tutti ignoriamo, ma da cui ci giunge quanto di più sostanziale vi è nell'arte. Suoni negri, disse l'uomo del popolo di Spagna, e fu d'accordo con Goethe, che, parlando di Paganini, definisce il *duende* dicendo: "Potere misterioso che tutti sentono e che nessun filosofo spiega".

E dunque il *duende* è un potere e non un agire, è un lottare e non un pensare. Io ho sentito dire da un vecchio maestro chitarrista: "Il *duende* non sta nella gola; il *duende* sale da dentro, dalla pianta dei piedi". Cioè, non è questione di capacità, ma di vero stile vivente; cioè, di sangue; cioè, di cultura antichissima, di creazione in atto.

Questo "potere misterioso che tutti sentono e che nessun filosofo spiega" è, insomma, lo spirito della Terra, lo stesso *duende* che bruciò il cuore di Nietzsche, che lo cercava nelle sue forme esteriori sul ponte di Rialto o nella musica di Bizet, senza trovarlo e senza sapere che il *duende* che stava inseguendo era saltato dai greci misteriosi alle ballerine di Cadice o al dionisiaco grido strozzato della *siguiriya* di Silverio.¹²⁴

Così, non voglio che qualcuno confonda il *duende* con il demonio della teologia del dubbio, a cui Lutero, con un sentimento bacchico, tirò una boccetta d'inchiostro a Norimberga, né con il diavolo cattolico, distruttore e poco intelligente, che si traveste da cagna per entrare nei conventi, né con la scimmia parlante portata con sé dal Malgesì di Cervantes nella *Comedia de los celos y de las selvas de Ardenia*.

No. Il *duende* di cui parlo, oscuro e frastornato, è discendente di quell'allegriissimo demonio di Socrate, marmo e sale che lo graffiò indignato il giorno in cui prese la cicuta, e dell'altro malinconico demonietto di Descartes, piccolo come una mandorla verde che, stanco di cerchi e linee, uscì sui canali a sentir cantare i grandi marinai ubriachi.¹²⁵

Ogni uomo, ogni artista, si chiami Nietzsche o Cezanne, ogni scala che sale sulla torre della sua perfezione lo fa a prezzo della lotta sostenuta con un *duende*, non con un angelo, come si è detto, né con la sua musa. È necessario fare questa distinzione fondamentale per la radice dell'opera.

L'angelo guida e regala come San Raffaele, difende ed evita come San Michele, e previene come San Gabriele.¹²⁶ L'angelo abbaglia, ma vola sopra la testa dell'uomo, è al di sopra, sparge la sua grazia e l'uomo, senza alcuno sforzo, realizza la sua opera o la sua inclinazione o la sua danza. L'angelo sulla via di Damasco e quello entrato attraverso le fessure del balconcino di Assisi, o quello che segue i passi di Enrico Susón,¹²⁷ *ordinano* e non c'è modo di opporsi alle loro luci, perché agitano le loro ali di acciaio nell'ambiente¹²⁸ del predestinato.

cipò al *Concurso de cante jondo*, organizzato a Granada nel 1922 da Manuel de Falla e García Lorca, invitato dalla *Niña de los Peines*. Ha realizzato una cinquantina di incisioni di vari canti flamenchi: cfr. *Grabaciones históricas* dell'etichetta Almaguira, 1997.

¹²¹ N.d.t.: Diego Sebastián Mercader Fernández Flores, nato a Lebrija, in provincia di Siviglia, nel 1847, morto nella prima decade del 1900, detto *El Lebrijano Viejo*. Di lui si hanno pochissime notizie. Si dice che sia stato il primo a parlare del *duende*, il che è poco credibile. Sospetto anche che non sia stato l'inventore della *debla*, perché una delle parole più oscure presenti nelle *coplas* - *deblica*, già raccolta nella *Colección* di Machado Álvarez - è il diminutivo di *debla*.

¹²² N.d.t.: Magdalena Seda Loreto, nata a Jerez de la Frontera negli anni Settanta dell'Ottocento e morta a Siviglia nel 1956, figura leggendaria di *cantaora* che, secondo quanto si racconta, avrebbe finito la sua vita come venditrice di sigarette per strada. Durante la sua carriera collabora con La Argentinita, altra mitica ballerina e cantante, di cui esiste una registrazione con Lorca che la accompagna al pianoforte. Cfr. <http://elartedevivirelflamenco.com/bailaoras56.html>.

¹²³ N.d.t.: Alexander Brailowsky (1896-1976), pianista di origine ucraina famoso negli Anni Venti.

¹²⁴ N.d.t.: Silverio Franconetti y Aguilar (1823-1889), grande *cantaor* e creatore del primo *café cantante* esclusivamente dedicato al flamenco. Nato a Siviglia da padre italiano, venne proclamato *rey de los cantaores*, dopo una vita che lo aveva visto fare il *picador* in America Latina, o darsi alla carriera militare. Cfr. Daniel Pineda, *Silverio Franconetti. Noticias Inéditas*, Ediciones Giralda, Granada 2000.

¹²⁵ N.d.t.: preferisco la lezione *borrachos* di *Obras completas* Arturo del Hoyo, Aguilar, Madrid 1954, 2 voll., vol. I, 1067-1079, p. 1069, alla lezione *borrosos*, di García Posada, che mi pare priva di senso: "marinai confusi"?

¹²⁶ N.d.t.: Sono i tre angeli che compaiono nel *Romancero gitano*, collegati a Granada (Miguel), Cordova (Rafael) e Siviglia (Gabriel).

¹²⁷ N.d.t.: il beato Heinrich Seuse, 1300-1366. Discepolo di Meister Eckhart, Suso, o Susone, è autore di opere mistiche e di poesie.

¹²⁸ N.d.t.: *ambiente* è usato qui nel significato originale e proprio di aria che avvolge e circonda un corpo.

La musa detta, e in certe occasioni suggerisce. Può relativamente poco, perché ormai è lontana e talmente stanca (io l'ho vista due volte), che dovettero metterle mezzo cuore di marmo. I poeti della musa sentono voci e non sanno da dove, ma sono della musa che li nutre e a volte se li beve, come nel caso di Apollinaire, gran poeta distrutto dall'orribile musa con cui l'ha dipinto il divino angelico Rousseau.¹²⁹ La musa sveglia l'intelligenza, porta paesaggi di colonne e un falso sapore di allori, e l'intelligenza è spesso nemica della poesia, perché limita troppo, perché innalza il poeta in un trono di acute spine e gli fa dimenticare che presto se lo possono mangiare le formiche, o gli può cadere in testa una grande aragosta di arsenico, contro cui nulla possono le muse che vivono nei monocoli o nella rosa di debole lacca del piccolo salone.

Angelo e musa vengono da fuori; l'angelo dà luci, la musa dà forme (Esiodo imparò da lei). Pane d'oro o grinza di tuniche, il poeta riceve norme nel suo boschetto di allori. Invece il *duende* bisogna ridestarlo nelle stanze ultime del sangue. E rifiutare l'angelo e dare un calcio alla musa, e perdere il timore per il sorriso di violette esalato dalla poesia del XVIII secolo e verso il gran telescopio nelle cui lenti dorme la musa malata di limiti.

La vera lotta è con il *duende*.

Sono conosciuti i cammini per cercare Dio. Dal modo barbaro dell'eremita al modo sottile del mistico. Con una torre come Santa Teresa, o con tre cammini come San Giovanni della Croce. E anche se dobbiamo gridare con la voce di Isaia: "Davvero tu sei il Dio nascosto", alla fin fine Dio manda a chi lo cerca le sue prime spine di fuoco.

Per cercare il *duende* non c'è mappa né esercizio. Si sa solo che brucia il sangue come un topico di vetri,¹³⁰ che esaurisce, che rifiuta tutta la dolce geometria appresa, che rompe gli stili, che si appoggia sul dolore umano che non ha consolazione, che spinge Goya, maestro dei grigi, degli argenti, dei rosa della miglior pittura inglese, a dipingere con le ginocchia e i pugni con orribili neri di bitume; o che denuda Mosén Cinto Verdager¹³¹ con il freddo dei Pirenei, o porta Jorge Manrique¹³² ad attendere la morte nella pianura di Ocaña, o veste con un abito verde da saltimbanco il corpo delicato di Rimbaud, o mette occhi di pesce morto al conte Lautréamont nell'alba dei boulevard.¹³³

I grandi artisti del sud della Spagna, gitani o flamenchi, che cantino, ballino o suonino, sanno che non è possibile alcuna emozione senza l'arrivo del *duende*. Essi ingannano la gente e possono dare un'impressione di *duende* senza averlo, come vi ingannano tutti i giorni autori o pittori o seguaci di mode letterarie senza *duende*; ma basta prestare un po' di attenzione, e non lasciarsi trasportare dall'indifferenza, per scoprire l'imbroglione e farli fuggire con il loro grossolano artificio.

Una volta la *cantaora* andalusa Pastora Pavón, *La Niña de los Peines*,¹³⁴ notturno genio ispanico, equivalente in capacità di fantasia a Goya o Rafael *el Gallo*,¹³⁵ cantava in una tavernucola di Cadice. Giocava con la sua voce d'ombra, con la sua voce di stagno fuso, con la sua voce coperta di muschio, e se la avvolgeva nei capelli o la bagnava di vino o la perdeva in gineprai oscuri e lontanissimi. Ma niente; era inutile. Gli ascoltatori restavano in silenzio.

C'era lì Ignacio Espeleta,¹³⁶ bello come una tartaruga romana, al quale domandarono una volta: "Com'è che non lavori?"; e lui, con un sorriso degno di Argantonio,¹³⁷ rispose: "Come posso lavorare se sono di Cadice?".

¹²⁹ N.d.t.: Henri Rousseau, *Ritratto di Apollinaire e Marie Laurencin (La Musa ispiratrice il poeta)*, 1909. (Pare che Apollinaire, non apprezzando il quadro, lo avesse messo in cantina).

¹³⁰ N.d.t.: nel testo: *trópico de vidrios* - forse errato per *tópico*, medicamento esterno che si applica sulla ferita.

¹³¹ N.d.t.: Mossen Jacinto Verdager y Santaló (1845-1902), catalano, sacerdote, autore del poema *L'Atlàntida* (1876) e di *Idilios y cantos místicos* (1879), molto celebrati nel suo tempo.

¹³² N.d.t.: Jorge Manrique (1440-1479), autore delle *Coplas por la muerte de su padre*, muore durante l'assalto al castello di Garci-Muñoz (o pochi giorni dopo, a seguito della ferita riportata nell'assalto). È suo padre Rodrigo che muore nella sua residenza di Ocaña, in provincia di Toledo, circondato dai suoi familiari.

¹³³ N.d.t.: Isidore Lucien Ducasse, noto come conte di Lautréamont (1846-1870), autore di *Les Chants de Maldoror*, uno dei testi più innovativi della poesia francese. Personaggio fortemente alienato, amava fare lunghe camminate lungo la Senna, a cui forse allude Lorca.

¹³⁴ N.d.t.: Pastora María Pavón Cruz (1890-1969), una delle più grandi *cantaoras* di tutti i tempi, nata a Siviglia, città che la celebra con un monumento. Partecipò come giurato al *Concurso* del 1922. Conobbe Lorca in casa della Argentinia. Ha inciso 258 *cantes*, oggi disponibili in cd. Cfr. *Grands cantaores du flamenco*, vol. 3 - *La Niña de los Peines (Pastora Pavón)*, Le chant du monde LDX 274859 (comp. 1930s-1940s); *Arte Flamenco*, Vol. 7, *La Nina de los Peines (1890-1969)*, etichetta Mandala, 1996.

¹³⁵ N.d.t.: Rafael Gómez Ortega, soprannominato *El Gallo* (1882-1960), famosissimo torero gitano, membro di una famiglia di toreri. Del torero Rafael Gómez Ortega dicono che una volta, avendo conosciuto Ortega y Gasset, e avendo saputo che, come filosofo, il suo mestiere consisteva nel pensare, commentò: "*Hay gente pa tó*". (Altre fonti attribuiscono l'episodio al torero Rafael Guerra Bejarano, "Guerrita").

¹³⁶ N.d.t.: Ignacio Espeleta (1871-1938) fu un famoso *cantaor* di Cadice, rinomato come interprete di *bulerías* e *ale-*

E c'era Elvira La Caliente, aristocratica prostituta di Siviglia, discendente diretta di Soledad Vargas, che nel trenta¹³⁸ non volle sposarsi con un Rothschild perché non la eguagliava nel sangue. E c'erano i Florida, che la gente crede macellai, mentre in realtà sono sacerdoti millenari che continuano a sacrificare tori a Gerione, e in un angolo, l'imponente allevatore don Pablo Murube,¹³⁹ con l'aria da maschera cretese. Pastora Pavón finì di cantare in mezzo al silenzio. Solo, e con sarcasmo, un uomo piccolino, di quegli ometti ballerini che escono d'improvviso dalle bottiglie di aguardiente, disse a voce molto bassa: "Viva Parigi!", come per dire: "Qui non ci interessano le abilità, né la tecnica, né la maestria. Ci interessa altro".

Allora la *Niña de los Peines* si alzò come una pazza, stroncata come una prefica medievale, si scolò d'un sorso un gran bicchiere di grappa come fuoco, e sedette a cantare, senza voce, senza respiro, senza sfumature, con la gola bruciata, ma... con *duende*. Era riuscita ad ammazzare tutto l'armamentario della canzone per lasciare il campo a un *duende* furioso e dominante, amico di venti carichi di sabbia, che spingeva gli ascoltatori a stracciarsi i vestiti, quasi con lo stesso ritmo con cui se li rompono i neri antillani del ritmo *lucumí*,¹⁴⁰ ammutoliti davanti all'immagine di Santa Barbara.

La *Niña de los Peines* dovette lacerare la sua voce perché sapeva che la stava ascoltando gente squisita che non chiedeva forma, ma midollo di forma, musica pura con il corpo raccolto per potersi sostenere in aria. Dovette sminuire le sue capacità e le certezze; cioè, dovette allontanare la sua Musa e rimanere abbandonata, perché il suo *duende* arrivasse e si degnasse di lottare a mani nude. E come cantò! La sua voce non giocava più, la sua voce era un getto di sangue, degna, per il suo dolore e la sua sincerità, di aprirsi come una mano di dieci dita sui piedi inchiodati, ma pieni di burrasca, di un Cristo di Juan de Juni.¹⁴¹

L'arrivo del *duende* presuppone sempre un cambiamento radicale in tutte le forme. Su vecchi piani, dà sensazioni di freschezza totalmente inedite, con una qualità di cosa appena creata, di miracolo, che finisce col produrre un entusiasmo quasi religioso.

In tutta la musica araba, danza, canzone o elegia, l'arrivo del *duende* è salutato con energici "Allah! Allah!", "Dio! Dio!", così vicini all'"Olé!" delle corride, che magari sarà la stessa cosa; e in tutti i canti del sud della Spagna l'apparizione del *duende* è seguita da sincere grida di "Viva Dio!", profondo, umano, tenero grido di una comunicazione con Dio attraverso i cinque sensi, grazie al *duende* che agita la voce e il corpo della ballerina, evasione reale e poetica da questo mondo, così pura come quella realizzata dall'eccellente poeta del XVII secolo Pedro de Rojas¹⁴² attraverso sette giardini, o quella di Juan Calimaco¹⁴³ con una trepidante scala di pianto.

Naturalmente, quando questa evasione viene realizzata, tutti ne sentono gli effetti: l'iniziato, vedendo come lo stile vince una materia povera, e l'ignorante, nel non so che di una autentica emozione. Anni fa, in una gara di ballo di Jerez de la Frontera, si prese il premio una vecchia di ottant'anni contro belle donne e ragazzi con la cintura di acqua, con il solo fatto di alzare le braccia, ergere la testa e dare un colpo col piede sul *tablao*; ma nella riunione di muse e angeli presenti, bellezza di forma e bellezza di sorriso, doveva vincere e vinse quel *duende* moribondo che trascinava a terra le sue ali di coltelli ossidati.

Tutte le arti sono capaci di *duende*, ma dove ha più spazio, com'è naturale, è nella musica, nella danza e nella poesia recitata, perché queste richiedono un corpo vivo che interpreti, perché sono forme che nascono e muoiono in modo perpetuo e innalzano i loro contorni su un presente esatto. Molte volte il *duende* del musi-

*grias*¹³⁷

¹³⁷ N.d.t.: Mitico re di Tartesso, città al centro di una civiltà protostorica ubicata in Andalusia, e probabilmente alla foce del Guadalquivir.

¹³⁸ N.d.t.: molte traduzioni specificano "1930", ma deve trattarsi del 1830.

¹³⁹ N.d.t.: secondo Juan Antonio Campezano, "los Florida" sarebbero "los Melu" di Cadice, mentre Joaquín Romero Murube affermava che Pablo Murube era in realtà l'allevatore Felipe Murube, considerato un grande esperto del flamenco (cfr. Luis Suárez Ávila, *Fuentes, paisaje e interpretación cabal de Lorca*, "Culturas Populares. Revista Electrónica" 4, 2007, www.culturaspopulares.org/textos4/articulos/suarez1.pdf).

¹⁴⁰ N.d.t.: *lukumi* è il nome della religione comunemente chiamata *santería* (termine in realtà spregiativo), in cui sono fusi elementi di cristianesimo e di religione yoruba, diffusa prevalentemente in terra cubana a seguito della deportazione di schiavi nigeriani. È affine al vudù, per origine e per credenze. Vi ha un'importanza notevole il rito collettivo basato sulla danza.

¹⁴¹ N.d.t.: Juan de Juni (1506-1577), scultore tra i più importanti nella Castiglia del '500, capace di raggiungere un impressionante livello di realismo nella riproduzione dell'anatomia umana.

¹⁴² N.d.t.: Pedro Soto de Rojas (1584-1658), poeta di Granada, autore di *Paraíso cerrado para muchos, jardines abiertos para pocos* (1652), importante e raffinata opera barocca. García Lorca gli dedica un *Homenaje a Soto de Rojas*, in *Obras completas*, Aguilar, cit., vol. I, 1026-1033.

¹⁴³ N.d.t.: san Giovanni Climaco (575-650), monaco bizantino, autore del trattato mistico *La scala del Paradiso*.

cista passa al *duende* dell'interprete, e altre volte, quando il musicista o il poeta non sono tali, il *duende* dell'interprete - e questo è interessante - crea una nuova meraviglia, che conserva soltanto nell'apparenza la forma primitiva. È il caso dell'invasata [*enduendada*] Eleonora Duse, che cercava opere fallite per farle trionfare grazie a ciò che lei inventava, o il caso di Paganini, spiegato da Goethe, che faceva sentire melodie profonde da autentiche volgarità, o il caso di una deliziosa ragazza di Puerto de Santa María, che io ho visto cantare e ballare l'orrendo *cuplé*¹⁴⁴ italiano *O Mari!*, con ritmi, silenzi e una intenzione che trasformavano la paccottiglia italiana in un duro serpente di oro eretto.

Il fatto è che, effettivamente, trovavano qualcosa di nuovo, che non aveva nulla a che vedere col precedente, e davano sangue vivo e scienza a corpi vuoti di espressione.

Tutte le arti, e anche i paesi, hanno capacità di *duende*, di angelo e di musa; e così come la Germania ha, con eccezioni, la musa, e l'Italia ha in modo permanente l'angelo, la Spagna in tutti i tempi è mossa dal *duende*. Come paese di musica e danze millenarie, dove il *duende* sprema limoni di alba, e come paese di morte. Come paese aperto alla morte.

In tutti i paesi la morte è una fine. Arriva e si chiudono le tende. In Spagna, no. In Spagna si aprono. Molta gente vive dentro le mura fino al giorno in cui muore e la portano fuori al sole. Un morto in Spagna è più vivo da morto che in qualunque altro posto del mondo: il suo profilo ferisce come il filo di un rasoio. Le battute sulla morte e la sua contemplazione silenziosa sono familiari agli spagnoli. Dal *Sueño de las calaveras* di Quevedo fino all'*Obispo podrido* di Valdés Leal,¹⁴⁵ e dalla Marbella del XVII secolo,¹⁴⁶ morta di parto a metà del cammino, che dice:

*La sangre de mis entrañas
cubriendo el caballo está.
Las patas de tu caballo
echan fuego de alquitrán...*¹⁴⁷

al recente ragazzo di Salamanca, ucciso dal toro, che esclama:

*Amigos, que yo me muero;
amigos, yo estoy muy malo.
Tres pañuelos tengo dentro
y este que meto son cuatro...*¹⁴⁸

c'è un parapetto di fiori di salnitro, dove si affaccia un popolo di contemplatori della morte, con versetti di Geremia nel versante più aspro, o con un cipresso fragrante nel versante più lirico; comunque un paese in cui la cosa più importante di tutto ha un ultimo valore metallico di morte.

La pianeta e la ruota del carro, e il coltello e le barbe pungenti dei pastori, e la luna pelata, e la mosca, e i ripostigli umidi, e le macerie, e i santi coperti di merletti, e la calce, e la linea pungente di grondaie e terrazze hanno in Spagna minute erbe mortali, allusioni e voci percettibili per uno spirito attento, che ci riempiono la memoria con l'aria irrigidita del nostro proprio transito. Non è casuale tutta l'arte spagnola legata alla nostra terra, piena di cardi e pietre definitive; non è un esempio isolato il lamento di Pleberio¹⁴⁹ o le danze del maestro Josef María de Valdivieso; non è un caso che tra tutte le ballate europea si segnali questa amata spagnola:

*-Si tú eres mi linda amiga,
¿cómo no me miras, di?*

¹⁴⁴ N.d.t.: stile musicale popolare e, a volte, grossolano, dal francese *couplet*, diffuso in Spagna verso la fine del XIX secolo, come evoluzione della *tonadilla*, analogo a canzoni da avanspettacolo.

¹⁴⁵ N.d.t.: Juan de Valdés Leal (1622-1690), pittore e incisore nella cui opera ha un grande rilievo il macabro.

¹⁴⁶ N.d.t.: *Marbella* è il titolo di un *romance* del XVII secolo, noto anche come *Corrido de Marbella* o *Marbella y el recién nacido*. Testo in Vicente T. Mendoza, *El romance español y el corrido mexicano, estudio comparativo*, Universidad Autónoma Nacional de México 1939, 398-399.

¹⁴⁷ N.d.t.: "Il sangue delle mie viscere / sta coprendo il cavallo. / Le zampe del tuo cavallo / scagliano fuoco di catrame..."

¹⁴⁸ N.d.t.: *Romance de los mozos de Monleón*, cfr. Ramón García Mateos, *Notas varias de tres versiones del "Romance de los mozos de Monleón"*, "Revista de Folclore", 1967, n. 86, 13-16. Lorca ne realizza una versione musicale cantata dalla Argentinina (la accompagna al piano) e disponibile in cd Sony (*Canciones populares españolas*). "Amici, io muoio, / amici, io sto molto male. / Tre fazzoletti ho dentro (=nella ferita) / e con questo sono quattro".

¹⁴⁹ N.d.t.: nel finale della *Celestina* di Fernando de Rojas.

-Ojos con que te miraba
a la sombra se los di

-Si tú eres mi linda amiga,
¿cómo no me besas, di?
-Labios con que te besaba
a la tierra se los di.

-Si tú eres mi linda amiga,
¿cómo no me abrazas, di?
-Brazos con que te abrazaba
de gusanosos cubrí.¹⁵⁰

Né è strano che agli albori della nostra lirica risuoni questa canzone:

*Dentro del vergel
moriré
dentro del rosal
matar me han.*

*Yo me iba, mi madre,
las rosas a coger,
hallara la muerte
dentro del vergel.*

*Yo me iba, madre,
las rosas a cortar,
hallara la muerte
dentro del rosal.*

*Dentro del vergel
moriré,
dentro del rosal
matar me han.¹⁵¹*

Le teste gelate dalla luna dipinte da Zurbarán, il giallo color burro con il giallo lampo del Greco, il racconto del padre Sigüenza,¹⁵² l'intera opera di Goya, l'abside della chiesa dell'Escorial, tutta la scultura policroma, la cripta della casa ducale di Osuna,¹⁵³ la morte con la chitarra della cappella dei Benavente a Medina de Rioseco,¹⁵⁴ equivalgono a ciò che nel culto sono le devozioni di San Andrés de Teixido, dove i morti hanno un posto nella processione,¹⁵⁵ i canti dei defunti cantati dalle donne asturiane con faretti pieni di fiamme nella notte di novembre, il canto e la danza della sibilla nelle cattedrali di Maiorca e Toledo,¹⁵⁶ l'oscuro *In Record* di Tortosa¹⁵⁷ e agli innumerevoli riti del Venerdi Santo, che con la coltissima festa dei tori formano il trionfo popolare della morte spagnola. Nel mondo solo il Messico può darsi la mano con il mio paese.

¹⁵⁰ N.d.t.: “-Se tu sei la mia bella amica, / perché non mi guardi? /-Gli occhi con cui ti guardavo / li ho dati all'ombra. / -Se tu sei la mia bella amica, / perché non mi baci? / -Le labbra con cui ti baciavo / le ho date alla terra. / -Se tu sei la mia bella amica, / perché non mi abbracci? / -Le braccia con cui ti abbracciavo / ho coperto di vermi”.

¹⁵¹ N.d.t.: “Dentro il giardino / morirò. / Dentro il roseto / mi uccideranno. / Io andavo, madre, / a cogliere le rose / ho trovato la morte / dentro il giardino. / Andavo, madre, / a tagliare le rose / ho trovato la morte / nel roseto. / Dentro il giardino / morirò. / Dentro il roseto / mi uccideranno”.

¹⁵² N.d.t.: José Martínez de Espinosa (1544-1606), poeta, teologo e storico; Lorca si riferisce probabilmente alla sua *Historia de la Orden de San Jerónimo*.

¹⁵³ N.d.t.: allude probabilmente al *Panteón ducal* (1544-1555), concepito come sepoltura per i membri della famiglia dei duchi di Osuna, sito nella città omonima.

¹⁵⁴ N.d.t.: costruita tra il 1544 e il 1548, sotto la direzione di Juan de Juni, contiene una scena della cacciata di Adamo ed Eva dal paradiso, preceduti da una morte che suona la chitarra.

¹⁵⁵ N.d.t.: Santo André de Teixido, località della Galizia, con un ricco folclore. Si dice che chi non ha fatto un pellegrinaggio a San Andrés da vivo, deve andarci da morto: i parenti si recano al cimitero, invitando l'anima del morto a fare il pellegrinaggio con loro.

¹⁵⁶ N.d.t.: allude al *Canto della Sibilla*, tradizione medievale sopravvissuta a Maiorca nonostante la proibizione del Concilio di Trento, avente per tema il giudizio universale.

¹⁵⁷ N.d.t.: allude probabilmente a un'antica preghiera pubblica, *In recort de la mort i passió de Nostre Senyor Je-*

Quando la musa vede giungere la morte, chiude la porta, o innalza un plinto, o porta a spasso un'urna, e scrive un epitaffio con mano di cera, ma subito torna ad annaffiare il suo alloro con un silenzio vacillante tra due brezze. Sotto l'arco tronco dell'Ode, riunisce con funebre sentimento gli stessi fiori dipinti dagli italiani del XV secolo e chiama il sicuro gallo di Lucrezio perché spaventi le ombre impreviste.¹⁵⁸

Quando vede giungere la morte, l'angelo vola in lenti cerchi e tesse con lacrime di gelo e narciso l'elegia che abbiamo visto tremare nelle mani di Keats, e in quelle di Villasandino, e quelle di Herrera, e quelle di Bécquer e quelle di Juan Ramón Jiménez. Ma che orrore quello dell'angelo se sente un ragno, per quanto piccolo, sul suo tenero roseo piede!

Invece il *duende* non viene se non vede una possibilità di morte, se non sa che deve ronzare intorno alla sua casa, se non ha la certezza che deve agitare questi rami che tutti abbiamo e che non hanno, non avranno consolazione.

Con idea, suono o gesto, il *duende* ama i bordi del pozzo in una franca lotta con il creatore. Angelo e musa fuggono, con violino e ritmo, e il *duende* ferisce, e nella cura di questa ferita, che non si richiude mai, c'è la parte insolita, inventata dell'opera di un uomo.

La virtù magica del poeta¹⁵⁹ consiste nell'essere sempre posseduto dal *duende* [*enduendado*] per battezzare con acqua scura tutti coloro che lo osservano, perché con il *duende* è più facile amare, capire, ed è *sicuro* essere amati, essere capiti, e questa lotta per l'espressione e per la comunicazione dell'espressione assume a volte, in poesia, caratteri mortali.

Ricordate il caso della flamenchissima ed posseduta dal *duende* Santa Teresa, flamenca non per aver legato un toro furioso e avergli fatto fare tre magnifici *pases*,¹⁶⁰ cosa che fece, non per essersi fatta bella davanti a fra Juan de la Miseria,¹⁶¹ né per aver dato uno schiaffo al Nunzio di Sua Santità, ma per essere una delle poche creature il cui *duende* (non angelo, perché l'angelo non assale mai) la trafigge con un dardo, volendo ucciderla per avergli tolto il suo segreto ultimo, il ponte sottile che unisce i cinque sensi con quel centro nella carne viva, nel mare vivo, dell'Amore liberato dal Tempo.

Eroica vincitrice del *duende*, al contrario di Felipe d'Austria, che, andando a cercare musa e angelo nella teologia, si vide imprigionato dal *duende* degli ardori freddi in quell'opera dell'Escorial,¹⁶² in cui la geometria confina con il sogno, e dove il *duende* si mette una maschera da musa ad eterno castigo del gran re.

Abbiamo detto che il *duende* ama il bordo, la ferita, e si avvicina ai luoghi in cui le forme si fondono in un desiderio superiore alle loro espressioni visibili.

In Spagna (come nei popoli orientali in cui la danza è espressione religiosa) il *duende* ha un campo illimitato sui corpi delle ballerine di Cadice, elogiate da Marziale, sui petti dei cantanti, elogiate da Giovenale, e in tutta la liturgia dei tori, autentico dramma religioso in cui, allo stesso modo della messa, si adora e si sacrifica a un Dio.

Sembra che tutto il *duende* del mondo classico si concentri in questa festa perfetta, che rappresenta la cultura e la gran sensibilità di un popolo che scopre nell'uomo le sue migliori ire, le sue migliori amarezze e il suo miglior pianto. Nel ballo spagnolo e nelle corride non si diverte nessuno; il *duende* si incarica di far soffrire attraverso il dramma, su forme vive, e prepara le scale per un'evasione dalla realtà circostante.

Il *duende* opera sul corpo della ballerina come il vento sulla sabbia. Con un potere magico trasforma una ragazza in paralitica della luna, o riempie di rossori adolescenziali un vecchio stanco che chiede elemosine per le botteghe del vino, va con una capigliatura odore di porto notturno, e in ogni momento agisce sulle braccia con espressioni che sono madri della danza di tutti i tempi.

Ma è impossibile ripetersi, questo è molto interessante da sottolineare. Il *duende* non si ripete, come non si ripetono le forme del mare in burrasca.

Nelle corride assume i suoi accenti più impressionanti, perché deve lottare, da una parte con la morte che può distruggerlo, e dall'altra con la geometria, con la misura, base fondamentale della festa.

Il toro ha la sua orbita; il torero ha la sua; e tra orbita e orbita c'è un punto di pericolo, dove sta il vertice del terribile gioco.

sucrist.

¹⁵⁸ N.d.t.: Lucrezio, *De rerum natura*: "Al gallo, che suole, sbattendo le ali per cacciar via / la notte, chiamare l'aurora con voce squillante, / i rabbiosi leoni non possono stare di fronte / e fissarlo..." (lib. IV, 709-711).

¹⁵⁹ N.d.t.: nel testo: *poema* (poesia), che mi sembra insensato; sostituisco con *poeta*: non è l'opera a essere presa dal *duende*, ma il creatore.

¹⁶⁰ N.d.t.: in tauromachia, *pase* è il movimento con cui il torero fa passare il toro sotto la *muleta*.

¹⁶¹ N.d.t.: allude al ritratto di Juan de la Miseria, per il quale santa Teresa posò nel 1576. Juan de la Miseria si chiamava, nella vita secolare, Giovanni Narducci (1526-1616), ed era di origine abruzzese.

¹⁶² N.d.t.: Felipe II, ideatore dell'Escorial, costruito tra il 1563 e il 1584.

È possibile avere musa con la *muleta* e angelo con le *banderillas* e passare per un buon torero, ma nell'arte della cappa, con il toro ancora privo di ferite, e nel momento dell'uccisione, è necessario l'aiuto del *duende* per raggiungere la verità artistica.

Il torero che spaventa il pubblico nell'arena con la sua temerarietà, non torea, bensì sta in quel piano ridicolo, alla portata di chiunque, del *giocarsi la vita*; invece il torero morso dal *duende* dà una lezione di musica pitagorica e fa dimenticare che getta continuamente il cuore sulle corna.

Lagartijo col suo *duende* romano, Joselito col suo *duende* ebreo, Belmonte col suo *duende* barocco, e Cagancho col suo *duende* gitano,¹⁶³ mostrano, dal crepuscolo dell'anello, a poeti, pittori e musicisti, quattro grandi vie della tradizione spagnola.

La Spagna è l'unico paese dove la morte è lo spettacolo nazionale, dove la morte suona lunghi clarini all'arrivo delle primavere, e la sua arte è sempre retta da un *duende* acuto che le ha dato la sua differenza e la sua qualità di invenzione.

Il *duende* che riempie di sangue, per la prima volta nella scultura, le guance dei santi del maestro Mateo de Compostela,¹⁶⁴ è lo stesso che fa gemere San Giovanni della Croce o brucia ninfe nude con i sonetti religiosi di Lope.

Il *duende* che innalza la torre di Sagunto o lavora caldi mattoni a Calatayud o Teruel è lo stesso che rompe le nubi del Greco e fa rotolare a calci gli ufficiali giudiziari di Quevedo e le chimere di Goya.

Quando piove, tira fuori Velázquez, invasato [*enduendado*] in segreto dietro i suoi grigi monarchici; quando nevicava, fa uscire Herrera nudo per dimostrare che il freddo non ammazza; quando arde, mette nelle sue fiamme Berruguete e gli fa inventare un nuovo spazio per la scultura.

La musa di Góngora e l'angelo di Garcilaso debbono disfare la ghirlanda di alloro quando passa il *duende* di San Giovanni della Croce, quando

*El ciervo vulnerado
por el otero asoma.*¹⁶⁵

La musa di Gonzalo de Berceo e l'angelo dell'Arcipreste de Hita debbono farsi da parte per cedere il passo a Jorge Manrique, quando arriva ferito dalla morte alle porte del castello di Belmonte. La musa di Gregorio Hernández e l'angelo di José de Mora debbono allontanarsi perché incrocia il *duende* che piange lacrime di sangue di Mena e il *duende* con la testa di toro assiro di Martínez Montañés,¹⁶⁶ come la malinconica musa di Catalogna e l'angelo bagnato di Galizia debbono guardare, con amoroso spavento, il *duende* di Castiglia, così lontano dal pane caldo e dalla dolcissima vacca, che pasce con norme di cielo ramazzato e terra secca.

Duende di Quevedo e *duende* di Cervantes, con verdi anemoni di fosforo l'uno, e fiori di gesso di Ruidera l'altro,¹⁶⁷ coronano la pala d'altare del *duende* della Spagna.

Ogni arte ha, com'è naturale, un *duende* diverso nel modo e nella forma, ma tutte uniscono le loro radici nel punto da cui emanano i suoni negri di Manuel Torre, materia ultima e fondo comune incontrollabile e scosso di legno, suono, tela e parola.

Suoni negri dietro i quali sono ormai in tenera intimità i vulcani, le formiche, gli zefiri e la gran notte che si cinge la vita con la Via lattea.

Signore e signori: Ho innalzato tre archi e con mano rozza vi ho messo la musa, l'angelo e il *duende*.

La musa rimane quieta; può avere una tunica a piccole pieghe o gli occhi di vacca che guardano Pompei, o il nasone di quattro lati con cui l'ha dipinta il suo grande amico Picasso. L'angelo può agitare i capelli di Antonello da Messina, la tunica di Lippi e il violino di Masolino o Rousseau.¹⁶⁸

¹⁶³ N.d.t.: Rafael Molina Sánchez, detto *Lagartijo*, torero nato a Córdoba (1841-1900). José Gómez Ortega, detto *Gallito* e in seguito Joselito, torero di etnia gitana (1895-1920), morto durante una corrida nell'arena di Talavera de la Reina. Juan Belmonte García (1892-1962), detto *El Pasma de Triana*, considerato uno dei migliori toreri della storia. Joaquín Rodríguez Ortega Cagancho (1903-1984), torero gitano, divenuto leggendario per il suo stile.

¹⁶⁴ N.d.t.: Maestro Mateo (1150-1200 o 1217), scultore, autore del *Pórtico de la Gloria* della cattedrale di Santiago de Compostela.

¹⁶⁵ N.d.t.: *"Il cielo ferito / si affaccia dal colle"*.

¹⁶⁶ N.d.t.: Gregorio Hernández, o Fernández (1576-1636), scultore spagnolo. José de Mora (1642-1724), scultore barocco spagnolo. Juan Martínez Montañés (1568-1649), pittore e scultore spagnolo.

¹⁶⁷ N.d.t.: allude alle lagune del Ruidera, oggi parco nazionale nella Mancha, con famosi depositi di gesso.

¹⁶⁸ N.d.t.: potrebbe trattarsi di Masolino da Panicale, ma ignoro a quale quadro si riferisca. Potrebbe essere una confusione per Melozzo da Forlì, autore del celebre *Angelo col violino*? Possibile riferimento anche a Henri Rousseau "il Doganiere", che suonava il violino.

Il *duende*... Dove sta il *duende*? Attraverso l'arco vuoto entra un vento mentale che soffiava con insistenza sulle teste dei morti, in cerca di nuovi paesaggi e accenti ignoti: un vento con odore di saliva di bimbo, di erba calpestata e velo di medusa che annuncia il costante battesimo delle cose appena create.

a)
oema del Cante Jondo

BALADILLA DE LOS TRES RÍOS
A Salvador Quintero.

El río Guadalquivir
va entre naranjos y olivos.
Los dos ríos de Granada
bajan de la nieve al trigo.

¡Ay, amor
que se fue y no vino!

El río Guadalquivir
tiene las barbas granates.
Los dos ríos de Granada,
uno llanto y otro sangre.

¡Ay, amor
que se fue por el aire!

Para los barcos de vela
Sevilla tiene un camino;
por el agua de Granada
sólo reman los suspiros.

¡Ay, amor
que se fue y no vino!

Guadalquivir, alta torre
y viento en los naranjales.
Dauro y Genil, torrecillas
muertas sobre los estanques.

¡Ay, amor
que se fue por el aire!

¡Quién dirá que el agua lleva
un fuego fatuo de gritos!

¡Ay, amor
que se fue y no vino!

Lleva azahar, lleva olivas,
Andalucía. a tus mares.

¡Ay, amor
que se fue por el aire !

POEMA DE LA SIGUIRIYA GITANA
A Carlos Morla Vicuña.

P
PAISAJE

El campo
de olivos
se abre y se cierra
como un abanico.
Sobre el olivar
hay un cielo hundido
y una lluvia oscura
de luceros fríos.
Tiembla junco y penumbra
a la orilla del río.
Se riza el aire gris.
Los olivos
están cargados
de gritos.
Una bandada
de pájaros cautivos,
que mueven sus larguísimas
colas en lo sombrío.

LA GUITARRA

Empieza el llanto
de la guitarra.
Se rompen las copas
de la madrugada.
Empieza el llanto
de la guitarra.
Es inútil callarla.
Es imposible
callarla.
Llora monótona
como llora el agua,
como llora el viento
sobre la nevada.
Es imposible
callarla.
Llora por cosas
lejanas.
Arena del Sur caliente
que pide camelias blancas.
Llora flecha sin blanco,
la tarde sin mañana,
y el primer pájaro muerto
sobre la rama.
¡Oh, guitarra!
Corazón malherido
por cinco espadas.

EL GRITO

La elipse de un grito,
va de monte
a monte.

Desde los olivos,
será un arco iris negro
sobre la noche azul.

¡Ay!

Como un arco de viola
el grito ha hecho vibrar
largas cuerdas del viento.

¡Ay!

(Las gentes de las cuevas
asoman sus velones.)

EL SILENCIO

Oye, hijo mío, el, silencio.
Es un silencio ondulado,
un silencio

donde resbalan valles y ecos
y que inclina las frentes
hacia el suelo.

EL PASO DE LA SIGUIRIYA

Entre mariposas negras,
va una muchacha morena
junto a una blanca serpiente
de niebla.

*Tierra de luz,
cielo de tierra.*

Va encadenada al temblor
de un ritmo que nunca llega,
tiene el corazón de plata
y un puñal en la diestra.
¿A dónde vas, siguiiriya,
con un ritmo sin cabeza?
¿Qué luna recogerá
tu dolor de cal y adelfa?

*Tierra de luz,
cielo de tierra.*

DESPUÉS DE PASAR

Los niños miran
un punto lejano.

Los candiles se apagan.
Unas muchachas ciegas
preguntan a la luna,
y por el aire ascienden
espirales de llanto.

Las montañas miran
un punto lejano.

Y DESPUÉS

Los laberintos
que crea el tiempo
se desvanecen.

(Sólo queda
¡Ay! el desierto.)

El corazón,
fuente del deseo,
se desvanece.

(Sólo queda
el desierto.)

La ilusión de la aurora
y los besos,
se desvanecen.

Sólo queda
el desierto.
Un ondulado
desierto.

*POEMA DE LA SOLEÁ
A Jorge Zalamea.*

TIERRA SECA...

Tierra seca,
tierra quieta
de noches
inmensas.

(Viento en el olivar,
viento en la sierra.)

Tierra
vieja
del candil
y la pena.
Tierra

de las hondas cisternas.

Tierra
de la muerte sin ojos
y las flechas.

(Viento por los caminos.
Brisa en las alamedas.)

PUEBLO

Sobre el monte pelado,
un calvario.
Agua clara
y olivos centenarios.
Por las callejas
hombres embozados,
y en las torres
veletas girando.
Eternamente
girando.
¡Oh, pueblo perdido,
en la Andalucía del llanto!

PUÑAL

El puñal
entra en el corazón,
como la reja del arado
en el yermo.

No me lo claves.

El puñal,
como un rayo de sol,
incendia las terribles
hondonadas.

No me lo claves.

ENCRUCIJADA

Viento del Este,
un farol
y el puñal
en el corazón.
La calle
tiene un temblor
de cuerda
en tensión,
un temblor

de enorme moscardón.
Por todas partes
yo
veo el puñal
en el corazón.

¡AY!

El grito deja en el viento
una sombra de ciprés.

(Dejadme en este campo,
llorando.)

Todo se ha roto en el mundo.
No queda más que el silencio.

(Dejadme en este campo,
llorando.)

El horizonte sin luz
está mordido de hogueras.

(Ya os he dicho que me dejéis
en este campo,
llorando.)

SORPRESA

Muerto se quedó en la calle
con un puñal en el pecho.

No. No lo conocía nadie.

¡Cómo temblaba el farol!

No. Madre.

¡Cómo temblaba el farolito
de la calle!

Era madrugada. Nadie
pudo asomarse a sus ojos
abiertos al duro aire.

Que muerto se quedó en la calle

No. que con un puñal en el pecho
y que no lo conocía nadie.

No.

LA SOLEÁ

Vestida con mantos negros
piensa que el mundo es chiquito
y el corazón es inmenso.

Vestida con mantos negros.

Piensa que el suspiro tierno
y el grito, desaparecen
en la corriente del viento.

Vestida con mantos negros.

Se dejó el balcón abierto
y al alba por el balcón
desembocó todo el cielo.

*¡Ay yayayayay,
que vestida con mantos negros!*

CUEVA

De la cueva salen
largos sollozos.

(Lo cárdeno
sobre lo rojo.)

El gitano evoca
países remotos.

(Torres altas y hombres
misteriosos.)

En la voz entrecortada
van sus ojos.

(Lo negro
sobre lo rojo.)

Y la cueva encalada
tiembla en el oro.

(Lo blanco
sobre lo rojo.)

ENCUENTRO

Ni tú ni yo estamos
en disposición
de encontrarnos.
Tú... por lo que ya sabes.
¡Yo la he querido tanto!
Sigue esa veredita.
En las manos
tengo los agujeros
de los clavos.
¿No ves cómo me estoy
desangrando?
No mires nunca atrás,
vete despacio
y reza como yo
a San Cayetano,
que ni tu ni yo estamos
en disposición
de encontrarnos.

ALBA

Campanas de Córdoba
en la madrugada.
Campanas de amanecer
en Granada.
Os sienten todas las muchachas
que lloran a la tierna
soleá enlutada.
Las muchachas de
Andalucía la alta
y la baja.
Las niñas de España
de pie menudo
y temblorosas faldas,
que han llenado de luces
las encrucijadas.
¡Oh, campanas de Córdoba
en la madrugada,
y oh, campanas de amanecer
en Granada!

VIÑETAS FLAMENCAS

*A Manuel Torres, "Niño de Jerez",
que tiene tronco de Faraón.*

RETRATO DE SILVERIO FRANCONETTI

Entre italiano
y flamenco,
¿cómo cantaría
aquel Silverio?
La densa miel de Italia,
con el limón nuestro,
iba en el hondo llanto
del siguiyero.
Su grito fue terrible.
Los viejos
dicen que se erizaban
los cabellos
y se abría el azogue
de los espejos.
Pasaba por los tonos
sin romperlos.
Y fue un creador
y un jardinero.
Un creador de glorietas
para el silencio.
Ahora su melodía
duerme con los ecos.
Definitiva y pura.
¡Con los últimos ecos!

JUAN BREVA

Juan Brevia tenía
 cuerpo de gigante
 y voz de niña.
 Nada como su trino.
 Era la misma
 pena cantando
 detrás de una sonrisa.
 Evoca los limonares
 de Málaga la dormida,
 y hay en su llanto dejos
 de sal marina.
 Como Homero, cantó
 ciego. Su voz tenía
 algo de mar sin luz
 y naranja exprimida.

CAFÉ CANTANTE

Lámparas de cristal
 y espejos verdes.

Sobre el tablado oscuro,
 la Parrala sostiene
 una conversación
 con la muerte.
 La llama,
 no viene,
 y la vuelve a llamar.
 Las gentes
 aspiran los sollozos.
 Y en los espejos verdes,
 largas colas de seda
 se mueven.

ROMANCE DE LA LUNA, LUNA

La luna vino a la fragua
 con su polisón de nardos.
 El niño la mira mira.
 El niño la está mirando.
 En el aire conmovido
 mueve la luna sus brazos
 y enseña, lúbrica y pura,
 sus senos de duro estaño.
 Huye, luna, luna, luna.
 Si vinieran los gitanos,
 harían con tu corazón
 collares y anillos blancos.
 Niño, déjame que baile.
 Cuando vengan los gitanos,
 te encontrarán sobre el yunque
 con los ojillos cerrados.

Huye, luna, luna, luna,
 que ya siento sus caballos.
 Niño, déjame, no pises
 mi bláncor almidonado.

El jinete se acercaba
 tocando el tambor del llano.
 Dentro de la fragua el niño
 tiene los ojos cerrados.

Por el olivar venían,
 bronce y sueño, los gitanos.
 Las cabezas levantadas
 y los ojos entornados.

Cómo canta la zumaya,
 ¡ay cómo canta en el árbol!
 Por el cielo va la luna
 con un niño de la mano.

Dentro de la fragua lloran,
 dando gritos, los gitanos.
 El aire la vela, vela.
 El aire la está velando.

PRECIOSA Y EL AIRE

Su luna de pergamino
 Preciosa tocando viene,
 por un anfibio sendero
 de cristales y laureles.
 El silencio sin estrellas,
 huyendo del sonsonete,
 cae donde el mar bate y canta
 su noche llena de peces.
 En los picos de la sierra
 los carabineros duermen
 guardando las blancas torres
 donde viven los ingleses.
 Y los gitanos del agua
 levantan por distraerse,
 glorietas de caracolas
 y ramas de pino verde.

Su luna de pergamino
 Preciosa tocando viene.
 Al verla se ha levantado
 el viento, que nunca duerme.
 San Cristobalón desnudo,
 lleno de lenguas celestes,
 mira a la niña tocando
 una dulce gaita ausente.

Niña, deja que levante
 tu vestido para verte.

Abre en mis dedos antiguos
la rosa azul de tu vientre.

Preciosa tira el panadero
y corre sin detenerse.
El viento-hombrón la persigue
con una espada caliente.

Frunce su rumor el mar.
Los olivos palidecen.
Cantan las flautas de umbría
y el liso gong de la nieve.

¡Preciosa, corre, Preciosa,
que te coge el viento verde!
¡Preciosa, corre, Preciosa!
¡Míralo por dónde viene!
Sátiro de estrellas bajas
con sus lenguas relucientes.

Preciosa, llena de miedo,
entra en la casa que tiene,
mas arriba de los pinos,
el cónsul de los ingleses.

Asustados por los gritos
tres carabineros vienen,
sus negras capas ceñidas
y los gorros en las sienes.

El inglés da a la gitana
un vaso de tibia leche,
y una copa de ginebra
que Preciosa no se bebe.

Y mientras cuenta, llorando,
su aventura a aquella gente,
en las tejas de pizarra
el viento, furioso muerde.

ROMANCE SONÁMBULO

Verde que te quiero verde.
Verde viento. Verdes ramas.
El barco sobre la mar
y el caballo en la montaña.
Con la sombra en la cintura
ella sueña en su baranda,
verde carne, pelo verde,
con ojos de fría plata.
Verde que te quiero verde.
Bajo la luna gitana,
las cosas la están mirando
y ella no puede mirarlas.

Verde que te quiero verde.
Grandes estrellas de escarcha,
vienen con el pez de sombra
que abre el camino del alba.
La higuera frota su viento
con la lija de sus ramas,
y el monte, gato garduño,
eriza sus pitas agrias.
¿Pero quién vendrá? ¿Y por dónde...?
Ella sigue en su baranda,
verde carne, pelo verde,
soñando en la mar amarga.

Compadre, quiero cambiar
mi caballo por su casa,
mi montura por su espejo,
mi cuchillo por su manta.
Compadre, vengo sangrando,
desde los puertos de Cabra.
Si yo pudiera, mocito,
ese trato se cerraba.
Pero yo ya no soy yo,
ni mi casa es ya mi casa.
Compadre, quiero morir
decentemente en mi cama.
De acero, si puede ser,
con las sábanas de holanda.
¿No ves la herida que tengo
desde el pecho a la garganta?
Trescientas rosas morenas
lleva tu pechera blanca.
Tu sangre rezuma y huele
alrededor de tu faja.
Pero yo ya no soy yo,
ni mi casa es ya mi casa.
Dejadme subir al menos
hasta las altas barandas,
¡dejadme subir!, dejadme
hasta las verdes barandas.
Barandales de la luna
por donde retumba el agua.

Ya suben los dos compadres
hacia las altas barandas.
Dejando un rastro de sangre.
Dejando un rastro de lágrimas.
Temblaban en los tejados
farolillos de hojalata.
Mil panderos de cristal,
herían la madrugada.

Verde que te quiero verde,
verde viento, verdes ramas.
Los dos compadres subieron.
El largo viento, dejaba

en la boca un raro gusto
de hiel, de menta y de albahaca.
¡Compadre! ¿Dónde está, dime?
¿Dónde está tu niña amarga?
¡Cuántas veces te esperó!
¡Cuántas veces te esperara
cara fresca, negro pelo,
en esta verde baranda!

Sobre el rostro del aljibe
se mecía la gitana.
Verde cama, pelo verde,
con ojos de fría plata.
Un carámbano de luna
la sostiene sobre el agua.
La noche se puso íntima
como una pequeña plaza.
Guardias civiles borrachos
en la puerta golpeaban.
Verde que te quiero verde.
Verde viento. Verdes ramas.
El barco sobre la mar.
Y el caballo en la montaña.

LA CASADA INFIEL

Y que yo me la lleve al río
creyendo que era mozuela,
pero tenía marido.
Fue la noche de Santiago
y casi por compromiso.
Se apagaron los faroles
y se encendieron los grillos.
En las últimas esquinas
toqué sus pechos dormidos,
y se me abrieron de pronto
como ramos de jacintos.
El almidón de su enagua
me sonaba en el oído,
como una pieza de seda
rasgada por diez cuchillos.
Sin luz de plata en sus copas
los árboles han crecido,
y un horizonte de perros
ladra muy lejos del río.

Pasadas las zarzamoras,
los juncos y los espinos,
bajo su mata de pelo
hice un hoyo sobre el limo.
Yo me quité la corbata.
Ella se quitó el vestido.
Yo el cinturón con revólver
Ella sus cuatro corpiños.
Ni nardos ni caracolas

tienen el cutis tan fino,
ni los cristales con luna
relumbran con ese brillo.
Sus muslos se me escapaban
como peces sorprendidos,
la mitad llenos de lumbre,
la mitad llenos de frío.
Aquella noche corrí
el mejor de los caminos,
montado en potra de nácar
sin bridas y sin estribos.
No quiero decir, por hombre,
las cosas que ella me dijo.
La luz del entendimiento
me hace ser muy comedido.
Sucia de besos y arena,
yo me la lleve del río.
Con el aire se batían las
espadas de los lirios.

Me porté como quien soy.
Como un gitano legítimo.
Le regalé un costurero
grande de raso pajizo,
y no quise enamorarme
porque teniendo marido
me dijo que era mozuela
cuando la llevaba al río.

ROMANCE DE LA PENA NEGRA

Las piquetas de los gallos
cavan buscando la aurora,
cuando por el monte oscuro
baja Soledad Montoya.
Cobre amarillo, su carne,
huele a caballo y a sombra.
Yunques ahumados sus pechos,
gimen canciones redondas.
Soledad, ¿por quién preguntas
sin compañía y a estas horas?
Pregunte por quien pregunte,
dime: ¿a ti qué se te importa?
Vengo a buscar lo que busco,
mi alegría y mi persona.
Soledad de mis pesares,
caballo que se desboca,
al fin encuentra la mar
y se lo tragan las olas.
No me recuerdes el mar,
que la pena negra, brota
en las sierras de aceituna
bajo el rumor de las hojas.
¡Soledad, qué pena tienes!
¡Qué pena tan lastimosa!

Lloras zumo de limón
 agrio de espera y de boca.
 ¡Qué pena tan grande!
 Corro mi casa como una loca,
 mis dos trenzas por el suelo,
 de la cocina a la alcoba.
 ¡Qué pena! Me estoy poniendo
 de azabache, carne y ropa.
 ¡Ay mis camisas de hilo!
 ¡Ay mis muslos de amapola!
 Soledad: lava tu cuerpo
 con agua de las alondras,
 y deja tu corazón en paz,
 Soledad Montoya.

Por abajo canta el río:
 volante de cielo y hojas.
 Con flores de calabaza,
 la nueva luz se corona.
 ¡Oh pena de los gitanos!
 Pena limpia y siempre sola.
 ¡Oh pena de cauce oculto
 y madrugada remota!

PRENDIMIENTO DE ANTOÑITO EL CAMBORIO EN EL CAMINO DE SEVILLA

Antonio Torres Heredia,
 hijo y nieto de Camborios,
 con una vara de mimbre
 va a Sevilla a ver los toros.
 Moreno de verde luna
 anda despacio y garboso.
 Sus empavonados bucles
 le brillan entre los ojos.
 A la mitad del camino
 cortó limones redondos,
 y los fue tirando al agua
 hasta que la puso de oro.
 Y a la mitad del camino,
 bajo las ramas de un olmo,
 guardia civil caminera
 lo llevó codo con codo.

El día se va despacio,
 la tarde colgada a un hombro,
 dando una larga torera
 sobre el mar y los arroyos.
 Las aceitunas aguardan
 la noche de Capricornio,
 y una corta brisa, ecuestre,
 salta los montes de plomo.
 Antonio Torres Heredia,
 hijo y nieto de Camborios,

viene sin vara de mimbre
 entre los cinco tricornos.

Antonio, ¿quién eres tú?
 Si te llamaras Camborio,
 hubieras hecho una fuente
 de sangre con cinco chorros.
 Ni tú eres hijo de nadie,
 ni legítimo Camborio.
 ¡Se acabaron los gitanos
 que iban por el monte solos!
 Están los viejos cuchillos
 tiritando bajo el polvo.

A las nueve de la noche
 lo llevan al calabozo,
 mientras los guardias civiles
 beben limonada todos.
 Y a las nueve de la noche
 le cierran el calabozo,
 mientras el cielo reluce
 como la grupa de un potro.

MUERTE DE ANTOÑITO EL CAMBORIO

Voces de muerte sonaron
 cerca del Guadalquivir.
 Voces antiguas que cercan
 voz de clavel varonil.
 Les clavó sobre las botas
 mordiscos de jabalí.
 En la lucha daba saltos
 jabonados de delfín.
 Bañó con sangre enemiga
 su corbata carmesí,
 pero eran cuatro puñales
 y tuvo que sucumbir.
 Cuando las estrellas clavan
 rejones al agua gris,
 cuando los erales sueñan
 verónicas de alhelí,
 voces de muerte sonaron
 cerca del Guadalquivir.

Antonio Torres Heredia,
 Camborio de dura crin,
 moreno de verde luna,
 voz de clavel varonil:
 ¿Quién te ha quitado la vida
 cerca del Guadalquivir?
 Mis cuatro primos Heredias
 hijos de Benamejí.
 Lo que en otros no envidiaban,
 ya lo envidiaban en mí.
 Zapatos color corinto,

medallones de marfil,
y este cutis amasado
con aceituna y jazmín.
¡Ay Antoñito el Camborio,
digno de una Emperatriz!
Acuérdate de la Virgen
porque te vas a morir.
¡Ay Federico García,
llama a la Guardia Civil!
Ya mi talle se ha quebrado
como caña de maíz.

Tres golpes de sangre tuvo
y se murió de perfil.
Viva moneda que nunca
se volverá a repetir.
Un ángel marchoso pone
su cabeza en un cojín.
Otros de rubor cansado,
encendieron un candil.
Y cuando los cuatro primos
llegan a Benamejí,
voces de muerte cesaron
cerca del Guadalquivir.

ROMANCE DE LA GUARDIA CIVIL ES- PAÑOLA

Los caballos negros son.
Las herraduras son negras.
Sobre las capes relucen
manchas de tinta y de cera.
Tienen, por eso no lloran,
de plomo las calaveras.
Con el alma de charol
vienen por la carretera.
Jorobados y nocturnos,
por donde animan ordenan
silencios de goma oscura
y miedos de fina arena.
Pasan, si quieren pasar,
y ocultan en la cabeza
una vaga astronomía
de pistolas inconcretas.

¡Oh ciudad de los gitanos!
En las esquinas banderas.
La luna y la calabaza
con las guindas en conserva.
¡Oh ciudad de los gitanos!
¿Quién te vio y no te recuerda?
Ciudad de dolor y almizcle,
con las torres de canela.

Cuando llegaba la noche,

noche que noche nochera,
los gitanos en sus fraguas
forjaban soles y flechas.
Un caballo malherido,
llamaba a todas las puertas.
Gallos de vidrio cantaban
por Jerez de la Frontera.
El viento, vuelve desnudo
la esquina de la sorpresa,
en la noche platinoche
noche, que noche nochera.

La Virgen y San José,
perdieron sus castañuelas,
y buscan a los gitanos
para ver si las encuentran.
La Virgen viene vestida
con un traje de alcaldesa
de papel de chocolate
con los collares de almendras.
San José mueve los brazos
bajo una capa de seda.
Detrás va Pedro Domecq
con tres sultanes de Persia.
La media luna, soñaba
un éxtasis de cigüeña.
Estandartes y faroles
invaden las azoteas.
Por los espejos sollozan
bailarinas sin caderas.
Agua y sombra, sombra y agua
por Jerez de la Frontera.

¡Oh ciudad de los gitanos!
En las esquinas banderas.
Apaga tus verdes luces
que viene la benemérita.
¡Oh ciudad de los gitanos!
¿Quién te vio y no te recuerda?
Dejadla lejos del mar,
sin peines para sus crenchas.

Avanzan de dos en fondo
a la ciudad de la fiesta.
Un rumor de siemprevivas,
invade las cartucheras.
Avanzan de dos en fondo.
Doble nocturno de tela.
El cielo se les antoja,
una vitrina de espuelas.

La ciudad libre de miedo,
multiplicaba sus puertas.
Cuarenta guardias civiles
entran a saco por ellas.

Los relojes se pararon,
 y el coñac de las botellas
 se disfrazó de noviembre
 para no infundir sospechas.
 Un vuelo de gritos largos
 se levantó en las veletas.
 Los sables cortan las brisas
 que los cascos atropellan.
 Por las calles de penumbra
 huyen las gitanas viejas
 con los caballos dormidos
 y las orzas de monedas.
 Por las calles empinadas
 suben las capas siniestras,
 dejando atrás fugaces
 remolinos de tijeras.

En el portal de Belén
 los gitanos se congregan.
 San José, lleno de heridas,
 amortaja a una doncella.
 Tercos fusiles agudos
 por toda la noche suenan.
 La Virgen cura a los niños
 con salivilla de estrella.
 Pero la Guardia Civil
 avanza sembrando hogueras,
 donde joven y desnuda
 la imaginación se quema.
 Rosa la de los Camborios,
 gime sentada en su puerta
 con sus dos pechos cortados
 puestos en una bandeja.
 Y otras muchachas corrían
 perseguidas por sus trenzas,
 en un aire donde estallan
 rosas de pólvora negra.
 Cuando todos los tejados
 eran surcos en la tierra,
 el alba meció sus hombros
 en largo perfil de piedra.

¡Oh ciudad de los gitanos!
 La Guardia Civil se aleja
 por un túnel de silencio
 mientras las llamas te cercan.

¡Oh ciudad de los gitanos!
 ¿Quién te vio y no te recuerda?
 Que te busquen en mi frente.
 Juego de luna y arena

Valoración crítica

I. SENTIDO DEL «ROMANCERO GITANO». («Romancero gitano», Colección Austral nº 156, introducción de Esperanza Ortega; y «Romancero gitano» Edic. Cátedra).

El libro tuvo un éxito rotundo cuando se publicó en 1929: fue el texto más vendido en la feria del libro de su época. Lorca llegó a decir: «Es mi obra más popular, la que indudablemente tiene más unidad y es donde mi rostro poético aparece con personalidad propia, y lo llamo gitano porque el gitano es lo más elevado, lo más profundo, lo más aristocrático de mi país, lo más representativo de su modo y el que guarda el ascuá, la sangre y el alfabeto de la verdad andaluza y universal».

El personaje principal (según el propio Lorca) es la *PENA*, que no es nostalgia, melancolía, sino «lucha de la inteligencia amorosa con el misterio que la rodea y no comprende».

No hay interés costumbrista. El gitano para Lorca va a significar el conflicto de la vida: el individuo que trata de afirmar su individualidad frente al mundo, de ahí nace su destino trágico.

El gitano del romancero es el gitano idealizado, convertido en mito. Lo que buscaba Lorca en esos gitanos andaluces era la «raíz oculta» (en expresión de Ángel Valente) de toda la humanidad.

El gitano simboliza el conflicto entre primitivismo y civilización, entre instinto y razón. El gitano representa los impulsos naturales, lo espontáneo; es también el prototipo de hombre libre, en lucha con las fuerzas que representan la coacción y la represión (como la guardia civil). El mundo del gitano es un mundo inestable, de sueño («juego de luna y arena»), el mundo del deseo que se debate entre la vida y la muerte. El gitano sucumbe a su 'fatum' a su destino trágico del que no puede escapar.

El lema del romancero podía ser el último verso del «*Romance de la guardia civil española*»: «*Juego de luna y arena*», dos símbolos negativos que resumen la vida de los gitanos, una vida marcada por la frustración y la tragedia.

Unido al símbolo del gitano hay dos temas recurrentes en el romancero: el amor y la muerte:

El amor frustrado: las presencias del erotismo son turbadoras. El romance de *La casada infiel* es el romance de sexo superficial y físico, sin implicaciones, sin trascendencia ni repercusión alguna para el espíritu de los actores y, en especial, para el espíritu del gitano que en primera persona hace la narración un tanto exhibicionista del suceso sexual. En el *Romance de la luna, luna*, con esa luna mujer-bailarina desnuda, lúbrica y pura, que seduce y posee al niño con posesión mortal. Y la tónica seguirá hasta el romance último, en el cual aquella luna que en el primero tenía senos de duro estaño, se transforma en pechos durísimos de la hermanastra de Amnón, en el romance decimotercero, el de *Thamar y Amnón*, en que la luna preside una bíblica y agitanada violación sexual entre hermanastros. En *Preciosa y el aire* se narra la agresión sexual de un viento hipermasculinizado sobre una grácil doncella, etc. De hecho, la obra de Lorca es el documento literario más impresionante de la literatura española en todos los tiempos creado sobre la realidad amorosa frustrada en sus raíces más íntimas y fundamentales.

Violencia y muerte: en el primer romance, aquella luna-mujer-muerte ejerce su actividad mortífera, reproduciéndose en el cuerpo indefenso, en esa promesa de vida que es el niño gitano que allí muere, inaugurando el desfile, ya casi ininterrumpido, de muertes y violencias del *Romancero Gitano*. En el último romance, junto a la violencia de los esclavos negros del rey David, que quieren matar a Amnón («*negros le dirigen flechas / desde muros y atalayas*»), y junto a la violencia de otra índole del propio rey, del propio Lorca, matando el libro que escribe, poniendo fin terminante a esta subespecie poética que está cultivando: («*David con unas tijeras / cortó las cuerdas del arpa*»). Entre estos romances extremos del libro, todo un conglomerado de violencias y, frecuentemente, de crímenes. Es la violencia agresora, augurio de la consumada violación con que se cerrará el libro, del viento-hombrón sobre la alegre y despreocupada Preciosa, en el romance segundo. Es la violencia intrínseca al grupo humano protagonista del libro, que desemboca en turbulenta discusión en el romance tercero, aquel en el que «*el toro de la reyerta / se sube por las paredes*». Un toro que cornea mortalmente a Juan Antonio el de Montilla, y cuya acción asesina se resume en el parte con que Lorca nos da noticia final de la «*Reyerta*», mezclando los planos históricos en uso magistral de esa categoría de Dios poético en que instala Lorca:

Señores guardias civiles:

aquí pasó lo de siempre.

Han muerto cuatro romanos

Y cinco cartagineses.

El Antoñito que en el romance undécimo provocó el lamento lorquiano por el ocaso de una raza violenta («*Se acabaron los gitanos / que iban por el monte solos*»), en el romance siguiente, el duodécimo, tributa con sangre y vida a la muerte voraz y grande que domina el microcosmos del *Romancero gitano*, congraciándose así con el favor del poeta que puede ya sublimarlo hasta hacerlo morir de perfil: «*viva moneda que nunca / se volverá a repetir*». Poemas de muerte también, los romances decimotercero y decimocuarto, con *Muerto de amor*, en el decimotercero, y con un hombre al que la muerte enamorada le ha dado cita exacta

(*Romance del emplazado*, decimocuarto del libro) desde dos meses antes, para cerrarle los ojos el 25 de agosto, en proximidad de fechas con el propio asesinato de Lorca. Tanta violencia aislada, tanta muerte individual halla su eclosión natural en un pletórico asesinato colectivo, en una orgía desenfrenada de violencias, de saqueo a sable, fusil y fuego, en el romance decimoquinto, el de la Guardia Civil Española: «*aquel en el que los sables cortan las brisas / que los cascos atropellan; aquel en el que tercios fusiles agudos / por toda la noche suenan / ... / en un aire donde estallan / rosas de pólvora negra; aquel en el que joven y desnuda / la imaginación se quema*». Así es el final, coherente, macabro y definitivo de los poéticos gitanos de Lorca, proyección de su yo más íntimo. Todo cuanto ha cantado, cuanto de sí mismo ha cantado, es estúpidamente destruido y arde por la voluntad ajena y asesina de las fuerzas de la represión, de las fuerzas que están para exterminar cualquier forma de heterodoxia. En definitiva, en el romance decimoquinto, el de la Guardia Civil, arde inmotivadamente la lorquiana ciudad de los gitanos en uno de esos tétricos amaneceres en que el poeta acostumbra a situar los puntos culminantes de sus relatos trágicos: «*el alba meció sus hombros / en largo perfil de piedra*». Arde esa ciudad que existió sólo en el sueño misterioso y mágico de quien construyó una imposible ciudad hecha de inconsistente arena:

Que te busquen en mi frente.

Juego de luna y arena.

II. CLASIFICACIÓN DE LOS POEMAS DEL ROMANCERO

Todos los romances son gitanos, aunque no siempre en proporciones igualmente explícitas. Baste sólo que todos ellos llevan elementos del ambiente gitano: fraguas, yunques, metales, ritos y creencias gitanas.

1. ROMANCES PROPIAMENTE GITANOS (del 1 al 15).

El bloque primero, el más extenso y, sin duda, el principal, va desde el romance primero al decimoquinto. Contiene la personal visión de Lorca del mundo gitano o su personal invención de un mundo gitano que se subjetiva a través de materiales tomados de la gitanería como realidad social y, sobre todo, folklórica. El mundo que allí existe es un mundo cerrado, autónomo, inconfundible, no identificable con ninguna realidad existente. Es un mundo que el poeta empezó a crear cuando en el romance primero vio a la luna acercarse a la fragua para llevarse consigo una incipiente vida gitana. Y es un mundo que el poeta destruye en el romance decimoquinto, cuando los gitanos son brutalmente sorprendidos, saqueados, quemados, asesinados bajo idéntica presidencia luminosa de una luna, que en el romance primero era luna llena («*polisón de nardos*»), y que aquí es luna menguante, y ajena o despreocupada a la existencia humana: «*la media luna soñaba / un éxtasis de cigüeña*». Un mundo que se abrió entre nardos embriagadores y se cierra con siemprevivas (*Romance de la Guardia Civil*), lorquiana flor de la muerte. Un mundo que se abrió en armonía e íntima comunión con el cosmos favorable y bien dispuesto, aquel aire conmovido que participaba en el velatorio de la fragua enlutada, y se cierra con un cosmos, dolido y altivamente despreocupado: «*el alba meció sus hombros / en largo perfil de piedra*». Un mundo que se abrió al ritmo marcado por jinetes que regresaban de correrías nocturnas tocando el tambor del llano, y se cierra cuando un fantasmal, bíblico, nocturno y picassiano «*caballo malherido / llamaba a todas las puertas*».

a) Romance-prólogo:

«*Romance de la luna, luna*» (niño que muere cuando sus padres están ausentes y es llevado por la luna). Este romance anuncia el destino trágico del mundo de los gitanos, la presencia de la muerte. La luna representa el poder mágico contra el que nada se puede. En las culturas primitivas la luna siempre aparece con su poder e influencia sobre la vida de las personas; algo que no sucede en la mentalidad moderna y racional.

b) Poemas centrados en figuras femeninas:

«*Preciosa y el aire*». (Un viento humanizado y lleno de deseos eróticos persigue a la gitana Preciosa). Si en el romance anterior la luna, fuerza mítica, perseguía al niño gitano, ahora otra fuerza mítica (el viento, símbolo del deseo y del instinto masculino) persigue a la niña gitana; una fuerza extrahumana amenaza el mundo de los gitanos. El mito de EROS, el amor, como fuerza vital. Eros y Tánatos, el amor y la muerte como fuerzas poderosas que configuran nuestras vidas.

Cuatro figuras femeninas: «*Romance sonámbulo*» (gitano herido que regresa a su casa donde su novia está muerta); «*La monja gitana*» (una monja, en la soledad del convento, sueña historias de amor); «*La casada infiel*» (romance erótico sobre una relación adúltera); «*Romance de la pena negra*». (En la tristeza honda de Soledad Montoya se expresa la pena del pueblo gitano, del pueblo andaluz, «un ansia sin objeto», una pena existencial).

Las cuatro figuras femeninas representan el sufrimiento, la pena, la frustración. El «*Romance sonámbulo*» representa la frustración y esterilidad del amor oscuro; «*La casada infiel*», el amor carnal (una noche marchosa y ardiente, como dice García Lorca), la pasión amorosa; «*La monja gitana*», el tema del amor, del de-

seo erótico; y el «*romance de la pena negra*», la encarnación del dolor perenne, la pena negra de la que no se puede salir, la pena sin remedio, un ansia sin objeto, con la seguridad de que la muerte nos está acechando.

c) Romances que se refieren a gitanos con destino trágico:

Tres tipos míticos masculinos: «*Prendimiento de Antoñito el Camborio*», «*Muerte de Antoñito el Camborio*», «*Muerto de amor*» (un enfermo que se muere de amor), «*El emplazado*» (cumplimiento de una predicción de muerte)... Si en el «*Romance sonámbulo*» aparecía el tipo mítico femenino, ahora aparece el tipo mítico masculino.

Antoñito el Camborio representa la dignidad gitana herida por la historia, el tiempo y las circunstancias. «Gitano verdadero, incapaz del mal como muchos que en estos momentos mueren de hambre por no vender su voz milenaria a los señores». Antoñito es el representante de la aristocracia gitana, un ser nacido para la perdición o para la gloria, pero nunca para la humillación y la mediocridad. «*Muerte del emplazado*» y «*Muerto de amor*» son los romances de la fatalidad inminente.

«*Reyerta*» (lucha y violencia entre gitanos). A través de un suceso trivial transluce una historia mítica (una historia realista y cotidiana que pasa a tener un significado general): la presencia de seres extramundanos como los ángeles, las características cristológicas de la pasión de Juan Antonio de Montilla, la insistencia sobre la sangre derramada... El tema de la lucha de personas que se atacan sin saber por qué; la violencia como otro impulso vital.

«*Romance de la guardia civil española*» (la represión de la Guardia Civil; destrucción del mundo mítico-gitano actual). La Guardia civil (creada para perseguir a los delincuentes en las zonas rurales) representa la dura realidad frente a la fantasía, la fuerza del mal que va a destruir el mundo de los gitanos; de ahí el color negro que califica a todo lo relacionado con los guardias civiles.

d) Tres romances dedicados a tres ciudades andaluzas:

Tres arcángeles mítico-gitanos representantes de tres ciudades andaluzas: «*San Miguel*» (Granada); «*San Rafael*» (Córdoba); «*San Gabriel*» (Sevilla). Canta a las femeninas ciudades (Granada, Córdoba, Sevilla) a través de figuras de sujetos masculinos, los arcángeles, en una típica maniobra confundidora de sexos en Lorca.

III. SÍMBOLOS EN EL «ROMANCERO GITANO».

El gitano simbolizaría el conflicto entre primitivismo y civilización, entre instinto y sociedad. El gitano fracasa en sus intentos de adaptación a la sociedad y sucumbe a su 'fatum' o destino trágico.

La luna representa la muerte y la petrificación.

El viento es el símbolo del erotismo masculino.

El pozo, las aguas estancadas, los aljibes son la expresión de la pasión estancada, sin salida. Escenarios de muerte.

El color verde, el deseo prohibido que conduce a la frustración y a la esterilidad. La muerte.

Los colores blanco y amarillo, ***malos augurios***.

La figura del caballo representa la pasión desenfrenada que conduce hacia la muerte, pues nunca alcanza el destino que añora.

El espejo significa el hogar y la vida sedentaria. A veces representaciones metafóricas del espejo son los ojos y la luna como gran espejo en el que se refleja el mundo.

Metales, relacionados con el frío de los cadáveres y material de los cuchillos empleados en los asesinatos. Presagio negativo.

Cal, se relaciona con los enterramientos.

Agua que corre libre, propicia los encuentros amorosos.

IV. RECURSOS FORMALES: TRADICIÓN Y VANGUARDISMO EN EL «ROMANCERO GITANO».

a) Lo tradicional

El romancero gitano se inscribe dentro de la tendencia neopopulista de la Generación del 27 y dentro de la tradición del romancero nuevo o artístico, que ya desde el Siglo de Oro venía siendo una constante en nuestra literatura: Lope y Góngora en el XVII, Duque de Rivas o Zorrilla en el XIX, Machado en el XX.

El verso utilizado es el octosílabo, sólo es sustituido en contadas ocasiones (primer verso de «*La casada infiel*»: 'y que yo me la llevé al río' (10) y el romance «*Burla de don Pedro a caballo*»: hay versos octosílabos, pero la mayoría de los versos son heptasílabos y hexasílabos; también los hay trisílabos, tetrasílabos, pentasílabos y endecasílabos).

Característica de los romances tradicionales, y que también se observa en el «*Romancero gitano*» es el fragmentarismo, que se observa en rasgos como: Comienzo con la conjunción «y» o «que» (como si fuera el fragmento de una composición previa: «*Y que yo me la llevé al río*» de «*LA CASADA INFIEL*») comienzo abrupto o «*in media res*»; final truncado, sin que sepamos qué fue lo que pasó (por ejemplo, en «*Thamar y Amnón*»).

También aparecen recursos de la poesía tradicional como anáforas, repeticiones, paralelismos.

b) El vanguardismo

Una vez Lorca dijo: «¿Poesía?: es la unión de dos palabras que uno nunca supuso que pudieran juntarse, y que forman algo así como un misterio; y cuanto más las pronuncia, más sugerencias acuerda; por ejemplo, ... poesía es: 'ciervo vulnerado' ». Y más adelante: «Si me preguntan Ustedes por qué digo yo: 'Mil panderos de cristal / herían la madrugada', les diré que los he visto en manos de ángeles y de árboles, pero no sabré decir más, ni mucho menos explicar su significado».

El carácter vanguardista del «*Romancero*» se muestra en la abundancia y en la novedad de las imágenes: desplazamientos calificativos («*yunque ahumados sus pechos, / gimen canciones redondas*»), comparaciones («*La iglesia gruñe a lo lejos / como un oso panza arriba*»), metáforas («*Las piquetas de los gallos / cavan buscando la aurora*»; «*Lloras zumo de limón*», «*trescientas rosas morenas / lleva tu pechera blanca*»; «*su luna de pergamino / Preciosa tocando viene*»), símbolos («*El toro de la reyerta / se sube por las paredes*»), hipérboles, personificaciones («*en las tejas de pizarra / el viento furioso muerde*»), sinestesias («*rumores calientes*»; «*viento verde*»)... Algunas recuerdan las «*greguerías*» de Gómez de la Serna («*la media luna soñaba / un éxtasis de cigüeña*»), otras el barroquismo de Góngora («*Los densos bueyes del agua / embisten a los muchachos / que se bañan en las lunas / de sus cuernos ondulados*»), en otras destaca su carácter surrealista y su dificultad para «explicarlas» (como en los versos del *Romance sonámbulo*: «*¡dejadme subir! Dejadme / hasta las verdes barandas. / Barandales de la luna / por donde retumba el agua*»). Otro rasgo vanguardista es el hermetismo de muchas imágenes. La influencia de Góngora explicaría este hermetismo y la densidad metafórica que aparece en muchos poemas. Quizás los poemas más herméticos sean el *Romance sonámbulo* (que ha dado lugar a múltiples interpretaciones), los tres romances dedicados a los arcángeles, y el *Romance con lagunas*.

c) Ejemplos de imágenes («THAMAR Y AMNÓN»):

—«*mientras el verano siembra / rumores de tigre y llama*»: *evoca el ambiente de calor y el peligro*.

—«*aire rizado venía / con los balidos de lana*»: los balidos de las ovejas; y el aire rizado por los balidos de las ovejas que tienen la lana rizada.

—«*Thamar estaba soñando / pájaros en su garganta*»: *estaba cantando, estaba alegre*.

—«*Su desnudo en el alero / ... pide copas a su vientre / y granizo a sus espaldas*»: *provocación del deseo*.

—«*En el musgo de los troncos / la cobra tendida canta*»: *alusión a la serpiente bíblica tentadora*.

—«*Toda la alcoba sufría / con sus ojos llenos de alas*»: hipérbole para expresar su sufrimiento amoroso; los ojos llenos de alas simbolizan la pasión.

—«*son tus besos en mi espalda / avispa y vientecillos*»: Los besos y las avispas no tienen ninguna semejanza física, pero los besos como avispas provocan una determinada emoción, por eso se identifican.

—«*... en tus pechos altos / hay dos peces que me llaman*»: *alusión de tipo erótico*.

—«*los cien caballos del rey / en el patio relinchaban*»: *símbolo de la agresividad erótica*.

—«*Corales tibios dibujan / arroyos en rubio mapa*»: *imagen barroca y erótica*.

V. ASPECTOS FORMALES DEL «ROMANCERO GITANO».

1. Realismo.

El libro tiene una base real, es decir, se produce una perfecta armonía entre la imaginación para acuñar metáforas o expresiones sorprendentes y la base sólidamente realista de cuanto está poetizando Lorca. Son acontecimientos absolutamente reales los que Lorca está transformando en un mundo propio, muy teñido de sabor mítico. En el romance primero, hay un niño que, en ausencia de sus familiares, muere en soledad presidida por la luna. Lorca presenta este suceso, realista y verosímil, con una transformación de planos que convierte a la luna en ejecutora activa de una muerte, y al niño, ya nube en el cielo («*Por el cielo va la luna / con un niño de la mano*»), en víctima del astro nocturno. En el romance segundo hay una chica gitana que, paseando en la noche, resulta sorprendida por una súbita tormenta, con fuerte viento e intenso aparato eléctrico (*lenguas celestes, sátiro de estrellas bajas*), padeciendo el natural susto y corriendo a refugiarse en lugar seguro. Esa realidad objetiva es poéticamente interpretada como acto voluntario de agresión por parte de

un viento humanoide e hipermasculinizado que pugna por violar a la muchacha. El anónimo protagonista del *Romance sonámbulo* es un contrabandista, «*Que el barco sobre la mar / y el caballo en la montaña*», ya que por mar y, lógicamente, en barco entra a Andalucía el contrabando que a caballo es transportado al interior a través de las montañas. Malherido el protagonista por la Guardia Civil, que le persigue y que, al final del romance, aporrea la casa en que ha buscado refugio, inútil y tardíamente, decidido a cambiar sus peligrosos modos de vida por el asentamiento hogareño. La coloración verde de todo el romance tiene explicación realista: sobre el cuerpo flotante de la muchacha ahogada en el aljibe se ha depositado el limo verdoso de las aguas estancadas, y es la visión de ese cuerpo, antes cara fresca, pelo negro, la que colorea con fijación de pesadilla todo el romance.

2. Vivificación o antropomorfización de lo inerte o lo animal.

Capacidad para dar vida a lo que no tiene vida, de humanizar animales, de animalizar objetos, accidentes atmosféricos o situaciones. Lorca queda convertido así en un dios creador. Así, los faroles tiemblan con reacción humana (*Romance sonámbulo*, vv. 57-58), como lo hace «*la noche que llama temblando / al cristal de los balcones*» (*Muerto de amor*, vv. 13-14), «*tiritan los cuchillos (Prendimiento de Antoñito el Camborio*, vv. 37-38) o *la alcoba sufre las miradas excitadas de Amnón (Thamar y Amnón*, v. 39). En *Preciosa y el aire* el sendero es anfibio, el viento agrede sexualmente a una gitana, y ese mismo viento, agitando las olas, provoca esta imagen: «*frunce su rumor el mar*». Otras veces los elementos se desentienden del quehacer humano o les son claramente hostiles. Ocurre cuando «*grave silencio, de espalda, / manaba el cielo combado*» (*Romance del emplazado*, vv. 44-45) o cuando el amanecer muestra despreocupación hacia un suceso luctuoso: «*el alba meció sus hombros / en largo perfil de piedra*» (*Romance de la Guardia Civil*, vv. 115-116). La hostilidad es manifiesta en ese monte, convertido en gato garduño que eriza sus pitas agrias (*Romance sonámbulo*, vv. 19-20).

3. Sensualismo y atención a lo concreto.

La escritura de Lorca está centrada en lo concreto, en lo sensorial. Percibe el mundo a través de los cinco sentidos. Vista, olfato y tacto se conjugan en «*La casada infiel*»: «*toqué sus pechos dormidos / y se me abrieron de pronto / como ramos de jacinto*». En «*La monja gitana*» aparece el tacto («*un rumor último y sordo / le despega la camisa*»), la vista («*cal*», «*tela pajiza*», «*siete pájaros de prisma*», «*araña gris*»), oído («*silencio*», «*mirto*», «*cinco toronjas se endulzan*»), etc. Muchas veces estas percepciones sensoriales se presentan a través de audaces sinestesias, ligadas a construcciones metafóricas: «*la iglesia gruñe a lo lejos*» en «*La monja gitana*», «*sangre resbalada gime / muda canción de serpiente*» que expresa el silencioso fluir de la sangre en «*Reyerta*» o los relámpagos de la noche «*clamaban las luces / en los altos corredores*» de «*Muerto de amor*». Lo concreto y lo sensorial aparecen ligados en las abundantes indicaciones horarias y en las cuantificaciones exactas: a Antoñito lo llevan al calabozo «*a las nueve de la noche*»; en el «*Muerto de amor*» la madre ordena «*cierra la puerta, hijo mío, / acaban de dar las once*»; el violador de Thamar se tiende en la cama «*a las tres y media*». Se nos comunica la fecha exacta en que el Emplazado cierra los ojos: «*y el veinticinco de agosto / se tendió para cerrarlos*». También proliferan las cifras concretas: acuden «*tres carabineros*» a los gritos de Preciosa; a Antoñito lo prenden «*cinco tricornios*», y «*cuatro puñales*» acaban con su vida que se le escapa en «*tres golpes de sangre*», etc.

4. Condensación verbal, sinestesia y metáfora.

Capacidad del poeta para encerrar en pocas palabras multitud de sugerencias y apreciaciones. La densidad verbal le lleva a sintetizar a través de creaciones metafóricas: Antoñito «*daba saltos / jabonados de delfín*». En «*Thamar y Amnón*» nos comunica la existencia de lejanos balidos «*aire rizado venía / con los balidos de lana*». La condensación verbal llega a crear versos en que alguna parte de la cláusula asume funciones que le son absolutamente impropias. Es el caso de «*linfa de pozo oprimida / brota silencio en las jarras*» (*Thamar y Amnón*), donde el sustantivo silencio asume un valor claramente adverbial. El *Romancero* ofrece también frecuentes desplazamientos calificativos, es decir, el traslado verbal que, en un texto, experimenta cierta atribución o cualidad sensible, que pasa así de su medio físico habitual a otro cercano, favoreciendo la densidad de expresión: por ejemplo, la «*oración decapitada*» de Santa Olalla; o el cruce de informaciones trastocadas que hace posibles aquellos versos del «*Romance sonámbulo*»: «*la higuera frota su viento / con la lija de las ramas*». Dentro del ámbito de la condensación, Lorca usa de forma continuada la metáfora como un recurso inherente, producto de su concepción de la poesía, así como por influjo de Góngora. Aunque existen casos en que la metáfora es introducida por métodos que facilitan su comprensión («*el tambor del llano*» del primer

romance; o el «*gong de la nieve*» del romance segundo; o «*el toro de la reyerta*» del romance tercero), aparece mayoritariamente con una estructura muy audaz, sustituyendo el objeto sometido a comparación (en «*Preciosa y el aire*» las «*glorietas de caracolas*» equivalen a saltos de peces que dibujan una trayectoria curva al asomarse a la superficie; el «*carámbano de luna*» del «*Romance sonámbulo*» es un rayo lunar; el «*poema de balcones*» lo construye el mar con sus sucesivas oleadas sobre la playa en «*San Miguel*»).

5. Carácter literario y popular del Romancero.

Sobre una esencia culta se detectan claras reminiscencias populares como el ritmo, deliberadamente musical, y los asuntos que dan vida a los romances: contrabando, peleas, navajazos, tiros, adulterios, suicidios por amor. Hay expresiones tomadas de romances medievales («*Míralo por dónde viene*» en «*Preciosa y el aire*» o el piropeo «*¡Ay Antoñito el Camborio / digno de una Emperatriz!*»). En el Romance primero «*la zumaya*» (un pájaro) recuerda a los presagios del vuelo de la corneja del *Cantar de Mio Cid*. También tiene sabor medieval el uso del adverbio ya en «*Prendimiento y muerte de Antoñito el Camborio*» («*ya mi talle se ha quebrado / como caña de maíz*») o en «*Thamar y Amnón*» («*ya la coge del cabello / ya la camisa le rasga*»). Cercanos a los romances medievales son los diálogos dramáticos que entran siempre sin verbo de presentación, y que tienen también valores teatrales y narrativos («*Niño, déjame, no pises / mi blancor almidonado*» en «*Romance de la luna, luna*»). Lo mismo ocurre con el fragmentarismo, ya que nos ofrece los acontecimientos dramáticos desdibujados, sin antecedentes narrativos, creando romances-escena a través de la selección depurada de los momentos culminantes. Además, el uso de los tiempos verbales, descargados de su valor habitual. Así, el pretérito imperfecto de indicativo, lejos de señalar pasado, expresa un perspectiva afectivo o temporal de carácter subjetivo. Asimismo, Lorca suele jugar con las alternancias temporales para favorecer la narración y el drama de los romances.

VI. SENTIDO DE CADA UNO DE LOS ROMANCES (algunas notas / edición de la «Colección Austral» con comentarios y notas de Esperanza Ortega).

1. ROMANCE DE LA LUNA, LUNA.

Este romance anuncia el destino trágico del mundo de los gitanos, la presencia de la muerte. La luna representa el poder mágico contra el que nada se puede. (En las culturas primitivas la luna siempre aparece con su poder e influencia sobre la vida de las personas; algo que no sucede en la mentalidad moderna y racional).

La reiteración del sustantivo luna anuncia la relevancia del elemento lunar como poder misterioso y maléfico, como se verá al final. La luna visita el mundo de los gitanos para traer la muerte.

El mundo de los gitanos aparece representado por los sustantivos fragua, collares, yunque, que nos remiten a la vida cotidiana de los gitanos.

Hay un diálogo entre la luna y el niño.

Hay una personificación de la luna, pero también del aire («*en el aire conmovido...*»).

El jinete gitano no llega a tiempo, su cabalgar es inútil, de ahí al frustración.

2. PRECIOSA Y EL AIRE.

El viento personificado persigue a una niña gitana. Un antecedente de esta personificación del viento como ansia masculina está en el mito de Bóreas, viento que rapta a una muchacha («*Las Metamorfosis*» de Ovidio). Si el viento simboliza el instinto masculino, la gitanilla representa el atractivo femenino. Al lado del viento hay otros elementos de la naturaleza personificada («*los olivos palidecen*» / «*Frunce su rumor el mar*» / «*El silencio sin estrellas, huyendo del sonsonete cae...*»). Todo configura una atmósfera nocturna y amenazante para Preciosa.

El color verde («*corre que te coge el viento verde*») parece simbolizar el deseo prohibido.

Al lado de los personajes míticos (el viento y la niña) están los personajes que pertenecen al mundo histórico de los gitanos: los ingleses y la Guardia Civil.

Podemos distinguir dos escenas, como si fuera una representación teatral: En la primera escena hay cuatro partes: la primera protagonizada por Preciosa; la segunda por el viento; la tercera por otros elementos de la naturaleza (los olivos y la nieve, testigos de la persecución) y la cuarta por el propio narrador. El momento de mayor peligro está señalado por el apóstrofe del narrador: «*¡Preciosa, corre, que te coge el viento verde*». En la segunda escena, Preciosa se protege en la colonia de los ingleses.

El poema comienza «*in media res*» y tiene un final truncado (característica del romance tradicional), pues no sabemos cómo acaba, pero parece que el viento sigue amenazando («*en las tejas de pizarra, el viento, furioso, muere*»).

3. REYERTA.

El tema es la muerte producida por una pelea con navajas. La muerte es introducida por símbolos lorquianos como las navajas que aparecen destacadas mediante comparaciones. Asociados a la muerte aparecen el caballo, como mensajero de la muerte, y la sangre. Las heridas del muerto, se enuncian mediante metáforas («*su cuerpo lleno de lirios*» / y «*una granada en la sien*»); por metonimias («*sangre resbalada gime*») y otra metáfora («*muda canción de serpiente*»), que alude a cómo se expande por el suelo la sangre: se mezcla lo visual y lo auditivo.

El poema termina con una sucesión de metáforas vanguardistas (basadas en asociaciones inesperadas) en las que el final del día y el color negro evocan la muerte. En la escena participan como espectadores las mujeres, ángeles negros y la tarde, que aparece con rasgos antropomórficos. Se nota la influencia popular del romancero (el tipo de composición, los recursos rítmicos como la ánfora y el nombre propio acompañado de su epíteto) y la de las vanguardias (imágenes insólitas).

4. ROMANCE SONÁMBULO: una pesadilla onírica/ ¿Es algo real?, ¿se está soñando?

La muchacha del romance representa la frustración y la esterilidad del amor oscuro, por eso viene a morir en el aljibe, agua estancada, que simboliza la falta de esperanza.

El verde preside todo el poema, sirve como marco a la historia y le da una atmósfera de irrealidad, fantasmagórico. Es símbolo de la frustración, de la putrefacción de la muerte, del amor equivocado...

Frente a la muchacha que aparece quieta, el dinamismo del jinete que se debate entre la vida sedentaria y la vida libre representada por el caballo. Como el mismo Lorca dice, sucumbe a su destino trágico, porque para alcanzar el objeto de su deseo debería renunciar a su ser más profundo y ya no sería él.

Otra vez la luna preside la escena («*barandales de la luna*»); también participa en la escena la naturaleza animada. Un ruido amenazante anuncia la llegada de la muerte («*Temblaban en los tejados farolillos de hojalata*» / «*Mil panderos de cristal herían la madrugada*»).

El poema está dividido en cinco partes separadas tipográficamente. Cada división conlleva una elipsis que hay que suplir con la imaginación: las dos primeras partes son tiempos de espera, el diálogo ocupa la tercera parte (entre el compadre, padre de la muchacha, y el jinete contrabandista); las oraciones de modalidad exhortativa representan el ansia («*dejadme subir...*»); en la quinta parte presenciamos el esfuerzo inútil de los gitanos; aunque la acción sigue siendo simultánea se abandona el presente por el imperfecto, con un valor cinematográfico (se abandona el primer plano por un plano general); alternancia de tiempos verbales: el imperfecto narrativo y el imperfecto descriptivo; en la última parte aparecen los guardias civiles que van a derribar el mundo de los gitanos. Y se cierra con los primeros versos y un barco y un caballo que nunca alcanzan su destino.

6. LA CASADA INFIEL.

Una noche marchosa, como dice García Lorca. Dice que lo considera lo más primario, lo más halagador de sensualidades y lo menos andaluz.

7. ROMANCE DE LA PENA NEGRA.

Soledad Montoya es la concreción de la '*pena negra*', de «un ansia sin objeto», «un amor agudo a nada» (pena existencial que ya había sido el tema de numerosos textos de Lorca).

Soledad Montoya dialoga con su conciencia que representa la represión de sus instintos.

Imágenes:

—«*Las piquetas de los gallos cavan buscando la aurora*». Los gallos anuncian con su canto, como si fuese una piqueta que horadase la noche, la próxima llegada del día.

—«*Cobre amarillo su carne/ Huele a caballo y a sombra*». Se acumula una metáfora y una sinestesia. Su carne es cobre amarillo por el color de su piel / huele a sombra porque está envuelta en la oscuridad de la noche.

—«*Yunques ahumados, sus pechos, gimen canciones redondas*». Hay un desplazamiento del adjetivo 'redondas': los pechos (yunques) lloran porque se sienten ahumados, es decir, casi ajados, secos, estériles.

—«*lloras zumo de limón*». Una hipérbole metafórica: lloras lágrimas muy amargas.

—«*de espera y de boca*». Una metonimia: bocas por besos.

—«*Me estoy poniendo / de azabache. Me estoy haciendo vieja*

—«*Mis muslos de amapola*», metáfora: se sustituye jóvenes por «*de amapola*».

—«*lava tu cuerpo con agua de alondras*». Calma el fuego de tu cuerpo con el agua fría que simbolizan las alondras.

—«*Volante de cielo y hojas*». Metáfora: así como el vestido de la gitana tienen volantes, el río es el volante de la falda del monte en el que se reflejan el cielo y las hojas de los árboles.

—«*Con flores de calabaza / la nueva luz se corona*». El sol ilumina el horizonte con una luz amarilla.

—«*De cauce oculto y madrugada remota*». *Profunda, eterna, antigua...*

11. PRENDIMIENTO DE ANTOÑITO EL CAMBORIO.

Antoñito es el tipo mítico masculino. Representa la dignidad gitana. «Uno de los héroes más netos», dice García Lorca. Era un representante de la aristocracia gitana («*hijo y nieto de Camborios*»). Un ser nacido para la gloria o la perdición, pero nunca para la mediocridad.

Primero se cuenta la nobleza y dignidad del héroe, después la humillación (es despojado de su vara de mimbre). Las distintas partes marcan el cambio de tiempo. La primera parte transcurre después del mediodía, cuando Antoñito se dirige a la corrida de toros. La segunda parte transcurre en el momento del crepúsculo, «*mientras el día se va despacio*». Y la tercera a las nueve de la noche, al tiempo que desaparece la luz del exterior y Antoñito es devorado por las fauces oscuras del calabozo. Entonces el cielo reluce sin estrellas «*como la grupa de un potro*».

Imágenes:

«*Moreno de verde luna*», una premonición fatídica.

12. MUERTE DE ANTOÑITO EL CAMBORIO.

Imágenes:

—«*voz de clavel*», el clavel es símbolo del amor apasionado o metáfora de la sangre.

—«*las estrellas clavan rejones al agua*», *visión metafórica taurina*.

—«*Ay, Federico García*», el poeta pasa a ser parte del universo gitano.

15. ROMANCE DE LA GUARDIA CIVIL ESPAÑOLA.

La oposición entre la realidad y el deseo, la imaginación frente al orden. La Guardia Civil representa el mal; de ahí el valor simbólico del color negro. Seres extra-humanos que «*tienen de plomo las calaveras*», seres monstruosos «*jorobados y nocturnos*» que destruyen la ciudad de los gitanos, símbolo de la destrucción de todo lo que no se entiende.