

IL FLAMENCO E L'IDENTITÀ CULTURALE ANDALUSA

L'ANDALUSIA ILLUMINISTA E LIBERALE

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 árabe-sevillana* (1793).ⁱ

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.ⁱⁱ

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:ⁱⁱⁱ 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

ⁱ 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)>.

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

ⁱⁱⁱ 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.

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 andalusina, 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.^{iv}

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

^{iv} 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 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>; 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).

e, quindi, una marcata ostilità verso il laicismo liberale.^v 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 rivoluzionario 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

^v 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 Griñó, 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.

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.^{vi}

Se si eccettuano alcune zone come Malaga, per tutto il XIX secolo l'Andalusia è caratterizzata dal sottosviluppo e dalla diffusione della disoccupazione e della fame: questo può contribuire a spiegare la notevole ampiezza dell'impegno politico e la diffusione dell'attivismo. Il processo di decolonizzazione dei paesi americani, culminato con la sconfitta della Spagna nella guerra di Cuba (1898), aggrava la situazione economica della regione, i cui commerci sono strettamente legati ai territori d'oltremare. In Andalusia si assiste a una recrudescenza del banditismo (fenomeno endemico nella regione) e ad un arretramento delle condizioni di vita rispetto al resto del paese. Si verifica un rallentamento dei processi di modernizzazione, che determina il perdurare di una struttura sociale con caratteristiche feudali e il forte peso politico del *caciquismo*.^{vii}

Caciquismo indica un sistema di poteri non istituzionali, ma reali (tra il feudale e il mafioso), in grado di controllare pacchetti di voti nelle elezioni politiche (al punto da rendere prevedibile il risultato), di influenzare l'assetto politico delle campagne e controllare, anche con il ricorso a metodi violenti, il conflitto sociale. Sul *caciquismo* si appoggiano sia il governo centrale, sia i due partiti, liberale e conservatore, che si alternano al governo secondo turni concordati, a volte anche prefissando l'esito delle votazioni. La sostanziale assenza di una dialettica politica nelle istituzioni porta a radicalizzare il conflitto sociale: si diffonde un anarchismo ben radicato a livello popolare e, a volte, violento, non privo di elementi romanzeschi, come nel caso della *Mano negra*.^{viii}

Un altro elemento che, in Andalusia, viene in primo piano nel dibattito politico del XIX secolo è la radicalizzazione degli atteggiamenti anticlericali. A partire dai primi fermenti liberali si percepisce un'identificazione tra chiesa e controrivoluzione. D'altronde, il mondo cattolico aveva preso nettamente posizione contro ogni forma di modernizzazione, dietro la quale vedeva, con frequenza, un complotto contro la religione ordito dalla massoneria (in realtà, il ruolo della massoneria in Spagna risulta inferiore a quello svolto in altri paesi europei).^{ix}

La radicalizzazione del conflitto va di pari passo con la crescita della mobilitazione popolare, che era già apparsa in dimensioni notevoli nel corso delle complesse vicende politiche del secolo, a partire dalla ribellione antifrancese del 1808. La partecipazione popolare è altissima sia nel bando liberale sia in quello assolutista e la mobilitazione delle masse risulta imprescindibile per arrivare alla vittoria sull'avversario. Inizialmente il popolo partecipa per difendere le libertà politiche contro lo stato centralizzatore, o per sostenere la monarchia contro il liberalismo laico; però, verso la metà del secolo, grazie anche ai primi sviluppi dell'industria, l'intervento delle masse assume un carattere più marcatamente ideologico e si orienta verso progetti di riforma sociale. Questa tendenza rivoluzionaria va ben oltre la capacità di rappresentanza del partito liberale, che non sostiene le nuove istanze sociali, provocando, in un certo senso, la loro radicalizzazione e il ricorso a forme violente di protesta. Sulla base di questo tessuto insurrezionalista avviene, nell'ultimo ventennio dell'Ottocento, la diffusione di movimenti anarchici e socialisti.

^{vi} 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))>.

^{vii} Sul *caciquismo*, cfr. José Ortega y Gasset, «La redención de las provincias», in *Obras completas IV*, cit., pp. 671-745.

^{viii} Nome di una presunta banda terrorista anarchica che avrebbe operato negli Anni Ottanta del XIX secolo, la cui esistenza reale non è mai stata dimostrata.

^{ix} Jean-Philippe Luis, «Cuestiones sobre el origen de la modernidad política en España (finales del siglo XVIII-1868)», *Revista de Historia Jerónimo Zurita*, 84, 2009, pp. 247-76, <ifc.dpz.es/recursos/publicaciones/29/60/12luis.pdf>.

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.^x 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 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 fondamentali per la costruzione (o ricostruzione) dell'identità della regione. Si segnalano i nomi di studiosi come Mario Méndez Bejarano, Antonio Machado Núñez^{xi} e suo figlio Antonio Machado Álvarez,^{xii} che sono alla testa del movimento andalusista verso gli anni sessanta dell'Ottocento,

^x Si veda il testo online in <[es.wikisource.org/wiki/Constitución_Federal_Andaluza_\(1883\)](http://es.wikisource.org/wiki/Constitución_Federal_Andaluza_(1883))>.

^{xi} 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.

^{xii} 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

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;^{xiii} 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,^{xiv} e *La mujer mozárabe*, Madrid, 1904) e Francisco Codera y Zaidín (1836-1917) che riscoprono l'influenza di al-Ándalus sulla cultura ispanica. 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),^{xv} il primo a studiare la filosofia e la teologia musulmane. Il suo discepolo Emilio García Gómez (1905-1995) si dedica allo studio della letteratura arabo-andalusa, realizzando importanti edizioni, come *Poemas arábigos andaluces* (1928, 1930: testi delle *jarchas*), 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 in precedenza, 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 andalusina, ovvero della «nazione» andalusina.

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 indebolisce 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:^{xvi} per Infante, che si muove nell'ambito del socialismo, le riforme economiche e la dittatu-

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).

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

^{xiv} Testo online: <archive.org/details/estudiosobrelaioosaav>.

^{xv} Tra le sue opere più importanti: *Averroísmo teológico en Santo Tomás de Aquino* (1904); *La escatología musulmana en la Divina Comedia* (1919, online: <archive.org/details/laescatologiamusooasuoft>); *El Islam cristianizado* (1931); *La espiritualidad de Algazel y su sentido cristiano* (1934).

^{xvi} Pedro Molina García, «El nacionalismo solidario andaluz y sus orígenes ilustrados», *Gaceta de Antropología*, 9, 1992: <www.ugr.es/~pwlac/Go9.07Pedro_Molina_Garcia.pdf>.

ra 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*».^{xvii}

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 siviigliano 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*,^{xviii} (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.^{xix}

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*.^{xx} 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 «*formó 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.

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

^{xviii} Blas Infante, *El ideal andaluz*, Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía, Sevilla 1982.

^{xix} Disponibile online: <es.wikisource.org/wiki/Manifiesto_Aandalucista_de_Córdoba_de_1919>.

^{xx} 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*».^{xxi}

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.

La prima conseguenza importante di questa concezione è il rovesciamento della concezione liberale dell'autonomismo della prima metà dell'Ottocento. In ambito liberale l'autonomia è rivendicata dalle regioni è concessa dallo stato nel quadro di un decentramento amministrativo; nella prospettiva di Infante, la regione precede lo stato e *possiede in proprio, per sua stessa natura*, autonomia e personalità: lo stato non ha il diritto di concedere o non concedere autonomia, e piuttosto si muove lui nello spazio che gli viene assegnato dalle regioni; ogni comportamento divergente da tale linea lo trasformerebbe in uno stato oppressore.

In secondo luogo, 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, van-

^{xxi} 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.

taggiosa, 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.

Dunque, in relazione a questa fase del pensiero di Infante, non è esatto attribuirgli l'idea di una Andalusia ideale concepita come un'essenza intemporale o una sorta di idea platonica. Al massimo si può vedervi un progetto, un'anima della storia, che tende a manifestarsi nel tempo, se lasciata alla sua spontaneità. Si tratta di una formulazione discutibile, anche se non si può negare che secoli di tradizione producono una cultura con caratteristiche sostanzialmente stabili, nonché una psicologia, un sistema di valori vigente, un complesso di modelli di azione e di sensibilità: è chiaro che il carattere tradizionale non è imposto a nessuno, e che ogni persona è sempre libera di rifiutarlo, o di sviluppare la sua personalità lungo altre direzioni; però costituisce l'ambiente culturale che si respira fin dalla prima infanzia. La tradizione produce una sorta di oggettivazione dello spirito di un popolo. Così, ad esempio, un popolo che per sette secoli non ritiene necessario combattere gli infedeli, e anzi accetta di vivere con una società multiculturale in cui operano tre religioni, è un popolo tollerante e aperto: lo è oggettivamente, come carattere tradizionale, anche se nel suo seno possono nascere dei fanatici. Infante, vista la situazione di miseria in cui versa la sua regione, dice semplicemente che non è quella presente l'Andalusia vera: non lo è, al confronto con altre epoche in cui, non essendo pressato dalla fame e dall'ingiustizia, l'andaluso ha potuto esprimere la sua cultura e i suoi sentimenti.

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.^{xxii} 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 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.^{xxiii}

Infante è anche uno dei primi studiosi a rivalutare l'importanza di al-Ándalus nella formazione della tradizione andalusia e a teorizzare la necessità di recuperarne la memoria storica: dedica all'argomento

^{xxii} 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.

^{xxiii} 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.

un libro, *Motamid, último rey de Sevilla*.^{xxiv} 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).^{xxv} 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.^{xxvi} 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,^{xxvii} 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*.^{xxviii} 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.

^{xxiv} 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_último_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.

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

^{xxvi} Posteriormente, l'idea di una invasione araba della Spagna, concretizzatasi in una occupazione militare, è stata criticata da Ignacio Olagüe, *La revolución islámica de Occidente*, Fundación Juan March, Barcelona, 1974 (prima edizione in francese, nel 1969, col titolo *Les arabes n'ont jamais envahi l'Espagne*). Per l'interpretazione tradizionale della presenza musulmana in Spagna si veda Évariste Lévi-Provençal, *Histoire de l'Espagne musulmane*, Maisonneuve & Larose, Paris, 1950, 3 voll.; id., *España musulmana hasta la caída del califato de Córdoba*, tradotto da Emilio García Gómez nella *Historia de España* diretta da Ramón Menéndez Pidal, Espasa-Calpe, Madrid 1965; Pierre Guichard, *al-Ándalus. Estructura antropológica de una sociedad islámica en Occidente*, Barcelona, 1986.

^{xxvii} Cfr. Hernando del Pulgar, storico ufficiale dei re cattolici: «[i giudaizzanti] vennero bruciati in varie volte e in alcune città e paesi, fino a duemila uomini e donne; ed altri furono condannati al carcere perpetuo, e ad altri ancora fu data come penitenza che per tutti i giorni della loro vita fossero segnalati con grandi croci colorate messe sui vestiti e sulle spalle [=avanti e dietro]. E proibirono a loro e ai loro figli ogni pubblico ufficio di fiducia e stabilirono che uomini e donne non potessero vestire né portare seta, né oro, né tessuti di cammello, sotto pena della morte. Ugualmente si indagava se quelli che erano morti entro un certo lasso di tempo avevano giudaizzato; e siccome se ne trovarono alcuni che in vita erano incorsi in questo peccato di eresia e apostasia, furono fatti processi contro di loro per via giuridica e furono condannati, le loro ossa furono tratte dalle sepolture e furono bruciati pubblicamente; e proibirono ai loro figli di avere uffici e benefici. Di questi ne fu trovato un gran numero, e i loro beni e i benefici furono presi e versati all'erario del re e della regina» (*Crónica de los señores reyes católicos don Fernando y doña Isabel de Castilla y Aragón*, in *Crónicas de los Reyes de Castilla desde Alfonso el Sabio hasta los Católicos Reyes don Fernando y Doña Isabel*, ed. di Cayetano Rosell, B. A. E., Madrid 1953, III, pp. 223-511, p. 332a).

^{xxviii} 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.

IL TRAVASO DEI MORISCOS NEI GITANI

Il 5 novembre 1526 a Granada - ex capitale del regno conquistato dai re cattolici nel 1492 - viene istituito un tribunale dell'inquisizione. A quanto sembra (i suoi archivi sono andati distrutti durante la rivoluzione liberale del 1820), il primo *auto de fe* è celebrato nel 1529 e coinvolge 89 persone,^{xxix} tra cui solo tre *moriscos*; il quadro però cambia a partire dalla metà del secolo, quando la presenza moresca diventa consistente. Secondo stime di Bernard Vincent, nel 1568 oltre il 50% degli *autos de fe* riguarda *moriscos* (1.236 su 2.177 persone), percentuale che lo storico considera valida per il periodo 1550-1615. Alla metà del Cinquecento la percentuale di cripto-musulmani tra i *moriscos* arriverebbe anche a punte del 90%:

Grazie alla loro coesione, e alla presenza degli alfaquís, i moriscos poterono proclamare spesso la fede che professavano nell'ambito del paese, o in quello familiare, particolarmente propizio per essere clandestino. I granadini conservarono fino al momento della loro espulsione il loro dialetto arabo, osservarono i precetti coranici, preservarono i riti legati a nascite, matrimoni, funerali... Nonostante tutto un arsenale di testi normativi miranti all'assimilazione, alle campagne di evangelizzazione e una repressione multiforme, i moriscos si aggrappavano alla loro fede e costituivano un blocco praticamente intatto.^{xxx}

Nota Vincent che l'interesse dell'inquisizione per i *cristianos nuevos de moros* aumenta progressivamente, fino a raggiungere la massima intensità negli anni precedenti la ribellione dell'Alpujarra (1579-72), in particolare tra il 1560 e il 1570. Dopo la ribellione viene decretata la prima espulsione dei *moriscos* dalla regione e la loro dispersione nel territorio nazionale (circa 50.000 persone). Si calcola però che tra i 10 e 15.000 furono autorizzati, di fatto o di diritto, a restare.^{xxxi}

L'espulsione definitiva viene decretata nel 1609 e riguarda tutti i *moriscos* residenti in Spagna. Si discute molto circa il numero di individui rimasto nel paese nonostante il decreto di espulsione, perché del fatto che una parte sia rimasta non è possibile dubitare. Naturalmente, chi resta lo fa occultando la sua origine moresca e confondendosi o tra i cristiani o tra i gitani. Ancora negli Anni Venti del Settecento si hanno processi dell'inquisizione contro persone accusate di professare la fede islamica (alcune centinaia tra il 1727 e il 1731).^{xxxii}

^{xxix} Nel 1526 era stato concesso un periodo di tre anni entro il quale gli «eretici» avevano la possibilità di confessare i loro «errori» ed essere riammessi nella comunità dei credenti. Una sorta di ravvedimento operoso.

^{xxx} Bernard Vincent, *La inquisición y los moriscos granadinos*: <genocidiomorisco.blogspot.it/2011/01/la-inquisicion-y-los-moriscos.html>. Gli *alfaquí* sono gli interpreti della legge. Cfr. anche Bernard Vincent, «Los moriscos del reino de Granada después de 1570», *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 1981, pp. 594-608.

^{xxxi} La causa immediata dello scoppio della guerra dell'Alpujarra è la *Pragmática sanción* del 1567, che limita le libertà culturali e religiose precedentemente riconosciute ai *moriscos*. A capo della ribellione si pone Fernando de Córdoba y Valor, che in arabo si fa chiamare Abén Humeya (o Abén Omeya), e si dichiara (in modo inverosimile) discendente della dinastia del Califfato di Cordova. Comunque va sottolineato che la ribellione dell'Alpujarra è preceduta da una lunga attività di guerriglia e resistenza armata all'occupazione castigliana, da parte di bande di guerriglieri detti *monfies*. Si veda Bernard Vincent, «El bandolerismo morisco en Andalucía (Siglo XVI)», *Revue d'Histoire Moderne et Contemporaine*, 1974, pp. 389-400.

^{xxxii} Non si può, però, avere la certezza che si tratti di discendenti di *moriscos*: potrebbe trattarsi di musulmani immigrati clandestinamente dal Nord Africa. Vincent opta per la prima ipotesi, in considerazione della consistenza numerica del gruppo di persone processate. Si potrebbe anche aggiungere che il loro stato sociale appare di tutto rispetto, e sembra trattarsi di individui con una buona integrazione - elemento a sfavore dell'ipotesi di una loro recente immigrazione clandestina. Scrive Vincent: «È difficile immaginare come avrebbe potuto prodursi un ritorno relativamente massiccio di moriscos esiliati o una immigrazione regolare di berberi, senza che le autorità locali, abitualmente attente, si allarmassero» (B. Vincent, *La inquisición y los moriscos granadinos*, cit.). Cfr. ancora: «D'altra parte, Maria Soledad Carrasco Urgoiti e Mikel de Epalza hanno pubblicato recentemente un importante documento, *Errores de los moriscos*, probabilmente redatto nel 1728, che verte appunto su questo argomento. Il testo descrive gli usi della comunità in fatto di orazioni, abluzioni, digiuni rituali, osservanza delle prescrizioni alimentari, cerimonie che accompagnano

L'espulsione del 1609 viene motivata sia da fattori religiosi, veri o presunti (si ritiene generalmente che i *moriscos* continuino a praticare in segreto la religione islamica), sia da preoccupazioni di ordine politico.^{xxxiii} In realtà è difficile dire fino a che punto queste preoccupazioni fossero reali. Dopo la caduta del regno di Granada, i musulmani rimasti avevano ottenuto, nel trattato di pace, una serie di garanzie circa il rispetto delle loro pratiche religiose e dei loro costumi. Si tratta di impegni ben presto disattesi: di fatto, un clima di tensione, alimentato in modo artificioso dopo il fallimento di un tentativo di evangelizzazione, fa sì che i musulmani vengano messi di fronte alla scelta tra espulsione o battesimo. Vengono praticati battesimi di massa, a seguito dei quali essi diventano *cristianos nuevos de moros*, ovvero *moriscos*. Con questo nuovo status, che formalmente li trasforma in cristiani, essi non sono più tutelati dalle clausole del trattato di pace, la cui applicazione è prevista *per il musulmano* di Granada.^{xxxiv} Così i *moriscos* sono oggetto di misure di vera e propria pulizia etnica: oltre a un controllo sull'ortodossia della loro fede religiosa, vengono proibiti tutti i costumi e gli stili di vita che, pur non avendo alcun valore religioso, li identificano come gruppo e come cultura - ad esempio, misure relative al loro abbigliamento, alle usanze alimentari, alla proibizione della loro lingua...^{xxxv}

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

la nascita, il matrimonio, la morte. La parola *moriscos* inserita nel titolo ha un evidente valore significativo» (*ibidem*). Cfr. anche María Soledad Carrasco Urgoiti, e Mikel de Epalza, *El manuscrito «Errores de los moriscos de Granada», (Un núcleo criptomusulmán. en el primer tercio del siglo XVIII)*, *Fontes Rerum Balearium*, vol. III, 1979-1980, pp. 235-47.

^{xxxiii} Sulla condizione dei *moriscos* si veda: Julio Caro Baroja, *Los moriscos del Reino de Granada*, Alianza, Madrid 2003; Manuel Barrios Aguilera, *La convivencia negada. Historia de los moriscos del Reino de Granada*, Comares, Granada 2002; Luis F. Bernabé Pons, *Los moriscos: conflicto, expulsión y diáspora*, Catarata, Madrid, 2009; Bernard Vincent, Antonio Domínguez Ortiz, *Historia de los moriscos. Vida y tragedia de una minoría*, Alianza, Madrid 1985; Mikel de Epalza, *Los moriscos antes y después de la expulsión*, Mapfre, Madrid 1992 (online: <www.cervantesvirtual.com/obra/los-moriscos-antes-y-despues-de-la-expulsion--o->).

^{xxxiv} Il trattato di pace, firmato dai re cattolici Fernando e Isabel nel 1492, consentiva di conservare le moschee, l'uso della lingua, le leggi e i costumi. Questi impegni sono mantenuti per alcuni anni, mentre si svolge un tentativo di evangelizzazione curato dall'arcivescovo di Granada Hernando de Talavera (1428-1507). A Talavera succede il cardinale Cisneros (1436-1518), che agisce in modo fanatico, promuovendo battesimi di massa e roghi di libri. Secondo il suo biografo, Cisneros fa bruciare circa 5000 libri di incalcolabile valore. La tensione che ne deriva sfocia nella prima ribellione delle Alpujarras (1499-1500), repressa la quale ai musulmani viene imposta la scelta tra esilio o battesimo. Quest'ultimo era, nella maggior parte dei casi, la scelta obbligata, ed era abituale che essi continuassero a praticare in segreto la religione islamica. (Miguel Garrido Atienza, *Capitulaciones para la entrega de Granada*, Ayuntamiento de Granada, Granada 1910, pp. 269-95).

^{xxxv} Agli occhi dell'inquisizione anche pratiche non strettamente legate alla religione, come le abitudini alimentari, il vestito o i canti e i balli erano attività incompatibili con lo status di cristiani. Cfr. Roger Boase, *The Muslim Expulsion from Spain: An Early Example of Religious and Ethnic Cleansing*, <www.theamericanmuslim.org/tam.php/features/articles/the-muslim-expulsion-from-spain-an-early-example-of-religious-and-ethnic-cl/0015437>. Cfr. anche Rodrigo de Zayas, *Los moriscos y el racismo de Estado*, Almuzara, Córdoba, 2006, pp. 116-24; Bernard Vincent, «Reflexión documentada sobre el uso del árabe y de las lenguas románicas en la España de los moriscos (ss. XVI-XVII)», *Sharq al-Ándalus*, 10-11, 1993-1994, pp. 732-48, online: <www.cervantesvirtual.com/obra/reflexin-documentada-sobre-el-uso-del-rabe-y-de-las-lenguas-romnicas-en-la-espa-de-los-moriscos-ssxvixvii-o->. In generale, si ha l'impressione che l'inquisizione includa nel complesso mondo moresco anche i cristiani di al-Ándalus, di cui solo una piccola percentuale viene annoverata tra i *cristianos viejos*. Di fatto, in Andalusia si concentra prima un feroce controllo sulla popolazione ebraica, poi quello sui neocristiani (*alumbrados* e *moriscos*). Ma nel regno di Granada ebrei, cristiani e musulmani erano cittadini a pieno titolo e integravano l'unità del regno e la cultura *andalusí*: ciò significa, in parole povere, che dopo la conquista castigliana si mira a bonificare la regione dalla cultura andalusina nel suo complesso. Non è un processo di de-islamizzazione, ma una castiglianizzazione a tappe forzate, nel quadro di una colonizzazione. Bisogna presumere che tra i *moriscos* espulsi vi fossero anche dei cristiani, e non in piccolo numero, e che comunque gli espulsi si portassero dietro non la cultura musulmana, ma quella *andalusí*, integrata dalle tradizioni cristiana, ebraica, musulmana, con le influenze proprie di ciascuna.

Spagna successivamente.^{xxxvi} 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.^{xxxvii}

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;^{xxxviii}

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).^{xxxix}

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).^{xl}

^{xxxvi} Cfr.: «Nel XVII furono molti i moriscos che adottarono la vita nomade, molte volte facendosi passare per gitani, per sfuggire all'espulsione» (Elena Pezzi, *Arabismos. Estudios etimológicos*, Universidad de Almería 1995, p. 88). Cfr. anche Manuel Martínez, *De gitanos y moriscos*, in

bibliotecanacionandaluzasevilla.files.wordpress.com/2008/11/de-gitanos-y-moriscos14.pdf

^{xxxvii} «Se van volviendo de Berberia en navios de franceses, que los echan en esta costa de donde se van entrando la tierra adentro, y he sabido que los más de ellos no vuelven a las suyas por temor de ser conocidos y denunciados, y como son tan ladinos residen en cualquier parte donde no los conocen, como si fuesen cristianos viejos. [...] Y los que quedan se vuelven a España y tengo presos cinco que se han atrevido a venir a esta ciudad y éstos me dicen que se van volviendo todos» (in M. Martínez, *op. cit.*). Il testo della lettera è riportato in Mercedes García-Arenal, *Los moriscos*, Editora Nacional, Madrid 1975, p. 269.

^{xxxviii} «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)

^{xxxix} «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).

^{xl} «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,

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 Egipto, en ninguna parte tienen domicilio, y andan siempre 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.^{xli}

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 immediata-

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 pudiera estar 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.

^{xli} «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».

mente 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. Abitualmente, 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 su mal modo de vivir, y a título de nación se congregan y discurren por diferentes partes destos reynos, invadiendo los lugares con tan gran superioridad, y pavor de los avitadores, que unos desamparan sus casas, y otros tienen a buena suerte alvelgarlos y contribuirles porque les reserven alguna parte con que sustentarse. Y como las necesidades han crecido tanto, se tiene por cierto se les ba agregando mucha gente facinerosa, con que si no se pone remedio pronto podría este daño venir a estado que no fuese posible el dársele sin costa de mucha sangre y dinero.^{xlii}

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 «*Diferentes tropas de gente perdida, que roban y saltean, ejecutan venganças, odios y enemistades particulares en los caminos, y se hazen sufrir en los Pueblos de poca vecindad, y aún les obligan a que les contribuyan y socorran, cometiendo graves delitos y ofensas de Dios, y impiden el comercio público, y que cada día se va aumentando el*

^{xlii} «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» (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).

número de los dichos salteadores, sin que ayan sido bastante a remediar y castigar semejantes excessos las diligencias que han hecho nuestras justicias... ».^{xliii}

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 «no hay lugar que en él y en sus campos no esté poblado de gitanos, que se deben de haber retirado de otras partes, y muchos lugares de corta vecindad les temen y están acobardados por cuadrillas de cincuenta y cien gitanos que se ayudan unos a otros, y muchos tienen sus caballos de frenos y espuelas, y carabinas dobles y arcabuces como soldados, de que usan así para sus robos como para librarse de sus riesgos».^{xliv} 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 andalusia, 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 andalusia 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, fu un'operazione scattata 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.^{xlv}

^{xliii} «varie truppe di delinquenti che 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».

^{xliv} «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».

^{xlv} Cfr. Antonio Gómez Alfaro, *La gran redada de gitanos*, Ed. Presencia Gitana, Madrid 1993.

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.ⁱ

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.

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, así 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

ⁱ 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.

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**, 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». ⁱⁱ 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. ⁱⁱⁱ Si è anche ipotizzato che *flamenco* sia un termine della *germanía* (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».

In *Orígenes de lo flamenco y secretos del cante hondo* (1929-1933), libro scritto a partire da un'intuizione avuta ascoltando in Marocco una *nuba*, Blas Infante interpreta il *cante flamenco*, come canto dell'esilio di un popolo: una musica che, bandita dalla società, da corale si trasforma in canto individuale e segreto. Nell'introduzione al testo, Infante dichiara di essere partito dalla necessità di spiegare come mai nel flamenco, che pure ha legami con la tradizione musicale regionale, si perde completamente la dimensione corale della musica popolare andalusa, che invece permane nelle tradizioni musicali delle altre regioni spagnole. Il flamenco è fatto di esecuzioni individuali, complicate da un accenno virtuosismo. Si tratta peraltro di due aspetti apparentemente contraddittori: «Il virtuosismo, almeno secondo la sua nozione corrente, ha un'essenza filotimica, ^{iv} che per esistere richiede un auditorio di cui l'artista vuole riuscire a destare ammirazione. Nella solitudine il virtuosismo equivarrebbe a narcisismo, concetto che non esclude l'ingenuità o la sincerità. Ma le canzoni andaluse del *melos* ^v flamenco generalmente si sviluppano nella solitudine». ^{vi}

Secondo Infante, un cambiamento di questa portata nella struttura del canto e della danza tradizionali equivale a una rivoluzione stilistica, risultato a sua volta della necessità di esprimere forti sentimenti e stati d'animo, che non è possibile rendere in modo efficace attraverso lo stile tradizionale:

Le trasformazioni flamenche operate nella musica andalusa sopra il suo fondo antico lirico o corale, hanno dovuto obbedire, in base a quella legge, alla necessità di esprimere nuovi stati sentimentali o di coscienza, e il bisogno di espressione corrispondente a questi nuovi stati ha dovuto sperimentare la sua tragedia informativa, sviluppandola nell'elaborazione di una struttura o forma appropriate e di una tecnica corrispondente alla novità di questa stessa forma. Questa, e non altra, doveva essere la causa del fenomeno flamenco che, con la sostanza del materiale melico antico, riuscì a combinare gli elementi di questo materiale in un diverso modo (mediante alterazioni di ritmo, modulazioni e diverso trattamento dei gradi tonali o suoni che integrano le scale). ^{vii}

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

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

^{iv} In greco antico, *filotimía* indica l'ardente desiderio di onori; sostanzialmente, Infante sta obiettando che, se la musica andalusa è virtuosistica, non può essere individualista e privata, e viceversa.

^v *Melos*, in greco antico significa *canto*.

^{vi} Blas Infante, *Orígenes de lo flamenco*, cit., p. 16.

^{vii} *ibid.*, p. 18.

Ed è chiaro che, al tempo in cui si è realizzato questo cambiamento della musica andalusa, hanno dovuto corrispondere dei vissuti fluenti in espressioni prima allegre o malinconiche, ma liriche e corali, poi individualiste e solitarie. Insomma, la musica andalusa flamenca, o jonda, ha dovuto corrispondere nelle sue origini a pratici stati storici di solitudine e tristezza, o a tremende disperazioni, a stati antisociali, disarticolanti gli individui nella relazione con il gruppo umano in cui, in precedenza, poteva trovare un naturale complemento.^{viii}

Infante riassume in questi termini le condizioni del gruppo sociale al cui interno si sviluppa il flamenco:

1. I creatori del flamenco dovettero essere uomini erranti.
2. Dovettero essere ispirati da un'idea culturale o stile fondamentale di esorcizzare la natura con l'evanescenza dei suoi contorni materiali in una forma prossima all'essenza, o idea del ritmo, raggiunta con una disintegrazione dell'elemento materiale nei suoi elementi più piccoli, e da una combinazione estetica di questi elementi. Questo significa la modulazione cromatica.
3. Uomini erranti dovevano ridurre le loro espressività estetiche ordinandole lungo una sola via, la melica, come canale esclusivo o principale per il corso o la realizzazione della loro idea culturale. L'insistenza disintegratrice del suono non significa altro.
4. Dovettero sentirsi limitati nei loro movimenti, timorosi di un potere esterno. L'ambito ridotto delle loro melodie, le loro progressioni alternanti, andare e venire, in un recinto stretto: lo spazio delle loro danze non significa altro: uomini in prigione o vicini ad esserlo.
5. Dovevano essere profondamente tristi: il ritmo, come le ore della pena. E a volte disperati, come dimostrano le proteste liriche trasportate dalle coplas.^{ix}

Una volta decretata l'espulsione dei moriscos,

accade un fenomeno curioso, non avvertito dagli storici. O protetti dai signori, a cui servivano contadini, o senza alcuna protezione, aggrappati al suolo della Patria, gli andalusi corrono a nascondersi. Quelli che sapevano parlare bene il castigliano in luoghi dove non erano conosciuti; quelli che non riuscivano a dissimulare la parlata o l'accento moresco, nelle Sierre e in luoghi inaccessibili. Più ancora: la maggioranza di coloro che erano stati effettivamente espulsi torna nel suolo patrio. [...]

Ma questi moriscos, questi andalusi fieramente perseguitati, rifugiati nelle grotte, espulsi dalla loro Società spagnola, questi atomizzati della Società andalusa - fermenti inorganici di una nazionalità perduta - trovano nel territorio andaluso uno strumento per legalizzare, per così dire, la loro esistenza, evitando la morte o una nuova espulsione.

Alcune bande erranti, perseguitate con furore, ma sulle quali non pesa l'anatema dell'espulsione e della morte, vagano ora di paese in paese e costituiscono comunità dirette da capi e aperte a ogni disperato peregrino, espulso dalla Società per disgrazia o per crimine. Basta compiere un rito di iniziazione per entrarvi. Sono i gitani. Gli ospitali gitani errabondi, fratelli di tutti i perseguitati. I più disgraziati tra tutti i figli di Dio, come direbbe Borrow.

Fu dunque necessario rifugiarsi presso di loro.^x

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.^{xi} C'è da dire che Falla, seguito

^{viii} *ibid.*, p. 19.

^{ix} *ibid.*, p. 157.

^x *ibid.*, p. 165-6. Allude a George Borrow, *The zingari, or an account of the gipsies of Spain*, Murray, London 1841, 2 voll.

^{xi} 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 pubbli-

inizialmente 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.^{xii} Blas Infante non condivideva questa opinione, e osservava che la denominazione *cante hondo* risultava essere posteriore alla denominazione *flamenco*.^{xiii} 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».^{xiv}

Pertanto, 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 *Argentinita*, 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*.^{xv} 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 Argentinita, 1898-1945*) García Lorca incide cinque dischi a 78 giri con due canzoni ciascuno, componendo 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. *Argentinita*, 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 *Argentinita* partecipa al debutto di García Lorca come drammaturgo ne *El maleficio de la mariposa*, in cui danza nel ruolo della *Mariposa*.

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 cul-

cato 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. 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*, Archivo Manuel de Falla, Granada 2012.

^{xii} In parte, questa distinzione è già presente in Machado Álvarez: cfr. *ibid.*, p. 75.

^{xiii} In effetti, Machado Álvarez parla di *cante antiguo*.

^{xiv} 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.

^{xv} *Obras completas*, ed. di Arturo del Hoyo, Aguilar, Madrid 1954, 2 voll., vol. I, pp. 1067-79.

tura 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 pubblico 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.^{xvi}

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.^{xvii}

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

^{xvii} 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 Ángel

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.^{xviii} 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 presenza 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 probablemente el 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*».^{xix}

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 Argentinita. 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 (se-

Álvarez 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>.

^{xviii} 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 liaíto en su capa, / sin jaserte ná*». È 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.

^{xix} <www.flamenco-world.com/tienda/autor/manuel-torre/64>.

condo 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'importanza 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:

No me acuerdo, la verdad. Llevo cantando más de cuarenta años. Empecé en Jerez cuando tenía trece o catorce años. Sólo cantaba entonces soleares y seguiriyas gitanas. A los quince marché por los pueblos, acompañado por el hoy excelente tocador Javier Molina y su hermano que bailaba. Todas esas excursiones se hacían andando.

- ¿Se ganaba poco?

Lo que querían darnose.^{xx}

E Pastora Pavón dice (con trascrizione di una musicale pronuncia andalusica: «*Lo que pasa es que yo empecé 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 falta estudios. Es una gracia, ¿sabuté? Y si se tiene esa gracia, pues se nase con ella..., y en cuantito que se sabe habló 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 hicieron cantaora de repente. En Sevilla, que era donde yo había nacido y donde vivía, me conocía tor mundo na ma que por la hermana de Arturo. Arturo, mi hermanito, era un cantaor de mucha fama. Desde entonces hasta ahora, en treinta y cinco años largos, fíjese si habrán salío cosas de esta garganta.^{xxi}

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

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

^{xxi} «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 nata 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>).

Nel 1926, già sessantenne, la Macarrona ricordava la sua vita a quei tempi, la vita delle bailaoras dei *café 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...^{xxii}

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, 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, 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*, ammucchiati 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 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* profes-

^{xxii} José Luis García Navarro, *Historia del baile flamenco*, disponibile online: <quemireu-ste.wordpress.com/recuerdos/juana-la-macarrona>.

sionista. 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:

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 café, 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 agachonando [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 café uccideranno completamente il canto gitano in poco tempo.^{xxiii}

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

^{xxiii} Machado Álvarez, *Colección*, cit., p. 257.

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 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*^{xxiv} 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*.

Agli inizi del Novecento, da un punto di vista purista o accademico (peraltro pienamente legittimo), si cercava l'antichità del flamenco intendendola come *astrazione* o *estrazione* di elementi la cui origine era lontanissima nel tempo; si può intendere l'antichità in un altro modo (altrettanto legittimo): come continuità di elaborazione creativa, a partire da un punto originario che può essere anche molto remoto. Secondo la prima prospettiva, si scoprono dei dati estremamente importanti: ad esempio, Manuel de Falla individua l'affinità tra certe strutture del *cante flamenco* e i sistemi musicali dell'antica India; si potrebbero citare anche tracce del canto liturgico bizantino, o ebraico; inoltre fornisce una valutazione altamente positiva di tali elementi (o meglio, dei canti che li contengono) disinteressandosi delle innovazioni: il *cante jondo* risulta valere in quanto è il passato del *cante*, un insieme di pezzi da museo. Si tratta, però, di un approccio eccessivamente teorico: pur trattandosi di elementi molto antichi, queste strutture del *cante* si trovano all'interno del fenomeno culturale «*flamenco presente e vivente*», mentre non si trovano in altri generi musicali. Come accennavo poc'anzi, per il *cantaor* sia gli elementi arcaici sia quelli moderni sono contemporanei: sono le canzoni che si cantano o che ha sentito cantare nel paese. Ora, è chiaro che rintracciare, ad esempio, una struttura musicale dell'antica India, non consente di sostenere che il flamenco *abbia origine* dalla musica indiana, e dunque va spiegato in quale modo e per quale via quella struttura indiana arriva *al presente* del flamenco (diciamo Anni Venti del Novecento): dove e quando ha origine quell'attività creativa e trasformativa che conduce a quel flamenco, che nel 1920 presenta forme antichissime? Qui entra in questione l'altro senso dell'*antichità*. Possiamo riformulare la domanda in questi termini: quand'è che, dal tronco della *tradizione andalusa*, comincia a formarsi il ramo della *tradizione flamenca*, che poi diventa il ramo principale dell'albero? Scrive Gerhard Steingress, in *El trasfondo bizantino del cante flamenco*:

In Spagna, la trasformazione dell'antico canto cristiano divenne un fatto rilevante solo a partire dal XII secolo a seguito della riconquista, cioè dello sradicamento della cultura musulmana (ed ebraica), ampiamente presente nella vita quotidiana. Ma durante i quasi otto secoli dell'egemonia musulmana in molte parti della Penisola si era creato un tipo peculiare di musica ibrida, pluriculturale, che comprendeva il canto mozárabe o visigoto e i canti delle moschee e delle sinagoghe. In tal modo, la vittoria su al-Ándalus nel 1492 e la definitiva imposizione della liturgia romana, come pure, nel XVI secolo, le scale musicali moderne, fecero sparire non solo la musica andalusí, ma insieme a questa anche il precedente canto mozárabe, ora sostituito dal gregoriano. Ciononostante, la tradizione del canto gregoriano sopravvisse in un certo senso venendo assimilato dal popolo nel suo repertorio di canti religiosi e laici, soprattutto i romances, recitati da cantori professionisti cie-

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

chi e altri musicisti ambulanti che - sottoponendoli nuovamente a un'ibridazione - crearono uno stile popolare peculiare. Questo stile, esercitato dagli «specialisti» del «tono bizantino», i ciechi, diede forma a una parte del canto popolare, separandolo dal resto degli interpreti comuni, col risultato che esso si sarebbe convertito nel XIX secolo in uno stile artistico con caratteristiche peculiari.^{xxv}

Pare evidente che la tradizione orale qui ipotizzata abbia come attori soggetti marginali, cantori e gitaniani (sul modello del cieco del *Lazarillo de Tormes* o della *Gitanilla* di Cervantes), piccole comunità paesane (le stesse dove hanno trovato rifugio i *moriscos* rientrati o mai fuoriusciti), con la continuità plurisecolare resa possibile dall'amalgama gitano-moresco. Si consideri che parliamo di un periodo di trasmissione orale (anche di canti senza accompagnamento strumentale) lungo almeno due secoli, se non tre. Data questa continuità, è evidente che il flamenco non possa essere nato di colpo alla fine del Settecento, ma si sia organizzato in una lunga rielaborazione: in tempi relativamente rapidi avviene solo la sua diffusione, nel momento in cui le comunità gitane hanno riconosciuto certi diritti di cittadinanza. Estébanez Calderón, nella festa descritta in *Un baile a Triana*, va a vedere e sentire qualcosa di antico, non qualcosa di nuovo.

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-

^{xxv} Gerhard Steingress, «El trasfondo bizantino del cante flamenco. Lecciones del encuentro del flamenco andaluz con el rebético greco-oriental», in *Trans - Revista Transcultural de Música*, 10, 2006, disponibile online: www.sibetrans.com/trans/a156/el-trasfondo-bizantino-del-cante-flamenco-lecciones-del-encuentro-del-flamenco-andaluz-con-el-rebetico-greco-oriental.

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!^{xxvi}

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».^{xxvii} 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.^{xxviii} 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

^{xxvi} Si consideri che testi e musica costituiscono nel flamenco un'unità inscindibile. È essenziale nel flamenco il ruolo della voce umana, incaricata di raggiungere la massima intensità, anche ricorrendo a complessi virtuosismi. Che i testi del flamenco si siano conservati per tradizione orale è cosa che non ammette dubbi.

^{xxvii} 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--o/html>. La descrizione della serata flamenca è nel racconto «Un baile en Triana». Cfr. anche Ramón Espejo-Saavedra, *Autenticidad y artificio en el costumbrismo español*, Ediciones de la Torre, Madrid 2015, pp. 71-112.

^{xxviii} 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.

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 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).

UN BAILE EN TRIANA

Serafín Estébanez Calderón^{xxix}

¡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.^{xxx}

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

^{xxix} Serafín Estébanez Calderón, «*El Solitario*» (1799-1867), scrittore *costumbrista*, poeta, critico taurino, arabista e uomo politico. Di formazione liberale, nel 1824 deve esiliarsi a Gibilterra, quando la Spagna è invasa dai francesi. Partecipa a vari combattimenti durante la prima guerra carlista (1833-1840), sotto i generali liberali José Ramón Rodil e Luis Fernández de Córdoba, guadagnandosi alcune decorazioni. Nel 1837 ottiene la cattedra di Arabo all'Università di Madrid. La sua opera principale, *Escenas andaluzas*, risale al 1846 e, nel racconto «Un baile en Triana», contiene la prima descrizione letteraria di uno spettacolo flamenco, qui riproposta. Il testo originale è disponibile online: <www.cervantesvirtual.com/obra/escenas-andaluzas--o->.

^{xxx} Le fave erano usate nella magia popolare.

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 gentílica Roma; y tal habilidad y lo picante de los bailes se han ido trasmitiendo 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 airoso, 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 quiebros 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.^{xxxí}

^{xxxí} 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, che segue, 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 (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, 289-314). Dunque è del tutto naturale che, come i *romances*, sia stata conservata in ambiente gitano anche la tradizione musicale *andalusí*.

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^{xxxii} por un aire más vivo, pero no por eso menos triste y lamentable. Los cantadores^{xxxiii} 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.^{xxxiv} El canto principia también por un suspiro, la guitarra o la tiorba^{xxxv} 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,^{xxxvi} 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^{xxxvii} de granadillo^{xxxviii} o de marfil, rompe también sus movimientos con la introducción que tiene toda danza o baile, que allí se llama paseo.^{xxxix}

Y son muy de notar, por cierto, los toques^{xl} 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 ruiseñor 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 prorrumphen 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

^{xxxii} La struttura di base del testo del canto flamenco è la *copla* (strofa), generalmente breve; formalmente ha le stesse caratteristiche della poesia lirica tradizionale spagnola, quali sono attestate fin dal medioevo nelle *jarchas* o nel *villancico*.

^{xxxiii} In seguito si generalizza la trascrizione *cantaor*, *bailaora*, ecc., con la caduta della *d* intervocalica che caratterizza l'andalusino.

^{xxxiv} Verso breve, di cinque sillabe che si alterna con versi più lunghi.

^{xxxv} Strumento musicale simile al liuto, ma di dimensioni più grandi, in uso nel XVII e XVIII secolo.

^{xxxvi} *Rasgado*, *rasgao*, da *rasguear*: arpeggio sulla chitarra nella tecnica tradizionale o in quella tipica del flamenco, che usa pollice e indice.

^{xxxvii} *Crotalos*: forma antica delle *castanuelas* (nacchere).

^{xxxviii} *Granadillo*: albero di provenienza americana, di legno molto duro, usato in ebanisteria.

^{xxxix} *Paseo* (comunemente: *pasaggio*): è la camminata con cui la *bailaora* entra in scena, attraversando il palcoscenico (*tablao*); si tratta di una vera e propria figura di ballo, un movimento eseguito con studiata raffinatezza.

^{xl} *Toque* è, generalmente, il suono della chitarra nel flamenco (*tocaor* è il chitarrista). Un gruppo tipico di flamenco prevede uno o due chitarristi e l'uso delle percussioni: palme delle mani, piedi della *bailaora*, nacchere e *cajón*, o cassa battuta con le mani.

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 caballerescas que no en otras provincias antes restauradas de los moros, fuera asunto para una curiosa disertación.^{xli}

En tanto, hallándome en Sevilla, y habiéndome encarecido sobremanera 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*,^{xlii} 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 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 prelude 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 dejes del bordón, compaseando todo por una manera grave y solemne, y de vez en cuando, como para llevar mejor la medida, dando el inteligente to-

^{xli} Ancora oggi il *romance* è uno dei *palos* (stili) del flamenco. La sua 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. È la prova di un meticciato culturale che elabora e trasmette la cultura popolare anche nel periodo che va dal Cinquecento alla comparsa del flamenco fuori dal mondo gitano, alla fine del Settecento. Dunque è del tutto naturale che, come i *romances*, sia stata conservata in ambiente gitano anche la tradizione musicale araba. In entrambi i casi, soprattutto nel secondo (data la maggiore complessità della musica *andalusi*), è necessario ammettere la presenza non occasionale, nell'ambiente gitano, di esperti conoscitori di queste tradizioni.

^{xlii} Questi sono i nomi dei più antichi artisti di flamenco che conosciamo. El *Planeta* è forse il primo *cantaor* di cui si conosca il nome: <www.elartedevivirelflamenco.com/historias03.html>. Su El *Fillo*, morto nel 1878, cfr. <www.elartedevivirelflamenco.com/historias04.html>.

cador 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 ható 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.^{xliii}

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 extinguendo 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.^{xliiv}

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 discurría, 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 éx-

^{xliii} «Grandi guerre sono bandite tra Spagna e Portogallo, e il Conte Sol è nominato capitano generale. La Contessa, che è una bambina, non fa altro che piangere. «Dimmi, Conte, quanti anni devi passare laggiù?». «Se tra sei anni non sarò tornato, bambina mia, vi potrete sposare». Passano sei anni e otto, e dieci passeranno, e la Contessa passa piangendo la sua solitudine. Stando un giorno nella sua stanza, il padre venne a visitarla. «Cos'hai, figlia della mia anima, che non smetti di piangere?». «Padre, padre della mia vita, in nome del santo Graal, datemi licenza per andare in cerca del Conte». «Avete la mia licenza, figlia: fate pure secondo la vostra volontà». E la Contessa, il giorno dopo, iniziò triste la sua peregrinazione. Andò in Francia e in Italia, terre e terre senza posa. E ormai disperata, stava tornando qua, quando una gran mandria un giorno trovò in un'ampia pineta. «Pastore, pastore, per la santa Trinità, negami la menzogna e dimmi la verità: di chi è questo branco con tanto marchio e contrassegno?». «È del Conte Sol, signora, che oggi sta per sposarsi». «Buon pastore, buon pastore, possa tu veder crescere il tuo bestiame! Prendi le mie ricche sete e vestimi del tuo abito, e prendendomi per mano, mi metterai alla sua porta a chiedergli un'elemosina in nome di Dio, se me la vuole dare». Arrivando sulla soglia, vedete il Conte che sta lì, circondato da cavalieri, che assisteranno alle nozze. «Datemi conte un'elemosina». Il Conte è sbigottito. «Di che paese siete, signora?». «Sono nativa di Spagna». «Siete un'apparizione, pellegrina, che venite a turbarmi?». «Non sono apparizione, Conte, ma sono la tua sposa leale». Cavalca, cavalca il Conte, la Contessa in groppa va, e al loro castello tornarono salvi, salvi e con piacere». (Nella traduzione ho conservato la libertà sintattica caratteristica dei romances).

^{xliiv} Interessantissima 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 presenza, che evidentemente non richiede giustificazione. Ma la cosa non dovrebbe essere così scontata, visto che i *moriscos* erano stati espulsi nel 1609 e in teoria non dovevano essere più presenti in Spagna. Questa indicazione è una testimonianza indiretta a favore della tesi del «travaso» dei *moriscos* espulsi negli ambienti gitani, essendo 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 occultate da qualche parte.

tasis, 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 bailarador 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- *ide este lado, bergantín empaverrado!*; de otra, queriendo llevar el movimiento picante, en una actitud de desenfado: *¡Zas, puñalada; rechi-quetita, pero bien dada!* De una parte exclamaban, pidiendo nuevas mudanzas: *¡Mátame vuesa merced la curiana!*^{xlvi} *¡Hágame vuesa merced el bien parado!*^{xlvi} de otra, queriendo llevar el baile a la última raya del desenfado: *¡Eche vuesa merced más ajo al pique! imovimientos 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,^{xlvi} 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:

^{xlvi} *Mátame vm. la curiana: curiana (cucaracha, scarafaggio)* indica a Granada una persona completamente vestida di nero (<granadapedia.wikanda.es/wiki/Vocabulario_popular_de_El_Pinar>).

^{xlvi} *¡Hágame Vm. el bien parado!*: espressione che significa «mi favorisca», anche con una pesante contaminazione oscena.

^{xlvi} È interessante anche questa annotazione. La festa si svolge nel quartiere sivilgiano di Triana, dove viveva la maggioranza dei gitani della città. A quanto sembra, si tratterebbe di un posto dove la notte non è consigliabile di girare da soli. Naturalmente, non sappiamo fino a che punto fosse fondata questa percezione di insicurezza, ma sembra normale darla per scontata. Dunque, ancora verso la metà dell'Ottocento, la *fiesta gitana* non è qualcosa in cui si va normalmente, ma richiede di recarsi 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

-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,

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 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.

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 improviso.
 -¿Dónde vienes, Gerineldos,
 tan mustio y descolorido?
 -Del jardín vengo, señor,
 de coger flores y lirios,
 y la rosa más fragante
 mis colores ha comido.
 -Mientes, mientes, Gerineldos,
 que con la Infanta has dormido;
 testigo de ello mi espada:
 en su filo está el castigo.^{xlvi}

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.

Serafín Estébanez Calderón **ASAMBLEA GENERAL**

De los caballeros y damas de Triana, y toma de hábito en la orden de cierta rubia bailadora

Mientras el Conde-Duque
 pierde al Rey la España,
 perla bailadora,
 solázame y baila.
 Que tu pie tan sólo,

^{xlvi} «Gerineldos, Gerineldos, mio lindo cameriere, potessi averti stanotte tre ore al mio servizio!». «Siccome sono vostro servitore, signora, vi burlate di me». «Non mi burlo, Gerineldos, e dico davvero». «A che ora, bella infanta, manterrete la vostra promessa?». «Tra l'una e le due, quando il re starà dormendo». Si alzò Gerineldos, aprì in segreto il cancello, calza sandali di seta, per camminare senza essere sentito. Fa tre giri intorno al palazzo e altrettanti intorno al castello. «Apritemi, disse, signora, apritemi corpo leggiadro». «Chi siete, cavaliere, che chiamate così all'uscio?». «Sono Gerineldos, signora, il vostro amico tanto amato». Lo prende per la mano, e lo sale sul suo letto, e baciando e abbracciando Gerineldos si è addormentato. Si era svegliato il re, spaventato dal sogno: tre volte l'aveva chiamato, nessuna gli ha risposto. «Gerineldos, Gerineldos, mio lindo cavaliere, se mi stai facendo tradimento, mi tratti come nemico: o dormivi con l'infanta, o mi hai venduto la fortezza». Prese la spada nella mano, è acceso da grande ira; andò verso il letto dove Gerineldos ha visto. Avrebbe voluto ammazzarlo, ma l'aveva allevato da bambino. Allora estrasse la spada, l'ha messa in mezzo ai due, perché nel ridestarsi dal sonno capissero che egli ha visto l'errore. Si risvegliò l'infanta, vide la spada e fece un sospiro. «Svegliatevi Gerineldos, giacché siete vivo, che la spada di mio padre è testimone del nostro errore». Gerineldos va nella sua stanza, «Da dove vieni Gerineldos, così mesto e impallidito?». «Dal giardino vengo, signore, dal cogliere fiori e gigli, e la rosa più fragante ha mangiato i miei colori». «Menti, menti, Gerineldos, che con l'infanta hai dormito; testimone è la mia spada: nel suo filo sta il castigo».

*si pulido danza,
pintando en los aires,
saltando en las tablas,
podrá y tu hermosura
borrarme del alma
pensamientos tristes
amargura y ansias;
y tu lindo aseo
y donaire y gracia
el placer y gusto
sacarme a la cara.
(Comedia Verdadera)*

El día de la convocatoria era domingo; la hora fue al punto del crepúsculo vespertino, y el lugar en cierta casa ubicada en la capital del mundo, cabeza visible de la España (el barrio de Triana), con frontispicio a la calle Non plus ultra, que es la de Castilla, y con tapiales al mar de los ríos y al río de la gloria, quinto del Paraíso, a quien al presente los nacidos llamamos Guadalquivir. Si este palacio, por su humilde sobreescrito y modesta apariencia, no lo hubiera escogido por suyo ningún Dux de Venecia, en cambio, no lo desdeñara para regalada mansión nocturna el visir más amigo de frescuras y de perfumes, si le dejaran contemplar el paisaje mágico y la vista deliciosa que desde el jardín de la casa se alcanzaba. Y si una tarde del mes de mayo se sintiera halagado en los sentidos por el aroma de las flores y por el manso ruido de las aguas y de los árboles que allí se goza, desabrochando aquéllas sus capullos y columpiándose éstos al impulso del viento que consigo trae el murmullo lejano del río y que se lleva tras sí el sonoro estruendo de los inmediatos raudales desprendidos de la alta alberca; no hay más que decir, sino que, dejando los pensiles del Oriente, vendría a tomar asiento en Sevilla y a avecindarse en Triana. Aquel verjel y cerco de verdura era en verdad agradable por extremo.

La puerta que llevaba al zaguán y a los aposentos bajos de la casa se cobijaba con hermosos parrales de una pámpana verde, vívida y luciente, que se confundía con los vástagos de muchos jazmines altos y enredados por las paredes de la cerca. Tales jazmines, que si éstos eran reales, aquéllos eran moriscos, dejaban todos asomar por entre las oscuras y aspadadas ramas de sus vástagos los blanquísimos pétalos y los perfumados cálices de sus flores. Con los jazmines, la madreselva y la pasionaria se entrelazan confundidas, ostentando éstas su morado ribete y aquéllas sus perfiles albos y olorosos. En los arriates de enmedio crecían varios carambucos y mirabeles, si coronados éstos de sus ramos de nácar y oro, aquéllos lloviendo sus glóbulos de topacio que resaltaban más entre los tallos de limoneros, cidros y naranjos vestidos de azahar que se mecían pomposamente al viento. Número sin cuento de tiestos y macetas de flores se levantan al frente en anfiteatro, colocadas en andenes de tablas invisibles a los ojos por los festones de ramaje y verdura que de todas partes rebosaban y se desprendían. Aquí remedando a la rosa, las mosquetas y diamelas daban alarma a la vista, disparando antes su aroma al ambiente: allí la nicaragua, las campánulas, las arreboleras, avergonzaban la pura luz del sol con sus matices y cambiantes. El galán de día, abrochando ya sus capullos que durante la siesta embalsamaban el contorno, daba lugar a que la dama de noche desabrochara los suyos para embriagar en suavísimas esencias el aire y los sentidos. También el nardo y los jacintos pagaban allí copiosamente su tributo de olores para formar con las demás flores aquella nube de voluptuosidad y de amor que cobijaba toda la estancia. De los ramos y de los vástagos de arbustos y de árboles de aquí y de allá colgaban alternativamente con cintas de todos colores, tallas de fresquísimo barro y faroles pintados, aquéllas sin duda para resfriar el agua al halago del ambiente, y éstos para alumbrar la escena que poco a poco había de representarse. Alguno que otro pájaro y colorín revolaba entre las ramas como queriendo saber las aventuras de dos o tres mirlos y verderones, que, encerrados en sus jaulas de caña y alambre colgadas entre las flores, se deshacían en gorjeos, y carrerillas, y sentidas entonaciones, celebrando sin duda los encantos de aquel lugar.

Es indudable que cuantos pormenores van aquí apuntados, más parecieran preparativos para pintar un pasaje de Dafnis y Lise, que para bambochar una escena de *Rinconete y Cortadillo*, si más lejos de la estancia que hemos copiado fielmente no se dejaran ver otros cachivaches y menudencias, menos bucólicas en verdad por los que se apartan del idilio, pero mucho más a propósito por la boca, que los apuntes herbolarios y botánicos que van bosquejados. Ello es que entre la sombra de las vides y debajo de los ramos flexibles de varios plátanos y laureles que cerraban al lejos el jardín, se dejaba ver larga mesa corrida, cubierta a trozos (pues no llegaba a más la tela) con manteles de gusanillo, blancos y almidonados como vestimenta de altar. A un lado y otro se miraban cestos de mimbres colmados de pan rubio o candeal bajo mil formas caprichosas y lucidas, pero todas tentando sabrosamente el paladar. Aquí las teleras rubias de los panaderos de la Macarena, allí las roscas y hostias del bizcocho delicado de Alcalá. Los bollos y panecillos crocantes, las hogazas y cuartales con anís, los roscones de pellizco y empedrado, y el pan reblandecido y de miga, se miraba en altos y anchos rimeros, dando a entender golosamente el menester para que servían y la buena ocasión en que debían emplearse con las viandas, según la calidad de las salsas y aliños en que éstas se brindasen al apetito. En una mesa de pino de travesaño, apoyada por un cabecero a la pared del huerto, se dejaban ver cubiertas de pámpanos dos candiotas gualdrapeadas, es decir, cada su piquera por opuesto lado, sin duda para que los escanciadores del vino, llegado el caso, más holgadamente, y con mayor prontitud, pudiesen desempeñar su cometido de chirriar la piquera, soltar el caldo, llenar la vasija, y pasarla en redondo a los sedientos, que se ahogaran lastimosamente sin tan soberano auxilio. Como para que fuese éste más eficaz y súbito si tocaban a fuego los gargueros de los convidados, se miraban en derredor profundas hileras y anchas falanges de toda laya de cristalería. Los cortadillos, medios y chiquitas eran como los cazadores de tales escuadrones. Los vasos de menor talla, entre los cuales se miraban como de uniforme y gala por sus colores y dibujos los ricos y antiguos artefactos de la casa de la China, formaban el cuerpo de batalla, y los vasos de ancha cabida y estupenda estatura de toda procedencia y de toda diversidad de raza, eran las mangas escogidas de granaderos y zapadores de aquel numeroso y bien dispuesto ejército. Aunque todo él reflejaba luz y brillantez por la limpieza y casi bruñido del cristal, bien se dejaba ver, por la manquedad de unos vasos, la melladura de otros, las lañas curiosas de lacre de éstos y las cicatrices y falta de continuidad en aquéllos, que tales legiones de cristales y vasería habían rodado y peregrinado por muchas partes, y, sobre todo, que habían militado y tomado parte en muchas escaramuzas, encuentros y refriegas de jaez y calibre propio de la que por entonces se preparaba.

Este aparato guardaba consonancia con los vidrios de diversos colores que se ostentaban en dos grandes y corridos vasares que a mediana altura se miraban en la pared frontera. En ellos había frasquillos, redomas, botellas y limetines de todos tamaños y de todas edades; encerrando y brindando al mismo tiempo los más vistosos licores. Aquí había *refinado*, allí *rosoli*, este frasco decía *mistela*, aquél *champurrado*, con otros apelativos y denominaciones curiosas y de gran facundia y novedad. Al mismo tiempo, en la mesa que ya hemos descrito, iban situando de trecho en trecho muchos barrilillos y cuñetes de las aceitunas más ricas de la tierra, con diversos aliños y encurtidos en verdad; pero todas puras, mondas y sin toque ni mácula alguna.

Entre estos incentivos y aditamentos del paladar se veían en larga fila anchos barreños de la loza sevillana con sus flores azules y su barniz luciente y blanco, conteniendo y celando, al propio tiempo, algo de apetitoso y mucho de condimento, cuya fisonomía y carácter no se podía distinguir por estar enmonterado con otra vasija cada plato y barreño. Solo, en medio de la mesa, como en anchísimo palenque, se dejaba ver descubierto y por estilo de plaza mayor un eterno lebrillo alfombrado y entapizado una, dos o cien veces con capas geológicamente dispuestas de anchoas malagueñas, ahogadas copiosamente en salsamenta de alioli y otros adherentes, y adornado con mil juguetes y figuras pintadas diestramente por mano maestra con la ayuda de la clara y yema de muchos huevos y el verdor salpimentado del perejil, cebolleta y mejorana, que en doble y triple cenefa orlaban la dilatada redondez de tan ancha

cuanto profunda alberca. Lo frondoso del sitio contrastaba agradablemente con aquellos abundantes y sustanciosos pertrechos y sabrosísimas provisiones, pero el concurso que debía llenar aquel y emplearse en esto, no parecía, y el ámbito se miraba desierto, como huérfana de pitanza.

A más andar declinaba la tardecilla, y se dejaba sentir el cefirillo que a tal hora, rasando las aguas, sube travesando río arriba del Guadalquivir, trayendo consigo el consuelo y la frescura. Un color plácido de aurora sonrosaba el ambiente, dando un tinte delicioso e inexplicable a los edificios y montes que se parecían al lejos, y el humo ya esparcido que los hornos de porcelana y azulejos vomitaban en columnas rectas o en parábolas y espirales, obedeciendo fácil y elegantemente al halago del viento, dieran el último remate al cuadro, si no se hubieran detenido (para darlo, ellas, en las revueltas de Gelves, apareciendo entonces) dos o tres embarcaciones que a vela tendida emparejaban entonces la Torre del Oro, con proras pintadas y airosas banderolas y gallardetes. En este punto entraba por la puerta del jardín cierta persona, que por su traza singular y por venir como de guía de gran séquito y acompañamiento, exige con razón punto redondo y párrafo aparte.

El entrante era ya en verdad de edad provecta y aun madura: la cara no era nada desagradable; ovalada, con ojos negros, vivos e inteligentes, con la nariz regular, con boca ancha, pero dejando ver regulares y blancos dientes, con la frente levantada y bien calzada de pelo y con cierto gesto de autoridad afectada, pero por nadie contradicha, daban al todo de la persona las afueras y exterior de algún patriarca de aviesa y enrevesada laya. Un pañolillo de hierbas, doblado cuidadosamente como para el cuello, rodeaba la cabeza con cierto primor y lisura para dar entrada al sombrerillo calañés de ala estrecha y copa encaramada que, con faja de terciopelo negro y pespuntos y rapacejos azules, daban cima y corona a esta nuestra figura del primer término. Un marsellés rico, con mangas primorosamente bordadas y golpes de sedería en lugar correspondiente, cobijaba sus brazos y espaldas, dejando ver por los remates de todo el ruedo, caídas, solapas y cuello, la ancha faja de pasamanería, en donde resaltaban en esmerada labor y prolijo dibujo de sedas de varios y vivos matices, todos los encuentros, grupos, lances y suertes de una corrida real de toros, desde el enchiqueramiento de las fieras hasta el trance del cachetín y el arrastradero de las mulillas y caleserillos. El marsellés era, en verdad, lo que nosotros los hombres llamamos una prenda del rey. El jubetín era morado y muy abierto, dejando ver la camisa blancamente almidonada, con cuellecito arrollado, ciñéndolo en rededor un cabrestillo encarnado de seda catalana. El calzón era de pana azul, tomados los jarretes con cenojiles copiosos de lana fina de colores, dibujándose en todo lo largo del pernil la botonadura de alcachofillas de plata, que venían corriendo entre dos cordoncillos bordados de burato celeste. La faja era también encarnada, y un primoroso botín vaquero, aunque algo usado, cubría la pantorrilla cobijando el zapato, que era voltizo aunque airoso y bien cortado, con tapas bien bordadas y sujetándolos con plantillas de correas, apuntadas con cada tres cabezas por banda, de broches de metal relucientes como el oro.

Este personaje, tan autorizado por este vestido lleno de majeza, cuanto por cierta deferencia que todos le tributaban, traía debajo del brazo, con aire gentil y desembarazado, una rica vihuela que no era preciso que cantase para conocer al punto que era natural de Málaga, e hija legítima de las primorosas e inteligentes manos del famoso y antiguo artífice Martínez. Tal guitarra era ancha en el fundamento, delineada a maravilla en el corte, el mástil llamándose atrás con graciosidad gentil, el pontezuelo de ébano, así como los trastes, las clavijas con ojete eran de granadillo y el clavijero de marfil, de donde colgaba en cintas blancas y rojas el moño o fiador. El instrumento era, pues, de toda orquesta, es decir, de a seis órdenes, y el encordaje de lo más fino, con bordones sonoros o de argentería. Se conocía desde luego que era el órgano maestro de aquella catedral, el arpa drúidica de aquel cónclave, y el contrapunto y maestro de capilla que había de guiar y dar la entonación a todo el instrumental que allí se convocase. Al descender el mampirlán de la puerta del jardín, el de la vihuela (sacándola de debajo del brazo y trayéndola con la mano al costado derecho) dijo al que de más cerca le seguía, con voz catedrática y preceptiva, estas palabras:

-Te digo, *El Fillo*, que esa voz del Broncano es crúa y no de recibo; y en cuanto al estilo, ni es fino, ni de la tierra. Así, te pido por favor -en esto daba mayor autoridad a su voz, marcando mejor la entonación de imperio- que no camines por sus aguas, y te atengas a la pauta antigua, y no salgas un sacramento del camino trillado.

-Ya estaba yo en eso, *señor Planeta* -respondió *El Fillo*-. Aunque me separe así y por allá alguna pizca de los documentos de la gente buena, en cuanto me hace seña la capitana, entro en el rumbo y me recojo al convoy.

Este *El Fillo* formaba contraste por la sencillez de sus arreos con el atildamiento del amigo *Planeta*, a quien ya conocen nuestros lectores. Una antigua gorrilla miliciania de las de manga azul y copa encarnada con escudete, se le ajustaba a la cabeza; pantalones altos de pretina y cortos de vuelo confinando por allí hasta el pecho y llegando por aquí apenas el comienzo del tobillo cubrían su persona, embutiendo un pie perfectamente descarnado y sin calcetas en unos zapatillos muy averiados, y pasando los brazos y las espaldas por una chupilla tan encogida y angosta, que dejaba ver así los botones adonde aseguraban los orillos amarillos que sujetaban los pantalones, como el movimiento de los omoplatos cada vez que se ponía en movimiento la persona de aquel buen amigo.

Ambos protagonistas tomaron asiento en el lugar más aparente de aquel anfiteatro, llegando en pos de ellos, y tomando también lugar adecuado, larga comitiva de personajes, héroes, próceres y magnates, que por su aire señorial y contoneo, bien manifestaban el valor de sus personas y el crédito que alcanzaban entre contemporáneos, naturales y extranjeros. Fuera prolijo por extremo hacer alarde y reseña de aquel escuadrón escogido de notabilidades, que ni aun hoy día, siendo la época que es, pudiera hallarse mejor en Madrid. Nos bastará decir a los curiosos que, andando el tiempo pensamos escribir unas vidas paralelas de aquellos y de estotros héroes, cuyos nombres reservamos aquí en el magín, cuya obra estamos seguros ha de alcanzar tanta nombradía como la famosa de Plutarco.

Entre tanto, diremos que allí a la banda derecha se miraba a Juilón, al Felpudo, al Nene, al Pintado, a Fortuna y al Isleño, con sus respectivas escuadras y clientes: al siniestro lado se parecían Listones, Longanizo, Malos-Pelos, Chivatín, Garfaña, Turulín, Holofernes y Siete Cabezas con los suyos y allegados, y más cerca, y como en lugar de privilegio, se ufanaban altivamente, sin duda por sus circunstancias y habilidades artísticas, el Canario, Querubín, el Cañero, Callagloria, Parlerín, el Tano, Clarines, Esquilones, Campaniles, el Pardillo, Suavidades y Ruiseñores, con gran séquito de otros tocadores y cantadores, que tomaban su apelativo y cognomento de esta o la otra singularidad de la voz, de la persona, o de algún dote particular de la figura o condición.

Fuera más fácil pintar los matices encontrados y caprichosos del prado más variado y florido por el mes de mayo, y sujetar a cálculo los innumerables cambiantes y caprichos de los cuadros, colores, adornos, festones, cenefas y guirnaldas, que se ven en la cámara moviente del caleidoscopio, que dibujar uno por uno los trajes, disfraces, vestimentas, arreos, capas, tocados y cataduras de todo linaje y laya que allí se parecían. Es cierto que si se aparta este o aquel vestido de majeza y boato como el que hemos bosquejado, todo lo demás más requería el pincel picaresco de Velázquez, Goya y Alenza, que no las tintas y toques delicados de Murillo, Morales y Madrazo, si es que se habían de representar con toda su desmalazada y truhanesca propiedad.

Allí se veía la sotana y el manteo sacristanesco y estudiantil transformados en chupa, manta y en capotillo alicortado: acá el dormán y ferruelo de húsar convertido en pelliza de algún pillito del matadero: a este lado el vestido corto de campo en contraste con uniformes de todo género, de todas armas y de todo regimiento, si bien de diverso corte y de encontrados colores, conformes, sin embargo, en ofrecer a la vista un aspecto venerable de veteranos e inválidos, con esta y la otra amputación honrosa del faldón, de las mangas y del collarín. Allí se miraban descubiertas las cabezas o ceñidas sólo con el lazo y nudo de pañuelos y tocas de todos colores; por acá se veían los castoreños y calañeses del picador o del hombre del camino; por acullá la montera alta y manchega o la de caireles y arramales; a esta mano el

sombrerín alto y de copa; por la otra el estache feo y sin adornos; por aquí y por allí el sombrero faldudo, ya tendido y a la chamberga, ya apuntados y de tricornio, de todo corte y, de toda buena y mala estampa. Al ver tal diversidad y taracea de figuras y colores, sin estar más en la mano, se venía a la memoria aquella copia preliminar que sirve de introito e introducción a todo cantar y baile gitano, que dice:

*La capa del estudiante
parece un jardín de flores,
toda llena de remiendos
de diferentes colores.*

En el cuartel y andanada femenil la variedad era menos desconforme, ajustándose en gran parte a la pauta general y recibida de la belleza, y si acaso algo pudiera encontrarse en él de extraño y peregrino, aumentaba a lo picante y curioso del cuadro. Cuatro matronas vistosamente vestidas y en años treintenas, cuando más, eran como las capitanas de aquel escuadrón mujeril. María de las Nieves, Tránsito, la Accidentes y Entrecejos se miraban de primera, dirigiendo con la vista (a par de ojos por barba, negros como la endrina) las hileras de gitanillas y muchachas bailantes y cantadoras que se agolpaban en su derredor con los palillos entre los dedos, con muchas flores en la cabeza, el canto y la sonrisa en los labios, el primor de la danza en los pies, y los movimientos y los pecados mortales todos en el talle y la cintura. Allá se miraban Perlerina, Suspiros, la Tirana, Remates, Encantaglorias, Paraísos, Terciopelos, Trini, Pespuntos y veinte más famosas por su canto y sus gorjeos, mientras acá se revibraban en los asientos o se columpiaban saltando en el terrizo, la Triscante, Saltitos, Tres-golpes, Saleros, Corpiños, Zaranda, Serení, Vendavales y Culebrita, la Rigorosa, y muchas otras mentadas y nombradas en la ancha Andalucía por su gracia y donaire en los bailes de la tierra. Fuera imposible dar cuenta cumplida y hacer retrato perfecto de cuantas y tantas cosas buenas y apetitosas como en aquellas mujeres se miraba.

Bastará decir, en cuanto a los vestidos, que todos los cambiantes del iris se empleaban en su textura y matiz; en cuanto a las figuras, que el negro más de ébano campeaba en las trenzas, en las cejas y en las pestañas de aquellas morenas y serranas; que la grandeza se admiraba sólo en los ojos y lo breve y recogido en tres cosas diversas; a saber: la boca, el talle y el pie, sin meternos nosotros en más honduras y curiosidades. Muchos ramilletes en la cabeza y en el regazo, mucho aseo en la persona y calzado, y mucho derrame de gracia, donaire y sal por todas partes completaban el conjunto personal y colectivo de toda aquella grey y comitiva, capaz por sí sola de poner en la anarquía más completa a los penitentes de la Tebaida, y de provocar las peticiones más extrañas en el Sínodo y Concilio más ascético y venerable.

Todo aquel concurso en plena audiencia y cónclave solemne, como estaba, bien daba a entender, por su gesto y frases sueltas que aquí y allí se oían, que alguna ocasión alta y de empeño era causa del consistorio, y que algo de grande y de estruendoso había de sobrevenir. Poco se tardó para abrirse de par en par las ansiadas puertas de aquel misterio. Fue el caso que dando para señal, con airoso blandir del brazo, un estallido con la tralla, que asordó las orejas, el zagal Pingano, famoso entre toda la gente de galeras y calesines, y que hacía funciones de ayudante, callaron todos, y levantándose el *Planeta*, requiriendo antes el sombrero, llamándose a los ojos, y pasando y repasando la mano derecha a rodo y contrapelo por los morros, como para abrir camino a sus palabras y elocuencia, dirigió al auditorio estas o muy parecidas palabras:

-Gente buena, y no digo más: ello es que digo, como iba diciendo, que lo que aquí nos trae es eso mismo que todos decimos: que lo rico y bueno de todo ello es uno propio, ya venga del Poniente, ya de la banda de Levante; y no hay más que decir, que si lo legítimo y de buena cepa se separó y dispersó y anda por el mundo, *Undebel* los junta y amanoja cada, como y conforme quiere. Y por eso mismito está de cuerpo presente en la ciudad de Madrid (que es más allá de Ronda) una bailadora Non-plus-ultra, que es de los nuestros y nuestra propia calidad y prosapia en todo su *drupillo* y en toda su ánima, sin

dudar en ello, y a declararlo así y a tenerlo firme y valedero nos vemos *achantados* y juntos aquí para *libanarlo* y escriturarlo en forma: ¡Tropa de acá!, ¡tropa de allá!, ¡gatería de todas partes! -dijo, volviéndose a uno y otro lado-: ¿os sabe y os acondiciona bien tal *manifectura*?

¡*Chachipé!*, -gritaron los unos-, ¡*Que si-qué!*, -dijeron otros-, ¡*Bien nos sabe!*, -exclamaron aquéllos-, y por doquiera resonaron y se notaron las muestras más inequívocas del común asentimiento.

-Pues entonces -prosiguió el *Planeta*- que don Poyato haga de su mano y que menee el oficio.

Al oír esto, todos volvieron los ojos a cierto paraje del patio, en donde el concurso más en piña y de montón parecía, y vieron enarbolarse, izarse y enastarse en alto una efigie magra, flaca, de muy cerca de seis pies de talla, que presentaba al público una cara inexplicable de malignidad y burlonería, confundiendo en ella lo sarcástico y lo truhán con los rasgos más finos de la inteligencia y con cierto gesto de bondad, dulzaina y socarrona. El tal personaje era como hasta de sesenta años: lo enflautado y lo encanutado de su figura y el amojamamiento de sus carnes daban mayor apariencia a lo mayúsculo y encaramado de su estatura; y como los brazos eran tan descarnados y las piernas tan prolijas y largas, cuantos movimientos marcaba y señalaba, hacían recordar al punto el continente y el talante de los jerbos del Retiro, siempre que marchan, se mueven y revuelven. Don Poyato se miraba casi calvo, y a remediar la desnudez del colodrillo subían, como en red artísticamente entretejida, los tufos descompuestos y prolongados y canos que entapizaban todavía la parte inferior de la cabeza, sujetándose los cabos de esta red por un mordente o peinecillo de hueso negro en lo alto, para cobijar y alfombrar el colodro, los temporales y la frente.

El traje que llevaba este varón insigne era una casaca que había sido negra, pero que el tiempo, único tinte que tiene imperio sobre tal color, la había transformado en mezclilla de mala especie. El corte era redondo, y en su prístino estado debió ser prenda de algún fiel de fechos, médico o alguacil mayor. Las mangas deshermanaban del cuerpo, y lo accesorio no era de la naturaleza de lo principal. Por ello, el manguil derecho era azul y muy holgado y ancho, al paso que el siniestro, que hubo de ser muy angosto y de cerbatana desde su primer engendro y nacimiento, para que pudiera prestar servicio, estaba abierto por las costuras, dando así entrada al brazo. La manga quedaba así en bandola, corneando de una parte a otra a modo de manípulo, y como los aforros eran encarnados, siempre que se movía el brazo guadañil de don Poyato, semejava un banderol de vigía que daba señales y consignas. Los calzones habían sido también negros y ahora incalificables, sujetos por su hebilla ferruginosa a las rodillas y encastrándose allí con dos medias de estambre negro, con sus correspondientes marras, puntos y carreras, que dejaban entrever una piel curtida y denegrida, que valiera veinte pesos para cubierta y tapas de algún libro becerro de ayuntamiento. Los zapatos estaban en toda regla, siendo de notar sólo cierta agradable variedad, pues éste era chato y romo con hebilla clerical, y aquél de larga punta a la inglesa, con monos ajados de ribete. El sombrero era una alhaja: *al principio* se engendró para un juez de Audiencia de grado de Sevilla; después lo heredó un capigorrón de la iglesia de San Llorente; luego pasó a ser prenda de un alguacil de juzgado; de aquí, a formar parte del guardarropía del teatro, en donde diariamente tomaba parte en la representación, ya de *El Vinatero de Madrid*, ya de *El leñador escocés*; ora en los sainetes de Castillo y de don Ramón de la Cruz. De la guardarropía fue de donde don Poyato hubo y adquirió aquel venerable sombrero, que le heroseaba, poniendo cima y remate a su figura peregrina.

Siempre que en algún concurso se levantaba don Poyato de su asiento, temeroso él mismo de desplegar al pronto y de antubión encaramando su prolongada estatura, con susto y sobresalto de los espectadores, lo ensayaba poco a poco y gradualmente, manteniendo inclinada la parte superior del cuerpo y recogidas en dos dobleces las dos prolongas de sus descarnadas piernas. Por lo mismo, al levantarse y tomar la palabra en este trance solemne, dibujaba con su persona y con bastante corrección la figura Z. Se quitó, pues, el sombrero con las cinco tenazas de la siniestra mano, descomponiendo al saludo los mal avenidos y compaginados cabellos del colodrillo, cayendo sobre la oreja derecha unos aladares canos que comenzaron a guardar compasillo con los movimientos y accidentes de la cabeza, y a

caminar de acuerdo con la hopalanda volante del manguil siniestro. Don Poyato, con el sombrero en la mano, paseó un saludo asaz cortés comedido por todos los cuatro vientos cardinales del auditorio, y su boca, que era ni pizca menos que las que el señor Haya nos presenta en las láminas del país de los monos o los viajes de Wanton, demostraba con sonrisa perenne e inefable la dentadura almenada, con que de verde, gualda y negro se guarnecía.

Con efecto: aquel buen amigo pretendía, con su gesto benévolo y su ademán humilde, captarse el asentimiento y buena voluntad de la asamblea. Según el agrado con que todos le miraban y contemplaban, fácil fue conocer el buen logro de sus deseos y el interés que inspiraba, por lo que el presunto orador o prolocutor, más animado ya, y enderezando un tanto la curvatura de sus espaldas, y modulando la boca de esta y la otra manera, como herramienta que se requiere y ensaya para usar de ella en el trance inmediato y próximo, comenzó así a hablar, con voz cascadilla, pero penetrante y muy inteligible:

-Infierno de hombres y gloria de mujeres: ¿queréis, deseáis y se os parece y antoja bien que se relate y lea el *dicumento* en *cuistión*, por vuestro coronista en forma y faraute en ejercicio, dignidades ambas que en invisible diptongo se juntan y confunden, enlazan y matrimonian en esta humilde persona?

-¡Que se deletree y decore; que se relate, lea y relea, con todos sus tildes, puntos y comas! -gritó a un tiempo toda aquella gatería.

-Pues si así es -dijo don Poyato-, allá va eso.

Y poniéndose el sombrero pando con aire algún tanto soldadesco, echó mano al propio tiempo al bolsillo hondón de la casaca, y sacó una cartera de a folio, algo mugrienta y aforrada en badana negra, leyéndose en el tejolete del tomo, en letra asaz curiosa y clara, estas palabras: *Historia del marqués de Mantua y de los Doce Pares*. Don Poyato abrió el cartapacio por lugar y registro determinado, y sobre papel de a todo folio, algo moreno y muy semejante al de saetía, escrito en caracteres bastardos y con mucho de rasgueo, lazos y ringorrangos, comenzó a leer de esta manera, paseando de tiempo en tiempo la cabeza, derramando la vista sobre el auditorio, y llevando el compás con la mano izquierda, puesta en acto de doctor sustentante que argumenta o distingue, mano acompañada inseparablemente del susodicho brazo, a quien seguía tan de cerca aquel manguil abierto y hopalandero:

«*Carta de vecindad y albalá de naturalización. Trianesca que en son de Real Ejecutoria, firme y valedera y en favor y gracia de cierta bailadora, que se pinta sola por alto y por bajo en la ciudad del Olén-del-Oclaye (Madrid), ha librado y despachado el cónclave, una, dos y tres veces respitable, de la gente legítima, buena y rigular, grandes y chicos, granados y menudos, ellas y ellos, cantadores y cantadoras, convocados para el caso en lugar aparente y mediando las ceremonias, chasca, utensilios y boato que en tanta y tal solemnidad es requerible y precisa: atención y sonsoniche.*

»Estando en los estrados de costumbre, juntos en uno, en consejo abierto, convocado a son de campana y jarro tañido, en día diputado y señalado para el caso, según es antiguo fuero y usanza en el pueblo y república de los hombres de verdad y mujeres de carne y hueso, tacto y contacto: puesto por cabecera y presidencia, en lugar de privilegio, el señor Planeta, conde y príncipe de la Cofradía, rey de los dos polos, e imperante en los calis de Sesé; acompañado y rodeado de todos sus chambelanes, senescales, maestresalas, mayordomos, escuderos, gentiles-hombres y demás tropa y gavilla, y puesto todo a punto, e instruidos y bien cerciorados de lo que se trata, y con asesoramiento de personas de ciencia y conciencia, larga vida, mucho visto, más oído y aprendido, de muchas entradas y salidas y de infinitud de noticias, historias, casos y sucedidos, todos con su propia boca dijeron: que se les ha hecho buena y circunstanciada relación, leal, legítima y de a ojos vistas y de innegable certinidad, sin más dudar en ello, por viandantes, peregrinos, pasajeros, gente que va y viene, que oye, escucha y entiende, peritos en la materia y rematados en el arte, de haber aparecido en los Madriles del Rey cierta bailadora hija del aire, nietezuela del fuego, mapa del mundo, crema de licor, flor de la canela y remate de lo bueno, que por alto y por bajo, por liso y por raso, por menudo y repicado, por el cabriolín y trenzadillo y por los quiebres y requiebres, pro-vocaciones y tentaciones de su cuerpecillo y cintura, es maravilla de la naturaleza, asombro de los nacidos, esti-

mulante de la vida, y sabroso mortificante de la carne, que vuela sin plumas, que quema sin candela, que aparece y desaparece ligera como el pensamiento, triscadora, impalpable, aérea, divina, celestial, etc.

»Y dichos señores, no dejándose llevar de voces vanas, ni de pronto y súbito, antes bien dando tiempo al tiempo, consultando, interrogando e inquiriendo según la importancia del caso requiere, siempre salía y remanecía lo mismo, pintiparado, a saber: que la dicha bailadora era cosa rica y grande; y no contentos con ello, nombraron personas diputadas y señaladas de su seno y grey, para que se llevasen ellas así mismas, y en brazos o en piernas se transportasen y portearan al sitio y lugar en donde se parecía y mostraba tanta maravilla, para que dieran informe por escrito y de palabra de lo que viesan y entendiesen, resultando de todo mayor canonización, gloria y edificación; por todo lo cual, mirando, considerando y contemplando esto, aquello, lo otro y lo de más allá, dichos señores dijeron:

»Que por cuanto dicha bailadora tiene la estampa y el corte legítimo de la tierra, retrepada y echada atrás, con sus debidos dares y tomares, y sus altibajos correspondientes en el cuerpecillo, cinturilla de anillo, pie de relicario, pantorrilla de gran catedral, y de allí a los cielos, y a que los brazos son, si los despliega, las alas en la paloma, y si los enarca, las armas del dios Cupido; el pecho, búcaro de claveles, y el cuello y la cabeza, como los de la garza, si mira al sol y luego a la tierra; atendiendo a que mide el suelo y hiende el aire con la majestad de corregidora, la gracia y la sabiduría de la Gitanilla de Menfis; a que suena y tañe, pica y repica los palillos con rigor y brío, salero y compás, como bailadora deputada de rifas y festejos; a que lleva y trae el mundillo con vendaval y riguridades, con sus correspondientes temblores, molinete, estremecimientos y serenidades; a que da el paseo y hace la procesión con el boato y la misma gala que la jura del Rey y la festividad del Corpus Christi; a que sube y baja su zaranda como Dios manda, pidiendo a voz en grito harina y mohína para su zarandillo y cedazo; a que se coge y encoge, dilata y desliza como anguila en el agua; teniendo en cuenta su manera de navegar y tomar y soltar rizos, que se empavesa y arrisca, echando juanetes y escandalosa, con flámulas y gallardetes, llegándose hasta los cielos, amainando y arriando de súbito, quedando en facha, desafiando con bandera de guerra potentados de la tierra y de los mares; considerando que aquel braceo es de todo recibo, como de jardinera que coge rosas y flores, o gitanilla que lucha y baila con su propia sombra; mirando muy en ello aquellos disparos y estalles de pies, que no los alcanzan los ojos, ni puede divisarlos el pensamiento del alma; a que con los sudichos pies escribe en el aire y pinta en la misma luz, tirándolos como cosilla perdida hacia los cuatro ángulos de la tierra, trayéndolos empero a su voluntad, como rayos que tiene Undebel en la mano, a su verdadero centro y asiento debido; a que los juega y esgrime como maestro de espada prieta, que los escarcea y engaratusa, los baraja, vibra y ondea como el escardillo y sus resplandores en la pared; a que los teje y trenza como los bolillos en manos de la encajera; a que fija el uno en la tierra tan firme cuanto el polo antártico, levanta el otro y se hace chapitel de torre que el viento revuelve o lo recoge, y se convierte en el pájaro que hace la letra Y, o lo extiende y se hace reloj que señala desde las seis a las siete, y, en fin, a que los bate y despliega como sus alas las aves y las mariposas, y su abanico las mozelas y las viudas; contemplando que en todos los trances, pasos y accidentes del baile pone cuanto condimento y especias son convenientes, sin omitir el comino y la alcarabea; a que toma tierra con gracia y aseo; a que es pernera, chazadora, galopante y lomo levantado; a que se lleva los jaeces con rumbo, y a que todos los arreos los sacude con gala y aire, dejando ver mucho y adivinar más: dichos altos señores y atemorizadores de hombres fallaron en toda regla que debían aclarar y declararon a la referida bailadora, mujer legítima de la tierra, serrana líquida y trianera apurada por todos cuatro costados, y que por tal la señalan y fallan una, dos y tres veces y las demás necesarias en derecho, sin que nadie pueda venir en contrario, y que por lo mismo se la inscriba en el número de las primeras decuriones de la hermandad, señalándosele aposento en el barrio de Triana como feligresa y colegiala, y haciéndosele ya repartimiento de sal por su derecho de vecindaje; entendiéndose que este repartimiento de sal no es el que pagan los Romanés de Sesé; por firmán del capataz Mon, sino que es el donativo de sandunga y salero que dan diariamente al mundo las mujeres de nuestro bando, para que se rocíe por todas partes y no mueran de desaborimiento los hombres, y que a ésta se la cargue la mano, que tiene mina de sales, y si da mucha, más le queda; se declara asimesmo que su personilla es la estampa de lo

bueno, y cortada de molde para la historia de nuestros bailes, y que ni pizca más ni pizca menos fuera tan de recibo cuanto al presente lo es en propia esencia y potencia; que las vueltas; revueltas y mudanzas que finge, las carrerillas que hace, los encuentros y golpes que da y las suertes que saca, es que lo pinta soberanamente. Y se declara que de cintura a la zaga es la reina de todos los movimientos. Se declara también que, cual ninguna, pinta la Chacona y la Gambada, las campanelas y La Gallarda, y que el Vigía de Cádiz no tiene señales ni las levanta más en alto que ella los perniles y pinreles; que si mata la araña con todo conocimiento y tilín, con gran primor y aseo, y valiéndose de la punta, luego con el calcaño desmenuza el mundo y trocara en cibera los perdigones; que hace el bien parado, y que juega a guardas y metedores como nadie; que finge el capeo con el trapo de sus sayas; que gallea, cita al torillo, entra y sale en jurisdicción, pone arponcillos siempre rematando y sin enfrontilarse ni quedando en embroque, sino cuando lo quiere y es su gusto; que llama los pollitos como la clueca moñona, que llamaba uno y salían veinte.»

-Y yo cacareando -añadió entre renglones el señor Poyato, dando a su gesto, siempre en sonrisa, cierto gracejo de endiablada galantería, paseando de nuevo la vista por todo el concurso, como pidiendo venia y asentimiento-: y yo cacareando -repitió relamiéndose.

Pero considerando que tal exclamación no concordaba bien con la autoridad y severidad del acto, apagó el resplandor de regocijo lascivo que asomaba en su rostro, y prosiguió al momento, alzando la voz para hacer olvidar su desmán:

«Y se declara asimismo que da las pavitas de Roma como paje de Cardenal; que su paso es callado, corto, cuco y cortés, pulido, prusiano, perdido y puntero, según y conforme es útil y se necesita al caso; que su cuerpecillo es tunante, picarillo, muy pitero y con mucho gancho en la retrechería; que en el cuneo parece que va al calacuerda, y que es sonsacador, provocativo, *cudicioso* y con mucha *juerza* de chupe; que hace la tijera con soberano poder, como en *flábica* de *cravos* y capaz de cortar a cercén la cabeza de una criatura, y ésto aunque tenga turbante; que tiene el mareo muy suave, y que no hay más que tenderle la manta; y por final y postre, se afirma, falla, sentencia y ratifica que en la *sota de bastos* es para matarla, y que en el *remangue* parece la *Rial* de España que iza bandera; que en la culebrita y sierpe enreda y ciñe al prójimo por la cinturilla arriba con los huesecillos y coyunturas, y que si se regocija y rebulle y toca a aleluya, parece sábado de gloria que hará repicar todos los campanarios del mundito y disparar todas las baterías del sentiiiiido.

»Se le previene a dicha bailadora que, de hoy más, se tenga por tal serrana líquida y trianera reconocida, haciéndose guardar las franquezas y privilegios de tal, sin sufrir cosa en contrario, mirándose obligada a vestir siempre saya corta, justillo ceñido y mantellina blanca o negra, cogida por la oreja con aire recio y de desenfado: se le advierte que ha de confirmarse el nombre, tomando el de *Malena*, *Lola*, *Currilla*, *Trini*, *Carmela* u otro por el estilo de nuestra propia cosecha y trapío, calendario y *alminaque* y *martilogio*, pues el de Virginia es de mal agüero y siempre acaba en mal, amonestándola que si toma D. Cuyo no se llame Pablo, que suena a bobón y para poco, sino que se nombre *Paco*, *Goro*, *el Chano*, *Jusepón*, *Tobalo* u otro así, que con los de esta laya podrá accidentarse, pero nunca ahogarse: se la hará entender que por su buen derecho, propia autoridad y saludable efecto de esta declaración, puede andar y campar sola por toda la jurisdicción de Sevilla, entrando en *Torreblanca*, venta de *Eritaña*, *Macarena*, *Tomares* y demás sitios famosos de este cerco de tierra, recibiendo agasajos, tomando yantares y desperdiciando *bebía* y licores, sin estar obligada pago alguno de hospedaje, *peazje* y pontazgo, haciendo sobrada satisfacción con echar dos *riales* de sus movimientos, si es que se los piden y ella viene en ello por voluntariedad de su gusto; que tal ha sido, es y será siempre el privilegio y juro que en esta banda tienen los cuerpecillos buenos y reconocidos. Cuando vaya a Mairena, Rocío y feria de Santiponce, será la primera en romper el baile, y será llevada y traída en las carretas endoseladas al lado de la médica y de la Mayordoma de la Hermandad; se pregonará y hará entender a todo hombre de camino, ya vaya franco o ya de carguío, que la dé grupas siempre que las pida, llevándola como en urna y bajo dosel a donde ella quiera y señale; pagándola el gasto, y siempre con mucho miramiento y muchísimo aquel, sin atro-

pellarse en nada, y siempre por la buena; y si ella observa mano oculta y mar de fondo, que largue un bofetón de categoría y arremeta a la cara trayéndose leña entre las manos, y siga el camino, que si el terremoto arrecia y ella dice *ifavor a Carmela!*, las aristas del campo se trocarán en jaurías de hombres como erizos, que la harán más *sigura* que en el Consistorio. Y se la amonesta que componga la boca en esto del habla, que por malas compañías en que ha andado de gringos y de gabachos, suele tropezar y salen a medio bautizar las palabritas; y para que en esto entre en ringla y pauta, se da comisión en forma al *Solitario* para que la arregle y concuerde la lengua como en tales casos acontece, encargándole al delegado que la ejercite y adiestre en la acentuación de la jota y en la pronunciación de aquellas palabras mayúsculas que son la llave maestra del idioma: que en desempeñar su comisión con buen fruto y lucimiento, adelantará en merecimientos mucho el delegado y se le tendrá en cuenta, y esto aparte de los emolumentos, gajes y adehalas personales que ella quiera satisfacer hecho el ajuste cuerpo a cuerpo, sin mediar chalán ni corredor. Y, últimamente se manda que de esta ejecutoria y albalá de fallo definitivo, se saquen copias y testimonios, derramándolas por el universo mundo para edificación de los nacidos y *cudicia* de aquellos y aquellas que tengan buena sangre y quieran venirse a nuestra banda. Y se enviarán copias en pergamino a nuestros hermanillos de Jerez, Los Puertos, Utrera y Cádiz, Córdoba, Málaga y Ronda, para que al propio tiempo de hacerse en la materia y de curtirse, la archiven en lugar correspondiente, poniéndolas siempre a salvo de las garfias de los señores de la Amortización, por si viene chubasco de supresiones, desarmes y esas cosas que andan. En fuerza de lo cual así lo dijeron y firmó el que supo en la ciudad de Sevilla, orillita del río víspera de la Señora Santa Ana, de todo lo cual -y se destocó de nuevo el señor Poyato con aire de sumisión-, yo el Secretario de esta Gobernación y de esta Cámara doy fe.»

-Caterva de hombres y colmenilla de mujeres -dijo levantándose el *Planeta* mirando a todas partes:- ¿os parece bien la relación y letra menuda del faraute Poyato, y si así es, admitís y tenéis por vuestra, para defenderla y matarse por ella como lobos rabiosos, a esa *Pan del Cielo*, antes Virginia y ahora llamada por nuestra confirmación y potestad buena y rebuena, la rubilla Carmela?

-¡Aprobado, y admitida y bautizada! -gritaron a una voz en diversas entonaciones las muchas y diversas gentes de aquella admirable grey-. Todo aprobado, y más firme -añadieron- que las murallas de Cádiz y el Peñón de Gibraltar.

Entonces el señor *Planeta* dijo:

-Pues si así es, allá va mi firma.

Y metiendo mano a la faltriquera del calzón, sacó una tabletilla con mango de hueso, en la que de estampilla y de manera inversa había esculpido el nombre del presidente el hábil punzón y escoplo del carretero *Penantes*, muy ducho y perito en escribir, y, sobre todo, muy variado. En las nueve letras de la palabra, el *Planeta* se encontraban seis caracteres diversos, y los que eran de la propia laya tenían la amena variedad de ser los unos minúsculos y los otros versales. El presidente sacó, en efecto, su sello, y con ademán de importancia y autorizado, lo cubrió de tinta, estampándolo en seguida en el papel que reprodujo la firma el *Planeta*, cuya estampilla contempló con indecible placer por un instante aquel diestro pendolista. Después añadió:

-Tropa, llegad, jurad al uso del día, y firmad, que así *ganaréis* la vida.

Y así fue que todos iban llegando y estampaban con mano ministerial, por lo vacilante, tales figuras y visiones, que a poco parecía el papel traslado fiel del arca de Noé, o trasunto de un cuadro de las tentaciones de San Antonio.

En tanto, cierto agradable bullicio y cierto sonoro estruendo se parecía y oía por todas partes, y era que la orquesta se preparaba y el banquete no estaba lejos. En efecto, al lado de la vihuela maestra se iban colocando otras guitarras de menos alcance, una tiorba con teclado corrido, dos bandurrias y un discante de pluma, todo punteado y rajado por manos diestras e incansables por extremo. Dos muchachos manejaban los platillos engendrados con sendas planchas de veloneros; y un chocuchín que

fue un tiempo de la banda del regimiento de Écija, y dando el tin-tan con la ayuda de cierto antiguo tamborilero de los batallones de Marina, ponían la corona al instrumental. Por el otro lado se estremecían platos y se trasegaban líquidos, se encendían las candilejas y faroles, y se quemaban candeladas y hogueras de San Juan. En algunas de éstas, sobre trébedes de hierro y en anafes muy pintados, se levantaba el goloso aparato de los pestiños, borrachuelos y buñuelos, viéndose aquí hervir el aceite como si fuese oro líquido, saltar y estallar allí la masa somorgujándose y bañándose después por los estanques de miel viva y rubia, y que todo después, en salvilla rústica, pero limpia, sevillana, iba a llenar los ámbitos de la mesa. En ésta se descubijaban y desmonteraban los hondos platos y dilatadas fuentes, que ofrecían de pronto, ora altos rimeros de pescados fritos, rubios como las candelas, los albures, las bogas, las lisas, las pescadillas y el abadejo, ora anchos mares de salsas apetitosas, en donde misteriosamente se embozaban los menudillos, la uña de vaca y de carnero, los tasajos de carne, los trozos de sollo y de pescada, y los restos de muchos habitantes de los gallineros y vivares. El tomate y el pimiento ocupaban lugar de privilegio, mostrándose, no en coalición mentida, sino en confederación y maridaje firme, perenne y sabroso con las entrañuelas de las aves, embutidos de sangre, y en frescas ensaladas y gazpachos, que eran como el rocío y lluvia bonancible de aquella zona tórrida de bebidas y de manjares. Los mariscos eran innumerables, pues además de varios guisos de ostiones, burgados, cañadillas y coquinas del morcillón, almejas y de lapa, hechos y preparados según el recetario de Pedro de la Cambra, habían llegado por el vapor, y se mostraban allí, con su capa de grana, grandes escuadrones de cangrejos, bocas de la Isla, langostinos y camarones, gran cuantía de conchas, caracolillos, búzanos, centollas y otra porción de llamativos y poderosos conjuros para alejar el agua y acercar el vino. En cuanto a postres, frutas, golosinas y chucherías, el abastecimiento no era menor...

A este costado se levantaba, como el balerío de las baterías de Matagorda, la pirámide de melones de Coper y sandías de Quijano; éstas derramando púrpura, y almíbar destilando aquéllos. Al otro, resplandecían en anchas canastas de caña y sauce altos montes de naranjas de los Remedios y Ranillas, o perfumaban el aire las limas acimbogas, cidras y limones, mientras que en azafates de juncos, diestramente pintados y aunados los colores, se dejaban ver la guinda y garrafales de la Serranía, los damascos y albarillos de Aracena, las cermeñas y perillas de olor y la damascena, la claudia, la zaragozí, la imperial y los cascabelillos de los jardines y verjeles del paraíso de Andalucía. Los confites, alegrías, roscos y polvorones de Morón se mostraban en un casillero muy pintado y adornado con papel de colores, brindando con cien géneros de frutas bañadas y garapiñadas, formando pareja con mucha especie de turrón de diversas castas y traza distinta, y con malcocha, mostachón, almendrados, melindres y merengues. La alcorza, el alajú y alfajor, entre pañizuelos blancos y en canastillos muy lindos, provocaban mucho el gusto por su golosa apariencia, que cautivaba los ojos al dejarse ver entre hostias blanquísimas de masa, tomando varia traza y figura, como serpientes, ruedas, espirales y otros caprichos, objetos y baratijas. Blanca mesa, limpia como un ara, que se parecía cual mostrador delante de aquel armadijo, brindaba, para irritar la sed en diversos calibres, copiosa munición de anises y grajea de opuestos colores y matices. En este género era de contemplar también y muy de ver, grueso pertrecho de azúcar rosada que se ofrecía por todas partes bajo la varia forma y nomenclatura de hielos, panales, bolados y azucarillos, que hacían mejor todavía y recomendaban más el agua cristalina pura y delgadísima de Tomares que se refrescaba al oreo del aire en los búcaros y alcarrazas, o que se ofrecía en el lujoso aparato de dos o tres aguaduchos que, ya iluminados y resplandecientes, adornaban todo aquel ámbito y cerco. La fiesta, el baile, los cantares y el bateo, todo tuvo principio al mismo punto, y el que ahora cantaba es que ya hubo de bailar, y se prepara para dar en la despensa y bastimiento como en real de enemigos, y viceversa, y todos así. El alboroto y algazara cundió por todas partes como pronunciamiento bien motivado, y los vivas y las salvas, y el repique de los panderos y sonajas, y el trino de la prima y el discante, y el eco y dejo de los bordones, y los motes, los estribillos y las coplas, no dejaban vacío en el aire ni descansos a los oídos. De tiempo en tiempo se escuchaban estas palabras: *¡Bien venida sea la flor de la gracia!*

¡Viva la rubia Carmela! ¡Ya es nuestra, como la carnegilla de nuestros huesos! ¡Hagámosla la Emperadora del aire y Condesa de toda esta tierra! La zambra en tal punto, se dejó entrar por las puertas del zaguán cierto pajecillo de pocos años, si de muchos harapos, y que si no mostraba gran riqueza en ellas, llamaba la atención por lo natural y fresco de sus libreas, que casi eran todas de cuero y carne, a pique siempre en sus movimientos de brotar y rebosar la ejecutoria de su sexo. El tal perillán, dando una vuelta sobre un pie como para jugar a la coxcojita, y teniendo presente sin duda lo del romance en quintillas de *Moratin*: *Hincó la rodilla y dijo*,

-Si de aquí y de allá se ha congregado la gente de prosapia para coronar a la perla bailadora, ¿se le antoja también a este cónclave que arriben, vengan y lleguen de Cádiz y allende el mar, no la estrella de guía, ni los tres Reyes Magos, sino la estrella de las gitanas y los Magos y Reyes de los movimientos y circunstancias, para traer su feudo y tributo de adoraciones y contentamientos al caso que aquí se constituye?

La caterva iba, sin dudar en ello, a dar su asentimiento por los diversos diapasones que ya conocemos, cuando don Poyato, emprolongándose desde su asiento y poniendo en feria de nuevo su figura, dijo:

-¡Pues no han de entrar! Y pido y suplico que se nombre comitiva y acompañamiento de buena acogida y recibir; que ella es, sin poder ser otra, la *Dolores* y su comparsa de Espeletilla, Enriquillo, el Granadino, la Mosca y demás zarandajas.

-¡Pues que entren! -dijeron todos.

Y entrando que entraron, se dejó ver de capitana y adalid la muchacha anunciada por don Poyato: y en verdad que era ella un tipo acabado de su raza y su país. Bella y gentil en la persona, era su color soberanamente bronceado, y negros los ojos y rasgados con muchísima intención y fuego; el pelo no hay que mentarlo, negro también como el cuervo, y, como cingaro, seguido y flácido; la boca albeando con una dentadura de piñones blanquísimos; el talle suelto y ágil a maravilla, y los pies de la mejor traza, así como el arranque de las piernas, que, en lo que dejaron ver luego sus estalles y campanelas, pregonábase de gran morbidez y perfecto perfil. En las mudanzas y vueltas de la rondeña y zapateado estuvo de lo más apurado que puede verse; pero en tocando que llegaron a los éxtasis y últimos golpes de la *yerba-buena*, las seguidillas y la *Tana*, fue cosa para vista y admirada, que no para puesta aquí en relato. Ello es que el *Planeta*, el *Fillo* y toda la asamblea, clamaron en unísono y conjunto: «que había mucho de novedad y no poco de excelencia en tal bailadora, todo de manera que la ponía y encimaba sobre cualquier encarecimiento, salvo, empero, si era en contraste con la *rubilla Carmela*, a tal punto aclamada y admitida por reina del donaire y de la gentileza, y quede esto, añadieron, así sabido y asentado.»

Por nuestra parte, vamos al capítulo de los cantares, que en esto sí que podremos adjudicarle el primer punto y merecimiento. Entre las cosas que cantó, dos de ellas sobre todo fueron alabadas. Érase una la *Malagueña* por el estilo de la *Jabera*, y la otra, ciertas coplillas a quienes los aficionados llaman *Perteneras*. Cuantos habían oído a la *Jabera*, todos a una le dieron en esto triunfo, y decían y aseguraban que lo que cantó la gitanilla no fue la *Malagueña* de aquella célebre cantadora, sino otra cosa nueva con diversa entonación, con distinta caída y de mayor dificultad, y que por el nombre de quien con tal gracia la entonaba, pudiera llamársela *Dolora*. La copla tenía principio en un arranque a lo malagueño muy corrido y con mucho estilo, retrayéndose luego y viniendo a dar salida a las desidencias del *Polo Tobalo*, con mucha hondura y fuerza de pecho, concluyendo con otra subida al primer entono: fue cosa que arrebató siempre que la oyó el concurso. Tocante a las *Perteneras*, son como seguidillas que van por aire más vivo; pero la voz penetrante de la cantora dábales una melancolía inexplicable.

El tiempo andaba entre tanto, y el festejo se encendía cada vez más, y era que, como velada de Señora Santa Ana, todo el barrio de Triana, iluminado como una hoguera, cantaba, bailaba y se daba perdidamente al placer y al regocijo. La numerosa y escogida cofradía con quien también nos hemos contentado y regocijado nosotros, para aumentar tanto rebato y estrepitosa alegría y dilatar más la hora de vi-

vísima algaraza que aquella noche trae consigo siempre en Sevilla, no tuvo más que trocar el sitio de su sesión, sacándolo de la casa consabida y traspasándolo al ancho ámbito del Arenal y cercanos huertos y melonares. Allí volvió a enredarse la fiesta, el baile y los cantares, dando también cada uno de por sí aventajada muestra por su persona Espeletilla y los demás continuos y familiares de La Dolores; sólo se notó que el poder central de la vihuela maestra se había debilitado mucho, puesto que aquí y allí, al son de otros instrumentos emancipados del centro común y en derredor de ellos, se formaban y aparecían otras ruedas y bailes, de donde se separaban en seguida otros grupos y corros menos numerosos, que al fin se apartaban y se dividían todos en parejas silenciosas y furtivas, que iban a esperar el alba por debajo de los limoneros y olivares. Dejémoslas, pues, en tan beatífico estado, y digamos con el señor Poyato: Allí va eso.

Gustavo Adolfo Bécquer
LA FERIA DE SEVILLA

-I-

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 impuesto 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 o la vuelta de las hermandades del Cristo de Torrijos, 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; 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 levita rancia 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; 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 tóballo 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 desmiente, 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 di-

rigen 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 alelís en la cabeza.

La aristocracia tiene el buen gusto de no emperejilarse 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 airosas, 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, sombrajos, 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 jácaras, 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 sombrajos 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 animales, 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 sombrajo 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 soplo 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 quíntuple 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 inconmensurable, 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. 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

PRÓLOGO A OBRAS DE AUGUSTO FERRÁN

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 músicas, 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*.

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 desdeñado 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 rehuye 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.

LA DIFFUSIONE DEL FLAMENCO E L'ANTIFLAMENCHISMO

L'origine popolare del flamenco spiega benissimo come mai il mondo intellettuale spagnolo del primo Novecento sia generalmente ostile al *flamenguismo*: lo ritiene volgare e condannabile, insieme alla tauromachia, come frutto di arretratezza culturale. Qui è da vedere una certa spocchia intellettuale, che dipende anche da una inadeguata conoscenza del fenomeno. Gioca anche il fatto che per molto tempo il valore del flamenco come fatto artistico è stato occultato dal discredito sociale verso i luoghi in cui veniva eseguito, ma c'è anche una componente ideologica: che spazio può avere il flamenco in una visione dominata dall'ossessione per *lo castizo*, cioè per ciò che è puramente nazionale, nel senso di vetero-cristiano? Ciononostante, 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 [=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.^{xlix}

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. L'atteggiamento purista di Manuel de Falla rischiava di ridurre il flamenco a un fatto museale, mentre si trattava di una tradizione culturale complessa e perfettamente vitale: se da un lato le sue forme più antiche rischiavano di sparire (e tutelarle era un dovere sacrosanto), dall'altro la sua stessa vitalità lo portava a produrre forme nuove o a flamenchizzare (*aflamencar*) stili culturali diversi. Di fatto, cercare purezza in questa tradizione risulta un controsenso, dato il suo carattere intrinsecamente meticcio. Tuttavia il *Concurso* ha il grande merito di attenuare l'ostilità del mondo artistico e intellettuale verso il flamenco.

^{xlix} 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.

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»^l 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 seguiriya. 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.^{li}

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, sivigliano 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».^{lii} 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 condividibile 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, 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 imprecisabile 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.

Manuel Machado CANTE HONDO (introducción)

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

^{li} *ibid.*, pp. 83-4.

^{lii} *ibid.*, p. 85.

Manes del Fillo, del Perote y de la Andonda. Sacratísimas sombras de Silverio y el Chato de Jerez...

Y vosotros felices continuadores de la verdadera tradición del «cante»... Provento Juan Breva, insuperable Chacón, celeberrima Antequerana. Nombres gloriosos de la Trini y la Paloma, de el Canario, el Pollo Santa María, Andrés el Mellizo, Tomás el Papelista, por no despertar a toda la ilustre legión de los muertos... Pastora, la de los tientos, Revuelta, Manolo Torres, Fosforito, Niño de Cabra, Ramón el de Triana, Mochuelo, Prada, entre los vivos...

Por vosotros y para vosotros se ha escrito este libro. Y también para ti, sobre todo para ti, hermano Juan del Pueblo, Juan andaluz, Juan sevillano, por excelencia.

Mal digo que se ha escrito, porque las coplas no se escriben; se cantan y se sienten, nacen del corazón, no de la inteligencia, y están más hechas de gritos que de palabras... Sólo la costumbre de llorar cantando, propia de nuestro pueblo, es capaz de encerrar tanta pena y tantos amores en los tercios de una malagueña, ó en el canto llano de una «seguiriya».

No, no se escriben las coplas ni son tales coplas verdaderas hasta que «no se sabe» el nombre del autor. ¡Y este glorioso anónimo es el premio supremo de los que tal género de poemas componen! Yo he oído en boca del pueblo los cantares de Ferrán, de Trueba, de Montoto, los de Alfonso de Tovar y Enrique Paradas, sin que el pueblo conociese estos nombres, honor de nuestra literatura...

Y, en el fondo, yo mismo, cuando hago cantares, soy pueblo por el sentir y por el hablar:

*No canto porque me escuchen
ni para lucir la voz.
Canto porque no se junten
la pena con el dolor.*

Yo mismo, andaluz, sevillano hasta la médula (de allí soy, de allí mis padres y mis abuelos), canto, al estilo de mi tierra, los sentimientos propios, sin otra idea que la de aliviarlos o exaltarlos, según me duelen o me complacen...

Si estos sentimientos, por humanos, son a veces, los de todos o los de muchos, y la expresión les acomoda para cantarlos como suyos, ahí quedan mis coplas, suspiros en el viento, gotas de agua en el mar de la poesía del pueblo...

Cantadlas. Y no hayáis miedo de que yo reivindique la propiedad.

Un día que escuché alguna de mis soleares en boca de cierta flamenquilla en una «juerga» andaluza, donde nadie sabía leer ni me conocía, sentí la noción de esa gloria paradógica que consiste en ser perfectamente ignorado, y admirablemente sentido y comprendido.

Y no quiero más.

IL CONCORSO DEL '22

Il Concorso di Granada 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.^{liii} 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:

^{liii} Eduardo Molina Fajardo, *Manuel de Falla y el cante jondo*, Universidad de Granada 1962.

Después de haber servido de tema esa clase de música para un tipo desacreditado de españolización - el españolismo de pandereta - se ha extendido el descrédito a las fuentes mismas de tal género de arte popular, sin pensar que ellas no son responsables de los abusos de los malos músicos y que si el [españolismo ...] ha degenerado en tópico, no es tópico menor el mofarse de todo ello por razón de un "europeísmo" de segunda mano.^{liv}

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.

Manuel de Falla

LA PROPOSICIÓN DEL "CANTE JONDO"

El Defensor de Granada, 21.3.1922

En la sesión celebrada el día ocho del pasado mes por el Ayuntamiento de Granada, fue presentada y elocuentemente apoyada por don Antonio Ortega Molina, una solicitud de subvención para celebrar un concurso de *Cante jondo* (canto primitivo andaluz) durante las próximas fiestas con que, según tradicional costumbre, ha de celebrar Granada la augusta solemnidad del *Corpus Christi*.

Dicha solicitud, firmada por artistas y escritores de toda España, fue acogida por la Corporación Municipal con fervor que altamente la honra, y toda la prensa diaria de Granada comentó e hizo resaltar la importancia de lo ocurrido en el Ayuntamiento, publicando al mismo tiempo el texto íntegro de la solicitud en cuestión.

Tanto en dicho texto, como en la vibrante conferencia dada en el Centro Artístico por Federico García Lorca, y también en varios excelentes artículos publicados por la prensa local y forastera, se ha dado cabal idea del fin elevado que se pretende alcanzar por los iniciadores del proyecto. Pero esto por lo visto no ha sido suficiente. Así me hacen temer ciertas erróneas interpretaciones que directa o indirectamente han llegado a mi conocimiento, formando singular contraste con las entusiastas, fervorosas adhesiones que, tanto de España como del extranjero, reciben los autores del proyecto desde que fue publicado.

Es evidente que dada la importancia de esas adhesiones, a las que en muchos casos acompaña la promesa de asistencia al acto del concurso, el exiguo coro formado por los protestantes, apenas llega a alcanzar el valor que toda hostilidad irrazonada supone para el prestigio de una causa justa. Pero como quien ha adquirido una noble convicción, ve con pena que ella no sea por todos compartida y este es el caso en que actualmente me encuentro, voy a procurar inspirado por la más recta intención, destruir los errores a que me vengo refiriendo, amparándome, tanto en mi calidad de firmante de la solicitud presentada al Ayuntamiento, como en los títulos que pueda concederme la profesión que ejerzo.

Un completo desconocimiento del asunto y por tanto de su enorme importancia y trascendencia puede solo explicar esos errores, seguros como estamos de que quienes lo sustentan, no pretenden con

^{liv} 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.

ello disminuir el buen concepto que la propia estimación de todo individuo, exige del juicio ajeno para sus opiniones.

Permítanme los señores *de la minoría* que les haga una simple pregunta: ¿Qué pensarían Vds. de quien se dirige al ministro de Instrucción Pública, pidiéndole que suprimiera la partida especial consignada en el Presupuesto del Estado, para la conservación de(l) Palacio de la Alhambra, por considerar este gasto como algo injustificado y superfluo?

Ruego a ustedes que mediten bien la respuesta que han de dar a mi pregunta... ¿Han encontrado ustedes el calificativo que merecería quien tal cosa demandara? Bueno: pues de ese mismo modo calificamos nosotros al que se opone a que el Ayuntamiento de Granada preste su ayuda al renacimiento y conservación del canto puro andaluz.

Porque han de saber ustedes que para cuantos digan y conscientemente cultivan la música o se interesan por ella, ese canto representa, por lo menos, el mismo valor estético y aun histórico que el mágico Palacio de la Colina Roja. Y digo *por lo menos*, teniendo en cuenta que, desgraciadamente, la arquitectura ornamental del Palacio de la Alhambra, apenas ha tenido otra consecuencia, que su grosera imitación en el decorado de balnearios, restaurantes y otros establecimientos comerciales de la misma o menor categoría, mientras que el *cante jondo*, lírica herencia que de las viejas primitivas civilizaciones, adoptara conforme a su peculiar modo, el espíritu popular andaluz.

Afirmamos, pues, en términos generales y sin temor a ser desmentido por nadie que tenga títulos para ello, que ni la música nueva sería lo que es, ni la orquesta moderna *sonaría* del modo que *suen*a de no haber existido la indicada influencia.

Esa influencia se ejerció en Rusia por medio de Glinka, que pasó dos años entre Madrid, Granada y Sevilla, estudiando y asimilándose la música de nuestro pueblo, y que fue el primer compositor de música sinfónica española; y en Francia por los *canta*ores, *toca*ores y *baila*ores que de Granada y Sevilla fueron a París durante las dos últimas exposiciones universales celebradas en la gran ciudad.

Creo que cuanto llevo dicho sería suficiente para probar a nuestros detractores, la ligereza con que han obrado al tratar del llamado *Cante jondo*, como podrían hacer de cualquier tema baladí al alcance de todo el mundo. Y conste que igualmente señalaremos aquellos otros que sin declararse hostiles a nuestro propósito, se contentan con una simple condescendencia o solo ven en él cierto aspecto pintoresco que su realización pudiera acusar.

Comparen unos y otros su proceder - temerario en el primer caso e inocente en el segundo - con lo que, refiriéndose al canto popular de Andalucía, escribió el gran literato y eminente musicólogo francés Andrés Juarés: «No lo hay más rico ni más vivo en toda Europa. La música debe alcanzar allí (en España) una cima que presiento»...

«No es un simple azar que la música rusa esté obsesionada por los ritmos, las formas, el color y los recuerdos de España»....

«Música y poesía, los cantos de amor de Andalucía, son una extraordinaria maravilla». «La(s) soleás son semejantes a ánforas persas súbitamente transformadas en bayaderas y arcilla amorosa»...

Pues bien, señores; este tesoro de belleza y arte, no sólo amenaza ruina, sino que está a punto de desaparecer para siempre.

Y aun ocurre algo peor, y es que, exceptuando algún raro *canta*or en ejercicio y unos pocos *ex canta*ores ya faltos de medios de expresión, lo que queda en vigor del canto andaluz no es más que una triste y lamentable sombra de lo que fue y de lo que debe ser. El canto grave, hierático de ayer, ha degenerado en el ridículo flamenquismo de hoy. En éste se adulteran y modernizan (¡qué horror!) sus elementos esenciales, los que constituyen su gloria, sus rancios títulos de nobleza. La sobria modulación vocal - las inflexiones naturales del canto que provocan la división y subdivisión de los sonidos de la gama-, se ha convertido en artificioso giro ornamental más propio del decadentismo de la mala época italiana, que de los cantos primitivos de Oriente, con los que sólo, cuando son puros, pueden ser comparados

los nuestros. Los límites del reducido ámbito melódico en que se desarrollan los cantos, han sido torpemente ampliados; a la riqueza modal de sus gamas antiquísimas, ha sustituido la pobreza tonal que causa el uso preponderante de las dos únicas escuelas modernas, de aquellas que monopolizaron la música europea durante más de dos siglos; la frase, en fin, groseramente metrificada, va perdiendo por días aquella flexibilidad rítmica que constituía[n] una de sus más grandes bellezas, y aun hasta llegaba en alguna canción - *la siguiriya* - a destruir toda sensación métrica, a pesar de que en realidad son métricos sus textos poéticos.

Pero no desesperemos; aún estamos a tiempo de corregir estos males, restituyendo a la canción andaluza toda su primitiva belleza; y este es el fin que se proponen los organizadores del Concurso de *cante jondo*, entre lo que tengo el honor de encontrarme.

Si para su celebración elegimos [sic] Granada, no sólo ha sido obedeciendo a nuestra devoción por esta ciudad tantas veces ilustre, sino también porque nuestros estudios e investigaciones favorecen la posibilidad de que en ella tomaron forma definitiva estos cantos.

Tenemos fe absoluta en el resultado del concurso y proseguiremos sin desaliento nuestra empresa hasta su completa realización.

Día llegará - así lo creemos - en que los artistas, dignos de este nombre, tengan nuevo motivo para bendecir nuestra ciudad, al recordar que por voluntad de ella, de la Corporación municipal que la representaba en el año de gracia de 1922, de la colaboración del Centro Artístico, con los iniciadores de la idea, renacieron en toda su pureza esos cantos de maravilla, que constituyen uno de los más legítimos orgullos de la música natural europea.

Manuel De Falla

EL «CANTE JONDO»

(Canto Primitivo Andaluz).

Sus Orígenes. Sus Valores Musicales. Su Influencia en el Arte Musical Europeo. El Canto Como Expresión del Espíritu de los Pueblos

La melodía, considerada musicalmente, representa la unidad y la vuelta perfecta del alma sobre sí misma.

Hegel, Estética.

Hace largo tiempo, iniciáronse en todos los pueblos las indagaciones que podían conducirles al conocimiento de sí mismos, de sus modalidades peculiares, de sus intimidades psicológicas; y guiados por este propósito de poner al descubierto los hontanares de donde manaba su cultura, examinaron los aspectos más varios de su vida externa e interna: era ese el modo de ir facilitando la comprensión de las propias peculiaridades; esto es, los rasgos de cada sujeto histórico.

La música, expresión ingenua, libre, de la vida sentimental, lenguaje del dolor y del anhelo con el que los individuos y las razas expresan lo patético, y en general lo que hay más profundo e inarticulable en ellos, no podía quedar olvidada en ese movimiento general de la investigación histórica; y aquí y allí surgieron estudios, y a medida que éstos fueron de mayor valor, han ido mostrando la altísima alcuña espiritual de las melodías primigénitas y su importancia para conocer los rasgos temperamentales de los pueblos; y es que en las melodías prístinas, el alma se halla a solas consigo, con sus afanes, y por tanto el espíritu de las razas se hace en ellas transparente.

Nosotros, sin escuchar a la beocia eterna, intentamos hoy acercarnos al alma de Andalucía, poniendo de manifiesto lo que es su cante primitivo, y lo hacemos con el profundo respeto que lleva consigo la trascendencia cultural que atribuimos al fenómeno que tratamos de esclarecer. ¡Que la visión de la

triste vida actual de esos cantes, no perturbe la reflexión amorosa y objetiva acerca de su sentido! ¡Ansiamos que los artistas de otros pueblos colaboren en el estudio de lo que tanta trascendencia ha tenido en el mundo musical! Como temas sugerentes de lo que nosotros pensamos acerca de estos cantes andaluces, he aquí este folleto.

I. Análisis de los elementos musicales del «cante jondo»

A) Los factores históricos

En la historia española hay tres hechos, de muy distinta trascendencia para la vida general de nuestra cultura, pero de manifiesta relevancia en la historia musical, que debemos hacer notar; son ellos, a) la adopción por la Iglesia española del canto bizantino; b) la invasión árabe, y c) la inmigración y establecimiento en España de numerosas bandas de gitanos.

El gran maestro Felipe Pedrell, en su admirable Cancionero Musical Español, escribe: «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».

Y a ello queríamos añadir nosotros, que en uno de los cantos andaluces, en el que hoy a nuestro juicio se mantiene más vivaz el viejo espíritu, en la *siguiriya*, hallamos los siguientes elementos del canto litúrgico bizantino: los modos tonales de los sistemas primitivos (que no hay que confundir con los modos que ahora llamamos griegos, aunque éstos participan a veces de la estructura de aquéllos); el enharmonismo inherente a los modos primigénicos, o sea la división y subdivisión de las notas sensibles en sus funciones atractivas de la tonalidad; y por último, la ausencia de ritmo métrico en la línea melódica y la riqueza de inflexiones modulantes en esta.

Tales propiedades avaloran asimismo, a veces, el canto moro andaluz, cuyo origen es muy posterior a la adopción de la música litúrgica bizantina por la Iglesia española, lo que hace afirmar a Pedrell que «nuestra música no debe nada esencial a los árabes ni a los moros, quienes quizá no hicieran más que reformar algunos rasgos ornamentales comunes al sistema oriental y al persa, de donde proviene el suyo árabe. Los moros, por consiguiente, fueron los influidos».

Queremos suponer que el maestro, al hacer tal afirmación, se ha querido referir solamente a la música puramente melódica de los moros andaluces, porque ¿cómo dudar de que en otras formas de esa música, especialmente en la de danza, existen elementos, tanto rítmicos como melódicos, cuya procedencia buscaríamos en vano en el primitivo canto litúrgico español?

Lo que no deja lugar a dudas es, que la música que aún se conoce en Marruecos, Argel y Túnez, con el nombre de «música andaluza de los moros de Granada», no sólo guarda un peculiar carácter que la distingue de otras de origen árabe, sino que en sus formas rítmicas de danza reconocemos fácilmente el origen de muchas de las nuestras andaluzas: sevillanas, zapateados, seguidillas, etc.^{lv}

Pero, a más del elemento litúrgico bizantino y del elemento árabe, hay en el canto de la *siguiriya*, formas y caracteres independientes, en cierto modo, de los primitivos cantos sagrados cristianos y de la música de los moros de Granada. ¿De dónde provienen? A nuestro juicio, de las tribus gitanas que en el siglo xv se establecen en España, vienen a Granada donde viven por lo común a extramuros de la ciudad, se acercan espiritualmente al pueblo dando origen a que se les designe con un nombre que delata cómo se los incorpora a la vida civil, *castellanos nuevos*, y así quedan diferenciados de aquellos otros de

^{lv} Todos estos datos autorizan a nuestro juicio a afirmar que Granada ha sido el punto principal donde se fundieron los elementos que han originado así las danzas andaluzas como el «cante jondo», aunque posteriormente se hayan creado formas y denominaciones especiales de estos cantos y danzas en otros lugares de Andalucía, e incluso haya sido en ellos donde mejor se han conservado.

su raza en quienes perdura el espíritu nómada y son llamados *gitanos bravíos*.

Y estas tribus venidas - según la hipótesis histórica - del Oriente, son las que, a nuestro juicio, dan al cante andaluz la nueva modalidad en que consiste el «cante jondo»; es este el resultante de los factores señalados; no es la obra exclusiva de ninguno de los pueblos que colaboran a su formación; es el fondo primigénico andaluz el que funde y forma una nueva modalidad musical con las aportaciones que ha recibido.

Mas el valor de lo antes dicho se esclarecerá si analizamos los rasgos musicales que distinguen al *cante jondo*.

Se da el nombre de *cante jondo* a un grupo de canciones andaluzas cuyo tipo genuino creemos reconocer en la llamada *siguiriya gitana*, de la que proceden otras, aún conservadas por el pueblo y que, como los *polos*, *martinetes* y *soleares*, guardan altísimas cualidades que las hacen distinguir dentro del gran grupo formado por los cantos que el vulgo llama *flamencos*. Esta última denominación, sin embargó, sólo debiera en rigor aplicarse al grupo moderno que integran las canciones llamadas malagueñas, granadinas, rondeñas (tronco ésta de las dos primeras), sevillanas, peteneras, etc., las cuales no pueden considerarse más que como consecuencias de las antes citadas.

Admitida la *siguiriya gitana* como canción tipo del grupo de las de *cante jondo*, y antes de subrayar su valor desde un punto de vista puramente musical, declaramos que este canto andaluz es acaso el único europeo que conserva en toda su pureza, tanto por su estructura como por su estilo, las más altas cualidades inherentes al canto primitivo de los pueblos orientales.

B) Coincidencias con los cantos primitivos de Oriente

Los elementos esenciales del *cante jondo* presentan las siguientes analogías con algunos cantos de la India y otros pueblos de Oriente.

Primero: El enharmonismo como medio modulante. - La palabra *modulante* no tiene en este caso el significado moderno. Nosotros llamamos modulación al simple paso de una tonalidad a otra que le es semejante y que ocupa un plano distinto, con la excepción del cambio de modo (mayor o menor), única distinción establecida por la música europea, durante el período transcurrido desde el siglo XVII hasta el último tercio del xix. Estos modos o series melódicas se componen de tonos y medios tonos cuya colocación es inmutable. Pero los sistemas indios primitivos y sus derivados, no consideran invariables los lugares que ocupan en las series melódicas (las gamas), los intervalos más pequeños (los semitonos en nuestra escala atemperada), sino que la producción de estos intervalos destructores de los movimientos similares, obedece en ellos a elevaciones o depresiones de la voz, originadas por la expresión de la palabra cantada. De ahí que los modos primitivos de la India fueran tan numerosos, ya que cada uno de los teóricamente determinados engendraba nuevas series melódicas por medio de la libre alteración de cuatro de sus siete sonidos. Es decir, que sólo tres de los sonidos que formaban la gama eran invariables; es más, cada una de las notas susceptibles de alteración, era dividida y subdividida, resultando en ciertos casos que las notas de ataque y resolución de algunos fragmentos de frase quedaban alteradas, lo cual es exactamente lo que acontece en el *cante jondo*.

Añádase a esto la práctica frecuente - tanto en aquellos cantos como en el nuestro - del *portamento* vocal, o sea el modo de conducir la voz produciendo los infinitos matices del sonido existentes entre dos notas conjuntas o disjuntas.

Así, pues, la aplicación real que se hace del vocablo *modular*, al expresar con él la manera con que un cantor se sirve de la voz como medio de expresión, es mucho más exacta en el caso que estudiamos, que en aquel otro a que se refieren los tratados conservatoriales de técnica musical europea.

Resumiendo lo dicho, podemos afirmar, primero, que en el *cante jondo*, de igual suerte que en los cantos primitivos de Oriente, la gama musical es consecuencia directa de la que podríamos llamar gama

oral. Algunos llegan a suponer que palabra y canto fueron en su origen una misma cosa; y Louis Lucas, en su *Acoustique Nouvelle*, al tratar de las excelencias del género enharmónico, dice «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».

La que ahora llamamos *modulación por enharmonía*, puede considerarse, en cierto modo, como una consecuencia del primitivo género enharmónico. Esta consecuencia es, sin embargo, más aparente que real, puesto que nuestra escala atemperada sólo nos consiente cambiar las funciones tonales de un sonido, mientras que en el enharmonismo propiamente dicho, ese sonido se modifica según las necesidades naturales de sus funciones atractivas.

Segundo: Reconocemos como peculiar del «cante jondo» el empleo de un ámbito melódico que rara vez traspasa los límites de una sexta. - Claro está, que esta sexta no se compone solamente de nueve semitonos, como ocurre con nuestra escala atemperada, sino que por el empleo del género enharmónico, se aumenta de modo considerable el número de sonidos que el cantor emite.

Tercero: El uso reiterado y hasta obsesionante de una misma nota, frecuentemente acompañada de apoyatura superior e inferior. - Este procedimiento es propio de ciertas fórmulas de encantamiento y hasta de aquellos recitados que pudiéramos llamar prehistóricos y que hacen suponer a algunos, como ya hemos indicado, que el canto es anterior a las demás formas del lenguaje. Por este medio se consigue en determinadas canciones del grupo que estudiamos (la *sigüiriya* especialmente), destruir toda sensación de ritmo métrico, produciendo la impresión de una prosa cantada, cuando en realidad son versos los que forman su texto literario.

Cuarto: Aunque la melodía gitana es rica en giros ornamentales, éstos, lo mismo que en los cantos primitivos orientales, sólo se emplean en determinados momentos como expansiones o arrebatos sugeridos por la fuerza emotiva del texto. - Hay que considerarlos, por lo tanto, más como amplias inflexiones vocales, que como giros ornamentales, si bien toman este último aspecto al ser traducidos por los intervalos geométricos de la escala atemperada; y

Quinto: Las voces y gritos con que nuestro pueblo anima y excita a los «cantaores» y «tocaores», tienen también origen en la costumbre que aún se observa para casos análogos en las razas de origen oriental.

Que nadie piense, sin embargo, que la *sigüiriya* y sus derivados sean simplemente cantos trasplantados de Oriente a Occidente. Se trata, cuando más, 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, como ya dijimos, 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 pueblos tan apartados geográficamente del nuestro, acusa un carácter íntimo, tan propio, tan nacional, que lo hace inconfundible.^{lvi}

^{lvi} Ese tesoro de belleza - el canto puro andaluz - , no sólo amenaza ruina sino que está a punto de desaparecer para siempre. Y aún ocurre algo peor, y es que, exceptuado algún raro cantaor en ejercicio y unos pocos excantaores ya faltos de medios de expresión, lo que queda en vigor del canto andaluz no es más que una triste y lamentable sombra de lo que fue y de lo que debe ser. El canto grave, hierático de ayer, ha degenerado en el ridículo flamenquismo de hoy. En este se adulteran y modernizan (¡qué horror!) sus elementos esenciales, los que constituyen su gloria, sus rancios títulos de nobleza. La sobria modulación vocal - las inflexiones naturales del canto que provocan la división y subdivisión de los sonidos de la gama - , se ha convertido en artificioso giro ornamental, más propio del decadentismo de la mala época italiana que de los cantos primitivos de Oriente, con los que sólo cuando son puros pueden ser comparados los nuestros. Los límites del reducido ámbito melódico en que se desarrollan los cantos han sido torpemente ampliados; a la riqueza modal de sus gamas antiquísimas, ha sustituido la pobreza tonal que causa el uso preponderante de las dos únicas escalas modernas, de aquellas que monopolizaron la música europea durante más de dos siglos; la frase, en fin, groseramente metrificada, va perdiendo por días aquella flexibilidad rítmica que constituía una de sus más grandes bellezas.

II. Influencia de estos cantos en la música moderna europea

A) Rusia

La excelencia de la música natural andaluza queda revelada por el hecho de ser la única utilizada por los compositores extranjeros de manera continua y abundante, pues si bien los cantos y danzas de otras naciones han sido igualmente utilizados en la música universal, ese empleo se ve casi siempre reducido a la simple aplicación de los ritmos que los caracterizan.

Es cierto que muchas de estas formas rítmicas han originado obras de elevadísimo valor artístico, como igualmente ocurre con algunas viejas danzas europeas (Giga, Zarabanda, Gavota, Minué...), pero sobre ser reducido su número, cada nación aisladamente sólo está a lo sumo representada por un par de ejemplares de esos valores puramente rítmicos, con exclusión en la mayoría de los casos del resto de sus elementos constitutivos.

Nuestra música natural, en cambio, no sólo ha sido germen de inspiración en muchos de los más ilustres compositores modernos extranjeros, sino que les ha servido para enriquecer sus medios musicales de expresión, ya que por ellos les fueron revelados ciertos altísimos valores musicales, sistemáticamente preteridos por los compositores del período llamado clásico. Y esta es la razón por la que no se limitaron los modernos (así llamamos a los autores que datan de mediados del pasado siglo) a tomar de nuestra música un solo elemento determinado, sino todos, absolutamente todos los que la forman, siempre que fuesen adaptables a la escala atemperada y a la notación usual.

Este influjo a que nos referimos, es el ejercido directamente por el canto popular andaluz, cuyo tronco está representado por el llamado *cante jondo*. He aquí algunos hechos que confirman nuestra tesis.

En el ya citado *Cancionero musical español*, dice su eminente autor don Felipe Pedrell, refiriéndose a Miguel Iwanowitch Glinka y a su larga estancia en España:

«... Después permanece dos años en Madrid, Granada y Sevilla. ¿Qué busca allí, deambulando solitario por el barrio de Lavapiés o por la calle de las Sierpes? Lo mismo que busca en el Albayzín de Granada siguiendo extasiado los tañidos que arranca de la guitarra Francisco Rodríguez Murciano, famoso guitarrista, artista popular independiente, de imaginación musical tan llena de fuego como de vena inagotable, siempre viva y fresca. Glinka le asediaba y simpatizaron pronto. Uno de los encantos del gran compositor ruso era estarse horas enteras oyendo a Rodríguez Murciano improvisar variantes a los acompañamientos de *rondeñas*, *fandangos*, *jotas aragonesas*, etc., que anotaba con cuidadosa persistencia, empeñado en traducirlos al piano o a la orquesta...

»Los empeños de Glinka resultaban imposibles; sojuzgado, magnetizado, se volvía hacia su compañero, oyendo lo que arrancaba de sus cuerdos: una lluvia de ritmos, de modalidades, de floreos, rebeldes y reñidos a toda la gráfica...»

Dichas anotaciones y estudios determinaron la creación de ciertos procedimientos orquestales que avaloran «Souvenir d'une nuit d'été à Madrid» y «Caprice brillant sur la jota aragonesa», obras escritas por Glinka durante su permanencia en España.

Pero esto, con ser mucho, no bastaría para demostrar toda la importancia de la indicada influencia sobre la mayoría de los compositores rusos que formaron el grupo llamado de «los cinco», herederos directos del autor de «La vida por el Zar». Otros aspectos de nuestra música, y especialmente de la vieja música andaluza, habían de despertar el interés de Glinka durante los dos años que pasó en España.

Por admirable que fuera el arte con que Rodríguez Murciano tradujese en su guitarra los cantos y bailes españoles, esto no significaba más que una interpretación instrumental. Es evidente; hay que suponer que Glinka no perdería cuantas ocasiones se le presentaran para enriquecer sus cuadernos de apuntes con el *reflejo* (ya que en la mayoría de los casos no pudiera hacer más), no sólo de canciones y

danzas directamente recogidas del pueblo, sino también de sus acompañamientos de guitarra, palillos, panderos y palmas; tanto más cuanto que todo esto latía muy intensamente en el medio en que él vivió y del que no se separó durante su larga estancia en España. Las canciones del *cante jondo*, por ser las más cultivadas en aquella época (1849), fueron las que tan gran influencia habían de ejercer luego sobre los compositores rusos a que antes nos referimos. Dada la afinidad existente entre el grupo citado de nuestro cancionero y otro no menos importante del ruso, la comprensión y asimilación de nuestros cantos por aquellos compositores debió efectuarse del modo más natural y espontáneo. Un vivo interés se despertó en ellos por sus cantos y ritmos tan estrechamente emparentados con los nuestros, y a ese interés unieron el propósito de incorporarlos a la música artística, mezclando los elementos característicos de unos y otros cantos y ritmos, y formando ese estilo inconfundible que representa uno de los más altos valores de la música rusa de fines del pasado siglo.

¿Quién que conozca la obra de Rimsky Korsakof, Borodín y Balakiref - por no citar sino algunos entre los más preclaros de aquel período - , podrá dudar de cuanto acabamos de decir?

Y no se crea que la acción de la lírica popular andaluza sobre los compositores rusos sólo significa algo pretérito y discontinuo: aún no hace un año que el ilustre Igor Strawinsky - huésped entonces de Andalucía - , profundamente sugestionado por la belleza de nuestros cantos y nuestros ritmos, anunciaba el propósito de componer una obra en la que esos valores fuesen empleados.

B) Francia

No fue sólo Rusia la influida por la música de nuestro pueblo: otra gran nación musical hubo más tarde de seguir su ejemplo, y esa nación fue Francia, personificada en Claude Debussy; pues si bien no pocos compositores franceses le habían precedido en ese camino, sus intenciones se *redujeron* a hacer *música a la española*, y el mismo Bizet en su admirable «Carmen» no parece, en general, haberse propuesto otra cosa.

Aquellos músicos, desde el más modesto al más eminente, se contentaban con la referencia - ¡en cuántos casos falsa! - que les suministraba tal o cual colección de canciones y danzas cuya autenticidad nacional no ofrecía otra garantía que la de ostentar sus autores un nombre español. Y como, desgraciadamente, ese nombre no coincidía siempre con el de artistas acreedores de tal título, el *documento* carecía con frecuencia de todo valor.

A un hombre como Claude Debussy, claro está, no podría satisfacer semejante procedimiento; por eso - en el caso que tratamos - , su música no está hecha *a la española*, sino *en español*, o mejor dicho, *en andaluz*, puesto que nuestro *cante jondo* es, en su forma más auténtica, el que ha dado origen, no sólo a las obras voluntariamente escritas por él con carácter español, sino también a determinados valores musicales que pueden apreciarse en otras obras suyas que no fueron compuestas con aquella intención. Nos referimos a su frecuente empleo de ciertos *modos*, cadencias, enlaces de acordes, ritmos y aun giros melódicos que revelan evidente parentesco con nuestra música natural.

Y sin embargo, el gran compositor francés no había estado nunca en España, exceptuando algunas horas pasadas en San Sebastián para asistir a una corrida de toros...

El conocimiento que adquirió de la música andaluza fue debido a la frecuencia con que asistía a las sesiones de *cante y baile jondo* dadas en París por los *cantaos*, *tocaos* y *bailaos* que de Granada y Sevilla fueron a aquella ciudad durante las dos últimas exposiciones universales allí celebradas.

¿Con qué mejor argumento podríamos demostrar la altísima importancia de nuestro *cante jondo* como valor estético? Porque no hay que olvidar, que la obra de aquel *mágico prodigioso* que se llamó Claude Debussy, representa el punto de partida de la más profunda revolución que registra la historia del arte sonoro.

Pero aún hay más: el caso de Debussy con relación a nuestra música no representa un hecho aislado dentro de la moderna producción francesa; otros compositores, y especialmente Maurice Ravel, se han

servido en sus obras de no pocos elementos esenciales de la lírica popular andaluza.

El eminente compositor que acabamos de citar es también de aquellos que no se han contentado con hacer música *a la española*... La parte de su obra en que, bien de un modo expreso, ya de manera inconsciente, se revela el idioma musical andaluz, prueba de un modo inequívoco hasta qué punto Ravel se ha asimilado la más pura esencia de este idioma. Traducido, claro está, lo mismo en este caso que en los precedentemente enumerados, al estilo peculiar de cada autor.

Réstanos hablar de lo que nuestros compositores nacionales deben al *cante jondo*. Las obras de algunos de los firmantes y adheridos a la solicitud de apoyo y protección para el mismo, presentada al Ayuntamiento de Granada, representan ya una prueba irrefutable. Otras muchas podríamos aducir y así lo haríamos de no temer incurrir en omisiones involuntarias, pero fatales, dada la abundancia

de obras españolas que deben su existencia - y en muchos casos su gloria - al empleo más o menos directo de la música propia del pueblo andaluz o a las sugerencias motivadas por ella.

III. La guitarra

No daremos por terminadas estas notas sin especificar, aunque sólo sea brevemente, la parte importantísima que corresponde a la guitarra española en las influencias o sugerencias a que venimos refiriéndonos.

El empleo popular de la guitarra representa dos valores musicales bien determinados: el rítmico *exterior* o inmediatamente perceptible, y el valor puramente tonal-harmónico.

El primero, en unión de algunos giros cadenciales fácilmente asimilables, ha sido el único utilizado durante largo tiempo por la música más o menos artística, mientras que la importancia del segundo - el valor puramente tonal-harmónico - apenas ha sido reconocido por los compositores, exceptuando a Domenico Scarlatti, hasta una época relativamente reciente.

Los compositores rusos a que antes nos hemos referido, fueron, después del viejo y admirable músico napolitano, quienes primero se percataron de ello; pero como a excepción de Glinka ninguno conocía más que por referencias el tañido peculiar del pueblo andaluz, la aplicación artística del mismo fue necesariamente reducida. El mismo Glinka fijó más su atención en las formas ornamentales y en algún giro cadencial, que en los fenómenos harmónicos internos que se producen en lo que pudiéramos llamar *toque jondo*.

Claude Debussy fue el compositor a quien, en cierto modo, debemos la incorporación de esos valores a la música artística; su escritura harmónica, su *tejido* sonoro dan fe de ello en no pocos casos.

El ejemplo dado por Debussy tuvo inmediatas y brillantes consecuencias: la admirable *Iberia* de nuestro Isaac Albéniz cuenta entre las más ilustres.

Y es que el *toque jondo* no tiene rival en Europa. Los efectos harmónicos que *inconscientemente* producen nuestros guitarristas, representan una de las maravillas del arte natural. Es más: creemos que nuestros instrumentistas del siglo xv fueron probablemente los primeros que acompañaron harmónicamente (con acordes) la melodía vocal o instrumental. Y conste que no nos referimos a la música mora-andaluza, sino a la castellana, puesto que no hay que confundir la guitarra morisca con la guitarra latina. A las dos se refieren nuestros autores de los siglos xv y xvi, y lo que nos dicen, prueba el distinto empleo musical de cada instrumento.^{lvii}

El maestro Pedrell, en su *Organografía musical antigua española*, afirma que la guitarra morisca se usa aún en Argelia y en Marruecos con el nombre de *kitra* (*ikithara*-guitarra?) y que la tañen punteando las cuerdas. En cambio, el primitivo tañido de la guitarra castellana fue el rasgueado como aún hoy lo sigue siendo frecuentemente en el pueblo. De ahí que el uso del instrumento morisco fuese y aún sea meló-

^{lvii} De Juan Ruiz: «Allí sale gritando la guitarra morisca / De las voces aguda, de los puntos arisca, / El corpudo laúd, que tiene punto a la Trisca, / La guitarra latina con esto se aprisca.» De Pérez de Hita: «Tenía buena voz; tañía a la morisca y a la castellana.»

dico (como en nuestros actuales laúd y bandurria) y harmónico el del español-latino, puesto que rasgueando las cuerdas, sólo *acordes* pueden producirse. Acordes bárbaros, dirán muchos. Revelación maravillosa de posibilidades sonoras jamás sospechadas, afirmamos nosotros.

LA CONFERENZA DI GARCÍA LORCA

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 *siguiriya*, 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.^{lviii}

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).

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».^{lix} 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».^{lx}

Federico García Lorca

IMPORTANCIA HISTÓRICA Y ARTÍSTICA DEL PRIMITIVO CANTO ANDALUZ LLAMADO

^{lviii} 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.

^{lix} *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.

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

«CANTE JONDO»

(Conferencia leída en el «Centro Artístico» de Granada, el 19 de febrero de 1922.)^{lxi}

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*,^{lxii} 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,^{lxiii} el tablado^{lxiv} del café, el ridículo *jipío*,^{lxv} ¡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 incompreensión, 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 *siguiriya gitana*, de las que derivan otras canciones aún conservadas por el pueblo, como los polos, martinetes, 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 *siguiriya* y sus gemelas, y cree que dichas canciones fueron, en tiempo no lejano, simples

^{lxi} si tratta del testo della conferenza di García Lorca, pubblicato 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, pp. 973-94 (cfr. anche «Arquitectura del cante jondo», *ibid.*, pp. 995-1000).

^{lxii} 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.

^{lxiii} *juerga flamenco*, in Andalusia, una riunione molto animata dove si canta e si balla flamenco.

^{lxiv} *tablado (tabla)* è il pavimento in legno su cui si balla il flamenco (essenziale per le percussioni effettuate con le scarpe).

^{lxv} *jipío*: variante dialettale andalusa di *hipido*, grido o lamento che introduce il canto flamenco.

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 *siguiriya* 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 *gannis*, 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 *siguiriya* 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 canto primitivo de los pueblos orientales.

Antes de conocer la afirmación del maestro, la *siguiriya* 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 *siguiriya* 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 compararsele 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 *siguiriya* 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 *siguiriya* 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».^{lxvi}

Por este modo llega el *cante jondo*, pero especialmente la *siguiriya*, 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,^{lxvii} dice, al tratar de las excelencias del género inarmónico, «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*,^{lxviii} 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 expre-

^{lxvi} Cfr. Manuel de Falla, *El cante jondo (canto primitivo andaluz)*: «L'énarmonismo 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.

^{lxvii} 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.

^{lxviii} N.d.t.: Karl Wilhelm Julius Hugo Riemann (1849-1919), probabile riferimento alla sua opera *Elementos de Estética musical*, pubblicata a Madrid nel 1914.

sione di una sensibilità.

El gran maestro Felipe Pedrell,^{lxi} 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 oncenso, época en que fue introducida la liturgia romana propiamente dicha».^{lxx} Falla completa lo dicho por su viejo maestro, determinando los elementos del canto litúrgico bizantino que se revelan en la *sigüiriya*, 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 *sigüiriya*, 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^{lxxi} española, la época de Grilo^{lxxii} 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

^{lxi} 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.

^{lxx} 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 andalusa 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».

^{lxxi} 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.

^{lxxii} N.d.t.: allusione al poeta cordovese Antonio Fernández Grilo (1845-1906), autore di poesie molto popolari all'epoca.

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»^{lxxiii} 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^{lxxiv} 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,^{lxxv} 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.^{lxxvi}

Veán ustedes cómo las modulaciones tristes, y el grave orientalismo de nuestro *cante*, influye desde

^{lxxiii} 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.

^{lxxiv} N.d.t.: Michail Ivanovič Glinka (1804-1857), *Nocte d'estate a Madrid*, (o *Kamarinskaja*) 1851.

^{lxxv} N.d.t.: Francisco Rodríguez Murciano («El Murciano», 1795-1848) è il primo chitarrista di stile flamenco di cui si conosce il nome.

^{lxxvi} 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.

Granada en Moscú, cómo la melancolía de la Vela^{lxxvii} 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*,^{lxxviii} 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*,^{lxxix} 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^{lxxx} 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 espejue-

^{lxxvii} 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, pp. 929-31.

^{lxxviii} N.d.t.: *Ibérica*, composizione per orchestra del 1912.

^{lxxix} 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.

^{lxxx} 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"» (</it.wikipedia.org/wiki/Rubato>, s. v. rubato).

los iluminadores hacia la fuente pura y renovadora del *cante jondo* y los deliciosos cantos granadinos, que podían llamarse castellanos, andaluces.

Vean ustedes, señores, la trascendencia que tiene el *cante 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 *cante 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 señal 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 *cante 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 ruseñor 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*,^{lxxxix} 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,^{lxxxii} 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 concrecionarse 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,*

^{lxxxix} N.d.t.: Alfred Jeanroy, *Les origines de la poésie lyrique en France au moyen âge*, Champion, Paris 1904.

^{lxxxii} 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, *Ecos nacionales*, 1849.

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 *siguiriya* 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^{lxxxiii}
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 *siguiriya* 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^{lxxxiv} 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.^{lxxxv}*

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?^{lxxxvi}*

^{lxxxiii} bidrieritar= diminutivo de vidriera

^{lxxxiv} l'Albaicín era il quartiere più musulmano di Granada, ed è tuttora una zona ad alta densità di immigrati magrebini.

^{lxxxv} N.d.T. Il testo è tratto da *Poesías asiáticas puestas en verso castellano*, di Gaspar María de la Nava, Paris 1833, p. 128 (Serage al Warak).

^{lxxxvi} Il testo è tratto da *Poesías asiáticas puestas en verso castellano*, cit., p. 154. La poesia continua: «Ella su amor lamenta, / yo oculto mi fatiga, / pero el secreto iay triste! / mi llanto lo patentiza. // Que entre los dos la angustia / se encuentra dividida: / de ella son los suspiros, / las lágrimas son mías».

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.*^{lxxxvii}

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.*^{lxxxviii}

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 *siguiriya*:

*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,

^{lxxxvii} 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., p. 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?*».

^{lxxxviii} Il testo è tratto da *Poesías asiáticas puestas en verso castellano*, cit., p. 307. Lorca sostituisce *crencha* con *cabellera*. Testo completo della poesia: «*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 oncosa 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.*».

*mas ¿de qué sirve
mi anhelar continuo
si a tus oídos el viento rehúsa
llevar mis suspiros?*^{lxxxix}

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 corazóncito
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.*^{xc}

^{lxxxix} Il testo è tratto da *Poesías asiáticas puestas en verso castellano*, cit., pp. 305-6. 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».

^{xc} Il testo, sempre di Hafiz, è tratto da *Poesías asiáticas puestas en verso castellano*, cit., pp. 322-3. 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

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^{xcí} 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.*^{xcii}

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.*^{xciii}

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,^{xciv} 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*, cres-

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 estendidos / 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 meliflúo labio delicioso, / su labio, cual rubí, todo abrazado, / su labio, cual lo anhelas, amoroso».

^{xcí} *quitapenas*, in realtà, è un modo colloquiale di chiamare un liquore.

^{xcii} 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].

^{xciii} Si tratta di una *copla* raccolta nel *Cancionero popular, colección escogida de coplas y seguidillas*, di Emilio La fuente y Alcántara, Madrid 1865, vol. II, p. 313.

^{xciv} credo che si riferisca sempre a Omar Khayyam (1048-1131), che a Nishapur è nato e ha la sua tomba.

tas 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 *siguiriya* gitana..., pero casi todos ellos han sido mártires de la pasión irresistible del cante. La *siguiriya* 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,^{xcv} 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 *siguiriya*, 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.

DEBLICA BAREA

Secondo un'affermazione di García Lorca in *Juego y teoría del duende*, la *debla* sarebbe uno stile flamenco inventato dal Lebrijano. Di Diego Sebastián Mercader Fernández Flores, nato a Lebrija, in provincia di Siviglia, nel 1847, morto nella prima decade del 1900, detto *El Lebrijano Viejo*, si hanno pochissime notizie. Si dice anche che sia stato il primo a parlare del *duende*, il che è poco credibile, visto che la parola è già nel *Diccionario de autoridades* del 1732 («*Especie de trasgo o demonio que, por infestar las casas, se llama así*»), ed è presente nella nota commedia di Calderón *La dama duende*, dove ha un'accezione abbastanza vicina a quella proposta dal *Diccionario*. *Autoridades* propone la derivazione dalla parola araba *duar*, casa, che però viene rifiutata dalla linguistica odierna.^{x cvi} A quanto si può arguire da *Autoridades*,

^{x cv} 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.

^{x cvi} Corominas individua l'origine del termine *duende* dall'espressione *duen de casa* (*duen* come contrazione di *dueño*): «Antiguamente se miraba siempre al duende como un personaje vinculado a una casa, que hacía en ella cuanto

duende non indica il diavolo, ma uno spiritello che si nasconde nelle case e che è presente nel folclore di molti paesi del Mediterraneo. Da *duende* deriva il termine *aduendado*, che indica un luogo «infestato» da questo spirito casereccio, e questo termine può essere stato usato per indicare una persona - nella fattispecie un artista ispirato o quasi posseduto da una forza interiore di tipo dionisiaco (in questo senso la usa Cervantes nel *Retablo de las maravillas*, in chiave burlesca). Non è chiaro come il termine passi a indicare la natura notturna e dionisiaca del flamenco, che sembra essere un tratto molto arcaico.

Non è credibile neppure la notizia che attribuisce al Lebrijano l'invenzione della *debla*, ma può darsi che egli l'abbia riformata, rinnovata, o sistematizzata, facendola conoscere a un pubblico più vasto.^{xcvii} Secondo un'altra teoria, la *debla* sarebbe un'invenzione di Blas Barea, *cantaor* della fine del Settecento: il termine *debla* deriverebbe infatti da *de Blas* (cioè, sarebbe la risposta a una domanda tipo: di chi è questo canto? Di Blas Barea!) - da qui l'espressione *debla barea*, che si trova come ritornello in certi testi del *cante*. Si tratta di un'ipotesi bizzarra, senza nessuna prova, che già Machado Álvarez non riteneva degna di considerazione.

Nei dizionari della lingua gitana *debla* viene inteso come femminile di *debel*, dio, e quindi tradotto con *dea*. Ma secondo altri, *debla* è il vocativo - molto arcaico, precedente l'arrivo dei gitani in Spagna e la formazione della lingua *caló* - di *debel*, come se dicessimo: *oh Dio!* - e quindi rappresenta un'invocazione. Non si è, però, in grado di collegarla al termine *barea* che gli si accompagna costantemente.^{xcviii} In ogni caso, quale che sia l'origine del nome, nei testi che abbiamo *debla* denomina un tipo di canzone. Se, come ho detto, la parola è molto antica e risale a una fase precedente la contaminazione tra gitano e castigliano, si può ritenere che la *debla* sia un canto gitano puro.

Ramón Gómez de la Serna, in una delle cronache sul *Concurso* del '22 scritte per *El Liberal*, dice:

La debla è un canto estremamente triste di un uomo che apparentemente è una cosa, mentre in verità è un'altra. Veste bene e tuttavia è gitano interiormente, e molte volte, in solitudine, si dice tirandosi il bavero: «E io perché voglio questo, se sono gitano?». E il fatto è che veste in questo modo per rubare e perché non lo portino via legato gomito a gomito, perché lo rispettino, per essere cacique. Ascoltiamo una debla tipica. S'intitola Arajay, che vuol dire sacerdote:

*Yo soy arajay en el vestir,
Soy calorré en mi nacimiento;
Yo no quiero ser arajay,
Que con ser calorré estoy contento.*^{xcix}

Ora, il *cante* riportato come esempio di *debla* da Ramón è una evidente variante di un testo riportato nella raccolta curata da Machado Álvarez, che sembra essere molto antico:

*No quiero escendé d'arai
caló en mi nacimiento*

*quería, como un dueño». Solo in seguito il termine è stato usato senza il riferimento alla casa (Joan Corominas, *Diccionario crítico etimológico castellano e hispánico*, Gredos, Madrid 1984, 4 voll., s. v. *Duende*).*

^{xcvii} Machado Álvarez conosceva il Lebrijano, dalla cui voce ha raccolto dei testi per la sua *Colección*, e non conferma affatto che sia l'inventore della *debla*, anzi afferma che tutti i *cantaors* da lui interrogati dichiarano che si tratta di un «*cante antiguo*», e che «*ci sono pochissimi che le cantano [= le debblas]; alcuni cantaors professionisti non le conoscono neanche di nome*» (*Colección*, cit., p. 241).

^{xcviii} Cfr. Margarita Torrión, «Debla: un arcano del *cante flamenco* (del vocativo «romaní» al sostantivo «caló»)», in *Revista de Dialectología y Tradiciones Populares*, 45, 1990, pp. 103-30.

^{xcix} Eloy Navarro Domínguez, «Ramón en el concurso de *cante jondo*: cinco crónicas y cuatro cartas a Manuel de Falla», in *Boletín Ramón*, n. 6, primavera 2003, pp. 3-17 (i testi di Ramón alle pp. 9-17, la citazione alla p. 9; il riferimento alla possibilità di essere portato via legato gomito a gomito fa parte del tono ironico presente nelle cronache di Ramón).

sino que quiero yo sé
como mi generamiento
deblica barea.^c

Machado Álvarez dice che, secondo il suo informatore, tale *copla* poteva essere cantata come *debla* o come *toná*, ma paragonandola alla *copla* riportata da Gómez de la Serna, non c'è dubbio che sia una *debla*. Ugualmente, non c'è dubbio che il termine *deblica* (diminutivo di *debla*) indichi qui il tipo di canzone: dei nove esempi riportati da Machado Álvarez, otto terminano col verso «*deblica barea*». Ora, se il termine *debla* precede la formazione del *caló*, e quindi era già in uso quando è stata composta la *copla* sopra riportata, che è in castigliano, è possibile che l'autore della *copla* usi tale termine proprio nel senso di *canzone*, senza nessun interesse per il significato etimologico, vale a dire senza alcuna invocazione a Dio:^{ci} cioè l'autore esprime un pensiero usando uno schema musicale, una struttura di canzone che gli preesiste, che si chiama *debla*, e che viene citata all'interno della *copla*, così come avviene in molti casi, ad esempio con la *soleá* e i ritornelli *soleá más soleá*, o *soleá triste de mí*, che fanno parte integrante del testo del canto. Lo specifico del caso, rispetto all'esempio della *soleá* o altri analoghi, è semplicemente che, per l'antichità del termine, l'espressione *debla*, e poi *deblica barea*, non si capisce più. La mia ipotesi, pertanto, è che il termine *debla* compaia con il significato di *canzone*, in un testo scritto in castigliano e dove castigliana è anche l'altra parola misteriosa: *barea*.

Tutti i ritornelli trascritti da Machado Álvarez come *deblica barea*, e risultati misteriosi, provengono, com'è ovvio, dalla tradizione orale, dove sono pronunciati *deblica barrea* (con la doppia *r*: in spagnolo *barea* e *barrea* hanno la stessa pronuncia): da quella stessa tradizione orale di *cantaores* che hanno perduto il significato dell'espressione e che non possono garantirne la trascrizione - forse non hanno mai visto scritte queste parole. Se si accetta l'ipotesi, *barrea* è una voce del verbo *barrear* (infangare): participio passato femminile: *barreada*, che per la caduta della *d* intervocalica diventa *barreaa*, e quindi *barrea* - con un accento tonico sull'ultima sillaba: la struttura enarmonica del *cante* trasforma la parola da tronca a piana. Se l'informante conoscesse il significato delle parole, pronunciandole nella conversazione direbbe *barrea*; non conoscendole, non ha motivo di spostare (o ristabilire) l'accento sull'ultima sillaba. In conclusione, *deblica bar(r)ea* potrebbe significare: *canzone infangata*. E questa sarebbe la traduzione della *copla* completa:

Non voglio discendere da moro (*arai*),
[voglio essere] gitano (*caló*) di nascita,
ma voglio io essere [*sé=ser*]
come la mia generazione:
una triste canzone infangata.

I primi due versi alludono a ciò che *vuole essere*: non a ciò che *è*. Non dice: *non discendo da moro*, ma *non voglio* - o *non voglio più* - *discendere da moro*; *voglio* (*ho deciso di*) *essere gitano*. Gli altri due versi, introdotti dall'avversativa *sino que*, contrappongono alla *maschera* di gitano il vero sentimento: *ma voglio essere come la mia generazione: una triste canzone infangata* - stupenda immagine poetica dell'odio gettato sopra i *moriscos*, rappresentati metaforicamente dal canto triste della *debla*.

^c È il numero 7 a p. 244 dell'edizione citata.

^{ci} In fondo, lo stesso Machado Álvarez, che prova a interpretare attraverso l'etimologia, avviando su una strada sbagliata i commentatori posteriori, riconosce che le soluzioni trovate lungo questa via hanno avevano alcun senso. Esprimendo la mia tesi con un'analogia direi: quando Cavalcanti si rivolge nella sua poesia alla ballata («in Toscana va tu leggera e piana»), l'etimologia del termine *ballata* non serve a nulla per capire il verso. Abituamente parliamo usando le parole nel loro significato attuale e ignorando il senso etimologico: nessuno parla del diavolo pensando al verbo *diaballo* del greco antico.

Machado Álvarez, parlando della *debla*, diceva: «Altri cantaores [...] mi assicuravano che *debla* barea equivaleva a dire una menzogna [mentira], una cosa falsa», spiegando questo concetto con un cambiamento rispetto allo stile iniziale del canto. Invece Gómez de la Serna, nella citazione riportata, riferisce la falsità al contenuto testuale della *copla*: «La *debla* è un canto estremamente triste di un uomo che apparentemente è una cosa, mentre in verità è un'altra». Ed ha ragione: la verità è esattamente quella che, nascosta dentro la maschera del gitano, non può essere mostrata in pubblico. Questa *copla* è la testimonianza diretta, addirittura oculare, del travaso moresco nel mondo gitano, e la perdita del suo significato autentico nella tradizione orale è la prova testuale dell'amalgama gitano-moresco, che conserva la tradizione musicale del regno di Granada e la ritrasmette, con un'elaborazione di circa due secoli, in forma di flamenco.

Una conferma di questa interpretazione si può trovare in un testo pubblicato da Manuel Machado su *La Libertad* del 17 giugno 1922,^{cii} pagina 1:

El cante flamenco, hondo o gitano - que de las tres maneras se dice -va desde la «solear», «madre del cante», clásicamente, hasta la «toná», pasando por la «soleariya», la «caña», el «polo» y la «policaña», la «seguiriya gitana» o «playera» (ópera suprema y hondura máxima del «cante de sentimiento»), la «carcelera» o «martinete», la «liviana» y la «debla» (palabra «cañi», que significa diosa... o Dios sabe lo que significa... «¡Deblica barea!»).

La testimonianza di Manuel Machado, che trascrive la parola come tronca, ha un certo peso, sia per la sua conoscenza personale del flamenco, sia per una tradizione di studi familiari; pertanto credo che si possa considerare un ottimo punto di appoggio per la mia ipotesi.

FLAMENCO E ANTIFLAMENCHISMO NELLA STAMPA DI FINE OTTOCENTO

Come si diceva, il primo concorso di *cante jondo* si svolge a Granada nel giugno del 1922, nell'ambito dei festeggiamenti per la festa del Corpus Domini. È promosso e sostenuto da Manuel de Falla, musicista di fama internazionale, che si era trasferito da qualche anno in Andalusia, ed era interessato al recupero delle tradizioni musicali popolari, che stavano scomparendo; insieme a lui il giovane Federico García Lorca e altri intellettuali andalusi. L'interesse di Falla, analogo a quello di molti grandi compositori del primo Novecento per le musiche popolari, s'incontra con l'attenzione che artisti e scrittori modernisti prestano alle culture tradizionali e al folclore; al tempo stesso, si scontra con un atteggiamento - non necessariamente di segno politico conservatore - ostile nei confronti del flamenco, visto come esempio di una Spagna stracciona, ai margini della legalità, o anche oltre, fatta di ambienti malfamati o, nella migliore delle ipotesi, inteso come folclorismo paesano, retrogrado e incolto, da cui una Spagna aperta al progresso e all'Europa avrebbe dovuto liberarsi.^{ciii}

In effetti, il prestigio di cui oggi gode il flamenco, dichiarato dall'UNESCO patrimonio della cultura orale dell'umanità, si diffonde in epoca molto recente: nella fase iniziale della sua storia pubblica, i momenti fortemente significativi per il suo pieno inserimento nella cultura e nella società sono pochi: la prima descrizione letteraria di una serata di musica flamenca, nelle *Escenas andaluzas* di Serafín

^{cii} Manuel Machado, «El “cante hondo”», *La Libertad*, 17.06.1922, pp. 1-2, p. 1.

^{ciii} Cfr. G. Ferracuti, «Contro le sfingi senza enigma: estetismo, critica antiborghese e prospettiva interculturale nel modernismo», in *Studi Interculturali*, I, 2014, pp. 164-220, disponibile online: <www.interculturalita.it>; id., *Modernismo: teoria e forme dell'arte nuova*, Mediterránea, Centro di Studi Interculturali, Università di Trieste 2008, <www.ilboleroiravel.org/index.php/prodotto/modernismo-teoria-e-forme-dellarte-nuova>.

Estébanez Calderón, gli studi di Antonio Machado Álvarez,^{civ} che pubblica la prima raccolta di *coplas* (testi) del flamenco direttamente presi dalla tradizione orale, la diffusione dei *café cantantes*, soprattutto quello, espressamente dedicato al flamenco, di Silverio Franconetti, unanimemente riconosciuto come il più grande *cantaor* della sua epoca e maestro insigne del *cante*, e l'opera di Manuel Machado,^{cv} che introduce nella poesia modernista il *cante hondo* (o *jondo*), il canto profondo, comunemente considerato la parte più antica del patrimonio orale della musica andalusa... e probabilmente è solo a partire dal Concorso del 1922 che il flamenco acquista, pur tra molte polemiche, un pieno diritto di cittadinanza nella cultura spagnola. Prima di allora l'immagine di questa tradizione artistica proposta dalla stampa è frequentemente negativa ed è solo attraverso una lunga battaglia culturale che si riesce a scalfire i pregiudizi, a volte francamente razzisti, che ne ostacolano la comprensione.

La musica andalusa, con al suo interno la forte componente gitana, è assai complessa: il flamenco presentava (e presenta ancor oggi) una notevole varietà di stili, o *palos*, e non era raro che si cercasse di distinguere tra il valore positivo del patrimonio musicale e il contesto - negativo, malfamato - in cui esso si manifestava. Un esempio tra i tanti si trova in un articolo pubblicato sulla rivista di Madrid *Por Esos Mundos*, «Una «juelga» flamenca» (1 agosto 1908), di Félix Méndez.^{cvi}

Félix Méndez

UNA "JUELGA" FLAMENCA

***Por esos mundos*, 1 agosto 1908.**

Una *juelga*^{cvi} de flamenco es lo más *divertido*^{cvi} de esta tierra y lo más triste de este mundo. Las habitaciones destinadas a las *juegas* en los establecimientos que se dedican a la explotación del *cante jondo* y del *toque* por todo lo alto, son de lo más infectas o incómodas que se puede imaginar.

^{civ} Antonio Machado Álvarez, *Obras Completas*, a cura di Enrique Baltanás, Biblioteca de Autores Sevillanos, Sevilla 2005, 3 voll.

^{cv} Manuel Machado Ruiz (1874-1947) fu tra i primi a fare del flamenco un tema di poesia, in particolare con la fortunata raccolta *Cante hondo*, pubblicata nel 1912 (Manuel Machado, *Cante hondo*, Ediciones Demófilo, Córdoba 1980).

^{cvi} Félix Méndez (1870-1913) fu giornalista dotato di particolare grazia stilistica e umorismo. Collaborò con famosi periodici dell'epoca, come *El Resumen*, *Nuevo Mundo*, *Por esos mundos*, *Mundo Gráfico*. È famosa la sua corrispondenza con Miguel de Unamuno, a proposito di «Kultura col K» (cfr. i documenti disponibili online: <www.filosofia.org/hem/dep/mga/9130212a.htm>; Gustavo Bueno Sánchez, «Cien años de kultura con k», *El Catoblepas*, *Revista Crítica del Presente*, 126, 2012, disponibile online <www.nodulo.org/ec/2012/1126pio.htm>).

Por Esos Mundos inizia le pubblicazioni nel gennaio 1900 come supplemento della rivista *Nuevo Mundo*; è rivolta a un pubblico borghese e si presenta con una cura particolare per la veste grafica e le illustrazioni e ampio spazio alla fotografia, come rivista illustrata di viaggi e avventure. A partire dal luglio 1901 diventa una rivista indipendente, ampliando i suoi interessi alla storia, alla letteratura e alla divulgazione scientifica. Tra i suoi collaboratori annovera Manuel Reina, Emilio Carrere, Emilia Pardo Bazán, Félix Méndez, Salvador Rueda. Per un'introduzione generale alle riviste spagnole dell'Ottocento cfr. AA. VV., *La prensa española durante el siglo XIX*, Instituto de Estudios Almeriense, Almería 1987.

^{cvi} In seguito si standardizza la forma *juerga*. Si tratta di una voce derivante da *huelga* (verbo *holgar*), che con parole del *Diccionario de la Real Academia Española* indica «En Andalucía, reunión bulliciosa en la que se canta, se bebe y se baila flamenco». *Huelga* significa pausa, riposo, «Espacio de tiempo en que alguien está sin trabajar», e *holgar*: «estar ocioso, descansar, alegrarse».

^{cvi} *Lo más divertido*: ma si tenga presente che, come locuzione, *un hombre divertido* è un uomo «entregado a los vicios» (*Diccionario de la Real Academia Española*, d'ora in avanti «RAE»). La traduzione potrebbe essere *baldoria*, termine a cui manca, però, il riferimento specifico allo spettacolo con interpreti professionisti su un palco. Abituamente si lascia in italiano il termine *juerga*.

Por lo general, son cuartos reducidos, sin ventilación para que no se escapen las *bellezas artísticas* que allí se producen, y, por lo tanto, huelen mal; por lo menos, a vino atrasado, del que se derrama en el fragor de estas *fiestas íntimas*, llamadas *reuniones* en el argot de la clase social que las cultiva, y *juelga* en el lenguaje familiar.

El vino atrasado no es como el vino añejo, que de estar bien envasado adquiere *bouquet*, se aromatiza, y cuando se bebe embelesa por sus halagos al olfato; con el vaho del vino de que están impregnados los pavimentos de estos cuartos de *juelga*, se asfixia cualquiera que no esté acostumbrado al ambiente, porque, aún siendo vino de Jerez, como de ordinario es el que se vierte en medio de la mayor *alegría* y para que se consuma mucho y suba la cuenta, es harto frecuente que este vino se haya derramado también después de haber sido trasegado a los estómagos de los *juelguistas*, y el estómago es mal envase para aromatizar vinos.

El menaje de estas habitaciones es clásico, digámoslo así: un banco de madera adosado a los muros en toda su extensión, - alguna que otra vez, cuando el lujo domina y el cuarto presume de alhajado, este banco está lapizado con yute y mullido con relleno de esparto, pelote, paja ú hoja de maíz; la cuestión es que el asiento resulta lo más molesto posible - una mesa de pino sin pintar, porque se quiere que se vea bien a las claras que es de pino; un apáralo ya dispuesto para luz escasa, y un espejo cubierto de fechas, nombres, palabras obscenas y frases incultas y sin ingenio, amén de una tupida malla de trazos, sin otra intención que la de no dejar ni un milímetro de la luna que no tenga huellas de diamantes.

Con esta *bella* decoración para recreo de la vista y regodeo del gusto, comienza la orgía.

Ya están sentados en distintos puntos del banco los *juelguistas*, con el *conde*, que es el que paga y el que *manda sacar el vino*, según la frase sacramental que más denota el rumbo entre los flamencos, y tres o cuatro amigos convidados, que beben y oyen, sin que les sea permitido el hablar, con arreglo a los cánones, como no sea para decir: «Ole», «Vaya un tío», «Eso es cante», «Así se toca», «Ahí sentimiento», «Ole las falsetas», «Uy, uy, uy», «Grasia» y otras muchas, pero siempre las mismas, para demostrar que se está *en timo*,^{cix} y todos pertinentes a satisfacer la vanidad de los *tocaes*, *cantaes* y *bailaes*.

No decir que todo lo que allí pasa es muy bonito y muy sentimental es *meter la pata*, y al que mete la pata en una *juelga* de flamenco se le hace la cruz como al diablo y ya no se le admite en reunión de buenos ojos.

El único que se puede permitir alguna licencia sin que se molesten los artistas es el *conde*.

En las *juegas* de flamenco no hay más autoridad ni más persona con consideración social que la que va a pagar la cuenta del vino y de lo que *se saque*.

El *cuadro*,^{cx} cuyo es el nombre que recibe el *elenco artístico*, en vez de llamarles *los cuadros*, lo constituyen dos *tocaes*, uno para *cante* y otro para *baile*, - también los hay que solo son para *escucharles*, y iay del que estornuda o tose siquiera cuando un virtuoso de éstos se halla ejecutando una *pieza de concierto*, que le echan del cuarto y le pisan las tripas, además de despreciarle como un apestado! - dos *cantaes*, una para el cante *hondo clásico*, y otra para tangos y cuchufletas;^{cxi} dos *bailaes*, una para tangos y otra para bailes andaluces; y, por fin, un *bailaor*, que hace con los pies lo que cualquier redoblante con los palos del tambor.

El *bailaor* flamenco es un hombre que marea, cuando es bueno; de modo que huelga decir lo que ocurre cuando es malo.

Hay otro elemento en las *juegas*, que no se puede echar en olvido: las camareras.

^{cix} *Estar en timo*, dove *timo* indica normalmente furto, truffa, inganno, quindi essere in complicità, far parte del piano.

^{cx} RAE: *cuadro*: «Conjunto de personas que cantan, bailan y tocan instrumentos interpretando música de carácter flamenco».

^{cxi} Verosimilmente intende *chufas*, «cante festero, de jaleo, con golpes y mucho compás, con matices de la Bulería, perteneciente a Jerez de la Frontera» (<www.flamencoexport.com/flamenco-wiki/diccionario-flamenco.html>).

El complemento de toda *juelga* flamenca que se desarrolla en regla, según arte, es la *bronca sorda*.

La *bronca sorda* consiste en los *achares* que surgen entre los artistas de ambos sexos, unas veces por puntillos profesionales, y otras por celos suscitados por cualquier exceso que se permite uno de los señoritos con cualquiera de las artistas, o cualquiera expansión que una de éstas tenga con alguno de los señoritos; pero a estos *achares* nunca se les da forma hablada estando en la *reunión*, porque no sería *flamenco* ni *castizo*, y sería además y principalmente faltar a la reunión.

Cada uno de estos artistas cumple su cometido con un orden y una seriedad que ya quisieran para sí las fiestas cultas: cada uno canta, toca o baila, a su vez, y no hay temor de que nadie ose interrumpir o alterar estos trabajos.

Mientras tanto, las camareras escancian, procurando verter la mayor cantidad posible, y en esto consiste ser mejor o peor camarera, en saber verter con oportunidad y disimulo para que el *conde* no se entere, cuando no se trata de un *conde* que le guste que se derrame el vino, que también los hay, y hasta les da cierta preponderancia de *marchosos* y espléndidos (*sic*). Y la reunión va consumiendo cuanto las camareras echan en los *chatitos*.

Después de dos botellas, se descorchan otras dos, luego salen otras dos, luego otras dos, cuyos cascos se van quedando sobre la mesa en correcta formación, para confrontar con la cuenta. Lo que ocurre con frecuencia es que cuando ya están beodos el *conde* y sus amigos, cuando aquél manda *sacar* dos botellas, *meten* cuatro, dos llenas y dos vacías, que dejan sobre la mesa para ir sumando.

De esta magia resulta que, a las cuatro o seis horas de cantar, tocar y bailar, se han *bebido* veinte o treinta botellas de vino, doce o catorce auténticas y las demás mágicas.

A todo esto, el *conde* se ve rodeado de los artistas, que no le hablan más que de él, diciéndole que es el hombre más generoso y más guapo y más valiente y con más gusto para gastarse el dinero.

El *conde* se engríe, y de cuando en cuando suelta un desplante ridículo, una baladronada o una sandez, que en cualquiera de los casos resulta una agudeza, por el júbilo y contentamiento y admiración que fingen los artistas.

Los invitados, en un lugar muy secundario, se limitan, como digo al principio, a beber y a oír cantar flamenco, y oír asimismo las excelencias de su amigo el *conde*.

También es de señalar el hecho de que los artistas, dado el ejercicio que vienen haciendo durante toda la noche, y siendo ya día claro, tienen un sueño y un hambre que se confunden en gigantesco abrazo, y todo se les vuelve hacer alusiones a las cosas de comer, sin lograr que el *conde* se dé por entendido y mande sacar comida, no por no gastar, sino porque entiende que el córner no es muy de *flamencos* que digamos, y él allí es un *flamenco* antes que nada.

Cada uno de los artistas no dejará de preguntar al *conde* cada cinco minutos:

- ¿Estaté a gusto, Don Fulano?

Y Don Fulano tiene que decir que *sí*, porque los artistas *flamencos* son muy *susceptibles*.

Quando se acaba la *juelga*, después de seis o siete horas de toque, cante, baile y bebida incesante, y después de hecho el reparto del alboroque que el *conde* da con largueza para corresponder a la fama de su firma, entre todos los artistas, camareras a parte, el *conde* se va a su casa vacilante y con la cabeza como un bombo, creyendo de veras que es el hombre más rico y más generoso que existe; los amigos también se retiran hartos de vino y de sandeces; y los artistas después de *comer galo*,^{cxii} huyen a sus domicilios, buscando descanso y reparación para la *juelga* día siguiente, creyendo que han cumplido con una de las misiones más altas de la criatura humana sobre la tierra.

Esta es la *psicología*, la *lógica* y la *ética* de una *juelga* de flamenco en Madrid.

^{cxii} Mangiato francese: *de comer galo*: ironico, con gioco di parole tra l'aspettativa di mangiare bene (un gallo, pollo) e la realtà del non aver mangiato quasi nulla, come usa nell'alta cucina.

A parte queste considerazioni ironiche, e anche piacevoli da leggere, la stampa dell'epoca presenta molti esempi di un vero antiflamenchismo, che assimila l'ambiente flamenco alla criminalità. **José Ortega Munilla**, nella nota «Madrid» pubblicata su *El Imparcial* del 13 settembre 1886,^{cxiii} in cui commenta tre crimini, avvenuti nella settimana precedente, che «ci rivelano l'esistenza di una gran massa umana a cui non sono giunte né la religione con la sua morale, né la civiltà moderna con i suoi insegnamenti».^{cxiv}

Agli ambienti, diciamo così, tradizionali dell'emarginazione e della delinquenza, si aggiunge ora, secondo Ortega Munilla, il nuovo spazio del flamenco, dove «non c'è vincolo matrimoniale, non vi si trova la santità della famiglia. [...] Vi si intuisce anzi l'unione casuale del maschio con la femmina, la soddisfazione di appetiti carnali, l'infedeltà e la prostituzione, la mescolanza delle loro infamie con l'allegria che forse l'amore ha preparato, la mancanza dei doveri che addolciscono le tristezze, l'assenza di ogni idea morale. Sopravviene il conflitto, e allora lo scontro è selvaggio, crudele, una lotta di istinti che termina con un crimine».

All'ambiente del *café cantante* Ortega Munilla collega l'uccisione della giovane Isabel Soledad Pérez, di ventidue anni, che la sfortuna ha condotto a vivere «tra perduti e ubriachi, ascoltando il selvaggio battito delle palme^{cxv} di un caffè cantante, perdendo prima la sua innocenza, poi la freschezza della sua gioventù in un'età in cui le altre donne arrivano all'apogeo delle loro grazie, e infine la vita».

Accanto all'accusa di contiguità con ambienti malavitosi, il flamenco, o meglio: il *flamenchismo*, è criticato dal punto di vista estetico e del gusto: lo si considera un aspetto ripugnante dei costumi popolari e una corruzione delle tradizioni andaluse. Introdotto a Madrid, secondo Ortega Munilla, ha assunto qui un carattere insano.

José Ortega Munilla

“MADRID”

El Imparcial, 13.9.1886

^{cxiii} Il quotidiano *El Imparcial* viene fondato nel 1867 da Eduardo Gasset y Artime e diventa ben presto una delle testate giornalistiche più influenti del tempo, certamente quella gestita con le tecniche più moderne. Di orientamento liberale, sostiene la Prima Repubblica. A partire dal 1874 inizia la pubblicazione di un supplemento settimanale, *Los Lunes del Imparcial*, il miglior supplemento letterario della stampa spagnola, e ospita contributi dei maggiori letterati, critici e divulgatori del tempo, soprattutto sotto la direzione di José Ortega Munilla. Vi collaborano tra gli altri: Juan Valera, Ramón de Campoamor, Emilia Pardo Bazán, Leopoldo Alas («Clarín»), Ramón María del Valle Inclán, Miguel de Unamuno, Jacinto Benavente, Pío Baroja, Ramón Pérez de Ayala, Ramiro de Maeztu, Azorín... Cessa le pubblicazioni nel 1933, dopo una lunga decadenza iniziata nel corso della prima guerra mondiale, a causa di un sostanziale offuscamento della sua identità politica e culturale.

^{cxiv} José Ortega Munilla, «Madrid», *El Imparcial* del 13.9.1886. Ortega Munilla (1856-1922), padre di José Ortega y Gasset, fu scrittore, giornalista e uomo politico, autore di romanzi, novelle e opere teatrali, nel quadro del realismo spagnolo: *La cigarra* (1879), *Sor Lucila* (1880), *Cleopatra Pérez* (1884), *La señorita de Cisnegas* (1918)... Varie opere sono disponibili online nella sezione a lui dedicata nel *cervantesvirtual* all'URL <www.cervantesvirtual.com/FichaAutor.html?Ref=14> o nella Biblioteca Digital Hispánica: <www.bne.es/es/Catalogos/BibliotecaDigitalHispanica/Inicio/index.html>. Fu collaboratore, poi direttore e in seguito proprietario di *El Imparcial*. Come editore diede molto spazio agli scrittori modernisti. Cfr. José Ortega Munilla, *Cleopatra Pérez*, Cátedra, Madrid 1976; Ruth A. Schmidt, «José Ortega Munilla friend, critic and disciple of Galdós», *Anales Galdosianos*, VI, 1971, pp. 107-12; Carmen Caffarel Serra, «La imagen de Madrid a través de la mirada de un periodista del XIX: Ortega Munilla (*El Imparcial*)», in Luis Enrique Otero Carvajal, Ángel Bahamonte (eds.), *La sociedad madrileña durante la Restauración: 1876-1931*, Comunidad Autónoma de Madrid 1989, vol. II, pp. 279-90.

^{cxv} *Palmoteo*: nel flamenco il battito delle mani, così come quello dei tacchi (*taconeos*) svolge la funzione di un vero e proprio strumento. *Palmas* (palme delle mani), tacchi e *cajón* (cassa), insieme a volte alle nacchere, sono le percussioni della musica flamenca. Traduco *battito delle palme*, anche se in italiano esiste *palmate*, che non mi piace.

La pasada semana arroja de sí tres crímenes horrendos, y al contemplar en nuestra memoria el cuadro de estas desdichas, vemos pasar en triste cortejo las víctimas bárbaramente heridas, los agresores poseídos de la furia de la destrucción, y detrás la comitiva de la curiosidad pública, símbolo de una organización social más propensa a dolerse de las consecuencias que a estudiar las causas de tales desventuras.

El crimen de la calle del Príncipe, el de los Cuatro Caminos y el de la calle de Calderón de la Barca tienen un mismo origen. Los tres nos revelan la existencia de una gran masa de hombres a los que no han llegado ni la religión con su moral, ni la civilización moderna con sus enseñanzas. Nacen como todos los vivíparos, porque una hembra los engendra y los pare. Los recibe el arroyo, y allí se crían. Tal vez van algunos meses a una mala escuela, donde apenas aprenden a rezar de carretilla unas oraciones, cuyo dulce sentimiento no les explica nadie, y a leer torpemente la letra impresa. Unos días el hambre, otros la enfermedad, los martirizan y los agostan. El taller se apodera de ellos apenas tienen fuerza para sostener un martillo o cargar con una esportilla. Luego el Estado les exige el pago de la contribución de sangre, y se los lleva a los cuarteles, de donde vuelven sin que se cote que han estado cuatro años sometidos a un régimen que podía ser de cultura y enseñanza. Los instintos se desenvuelven en ellos libre y espontáneamente. No ha habido quien se cuide de rescatar para la civilización aquellos hombres, que son esclavos de su ignorancia. Si son honrados es porque entre las hierbas malas ha nacido una flor, sin que nadie la siembre.

Un día la ira les ciega y aquel día sus manos se manchan de sangre. Una navaja, un juez, trámites largos y enojosos, una vista en un local lleno de gente, una sentencia, el presidio... La sociedad se asusta de la obra de sus descuidos y la encierra. Desde entonces aquel ser abandonado tendrá un maestro que le enseñe; aquel ser hambriento tendrá un rancho, aunque malo, seguro; aquel hombre que durmió al raso por carecer de casa, tendrá una celda en la Cárcel-Modelo. Se le considera como un enfermo moral y se le va a curar, dándole el antídoto de la enseñanza o imponiéndole una dieta de libertad. Enseñanza, pan, hogar, cuidado... todo llega demasiado tarde.

Siempre ha habido dramas de amor y celos. Pero la repetición constante del mismo género de crímenes debe llamar la atención pública. De algún tiempo a esta parte se presenta en el juzgado de guardia repetidamente un jornalero, más amigo de la francachela y del vino que del trabajo, que ha asesinado a su querida. Entonces las pesquisas judiciales ponen al descubierto un hogar envilecido por la inmoralidad y en el que no se advierten rastros de las virtudes del pobre, clásicas y proverbiales en el pueblo madrileño. Allí no hay vínculo matrimonial, allí no se encuentra la santidad de la familia. No es la casa estrecha, pero limpia, del obrero, que ha ahorrado de sus placeres hora a hora y de sus trabajos céntimo a céntimo, una modesta suma que le ha permitido comprar un mueblaje, bien que pobre, decente para el día de su boda. Llega este día, y la juventud y el amor pueblan el hogar, primero de ilusiones, luego de niños. Se pasan las fatigas de la pobreza, pero en medio de ellas hay algo de consolador: la certidumbre de los deberes que honran la vida y la esperanza en aquellos muchachuelos que gritan y alborotan, que juegan y que devoran los mendrugos de la frugal pitanza con el hambre y la gracia de los gorrioncillos nuevos echados a volar por primera vez después de la nevada.

Nada de esto hay en el hogar en que penetra la justicia después de uno de los crímenes que horrorizan a Madrid. Se adivina allí la unión casual del macho y la hembra, la satisfacción de apetitos carnales, la infidelidad y la prostitución, mezclando sus infamias a las alegrías que acaso el amor ha preparado, la falta de deberes que endulzan las tristezas, la ausencia de toda idea moral.

Sobreviene el conflicto y entonces el choque es salvaje, cruel, una lucha de instintos que acaba en un crimen.

Entre las víctimas de los últimos crímenes se destaca la figura de Isabel Soledad Pérez. Tenía veintidós años, era bonita, de belleza delicada y conmovedora. Hubiera podido ser la mujer de un obrero, embellecer una casa, hacerla estremecer de alegría con los cantares que distraen las faenas femeninas, vivir trabajando y morir rodeada de sus hijos, cuando ya en estos reverdeciesen las beldades de la madre y las ilusiones juveniles perdidas en las amarguras del envejecer.

Pero su suerte negra la ha hecho vivir entre perdidos y borrachos, escuchando el palmoreo salvaje de un café cantante, perdiendo primero su inocencia, después la frescura de su juventud en una edad en que las otras mujeres llegan al apogeo de sus gracias, últimamente la vida... ¡Triste existencia!... ¡pobre Isabel Soledad!

Ha sido una de tantas victimas de esa vida bohemia, ruidosa y miserable que empieza todas las noches cuando se encienden las luces de gas y acaba cuando el sol centellea en los tejados de Madrid. Cañas de manzanilla, rasgueos de guitarra, alaridos de una música sensual sembrada de cantares obscenos que flotan en la armonía del cante flamenco, requiebros groseros, disputas de bravos, contiendas inopinadas en que brillan las navajas, vuelan las botellas estrellándose contra los espejos del café... la locura de la borrachera, y luego el amargo dejo del vicio. Y en toda esta existencia la pobre muchacha, que ha sido no otra cosa que un instrumento de placer, que ha pasado sus noches entre una mesa llena de botellas vacías y un grupo de hombres ebrios, no ha podido gozar ni un instante de esa calma amorosa y feliz que siembra la memoria de dulces recuerdos que pueden evocarse sin rubor ni enojo.

El *flamenquismo* es un lado repugnante de las costumbres populares. Importado de las costumbres andaluzas, ha adquirido aquí un carácter malsano. Lo que allí, bajo aquel cielo ardientísimo, entre el olor de los azahares y el de los jazmines, puede ser una fiesta de intensa alegría que estalla en vítores, cantares y palmadas, tiene aquí no sé qué de artificial y de forzado. El vino es el principal actor de la fiesta, y al calor que produce en los cerebros, la locura toma formas extrañas y pueriles. La vida se juega al azar de una copa ofrecida y no aceptada, de una mirada impertinente, de un chiste o de una broma. Entonces al desbordamiento del vino sigue el desbordamiento de la sangre. La *juerga* acaba en la cárcel, y los que entraron allí en alegre turba de comensales salen en siniestra cuerda de presidiarios.

La stessa equazione flamenco-delinquenza si ritrova in diversi interventi sulla stampa. In un articolo firmato **Kasabal**, *Víctimas del flamenquismo*, si legge:

“Un drama de celos vulgares, desenlazado en un café de cante, ha causado un muerto y un preso, los dos de buenas familias, de educación esmerada, aptos y dispuestos para cumplir sus deberes de ciudadanos, pero los dos extraviados, como tantos otros jóvenes del día, por la influencia de lo chulesco,^{cxvi} que es verdaderamente calamitosa.”

“Porque la chulería lleva al alejamiento de todo lo que es decente y culto, para conducir a la degradación que se consume en los garitos, en los burdeles, en los colmados, entre las hembras más depravadas y los hombres más corrompidos. ebrios muchas veces, desvergonzados y degenerados siempre”.^{cxvii}

^{cxvi} Guappo, guapperia sono relazionati al termine *chulo*, che spesso indica i comportamenti dei gitani. In RAE, *chulo* è definito: «Individuo de las clases populares de Madrid, que se distinguía por cierta afectación y guapeza en el traje y en el modo de conducirse». Il termine fornisce, dunque, una connotazione ambigua del gitano di fine Ottocento, soprattutto quello legato agli ambienti del flamenco, ambiguità evidente anche nel sostantivo *chulería*, che in RAE significa sia «cierto aire o gracia en las palabras o ademanes», sia «dicho o hecho jactancioso».

^{cxvii} Kasabal, «Víctimas del flamenquismo», *La Ilustración Ibérica*, 25.5.1895. *La Ilustración Ibérica*, settimanale scientifico, letterario, artistico, inizia le pubblicazioni a Barcellona nel 1883. Rivista di notevoli qualità grafiche e letterarie, rivolta a un pubblico di classe medio alta, anche femminile, ebbe tra i suoi principali collaboratori Emilia Pardo Bazán, Leopoldo Alas «Clarín», Teófilo Braga, Ramón de Campoamor, Antonio Cánovas del Castillo,

La considerazione estetica diventa progressivamente l'elemento dominante nella condanna del flamenco. Jove de Lesar guarda «con horror» «questi spettacoli che, a quanto sembra, si sono impossessati ad perpetuam della nostra bella città, trasformandola in un immondo lupanare, facendo al tempo stesso beffa e scherzo dei sentimenti più nobili ed elevati dei suoi abitanti».^{cxviii} Il «canto che chiamano genere flamenco» rappresenta «una via di retrocessione e depravazione dei gusti e dei costumi». Distingue, comunque, tra il cante e il modo di presentarlo: «Analizzate attentamente questi canti e noterete subito l'espressione più spontanea del sentimento di un popolo che ha pianto per secoli sotto le barbare catene di un conquistatore. Sembra di vedervi espressi nella forma più primitiva il sentimentalismo e l'apatia proverbiale degli arabi mescolati coi lamenti dolorosi di un popolo che geme perché si sente privo del dono più prezioso, vale a dire la libertà». Da questo però non si fa derivare che il cante abbia una dignità artistica: «Non si può innalzare alla categoria dell'arte ciò che intanto è repellente; senza che possano essere ammissibili obiezioni riferite alla libertà degli spettacoli, perché nella parola libertà è racchiusa, senza che possa mai separarsene, l'idea della moralità».

Tuttavia, a dispetto di simili pregiudizi, già alcuni anni prima dell'articolo di Ortega Munilla, il flamenco era presente a Madrid con artisti che ne rappresentavano l'eccellenza, e che sono poi entrati nel mito: su *La Época* del 19 settembre 1879 in *Ecos de Madrid*, Asmodeo testimonia il successo del flamenco, in particolare del cantaor Juan Breva,^{cxix} presso il pubblico, che si reca nel «circo de Paul»,^{cxx} «non per merito degli attori che costituiscono la sua compagnia; non per la grazia degli spettacolini che vi si rappresentano, bensì per i cantaores flamenchi che prendono parte alle funzioni». Per Juan Breva, «un pubblico numeroso - non oso dire selezionato-, si disputa i posti a sedere quotidianamente e applaude e fa ripetere quel canto monotono, la cui unica orchestra è il rumore delle palme delle mani».^{cxxi}

Emilio Castelar, Rafael Castillo, José Echegaray, José Zorrilla. José Gutiérrez Abascal (*Kasabal*) (1852-1907), noto giornalista spagnolo, fondatore de *El Heraldo de Madrid*, collaborò con le principali testate dell'epoca e fu deputato per diverse legislature. Cfr. Víctor Martínez Gil, «La Ilustración Ibérica» i la creació d'un mercat literari peninsular», *Els Marges, Revista de Llengua i Literatura*, 71, 2002, pp. 37-55.

^{cxviii} Jove de Lesar, «Una súplica», *Asta Regia*, 30.8.1880, pp. 3-4. *Asta Regia*, era un settimanale pubblicato a Jerez, dedicato alla cultura andalusa, fondato nel 1880 e diretto da una donna, Carolina Soto y Corro. Cessa le pubblicazioni nel giugno del 1883. Jove de Lesar: pseudonimo di José María Escudero, medico e poeta di Jerez [cfr. María Victoria Sotomayor Sáez, «Carolina de Soto y Corro, mujer y prensa especializada», in Carmen Servén, Ivana Rota (eds.), *Escritoras españolas en los medios de prensa, 1868-1936*, Renacimiento, Sevilla 2013, pp. 318-48, p. 337].

^{cxix} Juan Breva (Antonio Ortega Escalona, 1844-1918) fu un cantaor di Malaga, famoso e originale, autore di musiche e testi che hanno influenzato gli interpreti della generazione successiva. Iniziò la sua attività professionale al Café del Sevillano di Malaga, cantando poi nei locali più famosi, fino ad esibirsi a corte, alla presenza dei re di Spagna Alfonso XII e Alfonso XIII. Fu il primo a far conoscere stili come la *malagueña* e il *fandango*. Ha lasciato alcune incisioni che si possono ascoltare online all'URL <www.elartedevivireflamenco.com/cantaores38.html>. «Era la misma / pena cantando / detrás de una sonrisa», dice Federico García Lorca in una poesia de *Poema del cante jondo* a lui dedicata. Cfr. Miguel Berjillos, *Vida de Juan Breva*, Gráficas Garvayo, Málaga 1976. Il Café cantante del Sevillano fu aperto nel 1859. Cfr. Eusebio Rioja, «Un formidable espacio flamenco de la Málaga decimonónica: el café cantante del Sevillano, o de Bernardo o de Siete Revueltas», *Isla de Arriarán*, XXIX, 2007, pp. 201-15.

^{cxx} Teatro Circo de Paul: nel 1835, Paul Laribeu - impresario circense di origine francese, ma anche eccellente acrobata e cavallerizzo - aprì un locale chiamato Circo Olímpico; il locale ebbe poi varie denominazioni e fu aperto e chiuso in più occasioni, cambiando anche proprietario, ed era noto in tutta Madrid come Circo de Paul. Inizialmente ospitava veri spettacoli circensi, anche con animali, poi, verso la metà del secolo, introdusse balletti e spettacoli vari, fino a diventare teatro nel 1875, con rappresentazioni molto popolari, fino al 1880, quando venne demolito. Cfr. Raúl Eguizábal, *Historias del Circo Price y otros circos de Madrid*, La Librería, Madrid 2007.

^{cxxi} Asmodeo: pseudonimo di Ramón de Navarrete (1818 o 1820 - 1897), giornalista e scrittore, famoso per le sue cronache mondane di Madrid firmate come Asmodeo, pubblicò romanzi (*Creencias y desengaños*, 1843), poesie e testi teatrali (*Emilia*, 1840; *Don Rodrigo Calderón o la caída de un ministro*, 1841). I suoi articoli di costume furono raccolti in volume: *Cartas madrileñas* (1874), *Madrid y nuestro siglo* (1845). Usò anche altri pseudonimi: «Leporello», «Mefistófeles», «El Marqués del Valle Alegre», «José Núñez de Lara y Tavilla», «Pedro Fernández». Cfr. Frank Baa-

Sempre prima della denuncia di Ortega Munilla, una nota anonima su *El Eco de Ceuta*,^{cxxii} 1 novembre 1884, nella rubrica «Hechos y dichos», informa che a Madrid ciò che piace nella corte è «ciò che si è venuto a chiamare genere flamenco». I personaggi di alto lignaggio «muoiono per sentire i gemiti (jipíos)^{cxxiii} del cante jondo e per vedere i balli di questi gitani che su un palco (tablado)^{cxxiv} danno gran colpi di tacco in breve tempo rapidamente e si stirano e contorcono fino ad adottare posizioni ridicole e oscene. Non molto tempo fa, in una riunione di uomini politici, banchieri, letterati e anche alcune dame fu omaggiata M.me Judic con una juerga di tal genere nel ristorante di Lhardy, la più aristocratica tra le taverne madrileni».^{cxxv}

Questa accettazione sociale del flamenco ha comunque acerrimi oppositori: una nota anonima su *La Época*, 9 luglio 1888, «Plaga flamenca», afferma, con sicuro giudizio, che «En la esfera del arte el flamenquismo está juzgado. Es una exageración grotesca, una verdadera caricatura del gusto y de las costumbres de Andalucía, en cuyo fondo se conserva cierto dejo oriental. El torero, el contrabandista, la cantadora, han sido los moldes de sus concepciones; pero los tipos que ha creado van apartándose poco a poco de los modelos, exagerando cada vez más las líneas, haciendo más típico el conjunto». L'Anonimo dà l'idea di sentirsi sotto assedio e vede la piaga flamenca diffusa per ogni dove, minacciando non solo il buon gusto artistico, dove farebbe comunque poco danno, ma anche lo stile di vita della buona società:

Si lo flamenco se limitara al círculo platónico del arte, sería digno de censura, merecería que la sátira fustigase esa aberración del gusto; pero no presentaría grandes peligros. Lo malo es que invade la vida real, penetra en las costumbres, envilece el lenguaje, se muestra en todas partes y conquista por doquier numerosos adeptos en la masa vulgar de gentes que se dejan arrastrar por cualquier tendencia sin preguntarse por qué ni darse cuenta del fin a que conduce.

Por todas partes se descubren las huellas de la vida flamenca. [...] Los escaparates están plagados de abanicos, guitarras, panderetas y cuadros en que no se ve otra cosa que la pintura de escenas de toreo, de juergas con acompañamiento de cante, de contorsiones gitanas de bailadoras.

En las tablas domina igualmente lo flamenco. Apenas hay pieza en los teatros por horas en que no se busque ocasión de ingerir unas peteneras o malagueñas para que el público pague esa adulación servil a los gustos con algunos aplausos, olvidando las insulsecas de la obra. Apenas hay entre esas revistas, que por lo común son un delito de lesa literatura, algunas en que Madrid no esté representado por un chulo soez y afectado, que ni aún en su atavío tiene originalidad, puesto que se le presenta con esa gorra altísima, que es una mala traducción del francés

sner, Francisco Acero-Ayuso, *Doscientos críticos literarios en la España del siglo XIX*, CSIC, Madrid 2007, pp. 589-90; Mariano Baquero Goyanes, *El cuento español en el siglo XIX*, CSIC, Madrid 1949, pp. 596-7; Borja Rodríguez Gutiérrez, «Ramón de Navarrete y Misterios del corazón (1845): ciudad del lujo y del glamour», *Anales de Literatura Española*, 24, 2012, pp. 43-66; Grupo de Investigación del Cuento Español, *Ramón de Navarrete*, disponibile online: <gicesxix.uab.es/showAutor.php?idA=145>. Interessante anche, per vari aspetti della moda e del costume dell'epoca, di cui si occupano spesso le cronache mondane, è il saggio di Noel Valis, *The culture of cursilería: bad taste, kitsch an class in modern Spain*, Duke University Press, Durham-London 2002.

La maggior parte delle opere di Asmodeo è consultabile nella Biblioteca Digital Hispánica, <www.bne.es/es/Catalogos/BibliotecaDigitalHispanica/Inicio/index.html>. *La Época*, fondato nel 1849, è stato uno dei più antichi quotidiani di informazione politica spagnoli, di orientamento monarchico conservatore. Ramón de Navarrete ne fu il primo direttore e successivamente ne divenne proprietario.

^{cxxii} Settimanale pubblicato a Ceuta tra il 1883 e il 1887.

^{cxxiii} *Jipío* è variante andalusa per *jipido*, verbo *jipiar*, il cui senso originario è lamentarsi, piagnucolare. La forma *jipío* è comunque ammessa nei dizionari come «Grito, quejido, lamento, etc., que se introduce en el cante flamenco» (RAE)

^{cxxiv} La voce *tabla* è riportata da RAE come volgarismo per *tablado*: «*Tablado*, escenario dedicado al cante y baile flamencos», o anche come «*Local dedicado a espectáculos de baile y cante flamencos*».

^{cxxv} Anna Judic (Anne Marie-Louise Damiens, 1849-1911), attrice francese di grande successo, soprano, specializzata in operette. Fu ritratta da Henri Toulouse Lautrec in una litografia (*Anna Judic*, 1894). Il ristorante Lhardy, fondato nel 1839 a Madrid da Emilio Huguenin Lhardy, imprenditore francese trasferitosi in Spagna, era uno dei più prestigiosi dell'epoca ed esiste tuttora.

E conclude con severo monito: «*Lo flamenco es una verdadera plaga y una plaga que toma caracteres de epidemia*». «*Lo que resulta de un modo indudable es que el flamenquismo, lejos de ser una aberración inofensiva, es un germen morbosos, un peligro y un mal. Hay que poner codo a esa tendencia innoble que todo lo rebaja; es preciso que parta de la sociedad una enérgica reacción, y que el desdén y el menosprecio respondan a todas esas manifestaciones de un gusto degenerado*».

Come si è detto, alla diffusione del flamenco fuori dall'Andalusia avevano dato un notevole contributo i *café cantantes* specializzati in tale genere musicale, che hanno la loro auge negli ultimi decenni dell'Ottocento dopo quello fondato da Franconetti nel 1881; con l'aumento dei locali dedicati alla musica e al ballo flamenco crescono di pari passo sostenitori e detrattori.

Il primo spettacolo flamenco in un caffè cantante sembra essere avvenuto nel 1842 nel Café Lombardo di Siviglia.^{cxxvi} Com'è naturale, attorno a questi caffè si crea un certo folklore, che alimenta descrizioni a volte curiose o favorevoli, altre volte maliziose e astiose. **Luis Rivera** descrive una «*visita al café di Plaza del Rey, dove c'è un piano, una chitarra e una cantaora del paese*». Si tratta di un caffè frequentato da gente per bene, dove si canta «*en andaluz*», ovvero «*lo gitano por fino*»:

Estaba llenito. No he visto un café mejor aprovechado. Mujeres de todos tamaños, cabezas con toda clase de adornos: gorras, sombreros, cachuchas y pañuelos de hierba. ¡Aquello parecía un jardín!

A duras penas encontramos un rinconcito, y pedimos para hacer consumo. (...)

Llegó a nuestros oídos el preludio de la guitarra. Poco después, la cantaora, con voz fuerte, y arrastrando por la garganta las notas, dio principio a la función.

El que no haya oído el cante gitano, en balde espere formarse idea de él por la descripción que otro pueda hacerle.

Imposible parece que este género de música popular encierre tanta melancolía unida a la gimnasia de la garganta.

Unas veces, la boca cerrada deja escapar sonidos tan confusos, que el oído más delicado trata en vano de descifrar.

Otras veces, el grito agudo sale de la garganta abierta de par en par, volviendo a recogerse y a estallar de nuevo, hasta morir en los labios del cantaor.

Un mismo verso se repite hasta lo infinito, modulándolo de cien maneras, y al final se queda el curioso como al principio, sin haberlo entendido.

Regla general: cuanto más flamenco sea el cante, más desagrada al que le oye por primera vez y más entusiasmo a los iniciados en los secretos de esta música meridional.^{cxxvii}

Rivera mette in rilievo la maestria nell'esecuzione del cante e la difficoltà, per chi non è esperto, di apprezzare un'arte estremamente difficile, e sono proprio queste considerazioni che verranno gradualmente proposte dagli estimatori del flamenco in risposta ad accuse pregiudiziali o all'idea di una immoralità generalizzata dei suoi ambienti artistici.

La *cantaora* diventa, comprensibilmente, uno dei soggetti preferiti nei commenti, favorevoli o sfavorevoli, agli spettacoli di flamenco. Esempio al riguardo è il ritratto che ne fa **Eduardo de Palacio**:

^{cxxvi} Manuel Ríos Ruiz, *Ayer y hoy del cante flamenco*, Istmo, Madrid 1997, p. 23. Il caffè prendeva il nome dalla via in cui era ubicato.

^{cxxvii} Luis Rivera, «Lo que corre por ahí», *Gil Blas*, 3.1.1867. Luis Rivera (1826-1872) fondò insieme a Manuel del Palacio il settimanale di satira politica *Gil Blas* nel 1864. Il settimanale ebbe un enorme successo, fino alla sua chiusura nel 1872. Cfr. Marie-Angèle Orobon, «Humor gráfico y democracia algunas calas en la caricatura política en el Sexenio Democrático», in Marie-Claude Chaput, Manuelle Peloille (eds.), *Humor y política en el mundo hispánico contemporáneo*, PILAR, Université Paris X, Nanterre 2006, pp. 9-30.

«La cantaora es como la golondrina, canta o gorjea durante una temporada, y desaparece en seguida para mudar de atmósfera. No remonta el vuelo como ella, pero muda de provincia o de local, porque es también veleidosa y se hastía de la vida monótona y regular.

Necesita emociones para inspirarse, porque la cantaora tiene su parte de poetisa, y no se encuentran esas emociones en la pacífica vida de la gente formal y morigerada. El orden destruye la inteligencia y mata los sentimientos; es cosa probada. En el desarreglo de la vida bohemia está el manantial de todos los grandes pensamientos: las más sublimes concepciones del arte se deben a esa parte aventurera de la sociedad, a esa juventud errante, que nace, vive y muere sin ocuparse de nada serio, sin pensar en el mañana y sin preocuparse del ayer»

«La cantaora es una bohemia de pura raza; la vida es para ella una sucesión de impresiones gratas o desagradables, que no dejan impresión en su ánimo, pero destruyen su cuerpo»

«Aprende a cantar a fuerza de cantar mucho; esto es, de afición, o cuanto más en diez o doce lecciones [...]. Cuando tiene un profesor, suele ser algún viejo que visita la casa de sus padres o padrinos, se es huérfana, y que es hombre que canta “con muchas fatigas”, según él, y aseguran los que tienen la desgracia de oírle cantar; pero que en cambio toca la guitarra de punteado o pispunteo, como si dijéramos, hasta la guitarra.»

«La sociedad, que cada día se hace más positivista, no suele estimar en lo justo ni mucho menos las obras de arte, y así sucede que la artística garganta de la cantaora no produce más de catorce reales diarios, como máximo generalmente; sueldo que la asignan en un café-cantante (palabra bárbara que ya se ha admitido como otras varias), y si acaso añaden al sueldo un chocolate o un café con media tostada, cena frugal que apenas parece semejante cena.

En cambio de tan pingüe salario, exigen a la prima donna que cante playeras, rondeñas, malagueñas, polos, sevillanas, javeras, gitanas, alicantinas, y habaneras de cuando en cuando; y que canta, como si la hubieran dado cuerda para muchas horas, en invierno desde el oscurecer y hasta las dos de la mañana, si no es que algún parroquiano la pide que eche la última, como si se tratara de que vomitase algo».

«Entrar en un café cantante y oír aquel estrépito de palmadas y golpear de las cucharillas en los vasos, acompañamiento también muy en uso, produce una impresión tal, que haría escapar asustado al hombre pacífico vecino de una aldea tranquila adonde nunca ha llegado ni la noticia de las cantaoras.

Y sin embargo, en aquel cuadro hay mucha poesía, mucho sentimiento y mucha barbarie; porque quiere la humanidad, o lo hace sin quererlo, que en todas sus manifestaciones, fiestas y duelos, pesares y regocijos, vayan mezclados lo sublime y lo grotesco, la rudeza y la dulzura».^{cxxviii}

Per la cantaora la vita è «una successione di impressioni gradite o sgradevoli, che non lasciano impressione nel suo animo, ma lacerano il suo corpo», afferma Palacio sottolineando la dimensione fisica - fisicamente

^{cxxviii} Eduardo de Palacio, «La cantadora», *El Periódico Para Todos*, 21.2.1873. Eduardo de Palacio fu un famoso giornalista e scrittore comico, morto nel 1900. La sua firma è presente nelle maggiori riviste illustrate del tempo. Autore di testi teatrali come *La cuestión capital* (1890), *Un león casero* (1884), *Un novio con patatas* (1879), *Rendirse a discreción* (1878), *Callos y caracoles* (1877) (disponibili online: <archive.org/search.php?query=creator%3A%22Palacio%2C+Eduardo+de%22>), partecipa alla stesura dell'opera collettiva *Las vírgenes locas*, pubblicata a puntate nel Madrid Cómico tra maggio e settembre 1896 (*Las vírgenes locas*, a cura di Rafael Reig, Lengua de Trapo, Madrid 1999). Il progetto, proposto da Sinesio Delgado, direttore della rivista, consisteva nel mettere insieme vari autori, ciascuno dei quali avrebbe continuato a proprio piacimento il testo dei predecessori (cfr. Joaquín Juan Penalva, *Leopoldo Alas Clarín y el autor de Las vírgenes locas*, Octavio Ortega y Carrión, disponibile online: <www.cervantesvirtual.com/obra/leopoldo-alas-clarin-y-el-autor-de-las-vrgenes-locas-octavio-ortega-y-carrin-o>; Lou Charnon-Deutsch, *Gender and representation: women in Spanish realist fiction*, John Benjamins Publishing Company Amsterdam-Philadelphia 1990, pp. 166-202). Su Isidro Sinesio Delgado cfr. Beatriz Quintana Jato, «Vida y obra del palentino Sinesio Delgado», in María Valentina Calleja González (ed.), *Actas del III Congreso de Historia de Palencia*, Diputación Provincial de Palencia, Departamento de Cultura, 1995, pp. 339-53. *El Periódico Para Todos*, settimanale specializzato nella pubblicazione di racconti e novelle, fu fondato nel gennaio 1872 ed ebbe un notevole successo popolare. Cessò le pubblicazioni nel 1883.

sofferta - del cante flamenco, che troverà forse la sua migliore formulazione nelle conferenze di García Lorca,^{cxxix} e denunciando la poca considerazione che la società ha della sua arte.

Palacio si rende conto che entrare per la prima volta in un caffè cantante può essere traumatico e «farebbe scappare spaventato un pacifico paesano di un villaggio tranquillo dove non sia mai giunta nemmeno la notizia delle cantaoras», e tuttavia nello spettacolo si uniscono mirabilmente poesia e barbarie, «perché l'umanità vuole, o lo fa senza volerlo, che in tutte le sue manifestazioni, feste e dolori, sofferenze e divertimenti, siano mescolati il sublime e il grottesco, la rudezza e la dolcezza».

Con un'opposta prospettiva, **Jove de Leszr, su Asta Regia** del 30 agosto 1880, entrando al Teatro de Esquilaz,^{cxxx} aveva avuto l'impressione di ritrovarsi «in un immondo lupanare», i cui spettacoli «marcano un camino di retrocessione e depravazione dei gusti e dei costumi, che con ogni evidenza è necessario contrastare, se vogliamo passare anche solo per medianamente civilizzati tra le nazioni che ci osservano». E chiarisce, dimostrando un'eccellente conoscenza di tali luoghi di perdizione, dove ovviamente si è recato per dovere di scienza, solo per raccogliere un'accurata documentazione:

Poseídos de verdadera aflicción, no podemos por menos que mirar con horror esos espectáculos que según parece se han posesionado ad perpetuum de nuestra bella población, convirtiéndola en un inmundo lupanar, haciendo a la par befa y escarnio de los sentimientos más nobles y levantados de sus habitantes.

Fácil es comprender que nos referimos al Teatro de Eguilaz, en donde se suceden sin interrupción esas vistas y audiciones del canto que llaman del género flamenco: espectáculos que, al presentarlos al público con el carácter que se les vienen dando, marcan una senda de retroceso y depravación de gustos y costumbres, que a todas luces es necesario contrarestar (sic) si queremos pasar siquiera por medianamente civilizados, ante las naciones que nos observan.

Analizad detenidamente esos cantares, y notaréis desde luego la expresión de un pueblo, que gimió durante siglos bajo bárbaras cadenas de un conquistador. Parece estar viendo en ellos espresados (sic) de la manera más primitiva, el sentimentalismo y apatía proverbial de los árabes mezclados con los ayes dolorosos de un pueblo que se queja, porque se siente falto del más preciado don, o sea la libertad.

Asistid a una de esas tan decantadas juergas que con frecuencia se improvisan bajo el emparrado de la venta de la tía Mondonga, o en el corral de la casa de tío Manasas,^{cxxxi} prebosto de los esquiladores de cuatropeas que obsequia una noche a sus amigos, con motivo del bautizo de un hijo que ha tenido, más negro que el hollín, y allí haciendo abstracción completa de ciertas formas, entre un cañaveral de peleón^{cxxxii} y culitos del homicida mono^{cxxxiii}, a los acordes de bien templado aunque desvencijado guitarrillo, admiraréis las melodías vivas y apasionadas que exhala, al par que los conceptos sentimentales de las coplas, consistiendo, según dice Zagasti,^{cxxxiv} el rasgo más característico de esta clase de reuniones, en la oportunidad, intención y

^{cxxix} In particolare Federico García Lorca, «Teoría y juego del duende», in *Obras VI*, a cura di Miguel García Posada, Akal, Madrid 1994, 328-39, in *Obras completas*, Aguilar, Madrid 1954, vol. I, pp. 973-4 (cfr. anche id., «Arquitectura del cante jondo», *ibid.*, pp. 995-1000).

^{cxxx} Si trovava a Jerez de la Frontera, nella piazza Eguilaz, dove fu inaugurato nel 1875 come teatro-circo; in seguito divenne Teatro Echegaray. Inizialmente era destinato a ospitare spettacoli popolari di vario genere e funzionava solo nei mesi estivi, analogamente ad altri teatri circo andalusi; fu poi attrezzato per funzionare anche d'inverno e adattato agli spettacoli di prosa. Fu demolito in una data non precisata intorno al 1890.

^{cxxxi} El Curioso Parlante (Ramón de Mesonero Romanos), «El día de toros», *Escenas matritenses, segunda serie*, 1837-1842, Imprenta de Yenes, Madrid 1842, vol. III, pp. 55-72, cita un Tío Mondongo e una Tía Mondonga, come personaggi folclorici. Mondonga significa serva ignorante o zotica (VOX), come nome maschile, invece, è la tripa. Non ho riscontri per Tío Manasas.

^{cxxxii} Cañaveral de peleón: gioco di parole da caña (bicchiere, ma anche canna) a cañaveral, canneto.

^{cxxxiii} Culitos del homicida mono: culo è anche il fondo di liquido che rimane in un bicchiere, e mono e colloquiale per sbronza o ubriaco (RAE); potrebbe essere: ultimo goccio di una sbronza omicida.

^{cxxxiv} Allude verosimilmente a Julián Zugasti y Sáenz (1836-1915), politico spagnolo, autore o coordinatore di *El bandolerismo: Estudio social y memorias históricas*, Fortanet, Madrid 1876-1880, 10 voll., in part. vol. II, pp. 121-3.

gracejo de las diversas tonadas,^{cxxxv} que desde los puntos más distantes del concurso se dirigen recíprocamente mozos y mozas, formando así, como un chispeante y delicioso tiroteo de ingenio y de pasión, de celosas reconvenções y amantes protestas, por medio de sus coplas que saben adoptar admirablemente a sus respectivas situaciones, o que al punto improvisan con facilidad increíble y estro notable.

Pero trasladad estos mismos sujetos (...) por lo clásico y original de la fiesta, al lujoso salón de una casa particular o al escenario de un teatro, que sólo debe estar destinado a moralizar las costumbres presentando en forma artística para mejor recreo y pasatiempo, las diversas producciones del talento o imaginación, y estamos seguros de que lo que en un lugar pudo deleitaros, en éstos os producirá un efecto completamente opuesto y volveréis el rostro sonrojado por el rubor y la vergüenza.

Por eso, repetimos, no puede elevarse a la categoría de arte lo que desde luego es repulsivo; sin que puedan ser admisibles las objeciones que se hagan, referentes a la libertad de espectáculos, porque en la palabra libertad va envuelta, sin que nunca pueda separarse, la idea de moralidad

Un'altra descrizione di caffè cantante, il Café del Turco, di Malaga, la fornisce ancora Eduardo de Palacio:^{cxxxvi}

El café del Turco está situado en un piso principal.

Es un salón modesto con mesas.

En la parte alta están los palcos, algo más altos de techo que las jaulas de codorniz y separados unos de otros por tablas de pino al natural.

En cada palco hay una mesa.

El escenario ocupa un ángulo del salón, y la cortina divide el escenario diagonalmente, dejando descubierta la mita.

En aquel escenario representan dramas como Hamet el Zegrí, y zarzuelas,^{cxxxvii} y ejecutan bailes nacionales los actores de una "cuarta"^{cxxxviii} porque no me atrevo al denominarla "compañía".

Terminado cada acto y terminada la representación, empieza la sesión de cante y baile.

Mientras unas actúan, otras artistas visitan a los amigos en los palcos.

Allí se bailan, se cantan y se beben artistas y señores del abono, todos desinteresadamente; porque ni ellas piden más que buenas palabras y trato cariñoso, ni a los aficionados guía otro fin que el de pasar el rato

Forse quest'ultimo giudizio è maliziosamente troppo ottimistico, ma serve a controbilanciare quelli di segno opposto. A proposito di gelosie e conseguenti drammi, e adattamento dei testi delle canzoni alle situazioni contingenti, è piacevole il racconto (romanzato, se non inventato del tutto) di **Nicolás de Leyva y Vizcarro**, su un dramma di gelosia scoppiato in una *juerga* flamenca come logica conclusione di una giornata di corrida:

Nicolás de Leyva y Vizcarro

^{cxxxv} La *tonada* è propriamente un tipo di canzone popolare nato nel nord della Spagna, ma qui ci si riferisce verosimilmente alla *toná* (variante andalusa del termine *tonada*), che però indica uno stile flamenco molto antico, derivato dal modo gitano di cantare i *romances*, ballate epico-liriche trasmesse prevalentemente per via orale.

^{cxxxvi} Eduardo de Palacio, «¡Vamos ya!», *El Imparcial*, 6.9.1887. Il Café del Turco era stato fondato nel 1838 ma, ammesso che si trattasse dello stesso caffè, solo negli Anni Ottanta dell'Ottocento ebbe fama come locale dedicato al flamenco. Era situato al numero 44 di Plaza de la Constitución. Hamet el Zegrí fu l'ultimo governatore musulmano di Malaga, catturato poco prima della capitolazione del Regno di Granada, nel 1487, e reso schiavo al termine di un assedio di quattro mesi ad opera dei re cattolici. Non conosco un dramma con questo titolo: potrebbe trattarsi di *Adel el Zegrí*, di Gaspar Fernando Coll (Madrid 1838)?

^{cxxxvii} La *zarzuela* è la forma spagnola dell'operetta, che mescola musica, prosa e danza; comunemente, argomento, costume e ambientazione si legano a usi e mode regionali. Prende il nome da un Real Sitio de la Zarzuela, in cui si svolsero le prime rappresentazioni. Questo genere teatrale era molto in voga nel Settecento e nell'Ottocento. Dopo un periodo di decadenza e di involgarimento, ebbe un momento di resurrezione verso la metà dell'Ottocento, dando luogo a due modelli, la *zarzuela grande*, in tre o quattro atti e argomento drammatico, e il *género chico*, in due atti e argomento giocoso, destinato ai *café cantantes*.

^{cxxxviii} Mil. «Sección formada por la cuarta parte de una compañía de infantería a las órdenes de un oficial o de un sargento» (RAE).

A través de una caña (Apuntes del natural)
La Ilustración Ibérica, 19.6.1886

La juerga flamenca come logica conclusione di una giornata di corrida. “La temperatura del salón era elevada. Los objetos se esfumaban a poca distancia merced a las espesas nubes de humo que ensuciando la atmósfera se elevaban con pesadez. Los artistas habían terminado el primer cuadro y aprovechando el tiempo de descanso bajaban del tablado para hablar con sus amigos y beber alguna caña. Por todas partes se oían palmadas, voces, ruido de cristal que se rompe y, como nota dominante, un murmullo continuo y monótono, producto de las múltiples conversaciones y de los diferentes ruidos”.

“Las cuatro o cinco mesas que a la derecha del tablado había estaban ocupadas por la cuadrilla que aquella tarde había toreado, alguna mujer de descocado mirar y tal cual señorito medio vestido de chulo. En aquel círculo era la broma más animada que en lo restante del café; estaban de juerga, según su manera de hablar; allí acudían la mayor parte de los cantadores y bailadores en los intermedios. Encima del blanco mármol, las estrechas cañas, aprisionadas en sus circulitos de latón, rodeaban a la botella de manzanilla que liberalmente repartía entre ellas su dorado contenido; no había menos de tres bateas en cada mesa; ni un punto de reposo tenían las caña; hombres y mujeres las llevaban continuamente a sus labios vaciando entre ellos el vino con nervioso movimiento [...]”

“Un pintor hubiera encontrado en aquel lado del salón preciosos elementos para un cuadro. Los toreros andaluces, en su mayor parte, con sus fajas de colores, sus chaquetillas llenas de caireles y sus rizadas pecheras, formaban hermoso contraste con los bordados pañuelos de Manila y los rojos claveles que las bailadoras ostentaban; también era digno de atención el tipo de la vengadora; el rostro empolvado, rasgados^{cxxxix} los ojos... al pincel, oscura chaquetilla que oprime un prominente seno quizás postizo, mechones de pelo que se escapan por debajo de un pañuelito de seda, retorciéndose con arte (y bandolina) sobre la frente y sienes, mantón gris medio caído sobre el respaldo de la silla...

Ya está el tocador en su sitio afinando la guitarra, sus compañeros consumen de pie la última caña, alguno sube al tablado tarareando... El cuadro va a empezar.^{cxli}”

“La verdad es que la Asunción bailaba bien. La cabeza levantada, los ojos chispeantes y bulliciosos, el bordado pañuelo graciosamente recogido. Seguía el compás de un tango con voluptuosas ondulaciones de sus bien delineadas caderas; cuando la cantadora lanzaba con voz ronquilla y excitante la picaresca copla, los jaleadores ya habían empezado a acompañar los compases de la guitarra con acordes palmadas y la Asunción echando el busto hacia delante y torciendo los desnudos brazos por encima de su cabeza, avanzaba algunos pasos, marcándolos ora con oscilación de caderas, ora con sendos taconazos dados sobre el tablado; terminaba la copla, callaban las palmas y sólo la guitarra continuaba el estilo con sus notas altas^{cxli}; entonces la bailadora se detenía, apoyaba las manos en la cintura, marcaba las ondulaciones y con los labios entreabiertos y la sonrisa en ellos, miraba a los circunstantes que silenciosos entonces, tenían el alma reconcentrada en las pupilas.

En uno de aquellos solemnes momentos, un cantador conocido con el nombre de Gilguero, hombre fornido, de tostado cutis, anchas patillas y larga cicatriz que le dividía los labios, con su voz aguardentosa y feo gesto dijo algo que hizo mucha gracia a los concurrentes. Un coro de alegres risas le contestó. Menudearon los oles, empezó la guitarra a tocar más fuerte, volvieron a sonar las palmadas y tras de los últimos compases de una nueva copla, dio la Asunción una graciosa vuelta y cesó de bailar”.

“Curro (así lo nombraban), gitano de raza y de profesión, era de lo principalito en su clase; vestía pantalón claro de talle alto, chaleco muy escotado y americana corta, de alpaca negra, rasgada verticalmente en am-

^{cxxxix} Ojos rasgados... al pincel: ojos rasgados sono gli occhi a mandorla delle razze orientali, ma rasgar (rompere, fare a pezzi), è anche suonare la chitarra arpeggiando, da cui viene il termine *rasgueo*; dunque gli occhi della ballerina sono *rasgados*, ma col pennello, non con le dita come le corde della chitarra

^{cxli} Nicolás de Leyva y Vizcarro, «A través de una caña (Apuntes del natural)», *La Ilustración Ibérica*, 19.6.1886. Nicolás de Leyva y Vizcarro, noto giornalista e scrittore, morto nel 1906, collaborò anche con *El Imparcial* e *Madrid Cómico*; è autore di raccolte di racconti: *Apuntes ordenados*, Albacete 1889, *Cuentos en papel de oficio*, Madrid 1903.

^{cxli} Cioè continuava a suonare secondo le caratteristiche dello stile (*palo*) della canzone.

bos lados por el bolsillo que dejaba ver un vivo de raso rojo; tirado hacia la coronilla llevaba un sombrero flexible de ancha ala."

Curro, gitano di razza e di professione, uomo in vista nel suo ambiente («de lo principalito en su clase») ha un aspro scontro con la sua amante, la cantaora Concha, che nella sua esibizione comunica con lui attraverso le coplas: «Por la calle tiro piedras, / al que le dé que perdone; / tengo la cabeza loca / de puras cavilaciones».

In un altro testo, la Manuela canta rivolta alla sua rivale:

¡Vaya si era garrida y arrogante la Manuela! No muy alta, pie menudísimo de muy marcado empeine, cubierto de roja media y fino zapato, redonda de forma, algo más que curvas las caderas, un tesoro de carne en el pecho, de sobra abultado, un bosque de cabellos rizosos, del color de la endrina, en dos ondas sobre la frente y dos patillas enormes junto a las orejas, pálida la tez, encendidos y carnosos los labios como perfilados para el placer, un par de ojos negros, con más relámpago que una tormenta de agosto y más promesas que palabra de enamorado, y que por fortuna no quiso Dios que fueran los que con el santo anacoreta se metieron.^{cxlii} A la verdad, aquella noche, maldido el caso que el Surito hizo de Manoliya; todas las finezas del director del cante caracoleaban en torno a la Niña, que la pagaba con unas sonrisas hasta allí y unas miradas hasta allá, que si fuera de sí ponían al galán, fuera de sí ponían también de ira a la desdenada Manuela. Y ésta hubiera abofeteado a su rival, que bríos no le faltaban, pero la Manoliya se debía al público, y por respeto a él se contuvo, y únicamente vertió sus penas y su cólera en la intención con que dijo sus cantares, y en los ojos de fiera que echó de cuando en cuando al desleal y a la pérfida compañera.^{cxliii}

In questo caso la vicenda ha un risvolto drammatico: i due si appartano, Manuela li raggiunge e mentre el Surito scappa, accoltella la rivale: «Si lasciò prendere ed esclamò con voce chiara e terribile: Io sono stata; l'ho ammazzata io, perché mi ha rubato il mio gachí».^{cxliv} Siamo, ovviamente, dentro un'elaborazione letteraria, che tuttavia non deve essere molto lontana da episodi reali. In effetti si legge in una nota di Juan de Madrid, senza titolo, su *La Última Moda*:

El Gobierno ha querido poner coto al creciente desarrollo del flamenquismo, dictando una real orden para regularizar sus manifestaciones, un tanto reñidas con la moralidad, en los cafés, donde el alcohol, el baile y el cante ofrecen el triste cuadro de algunas de las muchas debilidades humanas. En esos cafés, que se han multiplicado en Madrid, y que también funcionan en varias capitales de provincia, según afirma la real orden, el trato «familiar entre actores y espectadores (palabras textuales), la excesiva libertad de lenguaje, que delata la licencia de las costumbres, y más que nada el abuso de las bebidas espirituosas, promueven manifestaciones ruidosas y altercados violentos, que son origen de graves escándalos...». Tal es la pintura que la Gaceta hace de esos parajes en donde los jipíos y los gorgoritos de las cantaoras alternan con el rasgueo de las guitarras, el ruido de las palmas, el taconeo de las bailaoras y los hurras de los oyentes, embriagados de arte y de alcohol amílico.^{cxlv}

^{cxlii} Possibile allusione a *El mágico prodigioso* di Pedro Calderón de la Barca (1637).

^{cxliii} A. Pérez G. Nieva, «Historias callejeras. La Manuela», *La Vanguardia*, 20.10.1886. Alfonso Pérez Gómez Nieva (1859-1931) fu scrittore e uomo politico, collaboratore dei maggiori periodici dell'epo-ca. Nei suoi racconti adotta tecniche naturaliste, pur ponendosi all'interno della cultura cattolica, come peraltro non è raro nella letteratura spagnola (si pensi a Emilia Pardo Bazán o a José María Pereda). Il suo primo romanzo, *Esperanza y caridad*, è del 1885; le sue opere sono disponibili online: <datos.bne.es/persona/XX967715.html>. *La Vanguardia* è un quotidiano fondato a Barcellona, il cui primo numero è datato 1 febbraio 1881; è tuttora distribuito in edizione castigliana e catalana. Possiede un'eccellente emeroteca nella quale sono disponibili in forma digitale tutti i numeri pubblicati: <www.lavanguardia.com/hemeroteca>.

^{cxliv} I dizionari traducono abitualmente *gachí* con *mujer* (a volte specificato che si tratta di una donna non gitana) o con *mujer guapa* (da cui la geniale traduzione *gnocca* nel dizionario bilingue di Laura Tam, Hoepli, Milano 2009). Probabilmente intende *gaché*, uomo.

^{cxlv} Juan de Madrid, *La Última Moda*, 10.12.1888. L'alcol amílico si usa nella preparazione dei profumi e ha proprietà inebrianti. Il testo allude al *real orden circular* di Moret pubblicato sulla *Gaceta de Madrid* del 27 novembre 1888. *La Última Moda* fu una rivista quindicinale dedicata a un pubblico femminile, pubblicata a partire dal 1888.

Cristóbal Litrán, in un articolo del 1886, con riferimento a un'idealizzazione forse eccessiva e romantica del flamenco delle origini, considera il caffè cantante come una degenerazione del flamenco autentico, del quale rimane

no algo bello, sino algo feo y ruidoso, algo contrahecho, una verdadera caricatura; las sonrisas y los movimientos de las flamencas os parecerán muecas de un rostro sin ojos, expresión ni vida; sus cantares, compuestos y vendidos a tanto la docena, como las naranjas, por algún vate pobre, alambicados, pulidos como hechos con molde, monótonos como el tic tac de un reloj, y previamente fijados en el programa del empresario, no serán ya la carcajada franca de la alegría, ni el sangriento epigrama, ni el melancólico lamento del majo que, ausente de su tierra, pensando con dulce deleite a su jembra,^{cxlvi} pide a la brisa que al acariciar su frente la lleve recuerdos de él, y la bese en los rojos labios, y murmure palabras de amor en su diminuta oreja de largos pendientes; no serán tampoco el eco del plañidero gemido que dejó en los aires de Granada el moro suspirante,^{cxlvii} al perder para siempre aquella patria que sembrara su exuberante fantasía de palacios, que parecen tejidos por los dedos de las hadas, flores de piedra alzándose garridas sobre el fondo de esmeralda de sus vegas, cuyas mieses se mecen al soplo de la brisa, voluptuosas como una sultana; ni el ¡ay! de los celos de un alma herida, vibrando rápido y punzante en la canción, como centella en el aire la aguda punta del frío puñal que blande airada mano.^{cxlviii}

Da parte sua, **Vicente Moreno de la Tejera** è un altro commentatore traumatizzato dall'ingresso in un locale dove «le grida dei jaleadores, le voci roche e aspre (aguardentosas) di quanti si entusiasmano al monotono cante, e l'accompagnamento del ritmo, che alcuni facevano sbattendo i piattini di metallo conto i tavoli, tutto questo formava un insieme disarmonico e barbaro».^{cxlix} Il palco «più che uno scenario, sembrava un patibolo». Il baile: «Molto taconeo, molto movimento di fianchi e braccia, torsioni della vita; un po' serpente e un po' gatta in amore... La disinvoltura, la lascivia, l'incitazione alla lussuria, incitazione disgustosa. Spettacolo proprio di adolescenti illusi e vecchi sporcaccioni, e a cui tuttavia prestano attenzione molti uomini seri». La sua definizione della bailaora come un po' serpente e un po' gatta in amore è talmente ge-

Ebbe un successo enorme e si pubblicò fino al 1927. Juan de Madrid è lo pseudonimo di Julio Nombela y Campos (1836-1919), giornalista, romanziere e drammaturgo. Legato al movimento carlista, si dedicò attivamente alla scrittura diventando un prolifico autore di romanzi pubblicati a puntate (22 volumi di opere complete) e collaborando con i più noti periodici del tempo. Cfr. Manuel Ossorio y Bernard, *Ensayo de un catálogo de periodistas españoles del siglo XIX*, Imprenta Palacio, Madrid 1903, p. 395. Segismundo Moret y Prendergast (1833-1913), uomo politico, ebbe diversi incarichi ministeriali: nel 1888 era ministro degli Interni.

^{cxlvi} Jembra: hembra, mujer.

^{cxlvii} Secondo la leggenda, Boabdil (Mohamed Abu Abdalahyah), ultimo re del regno di Granada, abbandonando la città occupata dai re cattolici, si sarebbe fermato su una collina per guardare la città e avrebbe pianto; la collina avrebbe poi preso il nome di *El Suspiro del Moro*. Si narra anche che Boabdil sarebbe fuggito dalla città vestito da donna, e che sua madre gli avrebbe detto con disprezzo: piangi come una donna la città che non hai saputo difendere da uomo, o varianti del genere. In realtà Boabdil sembra avere il carattere di un sovrano pacifico, ma non quello di un vile: la conquista del regno di Granada comporta per i re cosiddetti cattolici una guerra molto aspra, durata circa dieci anni. Boabdil (1459-1533) era chiamato anche *el rey chico* dai cristiani, per distinguerlo dal suo zio omonimo, detto *el viejo*. Un anno prima dell'articolo citato, nel 1885, Emilio Castelar (scrittore, poi deputato e presidente durante la Prima Repubblica spagnola) aveva pubblicato presso l'Imprenta Fortanet di Madrid *El suspiro del moro: Leyendas tradiciones, historias referentes a la conquista de Granada*: questo fa pensare che il flamenco idilliaco, contrapposto a quello rumoroso dei caffè, abbia un'origine letteraria e romantica, legata più alla stampa costumbrista che alla realtà.

^{cxlviii} Cristóbal Litrán, «En el café flamenco», *La República*, 12.1.1886. Cristóbal Litrán Canet, repubblicano e autonomista molto apprezzato presso i periodici progressisti; svolse un'intensa attività come traduttore. *La República*, organo del partito repubblicano federale fondato da Enrique Pérez de Guzmán, marchese di Santa Marta, rivoluzionario ispirato alle idee di Francisco Pi i Margall, inizia le pubblicazioni nel 1884 e chiude nel 1891.

^{cxlix} Vicente Moreno de la Tejera, «Cante y baile flamenco», *La Ilustración Ibérica*, 15.2.1890. Vicente Moreno de la Tejera (1848-1909) fu un famoso giornalista e romanziere di tendenza liberale. Alcune sue opere sono disponibili in forma digitale: datos.bne.es/persona/XX1372392.html.

niale che gli perdoniamo tutto il resto: dal paragone tra il flamenco e balli algerini ballati da una «donna semiselvaggia», al severo, benché non originale, ammonimento: «Sappiano i suoi ammiratori che si degradano».

Quando entra in scena la principale attrazione della serata, una ballerina giovane e bella, ma che «non aveva coscienza della sua degradazione», «la sua presenza venne accolta da una selva di applausi. E anche da una gragnola di apprezzamenti, in maggioranza grossolani». Non sappiamo tuttavia come va a finire la serata: l'obiettivo e meticoloso critico abbandona a metà: «La funzione doveva continuare fino a un'ora molto avanzata. E una volta che lo scandalo fosse giunto al suo culmine, e il vino avesse turbato le intelligenze, non sarebbe stato strano che tale festa finisse, com'è frequente, con qualche coltellata».

Fortunatamente abbiamo testimonianze più degne di fede, ad esempio quella del poeta andaluso **Salvador Rueda**, che descrive la struttura tipica di uno spettacolo flamenco:

Están en primer término hasta siete personas, haciendo frente al público, y voy a describirlas de corrido, empezando por una punta y acabando por la otra.

Rompe la macha un vejestorio pintado de albayalde, el cual menjurge deja enterrada gran parte de sus años, y en vez de llevar la chulesca bata llena de tablas, luce una falda moderna con su correspondiente rizado,^{cl} que es lo que hay que ver, cuando trata de sentarse la cantadora. Tiene ésta a su cargo la parte de tangos,^{cli} y apenas sale uno nuevo, ya ha llegado a su noticia, y empieza a cantarlo en compañía de una letra; a las veces llena de gracia madrileña, que es como si dijéramos, gracia satírica.

La segunda persona es una niña en la apariencia, y mujer por los años, que sólo canta malagueñas, y a fe que de las que componen su repertorio, canta una tan llena de luz y frescura, que no parece sino que su voz es un hilo de cristal.

La tercera persona es un joven que canta seguidillas^{clii} gitanas, dando pequeños golpes con el palo sobre las tablas, y cerrando los ojos para hacer sentimiento.

Sigue luego una serrana, envuelta en pañolón de Manila, y ésta sí que debe ser malagueña o sevillana, porque rebosa donaire toda su persona, y porque canta además de todo lo que Dios crió, con una verdadera maestría, que aquello es pura canela.

A esta diosa flamenca siguen dos tocadores de guitarra, diestros de verdad en el manejo de ella; pero como y tengo ahora la nostalgia de mi tierra, echo de menos aquel fondo de tristeza y dejadez oriental que enseguida pondría de manifiesto en una mala guitarra cualquier mozo de los barrios del Perchel o de Triana.

En la punta del tablado está, por último, el rey de los cantadores españoles, y muestra al público su rehecha estatura, su tez tostada, sus tufos a la madrileña y su pechera espléndidamente bordada.

Mientras una de estas figuras canta, siguiendo su turno riguroso, los demás jaleanla a grandes voces, y la que no, toca las palmas, y el que tampoco hace esto, da golpes en el suelo con un palo, que iquién había de decirle su porvenir, cuando se mecía cargado de flores en la selva!

Tras las figuras hay un gran espejo colgado en el muro, cuyos lados lucen sus moñajos y colorines dos guitarras colgadas también a lo largo del espejo. En los demás muros del establecimiento, destácanse los retratos de célebres cantadores y tocadores, tales como el Canario y el Niño de Lucena, alzándose frente al tablado una especie de cantina, con sus pirámides de botellas, sus destacamentos de vasos, sus carros de platillos y sus pequeños montones de azúcar, todos de igual alzada y cortados por la misma tijera.

El público que llena el establecimiento, es de lo más acabado en punto a correcta pronunciación y aires truhanescos, pareciendo todos personajes escapados de los artículos de Mesonero Romanos.

Pero calla, que la muchacha ha lanzado su copla favorita, y cada subida que hace es salutada con una explosión de entusiasmo, de veras justificada, porque la niña mete la voz sin compasión carne adentro, y cuelga además unos caireles tan andaluces a lo que canta, que sale la copla de sus labios con más abalorios que caballo jateado a la jerezana.

El estruendo llega a su colmo: - ¡Siga la fiesta! - ¡Vamos allá, vamos allá! - ¡Otra copla, serrana! - ¡Una cana, madrina; moje usted esa garganta! - ¡Olé!

^{cl} Bata llena de tablas: tablas: «Parte que se deja sin plegar en un vestido (Diccionario Enciclopédico Vox, cit., s. v.)

^{cli} Il tango è uno stile flamenco che non ha relazione con l'omonimo ballo argentino.

^{clii} Seguidilla o siguiiriya è lo stile fondamentale del cante jondo, eseguito dalla sola voce, senza accompagnamento strumentale, a parte i colpi di bastone.

Esto, y mucho más, acrecienta los mil ruidos de la sala, cuyo ambiente parece ser de fuego; los vasos chocan contra los vasos, caen los chorros del café dentro de las tazas, truenan las botellas lanzando los corchos al techo, los gritos y algazara se extienden por todas partes, y en el tablado, no bien ha terminado una copla cuando se empieza otra, suenan acordadas las palmas, los tocadores hacen mil bordados de notas en las cuerdas, muévense las figuras, reproducense los colores en los espejos y la luz se quiebra y rutila sobre los personajes del cuadro, coloreando los semblantes, animando los contornos, y dejando un brillante reflejo en cada exaltada pupila.

La gente pide nuevas coplas a los cantadores, y nuevos cantares salen de su garganta, ya dulces y alagadores, ya briosos y altivos, ya empapados de profunda tristeza.

Dan las doce, la una, las dos...; el estruendo de palmas y voces sigue al mismo compás, y yo, que me bato en retirada, oigo a medida que me alejo la voz de los cantadores, el rasguea de las guitarras, los gritos escapados de los flamencos, todo envuelto en una onda de vaga poesía, que se derrama por la noche como una luz del sonido.

Nadie cruza por las calles solitarias. El eco levantado por mis pasos choca en los muros de las casas, rebota en el viejo frontispicio de alguna iglesia, y se borra en el aire para dejar paso a otro, y luego a otro, y después a otro.^{cliii}

Verso la fine del secolo, anche da parte degli estimatori del genere si avverte una marcata decadenza dei caffè flamenchi e la contaminazione di *cante* e *baile* autentici ad opera di prodotti commerciali o di basso livello, fenomeno che si verifica abitualmente quando uno stile artistico diventa di moda e la richiesta del pubblico viene soddisfatta da artisti grossolani. Federico Moja y Bolivar parla di decadenza del flamenco dovuta a intrusione del genere drammatico e degenerazione degli artisti:

Los cafés cantantes que aún hay abiertos, suenan a hueco (salvo contadas excepciones); las pataitas de las bailadoras retumban tristemente en el tablado; las palmas tienen fatidico son; los jaleadores resultan mortecinos, y el barbián que con áspera voz gargariza con unas siguiriyas, estirando el cuello y enseñando la movable nuez en todo su volumen, parece que entona una secuencia del Oficio de difuntos, agregando su afectado sentimentalismo al tanto por ciento de canto llano que en las seguidillas se encierra.

Va desapareciendo de los cafés-teatro la incitante bailadora, y perdiendo, al par del característico traje, la gracia de su baile, adulterado hoy con extravagancias de escaso gusto y movimientos groseramente obscenos para recreo de cándidos ojos.

A los cantaores va sucediendo también una serie de gritadores desentonados que torculan el ritmo para darle falso estilo, y hacen visajes para expelerle de las fauces en forma de nota aguardentosa.^{cliv}

Anche José de Siles, che ne era un estimatore, scrive: «El género flamenco ha ido decayendo últimamente en tales términos, que hubo momento en que se le creyó muerto, siendo sus cantos y sus bailes como lamentos y

^{cliii} Salvador Rueda, «El café flamenco», *El Álbum Ibero Americano*, 22.3.1892. Salvador Rueda (1857-1933) è un importante scrittore andaluso; come poeta fu tra i primi esponenti del modernismo, insieme a Manuel Reina; è importante anche la sua produzione teatrale e narrativa. La maggior parte delle sue opere è disponibile in forma digitale nella Biblioteca Digital Hispánica: [bdh.bne.es/bnsearch/Search.do?numfields=1&field1=autor&field1val="Rueda%2c+Salvador"&field1Op=AND&exact=on&advanced=true&language=esEn](http://bdh.bne.es/bnsearch/Search.do?numfields=1&field1=autor&field1val=). Si veda anche il portale a lui dedicato bel *Cervantesvirtual*: www.cervantesvirtual.com/portales/salvador.rueda. *El Álbum Ibero Americano* fu una rivista femminile, e femminista, pubblicata a Madrid dal 1891 e ispirata da Concepción Gimeno Flaquer, giornalista di ispirazione liberale, impegnata per l'emancipazione femminile. Cfr. Diego Chozas Ruiz-Belloso, «La mujer según el *Álbum Ibero Americano* (1890-1891) de Concepción Gimeno de Flaquer», *Espéculo, Revista de Estudios Literarios*, Universidad Complutense de Madrid, disponibile online: www.ucm.es/info/especulo/numero29/albumib.html. Il Perchel è un quartiere di Malaga, mentre Triana lo è di Siviglia: entrambi erano all'epoca quartieri marginali, caratterizzati da una numerosa presenza di gitani.

^{cliv} Federico Moja y Bolivar, «Género flamenco», *El Imparcial*, 9.4.1894. Federico Moja y Bolivar (1842-1897), letterato e giornalista famoso, fu primo segretario dell'Accademia Spagnola di Roma, fondata nel 1873. Collaborò con *Gil Blas*, *El Globo*, *El Imparcial*; fu direttore de *Las Noticias* di Malaga.

contorsiones de agonía. Ahora parece levantar la cabeza, volver de su letargo. En ocho o diez cafés madrileños deja oír sus palmoteos y sus taconeados».^{clv}

Descrive un caffè frequentato da giovani, molti ricchi e non pochi stranieri, con un'atmosfera tipica andalusa. Sul fondo della scena uno specchio riflette gli artisti moltiplicandoli; su un lato il piano che accompagna *malagueñas* e *sevillanas*, essendo la chitarra inadatta a un salone di grandi dimensioni. Vi canta Filomena Caballero, che «a otto anni andava già nei caffè a sentir cantare flamenco» e «a dodici anni già cantava in pubblico» (Cita una Matilde Prada, ballerina che «nacque a Siviglia, e a cinque anni ballava»):

“Es alcarreña, y parece andaluza. A los ocho años ya iba a los cafés a oír cantar flamenco. Su vocación al cante fue pues, en ella, muy temprana. Su única ambición cuando niña era llegar a ser cantante. Cantaba día y noche en todas partes, sin descanso, sin maestro, por natural instinto. Cediendo por fin a su pasión, a los doce años ya cantaba en público. [...] Canta de todo: malagueñas, soleares, sevillanas, guajiras, tangos y hasta su poquito de zarzuela”.

“Cuando Filomena, después de cantar, descendió del tablado y vimos su arrogante figura más de cerca, aunque recreamos nuestra vista en sus brazos torneados, en sus dientes níveos y perfectos, en bozo tentador que sombrea su labio, no fijamos principalmente en sus ojos rasgados, bordeados de largas pestañas. En ellos había lágrimas.

Acababa de cantar una canción triste. Y había puesto, como siempre, en su boca su alma”.^{clvi}

Matilde Prada era una ballerina molto famosa a Madrid e agli inizi degli Anni Novanta dell'Ottocento si esibiva al caffè La Marina, in Calle de la Reina, che era frequentato tra gli altri da Antonio Machado e Salvador Reina

Julio Pellicer descrive il Café del Pez, sito a Cordova, in «una stradina dal brutto aspetto, scarsa illuminazione e ancor più scarsa vigilanza, condizioni assai adatte a realizzare certi affari un po' conflittuali con quanto prescritto dal decalogo nel settimo comandamento»,^{clvii} con la presenza abituale di militari che rumorreggiano, studenti sfaccendati e una varia umanità: «Aquí veo algunos militares que con sus voces y risotadas alborotan; más allá, discuten varios estudiantes; otros se cuentan sus trapisondas y no pocos “próximos” en unión de ciertas mujerzuelas, consumen una interminable serie de copas del fuerte. No falta la reunión de vie-

^{clv} José de Siles, «Noches flamencas», *Nuevo Mundo*, 4.6.1896. Di José de Siles, giornalista e scrittore dalla vita bohémienne, si hanno poche notizie. Influenzato dal naturalismo di Zola, scrisse *La seductora* (1887), *Juana Placer: historia de un temperamento* (1889), *La hija del fango* (1893). Alcune opere sono disponibili in forma digitale presso la Biblioteca virtual de Andalucía, nella pagina <www.bibliotecavirtualdeandalucia.es/catalogo/consulta_aut/registro.cmd?id=460>. Muore nel 1911. Alcuni racconti sono disponibili in formato .epub: <gansoypulpo.com/autor>. *Nuevo Mundo*, famoso periodico dell'epoca, viene fondato nel 1894 e si caratterizza per il ricorso alla grafica e alla fotografia, che sono un elemento determinante del suo successo di pubblico. Cessa le pubblicazioni nel 1913.

^{clvi} Matilde Prada nacque a Siviglia nel 1876 e ballava già a cinque anni; debuttò ufficialmente nel 1890 (<flamencodepapel.blogspot.it/2009/03/rescatando-matilde.html>). Suo maestro e compagno d'arte era Alfredo Medina, che morì suicida. Matilde Prada ebbe una fama internazionale e fece delle tournées all'estero insieme alla Macarona (<flamencodepapel.blogspot.it/2010/08/leccion-de-sevillanas-en-1896.html>). Non ho alcuna notizia su Filomena Caballero.

^{clvii} Julio Pellicer, «Café cantante», *El Defensor de Córdoba*, 10.11.1899. Julio Pellicer López (1872-1937), noto autore drammatico e collaboratore dei principali periodici del tempo. Scrisse *Perfiles y semblanzas*, raccolta di articoli in stile modernista; *Pinceladas*, prologato da Manuel Reina (disponibile online: <www.bne.es/es/Catalogos/BibliotecaDigitalHispanica/Inicio/index.html> s. v. «Julio Pellicer y López»; i monologhi *Fiera vencida* (1897) e *Dos medallas* (1898). *El Defensor de Córdoba* fu un quotidiano cattolico pubblicato tra il 1899 e il 1938. Di orientamento conservatore, negli ultimi anni gravitò nell'orbita del carlismo.

jos verdes, quienes pasan la noche recordando las calaveras de antaño y enviando cañitas a tal o cual barbiana que en comandita con otras gachis^{clviii} les toman el poco pelo que tienen,^{clix} de un modo horroroso».

Segue ballo consistente in una sequenza di lascivi movimenti e, dopo lo spettacolo,

Las barbianas del tablado comienzan ahora la parte más interesante y productiva de su trabajo; tienen que servir de gancho para embaucar a los parroquianos y hacerles que una tras otra gasten no pocas pesetillas que, más tarde, irán a reunirse en el cajón del dueño del café.

Es curioso verlas mariposar de mesa en mesa en busca de algún primo, de los que nunca faltan, que les pague la cena. Unas, las de más labia, lo encuentran; otras, menos afortunadas, se reúnen en corrillo y ya fumando fuertes tagarninas, ya disparando dicharachos o timos de muchísimo salero a los espectadores, pasan el tiempo.

A dispetto della sua cattiva fama, nella stampa non specializzata comincia a farsi strada la consapevolezza dell'antichità della tradizione flamenca e della presenza in essa di un'importante eredità musulmana. **Oscar Camps y Soler** collega la musica andalusa all'eredità culturale musulmana, e al «*suspiro del moro*»:

Es indudable que el carácter de una nación lo forman las vicisitudes de su historia: pues bien, en las costumbres, en el lenguaje, en la literatura y en los monumentos de Andalucía yo leo una historia horrible a la par que gloriosa y tan sangrienta como heroica; por todas partes encuentro un recuerdo de los Califas, y en ese recuerdo me parece entrever el símbolo de los suspiros y de las lágrimas de los tiempos, el último homenaje quizá, o el postrer acento tributado a un amor perdido.

Cuando Boabdil abandonaba para siempre su real Alhambra, es fama, que no lejos de Granada volviera afligido el rostro hacia la tierra que amaba tanto, y que entonces su madre Zoraya le dijese: "Llora, llora cual débil mujer, o cual cobarde, tú que no supiste combatir como un valiente". Desde aquel día ese lugar se llamó El suspiro del moro, desde aquel día desapareció la civilización de los árabes.^{clx}

Evidenzia la purezza dei testi delle canzoni e l'attrattiva tipicamente orientale delle loro immagini, riconoscendo al flamenco un carattere popolare e tradizionale. I canti portati nei caffè e nei teatri sono nati in realtà nei luoghi di lavoro o nei momenti di svago, seguendo usi antichissimi:

Acércate ahora al sitio de donde parten esos cantos. - Es un cortijo; son los labradores que descansan de las faenas del día solazándose en las horas de la velada. Cinco o seis de ellos entonan alternativamente su copla, u otros acompañan en la guitarra ejecutando entre uno y otro canto mil fantásticas e improvisadas variaciones, animados por el acompasado ruido que producen las palmadas de los jaleadores. Muchas pareja provistas de castañuelas (que redoblan primorosamente durante las variaciones y que hacen callar en los cantos), bailan al son de esta música, una danza que se parece a la tarantela, pero que de todos modos es original y típica como la que más.

Este conjunto es lo que se llama fandango. Su ritmo es ternario y algo menos animado que el wals. La tonalidad de sus variaciones es menor, empezándolas y concluyéndolas siempre sobre el acorde de la dominante, lo que recuerda bastante su primitivo origen árabe, lo mismo que la mayor parte de los demás aires andaluces, la soledad,^{clxi} la caña, la rondeña, la malagueña, etc. Los cantos del fandango modulanse siempre en tono

^{clviii} Zingare = gachis, gitano per mujer. Cfr. Gabriel Velardi-Pasquale, *Vocabulario de Caló-Español*, Bubok, Madrid 2011, s. v.; cfr. anche *Diccionario del dialecto gitano. Origen y costumbre de los gitanos*, Imprenta Hispana, Barcelona 1851; Augusto Jiménez, *Vocabulario del dialecto gitano*, Imprenta del Conciliador, Sevilla 1853.

^{clix} Les toman el poco pelo che tienen: tomar el pelo è espressione per «prendere in giro, imbrogliare». Letteralmente significa «prendere, portar via i capelli», da cui il gioco di parole.

^{clx} Oscar Camps y Soler, «El fandango», *La Época*, 11.11.1868. Oscar Camps y Soler fu un pianista e compositore nato ad Alessandria d'Egitto nel 1837; stabilitosi a Madrid vi svolse un intenso magistero sia con le sue lezioni, sia con pubblicazioni e critiche. È autore di un *Gran tratado de instrumentación y orquestación*, Minuesa, Madrid 1860; *Estudios filosóficos sobre la música*, Palencia 1864 (disponibile online: <bibliotecadigital.jcyl.es/es/catalogo.imagenes/grupo.cmd?path=10072272>).

^{clxi} Più abituale la variante andalusa *soleá* per *soledad*.

mayor. Hay variedad en la manera de ordenar los versos de una copa en el canto del fandango; la más graciosa es la que emplean algunos, de empezar por el segundo verso, cantar después el primero, segundo, tercero y cuarto, repetir el cuarto, y terminar constantemente con el primero».

«La voz de los cantaores es tan flexible, por lo regular, y ejecutan tantas y tan diversas modulaciones, que no sabemos que pluma alguna haya podido transcribirlas al papel. Más de un renombrado maestro la ha roto por no haber podido notar un simple canto del fandango tal como lo canta un cantaor cualquiera. Ese músico popular no conoce ni la música ni la poesía, y sin embargo, compone versos, cantos y variaciones con la más asombrosa facilidad.

Viene sottolineata anche una caratteristica che rappresenta forse la principale attrattiva per i musicisti colti a cavallo tra Otto e Novecento: la ricchezza di variazioni nel cante è tale che non è possibile fornirne una trascrizione con il sistema di notazione musicale europeo: *«La voce dei cantaores è generalmente così flessibile, ed eseguono variazioni talmente numerose e varie, che non sappiamo quale penna possa trascriverle su carta. Più di un rinomato maestro l'ha rotta per non essere riuscito ad annotare un semplice canto del fandango come lo canta un cantaor qualunque. Questo musicista popolare non conosce né la musica né la poesia, e tuttavia compone versi, canti e variazioni con la più stupefacente facilità».*

All'origine araba fa riferimento anche lo scrittore **Pedro Antonio de Alarcón**, secondo il quale

El fandango es una cantinela árabe: una melodía que los africanos nos trajeron del desierto, impregnada con toda la voluptuosidad de sus muelles ocios, de sus lascivas zambrosas, de sus ardientes pasiones. En esos dilatados suspiros que lanza esa guitarra están interpretados el abandono oriental, el delicioso ensueño de la virgen mora que se queja enamorada tras las celadas ojivas de un torreón; las poéticas tradiciones de Andalucía; la molición de los sarracenos, cuya sangre generosa chispea aún en los ojos de terciopelo de nuestros paisanos: aquellas escenas se amor, de delirio, de pereza que aún murmuran con la brisa en las alamedas de la Alhambra, en las márgenes del Guadalquivir...^{clxii}

Invece una nota anonima su **El Imparcial** del 15 giugno 1879 insiste sul flamenco come musica per iniziati:

La cantaora es una mujer superior que expresa cantando todas sus penas, como el ruiseñor: es una diva con mantón de Manila, que oculta un cuerpo gracioso y un corazón de dinamita. Nacida para querer y para pasar fatigas en este valle de lágrimas, no encuentra desahogo a sus pesares más que con sus gorjeos. Cuando se le acaba la voz, se le acaba la vida: la cantaora muere en activo. El cantaor es un artista que se dedica al cante, como podía dedicarse al toreo. Es hombre de corazón, sin ser de aquellos doce,^{clxiii} y lo mismo se baña en la manzanilla, que en sangre del enemigo. Profesa el arte por el arte, y principalmente por el de Sanlúcar, Jerez y el Puerto de Santa María. Para el profano el cante es una especie de miserere flamenco. (...) Para el que no conoce el cante ni entiende de estilo, una soirée de cantaores es el concierto de un pelotón de zúlus que aúllan. Para el que está en el secreto, cada nota es una puñalada en el corazón, cada frase un poema y cada cantaor un genio fajado, es decir, con faja de seda. El flamenco es el canto libre del pueblo.

^{clxii} Pedro Antonio de Alarcón, «La guitarra», *El Periódico Para Todos*, 13.1.1872. Zambra: in RAE «Fiesta que usaban los moriscos, con bulla, regocijo y baile» e «Fiesta semejante de los gitanos del Sacromonte, en Granada, España». Nel linguaggio comune vale come gazzarra.

^{clxiii} Sin ser de los doce: ironico. I dodici sono gli apostoli. Possibile riferimento all'esorcista che opera pur non facendo parte degli apostoli in Mc. 9,39.

Manuel Díaz Martín, sul *Diario de Córdoba* del 14 settembre 1881, propone un approccio scientifico allo studio delle tradizioni popolari e alle tradizioni orali, in particolare il *cante flamenco*, e recensendo la raccolta di testi curata da Demófilo, pone un'interessante domanda: «Il *cante flamenco* è un genere proprio dei cantanti, come assicura Demófilo, o è anche e in più l'eco di una civiltà la cui vita e la cui storia ci è sconosciuta, eco conservata dai resti di una razza disgraziata tra la vivamente impressionabile razza andalusa? È forse una meravigliosa combinazione del lamento gitano, dell'eco araba e dell'aria andalusa?». ^{clxiv}

Sulla decadenza del genere, sostenuta anche da Demófilo, adotta una posizione ragionevole, ben più equilibrata di altri articoli presenti sui quotidiani del tempo: «Questo *cante*, vero tesoro artistico di una razza, una volta esposto come mercanzia, subisce necessariamente le adulterazioni imposte dal capriccio o dalla meschinità del compratore». Dunque la proposizione del flamenco a un vasto pubblico non pone questioni morali, ma produce una commercializzazione del genere musicale.

In questo contesto si affaccia più volte l'ipotesi non solo di un'influenza araba nel canto flamenco, da molti considerato solo come canto gitano, ma anche quella di una presenza *morisca* all'interno della cultura gitana, come fattore essenziale di elaborazione della tradizione flamenca; nella nota anonima a commento del quadro di J. J. Rougeron, ^{clxv} *Zambra de gitanos*, su *La Ilustración Artística*, 14 maggio 1883, si legge:

No todos los moros salieron de Granada cuando en la Torre de la Vela se enarboló el pendón de los reyes católicos.

Semilla de África quedó en la oriental ciudad que baña el Genil, y esa semilla fructificó, pese al inquisidor Torquemada y al decreto de expulsión de los moriscos y a los autos de fe y a todas las persecuciones civiles y religiosas con que la Iglesia y el Estado abrumaron a los levantiscos herejes. Los descendientes de aquellos que fueron dueños de Granada y la perdieron como se pierde todo, por sus miserias, celos y rencillas personales, habitan, siquiera en pequeño número, y por dicha suya, cabe aquella maravillosa Alhambra que construyeron sus abuelos bajo los planos concebidos de una sensual huri; y aunque pobres, despreciados y solamente en comercio tenebroso con algunos extranjeros, aspiran el aroma de las flores en la cuesta de Gomeles ^{clxvi} o se guarecen indolentemente de los rayos del sol debajo de los románticos cipreses del Generalife.

Si, por acaso, vais a Granada y acertáis a asomaros por el delicioso mirador de Lindaraja, descubriréis un barrio típico, el Albaicín, que conserva no sólo su antiguo nombre, sino su antiguo aspecto. Allí casi nada ha cambiado, ni las cosas ni las personas. Si los soldados del Rey Chico dejaran sus sepulcros para dar un paseo por su antigua ciudad favorita, volverían a llamar a la puerta de la misma casa en que, hace siglos, se embriagaron de amor y de vino jerezano (salvo el respeto a la prohibición del Profeta).

Pues bien, visitad ese barrio, o buscad un equivalente en la deliciosa población morisca; penetrad, con o sin permiso, donde oigáis rascar una guitarra o entonar un jaleo con voz no siempre fresca; y de fijo en la trastienda de una pretendida taberna, o en el tenebroso patio de una trapería nominal, daréis con la escena pintada por Rougeron con perfecto conocimiento de causa y de tipos.

El espectáculo es para verse y no cuesta muy caro: unas cañitas para el cantaor, unos buñuelos para la bailaora y una propina para el viejo rufián que explota, entre moro y judío, la curiosidad de los artistas y el dispendioso spleen de los ingleses

^{clxiv} Manuel Díaz Martín, «Cantes flamencos», *Diario de Córdoba*, 14 settembre 1881. Si riferisce a Antonio Machado Álvarez, *Colección de cantes flamencos*, cit. Manuel Díaz Martín (1860-1923) è autore di una *Colección de cantares andaluces*, Sevilla 1899, e di *Maldiciones gitanas*, La Andalucía moderna, Sevilla 1901. Era legato alla scuola folclorista andalusa animata da Antonio Machado Álvarez (Demófilo). Il *Diario de Córdoba* si pubblica tra il 1849 e il 1938. Era un quotidiano moderatamente conservatore, a diffusione locale.

^{clxv} Jules James Rougeron (1841-1880) pittore francese amante del folclore e delle tradizioni andaluse; viaggiò in varie occasioni in Andalusia, dipingendo soggetti flamenchi. *La Ilustración Artística*, settimanale di letteratura, arte e scienze, fu una rivista di grande formato pubblicata dal 1882. Ebbe una diffusione molto ampia ed era di alta qualità grafica. Vi collaborarono Emilio Castelar, José Echegaray, Giner de los Ríos, Emilia Pardo Bazán, Ramón del Valle-Inclán, Benito Pérez Galdós... Concluse le pubblicazioni nel 1916 o nel 1917.

^{clxvi} È il nome della salita che a Granada porta all'Alhambra.

Un'ulteriore nota che emerge dagli interventi giornalistici è la consapevolezza che, dentro la ricchezza di stili e generi del flamenco, c'è un nucleo molto antico, comunemente individuato nel *cante jondo*, cui dedica un articolo **Eduardo de Palacio**, su *La Ilustración Española y Americana* del 22 ottobre 1885:^{clxvii}

“Los que no conocen aquella tierra bendita que denomina el vulgo “Andalucía”, los que no han nacido en ella, no pueden apreciar las bellezas del cante.

Y aun los andaluces que no han visitado los barrios de la gente cañi o gitana no saben lo que es poesía, y ternura, y “diplomacia incontinental”.

Los gitanos constituyen en Estado libre dentro de otro Estado.

Ellos podrán ser maleantes y aun tener la desgracia de seducir a las bestias del prójimo y de tropezarse con las cosas ajenas antes de que se le extravíen al prójimo.

Pero ellas, las gitanas puras, son modelo de lealtad y firmeza, y primeramente consentirán en su muerte que en la deshonra y el envilecimiento”.

“El gitano cantaor es un trovador con sombrero de catite;^{clxviii} un hombre que siente y que llora cantando sus penitas.

En el cante flamenco hay cierta mezcla de alegría y dolor que no se explica sino por la siguiente copla del pobrecito Augusto Ferrán:

¿Alegrías? No las quiero

de esas que a todos alegran;

yo quiero las alegrías

que al mismo tiempo dan pena.”

“En el cante hay algo de la plegaria del árabe y de la del montañés cristiano.

Al caer de la tarde, debajo del emparrado que se ve delante del cortijo, sentado en un taburete y junto a una mesilla, sobre la que se ofrece el jarro de vino blanco y las cañas, conmueve oír el cante del trovador flamenco”.

“Entre los géneros de cante, el jondo es el clásico. (...) En el cante jondo hay algo dramático y algo que recuerda el género religioso.”

Sembra dunque fatale che il flamenco sia destinato a uscire dai recinti in cui è stato confinato (teatri o caffè, siano essi intesi come luoghi di culto o di perdizione) e ad occupare (o secondo alcuni: contaminare) gli spazi più prestigiosi della vita sociale; così, quindici anni prima del *Concurso* organizzato sempre all'Alhambra da Manuel de Falla e Federico García Lorca, la presenza gitana nella reggia *nazari* è vista come un insulto e una profanazione. Una nota del *Noticiero Granadino*^{clxix} del 9 giugno 1907, intitolata «El colmo», informa che

En el balance de las fiestas [= del Corpus], hay una partida que acumula graves cargos contra el Ayuntamiento; la que puede figurar bajo el epígrafe Intromisiones inexplicables, que la osadía de algunos, la blandura y ductibilidad de las autoridades, las complacencias merecedoras de toda censura y el silencio de quienes están obligados a protestar, han alentado, motivando que lleguen a extremos inconcebibles, irritantes, in-

^{clxvii} *La Ilustración Española y Americana* fu la più importante rivista illustrata dell'Ottocento; si pubblicò tra il 1869 e il 1921. Di eccellente qualità grafica, annovera tra i collaboratori Alejandro Sawa, Ramón María del Valle-Inclán, Salvador Rueda, Manuel Reina, José Zorrilla, Ramón de Campoamor, Juan Valera, Leopoldo Alas «Clarín», Emilio Castelar, Miguel de Unamuno, Francisco Pi y Margall...

^{clxviii} Cappello tradizionale andaluso, di forma conica, che deve il suo nome alla forma che richiama il dolce omonimo; detto anche cappello di Calañas, dal nome di questa località in provincia di Huelva.

^{clxix} Pubblicato a Granada tra il 1904 e il 1936, fu inizialmente di orientamento liberale e diventò nel tempo conservatore, adottando tuttavia una posizione indipendente negli anni della Seconda Repubblica. Ebbe notevole diffusione a livello locale.

tolerables; motivando que una corporación tan respetable como la municipal arrostre el más completo ridículo, y que los prestigios del representante del Gobierno en la provincia se amengüen y quebranten ante el concepto general.

La precipitación de los hechos, nos obliga a desistir del propósito de reservar para más adelante advertencias, cargos y censuras.

Sería criminal el silencio que guardásemos hoy, ante la sorprendente noticia que anoche llegó a nuestros oídos, noticia que en un principio nos resistimos a creer, y que aún no creemos en todos sus detalles.

Seríamos cómplices de un crimen de lesa arte, si no protestáramos contra el proyecto descabellado, absurdo, inconcebible, de convertir el palacio de Carlos V en escenario de impúdicas danzas de jitanos, en lugar de escandalosa juerga, donde del jipío, el tango y las contorsiones sicalípticas ofrecen el más pobre, el más triste, el más lamentable concepto de esta hermosa tierra granadina.

Bien está que los aficionados a lo que juzguen típico - aunque no lo sea - de este solar andaluz, organicen esas juergas; pero háganlo en las cuevas^{clxx} donde se alberga la desastrada gitanería, o en otros sitios; no en el magestuoso palacio del gran Emperador y Rey, no en el lugar que reverentemente se custodia y conserva como reliquia de nuestras pasadas grandezas, de nuestras epopeyas inenarrables.

¡Los gitanos danzando en el recinto que rememora los esplendores del gran Emperador! ¡Qué sacrilegio!

Pochi giorni dopo, ancora proteste indignate su *El Noticiero Granadino* dell'11 giugno 1907 in una nota intitolata «La Alhambra, café cantante»: «¡Qué vergüenza!... ¿Qué concepto formarán nuestros huéspedes de los repugnantes actos que les ofrecemos com obsequio, y con la doble gravedad de hacerlos pasar como típicas de Granada!... ¡Che vergogna! Che idea si faranno i nostri ospiti degli atti ripugnanti che offriamo loro come omaggio e raddoppiando la gravità col farli passate come tipici di Granada!...». Alla campagna denigratoria si associa una rivista a diffusione nazionale, *La Correspondencia de España*,^{clxxi} che il 14 giugno 1907 scrive:

Es el caso, que noches pasadas invadió el palacio de Carlos V una turba de cantaores y bailaoras, y con la anuencia de las autoridades locales y del triunvirato encargado de la conservación de la Alhambra, organizó una juerga a su estilo, bailando tangos, adornando con jipíos sus cantares, y procediendo, como si se hallasen en un café cantante, sin respeto para el sitio merecedor de que se le libre de tales profanaciones. (...)

Andalucía, por más que digan y hagan algunos enamorados de su pandereta, de su falso ambiente chillón y gitanesco, que la desacredita, amenguando su fama de país del arte y la belleza, no está representada por el cante jondo, el jipío y las pataitas. Ya tienen semejantes manifestaciones de una idiosincrasia indigna de atención sus templos adecuados. Y querer llevarlas a la Alhambra es consumir una profanación vergonzosa, contra la que clamarán, de fijo cuantos aman nuestras glorias, y son celosos del buen nombre de España

Come riporta *La Época* del 17 giugno 1907, l'esecrabile manifestazione diventa oggetto addirittura di una interrogazione parlamentare:

^{clxx} Allude alle *cuevas*, effettivamente grotte, dove un tempo abitavano i gitani, nella collina posta di fronte all'Albaicín. Oggi sono diventate luoghi turistici o residenze lussuose, e non è raro che i gitani, una volta chiusi i locali, se ne tornino a casa nei condomini dei quartieri nuovi di Granada. Il palazzo di Carlo V è un bell'esempio di architettura rinascimentale, disgraziatamente stonato con il contesto, fatto costruire dall'imperatore all'interno dell'Alhambra.

^{clxxi} Quotidiano vespertino indipendente pubblicato a Madrid tra il 1860 e il 1925, fu il primo ad essere pubblicato con criteri imprenditoriali. Raggiunse tirature mai viste prima. Collaborarono, tra gli altri, Rafael Cansinos Assens, Ramiro de Maeztu, Corpus Barga. Fu fondato da Manuel María de Santa Ana (1820-1894), che fu anche autore di testi teatrali (*Otro perro del hortelano*, 1842) e di una raccolta di *Romances andaluces, cuadros y rasgos mediterráneos*, (1869). Cfr. Manuel Ovilo Otero, *Manual de biografía y de bibliografía de los escritores españoles del siglo XIX*, 1859, disponibile online: es.wikisource.org/wiki/Manual_de_Biografia_y_de_bibliografia_de_los_escritores_espanoles_del_siglo_XIX.

El Sr. Soriano formula una pregunta acerca de una fiesta que se dice celebrada en la Alhambra de Granada, con la agravante de cante y baile flamenco.

El señor ministro de Instrucción Pública dice que ha telegrafiado al gobernador de Granada, pidiendo noticias del asunto.

El señor marqués de Portago hace constar que dicha fiesta se celebró con carácter artístico, a instancia suya y en honor del mantenedor de los Juegos florales, Sr. Cavestany, pero sin el carácter de juerga que supone el Sr. Soriano.^{clxxii}

Ed è solo su un quotidiano prestigioso, benché di opposizione, come *El Imparcial* del 18 giugno 1907, che Mariano de Cavia^{clxxiii} prende posizione a favore della manifestazione:

“...y sepan los que tan temerosos se muestran siempre del juicio extranjero, que los lores adoramos la pandereta (perfectamente compatible con la verdadera civilización, que tiene otros caminos) y que a todo escritor y artista de allende los irineos o allende los mares encanta en España lo genuinamente español, incluso el “género flamenco”, que puede encerrar verdadero arte y belleza, mientras, en cambio, abominan de aquella manía de imitación exótica, aquel miedo a la originalidad étnica y nacional, aquel criterio de “europeización” mal entendida, que no es más que una forma de la cursilería. (...)

Insisto en opinar, en fin da cuentas, que los “personajes de pandereta” de la fiesta de la Alhambra, muchos de ellos descendientes auténticos de los antiguos moradores del alcázar moruno, estaban más en la nota, como decimos los franceses, y profanaban mucho menos aquel mágico recinto que ciertos “figurines de penúltima moda” de que ha hablado Jacinto Benavente. La alegre pandereta, cosa puramente externa, es cosa completamente inofensiva. Los males que aquejan a España no están en la corteza, sino en la médula. Y la médula nada tiene que ver con un poco de cante y baile regional...”

D'altro canto, tra gli ultimi anni del XIX secolo e i primi decenni del XX la personalità di alcuni interpreti del canto e del ballo, o di virtuosi strumentisti, emerge in maniera così netta da imporre in primo piano le qualità artistiche: i settimanali popolari e i quotidiani nelle pagine dedicate agli spettacoli seguono le loro attività, pubblicano notizie della loro vita, fotografie e interviste, e insieme alla popolarità nascono le prime figure mitiche. Le *star* del flamenco hanno un seguito di ammiratori e costruiscono il proprio personaggio esattamente come i grandi interpreti del teatro o, pochi anni dopo, i divi e le dive del cinema. Si prenda ad esempio la descrizione della Macarrona, famosissima *bailaora* dell'epoca, sulla rivista *Por Esos Mundos* del 1 gennaio 1914:

“¡La Macarrona! He aquí la mujer más representativa del baile flamenco. Sobre la Macarrona fulgen todos los prestigios. Es una emperatriz gitana de más alto abolengo que Pastora. Álzase de su silla con la majestuosa dignidad de una reina de Saba. Soberbiamente. Magníficamente. Sube los brazos sobre la cabeza como si fuese a bendecir el mundo. Los hace serpentea trenzando las manos, que doblan las sombras sobre las sombras de sus ojos. Ha llegado al fondo del tabladillo, y tras el revoleo de su falda almidonada, oculta al tocaor. Y así parece que del mismo cuerpo de la Macarrona brotan los acordes trágicos de la guitarra. Desde el fondo avanza redoblando su taconeó sobre el tabladillo, del que se alza el polvo como una nube que fuese a elevar hacia el cielo a la bailaora. Lentamente, con una cadencia religiosa, desciende los brazos hasta doblarse

^{clxxii} Juan Antonio Cavestany (1861-1924), originario di Siviglia, fu autore teatrale (*El esclavo de su culpa*, 1877, gli diede un importante successo di pubblico), carriera interrotta poi per la politica - fu deputato del partito conservatore dal 1891 - e ripresa con notevole successo in tarda età. Membro della Real Academia Española dal 1902, viene citato in *Lucas de bohemia* di Valle-Inclán da Don Filiberto, che lo definisce «un coplero». I *Juegos florales* erano un concorso di poesia che si teneva periodicamente a Granada e anche in altre città andaluse.

^{clxxiii} Mariano Francisco de Cavia y Lac (1855-1920), giornalista liberale, collaboratore de *El Imparcial* fino al 1917. Fu membro della Real Academia dal 1916. Famosa la sua finta cronaca di uno spaventoso incendio al museo del Prado, dove solo nelle ultime righe rivelava trattarsi di una burla. Al suo nome è intitolato un importante premio di giornalismo spagnolo. Cfr. Juan Francisco Torregrosa Carmona, Carmen Gaona Pibonero, «Antecedentes y perspectivas sobre periodismo literario español durante el siglo XX», *Historia y Comunicación Social*, vol. 18, Octubre 2013, pp. 789-98.

a la altura del vientre, que avanza en una lujuriente voluptuosidad. En la marcialidad del paso repiquetea unas medallas pendientes de su cuello.

Grave, litúrgica, entreabre la boca sin brillo, y muestra sus dientes, rojizo como los de un lobo, tintos de sangre. Y rojo el es pañolillo anudado sobre la nuca. En otro ritmo insospechable balancea una pierna y roza el tablo con la punta del pie, entre el gracioso revoleo de las enaguas, levemente subidas con la diestra, y en alto la siniestra, cuyo índice apunta al cielo. Y luego enarca entrambos y son como las asas del ánfora de su cuerpo. Gira. Se expande por el escenario el amplio vuelo almidonado de la gran cola blanca del vestido de batista. Es como un pavo real blanco, magnífico y soberbio. Sobre las manos, caídas ahora a lo largo del cuerpo, se amontonan y tintinean los bárbaros brazaletes de plata. Sobre su cara de marfil ahumado, la blancura agresiva y sucia de sus ojos, y sobre su pelo negro y mate, se desmaya un clavel que cae rendido de estremecimientos en el redoble final de aquellos pies de maravilla calzados con zapatillas de carmín, como si hubiese un charco de sangre a sus pies.

La gente permanece silenciosa y anhelante, con un fervor un poco religioso, mientras los pies de la Macarrona acompasan su baile. Los acordes de la guitarra tienen ahora un valor ínfimo. Porque la Macarrona baila a compás de su taconeo bárbaro. Esta zambra nos sustrae a la realidad. Y nos atemoriza. Imaginamos momentáneamente, inevitablemente, que la Macarrona se mueve en un velatorio. Y que en el centro de corrillo hay un niño muerto. Y que de sobre la caja la tomó Macarrona el clavel que adorna sus trenzas de azabache. Un clavel que huele a cera; un clavel agostado por el calor de unos cirios.

La Macarrona se transfigura. Su cara negra, áspera, de piel sucia, cruzada de sombras fugitivas, entre las que relampaguean los ojos y los dientes, se ilumina en la armonización de la línea del cuerpo. Es tan grande la belleza de las líneas del cuerpo, que arrolla la fealdad de la cara. Sin duda que el espíritu de esta mujer en otra carne bailó en el palacio de un Faraón. Y en la corte de Boabdil.^{clxxiv}

La Pastora a cui fa riferimento la citazione precedente è Pastora Imperio,^{clxxv} altra grande star dell'epoca. Pastora Imperio (Pastora Rojas Monje, 1887-1979) fu una delle più stimate ballerine di flamenco dell'epoca. Sua madre, famosa *bailaora* gitana di Cádiz, la iniziò al ballo e a dieci anni debuttò in teatro. Il suo repertorio non era limitato al flamenco e si esibiva anche nel canto e nella recitazione. La sua consacrazione artistica si ebbe con *El amor brujo*, di Manuel de Falla, in scena a Madrid nel 1915, opera peraltro ispirata proprio dalla sua danza. Ammirata da re Alfonso XIII, sposò il torero Rafael el Gallo, con cui ebbe una relazione passionale ma di breve durata. La sua abilità nella danza è descritta, ad esempio, nella rivista *La Esfera*^{clxxvi} del 3 gennaio 1913:

“Mirad esa hembra de rompe y rasga que sale al centro del ruedo, non negros ojos y negríssimas intenciones: apenas la gallarda bailadora arquea los redondos brazos, dibujando con ellos el primer envite, empieza a retozarme el alma en el cuerpo y a picarme el corazón como una pimienta. El desenfado del baile contrasta con el admirable señorío de los movimientos y actitudes, y el fuego de los rasgados y fulminantes ojos con la seriedad del semblante.

Al danzar, parece que ejecuta un rito sagrado: aunque la moza es risueña, se torna grave; aunque es sencilla, se vuelve orgullosa; aunque nació gitana, parece una reina.

Bajo los pliegues de la falda, retozan los dijes de los pies; al pasavolante de las mudanzas se ve la elegantísima pierna, desde el fino tobillo hasta el bello engarce de la corva...

El cuerpo de dibuja armonioso en los pasos, suertes y trenzados del bolero, y al llegar al final, creciendo en viveza y rapidez, trémula y jadeante, acaba con la rodilla en tierra, erguida la frente, arqueados los brazos, medio escondido el rostro entre las cintas de colores de las castañuelas...”

^{clxxiv} Pablillos de Valladolid, «El conservatorio del flamenquismo», *Por Esos Mundos*, I.I.1914.

^{clxxv} Cfr. J. A. Arias Toribio, *Pastora Imperio*, disponibile online:

<www.elartedevivirelflamenco.com/bailaores01.html>).

^{clxxvi} Pubblicata tra il 1914 e il 1931, *La Esfera* fu la migliore rivista grafica del tempo; ebbe orientamento conservatore. Nella lista, molto qualificata, dei suoi collaboratori si trovano Ramón Pérez de Ayala, Luis Araquistáin, Miguel de Unamuno, Ramiro de Maeztu, Benito Pérez Galdós, Eduardo Zamacois, Emilia Pardo Bazán, Joaquín Dicenta, Manuel Bueno, Wenceslao Fernández Flórez, Ramón María del Valle-Inclán, Vicente Blasco Ibáñez, Gabriel Miro, Concha Espina, Salvador Rueda, Rubén Darío, Manuel Machado, Juan Ramón Jiménez.

“Para dar remate a la fiesta, una gitana de ojos de fuego principia a “marcarse” un tango. Se pye el dulce trin-ar de las cuerdas, el acompasado jaleo de las palmas... La hembra, siguiendo el compás con vivo tacone-o, sube y baja los brazos, mueve blandamente las caderas con ritmo pausado y cadencioso; haciendo primores con las manos, ora poniéndolas con mimo en la cintura, ora arqueándolas sobre la frente: poniendo una en los ojos, a guisa de pantalla; a un lado de la boca, a modo de bocina; repicando con los dedos, mirando a to-das partes, a un tiempo amante y desdeñosa, altiva y alegre, provocativa y señoril. Hay un momento en que las palmas se tornan suaves; la guitarra apenas se oye; la bailarina borda con los pies una falseta. luego el compás se hace más vivo, las palmadas arrecian y el baile concluye en seco, juntas en un acorde las notas de la guitarra, las manos de los jaleadores y los pies de la saltatríz...”^{clxxvii}

L'articolo è accompagnato da una foto di Pastora Imperio, che in una intervista del 1917,^{clxxviii} rac- conta la sua prima esibizione in pubblico, da ragazzina, quando le chiesero di ballare a una festa di bat- tesimo: «Yo, ni corta ni perezosa, bailé unas sevillanas, y dejé tonta a la maestra. “Pero, chiquilla, ¿cómo haces eso?” - recuerdo que me preguntaba. Y yo no sabía responder, pues jamás nadie me había ense- ñado a dar un paso de baile y lo hacía sin método, por intuición. Yo, né tímida né pigra, ballai qualche se- villana, e lasciai basita la maestra. «Però, piccola, come ci riesci?» - ricordo che mi chiedeva. Io non sapevo ri- spondere, perché nessuno mi aveva insegnato a fare un passo di ballo e lo facevo senza metodo, a intuito». Pasto- ra aveva iniziato a lavorare in teatro a 14 anni. Inizio simile è raccontato dalla Macarrona, molti anni dopo, in un'intervista del 1945, quando ha 72 anni e, come si addice a chi vive nel mito, è ridotta in mi- seria:

“Cuando yo tenía diez años, me llevaban a la Feria, me ponían encima de una mesa, donde yo bailaba, y luego pasaban la batea.

- ¿Quién le enseñó el baile?

- Nadie. Que yo salí así. Éramos muy pobres y no podían costearme un maestro. Yo aprendí de ver a los chi- quillos, de ver bailar en la Feria. Con once años me fui a Málaga. A los doce años, las gentes decían que bai- laba muy bien”

“- ¿Qué opina usted de las juergas?

- Que ahora se gasta más pero con menos paladía. Antes los cantaores y los bailaores íbamos a juergas, donde se gastaba mucho vino y poca comida. Ahora está er mundo más civilizao pa el estómago. En las juergas se cantaba por seguiriyas y se bailaba por alegrías. Duraban dos o tres días. ¡Cómo cantaba Chacón! A í nadie me ha llenado como don Antonio. Y también Manuel Torres y la Niña de los Peines”^{clxxix}

La Macarrona, Juana Vargas, nata nel 1860, muore nel 1947. Il caffè dove inizia ad esibirsi è quello del Burrero, uno dei cinque principali di Siviglia, insieme a quello di Franconetti, al Salón Filarmónico,

^{clxxvii} Ricardo León, «Aires andaluces», *La Esfera*, 3.1.1915. Ricardo León y Román (1877-1942) scrittore di nascita catalana, ma trasferitosi a Malaga con la famiglia e affezionato alla città andalusa, collaborò con vari periodici an- dalusi; di ideologia cattolico-tradizionalista, diresse l'*Unión conservadora*; fu membro della Real Academia. Cfr. Juan Manuel González Gómez, *El final del modernismo en la obra de Ricardo León*, tesis doctoral, Universidad Complutense de Madrid 2002, disponibile online: <biblioteca.ucm.es/tesis/fll/ucm-t26093.pdf>. Tra le sue opere principali: *Casta de hidalgos*, Tipografía Zambrana, Málaga 1908; *Alcalá de los Zegries*, Tipografía Zambrana, Mála- ga 1910; *Europa trágica*, Renacimiento, Madrid 1918; *Obras completas*, Biblioteca Nueva, Madrid 1944, 2 voll.

^{clxxviii} El Caballero Audaz, «Pastora la apasionada», *Nuevo Mundo*, 23.2.1917. *Nuevo Mundo* fu un'importante ri- vista illustrata pubblicata tra il 1894 e il 1933 e dalla quale nacque, per una scissione nella redazione, *Mundo Gráfi- co*. Aveva un supplemento domenicale intitolato *Por esos mundos*. Vi pubblicarono tra l'altro Miguel de Unamuno e Ramiro de Maeztu.

José María Carretero Novillo (1887-1951), noto come *El Caballero Audaz*, fu scrittore e giornalista, direttore di *Nuevo Mundo*. Fortemente innovatore nella sua professione, realizzò interviste con quasi tutti i personaggi famosi della sua epoca (sono raccolte in dieci volumi con il titolo *Lo que sé por mí* (1916-1921) e in altri quattro pubblicati tra il 1943 e il 1948 (*Galería*). È autore di romanzi erotici e alcune opere di propaganda franchista. Alcuni titoli so- no disponibili online: <bibliotecadigital.jcyl.es/es/consulta_aut/registro.cmd?id=15176>.

^{clxxix} Gil Gómez Barceló, «Evocación de Juana la Macarrona», *ABC*, 15.12.1945.

il Café de la Merina e quello di San Agustín, che raccoglievano la crema degli artisti di flamenco dell'epoca: Antonio Chacón^{clxxx} cantava nel caffè di Silverio. Il suo principale concorrente, Francisco Lema «Fosforito»,^{clxxxi} cantava nel caffè del Burrero, e i loro spettacoli si tenevano in ore diverse, per dare il tempo agli spettatori di trasferirsi da un caffè all'altro. La *bailaora* muore a 87 anni in totale miseria:

Había bailado ante “príncipes y emperadores, ante los zares de las Rusias”. A su entierro no concurrieron más que unos pocos vecinos. Y, sin embargo, en el cielo de la mitología flamenca con tantos dioses, duendes y ángeles, habrá ocupado uno de los mejores lugares al lado de Juan Breva, con su voz de ruiseñor dentro de un cuerpo enorme, al lado de aquel verdadero demonio del cante, de voz quebrada, con nervio súbito y eléctrico, dionisiaco, que fue “el Lebrijano”; al lado de “Lamparilla”, el bailador más genial que ha existido, a quien lo mató, según es fama, la fuerza apolínea del baile, a los dieciséis años.^{clxxxii}

Ovviamente non tutti i ritratti sono lusinghieri, ed è davvero singolare la descrizione di Pastora Pavón, famosissima cantante nota come *La Niña de los Peines* dal titolo di un brano da lei portato al successo, fatta da Wenceslao Fernández Flórez:

He aquí otra devoción del Madrid castizo. Se llama “La Niña de los Peines”. Se exhibe en el Teatro Madrileño de la calle de Atocha.

El Teatro Madrileño, más que teatro, es una cuadra habilitada para espectáculos. Durante mucho tiempo, casi desde la edad del sílex, se dedicaba a hacer la competencia al género de la Chelito. Toda cuanta señora desventurada que no tenía inconveniente en mostrar gran parte de sus flácidos encantos o en enseñar, al través de la malla, los extraños nudos de sus pantorrillas, desfiló por ante aquel infecto tablado: Bocas de mellados dientes, entre los que pasaban silbando las obscenidades; brazos pellizcados; pescuezos hechos con cuerdas retorcidas; olor a patchulí; hombres de sexo vacilante; obesidades blandas de matronas; toda la escoria del “arte” tuvo allí un escaparate duradero.

Y ahora, sin que los “chulos” desapareciesen completamente, la Empresa substituyó los monólogos verdes de la Margot y los juguetes cómicos ultrapicantes de última hora por la Niña de los Peines.

^{clxxx} Don Antonio Chacón García (1869-1929), grande *cantaor* originario di Jerez de la Frontera. Ebbe un tale successo presso i migliori *café* dell'epoca che, a quanto si narra, Silverio Franconetti dovette cantare di persona nel suo per non perdere la clientela. Fu presidente della giuria del *Concurso de cante jondo* di Granada del 1922. Discografia: 1913-1927: *La cumbre de un maestro*, cd Sonyfolk 1996; *Cátedra del cante*, Mivox 2006. Cfr. José Blas Vega, *Vida y cante de don Antonio Chacón*, Ayuntamiento de Córdoba 1986.

^{clxxxi} Francisco Lema Ullet (1869-1940), originario di Cádiz, famoso *cantaor* conosciuto col nome d'arte di *Fosforito el Viejo*. Era specializzato in *malagueñas*, stile a cui ha dato un'impronta molto personale. Cfr. <[www.elcantejondo.blogspot.it/2013/11/francisco-lema-fosforito-el-viejo.html](http://elcantejondo.blogspot.it/2013/11/francisco-lema-fosforito-el-viejo.html)>, dove si riporta una sua intervista del 1931 a cura di Juan de Gredos e il collegamento a una sua registrazione. Online una nota dattiloscritta di Blas Infante su alcuni *cantaors* tra cui Chacón e Fosforito:

<www.centrodeestudiosandaluces.es/bibdigital/aplica/biblio/opac/ficha.php?informatico=00008357AM&codopac=OP012>. Sul Café del Burrero: «Nel 1880 Franconetti e Manuel Ojeda, detto El Burrero, diedero vita ad un nuovo Café cantante chiamato de la Escalerilla. L'anno seguente, il 1881, la società si ruppe e rinacque il Café de Silverio, che il cantaor aprì in calle del Rosario, e che alla fine del 1897 divenne Café Novedades sito presso la «Campana». Vi si esibivano la Niña de los Peines, La Macarrona e Juan Breva. Manuel Ojeda tenne il locale precedente, cui diede il nuovo nome di Café del Burrero, prima in calle de Tarifa e successivamente in calle Sierpes a Sevilla. Vi si esibivano Fosforito, El Canario e Concha La Carbonera» (Las Tres Gracias, *Cafés cantantes*, online: <depaloenpalo.wordpress.com/tag/cafe-del-burrero>).

^{clxxxii} Néstor Luján, «La Macarrona y su época», *Destino*, 3.5.1947, in occasione della morte dell'artista. El Lebrijano Viejo fu uno dei primissimi *cantaors* flamenchi e se ne hanno pochissime notizie. Si tratta di Diego Fernández, considerato il creatore della *debla*, uno degli stili più antichi del flamenco; fu contemporaneo di grandi interpreti che per noi sono poco più di un nome: El Fillo, Loco Mateo, Tío Antonio Cagancho... Lamparilla (Antonio Páez Córdoba, 1869-1888), morto di tubercolosi a 18 anni, era considerato un vero e proprio fenomeno del ballo flamenco (cfr. <www.elartedevivirelflamenco.com/bailaoras245.html>). Era figlio di Antonio [Páez] el Pintor, anch'egli eccellente ballerino.

La Niña de los Peines hace furor. Por todas las secciones en que trabaja, el inmundo teatro está lleno. Suenan el timbre; se alza el telón, donde se anuncia una casa de empeños, corre un susurro:

- ¡Ahí viene!...

Y aparece la Niña de los Peines: una muchacha de amplias formas desmoronadas por la ancianidad, de mantecosas mejillas colgantes, de boca grande, de mirada muerta en los ojos bovinos, vestida de claro, como una colegiala. A su izquierda, un guitarrista panzudo y solemne, preludia:

- ¡Oh, murmuramos, pero esto es una visión de pesadilla!

- ¡Chist!... Espere V. a que cante.

La boca repulsiva se abre. Y he aquí que brota de ella el mismo sonido terrorífico que pudiera producir el bostezo de un salvaje embriagado. El son de la bocina destemplada, sigue. Cuando hace estas camelancias dislocadas de los cantares andaluces, la gente enloquece.

- "Tus pie-ci-rrí-ti-bi-tos

pe-que-ñi-qui-ti-rrí-bos"

- ¡Bravo!... ¡Viva tu madre!... ¡Olé!...

Y aquella carne mantecosa, que sugiere la idea del sudor, del pus, de los flujos, de la baba, de todo lo viscoso y sucio, se queda quieta con su gesto inmutable de diosa.^{clxxxiii}

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 Antonio Chacón. Conobbe García Lorca in casa della Argentinita.^{clxxxiv} 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 Ángel de Baeza, famoso chitarrista nato nel XIX secolo (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. Manuel Torre (Manuel Soto y Loreto) nacque nel 1878 a Jerez de la Frontera e morì a Siviglia nel 1933. Era chiamato Torre per la sua statura imponente, ed è stato uno dei più grandi interpreti di flamenco della sua epoca. Non sapeva leggere né scrivere e aveva imparato il canto gitano dalla tradizione, eppure fu maestro in tutti gli stili e lasciò una sua scuola di *cante*. Il suo debutto come *cantaor* professionista avvenne l'11 ottobre 1902 nel Salón Filarmónico de Sevilla, città dove venne soprannominato «*el rey del cante gitano*». García Lorca e Manuel de Falla lo invitarono a cantare nel *Concurso de cante jondo* di Granada del 1922. Cfr. Manuel Torre, *la leyenda del cante*, disco Sonifolk che raccoglie 24 registrazioni di Torre tra il 1909 e il 1930.

Fortunatamente, di Pastora Pavón, la musa flamenca che affascinò García Lorca, abbiamo descrizioni di miglior conio. In una intervista su *El Día* del 9 gennaio 1918 viene descritta in questi termini:

Su cabeza, fuertemente expresiva, con la acentuación "ganginesca" más hermosa que la belleza clásica, y su figura serena, "bien plantada" y más armoniosa que todas las elegancias, recortándose sobre el rosa chillón de las paredes como una figura de un "Salón" de última hora. Lleva aún su traje de salir a escena, con el pañolón blanco y las flores encarnadas en el pecho; pero se ha quitado el adorno de la cabeza y la peña, y así,

^{clxxxiii} Wenceslao Fernández Flórez, «Devociones populares», *El Noroeste*, 20.4.1916. Pastora Pavón 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.

^{clxxxiv} La Argentinita (Encarnación López Júlvez, 1895-1945), ballerina, coreografa e *bailaora* nata a Buenos Aires da immigrati spagnoli di fama internazionale, fu molto legata alla generazione del '27. Amica di García Lorca, con il quale registrò una decina di canzoni popolari arrangiate dal poeta, che l'accompagna al piano: cinque dischi a 78 giri con due canzoni ciascuno, componenti una collana intitolata *Colección de canciones populares españolas*, pubblicata poi da Sonifolk nel 1994. Cfr. <www.elartedevivirelflamenco.com/bailaores14.html>.

con su peinado muy pegado y tirado hacia atrás, tiene algo de escultura prehistórica y, sobre todo, algo superior, algo que no se puede explicar pero que se siente supremamente definitivo.^{clxxxv}

Alla domanda sulla sua età, risponde: «Veinticinco años, o veinticuatro. Yo no me ocupo de esas cosas, así que no lo sé». Ricorda però di aver debuttato «a eso de los onse años». In un'altra intervista, qualche anno dopo, specifica di aver iniziato a nove anni in piccoli caffè di Siviglia, passando poi a Madrid, al Café del Brillante, e da qui a Bilbao, «Pero en Bilbao no me dejaron trabajá, como era tan pequeña, y me tuve que poné de modelo con un pintor».^{clxxxvi}

IL CONCURSO DE CANTE JONDO DI GRANADA (1922):

CRONACA E DOCUMENTI

Forse anche a causa della notorietà di Manuel de Falla, uno dei più grandi compositori dell'epoca, il Concurso di cante jondo di Granada del 1922 assume un rilievo nazionale e suscita un vivace dibattito sui rapporti tra la cultura andalusa e il flamenco, sul ruolo di quest'ultimo nella reale o presunta identità andalusa. Si tratta di una vera e propria battaglia culturale, combattuta soprattutto sulle pagine di periodici, spesso di grande diffusione, che terminerà con la consacrazione definitiva del flamenco come struttura portante della tradizione andalusa.

L'annuncio del festival si trova nelle pagine di quotidiani nazionali, ad esempio *El Sol* del 21 febbraio 1922, che riporta la notizia della conferenza di presentazione pronunciata da García Lorca, o *El Imparcial* del 16 febbraio 1922, nella rubrica «Cartas andaluzas» curata da José Andrés Vázquez,^{clxxxvii} che fornisce un'introduzione più articolata:

Concurso de «cante jondo»

En el Centro Artístico de Granada están de enhorabuena. Se les ocurrió a sus socios - entre los que vive el maestro Falla - pedirle al Ayuntamiento granadino que se incluyese en el programa de las venideras fiestas del Corpus un concurso de «cante jondo» o cante popular andaluz, y han logrado que el hermético espíritu edificio se abra a mía iniciativa sentimental, dejando que sobre la pesadez del oficio y de la Comisión vuele la grácil mariposa del arte. Es un triunfo que no debe pasar desapercibido. Nosotros vamos a ponerle las apostillas del elogio y el comentario.

El «cante jondo» no es osa chabacanería flamenquista y grosera que circula por ahí en tablados de escasa visión artística con sus manifestaciones de un lirismo plebeyo, sino que, como dicen muy bien los iniciadores del Concurso, es «el germen inicial de una parte importantísima de nuestra lírica, formado por cantos que se filtran y difunden hace muchos años por toda Europa, y han ejercido, sin que de ello nos diésemos exacta cuenta, notoria influencia sobre esas modernas escuelas musicales francesa y rusa que, por su revolucionarismo, tan distantes creíamos de nosotros». Por nuestra cuenta, y ampliando la definición desde otro punto de vista, añadimos que el «cante jondo» es la manifestación externa del fondo del alma popular con todos los matices de alegría, dolor, fe, amor, pasión, desesperanza, optimismo, creencias y desengaños, revelados por amplias vibraciones estéticas que alcanzan a todas las emociones humanas. Es, pues, el cante de fondo o fundamental de los sentimientos. En definitiva: el arto de artizar los latidos del corazón, convirtiendo su ritmo monótono en sonoridades de variedad infinita.

^{clxxxv} Margarita Nelken, «Una conversación con la Niña de los Peines», *El Día*, 9.1.1918.

^{clxxxvi} Vicente Sánchez Ocaña, «Una conversación con “Nuestra Señora de los Peines”», *Heraldo de Madrid*,

14.11.1925.

^{clxxxvii} José Andrés Vázquez Pérez (1884-1960) fu giornalista impegnato a favore della causa andalusista, e scrittore (*Epistolario bético*, 1818-1919, contenente anche la raccolta delle sue *Cartas andaluzas*; *La reivindicación de Andalucía en el congreso de la paz*, 1919, testo che ebbe influenza su Blas Infante). Collaborò con *El Defensor de Sevilla*, *El Noticiero Sevillano*, *ABC*.

Naturalmente que en presencia de un «cantaor» sentado en una tosca silla, repiqueteando sobre uno de sus traviésanos con un palo corto y fino, estirando el cuello, escupiendo antes de cantar y apretándose el bazo con la mano izquierda, no se percibe, ni mucho menos, la grave definición transcendental que acabamos de hacer. Pero no vean ustedes al cantante para quo ningún gesto accesorio turbe vuestra avidéz espiritual; oigan la copla y su tonada, prescindiendo de los ayayais inacabables, y si no se os asoma a los ojos una lágrima, es que no tenéis corazón, o lo tenéis de bronce, o de cemento armado.

Desconocemos las condiciones del concurso; queremos seguir desconociéndolas porque no estamos decididos a tomar parte personalmente; pero suponemos que a los concursantes se les prohibirá en absoluto toda exteriorización de los ridículos hábitos profesionales. Aunque lo mejor sería no admitir profesionales, sino dejar que la espontaneidad se manifestase al lado de una expresiva guitarra bien templada.

Nosotros tuvimos a bien organizar en Jerez, cierta noche de juerga a lo clásico, un concurso privado de esta naturaleza entre afamados artistas del género. Hay que advertir que hace ya mucho tiempo la llave del cante andaluz está en Jerez, según nos dijeron en aquella ocasión unos cantaores de chipén.

Se conoce que es un elemento de las rancias soleras del vino jerezano. La llave del cante es de oro, pequeñita, con la cual se abre, por lo visto, el cofre de los misterios del jipío. No pudimos verla porque el claverero la guarda, para que no se bs pierda ni se la roben, en un sitio ampuloso y recóndito de su cuerpo sandunguero; pero en Jerez estaba, según nos demostraron el Jurita, el Niño de Jeré [Manuel Torre?], la Rubia, Chimenea y otros cuantos cuyos nombres, como dicen los revisteros de sociedad, seutimos no recordar, que cantaron prodigiosamente en nuestra presencia, acompañados por Fabiri, el portentoso mago de la guitarra. El concurso no terminó con una bronca sonada porque todos los espectadores eran gente de categoría; pero la lucha de oposición al premio revistió caracteres muy de lamentar. Deseamos que el concurso do Granada no tome el aspecto peligroso que adquirió el nuestro, sobre todo al salirse por peteneras los distinguidos concursantes. Esta experiencia nos obliga a recomendarles otra vez más a nuestros amigos de Granada que no admitan a los profesionales. Los profesionales lo echan todo a perder con su estúpida presunción de maestría. Es preciso no escuchar más que al pueblo llano, el que no adquirió resabios de tablado ni sintió la vanidad del aplauso espectacular.

Sevilla irá a ese espléndido concursa La llevaremos nosotros. Conocemos un muchacho jardinero, que trabaja y canta en un jardín por cuyas cercanías pasamos casi todos los días. Como canta para él, para recreo de sí mismo, y creyendo que no le oye más que su propia alma, hace gozar a los oídos furtivos toda la fragancia del arte espontáneo. Por cierto que, como el repertorio del cante de fondo o fundamental tiene coplas para todos los sentimientos, lanzaba al aire esta copla de carácter eucarístico, muy propia para el Corpus en Granada:

Yo te digo mi verdá
que por mu chiquita que sea una hostia
tiene a Dió en drento, sin fartarle ná.

Esto, cantado con la magnificencia de expresión de una garganta privilegiada y la emocionada cadencia de un tiempo apasionado que conmueve el alma con escalofríos intensos, bien puede ganar para Sevilla la verdadera llave del cante...

Llevaremos a Granada nuestro cantaó sin que se entere para que le llevamos.

José Andrés Vázquez

Sevilla, febrero 1922

El Imparcial (Madrid. 1867). 16-2-1922, p. 3

Già in questa prima presentazione della manifestazione risulta evidente il clima polemico che può prevedibilmente suscitare: il giornalista si premura di differenziare il cante jondo dalla «volgarità flamen-chista e grossolana che circola nei palchi di scarsa visione artistica con le sue manifestazioni di un lirismo plebeo» e di presentarlo coerentemente con l'interpretazione fornitane dagli organizzatori. «Da parte nostra - scrive poi-, e ampliando la definizione da un altro punto di vista, aggiungiamo che il cante jondo è la manifestazione esterna del fondo dell'anima popolare con tutte le sfumature di allegria, dolore, fede, passione, disperazione, ottimismo, credenze e disillusioni, rivelate da ampie vibrazioni estetiche che arrivano a tutte le emozioni umane. È, dunque, il canto di fondo o fondamentale dei sentimenti. In definitiva: l'arte di rendere artisticamente i palpiti del cuore, trasformando il suo ritmo monotono in sonorità dalla varietà infinita».

Tuttavia, anche in un contesto così favorevole, sembrano emergere delle riserve mentali e la descrizione del cantaor risulta abbastanza caricaturale:

Naturalmente, in presenza di un cantaor seduto su una rozza sedia, che continua a colpire una delle sue traverse con un bastone corto e sottile, stirando il collo, sputando prima di cantare e stringendosi il braccio con la mano sinistra, non si coglie affatto la seria definizione trascendentale che abbiamo testé dato. Ma non guardate il cantante, affinché nessun gesto accessorio turbi la vostra bramosia spirituale; ascoltate la copla e la sua melodia, prescindendo dagli ayayai interminabili, e se non vi spunta negli occhi una lacrima, è che non avete cuore, o lo avete di bronzo o di cemento armato.

Vázquez auspica inoltre che la manifestazione non ammetta artisti professionisti, per affidarsi alla spontaneità popolare e, come fanno poi altri commentatori, solleva dubbi circa l'opportunità di considerare Granada il luogo d'origine del *cante jondo* (cosa, peraltro, mai affermata dagli organizzatori della manifestazione): *«I professionisti mandano tutto all'aria con la loro stupida presunzione di maestria. È necessario ascoltare solo il popolo semplice, che non ha acquisito il mal gusto dei palchi né ha sentito la vanità dell'applauso spettacolare».*

Sempre su *El Imparcial* si può trovare, il 4 giugno 1922, il programma completo di tutti i festeggiamenti per il Corpus Domini, al cui interno di colloca il festival flamenco, comprendente anche: Gran cavalcata storica lungo le principali vie cittadine; processione del Santissimo, esposizione di pittura, ma anche agricola, vinicola e industriale, gran fuoco d'artificio, premio ai migliori altari addobbati lungo la processione, gran corrida, illuminazione e musica lungo i viali, esposizione canina, benedizione delle automobili organizzata dal Real Automóvil Club di Granada, concorso ippico, distribuzione di pane ai poveri, concerto sinfonico nel palazzo di Carlo V diretto dal maestro Arbós,^{clxxxviii} parata militare, gara di tiro, festa dell'aviazione, inaugurazione dell'Aerodromo militare, albero della cuccagna, collocazione della prima pietra del monumento al duca di San Pedro de Galatino e altre cose ancora...

Su *El Sol* del 1 giugno 1922, oltre al programma dei festeggiamenti, si dà notizia delle polemiche suscitate dalla decisione della municipalità di finanziare il *Concurso* con 12.000 pesetas per l'organizzazione e i premi ai vincitori: *«L'annuncio della festa ha già suscitato non poche discussioni, il che ha contribuito a renderlo, tra tutti i numeri, quello che ha suscitato il maggior interesse. È ben vero che lo accreditano i nomi di coloro che partecipano all'organizzazione e la collaborazione del Centro Artístico, società dal solido e comprovato prestigio».* Si sottolinea che la manifestazione vuole *«rivendicare il canto dell'Andalusia»*, cioè considera il *cante jondo* come espressione dell'anima popolare regionale, non soltanto come manifestazione etnica limitata alla minoranza gitana - un canto oggi *«prostituito e degenerato»*, che va recuperato in tutta la sua purezza. Si promette, dunque, *«una vera festa di esaltazione dell'Andalusia e del suo spirito».*

El Sol sottolinea anche un altro punto che tornerà con una certa frequenza nella polemica sul flamenco, e cioè che il *Concurso* suscita l'interesse di molti artisti e accademie musicali straniere, che annunciano la loro presenza: da parte antiflamenchista, invece, si sosterrà spesso che le manifestazioni zingaresche del flamenco rappresentano un danno per l'immagine della Spagna all'estero. Inoltre, suscita l'apprezzamento del quotidiano l'idea che le signore partecipino alla manifestazione vestite con abiti ottocenteschi, dando così *«un senso di aristocrazia a questi canti che oggi circolano, abbandonati da tutti, per tuguri e taverne, soffocando in ambienti tristi i lamenti dolorosi e profondi che il popolo dell'Andalusia lascia fuggire in essi dal fondo più intimo del suo petto».* Si ha qui una posizione ambigua, che in parte viene alimentata dagli stessi organizzatori, perché da un lato si va alla ricerca di una tradizione, per così dire, *pura* appartenente a tutto il popolo dell'Andalusia, ma dall'altra si rifiuta di riconoscere la condizione storica di questa tradizione culturale e di analizzare le cause per le quali è stata di fatto emarginata e non viene riconosciuta come propria da una parte consistente degli andalusi. Forse questa contraddizione ha origine in questioni politiche.

^{clxxxviii} Enrique Fernández Arbós (1863-1939), prestigioso violinista, compositore e direttore d'orchestra di fama internazionale; fu direttore dell'Orchestra sinfonica di Madrid.

L'ambiguità, come dicevo, si trova anche negli organizzatori del Concurso. Qualche mese prima, il 28 aprile del '22, *El Imparcial* aveva pubblicato un'intervista a Manuel de Falla a cura di José Andrés Vázquez, presentata come un colloquio durante una passeggiata in compagnia del «grande scrittore granadino» García Lorca, dove il maestro, parlando delle *saetas*, dice: «Trovo bellissime quelle di tipo antico. Le moderne, sovraccariche di ornamenti, complicate con jipíos flamenchi, dal fraseggio spezzato e assurdo, le trovo... assurde. È il risultato dell'intromissione dei cantaores professionisti, che intimidiscono il popolo, il solo che veramente canta, sente, piange e prega». Coerentemente, afferma Falla che nel Concurso si dovrà «eliminare il flamenchismo e lasciare che risplenda l'arte popolare pura, semplice, senza addobbi compiaciuti e senza le mistificazioni di una presunta maestria. Vogliamo nobilitare i canti popolari andalusi - i cui motivi arricchiscono oggi le scuole musicali francese e russa - e ristabilire questo valore nella stirpe...». Dichiarò inoltre di aver accolto l'invito del quotidiano ad «escludere i professionisti».

Più corretto, forse, era stato l'approccio di Adolfo Salazar^{clxxxix} in un articolo pubblicato in due parti su *El Sol* il 16 febbraio 1922, pagina 7, e il 2 marzo 1922, pagina 3: «Un concurso de música popular andaluza. Procedimientos para su estudio. Su importancia». Nella prima parte del testo chiarisce:

Naturalmente, las personas para quienes la categoría de un fenómeno artístico no tiene nada que ver con las costumbres que le rodean - aunque éstas sean a su vez sujeto de interesante observación - profesan para el "cante jondo" una estimación muy alta, que unas veces va acompañada y otras no de la complacencia o de la admiración particular. Unas y otras, saben esas personas discretas que la música popular andaluza presenta caracteres extraordinariamente interesantes para el estudio de la antigüedad musical, por ir infundidos en su materia algunos residuos de las músicas más antiguas, verdaderos fósiles cuya investigación es de la mayor trascendencia histórica, tanto como las huellas que en esos cantos y bailes pueda encontrarse de las primitivas costumbres musicales, cuando, música y danza, tenían un carácter sagrado. Misión mágica e interpretación esotérica que perdieron más tarde para convertirse en canciones de oficio y laboreo, y en música de carácter corporativo (marchas, procesiones, cortejos, danzas rituales), época tras de la cual, y probablemente debido a influjos trovadorescos, la canción se convirtió en un asunto personal, moldeado en cánones fijos de forma. La mezcla de razas, de costumbres religiosas y artísticas da a la música andaluza un aspecto especialísimo que ha sido objeto de atención sostenida, pero cuyo estudio, insuficientemente planteado o guiado por hipótesis quiméricas, ha conducido a fantasías apenas sostenibles.

Después de haber servido de tema esa clase de música para un tipo desacreditado de españolización - el españolismo de pandereta - se ha extendido el descrédito a las fuentes mismas de tal género de arte popular, sin pensar que ellas no son responsables de los abusos de los malos músicos y que si el [españolismo ...] ha degenerado en tópico, no es tópico menor el mofarse de todo ello por razón de un "européismo" de segunda mano.
(TESTO COMPLETO IN APPENDICE)

Fornisce quindi l'elenco degli elementi a cui bisogna prestare attenzione nello studio nella musica popolare (testi, musica, danze, vestiti e ornamenti...), e una metodologia nella seconda parte del testo.

Sul campo avverso, tra coloro che ritengono assurda l'idea del Concurso, spicca un commento pubblicato su *El Globo* del 10 febbraio 1922: «Por peteneras^{cxc} Il comune di Granada si è sentito flamenco», a firma di Bataclán, il quale evidenzia, sia pure con un'altra interpretazione, l'equivoco cui si accennava pocanzi: la precaria identificazione di *cante jondo* e canto andaluso:

^{clxxxix} Adolfo Salazar Castro (1890-1958), critico musicale, storico e compositore spagnolo, legato agli ambienti novecentisti (Ortega y Gasset) e alla generazione del 27, autore di una vasta opera critica, di cui sono disponibili online *Música y sociedad en el siglo XX*, Fondo de Cultura Económica, México 1939, <www.cervantesvirtual.com/obra/musica-y-sociedad-en-el-siglo-xx-ensayo-de-critica-y-de-estetica-desde-el-punto-de-vista-de-su-funcion-social-o/> e *Las grandes estructuras de la música*, Fondo de Cultura Económica, México 1940, <www.cervantesvirtual.com/obra/las-grandes-estructuras-de-la-musica-o/>. Cfr. Consuelo Carredano, «Adolfo Salazar en España: Primeras incursiones en la crítica musical: la Revista Musical Hispano Americana (1914-1918)», *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, 84, 2001, pp. 119-44, disponibile online: <www.scielo.org.mx/pdf/aiie/v26n84/v26n84a4.pdf>.

^{cxc} Salir por peteneras: Hacer o decir algo fuera de propósito.

El buen humor de los ediles granadinos se ha manifestado bien a las claras en una proposición aprobada por la Corporación municipal y por la que se va a organizar un concurso de Cante «jondo», con el fin - dicen - de revivir y mantener la tradición del arte lírico andaluz.

Sin que yo quiera sacar a estos concejales de la bella ciudad de la Alhambra del error que supone el confundir el «cante jondo» con el canto andaluz, que no es lo mismo, ni mucho menos, señores munícipes granadinos, he de hacer constar mi sorpresa por este acuerdo.

Secondo l'autore dell'articolo, il canto andaluso, pur avendo una remota origine araba, non ha niente a che vedere con il canto gitano: mentre l'uno ha il ritmo «sentimentale e sensuale al tempo stesso, delle canzoni d'Oriente», l'altro, il cante jondo, «el tablao, huele a café barato, a aguardiente, y, en cambio, el canto andaluz, es la reja; huele a mujer bonita y a manzanilla Pastora; el cante jondo, grita; el canto andaluz, llora melancólicamente. Para mí existe entre ambos la misma diferencia que entre una pesadilla y un sueño», è un quadro flamenco «che ci farà apparire una volta di più agli occhi del mondo come la Spagna del tamburello».

Confrontando questa posizione con quella espressa da Falla, notiamo che hanno un punto in comune: per entrambi c'è un canto degenerato, che non appartiene alla tradizione, se non in forma di corruzione e perdita di valore; poi c'è un dissenso su dove collocare il cante jondo: nella parte pura della tradizione o in quella della degenerazione da osteria. Ora, però, se si parte - come nell'interpretazione di Blas Infante - dalla premessa che la cultura *andalusí*, cioè quella dell'antico regno di Granada, è stata distrutta da un'occupazione militare e che la regione oggi chiamata Andalusia è stata vittima di un vero e proprio colonialismo politico, economico e culturale, risulta evidente che quella cultura *andalusí* ha subito un processo di emarginazione e dunque è stata esiliata per secoli in ambienti marginali, non potendo in altro modo sopravvivere, e in questi ambienti ha avuto un lungo processo di elaborazione, che è la vita stessa di questa cultura: in questo caso, il flamenco va a rappresentare un elemento identitario di primaria importanza, ma risulta estremamente problematico identificarne un nucleo *puro*. Più ancora, risulta un'operazione priva di senso, perché non tiene conto del carattere storico della tradizione orale: una tradizione orale è un fenomeno unitario, complesso e vivente che, oltre a conservare le testimonianze del passato, innova, ingloba altri elementi e si trasforma con un processo coerente. Se invece si parte dal presupposto che la tradizione andalusa (non più *andalusí*) è quella che ha il consenso maggioritario della popolazione, e si è costituita proprio emarginando una serie di elementi ritenuti spuri, allora la conseguenza è che il flamenco ne deve essere escluso, proprio perché risulterebbe essere un fenomeno residuale, abbandonato nel corso della storia.

Questa duplice possibilità interpretativa è intanto un problema culturale, nel senso che alcuni specialisti potrebbero chiarire con una certa affidabilità dove collocare il cante jondo, ma la questione, portata a livello di discussione pubblica, si carica di altri significati extra musicali, perché con l'una o l'altra interpretazione si costruiscono due concezioni diverse dell'identità andalusa e si definisce cosa debba essere un movimento autonomista, ammesso che tale movimento sia legittimo, e che lo sia nella forma della difesa della *nazione* andalusa concepita alla maniera di Blas Infante. La questione del *flamenquismo*, cioè degli aspetti presuntivamente degenerati della tradizione, si ripercuote nella definizione dell'identità regionale e di quella nazionale, come viene esplicitato nel riferimento alla «*Spagna del tamburello*» nell'articolo di Bataclán. Per i critici del Concurso, la rivendicazione del cante jondo come elemento caratterizzante della tradizione andalusa è sostanzialmente un errore storico, se non una falsificazione. Così si esprime **José María Salaverria**^{cxi} in un articolo su «Regoyos y el flamenquismo» pubblicato su ABC del 22 marzo 1922:

^{cxi} José María Salaverria (1873-1940), di orientamento rigenerazionista, che muta successivamente in una posizione nazionalista, fu giornalista e scrittore molto prolifico, autore di saggi, romanzi, biografie. Cfr. Francisco Caudet Roca, *Vida y obra de José María Salaverria*, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Madrid 1972.

Contra lo que generalmente se supone, Granada no representa el verdadero andalucismo. Es una ciudad donde el andalucismo se borra con más rapidez, y el forastero suele observar extrañado que ni el acento y la inflexión de las palabras, ni el modo de vestir y el aire de las personas, corresponden a una propia tradición andaluza. Es cierto que en Granada habita una importante colonia de gitanos, naturalmente conservadores de antiguos usos andaluces. Pero esos gitanos son ahí pegadizos, y como todos los gitanos de todos los países europeos, no cuentan para nada ni deben considerarse de ningún modo como una representación de Andalucía.

La idea de convertir a Granada en sede del más puro andalucismo procede, sin duda, de los pintores y de los extranjeros. Los pintores son unos enamorados de Granada, porque encuentran allí uno de los paisajes más hermosos del mundo y unos tipos tan pictóricos como los gitanos del Albaicín. Los extranjeros más o menos tocados de literatura encuentran los gitanos, la Alhambra y los árabes. La superstición del arabismo empuja hacia las fértiles tierras andaluzas a continuas bandas de ingleses y yanquis de ambos sexos, que ante la decepción de no hallar personajes a la moda de Boabdil, se consuelan con asistir a una de esas zambras teatrales que ciertos gitanos industriales adoban para recreo del turista.

El andalucismo cobra, en cambio, una propiedad legítima y un alto valor de finura, diríamos que de aristocracia, cuando se desciende a las tierras abiertas del Guadalquivir, siguiendo su curso hasta el mar. En aquel amplio país todo, hasta la raza, ha cambiado. Aquello es de veras Andalucía, en el sentido duradero y profundo que debe darse a Andalucía, o sea entendiendo que es algo que está más allá de la baja intromisión del gitano y por encima del episodio del arabismo.

Y sería hora de que los andaluces inteligentes y modernos procurasen ir expulsando de la idea del andalucismo esas dos supersticiones, la del gitano y la del árabe, que sólo han servido para despistar al mundo. Esa gracia del gitano y del árabe, para uso de turistas y de escritores baratos, recuerda a los pegotes de yeso con que los sacristanes barrocos recubrían las firmes y elegantes decoraciones góticas. El pegote en este caso es un mal negocio, porque borra una buena arquitectura, a cambio de una decoración circunstancial. Y el gitanismo y el arabismo han tenido oculto durante mucho tiempo al positivo y auténtico valor de Andalucía.

La trascendencia que se le otorga al arabismo en la cultura española, pero especialmente en la andaluza, ofende a una inteligencia crítica. Cegados por esa superstición árabe, muchos llegan a figurarse de buena fe que los andaluces del Guadalquivir y los de la marina de Cádiz eran poco menos que unos salvajes desgraciados antes de la invasión mahometana. En la tierra de Valencia van más lejos; allí los valencianos atribuyen a los moros todas las cosas útiles, buenas y civilizadas, desde el arte de regar hasta el hábito de abrigarse con mantas. Crean honradamente que hasta la venida de los moros no hubo, en toda esa costa levantina, tan frecuentada desde antiguo por las mejores civilizaciones, más que algunos greñudos trogloditas.

La Bética es una comarca dichosa que posee el don de numerosos renacimientos, y el andalucismo debemos considerarlo como una cosa virtual que florece con fuerza y con genio al soplo a todas las culturas; pero no por la virtud exclusiva de una única civilización. La Bética no fue más civilizada con los árabes que lo fuera anteriormente con los romanos de Séneca y Trajano, y más anteriormente con los iberos, y después con los cristianos del período gótico, y, finalmente, con el Renacimiento, que en Sevilla adquirió un admirable lujo en hombres, cuadros, versos y riqueza comercial.

De las canciones andaluzas se ha escrito bastante. Pero reconozcamos que esa bibliografía sobre el flamenquismo o andalucismo se parece a los infinitos cuadros que se pintan a granel sobre motivos sevillanos, con la indispensable reja florida y la muchacha de pañolón policromo. Con hablar de los gitanos y de la influencia árabe, ya suele resolverse el problema de los cantos andaluces. Pero el caso es que los andaluces habrían cantado antes de los moros y de los gitanos, y no hay ninguna duda de que cantarían bien y con inefable gracia, como también es indudable que las bellas canciones de antes, de las épocas más cultas y finas, no desaparecerían bruscamente con la llegada de moros y gitanos.

Es, en fin, un mundo interesante y apenas explorado ese del canto andaluz. Hasta al menos docto le sugiere curiosas indagaciones. Tal, por ejemplo, la indagación, más bien dicho, la persecución del rastro de la malagueña en su camino por España.

La malagueña parece haber saturado especialmente el territorio español que va desde el Guadarrama y Gredos al Mediodía. Extremadura y la Mancha cantan aire de malagueña, y algunas tononadas salamanquinas tienen todavía un cierto sabor andaluz. Murcia y Levante cantan malagueñas, y en Valencia se confunden la malagueña y la jota en una canción tan dulce como lindamente extraña...

El canto andaluz y la relación entre sí de los cantos españoles, nos muestra qué interesantes estudios hay en nuestra España, y cómo, desgraciadamente, muchos están por hacer - se entiende - con penetrante espíritu.

Credo che la pagina appena citata mostri in maniera perfetta i risvolti politici della questione: l'idea di un'Andalusia senza arabi e gitani contro un'Andalusia erede del regno di Granada e di al-Ándalus.

Ma ribadisco: se è quest'ultima che si vuole difendere, occorrerà trovare il modo di accettare le bettole in cui essa è sopravvissuta, non avendo altro rimedio.

Dati i termini della polemica, Manuel de Falla interviene su *El defensor de Granada* il 21 marzo 1922 con un articolo su «La proposición del “cante jondo”» evidenziando, forse in un tentativo di mediazione, un punto importante, che stava lentamente scivolando in secondo piano: il valore artistico del *cante*. Ricorda le manifestazioni di interesse che il *Concurso* ha suscitato all'estero, di fatto degradando le critiche a una sorta di provincialismo culturale,^{cxcii} dichiara:

Affermiamo, dunque, in termini generali e senza timore di smentita da nessuno che ne abbia titolo, che né la musica nuova sarebbe ciò che è, né l'orchestra moderna suonerebbe nel modo in cui suona se non fosse esistita la suddetta influenza [=del cante sulla musica contemporanea].

Questa influenza si è esercitata in Russia ad opera di Glinka, che passò due anni tra Madrid, Granada e Siviglia, studiano e assimilando la musica del nostro popolo, e che fu il primo grande compositore di musica sinfonica spagnola; e in Francia ad opera dei cantaores, tocaores e bailaores che da Granada e Siviglia andarono a Parigi in occasione delle due ultime esposizioni universali celebrate nella gran città.

Credo che quanto ho detto sarebbe sufficiente per provare ai nostri detrattori la leggerezza con cui hanno agito occupandosi del cosiddetto Cante jondo come avrebbero potuto farlo di qualunque tema banale alla portata di tutti.

Il *cante* è un «tesoro di bellezza e arte» minacciato di rovina sul punto di sparire per sempre. Ma la minaccia principale è appunto vista nel *flamenchismo*:

*Il canto grave, ieratico, di ieri è degenerato nel ridicolo flamenchismo di oggi. In esso si adulterano e si modernizzano (che orrore!) i suoi elementi essenziali, quelli che costituiscono la sua gloria, i suoi antichi titoli di nobiltà. La sobria modulazione vocale - le inflessioni naturali del canto, che provocano la divisione e suddivisione dei suoni della gamma-, è diventata un artificioso giro ornamentale più tipico del decadentismo della cattiva epoca italiana che dei canti del primitivo Oriente, gli unici con i quali possono essere paragonati i nostri quando sono puri. I limiti del ridotto ambito melodico in cui si sviluppano i canti sono stati rozzaamente ampliati; la ricchezza modale delle sue gamme antichissime è stata sostituita la povertà tonale causata dall'uso preponderante delle due uniche scuole moderne, quelle che hanno monopolizzato la musica europea per più di due secoli; infine la frase, grossolanamente metricata, va perdendo quotidianamente la flessibilità ritmica che rappresentava una delle sue maggiori bellezze e, in qualche canzone - la *siguiriya* -, arrivava fino a distruggere ogni sensazione metrica, pur essendo in realtà metrici i suoi testi poetici.*

Non discuto, certo, il fondamento dell'analisi musicale di Falla (senza la quale, peraltro, ben difficilmente sarebbe stato accolto il progetto del *Concurso*), ma noto che in una tradizione vivente gli elementi essenziali «si modernizzano» proprio perché essa è vivente e reagisce creativamente a stimoli esterni.

A sostegno dell'iniziativa interviene, su *La Voz* del 29 marzo 1922, **José Mora Guarnido**^{cxci} («Sul concorso di *cante jondo*») citando importanti intellettuali che hanno dichiarato apprezzamento per la manifestazione: Fernando de los Ríos, Ramón Menéndez Pidal, Pérez de Ayala, e polemizzando contro i suoi detrattori, in primo luogo Eugenio Noel, che la considera una fonte di ridicolo:

^{cxci} Scrive Falla: «È evidente che, data l'importanza di queste adesioni, a cui in molti casi si accompagna la promessa di assistere all'atto del concorso, l'esiguo coro costituito dai contestatori riesce appena a raggiungere il valore che ogni irragionevole ostilità rappresenta per il prestigio di una causa giusta. [...] Solo una completa ignoranza dell'argomento, e pertanto della sua enorme importanza e trascendenza, può spiegare questi errori, certi come siamo che chi li sostiene non pretende con ciò di sminuire il buon concetto che la stessa stima di ogni individuo esige dal giudizio altrui per le proprie opinioni».

^{cxci} Amico di García Lorca e Manuel de Falla, José Mora Guarnido fu molto attivo nella vita culturale di Granada all'inizio degli Anni Venti; lasciò la Spagna nel 1923 a seguito dell'avvento della dittatura del generale Primo de Rivera e si trasferì a Montevideo. È autore della fortunata biografia *Federico García Lorca y su mundo*, Losada, Buenos Aires 1958.

Para Eugenio Noel, “el concurso de “cante jondo” es una exaltación de la flamenquería profesional que nos pondría en ridículo. Si Eugenio Noel comprendiese la gran diferencia que hay entre el “cante jondo” y la flamenquería y separase en la trayectoria del desarrollo lo que es fuente pura y lo que es derivación industrializada, no habría dejado de ver la gran distancia que separa una noche alegre de cuatro niños sevillanos, faltos de toda preocupación artística de esta meditada y serena convocatoria para avivamiento de un fondo inagotable y sin igual de poesía popular, que desaparecería ahogado por la plebeyez y el mal gusto. Solamente con una apreciación de las personas que intervienen bastaría para no haber caído en el error.

In un intervento successivo, sempre su *La Voz* il 15 aprile, insiste sulla differenza tra il cante e i *cuplés*, di cui la Spagna sarebbe strapiena, e che «non possono soddisfare le più modeste esigenze artistiche. Invece la nostra canzone popolare, che dà motivi ispiratori ai maggiori musicisti europei, si ritrova emarginata, disprezzata, incompresa, nelle taverne e nei palchi ordinari della guapperia».

Probabilmente, a ragione di queste polemiche Manuel de Falla pubblica il folleto di presentazione del *cante jondo*, che viene utilizzato anche da García Lorca nella sua famosa conferenza tenuta in occasione della manifestazione.

Lo svolgimento del Concurso, anche a seguito dell'interesse suscitato, ha una buona copertura da parte della stampa locale e nazionale. Il 16 giugno, *El Sol*, con una cronaca di Antonio Gallego Burín,^{cxiv} annuncia enfaticamente la presenza illustre di Oscar Esplá, Ramón Gómez de la Serna, Pérez de Ayala, i duchi d'Alba, il commissario degli Affari Indigeni della Francia in Marocco, M. Ricard, e dello scrittore francese Maurice Legendre, oltre a giornalisti spagnoli e stranieri e artisti di flamenco. Descrive le scenografie dipinte da Ignacio Zuloaga come «decorazione originale e fantastica»:

Un'atmosfera di luce avvolgerà lo spazio della festa, e in mezzo a tale luce sorgerà in modo spettrale l'ombra negra e sanguinante delle torri arabe e la macchia scura degli alberi alti. L'Alhambra sarà per un momento come un grande incendio di luce e colori e, risaltando in esso, le nostre donne, agghindate alla moda degli Anni Trenta, porteranno in questo contesto la nota audace dei loro occhi, avendo sullo sfondo la fantasmagoria del nostro Albaicín, che accenderà le sue torri bianche tra i punti rossi delle sue mille piccole luci, e raccoglierà l'eco dei canti nella sua grande anima sonora.

Aggiunge, poi, un commento in cui - credo per la prima volta nel dibattito in corso - emergono le pesanti condizioni sociali e la sofferenza che nel flamenco hanno trovato la loro elaborazione artistica:

Andalucía está por descubrir. Aún no se ha pulsado su fibra sensible, en busca de la emoción cierta. Bajo las apariencias de su alegría mentida, se ha escondido siempre la mueca de su dolor intenso. Hay en Andalucía un hondo sentimiento y un supremo desfallecimiento. En toda ella vibra un sentido de tragedia. En el fondo del alma popular guarda Andalucía su secreto, eterno y quieto como una muda esfinge oriental. En ese fondo popular hay que buscarla, y allí la encontraremos. El bajo pueblo es el que guarda las honduras de su sentir, Y en éste se halla su personalidad, todo lo que es ella. Hay que romper sus vestiduras luminosas y dejar al aire sus carnes morenas heridas y sangrientas. Entonces hallaremos un pueblo lleno de oculto dolor religioso y de firme energía. El alma de ese pueblo grita y se duele en sus cantos únicos. En estos cantes, que son redonda expresión de sus penas intensas y de sus alegrías locas. En esos cantes que se dan a la noche de estrellas, en una totalidad de rendimiento a la emoción. Como si se entregara el alma toda a los aires abiertos, para que ellos la llevasen por todo el mundo en pedazos deshechos.

^{cxiv} Il barone Antonio Gallego Burín (1895-1961) fu molto attivo nella vita culturale di Granada negli Anni Venti, e animò tra l'altro la *tertulia* chiamata *El Rinconcillo*, nel caffè Alameda, cui partecipavano anche García Lorca e Manuel de Falla. Di orientamento conservatore, all'avvento della Repubblica radicalizza le sue idee ed entra nella Falange Española, iniziando una carriera politica brillante. Cfr. Claudio Hernández Burgos, *La construcción ideológica de un franquista*, Antonio Gallego Burín, Universidad de Granada 2010.

Il flamenco appare come la voce profonda dell'Andalusia, soprattutto di quella popolare e sofferente; i suoi canti sono «l'espressione totale del sentimento di un popolo, e la sintesi della sua storia sentimentale», «il grande breviario di una razza. E il linguaggio puro di questa razza». Gallego Burín sembra riconoscere che non era possibile, a questa tradizione culturale, sottrarsi agli ambienti dell'emarginazione: «Era necessario rivendicarne il valore. Esaltarlo in una gloriosa esaltazione e toglierlo dalla sua triste peregrinazione nel mondo del vizio e della frivolezza per portarlo a tutti e accendere tutti con il suo fuoco». Il Concurso deve, dunque, farsi carico non tanto di una separazione di alcuni stili da altri presuntivamente degenerati, bensì di un vero e proprio riscatto: un «*primo passo per descrivere tutto ciò che si ignora dell'Andalusia e per rifare il suo spirito*», una volontà di «*rompere con quest'epoca di paura che considerava di cattivo gusto e antipatriotico difendere e nutrire il nostro stesso essere*» e di «*ricostruire l'Andalusia sulle vecchie fondamenta dell'Andalusia fatiscante*».

Una difesa del *cante jondo* si trova in una nota anonima della *Correspondencia de España* del 20 febbraio, ed è ripresa su *La canción popular* del primo giugno come «Defensa del “cante jondo”»; vi viene ribadita l'identificazione tra il *cante* e l'anima popolare andalusa, ma il *cante* appunto viene inserito in un complesso di stili, o *palos* del flamenco, che lo contestualizzano, invece di isolarlo in una presunta purezza arcaica:

Y es que en España, desgraciadamente, son pocas las personas que conocen la verdadera significación del «cante jondo», que no es otra cosa que la expresión del alma popular andaluza en letrillas que se denominan «seguidillas», «soleares», «buleros», «sevillanas», «malagueñas», «granadinas», «polos», «cantares levantinos», etcétera, etc., por medio de los cuales el pueblo andaluz expresa sus sentimientos, sus nostalgias, sus alegrías y sus penas, como el pueblo vasco los expresa en sus zortzicos, y el aragonés en sus jotás, y las demás regiones en sus cantares populares, todos ellos espontáneos y tal vez sin sujetarse a las leyes de la Retórica, pero de modo insuperable.

La natura autenticamente popolare del flamenco viene vista non solo nella musica, ma anche nei testi delle canzoni, come peraltro era già chiaro ai primi studiosi ottocenteschi e ai poeti che avevano cercato di raggiungere il lirismo della strofa popolare, senza mai riuscirci pienamente: dei componimenti popolari «Trueba disse: “questi canti non sono stati scritti dal popolo, bensì per il popolo”». Il *cante* possiede «i più delicati sentimenti di un popolo che, come il suo canto favorito, subisce la dimenticanza di tutti, pur essendo stato grande in ogni ordine».

Quasi come un'eco, un avversario del flamenchismo come Eugenio Noel,^{cxcv} su *La Esfera* del 10 giugno, scrive («El misterio del cante hondo»):

Con esto solo se puede afirmar que es imposible hoy por hoy llegar a entender el misterio de la esfinge del cante hondo. Nadie lo sabe; mas aunque lo supieran, nadie diría una palabra. La técnica y el intelectualismo son impotentes para luchar con un alma que no es cristiana y posee sustancialmente su contenido emocional; que no es mora ni mucho menos árabe, y tiene del corazón africano y sangre oriental la proyección más extraordinaria. Un andaluz puede libertarse, en la vida diaria, de la sugestión de lo flamenco, pero siempre está dispuesto y ansioso de caer en esa emoción que le es necesaria a su espiritualidad. Y lo curioso es que ama lo flamenco por eso mismo; porque se niega a toda definición, a toda ley, porque admite todos los estilos y modalidades, cadencias, sonidos y ritmos.

^{cxcv} Eugenio Noel (Eugenio Muñoz Díaz, 1885-1936), scrittore spagnolo bohémien, repubblicano e socialista, fortemente ostile al flamenchismo e alle corride. Tra le sue opere: *Las siete cucas*, Renacimiento, Madrid 1927; *Diario íntimo*, Berenice, Córdoba 1962 e 1968; *Semana santa en Sevilla*, Renacimiento, Madrid 1916; *Raíces de España*, Fundación Central Hispano, Madrid 1997, 2 voll.; *Escenas y andanzas de la campaña antiflamenco*, Valencia 1910; *Pan y toros*, Valencia 1910. Cfr. Manuel Urbano, *La jondura de un antiflamenco: Eugenio Noel*, Ayuntamiento de Córdoba 1995.

Ad ogni modo, l'evento sembra risolversi in un grande successo. Secondo una cronaca anonima su *El Sol* (15 giugno 1922) i biglietti erano già esauriti due giorni prima dell'inizio della manifestazione, a cui partecipano circa quattromila persone; le scenografie di Zuloaga (che nell'occasione presenta anche una mostra dei suoi quadri) suscitano ammirazione e nella tribuna della stampa si nota la presenza di molti corrispondenti stranieri. All'apertura partecipano, oltre a Zuloaga e Falla, Santiago Rusiñol e Ramón Gómez de la Serna, che pronuncia un discorso «molto applaudito» «di esaltazione dei canti popolari dell'Andalusia».

Tra i concorrenti della prima serata del festival la cronaca segnala «un anziano di settant'anni, chiamato Diego Bermúdez, nativo di Morón, venuto da Puente Genil a piedi per partecipare» e gli alunni di una scuola di *cante jondo* costituitasi in vista della manifestazione. È presente La Macarrona, molto applaudita, e riceve vere ovazioni il grande *cantaor* Antonio Chacón, presidente della giuria del concorso, ripetutamente «obbligato» a cantare.

Il giorno successivo, 14 giugno, si svolge la serata finale della gara, con Diego Bermúdez, Concha Sierra, Manuel Pavón, «el Niño de Jerez», Antonio Muñoz, Caracol e Carmen Salinas e i chitarristi Montoya e «el Niño de Huelva».

Il giorno 14 si riunisce la giuria, presieduta da Chacón, che premia Diego Bermúdez per il canto e assegna, tra gli altri, un premio ad Antonia Muñoz, cui varie cronache entusiastiche sulla stampa alludono come «La Ciega». **Edgar Neville**, presente alla manifestazione, ne fornisce una descrizione su *La Época* del 15 giugno, riportando un simpatico aneddoto su Bermúdez:

*Granada nos ha deslumbrado de tal manera, nos ha enloquecido hasta tal extremo, que renunciamos a escribir nuestras impresiones hasta que, reposado un poco nuestro espíritu, pongamos en orden nuestras ideas. Reseñaremos primero lo que vemos y lo que oímos, y dejaremos lo que sentimos para después. En la mañana de hoy han subido a la Alhambra Ignacio Zuloaga, Falla y otros directores del concurso, con objeto de dirigir los trabajos de decoración de la plaza de los Aljibes, que es donde se celebrará el festejo. Nos dirigimos con ellos después al Museo de Santo Domingo, donde Zuloaga expone más de veinte lienzos. Estos están presentados de un modo insuperable, y la impresión que producen es grande. Después de visitar todos la Alhambra, rindiéndola nuestro homenaje de admiración, bajamos a la ciudad y conocimos a Chacón, el rey del cante jondo, y con él asistimos a las pruebas eliminatorias. Nos contó Chacón cómo había ido desarrollándose el concurso. Añadió que en una de las primeras pruebas se presentaron un muchacho joven, sevillano, y un viejecito. Este se sentó en un rincón, sin hablar, esperando vez. El sevillano, en cambio, comenzó a alborotar, diciendo que era una celebridad en el arte. Comenzó la sesión, y la celebridad quedó eliminada, pues a semejanza de otros muchos, era cantaor de flamenco moderno, de malagueñas, granadinas, sevillanas, o sea de los derivados del jondo. Le tocó cantar al viejo, y adelantándose hacia Chacón le dijo:
- Hoy no voy a poder cantar; tengo la voz tomada por el cambio de agua.
Venía de Puente Genil.
El maestro le respondió que sólo con hacerle al cantaor unas preguntas teóricas, se daría cuenta de si sabía o no lo que deseaba conocer.
En efecto, le preguntó algunas cosas, a las que el viejo contestó, sin vacilar, perfectamente. Después, Chacón le preguntó si conocía la 31, de Silverio, célebre siguiirya del que fue califa del canto.
El viejo respondió:
- No acierto a contestar; pero verá ésta.
E inició, con maravillosa voz, una siguiirya.
Chacón dijo: - ¡Esa es!
Y se fueron entusiasmando todos, gradualmente, según cantaba el vejete. Chacón le abrazó entusiasmado, diciendo que era el mejor cantaor que había oído en su vida.
Falla y Zuloaga estaban extasiados.
El viejo resultó que había sido compañero del famoso Silverio, la figura suprema del cante, cuyo nombre veneran con respeto los entendidos.
Hemos hablado con el anciano, y hemos sabido algo de él.
Es un jornalero de Puente Genil, originario de Morón. En su juventud, cuando el verdadero cante jondo estaba en su apogeo, fanático él de ese arte, cantaba y cogía el estilo de su amigo Silverio. Murió éste, y el cante*

grande comenzó a decaer. Un día le pidieron que cantase granadinas y malagueñas. Desde entonces el viejo no volvió a abrir la boca, pensando que su cante había muerto. Así habían transcurrido veinte años, cuando meses atrás un amigo le leyó en un periódico el anuncio de este Concurso granadino, y entonces, sintiéndose el artista rejuvenecer, empezó a recordar lo que de mozo dominaba. Las siguiiriyas, las cañas, las soleares puras salieron otra vez de su garganta, donde habían estado encerradas como en una urna, valientes y clásicas como en sus mejores tiempos. Y entonces decidió acudir al certamen.

Llegaron los boletines al pueblo y se apuntó en todas las pruebas. Cuando llegó el día de ponerse en camino, lo hizo a pie. Vino desde Puente Genil en tres días, iunos 120 kilómetros! a los setenta años, sólo por volver a cantar como en sus mocedades, y por si conseguía que resucitase el cante muerto.

La narración de Diego Bermúdez, que así se llama el vejete, ha conmovido profundamente. Se le ha reconocido como maestro, y como cuando se publiquen estas líneas ya se sabrán los resultados del Concurso, podemos asegurar que suyo habrá sido el primer premio. Por lo menos es el que lo merece.

Como en Granada se ha fundado la academia de cante jondo, es casi seguro que quede Bermúdez de profesor de niños.

El hallazgo ha sido inesperado. Zuloaga dice que es como descubrir un Greco en una iglesia perdida. Falla asegura que toda la música moderna tiene su origen en este cante. También muestra entusiasmo por el viejo compañero de Silverio, quien todos los días nos da alguna sorpresa.

Ayer, en las pruebas eliminatorias, nos dijo:

- Esta noche he recordado esta siguiiriyá.

Y la cantó. Se trataba de las «Cabales», de Silverio. Lo más grande que cantaba el artista, según Chacón.

Otro tipo interesante del Concurso es una pobre ciega que vivía en las cuevas del Albaicín, la cual no quería venir a cantar, pues decía que su cante ya no gustaría y que se iban a reír de ella. La trajeron y asombró a la gente con sus livianas, soleares y siguiiriyas.

También sé presentan niños que aprendieron el cante por medio del gramófono y que asombran por su estilo.

Una granadina de unos diez y seis años, morena y guapa en extremo, que nos trae un poco soliviantados a todos, se presenta asimismo, y ganará algún premio.

Chacón ha seleccionado muy escrupulosamente a los concursantes, y los que quedan son magníficos, culminando entre todos el viejo.

El lunes comimos en el Albaicín, en la taberna del «Tres y medio». Fuimos invitados por el Círculo Artístico. En la mesa se sentaron, además de los socios y de los periodistas madrileños, algunas personalidades que acreditan la reunión. Recordamos a Zuloaga, Falla, Rusiñol, M. Picard, Gómez de la Serna y otros cuyos nombres no recuerdo.

Después de comer, la famosa Macarrona bailó, acompañándola en la guitarra Montoya, y cantaron también el Huelvano, Pavón y el maestro Chacón, que parece que aun tiene treinta años.

Después fuimos a San Nicolás, en el Albaicín, y en la maravillosa plaza, desde la cual se domina la ciudad porque da frente a la Alhambra, iluminada por la luna, cantaron de nuevo los cantaores para el pueblo que desbordaba de entusiasmo.

Tarde, muy tarde, nos retiramos. Del Albaicín descendió el grupo, que se fue desgranando al llegar a la ciudad. Y nos separamos, y acaso continuamos pensando todos en lo mismo...

Con un articolo a firma «Un Viejo Coplero», *La Canción Popular* del 1.9.1922, difende la scelta, all'epoca molto criticata da chi osteggiava il festival, di ambientarlo nell'Alhambra, come se si trattasse di una profanazione del monumento, e loda le decorazioni di Zuloaga, con tele damascate, fiori e migliaia di luci elettriche di ogni colore, capaci di competere in bellezza con lo scenario naturale. La rivista dà un resoconto completo del festival, riportando stralci dall'intervento iniziale di Gómez de la Serna e una descrizione dei vari interpreti, compresa l'esibizione di Juana la Macarrona, che chiude la prima giornata, e le cui danze «provocarono fragorosi applausi», obbligandola al bis.

La rivista prende posizione sulle polemiche e sul valore del cante jondo e della musica popolare andalusa in generale, criticata da molti come un elemento arcaico, che una concezione aperta e progressista della regione dovrebbe allontanare dalla propria immagine: indipendente dalle degenerazioni del flamenchismo, il cante jondo è l'arte popolare andalusa, così come la alborada lo è della Galizia o la jota dell'Aragona: «Io sono stato a Berlino, e in un caffè immondo, rispetto al quale la sfrenatezza di un caffè can-

tante spagnolo era come un gioco da bambini, e in quel caffè si cantavano lieder pieni d'incanto e brani di musica scelta... Non sarebbe stupido avere abominio per quella musica a causa del luogo in cui era cantata?».

Tra le opinioni autorevoli a sostegno del cante jondo la rivista riporta quelle di Manuel de Falla, Ramón Gómez de la Serna e Santiago Rusiñol. Falla è considerato il vero promotore del *Concurso*, ed è intervistato in un delizioso articolo di Antonio Muñoz Girón che, a suo dire, dopo aver cercato a lungo il maestro per un'intervista, lo avrebbe casualmente incontrato in una banca e gli avrebbe posto le sue domande mentre contava le sue banconote. In realtà, le opinioni di Falla sono quelle espresse nell'opuscolo redatto in occasione del *Concurso* (al quale attingerà anche García Lorca per la sua conferenza). Anche le opinioni di «Ramón» sono riprese dalle sue cronache. Apparentemente inedite, invece, le opinioni di Santiago Rusiñol che, pur essendo in linea con gli apprezzamenti per il cante, esprime riserve sulla scelta di non invitare *cantaos* professionisti

Nella sua cronaca del *Concurso*, *La Voz* di Madrid del 14 giugno 1922 (a firma Vicente Manzanares) torna sulle questioni relative alla città e alla sua identità culturale, in particolare il suo arabismo:

El elemento Alhambra - arabismo-, como factor ciudadano en la vida de Granada, se incorpora en época muy reciente: apenas si llega a un siglo. De cuando la ciudad era mora, no hay que hablar. Conquistada por los cristianos, los árabes permanecen, pero apartados. Expulsados luego los moriscos, quedan los monumentos árabes; pero quedan como en un museo, sin vida; lo mismo que hoy se nos aparecen las maravillas de Toledo. Es menester que llegue el siglo XIX y que los ingleses, que han conocido todos los caminos, vengán a tirarse, cara al sol, con el anhelo de quedarse allí de por vida. Ya empieza la ciudad a darse cuenta y a refrescarse con el agua fastuosa. Ya se aprecian las espléndidas agonías de un sol que muere dorando los dulces arrayanes. Ya hemos incorporado el arabismo. Ya se ha integrado este elemento en la ciudad.

Anche la presenza gitana viene ritenuta recente. Nell'articolo pubblicato il giorno seguente, Manzanares affronta il problema del rapporto tra andalusismo (o flamenchismo, inteso nel suo aspetto più puro) e gitaneria - quest'ultima descritta con abbondanza di stereotipi e vari pregiudizi:

*Gitaneria = Condizione pericolosa.
Gitaneria = Passione animale.
Gitaneria = Odio di razza.
Gitaneria = Amore alla danza come rito.
Gitaneria = Rapsodia e colori.
Gitaneria = Timore della morte.
Gitaneria = Mancanza di senso della vita.*

Manzanares ritiene indiscutibile la propensione a delinquere del gitano, che naturalmente si manifesta attraverso il crimine: «Il gitano appartiene a questa classe di dindividui propensi a delinquere. Sotto il verde oliva delle sue pupille dorme - o veglia - ciò che i penalisti chiamano condizione pericolosa». Appartengono indelebilmente al suo carattere anche «la passione animale» e «l'odio di razza», tratti così universalmente riconosciuti che «non c'è bisogno di insistere». Meno razzista, tuttavia sempre stereotipato, il giudizio sulla danza: «La gitana balla come se dovesse guadagnarsi indulgenze, anche se, per la passionalità sensuale della razza, dà al ballo un senso che serve alla ballerina per farci conoscere, con allusioni, tutta la potenzialità sensuale di un corpo. Ma alla danza gitana manca l'idealismo. [...] La gitana è sporca; la gitana non desta associazioni di odori gradevoli; balla sul fango; ha i piedi nudi, ma disfatti dalla miseria della strada». Al contrario, la danza andalusa e flamenca risulta aggraziata e profumata, evoca i gelsomini e le acque increspate dei torrenti. La razza gitana «teme la morte con un terrore profondo, fisiologico, che è assai poco compatibile con la base stoica, fondamento principale dell'anima andalusa»; il gitano «va nel mondo come un sonnambulo e non ha trovato, né troverà, il senso della vita».

L'andalusismo viene caratterizzato da alcuni elementi negativi (mancanza di volontà, nostalgia, malinconia, tristezza) e da elementi positivi (la grazia armoniosa, il corteggiamento, gli amori, le gelosie, le pene d'amore, i distacchi...), ed è a questo contesto, non a quello gitano, che viene riferito il *cante jondo*: «Una delle manifestazioni più belle dell'andalusismo è il cosiddetto *cante jondo*».

La Voz (Madrid). 15-6-1922, p. 2 Manzanares

Granada

Alrededor de un concurso de "cante jondo"

II

Andalucismo y gitanería

Lo más trascendental del problema es ver la diferenciación entre el gitanismo y el andalucismo. Andalucismo o flamenquismo, que para nosotros ambas cosas son idénticas. Claro que nos referimos al flamenquismo puro, no al degenerado. Esta otra distinción de ambos flamenquismos será objeto de disertaciones ulteriores. Ahora sólo hemos de traer nuestro esfuerzo para fijar - o procurar fijar - las características de la gitanería y las características del andalucismo.

El método en ello ha de ser experimental. Bien que las experiencias, en este caso, sean puramente subjetivas. ¿Qué vemos nosotros en el gitanismo? La gitanería tiene para nosotros las siguientes equivalencias:

Gitanería = Estado peligroso.

Gitanería = Pasión animal.

Gitanería = Odio de raza.

Gitanería = Amor a la danza como rito.

Gitanería = Rapsodia y colores.

Gitanería = Miedo a la muerte.

Gitanería = Falta de sentido en la vida.

Si explicamos someramente estas equivalencias, llevaremos al ánimo del que leyere el convencimiento de que no nos dejamos arrebatar por la fantasía, sino que operamos sobre realidades.

Que el gitano sea un individuo en donde se acuse, indeleble, el estado peligroso, es cosa fuera de toda discusión. Los penalistas de la escuela positiva llaman estado peligroso - o "temibilitá", que dicen los italianos - a la propensión a delinquir. Esta propensión a delinquir se manifiesta por el crimen. Evidentemente el criminal no hace otra cosa que exteriorizar - por su crimen - la propensión aquella. Ahora toda la ciencia del penalista está en averiguar qué individuos son propensos a delinquir, sin que esa propensión llegue a exteriorizarse. Conseguido esto se habrán acabado los crímenes. Pues bien: el gitano es de esta clase de individuos, de los propensos a delinquir. Bajo el verdor oliváceo de sus pupilas duerme - o vela - eso que los penalistas llaman estado peligroso.

En cuanto a los otros caracteres apuntados, tampoco cabe ni sombra de duda. La pasión animal y el odio de raza son dos cosas que todos los tratadistas de la materia les han reconocido. De la categoría de teoremas han saltado a la de axiomas, y, por tanto, no hay que insistir. El amor a la danza como rito es otro carácter incuestionable. La gitana baila como para ganar las indulgencias, si bien, por el apasionamiento sensual de la raza, le da al baile un sentido que le sirve a la bailadora para darnos a conocer, por las insinuaciones, toda la potencialidad sensual de un cuerpo. Pero a la danza gitana le falta idealismo. (No se crea que lo ritual es idéntico a lo ideal.) La gitana es sucia; la gitana no despierta asociaciones de olores gratos; baila sobre fango; tiene los pies desnudos, pero deshechos por la miseria del camino. En cambio la danza flamenca, andaluza, es gracia y perfume. ¿Es sólo una metáfora decir que el baile andaluz huele a azahares, a jazmines? El baile andaluz es blanca ropa flotante, afiligranada y airosa, en un inacabable revuelo de [maguas? enaguas? anaguas?], faldas, volantes y encajes, que crujen almidonados, y que en ciertos giros de la danza se encrespan y brincan, como la espuma de un regato en la serranía.

Hemos dicho que la raza gitana tiene los pies deshechos por las miserias del camino. He aquí a los rapsodas, o séase los caminantes cantores. Pandera, zurrón y el mundo por delante. Y van vestidos, sobre todo las mujeres, con los colores más vivos que encuentran. Tela de gitanas se llama por los pueblos a esos percales de colores tan vibrantes y chillones. Ya hemos encontrado la rapsodia y los colores como características de la gitanería.

Y esta raza teme a la muerte con un terror profundo, fisiológico, que se compadece muy mal con la base estoica, principal fundamento del alma andaluza. Y por todo esto, el gitano va por el mundo como un sonámbulo, y no ha encontrado, ni encontrará, el sentido de la vida.

Todos estos caracteres dan un tono sentimental el estilo gitano. Decimos aquí estilo como equivalente a soleira. Hasta en el ritmo de algunas de sus danzas podemos encontrar la expresión viva de alguno de los caracteres apuntados: estado peligroso, pasión animal, etcétera. Pero no es posible hacer una síntesis; no podemos transcribir una fórmula.

El andalucismo o flamenquismo - ya hemos dicho que flamenquismo en toda su pureza - lo vemos nosotros integrado por diversos elementos. Declararemos antes de seguir nuestra exposición que estos elementos los hemos hallado también por métodos experimentales. Y volveremos a hacer la observación de que, eso sí, las experiencias son únicamente subjetivas; es decir: que nos referimos tan sólo a nuestras propias experiencias. Sin más aclaraciones, sigamos exponiendo.

Los factores del flamenquismo son: Primero. Factores deprimentes. Segundo. Factores de serenidad. Tercero. Factores de exaltación. Y por fin, como apéndice o complemento, se nos aparece en el andalucismo lo que pudiéramos llamar el alcaloide épico. Todo esto necesita, más que una explicación, una exposición detallada. Veamos:

1º Factores deprimentes:

a) Falta de voluntad, abulia.

b) Nostalgia y melancolía.

c) Tristezas - téngase muy presente la pluralidad de este apartado c), y léase siempre tristezas y no tristeza; van en ellas las sequías, las inundaciones, las muertes, el hambre, etc.

2º Factores de serenidad:

a) La gracia. No es la gracia helénica, pero es la gracia andaluza, en el vero sentido armonioso y deleitoso, no el del chiste.

3º Excitaciones:

a) Iniciaciones de amor. Véase piropos y requiebros. b) Promesas de amor. Tienen su exteriorización en los interesantes y graciosos paliques. Al fondo se ve la ventana llena de flores. c) Gozos de amor. Los besos bajo la luna y las diversas loas al cuerpo de la mujer, sobre todo, a la cara: ojos, boca, mejillas. d) Dolores de amor. Celos, penas y olvidos. Hay que observar en este último apartado de las exaltaciones que por él se unen estos factores con los deprimentes.

Alcaloide épico:

Es la hazaña, el hecho supercorriente. Los ejecutores, y por el orden de importancia, son: el caballista, el torero y el presidiario. De aquí saldrán las serranas, los pasodobles y las carceleras, respectivamente.

Expuestos ya los caracteres del gitanismo y los factores que integran el andalucismo, puede convenirse "a priori" que las manifestaciones de uno y otro han de ser diferentes. Una de las manifestaciones más hermosas del andalucismo es el canto llamado "cante jondo". Nosotros, sin embargo, ponemos en primer lugar el baile flamenco. Del andalucismo, del "cante" y del baile queda aún mucho por decir. Procuraremos que nos acompañe el acierto.

Vicente Manzanares

Madrid, junio de 1922.

Un'opinione certamente più equilibrata, e più aperta verso la «modernità» flamenca, è espressa su *La Época*, del 22.4.22, da Melchor Fernández Almagro, secondo cui il cante jondo è «l'antecedente puro», dotato di un prestigio millenario, del cante flamenco, che invece sarebbe «la forma degenerativa, apparsa ieri», anche se «indubbiamente, fuori dall'atmosfera maleodorante e pesante della juerga, il cante flamenco racchiude una potente suggestione estetica, che non può essere disconosciuta da chi, in un momento felice della sua vita, magari sotto il costellato velluto di un notturno andaluso, ha ascoltato una malagueña o una grana-dina».

Pur non condividendo la definizione di «primitivo canto andaluz», Fernández Almagro riporta l'interpretazione data da Falla al cante jondo e alla sua influenza nella musica europea, appoggiando sen-

za riserve il Concurso: «Ribelle alla trascrizione musicale, il cante jondo si conserva solo attraverso il passaggio ineffabile da labbra a labbra e di cuori in cuore. Il giorno che non ci saranno più cantaores, la continuità della tradizione si sarà spezzata e la ricostruzione dello stile sarà impossibile». Accanto a ciò, sottolinea il valore letterario dei testi delle canzoni, naturalmente più facili da conservare e raccolti da numerosi eruditi, dopo le prime collezioni ottocentesche. È di particolare interesse che le *coplas* siano apprezzate non solo dal punto di vista folclorico, ma anche da quello della poesia contemporanea: «La moda degli haiku e il gusto per le poesie schematiche indicano il ritorno della poesia colta alle fonti primitive dell'emozione. La lirica attuale proclama la brevità espressiva e racchiude tutto il suo impegno nel riempire la parola della maggior quantità di allusioni trascendenti, tendendo a conseguire il massimo effetto patetico con il minimo di strumenti espressivi, molte volte organizzati in forma di metafora. E riguardo ai risultati metaforici, all'immagine adeguata e bella, alla ricerca di brevità, non si riesce a immaginare un modello letterario che superi la nostra canzone popolare»

Il carattere «popolare» dei testi del cante è inteso correttamente, in riferimento al ruolo della tradizione orale definito da Ramón Menéndez Pidal nello studio della poesia epica e del *romancero*: si tratta non di creazioni collettive, al modo romantico, che non esistono, ma di opere inizialmente nate dalla creatività di un autore originario, «un poeta anonimo e illetterato, ma ben individuato nella sua entità fisica», che compone testi poi trasmessi oralmente e modificati da coloro che ripetono il canto, vuoi per adattarlo al proprio gusto, vuoi per difetto di memoria o altre cause:

Passeggiando un giorno nella periferia di un paese andaluso - casolari imbiancati, dorate pietre rinascimentali, ulivi verde argento - ho udito una soleá che m'impressionò profondamente e che ho conservato nel mio cuore. La cantava una ragazza pallida e mora, che mi ha rammentato un'altra copla: «magra di cinta - come giunco di riva». Ecco quella che intonava lei:

«Disse la lingua al sospiro:

mettiti a cercare parole

che dicano ciò che io dico»

Ebbene: tempo dopo, ho trovato questi versi nei Cantares e impresiones, di Enrique Paradas.^{cxcvi} L'anima popolare li aveva fatti propri senza minimamente modificarli. Perché a volte introduce varianti con un'intuizione sicura. E allora sì che si può parlare di collaborazione popolare.

Inteso in questo modo il carattere popolare del testo, risulta evidentemente ingiustificato il disprezzo di molti spagnoli per certe forme del loro folclore:

I campioni di un europeismo rozzamente concepito pretendono di inculcare l'orrore per la chitarra, i tori, i vestii nazionali, usi e costumi attraenti. Nella considerazione critica di questi aspetti della personalità spagnola c'è a volte, come in tutto, un problema di quantità, non di qualità. Un po' di più, e il flamenchismo sarebbe effettivamente una realtà deplorabile. Ma un poco meno, e la Spagna perderebbe le sue più intime e suggestive essenze. Bisogna conservarle con diligenza e cauto entusiasmo.

La Época (Madrid. 1849). 22-4-1922, n.º 25.683 fernandez almagro

A propósito del "cante jondo"

Desde que se, hizo pública la noticia de que el Ayuntamiento de Granada subvencionaba un concurso de cante jondo, han rodado por la Prensa los más varios comentarios. Y claro es que junto al dictamen de los

^{cxcvi} Enrique Paradas (1865-1925), poeta andaluso, amico dei fratelli Machado, con cui pubblicò una rivista satirica (*La caricatura*, 1882-1883). Pubblica nel 1913 *Impresiones. Cantares*, Imprenta Helénica, Madrid. Cfr. Allen W. Phillips, «Treinta años de poesía y bohemia (1890-1920)», *Anales de Literatura Española*, 5, 1986-1987, pp. 377-424, disponibile online: <www.cervantesvirtual.com/obra-visor/anales-de-literatura-espanola--2/html/po000020.htm#I_58_>.

cronistas, no ha faltado la glosa espontánea del público, vivamente interesado ante la singularidad del suceso.

De lo leído u oído, parece que en muchos se ha producido cierta impresión de sorpresa y de disgusto. Sin haber llegado a penetrar en la entraña del motivo, ha bastado la expresión verbal de éste, para que las gentes tuerzan el gesto: cante jondo. A estas palabras van asociadas, en efecto, deplorables visiones de burdel y de tablado. Pero importa no confundir el cante jondo con el cante flamenco. Aquél es el género, y éste una variante específica. O mejor: uno el antecedente puro, que tiene un prestigio milenario. Y el otro, la forma degenerativa, aparecida ayer. Y aun así, no ha de extremarse el desvío por el cante flamenco, porque es indudable que fuera del aire maloliente y espeso de la juerga, el cante flamenco entraña una poderosa su gestión estética, que no puede desconocer el que, en algún feliz momento de su vida, acaso bajo el constelado terciopelo de un nocturno andaluz, haya escuchado una malagueña o una granadina.

Da aquí que, para evitar sinuosas interpretaciones, conviene emplear una designación, de traza más favorable para merecer la simpatía, que la alarmante y peligrosa de cante jondo: primitivo canto andaluz.

A esto se tiende precisamente: a revivir el decaído esplendor de una de las más maravillosas manifestaciones de nuestro folk-lore musical, hoy en trance de muerte, después de haber ejercido un influjo insospechable. «Ni la música nueva sería lo que es - escribe Manuel de Falla-, ni la orquesta moderna sonaría del modo que sueña, de no haber existido la influencia del cante jondo.» He aquí cómo se ejerció, según el mismo gran maestro: «En Rusia, por medio de Glinka, que pasó dos años entre Madrid, Granada y Sevilla, estudiando y asimilándose la música de nuestro pueblo, y que fue el primer compositor de música sinfónica española. Y en Francia, por los cantaores, tocares y bailaores que de Granada y Sevilla fueron a París durante las dos últimas Exposiciones Universales celebradas en la gran ciudad.»

Falto yo por completo de autoridad para insistir en este aspecto de la cuestión, que cae por fuera de mi habitual miradero literario, me limito a remitir al curioso lector a la conferencia que acaba de pronunciar en el Centro Artístico de Granada el exquisito poeta García Lorca, organizador con el ilustre Manuel de Falla del tan discutido concurso. Sin el desarrollo de tal iniciativa, el desvanecimiento en el tiempo de este gran tesoro lírico sería irremediable.

Rebelde a la transcripción musical, el cante jondo sólo se conserva mediante el tránsito inefable de labio en labio y de corazón en corazón. El día que no haya cantaores, la continuidad en la tradición se habrá quebrado y la reconstrucción del estilo será imposible. La siguiirya, la solear, el martinete, la carcelera, el polo, se perderían, como ya están casi perdidas, la caña y la, playera.

Los poemas del cante jondo son de un interés literario fundamental. Pero desde el punto de vista de su conservación, el caso de la letra no es el mismo que el de la música. Los cantares están ya recogidos y ordenados en colecciones y cancioneros, que los salvan de un posible olvido en el alma del pueblo; desde aquella «Colección» que publicó hacia 1805 un cierto señor Zamacola, hasta los trabajos de Rodríguez Marín y de Guichot, pasando por Fernán Caballero, Lafuente Alcántara, Machado Álvarez y Schuchardt.

Y en la apreciación estética de los cantares, sí que no hay discrepancia. Ahora menos que nunca. La moda de los haikais y el gusto por los poemas esquemáticos significan el retorno de la poesía sabia a las fuentes primitivas de la emoción. La lírica presente canoniza la brevedad expresiva y cifra todo su empeño en henchir las palabras con la mayor suma de alusiones trascendentes, tendiendo a lograr los máximos efectos patéticos en virtud de los mínimos recursos expresivos, dispuestos muchas veces en plan de metáfora. Y en orden al acierto metafórico, a la imagen justa y bella, a la intención compendiosa, no cabe imaginar patrón literario que supere a nuestra canción popular.

No creo que nadie dé a este adjetivo popular sentido distinto al que realmente tiene. Al decir «canción popular» no quiere darse a entender que el pueblo, congregado como en los Fueros, «a campaña tañida», la haya creado; porque el pueblo, en calidad de órgano corporativo de creación estética, no existe. Sino que fue creada o compuesta por un poeta anónimo e iletrado, pero bien individualizado en su entidad física. Es de presumir que si ese poeta iletrado y anónimo llegase a cultivar su espíritu, acertaría a escribir versos de más complicado encanto, puesto que para ello contaría con la prenda primaria: inspiración. Pero lo que ganase en sabiduría, lo perdería en espontaneidad. El poeta popular es un poeta elemental; de aquí el sentido profunda y ampliamente humano de sus composiciones. Vengan de donde vengan -playa o serranía, presidio o reja florida-, todas nos arrebatan por su ingenua fragancia.

Los poetas que pudiéramos llamar profesionales, han escrito cantares y coplas que han solido fracasar. El pastiche, a este respecto, es difícil de disimular: los pequeños poemas del pueblo no pueden elaborarse en un despacho. Mas a veces se hallan verdaderos aciertos; los nombres de Ferrán, por ejemplo, o de Alfonso Tovar, hacen patente la posibilidad de un artificio literario victorioso.

Paseando un día por las afueras de un pueblo andaluz - caserío enjalbegado, doradas piedras del Renacimiento, olivos de verde plata-, oí una soleá que me impresionó hondamente y que anoté en mi corazón. La cantaba una muchacha pálida y morena, que me hizo recordar otra copla: «delgadita de cintura - como junco de ribera.» La que ella entonaba era ésta:

«Dijo la lengua al suspiro:

échate a buscar palabras

que digan lo que yo digo.»

Pues bien: andando el tiempo, yo hallé estos versos en los *Cantares é impresiones*, de Enrique Paradas. El alma popular los había hecho suyos, sin modificarlos un ápice. Porque, a veces, las introduce variantes, con intuición certera. Y entonces, sí que cabe hablar de colaboración popular. Hay muchos ejemplos. En algún lugar he leído la suerte de un cantar de Ruiz Aguilera. El poeta escribió:

«El día que tú nacistes

cayó un pedazo de cielo;

cuando mueras y allá subas,

se tapará el agujero.»

El pueblo modificó los dos últimos versos:

«Hasta que tú no te mueras

no se tapa el agujero»;

con lo que el poemita ganó en ligereza y facilidad.

En los daños que ha producido el mito la «España de pandereta», no ha sido, quizá, tanto el quebranto significado por nuestra desconceptuación en el extranjero, como su repercusión en el alma nacional. El español del siglo XX mira ya con desconfianza las cualidades de su casta, temeroso de aparecer a los ojos del mundo como excesivamente pintoresco. Perdido el sentido de la medida, y sin un criterio claro que nos permita discernir las dotes excelsas de los inferiores, y aun viles, acostumbramos a renegar de muchos valores recibidos, que dan a España una fisonomía de peculiar belleza, que los escritores del romanticismo contribuyeron a descubrir, y que algunos quieren ahora extirpar radicalmente, cuando lo que procede es someter aquellos rasgos tradicionales a un proceso de purificación y saneamiento.

Los campeones de un europeísmo turbiamente concebido, pretenden inculcar el horror a la guitarra, a los toros, a los indumentos nacionales, a usos y costumbres de singular atractivo. En la consideración crítica de estos aspectos de la personalidad española hay, tal vez, como en todo, un problema de cantidad, no de calidad. Un poco más, y el flamenquismo sería, en efecto, una realidad lamentable. Pero un poco menos, y España perdería sus más entrañables y sugestivas esencias. Hay que conservarlas con diligencia y cauto entusiasmo.

Los organizadores del concurso del cante jondo nos ofrecen, con sus nombres, la mejor garantía, para afirmar nuestra fe en que la fiesta proyectada lo será, de una fina, de una acendrada belleza. Operando como un reactivo sobre el alma de Andalucía, ella puede contribuir al debido esclarecimiento de un tema de honda fascinación: que sea el andalucismo.

Refiriéndose a una canción escuchada en el Albaicín, Andrés Gide ha escrito:

«Nada después, ni siquiera los cantos del Egipto, ha sabido impresionar lugar más secreto de mi corazón. Por volver a oírla, hubiese atravesado tres Españas.»

Esta seducción artística de Andalucía, concentrada en el viejo y puro cante jondo, es lo que interesa conservar.

Y ahora, una observación final: Dícese que Zuloaga va a decorar la plaza de San Nicolás, sede del concurso. Excelso decorador, sin duda. Pero excelso escenario también. Quien haya estado en Granada, no habrá olvidado, seguramente, aquella plaza de San Nicolás, de humildes casas, fragantes cármes y graciosa iglesia mudéjar, que, frente a la Alhambra, se asoma al Dauro, para dominar el panorama magnífico de la Vega, dorada y verde; en el fondo, el blanco azulado de la sierra distante. ¿Cómo decorar esa plaza? ¿Qué colores, qué tapices, qué bastidores, qué paramentos, no serán impertinentes en paraje de tan inmediato y penetrante encanto?

Melchor Fernández Almagro

A questo commento autorevole di Fernández Almagro se ne aggiungono altri di intellettuali che assistono al Concurso. Edgar Neville, ad esempio, su *La Época* del 24 giugno 1922, in una nota intitolata «Del concurso de cante jondo», scrive:

No acertamos a narrar nuestras impresiones, pues éstas son indefinibles; lo mismo nos ocurrió cuando llegamos a las torres de la Alhambra. Vimos el decorado interior, pero en seguida, instintivamente, nos asomamos al campo. Y es que la belleza interior está tan relacionada con el paisaje, que viéndolo de fuera y sintiéndolo de dentro únicamente es como se aprecia.

Algo de eso también le sucede al «cante jondo», que es como uno de esos palacios árabes: ásperos por fuera y afiligranados en su interior.

Evocamos las dos noches de concurso como dos sueños que quisiéramos volver a sentir. Estaba el paraje tan saturado de ambiente andaluz, y fue tan hermosa la fiesta, que no la podremos olvidar.

Gli fa eco, su *La Esfera* (Madrid) del 15 luglio 1922, Ramón Gómez de la Serna che, in una nota su «El “cante jondo” y los gitanos», commenta: «En la Plaza de los Aljibes, y como pájaros humanos, lanzaban sus jipíos al cielo los cantaores. Era el suyo el canto humano sin ningún artificio, natural, el que entró de lleno en la vida con el hombre». Una menzione speciale è riservata alle gitane, che hanno accompagnato la manifestazione con le loro danze, le quali non facevano parte della gara, ma senza di loro l'intera manifestazione avrebbe assunto un carattere cupo. Occorre però non cadere nel cliché che attribuisce al flamenco solo sentimenti di tristezza e di pena. Come precisa uno degli organizzatori della manifestazione, José Mora Guarnido, su *La Voz* del 5 luglio 1922, in una nota intitolata «El cante andaluz»:

Es un tópico de la gente, tópico que ha originado infinitos chistes y caricaturas de gusto dudoso, que el “cante jondo” sólo evoca escenas de horca, de muerte, de cárcel, de cementerios... En el cancionero andaluz puede verse como las coplas que evocan tales escenas están en minoría; pero aunque fuese cierta la preferencia del “canté jondo”, arte popular y natural, por la preocupación, el temor y el comentario de la muerte y de la desgracia, preferencia que llegase a excluir los otros asuntos de la posible expresión artística, no creemos que pueda ser motivo de desprecio o de burlas. Es un canto que ha hecho el pueblo y el él cuenta sus desgracias y sus dolores, como contemplaciones más constantes y que más frecuentemente han provocado su sentimiento.

Canto popolare, il flamenco raccoglie e trasmette i sentimenti più diffusi e vissuti nel popolo stesso, testimoniandone le condizioni sociali e morali, sicché, nel caso dell'Andalusia negletta e ridotta in miseria, è proprio questo canto a incarnarne l'anima e a fornire la più realistica espressione della sua identità:

¡Y qué desgraciado ha sido este pueblo y qué desgraciado sigue aún! Recorriendo los pueblos andaluces, viendo los barrios pobres de gitanos y de los que no son gitanos, la miseria horrible en que viven, la injusticia y la arbitrariedad que soportan, su abandono, su resignación; recorriendo estos pueblos o habiendo vivido en ellos como yo he vivido, se comprende que al cantar, al levantar su espíritu en el canto, embalsaman con éste su tristeza diaria, su amargura sedimentada de siglos.

In un articolo successivo, nella stessa rivista, l'11 luglio 1922, «El “cante jondo”», Mora Guarnido celebra la figura dell'anziano Diego Bermúdez, il *cantaor* che aveva incarnato nel miglior modo immaginabile lo spirito della manifestazione:

Durante el concurso de “cante jondo”, el episodio más interesante y conmovedor, y también el que más ha afirmado nuestras convicciones y abierto nuestras esperanzas, ha sido la presentación del viejo Diego Bermúdez. A los setenta años, este hombre, que estaba en Puente Genil y que había sido compañero de Silverio Franconetti, el gran “cantaor” de Sevilla, se entera de que en Granada hemos llamado a los cantadores, del canto antiguo, del “canto grande”, y no teniendo recursos para tomar el tren hace el viaje andando. Llega, y nos cuenta que desde hace veinte años no ha cantado, porque ya no gustaba el canto que él sabía, y le pedían malagueñas y otros cantos derivados, que a él no la gustaba cantar. Y después canta las cañas, el martinete, las serranas, las “siguiriyas”, los polos...; canta todo lo que quizás no haya dos en el mundo que lo sepan cantar. Chacón, el “cantaor” que es el archivo vivo del “cante”, se emociona y le abraza. El maestro Falla dice: “Es el Lázaro del “cante jondo”; el hombre que viene a resucitar el “cante jondo” enterrado en su espíritu, apartado en su espíritu de la profanación de los cantos nuevos.”

Una vieja ciega del Albaicín canta también las "siguiriyas" y las livianas. Tiene una voz apagada y trágica, y la tristeza profunda de la liviana alcanza en su voz un matiz patético de funeral muy antiguo. La viejas y el viejo son las dos figuras más interesantes del concurso. Cantan desinteresadamente, por amor incurable al canto, como respondiendo a un culto profundo y eterno. Sus cantos tienen una fuerza primitiva. ¡Y qué lejos están de lo que la mayoría de las gentes llaman flamenco, flamenquería, chulería! "No, no me gustan - decía un señorito flamenco - porque esto parece canto de iglesia!" Y, en efecto, era un canto litúrgico, la liturgia de la pena, en una raza que ha sentido hondamente, desde hace muchos siglos, una pena grande.

Sempre su *La Voz*, il 22 giugno 1922, Fabián Vidal,^{cxcvii} in un articolo intitolato «El heredero andaluz», sottolinea una caratteristica poco o forse affatto sottolineata del cante: il suo individualismo, cioè il suo rifiuto del canto corale. Si tratta di un elemento molto importante, a cui viene assegnato un ruolo fondamentale per comprendere le origini autentiche del genere flamenco da Blas Infante: nella sua teoria la tradizione flamenca viene elaborata nell'amalgama composto dai gitani e dai moriscos espulsi, marcando il passaggio da una musica corale a un canto individuale. Scrive Vidal che si tratta di un canto «ereditato dagli arabi, che i gitani hanno arricchito con i loro misteriosi apporti esotici». Di tutt'altro parere, su *Nuevo Mundo* (Madrid) del 23 giugno 1922, Federico García Sanchiz in una nota intitolata «Granada - El concurso de "cante jondo"», secondo cui il concorso avrebbe visto sfilare gente che si può ascoltare in qualunque trattoria ad uso del turista; «il cante jondo somiglia a un asilo di anziani invalidi e di orfani»; Diego Bermúdez è considerato un personaggio patetico, e tutto sarebbe da dimenticare, se non fosse per poche note positive, tra cui spicca la danza de La Macarrona, «oncia d'oro in mezzo a una gitaneria adulterata e cromolitografica», con le sue movenze, «echi di lontananze di razze, del tempo e dello spazio; fervore e superstizione; semplice seduzione del suono; ritmi lineari nella carne; visioni fugacissime in lampeggianti siluette; insieme vario di modi espressivi, assoluti, benché frammentari, giacché sembrano frammenti di un enorme organismo rotto, come ossa favolose che parlano di una fauna estinta».^{cxcviii}

Per terminare questa breve e incompleta rassegna, cito una nota di Manuel Machado, pubblicata su *La Libertad* del 17 giugno 1922, che definisce il cante jondo, in questi termini, che delimitano confini apparentemente un po' più vasti di quelli indicati da Falla:

machado libertad 17 junio 1922 p. 1-2

El "cante hondo"

El «cante hondo» ha tenido estos días en Granada, por la feliz iniciativa de dos grandes artistas, Falla, el músico, y Zuloaga, el pintor, una solemne apoteosis.

¿Qué es el «cante hondo», ahora bien? El cante flamenco, hondo o gitano - que de las tres maneras se dice -va desde la «solear», «madre del cante», clásicamente, hasta la «toná», pasando por la «soleariya», la «caña», el «polo» y la «policaña», la «seguiriya gitana» o «playera» (ópera suprema y hondura máxima del «cante de sen-

^{cxcvii} Pseudonimo di Enrique Fajardo, direttore de *La Voz*. Sostenitore della repubblica, fu deputato nel 1931; al termine della guerra civile si rifugiò in Messico, dove morì suicida nel 1948. Famose le sue cronache della prima guerra mondiale (raccolte in volume come *Crónicas de la gran guerra*, Biblioteca Nueva, Madrid 1920); è autore del romanzo *En el aire*, Los contemporáneos, Madrid 1924.

^{cxcviii} Cfr. anche Goy de Silva: «Pero no fue, en realidad, un concurso de "cante jondo" lo que se celebró en la placeta de los Aljibes, sino una fiesta flamenca, de "tablao" y "zapateao", de "jipíos" y "¡ay, ayaes!"...; de guitarreo rasgueado y de cañas de manzanilla; muy alegre, muy graciosa, muy luminosa, muy jacarandosa y muy "cañi", en la que las "siguiriyas", las "carceleras", las "tarantanas", las "granadinas", los "fandangos" y las "bulerías" (avaloradas por las "cañas", y "polos", y "soleares", "tonás", "serranas", "livianas" y "saetas viejas", verdaderas manifestaciones del "cante jondo" expresadas a la manera clásica por las voces patéticas de Diego Bermúdez, el premiado, y del insuperable maestro Chacón), fueron pretexto para que lucieran sus habilidades gitanas, de zambra de escenario, el admirable "Caracol", el "Yerbabuena" y el "Niño de Jerez"; la niña Carmelita, Conchita Sierra y "La Gazpacha", acompañados a la guitarra por "El Niño de Huelva" y el famoso Montoya, quien tocó las "alegrías bailoteadas" por la incomparable y gitanísima "Macarrona". Fue una fiesta flamenca por todo lo alto, en la que hirvió la sangre hasta en los viejos y almenados muros, enrojecidos por las bengalas» («Cante jondo», *La Correspondencia de España*, 23.6.1922).

timiento»), la «carcelera» o «martinete», la «liviana» y la «debla» (palabra «cañí», que significa diosa... o Dios sabe lo que significa... «¡Debluca bareá!»).

No es del caso analizar menudamente aquí los caracteres de cada una de estas composiciones. Baste a nuestro propósito consignar que el «cante hondo» - el menos popular, sin duda, de los llamados populares - apenas salido de la «solear», todavía andaluza y bailable, es todo él ya, cuando puro, puramente gitano, y se canta en su mayor parte sin guitarra, al son de los martillos de la fragua o de las cadenas del presidio (lo cual no quita mérito a sus admirables cadencias especiales de canto llano); y cuando, mixtificado por los «cantaos», se convierte en «flamenco», aderezado para el espectáculo y el tablado.^{cxix} Y de lo flamenco a lo popular hay, por lo menos, tanta distancia como de lo popular a lo erudito..., de Baudelaire al pueblo. Cosa muy necesaria y útil de recordar a los nobles extranjeros que han hecho de la «flamenquería» el prototipo de lo español.

La historia del «cante flamenco» va adscrita al nombre de los profesionales de esa especie de arte. No creo yo que los «cantaos» hayan inventado la mayor parte de esas coplas, en cuanto a la letra, pero sí en cuanto al modo especial y peculiar de cantarlas, en cuyo sentido, y no sin razón, las llamaron y llaman suyas.

Y así son célebres las «soleares» y «martinetes» del Lebrijano; el «polo Tobalo», de Tobalo, el de Ronda; las «seguririyas» de Silverio Franconetti, de Juan Bernal, de Curro Casado, de Luis de Rueda, de Cuadrillero, del toco Mateo, de la Josefa y la Gómez - de Triana -, de Frasco el Colorao, de Curro Puya, de Tomas el Nitre... Y entrando por las «tonás» y «livianas», no hay una que no lleve el nombre de su creador; así, la toná liviana, la toná grande, la del Cristo, la de los Pajaritos, de «tío Luis, el de la Juliana»; la toná de «Curro Pabla» (el hermano del «Fillo»), la de «tía Sarvaora», la de «Juan Cortés», la toná del Cerrojo, de «Diego el Picaor», la de «Manuel Molina», la de «Juanelo», la de «Proita», la Coquinera, de «Tío Manuel Furgante»; las «tonás tristes», de «Moya», de «Cuadrillero», de «Alonso Pantoja», del «Cautivo», de «Maguriño», la de «Mercedes la Cerneta»...

Claro que hubo y hay «cantaos» de carácter general que han «dicho» cante de todas clases y dado su nombre a toda suerte de cantares. Por no mencionarlos sino por etapas, sólo mentaremos, al ya citado «Tío Luis, el de la Juliana», padre del género, o, por lo menos, el más antiguo profesional de que se hace mérito por los doctos, que floreció a mediados del siglo XVIII; «el Fillo», Francisco Ortega Vargas, que hacia 1860 llevó a su apogeo el cante hondo..., y este gran D. Antonio Chacón que presidió ayer el concurso de Granada, el más exquisito, el más fino, el más admirable de los mantenedores del cante. Y nótese como este maestro insuperable e insuperado, sin perder la ventaja de su personalidad, de su experiencia y de su profundo saber del cante, asimila su estilo, cada vez más depurado, al divinamente sencillito estilo popular, al de ese «cantaor» único y múltiple, poeta y músico incopiable a la vez, que no ha concurrido al certamen, y que se llama... Juan del Pueblo.

Enhorabuena, pues, a Granada y a los organizadores de la fiesta del «Cante jondo». Pero no dejemos de recordar a propios y extraños que no son esas, por la letra ni por la música, las verdaderas coplas populares andaluzas. Que jamás se oirá cantar así a una mocita de San Bernardo, a un marinero de Triana ni a un herrero de la Caba. Que hay una distancia enorme entre las complejidades y virtuosismos de un arte mixtificado, y en cierto modo decadente y prostituido, y la suprema gracia fresca y encantadora de los poemas del pueblo andaluz; entre esas pocas y capitosas (i) flores de estufa, nacidas o criadas en el ambiente caliginoso de la taberna o el tablado flamenco, y la magnífica floración innumerable de la poesía popular andaluza. Que el cantar andaluz es menos «jondo», pero más hondo, y siempre más fuerte, más rico, más noble, como nacido en el alma del pueblo más artista del mundo... Y que sus obras maestras, en apariencia más sencillas - pero de perfección y de inimitable sabiduría - no se oyen en el tablado ni tienen nombre de autor alguno, porque suele realizarlas aquel que

No canta porque le escuchan

ni para lucir la voz...

Canta porque no se junten

la pena con el dolor.

Manuel Machado sembra dunque attenuare molte distinzioni fatte in occasione del concorso e in tempi precedenti, identificando flamenco e cante jondo e diversificando, all'interno di questo blocco, il canto, per così dire, spontaneo, non professionale, da quello professionale. Successivamente precisa

^{cxix} Interpreto così una frase piuttosto contorta: «...el cante hondo - el menos popular, sin duda, de los llamados populares - apenas salido de la solear, todavía andaluza y bailable, es todo él ya, cuando puro, puramente gitano, y se canta en su mayor parte sin guitarra, al son de los martillos de la fragua o de las cadenas del presidio (lo cual no quita mérito a sus admirables cadencias especiales de canto llano); y cuando, mixtificado por los cantaos, se convierte en flamenco...»

che il flamenco, così inteso, non si identifica con la totalità della canzone popolare andalusa, che rappresenta un insieme molto più vasto: cosa ovvia, mi permetto di aggiungere, dal momento che il flamenco vive per secoli in una condizione di occultamento, collegata all'emarginazione gitana e alla presenza morisca. Proprio nel testo ora citato, Machado fornisce la versione «*deblica bareá*» in luogo della consueta «*barea*», che ho già citato a sostegno della mia interpretazione di questa espressione come «piccola canzone infangata», a conclusione di una *copla* che allude in maniera molto esplicita alla presenza morisca occultata nel mondo gitano.

Ramón Gómez de la Serna CRÓNICAS

CONCURSO DE "CANTE JONDO" (25-5-1922)

El Centro Artístico de Granada, secundado por Zuloaga,^{cc} Rodríguez Acosta, Falla y Mora, ha tenido la feliz idea de preparar una fiesta original y entrañable para el renacimiento, conservación y purificación del "cante jondo", que se llama también algunas veces "canto grande".

Pienso ir a Granada, para escuchar los "jipíos" únicos que se oirán esa noche en la plaza de San Nicolás, del Albaicín.

Los que oigamos esa noche a todos los concursantes que acudan desde el fondo de Andalucía por heroicidad flamenca y por todos esos miles de pesetas que se ofrecen de premio, podremos sostener toda la vida que los martinetes de aquella noche fueron los últimos que se cantaron, y que nunca oímos suspiros tan altos. Recojamos quizá el último suspiro de muchos cantores y el acierto quizás supremo de algunos cantaores que después se perderán en los pueblos y en los cortijos.^{cci}

En el concurso entran las "siguiriyas gitanas", las "serranas", los "polos", las "cañas", las "soleares", los "martinetes", las "carceleras", las "tonás", las "livianas", las "saetas viejas".

Concurrirán a ese concurso guitarristas como Amalio Cuenca,^{ccii} que viene de París, y Paco Lucena.^{cciii} El grande y único cantaor Chacón cantará también esa noche.

Es muy serio todo eso, pero tres cosas son a mi ver las más serias y además forman una especie de trinidad, pues se deben cantar seguidas en este orden de menor a mayor: la "saeta" -que es el aperitivo del aperitivo-, la "toná liviana", que es la más sencilla, y después la "debla".

La "saeta" ya sabéis lo que es, la cerbatana que busca a Dios en lo alto; la "toná" o tonada la inventó el que fuera, el que va en conducción, el que es muerto por la espalda en un camino y se queda agonizando sin saber quién fue el que le mató. Hay veintisiete "tonás", "las veintisiete tonás", se dice, y entre ellas se destacan la "toná" del Cristo, la "toná" del Tío Perico Mariano, la de la Túnica, la del Brujo, la del Cautivo -que compuso un cautivo de los moros-, la Grajita y una de la que es "dueño" -como dicen los cantaores para decir "autor"- Blas Barea. Los primeros cantaores, los que en 1788 triunfaron, "El Fíllor" y "El Planeta", es lo que más cantan después de la "caña", que es el cante más antiguo que se ha

^{cc} Ignacio Zuloaga Zabaleta, 1870-1945, uno dei più importanti pittori spagnoli della sua epoca, ammirato da Ortega: legato agli ambienti dell'avanguardia, posteriormente appoggia il fronte nazionale. Nel *Concurso* realizzò la scenografia. José María Rodríguez-Acosta, 1878-1941, pittore andaluso. José Mora Guarnido, 1894-1967, scrittore andaluso amico, e poi biografo, di Lorca.

^{cci} *Cortijo*, che gergalmente significa anche bordello.

^{ccii} Amalio Cuenca González, 1866 - anni quaranta del Novecento. Grande chitarrista di respiro internazionale, amico di Auguste Rodin e Zuloaga, fu nella giuria del *concurso*.

^{cciii} Chitarrista che non ho potuto identificare. Potrebbe essere una confusione con Francisco Díaz Fernández (famoso chitarrista con nome d'arte Paco de Lucena), nato nel 1859 e morto nel 1898.

cantado con guitarra.^{cciv} Generalmente son cortitas, aunque “de mucho laberinto”, pero hay una solemne de toda solemnidad a la que llaman “la toná grande”.

La “debla” es un canto sumamente triste de un hombre que al parecer es una cosa y en verdad otra. Viste bien y sin embargo es gitano por dentro y muchas veces a sus solas se dice tirándose de las solapas: “¿Y yo para qué quiero esto si yo soy gitano?” Y es que viste así para robar y para que no le lleven atado codo con codo, para que le respeten, para ser cacique. Oigamos una “debla” típica. Se titula el “Arajay”, que quiere decir “sacerdote”:

*Yo soy arajay en el vestir,
Soy calorré en mi nacimiento;
Yo no quiero ser arajay,
Que con ser calorré estoy contento.*^{ccv}

Y es más que eso la “debla”, y sin embargo ilo que es eso! Yo que he oído la lección al gran Chacón, no me olvidaré que me decía: “Lo flamenco es sublime o ridículo, perfectamente asqueroso”.

El “martinete” es un canto que canta sobre todo el gitano al pie de la fragua, pues mientras el agua mueve el primitivo martillo pilón cada uno canta sus dolores.

El “polo” es algo breve y “jondo”. Hay que oír a Chacón que recuerda siempre aquellos tiempos en que tenía “su duro y sus dos duros para aguardiente”,^{ccvi} cómo canta por ejemplo el “polo de Tobalo”,^{ccvii} que es uno de los más célebres:

*En Carmona hay una fuente
con catorce o quince caños,
con un letrero que dice:
“¡Viva el polo de Tobalo!”*

Ese cantar cantado con la voz destrozada del flamenco es algo sublime. Ese es el secreto. No es nada y es todo. Y sin embargo es cosa que no puede cantar un tenor, pues a Chacón le dio “vergüenza” cuando oyó a Gayarre, pues Chacón es discípulo de grandísimo Silverio Franconetti,^{ccviii} el hombre sin pareja entre los hombres y que sólo podía encontrar una pareja entre las mujeres, pues “Mercedes la Cerneta” es la que ha dicho más cantando.

Como dice Chacón, cuando él se dio cuenta de lo que es flamenco, de lo seriecísimo que es, es cuando sintió que se le rompió la voz en pedazos, como tiene que romperse, y un pedazo se iba por allí, y por otro allá, y por otro caía del otro lado, y así toda hecha añicos como un martirio, para que se opere la gran redención del alma humana que supone el flamenco bien cantando, bien desgarrado.

¿Resucitará el flamenquismo grande y suntuoso esa fiesta? ¿Volverá a suceder como cuando hacían los grandes cantaores los viajes en calesa saliendo del fondo de los pueblos sólo para cantar su misa

^{cciv} Primi nomi di *cantaors* conosciuti, tra la fine del Settecento e i primi dell'Ottocento, di cui si hanno scarse notizie.

^{ccv} su questa *debla*, cfr. quanto si è detto. Il *cante* riportato come esempio di *debla* da Ramón è una evidente variante di un testo presente nella collezione curata da Machado Álvarez, che sembra essere molto antico: «No quiero escendé d'arai / caló en mi nasimiento / sino que quiero yo sé / como mi generamiento / deblica barea». La mia traduzione: «Non voglio discendere da moro (arai), / [voglio essere] gitano (caló) di nascita, / ma voglio io essere [sé=ser] / come la mia generazione: / una triste canzone infangata».

^{ccvi} *duro*: moneta da cinque pesetas.

^{ccvii} ». Il *polo de Tobalo* (dal nome del suo autore) è un tipo di *polo* considerato molto vicino alla *caña*.

^{ccviii} Silverio Franconetti y Aguilar, 1823-1889, uno dei maggiori interpreti del flamenco, figlio di un italiano e di una andalusa, imparò a cantare ascoltando il mitico El Fillo. Fu il primo a fondare un *café cantante* dedicato esclusivamente al flamenco.

mayor que iodos tenían que acompañar, siendo cuestión de honor el que todos supiesen en qué partes había que hacer como y con qué entonación?.

Para bien del gran arte “jondo” será esta fiesta, y ya es hora que pensemos, nosotros en resucitar nuestras tonadillas y nuestro cante “jondo” y ligero al mismo tiempo.

¿Quién conoce ya “los caracoles” que se han salvado gracias a José el Granadino, un banderillero de José Redondo? Pues nada tan madrileño y que merezca más la resurrección que esos “caracoles”.^{ccix}

Sobre todo el que comienza con el substancioso pareando de:

*Primero que yo te olvido calle de Atocha,
Se secará la fuente de la Alcachofa.*^{ccx}

Y que imitaron por ese pugilato de fuentes que siempre ha habido en el Prado -al final del que estuvo la de la Alcachofa-, transformándolo en este otro: “Primero que yo te olvide, Manuela Reyes, Se secará la fuente de las Cibeles”.

Los “caracoles” tenían toda la gracia dialogadora que siempre necesita Madrid en sus cantares, y los “caracoles”, indudablemente inspiraron algunos cantables de “La Gran Vía” y de otras zarzuelillas. Oigámosles hasta el final:

*“Vámonos, vámonos.
Al Café de la Unión,
Donde para Curro Cúcharas,
el Tato y Juan León.
Eres bonita,
el conocimiento la pasión no quita,
Te quiero. ¡Bendita
sea la madre que te parió!”*^{ccxi}

Y siguen los versos con verdadera incongruencia, dando la cara únicamente la parte del diálogo que conviene, pues siempre se trata de alguien que está comprando caracoles, o que va por caracoles. Así lo anterior continúa:

*“No son cáscaras, tía Paca:
Usted calumnia a Dios Eterno,
Porque abillela^{ccxii} esto más cuernos
Que su marido de usted”.*

^{ccix} *Caracoles* sono uno stile flamenco caratterizzato dalla ripetizione della parola *caracoles* a mo' di ritornello. *Caracol* significa in realtà chiocciola, lumaca, e il testo gioca su questo duplice significato.

^{ccx} fontana degli Anni Ottanta del Settecento, collocata a Madrid, davanti alla porta di Antocha, ora scomparsa, e poi nel Parque del Retiro

^{ccxi} Il Café de la Unión era un luogo abituale di incontro per toreri e cantaores. Curro Cúcharas: Francisco Arjona Herrera (1818-1868) fu un famoso torero di Madrid. Juan León (1788-1854) torero di Siviglia, come Antonio Sánchez, detto El Tato (1831-1895). L'incontro dei tre toreri era impossibile nella realtà: i nomi sono stati sostituiti agli originali per ragioni metriche.

^{ccxii} *Abillela*, da *abillelar*, voce calò. Secondo Barrow corrisponde allo spagnolo *venir* (George Henry Borrow, *The zingali*, London 1841, 2 voll., nel vol. II, nella sezione *Vocabulary*, pagina 1). Secondo Gabriel Veraldi-Pasquale (*Vocabulario de caló-español*, Bubok Publishing, s. l. 2011) *abillelar* = *tener*, *venir* (<http://archive.org/details/VocabularioCal>); cfr. anche *Diccionario del dialecto gitano, Origen y costumbres de los gitanos por D. A. de C.*, Imprenta Hispana, Barcelona 1851, s. v. - *Cáscaras* indica normalmente il guscio o la corteccia, ma è anche il peperoncino lasciato seccare per macinarlo (RAE, 1925). Una traduzione potrebbe essere: «Non sono peperoni, tía Paca: lei calunnia il Dio eterno, perché questo ha più corna di suo marito».

(Entonces con el mismo tono, sino que más persuasivamente, se responde el cantaor):

*“Pues tan chicos no son, icanela!
Vaya otro cuarto hermoso.
No quiero ese que es borroso,
Porque soy muy delicá.
¡Caracoles! ¡Caracoles!
Mocita, ¡qué quiere usted?
Que son tus ojos dos soles.
Vamos viviendo y iolé!”^{ccxiii}*

Y como estos sabrosos “caracoles” madrileños, cuántos cantos que también deberíamos resucitar!

RESUMEN (14-6-1922)

Antes de irme de Granada he de hacer el resumen.

El “cante jondo” ha dejado en nuestra alma un deseo más vivo de las cosas hondas y un odio más decidido por las cosas cursis o que no merecen la pena.

Todo ha de ser más “jondo” en nuestra literatura. Zuloaga me decía la otra noche:

-¡Si esto es lo que he querido hacer siempre: “pintar jondo”.

Granada son sus perspectivas, su hermosa vega. Yo no he visto en el mundo más extenso panorama asentado en un plano tan cordial. Esos cuadros de las batallas que pintaron los “geógrafos de la historia” sólo podrían emplazarse en la realidad en el panorama de Granada. Yo no creo, sin embargo, que el pintor que reprodujese esta extensa vista pudiese pintar todo el paisaje. Tendría que suprimir muchas cosas para recoger el último término.

El agua de Granada es la más rica agua del mundo. Además, aquí es donde más sed de agua se tiene. Falta aliado de cada fuente un vaso de agua. El ruido del agua es lo que quizás azuza tanto la sed... y sin embargo se abstiene uno de beber la que corre por las muchas caceras y regatos que ha tenido que pasar.

Dado ese encanto del agua no se puede beber vino tinto en Granada, sino vino blanco -que es el que más se parece al agua- en las grandes macetas, o a lo más manzanilla^{ccxiv} que corre sin tino o de la que llevamos manchada la americana, con desgraciadas manchas de borracho.

Los dulces de Granada son magníficos, pero sobre todo los que hacen las monjas y que hemos ido a comprar a un convento.

- Bendito y alabado sea el nombre del Señor -hemos dicho como saludo a la hermana tornera,^{ccxv} y después de oír su respuesta la hemos preguntado:

- ¡Y qué dulces tiene, hermana?

Y la hermana a través del torno ha contestado: - Coco en polvo y en pasta... limón... Cabello de ángel... Batata... Naranja...

^{ccxiii} Difficile traduzione, perché il testo è molto corrotto. Dovrebbe trattarsi di un dialogo in cui una ragazza (Canela) vende *caracoles*, ma da questa scena mi sembra che si parta verso doppi sensi. Si potrebbe tradurre: «Poi-ché non sono tanto piccoli, Canela, [riferito a caracoles], porta un altro bel quarto. Non voglio questo che è impolverato, perché sono molto delicato»: *cuarto* sarebbe in tal senso il nome di una moneta. Cfr. una serie di varianti in <depa-loenpalo.wordpress.com/tag/pregon-porque-vendes-castanas-asas>. È anche possibile un'interpretazione più maliziosa, collegando *chicos* a *cuarto* (inteso nel senso di stanza): «Siccome non sono così piccole (le stanze), dolcezza, cerchiamo un'altra stanza bella. Non voglio questa che è polverosa [RAE 1925: *borroso* = anche pieno di borra, ciuffi di polvere], perché sono molto delicato. Caracoles, caracoles, ragazzina che cosa vuoi?, Che i tuoi occhi sono due soli. Andiamo a vivere e olè!». Tutto dipende da come si interpreta il *cuarto*.

^{ccxiv} *manzanilla* è il nome di un famoso vino bianco andaluso.

^{ccxv} *tornera*: la monaca di clausura che sta alla ruota girevole che serve per passare oggetti senza che sia vista.

El diálogo ha continuado un rato más, hasta que elegimos el de naranja, porque los demás eran en almíbar, y hemos esperado que el torno nos enviase el paquetito girando sobre sí mismo. Tardó mucho, y el salón abandonado que daba al torno tenía un aire de gabinete en que se ha dejado sola a la visita para ir por el dulcecito hecho en la casa que se la va a ofrecer.

¡Pero merecieron aquella espera larga y silenciosa los dulces de las monjas, que son de alguna manera dulces de comulgante! ¡Exquisita naranja endulzada por la paz mística del convento e hija del naranjo del patio del convento granadino!

SEGUNDA SESIÓN DE CANTE JONDO (15-6-1922)

Los cantaores y el público del cante jondo han vuelto a pasar por la puerta de la Justicia hacia la placeta de los Aljibes.^{ccxvi}

La noche tormentosa y en la que si no caía la lluvia los algodones mojados de las nubes lo empapaban todo y despertaban con la humedad de los perfumes más vivos de la selva “Alhambrina” volvió a sentirse desgarrada por la queja admirable de los cantaores.

La ciega^{ccxvii} cantó sus coplas con litúrgica emoción como una imploración a los cielos, y el viejo cantaor de Morón^{ccxviii} que vino a pie desde Puente Genil volvió a lanzarnos sentenciosos cantares.

Este viejo sigue siendo el profeta Elías del cante jondo, que ha venido del fondo de la vida con sus palabras graves y solemnes a convencer al género humano lo que el cante jondo tiene de cante llano se exalta en las salmodias de este viejo aturdido de rimismo yo sostengo que es un patriarca de las catacumbas, algo más que un obispo que ha salido de los subterráneos de la fe para conmover al mundo.

Una de las cosas que más se me han hundido en el alma esta segunda noche, ha sido el canto funeral, con más hondura que los responsos que cantan de prisa y mecánicamente en los cementerios, y cuya letra es ésta:

la enterraron,
la enterraron,
la enterraron,
la enterraron,
la enterraron,
la enterraron,
la enterraron,
en el panteón chiquito
del desengaño.

Hubieran dicho más veces ese “la enterraron” magnífico si el público no se hubiera cansado levemente iniciando un murmullo. ¡Qué “la enterraron” más prodigioso! Tenía el tono de las campanas que doblan a muerto y el sonido irreparable de las paletadas de tierra sobre la caja, mucha tierra porque la enterraron muy en lo profundo.

La monotonía bien cantada y bien imponente del “cante jondo” es su mayor gracia. Esta repetición de “la enterraron” me recordó los “¡ay! ¡ay! ¡ay! ¡ay! ¡ay! ¡ay! ¡ay! ¡ay! ¡ay! ¡ay! ¡ay! ¡ay! ¡ay! ¡ay! ¡ay! ¡ay!”

^{ccxvi} è situata all'interno dell'Alhambra.

^{ccxvii} Antonia Muñoz, che vinse un premio di 300 pesetas al *Concurso* e curò la preparazione di un gruppo di ragazze senza precedenti esperienze professionali.

^{ccxviii} José Bermúdez, «*El Tenazas del Morón*», di origine gitana, venuto a piedi da Puente Genil, Cordova, detto «padre del cante jondo». All'epoca del *Concurso* aveva 72 anni, camminando, secondo la tradizione, per tre giorni, poiché non aveva i soldi per viaggiare con mezzi pubblici. La sua esibizione fu un trionfo e vinse il primo premio nella sua sezione, facendo commuovere don Antonio Chacón. Aveva appreso il *cante* direttamente da Silverio Franconetti. Morì nel 1933.

¡ay! ¡ay! ¡ay! ¡ay! ¡ay! ¡ay!” en interminable serie -cincuenta folios- que figuran en un libro de actas de la Inquisición al relatar los tormentos dados a un pobrecito hereje, al de agonía más larga, al de alma más grande y rebelde.

El gran viejo, dotado de una voz de ultratumba, también lanzó una cortada, pero terminante copla, que dice:

*Peregrino que andas por el mundo,
dila que yo la perdono,
pero que no quiero verla.*

Los profesionales Chacón, Pavón, Montoya, Cuenca, Torre lucieron su maestría. La lluvia, un momento invadió la placeta, como para nutrir a aljibes y no desencadenada por los cantos como decía algún maldito.

Después vino la zambra^{ccxix} gitana, y se produjo esa retozonería del alma, que sólo produce la zambra infernal de los gitanos, bailada como alrededor del fuego siempre. Ya se mueven estas gitanas con sin igual soltura, pues la disciplina las amaestra, siendo la que la mantiene con rigor terrible su reina una mujer solemne y brava, que tiene interrupciones célebres al jalearse a las demás y jalearse a sí misma. Son estas gitanas granadinas que viven en cuevas, como serpientes de la tierra que revelan la raíz del ritmo.

Forman un coro de cabezas de bronce y patillas durísimas, de hierro forjado, cuando sentadas achuchan y animan a la bailadora.

¡Qué bien han servido a la “Macarrona”, que bailaba con sinceridad suprema y como la más perfecta representante del baile jondo, tan jondo, que ya lo baila como en la sala de baile de los Infiernos!

-¡Anda y cómete ya...!

-¡Qué son muchos hombres...!

-¡Qué haces desgraciada...?

Gritaba a la Macarrona en medio del jaleo la capitana de los gitanos, cuando la Macarrona hacía los respingos más jondos y la larga falda de volantes se envolantaba más y la envolvía en ondulaciones.

La Macarrona es la superviviente del baile jondo y ha quedado consagrada como la única. Es que es maravilloso e inimitable, porque no sólo su danza, sino el tamaño y color de su falda se atienen a la medida antigua, sino que los volantes son almidonados con un punto de almidón que sólo ella sabe cuál es, dándose ella misma el apresto sencillo que necesitan.

El cante y el baile jondo han quedado pues, consagrados.

-Yo no salgo de mi “apogeo” -como decía ayer un cantaor-.

-Yo ya he escrito a mi mujer -decía también otro- que esto es algo indescriptible, que no la puedo decir por carta; pero que tampoco la podré describir de palabra, cuando nos veamos.

Ahora este Jurado que ha trabajado tanto y que hasta ha animado a los cantaores dándoles de beber el jerez viejo en la copa graduada en que hay que calcular lo que conviene a cada uno para que su voz se despierte, se va a reunir para decidir los premios, labor difícil y comprometida, pues éste no es un Jurado que, como el de pintura, no corra peligro; este corre peligro de ser navajado, pues todas las pasiones jondas son terribles, y este publiquito se las trae. A mí mismo me han contado que mientras lanzaba mi conferencia, uno del auditorio con una pistola en la mano y apuntándome, decía a los amigos de su grupo:

-¡Qué...? ¡Lo mato ya...?

LA FIESTA DEL CANTE JONDO (16-6-1922)

^{ccxix} zambra: festa gitana di diretta derivazione moresca.

He sido espectador y orador en la fiesta de cante jondo. Tuve que hacer la introducción a la fiesta, pero me encanto con todos los riesgos que corría elevar la voz en el bosque de la Alhambra, cuyos suntuosos árboles se doblegaran a su propio peso.

No sólo dije: “Señoras y señores”, sino que tuve que dedicar el encabezamiento a las “moras errantes” y a los “reyes moros espectrales” que por primera vez hace muchos años se veían turbados por un orador que hablase con mis estentóreos gritos de cristiano.

Era una noche oscura que iluminaban hasta cegar las bellezas granadinas, y yo me vi en un aprieto al tener que preparar un discurso para el bosque. ¡Y para qué bosque!

El palacio de Carlos V y la Alhambra me devolvían las palabras con cadencia excepcional y yo tuve el gusto de templar mi palabra como guitarrista que templó su instrumento, y lancé en principio como notas con suficiente armonía en sí mismas palabras inconexas, pero bellas, como... ambrosía... néctar... virginidad... cerúlea... inefable.

Presenté al viejo Lázaro del cante jondo que había venido a pie de Puente Genil, y que a última hora supe que le faltaba un pulmón porque le habían dado en él una puñalada.

Presenté a la ciega que con una fe inusitada había esperado esta noche, y presenté a los niños y niñas que en quince días que hace que existe la escuela de cante jondo han aprendido admirables cantares, más que por la destreza de los profesores porque en el alma de los niños granadinos dormían íntegras todas las nociones de ese canto, porque en el jondo de su corazón estaba la letra de todo lo que ha reaparecido con sólo una indicación.

Gloriosa noche fue la de anoche para el maestro Falla, para el gran Zuloaga y para el Centro Artístico. Aquella fue una función de canto llano, con la frescura del primer día de lo bizantino. Cuando estaban frescos todos sus principios.

Esos heroicos salvadores del cante jondo han usado la campana de la Vela,^{ccxx} los anuncios de andén y hasta la Guardia civil para atraer cantaores.

“Quizás alguno -le dije al público- está aún en camino, y quizás alguno ha salido de América en cuanto se enteró y viene en el barco de la emigración cantando sus cantares jondos para entretener la travesía. Como en el último cónclave le sucedió al cardenal americano que llegó después de elegido Papa”.

“¡Ah! -y este fue el golpe de efecto de mi discurso- ¡Pero la Comisión no ha podido conseguir traer al mejor cantaores de cante hondo, que está sentenciado a cadena perpetua y que es el que más admirables carceleras^{ccxxi} lanza!”.

Mi discurso y mis miradas en la noche solemne fueron jondos. Estaba saturado de emoción. Y había visto las pruebas eliminatorias en el Museo Arqueológico, justo sitio de primer ensayo de esta reconstitución, porque estos cantos son los cantos arqueológicos y, sólo en alguna excavación se encontraría la “liviana” suprema y sólo los muertos conocen la “debla” más profunda.

En el gran bosque de la Alhambra, fertilizados por el agua derrochadora que mana de los numerosos hontanares, quedaron sembrados los cantos puros para que arraigasen en la solemne selva.

Se ha dignificado al flamenco, y este pueblo maravilloso reconquistará el alma que iba a perder. Tendrá esa alma diferente que es necesaria en un pueblo para diferenciarse en la gran monotonía mundial.

El canto del hombre que corresponde al canto del pájaro sonó en la noche perfumada por los arrañes. El canto del artista junto a este canto es como el de ese pájaro mecánico que con más notas que el pájaro natural es más falso que Judas. Surgieron magníficos cantaores que fueron como grandes tore-

^{ccxx} sulla torre detta della Vela nell'Alhambra.
^{ccxxi}

ros. Quizás entrarán en la faena profesional después de la alternativa y sufrirán los embates y “los viajes” que les tire la vida, y quizás sean asesinados por la envidia como, entre otros, murió el gran “Canario”.^{ccxxii}

Se quedó más triste el bosque después de la fiesta, y todos se llevaron una profunda puñalada en el corazón; pero ponerse triste, excederse en la tristeza es vivir más, es sobrepasar los límites vulgares de la vida.

Quedó sentada la consideración que merece el cante jondo. Se inculcó en las muchachas que debían, al igual del pasado -como nos contaba Fernando de los Ríos^{ccxxiii} de sus parientes de Ronda-, aprender a tocar la guitarra y a cantar por lo jondo.

Fue un gran éxito del cante jondo que recordó su vida, y todos los que sentimos que este arte interpreta lo más entero y puro del corazón podemos respirar con hondo suspiro.

Ese desprecio de cursis y señoritingos que se tuvo por el flamenco debe desaparecer, pues si se necesita un gran instinto para cantar el cante jondo, se necesita estar muy civilizado, tener la más exquisita civilización, para comprenderlo sin aspavientos, con “jondura”.

EL CANTE JONDO INGLÉS (18-6-1922)

Cuando se organizó el concurso del “cante jondo” el maestro Falla envió programas a Inglaterra, invitando a los aficionados a esas cosas en Londres. Muchos de ellos han respondido y han asistido con emoción vivísima a las sesiones del concurso, caracterizándose entre todos un joven inglés de pelo dorado, el señor Montagu, que con gran inteligencia ha formado parte de la Comisión cantejondista.

-¡Esto es más grande que las Pirámides!- gritaba con entusiasmo el inglés, que por su gran afición le llaman ya “el niño de Pour-Soud”, su pueblo natal en Inglaterra, escrito sin duda con muy mala ortografía por mí-, en contraposición a los

numerosos niños del flamenco, o al “niño de Huerva”, al “niño de Jerez”, al “niño de Jaén”.

El maestro Falla estaba encantado con los extranjeros de alcurnia que iban llegando a la fiesta, pero una mañana recibe un telegrama de Londres en que le decían:

“Cantaos ingleses y escoceses han salido hacia España, para prestar su colaboración en el concurso”.

El maestro Falla se ha quedado perplejo con este telegrama y me lo ha mostrado en silencio.

- Muy bien -le he dicho yo-. Vamos a oír el cante jondo inglés... Esto va a ser maravilloso.

Falla espera con nuevo entusiasmo a esos grandes patriotas que vienen a lanzar sus jipíos ingleses con gran fe.

Numerosos escoceses con las pantorrillas al aire van a descender del tren mañana o pasado con sus gaitas al hombro, sus gaitas como perras de muchos pezones.

Será emocionante y completará la penetrante lección que se ha dado al alma de un pueblo rebelde y olvidadizo para su tradición más honda el que los hijos de un pueblo de la elevada categoría del inglés, y tan a la cabeza de la civilización lancen sus iayes! nacionales y suelten sus:

Jipi -jay -jay

Jipi -jay -jay

Jipi -jay -jay

^{ccxxii} Juan Reyes Osuna detto *El Canario*, nato ad Alora, in provincia di Málaga nel 1857. Viene assassinato dal padre della *cantaora* Encarnación Santisteban, *La Rubia de Málaga*, nel 1835, non si sa se per gelosia artistica o per la sua relazione con la figlia. Dopo la morte del *Canario*, Encarnación dovette trasferirsi a Madrid, abbandonata dal suo pubblico. Si ignorano le date di nascita e di morte, ma rimane qualche sua registrazione antica.

^{ccxxiii} Fernando de los Ríos Urruti, 1879-1949, amico di García Lorca, poi ministro nella Repubblica e ambasciatore.

como el gran viejo con voz de ultratumba, que ha sido el premio del cante jondo, lanzaba ayer sus

la enterraron,
la enterraron,
la enterraron,

UNA TEORIA SUL GIOCO DEL DUENDE

Juego y teoría del duende è una conferenza di Federico García Lorca, letta per la prima volta a Buenos Aires nel 1933. Secondo il *Diccionario de la Real Academia* (ventesima edizione), *duende* significa: “Espíritu fantástico del que se dice que habita en algunas casas y que travesea, causando en ellas trastorno y estruendo. Aparece con figura de viejo o de niño en las narraciones tradicionales”.^{ccxxiv} La parola deriva dalla contrazione di *dueño de la casa* / *duen de* / *duende*, etimologia proposta da Covarrubias nel 1611, e dimostrata da Corominas,^{ccxxv} che ritiene «infelice» l’etimologia suggerita nella prima edizione del *Diccionario de Autoridades* del 1732, e scomparsa nelle successive.^{ccxxvi}

In questa edizione 1732 viene riportata anche l’interessante espressione *monedas de duendes*: «porque como los duendes tan aprisa se vén como se esconden: assi las monédas desta calidad se desaparecen entre los dedos». ^{ccxxvii} Altre espressioni colloquiali sono: *parece un duende*, *anda como un duende*: «Modos de hablar, con que se explica que alguna persona anda siempre escondida, sola, ò por los rincónes, à semejanza de los duendes, que por la mayor parte habitan en las casas los lugares menos freqüentados de la gente». ^{ccxxviii}

Nel *Diccionario* del 1791 compare l’espressione *tener duende*: «Modo de hablar con que se explica que uno trae en la imaginacion alguna especie que le inquieta. Cogitabundum esse, solicitari». ^{ccxxix} Nessuna variazione di rilievo nelle edizioni più vicine alla conferenza di García Lorca. È invece molto interessante quanto il *Diccionario* riporta circa il termine *aduenado*. Nel 1770 è definito: «adj. fam. poc. us. que se aplica á lo que tiene las propiedades, que se suelen atribuir á los duendes. Incubitus, instar incubi». ^{ccxxx} Si riporta una citazione da Cervantes, *Retablo de las maravillas*, che collega il termine a un contesto musicale, sia pure in chiave ironica: «Quitenme de allí aquel músico, si no voto á Dios que me vaya sin ver mas figura; válgate el diablo por músico aduenado, y que hace de menudear sin cítola, y sin son». ^{ccxxxi}

^{ccxxiv} «Spirito fantastico, di cui si dice che abita in alcune case e che vi gira in modo irrequieto, causandovi scompiglio e confusione. Nei racconti tradizionali appare in figura di vecchio o bambino».

^{ccxxv} Joan Corominas, José A. Pascual, *Diccionario crítico etimológico castellano e hispánico*, Gredos, Madrid 1992, s. v. La prima documentazione del termine risale al XIII secolo, e *duen de casa* / *duende* è inequivocabilmente nome di una varietà di folletto. Interessante l’annotazione di Corominas, circa la traduzione di *duen de casa* con *incubus*, *succubus* in Nebrija. La traduzione *incubus* sembra alludere a un’entità molto diversa dal folletto o da tutta la vasta gamma di spiritelli assimilabili agli gnomi o agli elfi.

^{ccxxvi} «Especie de trasgo ò demonio, que por infestar ordinariamente las casas, se llama assi. Puede derivarse este nombre de la palabra Duar, que en Arabigo vale lo mismo que Casa. Lat. Larvae. Lemures» («Specie di folletto o demone che si chiasma così per infestare le case. Il nome si può derivare dalla parola Duar, che in arabo significa Casa. Latino: Larvae, lemures»).

^{ccxxvii} «Perché come i duendes rapidissimamente si vedono e si nascondono, così le monete di questa qualità scompaiono tra le dita».

^{ccxxviii} Sembra un *duende*, cammina come un *duende*: «Modi di dire con cui si spiega che una persona cammina sempre nascosta, sola, o negli angoli, similmente ai duendes, che per la maggior parte abitano nelle case i luoghi meno frequentati dalla gente».

^{ccxxix} «Modo di dire con cui si intende che qualcuno si immagina (si figura) qualcosa che lo inquieta».

^{ccxxx} «Si applica a ciò che ha le proprietà solitamente attribuite ai duendes».

^{ccxxxi} «Toglietemi dinanzi quel musico, altrimenti giuro che me ne vado senza vedere altre figure, ti si porti il diavolo come musico aduenado, che si perde in minuzie senza cetra e suono».

Nell'edizione del 1817 si trova una variazione piccola, ma importante: non si dice più che il termine si applica «a ciò che» (*a lo que*) ha le proprietà attribuite al *duende*, bensì «a chi» (*al que*) ha tali proprietà. La traduzione latina è *larvatus homo* (stregato), *homuncio* (=omuncolo) *lemuribus similis*, che nel 1822 diventa: *homuncio irrequietus*, *vafer* (scaltro), *veterator* (furbo). Ma la definizione più straordinaria, come sempre, è quella del *Tesoro de la lengua castellana o española* di Sebastián de Covarrubias (1611), che alla voce *duende* fa un piccolo trattato:

Es algún espíritu de los que cayeron con Lucifer, de los cuales unos bajaron al profundo, otros quedaron en la región del aire y algunos en la superficie de la tierra, según comúnmente se tiene. Estos suelen, dentro de las casas y en las montañas y en las cuevas, espantar con algunas apariencias, tomando cuerpos fantásticos; y por estas razones se dijeron trasgos, vel quasi tarascos o tarascos, del verbo δρασσω, perturbo, molestiam affero, per syncope factum ex ταρασσω, et t in θ mutata.^{ccxxxii}

Covarrubias riporta l'opinione che i *duendes* custodiscano dei tesori in luoghi sotterranei, che serviranno alla fine del mondo per finanziare gli eserciti dell'anticristo; perciò, quando questi tesori vengono scoperti, si trasformano in carbone. In questa funzione di custodi di tesori, apparirebbero anche in forma di draghi.

Come si vede, il termine *duende* sembra rappresentare l'incrocio di varie tradizioni, anche di origine precristiana: su una stessa parola, qualunque sia la sua etimologia, convergono significati appartenenti a diversi contesti culturali. Nel cristianesimo le creature soprannaturali o hanno natura angelica, o sono fantasmi: non c'è, dunque, uno spazio autonomo per spiriti diversi che, rimasti nel folclore popolare, vengono assimilati all'una o all'altra categoria; da qui le definizioni del *duende* come fantasma o come diavolo. Nel folclore, però, questo personaggio conserva i tratti originari del folletto, quando addirittura non li addolcisce in una reinterpretazione umoristica.

A quanto si desume dai dizionari e dalle citazioni di testi letterari, il *duende* per lo più vive nelle case e si diletta nel fare dispetti o danni di piccola entità. Lope de Vega dice che vive nel «*más oscuro lugar*» della casa. Come si diceva, questo spiritello è presente un po' dovunque nel folclore europeo e mediterraneo, dove è indicato con vari nomi, e potrebbe risalire al culto pagano dei penati o dei lari tutelari dei luoghi.^{ccxxxiii} In tal caso non sarebbe appropriata l'equivalenza con i lemuri, indicata da *Autoridades*, visto che questi sono fantasmi, *revenant* che tornano sulla terra per spaventare i viventi (stesso significato per larva). Nella nota commedia di Calderón *La dama duende*, la protagonista, che entra in una stanza da una porta segreta, viene effettivamente presa per un fantasma dal *gracioso* Cosme, che la scambia appunto per un *duende*.

^{ccxxxii} Sebastián de Covarrubias Orozco, *op. cit.*, a cura di Felipe C. R. Maldonado e Manuel Camarero, Castalia, Madrid 1995, s. v. («È uno spirito di quelli caduti con Lucifero, dei quali alcuni precipitarono nel profondo, altri restarono nella regione del cielo e alcuni sulla superficie della terra, secondo quanto si crede comunemente. Questi ultimi sono soliti, dentro le case e nelle montagne e nelle grotte, spaventare con alcune apparizioni, prendendo corpi fantastici, e per queste ragioni furono detti trasgos, ovvero quasi tarascos o tarascos, dal verbo drasso, perturbo, molesto, derivato per sincope da tarasso, mutando la t in th»). Covarrubias riporta anche la voce *duendecasa*, indicante gli alari (*morillos*) che si mettono nel camino per sostenere la legna, e che avevano scolpite delle figure, «*por ventura en memoria de que en aquel lugar se reverenciaban los dioses lares, [...] o porque aquellas figuras están negras y tiznadas de color de moros*» («forse in ricordo del fatto che in quel luogo si veneravano gli dèi lari, [...] o perché quelle figure sono nere e annerite e del colore dei mori»).

^{ccxxxiii} «È il genio familiare, che frequenta le case e le stalle; servizievole e sollazzevole, scherza in tutti i modi, strappa le coperte a chi dorme, intreccia la criniera ai cavalli, salta sui carri e sui campanili, donde manda a notte alta il suo canto, ecc.; ma è generalmente benevolo e di buon augurio (onde l'epiteto di auguriello). Fortunato dev'essere ritenuto chi riesca a strappargli il berrettino, perché con quel pegno potrà costringere il folletto a rivelare il luogo del tesoro. Ma alcune tradizioni gli assegnano un carattere mostruoso (piede biforcuto o speronato) e insegnano a difendersi dalle sue bizzarrie più pericolose. Gli studiosi moderni considerano questo genio della casa un ricordo degli antichi Lari» (www.treccani.it, s. v. folletto. Viene riportata la voce *duende* come traduzione spagnola).

Ad ogni modo, tutti questi significati del termine *duende* non hanno nulla a che vedere con il significato che esso ha nel mondo del flamenco, descritto in *Juego y teoría del duende*, dove indica una sorta di trasporto dionisiaco nella creazione artistica (preciserò subito questa allusione al dionisiaco). Dunque, nel flamenco, *duende* è stato usato in un senso diverso dal suo significato primario, per denominare qualcosa (un fenomeno, una condizione) che non aveva un suo nome nel castigliano comunemente usato - o perché si trattava di una novità assoluta, o perché si trattava di un fenomeno o condizione proveniente da un'altra cultura e denominato in un'altra lingua. In particolare si può collegare questa condizione a quella che in arabo viene chiamata *tarab*: una sorta di estasi nel momento creativo nel canto e nella danza, già conosciuta in epoca alessandrina e recuperata nella cultura islamica erede dell'ellenismo. In al-Ándalus - nella Spagna musulmana - il *tarab* viene introdotto insieme alle tradizioni musicali del Mediterraneo e dell'Oriente, ed è attestato nel Regno di Granada e nella musica *andalusí*. Nell'uso comune, *duende* risulta la più abituale traduzione spagnola di *tarab*, al punto che Amina Alaoui, interprete e studiosa della musica *andalusí*, usa proprio il testo della conferenza di Lorca per spiegare appunto il *tarab*:

Sarebbe meglio dire che il canto è l'unione alchemica del suono con il verbo. Se canto e poesia sono indissociabili in generale, nel caso della musica araba la sua relazione col canto è una fusione assoluta. Di fatto, gli arabi considerano la voce come la regina assoluta di tutti gli strumenti musicali, dato che il canto aggiunge alla dimensione musicale astratta un valore semantico concreto di forma armoniosa. Quando la parola e il pensiero del poeta si uniscono alla voce del cantante, allora il canto trasmette il significato, la sensibilità, e infine crea un'emozione, con il sostegno della musica, sublimando il messaggio poetico. Da qui che, nella tradizione araba, quando si riconosce talento a un cantante, si dice di lui che è un *mutrib*, cioè un interprete eccellente, capace di provocare il *tarab*. Ricordo di aver sentito in Marocco, durante la mia infanzia trascorsa lì, l'espressione *tarab andalusí* o *tarab gharnati* per definire la musica *andalusí* e le sue scuole. Un bel nome per il *duende andalusí*. [...]

Non è facile descrivere il *tarab*, che di per sé richiederebbe una conferenza a parte. Hasan al Katib, musicista e musicologo siriano della metà dell'XI secolo, sviluppa minuziosamente e in modo scientifico questo tema nel manoscritto intitolato *Perfezionamento delle conoscenze musicali* (*Adáb al ghinà*). Tuttavia si può definire il *tarab* attraverso l'ampia gamma di reazioni emotive che l'ascolto della musica può provocare, dal diletto, il piacere, l'incanto, il risveglio della coscienza, le lacrime o l'esaltazione fino al limite dell'estasi. Questa estasi può essere di due tipi: un diletto spirituale o un'allegria intellettuale nell'ascoltare un virtuosismo tecnico ben eseguito, un'espressione armoniosa del canto particolarmente commoventi o un passaggio musicale che provoca un sentimento di tenerezza, causando nell'ascoltatore l'empatia, l'affetto fino alle lacrime. È in momenti simili che il pubblico arabo esclama: «Allah» (Dio) come espressione del godimento causato dal *tarab*.

A mio giudizio, non si può trovare miglior ambasciatore per descrivere il *tarab* in maniera così sensibile, come lo fa Federico García Lorca nella sua conferenza intitolata: *Teoría y juego del Duende* (1928). Dirò solo che il *tarab* è, in essenza, il *duende*, e ora rendo omaggio a questa conferenza magistrale cedendo la parola al poeta...^{ccxxxiv}

Il ponte tra il *duende-folletto* e il *duende-flamenco* potrebbe essere rappresentato proprio dall'aggettivo *aduendado*, riferito a persona già in Cervantes:^{ccxxxv} si può immaginare che un luogo è *aduendado*, posseduto da un *duende*, e che poi, per metafora, si arrivi a parlare di una persona *aduendada*, o che tiene *duende*, nel senso sopra indicato. In modo analogo, in italiano gli spiriti sono fantasmi, o esseri di natura varia, ma si parla per metafora di un individuo che *sembra spiritato*. Mi interessa anche far notare che nell'espressione *tener duende*, che compare anche nel contesto lorichiano, abbiamo un individuo che *possiede* un *duende*, e non un *duende*, uno spirito, che possiede l'individuo: come avrò modo di chiarire più avanti, l'artista *aduendado* non è un posseduto.

^{ccxxxiv} Amina Alaoui, «El canto andalusí, aproximación histórica y geográfica a la herencia andalusí», in *Papeles del Festival de Música Española de Cádiz*, n. 2, 2006, pp. 285-317, p. 296.

^{ccxxxv} È una parola pronunciata da un personaggio di paese, sicuramente di condizione conversa, dato il tema trattato nel *Retablo de las maravillas*.

PRECISAZIONE SUL DIONISIACO

Riprendiamo ora il collegamento tra il *duende* e il dionisiaco. È del tutto evidente che questo collegamento non è infondato, tuttavia deve essere precisato, mettendo in rilievo anche le differenze. In primo luogo va notato che García Lorca avrebbe potuto tranquillamente far riferimento al dionisiaco per chiarire la natura del *duende*, e non l'ha fatto, a parte un fuggevole accenno «*al dionisiaco grido strozzato della siguriya di Silverio*». La nozione di dionisiaco era largamente nota - sicuramente molto più della nozione di *duende* - e tuttavia García Lorca cita il personale demone di Nietzsche, ma non la teoria di Nietzsche sull'arte dionisiaca. Ciò dipende, a mio modo di vedere, da due ragioni. In primo luogo, nell'esperienza del *duende* l'artista non è posseduto da nessuna entità o forza a lui esterna, come invece avviene nell'invasamento dionisiaco, nell'ένθουσιασμός (entusiasmo, avere un dio dentro di sé). In secondo luogo, perché il riferimento al dionisiaco, e alle polemiche legate all'interpretazione di Nietzsche, avrebbe portato il discorso su un terreno teorico e intellettuale, mentre Lorca ha cura di fondarlo su un'esperienza concreta. La nozione di dionisiaco può essere discussa e criticata; invece, l'irruzione del *duende* in una *bailaora* di flamenco che si sta esibendo, se avviene, è un dato di fatto immediatamente percettibile e assolutamente inequivoco. Chiarire l'irruzione del *duende* significa analizzare questo fatto, mentre chiarire la nozione di dionisiaco significa perdersi nella discussione di una bibliografia critica e di tesi contraddittorie; in altri termini, del *duende* si può parlare solo in presenza del fatto, perché altrimenti non è possibile capirsi.

Questo aspetto chiarisce anche la singolare struttura della conferenza che, mentre fornisce una *teoria*, mostra anche un *juego*: Lorca parla del *duende*, e al tempo stesso cerca di suscitare con tutti gli strumenti stilistici che possiede. Il termine *juego* ha in spagnolo un significato più vasto che in italiano, e più vicino all'inglese *play*. Implica anche l'idea di movimento, di abilità o astuzia nel conseguire uno scopo, d'inganno... e il problema che nasce è sapere se è Lorca che sta giocando, o se a giocare è il *duende* che viene descritto, o entrambe le cose insieme. Quel che si può intanto dire è che il *juego* è un'operazione, un'azione, e dunque una prima approssimazione alla conferenza è tradurre il titolo: *Teoria e pratica del duende* - si tratterà poi di precisare il chi e il come della pratica, ma che essa esista e svolga una parte essenziale è fuori di dubbio. Del dionisiaco si sarebbe potuto parlare solo in teoria.

Bisogna infine ricordare che il significato che Lorca attribuisce al termine *duende* nella sua conferenza non è una sua invenzione: egli stesso confessa di averlo trovato nell'uso quotidiano in Andalusia. Le prime informazioni che il poeta fornisce al suo pubblico sono molto chiare:

1. Signore e signori, nelle conferenze normalmente si muore di noia, noi cercheremo di evitarlo (allusione al *juego*?), senza ricorrere a particolari effetti speciali;
2. Si tratta di fare una lezione sullo «*spirito occulto della dolente Spagna*»: lasciamo da parte il «dolente» (la Spagna doleva a molti intellettuali in quegli anni) e teniamoci l'essenziale: lo spirito occulto;
3. Introduce il *duende*: chi si trova in Andalusia «*sente dire con comprovata frequenza: Questo ha molto duende*»; «*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*».

Dunque il *duende*, in prima battuta, è la manifestazione di uno *spirito occulto* che si può rintracciare nel sentire spagnolo e nell'arte che ne deriva; è un'esperienza o una condizione alla quale si possono dare anche altri nomi, ma che produce un'arte di un certo tipo, un'arte che riflette un carattere, una psicologia formatasi nel corso dei secoli, fino ad essere specificamente ispanica. Questo «spirito occulto» non è un'entità metafisica, né assomiglia al genio delle nazioni di romantica memoria; la presenza di una tradizione culturale vigente, antica di secoli, svolge un'azione formativa e modella un sentire largamente comune - certo, non in maniera determinista - con tratti psicologici che si presentano con una certa costanza.

In realtà, Lorca chiarisce che il *duende* si può ritrovare in tutte le arti e in tutte le nazioni; l'elemento differenziale della Spagna è dunque dato dalla frequenza e dalla quantità della sua irruzione nel processo creativo, fino a trasformarlo nell'elemento dominante dell'arte nazionale.

Federico Garcia Lorca

TEORÍA Y JUEGO DEL DUENDE^{ccxxxvi}

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.

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^{ccxxxvii}), oye decir con medida frecuencia: "Esto tiene mucho duende". Manuel Torres,^{ccxxxviii} 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*,^{ccxxxix} decía: "Los días que yo canto con duende no hay quien pueda conmigo"; la vieja bailarina gitana La Malena^{ccxl} exclamó un día oyendo tocar a Brailowsky^{ccxli} 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.

^{ccxxxvi} Federico García Lorca, *Teoría y juego del duende*, in *Obras VI*, a cura di Miguel García Posada, Akal, Madrid 1994, pp. 328-39.

^{ccxxxvii} la conferenza è stata tenuta in Argentina, da qui l'allusione al Rio de la Plata.

^{ccxxxviii} Manuel Torre (vero nome Manuel Soto Loreto, 1878-1933), nato ad Algeciras, grande *cantaor* che partecipò 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 Almaguilla, 1997.

^{ccxxxix} 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*.

^{ccxl} 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. <elartedevivirelflamenco.com/bailaoras56.html>.

^{ccxli} Alexander Brailowsky (1896-1976), pianista di origine ucraina famoso negli Anni Venti.

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 siguiyria de Silverio.^{ccxlii}

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, hartado de círculos y líneas, salió por los canales para oír cantar a los marineros borrachos.^{ccxliii}

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.^{ccxliv}

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,^{ccxlv} ordena y no hay modo de oponerse a sus luces, porque agita sus alas de acero en el ambiente^{ccxlvii} 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 tuve 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.^{ccxlviii} La musa despierta la inteligencia, trae paisaje de columnas y falso sabor de laureles, y la

^{ccxlii} 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.

^{ccxliii} 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»?

^{ccxliv} Sono i tre angeli che compaiono nel *Romancero gitano*, collegati a Granada (Miguel), Cordova (Rafael) e Siviglia (Gabriel).

^{ccxlv} il beato Heinrich Seuse, 1300-1366. Discepolo di Meister Eckhart, Suso, o Susone, è autore di opere mistiche e di poesie.

^{ccxlvii} *ambiente* è usato qui nel significato originale e proprio di aria che avvolge e circonda un corpo.

^{ccxlviii} 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).

intelligenza es muchas veces la enemiga de la poesía, porque imita demasiado, porque eleva al poeta en un bono de agudas aristas y le hace 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 come Santa Teresa, o con tres caminos come 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 esercizio. Solo se sabe que quema la sangre come un tóxico 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 platos y en los rosas de la mejor pittura inglesa, pinte con las rodillas y los puños con horribles negros de betún; o que desnuda a Mosén Cinto Verdaguer^{ccxlviii} con el frío de los Pirineos, o lleva a Jorge Manrique a esperar a la muerte en el páramo de Ocaña,^{ccxlix} o viste con un traje verde de saltimbanqui el cuerpo delicato de Rimbaud, o pone ojos de pez muerto al conde Lautréamont^{ccl} 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,^{ccli} La Niña de los Peines, sombrío genio hispánico, equivalente en capacidad de fantasía a Goya o a Rafael el Gallo,^{cclii} 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.

^{ccxlviii} Mossen Jacinto Verdaguer y Santaló (1845-1902), catalano, sacerdote, autore del poema *L'Atlàntida* (1876) e di *Idilios y cantos místicos* (1879), molto celebrati nel suo tempo.

^{ccxlix} Jorge Manrique (1440-1479), autore delle *Coplas por la muerte de su padre*, muore durante l'assalto al castello di Garcí-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.

^{ccl} 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.

^{ccli} 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 Argentinista. 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.

^{cclii} 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»).

Allí estaba Ignacio Espeleta,^{ccliii} hermoso como una tortuga romana, a quien preguntaron una vez: "¿Cómo no trabajas?"; y él, con una sonrisa digna de Argantonio,^{ccliv} 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^{cclv} no se quiso casar con un Rothschild porque no la igualaba en sangre. Allí estaban los Floridas,^{cclvi} 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 ritmo lucumí,^{cclvii} apelonados 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.^{cclviii}

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

^{ccliii} Ignacio Espeleta (1871-1938) fu un famoso *cantaor* di Cadice, rinomato come interprete di *bulerías* e *alegrías*.

^{ccliv} Mitico re di Tartesso, città al centro di una civiltà protostorica ubicata in Andalusia, e probabilmente alla foce del Guadalquivir.

^{cclv} molte traduzioni specificano "1930", ma deve trattarsi del 1830.

^{cclvi} 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, disponibile online: <www.culturaspopulares.org/textos4/articulos/suarez1.pdf>).

^{cclvii} *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.

^{cclviii} 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.

como la conseguida por el rarísimo poeta del XVII Pedro Soto de Rojas^{cclix} a través de siete jardines o la de Juan Calímaco^{cclx} 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 autentica 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, erigir 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^{cclxi} 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 barbera. 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,^{cclxii} y desde la Marbella^{cclxiii} 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:

^{cclix} 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, pp. 1026-33.

^{cclx} san Giovanni Climaco (575-650), monaco bizantino, autore del trattato mistico *La scala del Paradiso*

^{cclxi} 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.

^{cclxii} Juan de Valdés Leal (1622-1690), pittore e incisore nella cui opera ha un grande rilievo il macabro.

^{cclxiii} *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, pp. 398-9.

*Amigos, que yo me muero;
amigos, yo estoy muy malo.
Tres pañuelos tengo dentro
y este que meto son cuatro...*^{cclxiv}

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 espíritu 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^{cclxv} 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.*

^{cclxiv} *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, pp. 13-6. Lorca ne realizza una versione musicale cantata dalla Argentinista (la accompagna al piano) e disponibile in cd Sony (*Canciones populares españolas*).

^{cclxv} nel finale della *Celestina* di Fernando de Rojas.

Las cabezas heladas por la luna que pintó Zurbarán, el amarillo manteca con el amarillo relámpago del Greco, el relato del padre Sigüenza,^{cclxvi} 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,^{cclxvii} la muerte con la guitarra de la capilla de los Benaventes en Medina de Rioseco,^{cclxviii} equivalen a lo culto en las romerías de San Andrés de Teixido,^{cclxix} 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,^{cclxx} al oscuro In Recort^{cclxxi} 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.^{cclxxii}

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^{cclxxiii} 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^{cclxxiv} magníficos, que lo hizo; no por presumir de guapa delante de fray Juan de la Miseria^{cclxxv} 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 ma-

^{cclxvi} José Martínez de Espinosa (1544-1606), poeta, teólogo e storico; Lorca si riferisce probabilmente alla sua *Historia de la Orden de San Jerónimo*.

^{cclxvii} allude probabilmente al *Panteón ducal* (1544-1555), concepito come sepoltura per i membri della famiglia dei duchi di Osuna, sito nella città omonima.

^{cclxviii} 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.

^{cclxix} Santo André de Teixido, località della Galizia, con un ricco folklore. 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.

^{cclxx} allude al *Canto della Sibilla*, tradizione medievale sopravvissuta a Maiorca nonostante la proibizione del Concilio di Trento, avente per tema il giudizio universale.

^{cclxxi} allude probabilmente a un'antica preghiera pubblica, *In recort de la mort i passió de Nostre Senyor Jesucrist*.

^{cclxxii} 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).

^{cclxxiii} nel testo: *poema* (poesia), che mi sembra insensato; sostituisco con *poeta*: non è l'opera a essere presa dal duende, ma il creatore.

^{cclxxiv} in *tauromachia*, *pase* è il movimento con cui il torero fa passare il toro sotto la *muleta*.

^{cclxxv} 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.

tarla 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,^{cclxxvi} 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,^{cclxxvii} 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.

^{cclxxvi} Felipe II, ideatore dell'Escorial, costruito tra il 1563 e il 1584.

^{cclxxvii} Rafael Molina Sánchez, detto *Lagartijo*, torero nato a Córdoba (1841-1900). José Gómez Ortega, detto *Galileo* 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.

El duende que llena de sangre, por vez primera en la escultura, las mejillas de los santos del maestro Mateo de Compostela,^{cclxxviii} 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^{cclxxix} 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^{cclxxx} 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 cabellos de Antonello de Mesina, túnica de Lippi y violín de Massolino^{cclxxxi} 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.

^{cclxxviii} Maestro Mateo (1150-1200 o 1217), scultore, autore del *Pórtico de la Gloria* della cattedrale di Santiago de Compostela.

^{cclxxix} 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.

^{cclxxx} allude alle lagune del Ruidera, oggi parco nazionale nella Mancha, con famosi depositi di gesso.

^{cclxxxi} 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.

DUENDE E TECNICA

La prima caratterizzazione del *duende* è negativa: la sua presenza non ha nulla a che fare con la tecnica, con la maestria nell'esecuzione o con le conoscenze richieste da una certa arte. Questo significa immediatamente che il *duende* non può essere appreso: non esiste una tecnica che ne provochi l'irruzione:

Manuel Torre, 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». [...]

La vecchia ballerina gitana La Malen un giorno, sentendo suonare da Brailowsky 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.

È significativo che Manuel Torre fosse un autentico *cantaor* popolare. Manuel Soto y Loreto, questo è il suo vero nome, nacque nel 1878 a Jerez de la Frontera e morì a Siviglia nel 1933. Era chiamato Torre per la sua statura imponente, ed è stato uno dei più grandi interpreti di flamenco della sua epoca. Non sapeva leggere né scrivere e aveva imparato il canto gitano dalla tradizione, eppure fu maestro in tutti gli stili e lasciò una sua scuola di *cante*.^{cclxxxii} Il suo debutto come *cantaor* professionista avvenne l'11 ottobre 1902 nel Salón Filarmónico de Sevilla, città dove venne soprannominato «*el rey del cante gitano*». García Lorca e Manuel de Falla lo invitarono a cantare nel *Concurso de cante jondo* di Granada del 1922.

Torre era ammirato dal torero Ignacio Sánchez Mejías, che era anche poeta e frequentava gli scrittori della generazione del '27 (per la sua morte Lorca avrebbe scritto il famoso *Llanto*: «*a las cinco de la tarde...*»); e Mejías lo invitò a cantare in occasione dell'omaggio a Góngora, celebrato appunto nel '27. Mirabile la testimonianza, molto letteraria, di Antonio Díaz Cañabate:

Mezzanotte. Siamo appena entrati nella sala. Ignacio Sánchez Mejías, un paio di francesi amici suoi, Manuel Torre, un altro cantaor, una bailaora e un chitarrista. Siamo venuti per sentire il famoso gitano Manuel Torre. Ignacio, suo grande ammiratore, ci aveva lodato la sua arte per tutta la cena: «È qualcosa che fa tremare. È qualcosa di unico. Gli senti una siguiriya e non ti importa più di morire. Non si trova più nel mondo una bellezza che eguagli il cante di Manuel Torre». Il quale sedette in un angolo e cominciò a bere vino, silenzioso, come assente dalla riunione. L'altro cantaor cantò. La bailaora ballò, Manuel Torre non guardava la danza né ascoltava il cante. Ignacio ci informa: «Bisogna lasciarlo stare. È un gitano puro». Le tre del mattino. Manuel Torre avrà bevuto i suoi trenta bicchieri di aguardiente. Cominciò... a cantare? No. A parlare. Fino alle cinque del mattino se ne stette a parlare di cani senza posa. I francesi si addormentarono ubriachi persi. Spuntarono le luci del giorno. Chiesi sottovoce a Sánchez Mejías: Tu credi che canterà? Mi rispose afflitto: «Temo di no. Quando comincia con i cani, se va bene non canta fino alle due del pomeriggio». Mi spaventai. Ma resteremo qui fino alle due del pomeriggio? Ignacio, con la massima naturalezza, rispose: «Ah, chiaro! Tu non sai cos'è una siguiriya cantata da quest'uomo». Lo seppi esattamente alle nove e mezza del mattino. Ignacio Sánchez Mejías, quell'uomo così uomo, piangeva. Io avevo la pelle d'oca. Il brivido della più intensa emozione mi scorreva sui nervi. Sono passati molti anni. Nessuno mi ha suscitato la profonda, la jonda emozione del cante por siguiriyas di Manuel Torre.^{cclxxxiii}

Fu probabilmente il cantaor con il maggior duende della storia, e anche il più soggetto a questa forza misteriosa ispiratrice del profondo (jondo). «Tó lo que tiene soníos negros tiene duende», diceva. Intorno ai suoi detti e fatti è stata costruita quasi tutta l'inquietante teoria sul duende flamenco. Nessuno più di lui ha conosciuto l'angoscia di cercare e non avere questa forza senza pari di ispirazione, nelle notti nere che divennero famose perché non poteva cantare e la gente chiedeva per lui la galera. Più memorabili furono le sue notti di gloria. «Se te metía el sonío suyo en el oído y ya no lo perdías en tres semanas» (Pericón de Cádiz). Pepe de la Matrona fu testimone di una di quelle notti nere a Madrid, dove il jerezano stava quasi per ammazzarlo. Ormai al-

^{cclxxxii} Manuel Torre, *la leyenda del cante*, disco Sonifolk che raccoglie 24 registrazioni di Torre tra il 1909 e il 1930
^{cclxxxiii} José Blas Vega, <www.flamenco-world.com/artists/manueltorres/emanueltorre.htm>.

beggiando, uscirono a prendere un caffè, e allora Manuel disse al chitarrista: «Oye, coge la bajañi que voy a cantar dos veces, ahora que me ha cogío bien». E diceva Pepe de la Matrona che aveva cantato in un modo assolutamente memorabile: «Mise il piede in uno di quei tavolineti, mentre l'altro suonava, e cantò tre coplas por siguiriyas che la terra tremava. Io non ho visto niente di simile. Lo tengo metío en la cabeza y no se me olvida, no se me pué olvidar...».^{cclxxxiv}

Tra le citazioni di Lorca e Alberti, e una ricca aneddotica, Manuel Torre è diventato una sorta di prototipo dell'artista *aduendado*, ma certamente non esaurisce tutto l'ambito dell'esperienza legata al *duende*. È però importante sottolineare che, nel suo caso come in altri, questa esperienza non passa attraverso una formazione accademica che permetta di suscitare a piacere. Torre, come dice Lorca, aveva «cultura nel sangue», vale a dire che era una sorta di organo vitale della tradizione del *cante gitano*.

Quando diciamo che l'irruzione del *duende* è indipendente dalla formazione accademica e dall'abilità tecnica o virtuosistica, non stiamo automaticamente affermando che si possa prescindere dalla tecnica. Anche se occorre lasciare aperta la possibilità teorica che possa *tener duende* una persona che, ad esempio, non sappia suonare bene uno strumento, bisogna riconoscere che l'abilità nell'esecuzione o nell'interpretazione sono un'ovvia premessa. Un artista *aduendado* come Jimi Hendrix, se si fosse presentato sul palco a suonare flamenco, avrebbe suscitato ilarità, come normalmente la suscitano certi grandi musicisti di formazione classica quando provano a interpretare un semplice brano rock: come potrebbe esserci *duende* se si suona uno strumento o uno stile che non si domina? Certo, non è necessario raggiungere i massimi livelli di virtuosismo (e Keith Richards ne è la prova vivente), ma non si può essere degli avventori casuali. Piuttosto, non vale l'inverso: cioè, essere un virtuoso non produce automaticamente l'irruzione del *duende*, e può persino rappresentare un ostacolo insormontabile se del virtuosismo si fa un vanto, un'ostentazione esibizionistica, uno strumento per suscitare stupore e ammirazione. In questo caso il vero intenditore riconosce la tecnica, ma, nella sostanza, si annoia, come a un concerto di Jeff Beck. L'irruzione del *duende* è una sublimazione della tecnica: impone una rigorosa gerarchia, secondo la quale il virtuosismo è uno mero strumento e viene usato solo se serve. Altrimenti viene lasciato cadere.

Con un accostamento ardito, Lorca definisce il *duende* legando una frase di Manuel Torre (ciò che ha suoni negri) e una di Goethe («potere misterioso che tutti sentono e che nessun filosofo spiega»), sottolineando appunto che si tratta di un potere. Più precisamente, un potere interno all'artista, non una forza che lo coinvolge da fuori: per questo, parlando con rigore, l'artista *aduendado* non è un invasato, non è trasportato da un vento mistico a lui esterno. Il *duende* irrompe dall'interno, fa parte dell'interiorità, ed è per questo che produce «suoni negri», come dice Torre. Sale «dalla pianta dei piedi», o dalle viscere.

Questo punto è chiarito da Lorca attraverso un dettagliato confronto tra *duende*, angelo e musa.

DUENDE, ANGELO E MUSA

L'arte, potremmo parafrasare, è sempre ispirata: senza ispirazione non c'è vera arte, ma solo accademismo, fredda applicazione di norme compositive o tecniche interpretative. Tuttavia, nel misterioso fenomeno dell'ispirazione Lorca intravede tre modalità nettamente distinguibili. La prima è simboleggiata dall'angelo. L'angelo guida, regala, difende, evita, previene, 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»: è ciò che chiamiamo talento naturale (coltivato nella formazione), dove *naturale* significa gratuito, concesso dalla provvidenza o dal caso. Oppure l'angelo ordina, impone, come quan-

^{cclxxxiv} <www.flamenco-world.com/tienda/autor/manuel-torre/64/> (con accesso a brani audio). *Bajañi* è la chitarra flamenca in lingua gitana (caló).

do irrompe dall'esterno nella vita di san Paolo a Damasco. In termini più generali, si potrebbe dire che l'angelo rappresenta una *vocazione*, sia che si manifesti in via spontanea, sia che si venga richiamati ad essa con un brusco strattone. L'angelo richiede o esige; dunque simboleggia una condizione in cui si conserva la distinzione tra un soggetto che chiede e un soggetto che risponde alla richiesta - da qui il carattere di *esterno*, anche se nei fatti potrebbe trattarsi di una dialettica che si svolge tutta all'interno della persona. Diciamo che tra angelo ispirante e artista operante rimane una diversificazione, una separatezza o disunione.

La seconda modalità di ispirazione è simboleggiata dalla musa, che procede con passo leggero, detta o suggerisce: *«I poeti della musa sentono voci e non sanno da dove»*. Qui il carattere esterno è maggiormente evidente: la creazione è una sorta di dono imprevedibile che si afferra con l'immaginazione:

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 monocli o nella rosa di debole lacca del piccolo salone.

La singolare irrazionalità delle immagini della precedente citazione mostra, per opposizione, che le forme donate dalla musa appartengono all'ambito del razionale, o, più precisamente, del classico: la musa porta *«paesaggi di colonne»*. Invece il carattere di vocazione, di dovere da compiere, sembra collegare l'angelo a un atteggiamento romantico. In ogni caso, entrambi conservano una distinzione tra il momento ispirante e l'esecuzione artistica, e in questo senso Lorca dice che *«vengono da fuori»*. Invece il *duende* si ridesta dalle proprie viscere e dal proprio sangue, cioè dalla più profonda dimensione vitale del proprio essere, e la sua irruzione distrugge quella separazione o distinzione imposta dall'angelo e dalla musa. Ecco perché, come dice Lorca, con il *duende* si deve lottare.

In linea generale, ciò che ci si pone dinanzi dall'esterno può esserci d'ostacolo o di giovamento, ma in entrambi i casi il suo essere esterno rafforza il senso della nostra individualità, ci rassicura di essere un io, differenziato da un non-io. Il futuro Apostolo delle genti, dopo la visione sulla via di Damasco, si sente rafforzato nel suo sentimento di avere una missione da compiere: l'esperienza mistica permette a Paolo di correggere il suo errore iniziale e di individuare la missione giusta. Anche l'immaginazione rafforza il senso dell'io, che vede - o concepisce in forma di visione - il *«paesaggio di colonne»*. Ma che realtà possiede questo «io» di cui si ha il «senso»?

Diverse volte in poche righe Lorca connette *duende* e sangue: *«Manuel Torre, la persona di maggior cultura nel sangue che ho conosciuto»*; *«il duende bisogna ridestarlo nelle stanze ultime del sangue»*; *«per cercare il duende non c'è mappa né esercizio. Si sa solo che brucia il sangue»*. Si può intendere questo collegamento come un esempio del linguaggio immaginifico del poeta, che ama sorprendere con accostamenti inconsueti di parole, ma credo che in questo caso le sue espressioni siano corrette e appropriate. Se uno si interroga sul proprio essere, e si chiede, giustamente, *chi sono io*, non *che cosa sono*, darà risposte quali: sono un professore, sono un artista, un avvocato, un timido, un vincente o un fallito... Difficilmente risponderà: sono un apparato di circolazione sanguigna, sono un fascio di tendini e muscoli, un sistema nervoso... La nozione di «io» è integrata da tratti caratteriali, psicologici, addirittura da situazioni sociali, e mai da ciò che realmente siamo: carne vivente, corpo fisico, sangue. È sorprendente, ma se *abbiamo* una personalità è perché *siamo* un corpo fisico, senza il quale non saremmo né avremmo nulla. Eppure il nostro «senso dell'io» prescinde dalla fisicità: è l'immagine di tutto ciò che siamo, *prescindendo dal corporeo e dal biologico*. È un'autorappresentazione da fantasma, che contrasta con una nozione assolutamente evidente e indiscutibile: non esiste una cosa-psiche separata da una cosa-corpo. La persona reale è un'unità, nella quale distinguiamo concettualmente dei tratti che chiamiamo psiche, tratti che chiamiamo spirito (la razionalità, ad esempio), e tratti che chiamiamo corpo; ma distinguere concettualmente non può essere un sostantivare questi tratti, trasformandoli in cose diverse, che poi andrebbero

relazionate con la costruzione concettuale di una teoria. Il «senso dell'io» è un'interpretazione che ciascuno costruisce di se stesso attraverso il tempo e le esperienze: è un'idea di personalità che non coincide con la realtà totale della persona. Rimbaud si spinse a dire che «l'io è un altro», andando probabilmente vicino alla verità che, a mio modo di vedere, è più semplice: l'io è «di più» - di più di quello che intendiamo quando diciamo a noi stessi «io sono».

Abitualmente, «io» si riferisce all'immagine, non alla persona reale: io so cantare meglio degli altri, ho una tecnica superiore, e ora *la esibisco*, cioè mostro *questa tecnica*, espongo al giudizio altrui ciò che so fare, alimentando la dualità tra «io-personalità-immagine» e «persona reale». Il *duende* distrugge proprio tale dualità e, nell'interpretazione artistica, nella *performance*, *esibisce me*, non soltanto *qualcosa di mio*. È comprensibile che questo fantasma di personalità venga difeso con le unghie e con i denti, e dunque con il *duende* bisogna ingaggiare una lotta: come dice Lorca, «la vera lotta è con il duende». Solo dopo, quando la lotta finalmente è persa, si scopre che la personalità fantasmatica è caduta per cedere il posto a qualcosa di più ricco, più pieno, più reale, più autentico. Rileggiamo l'episodio della *cantaora* Pastora Pavón, che è forse il passo più noto della conferenza di 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, 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, 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 pazzo, 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, ammucchiati 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.^{cclxxxv}

Inizialmente abbiamo Pastora Pavón che interpreta il ruolo di grande *cantaora* di flamenco: è la sua immagine personale, è ciò che ha in mente quando si chiede: chi sono io. E certamente lo è, e può pensarla a buon diritto, ma ciò non toglie che stia interpretando un ruolo. Possiamo immaginare (il testo di Lorca ci autorizza a farlo) Pastora che, mentre canta, in un angolo della sua intimità pensa: ora eseguo questo vocalizzo estremamente difficile, che darà prova indiscutibile del mio valore. Qui sta la dualità,

^{cclxxxv} Pastora Pavón Cruz seppe essere al tempo stesso un'interprete molto personale e la più pura voce del canto tipicamente gitano. È l'artista della sua epoca che ha lasciato il maggior numero di registrazioni, regolarmente ripubblicate in ottima qualità audio. Pastora è stata la prima ad omaggiare García Lorca con le *lorqueñas*, cioè testi del poeta musicati in stile allegro simile alle *bulerías* flamenche.

e tutto ciò che Pastora può mostrare è l'abilità nel canto, acquisita con un'intensa disciplina. Ma non può mostrare tutto il suo essere, trasformato in canto fin dalle sue radici più profonde: semplicemente, c'è una parte di lei che non canta, ma è *attenta al canto*. Credeva, come si dice con un'espressione abituale, di *avercela messa tutta*, e invece stava attenta a *ciò che ci metteva*. L'immagine fantasmatica della personalità non è priva di rapporto con la persona reale (in tal caso sarebbe frutto di un disturbo psichico), ma è un'interpretazione parziale del proprio essere autentico, quasi nella forma di una semplificazione: è l'essere autentico, mediato da una riflessione. L'essere autentico, che è la totalità della vita di Pastora, *cantaora* gitana di flamenco, e donna con una storia personale e una condizione e una memoria storica e un'anima e uno spirito, può manifestarsi tutto insieme nel canto, senza filtri, solo accantonando il ruolo che ha scelto di recitare: dimenticare di essere ciò che gli altri chiamano Pastora Pavón e gettare la maschera - sia pure una maschera che riproduce *quasi* interamente le fattezze del volto reale: si può giurare che l'esibizione di Pastora, così disprezzata, fosse pur sempre a un livello infinitamente superiore a quello di uno spettacolo per turisti ingenui.

Questa condizione di unificazione della persona non ha niente di mistico e non è un'esperienza rara: anche se non è facile da descrivere con la razionalità del linguaggio comune, è pur sempre un'esperienza facilmente accessibile ogni qual volta ci si ritrova immersi in un processo creativo o in un'attività realizzante. Disegnando, componendo musica, o nell'intimità con la persona amata, succede che non ci si accorga del tempo che passa, non si sentono più i rumori ambientali, si vive totalmente immersi in quella certa attività, e tutto il resto dell'universo è semplicemente inesistente: scompare ogni distinzione tra colui che sta agendo e l'atto compiuto, senza che ciò implichi una diminuzione della consapevolezza o uno stato di stordimento; anzi, nel cancellare tutto il mondo esteriore, compresa l'autorappresentazione che ciascuno si è costruito, si sperimenta una lucidità superiore. Non c'è controllo né controllato, non c'è nient'altro che il vivere concentrati nella propria operazione. Parlando della creazione artistica si deve dire che la condizione di unificazione è vissuta, a dispetto delle apparenze, anche quando si crea per impulso dell'angelo o ispirazione della musa. Bisogna, dunque, individuare lo specifico di questa esperienza di unità totale che si realizza nell'irruzione del *duende*.

Come ho già indicato, in nessun caso si tratta di uscire fuori di sé, come presuntivamente avviene in un'estasi mistica: ciò che viene trasceso non è la realtà della persona, ma i limiti dell'autorappresentazione, la maschera più o meno deformante della personalità. Orbene, pare di notare che Lorca proponga tre modi del processo creativo, e quindi tre forme di trascendimento, che sembrano implicare una concezione della persona articolata nelle tre dimensioni della corporeità, della psiche, dello spirito, analoga a quella descritta da Ortega in un saggio del 1924, *Vitalidad, alma, espíritu*.

VITALITÀ, ANIMA, SPIRITO

In *Vitalidad, alma, espíritu*, restando su un piano puramente descrittivo, Ortega abbandona la concezione binaria della persona (corpo e anima, mente e natura), recuperando una visione tripartita attestata già nelle più antiche culture del Mediterraneo. Nell'uomo è presente la dimensione corporea che, osservata dall'esterno, sembra non differire da qualunque altra realtà circostante, mentre percepita dall'interno, come nostra carne e origine delle nostre sensazioni e dei nostri atti, appare come una sorgente di energia vivente che nutre l'intera persona. Accanto alla vitalità corporea è chiaramente individuabile la dimensione spirituale: «Chiamo spirito l'insieme degli atti intimi di cui ognuno si sente vero autore e protagonista. L'esempio più chiaro è la volontà. Questo fatto interno che esprimiamo con la frase "io voglio",

questo risolvere e decidere, ci appare come emanato da un punto centrale in noi, che è ciò che in senso stretto si deve chiamare «io».^{cclxxxvi}

Questo io puntiforme è palesemente diverso da un'altra zona della personalità, la psiche, ambito intermedio tra lo spirito e la vitalità, che sembra dotata di uno «strano carattere atmosferico. È la regione dei sentimenti, delle emozioni, di desideri, impulsi e appetiti».^{cclxxxvii} Ovviamente, Ortega precisa che vitalità, anima, spirito, sono tre termini usati per denominare delle differenze evidenti tra le nostre esperienze intime, e non implicano tre «io» separati, né fratture nell'assoluta unità della persona:

Questi tre nomi non fanno altro che denominare differenze patenti che troviamo nei nostri fatti intimi: sono concetti descrittivi, non ipotesi metafisiche. È cosa ben chiara che nel dolore mi duole il mio corpo, che la tristezza sta in me, ma non proviene dal mio io, e infine che pensare e volere sono atti «miei», nel senso che nascono dal mio io. Il pronome «io» significa evidentemente una cosa diversa nei tre casi.^{cclxxxviii}

L'io indica sempre un termine centrale di riferimento: il dente che duole, non duole al dente, né la testa alla testa, ma entrambi a un terzo che è il mio «io» corporeo. I tre «io» risultano tre centri personali che non cessano di essere distinti per il fatto di trovarsi indissolubilmente articolati».^{cclxxxix}

Questa struttura della persona implica tre diverse modalità di ingresso nella propria interiorità. Per Ortega, l'intelletto e la volontà (lo spirito) funzionano adeguandosi a leggi oggettive: non è il nostro spirito a differenziarci gli uni dagli altri (tutti pensiamo allo stesso modo un teorema di geometria):

Nel pensare o nel volere abbandoniamo la nostra individualità e diveniamo partecipi di un orbe universale, dove tutti gli altri spiriti sfociano e partecipano come il nostro. In tal modo, pur essendo l'elemento più personale che c'è in noi - se per persona s'intende essere origine dei propri atti -, lo spirito di rigore non vive di se stesso, bensì della Verità, della Norma, ecc., di un mondo oggettivo nel quale si appoggia e dal quale riceve la sua peculiare struttura. In altre parole, lo spirito non riposa su se stesso, ma ha le sue radici e il suo fondamento in quest'orbe universale e trans-soggettivo.^{ccxc}

Invece, sentire, commuoverci, desiderare, sono atti privati:

Chi pensa una verità si rende conto che ogni spirito deve pensarla come lui, di fatto o di diritto. Invece, la mia tristezza è solo mia, e nessuno la può sentire con me e come me. [...] L'anima forma dunque un recinto privato di fronte al resto dell'universo che è, in un certo senso, la regione del pubblico. L'anima è «dimora», alloggio, luogo delimitato per l'individuo come tale, che vive così «a partire da se stesso» e «su» se stesso, e non «dalla» logica o «dal» dovere, appoggiandosi «sulla» Verità eterna e sull'eterna Norma.^{ccxci}

Neppure il corpo vive da e su se stesso; la specie, i fattori ereditari, agiscono in ogni individuo:

Tutto induce a credere che, se al fenomeno che chiamiamo vitalità corrisponde una realtà effettiva, questa sarà come un torrente cosmico unitario; vale a dire che ci sarà una sola e universale vitalità, di cui ogni organismo è solo un momento o pulsazione. [...] Il predominio dello spirito e quello del corpo tendono a disindividualizzarci e, nello stesso tempo, a sospendere la nostra vita dell'anima. La scienza e l'orgia ci privano dell'emozione e del desiderio, e ci strappano da quel recinto dal quale viviamo di contro a tutto il resto, im-

^{cclxxxvi} J. Ortega y Gasset, «Vitalidad, alma, espíritu», in *Obras completas*, Revista de Occidente - Alianza, Madrid 1986, II, pp. 451-80, p. 461 (in seguito abbreviate come O. C.)

^{cclxxxvii} *ibid.*, p. 462.

^{cclxxxviii} *ibid.*, p. 465.

^{cclxxxix} *ibidem.*

^{ccxc} *ibid.*, p. 466.

^{ccxci} *ibid.*, p. 467.

mersi in noi stessi, e ci versano in regioni extra-individuali, sia la superiore dell'Ideale, sia l'inferiore del Vitale e del cosmico.^{ccxcii}

Fin qui Ortega, da cui prendiamo l'indicazione di queste tre dimensioni dell'io. Naturalmente, Ortega sa benissimo che nella sua realtà l'io è perfettamente unitario, e che non esistono tre io, tre individui, al nostro interno, bensì esiste *una* realtà personale, che vive la sua vita nel mondo, senza alcuna scissione intima. In conseguenza di ciò sarei portato a dare un'importanza molto relativa a quel carattere oggettivante e spersonalizzante che Ortega sottolinea nello spirito e nella vitalità. Pensare allo stesso modo degli altri un teorema di geometria non annulla la propria individualità: il pensare rimane un atto intimo, con il quale costruiamo idee sulla realtà e, se seguiamo un metodo o una convenzione, *perveniamo* a uno stato (parimenti intimo e nostro) a cui perviene per suo conto chiunque segua lo stesso metodo o la stessa convenzione. Analogamente, a livello della vitalità corporea, è vero che non è il battito cardiaco a differenziarci l'uno dall'altro... a condizione che il cuore sia sano, perché se batte in modo irregolare, questo si riflette sull'intera persona, condizionandone il sentire e l'atteggiamento di fronte alla realtà.

Nel riservare la sfera del personale in esclusiva (o quasi) alla psiche, Ortega prescinde dal fatto che «psiche» è il nome della carne, osservata da un altro punto di vista. Il dente che «mi» duole è il mio dente, non quello di un'altra persona, e forse mi duole perché l'ho trascurato; e il suo dolermi mi impedisce di rilassarmi ascoltando musica o di concentrarmi su un banale teorema di geometria. Dunque, anche se il mal di denti è un processo oggettivo, che si verifica automaticamente in presenza di certe condizioni, esso è vissuto come un fatto personale e in nessun caso implica una diminuzione dell'individualità. La stessa cosa si può dire per il ragionamento della logica formale come per l'orgia. Ciò significa che è possibile concentrare l'attenzione, o polarizzare tutte le risorse personali, sull'una o l'altra modalità di accesso alla propria interiorità.

L'UNITÀ DELLA PERSONA

Nel processo creativo, Pastora Pavón può realizzare una straordinaria unificazione o concentrazione di tutte le sue facoltà dell'attenzione attraverso tre modalità, che Lorca ha rappresentato attraverso le figure della musa, dell'angelo e del *duende*. Si diceva che la musa potrebbe essere accostata, in termini generali, a un'estetica classica, o neoclassica, fatta di razionalità, misura, ordine, che richiamano la dimensione dello spirito: «*La musa sveglia l'intelligenza, porta paesaggi di colonne e un falso sapore di allori, e l'intelligenza è spesso nemica della poesia*». L'unificazione realizzabile sotto l'ispirazione della musa concentra (o trasporta, in senso metaforico) l'intera persona nella sfera dell'ideale. Si tratta di un'esperienza di unità con se stessi (questo è fuor di dubbio), nella quale all'arte e alla vita vengono imposti misura ed equilibrio: l'arte classica non è pensabile senza un mondo classico, cioè senza le forme di vita corrispondenti ai suoi ideali - altrimenti diventa classicismo e in tal caso l'intelligenza risulta nemica della poesia: «*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 monocli o nella rosa di debole lacca del piccolo salone*».

Sotto l'impulso dell'angelo, la condizione di unificazione viene realizzata a livello della psiche, del sentimento personale: «*L'uomo, senza alcuno sforzo, realizza la sua opera o la sua inclinazione o la sua danza*» - lascia andare il suo intimo e personalissimo sentimento, si muove secondo il suo capriccio o il suo genio, si impone un compito, evidentemente perché *lo sente* suo. E il *luogo* in cui sente questo non può che essere la psiche. L'estetica che ne risulta, in termini generali, si può considerare romantica: l'intero

^{ccxcii} *ibid.*, p. 468.

universo viene inglobato dal sentimento personale, si tinge di me, si impregna del mio tono sentimentale. L'angelo ordina, abbaglia, impone, e il destinatario del suo volere è - dice Lorca con una parola molto significativa - il «*predestinato*». Anche in questo caso l'esperienza di unificazione è reale, ma tutto viene inglobato in quel recinto privato della propria sentimentalità, come se si unificasse non solo se stessi, ma anche l'intero universo e gli altri nel proprio sentimento: una premessa per grandi imprese o grandi tragedie.

Nell'irruzione del *duende*, l'unificazione viene realizzata nella dimensione dell'unica realtà veramente esistente: la propria carne. «*Il duende sale da dentro, dalla pianta dei piedi*». «*Invece il duende bisogna ridestarlo nelle stanze ultime del sangue*». «*Per cercare il duende non c'è mappa né esercizio. Si sa solo che brucia il sangue*». «*E come cantò! La sua voce non giocava più, la sua voce era un getto di sangue*». È, mi spingo a dire, un'estetica barocca. Ed è anche l'unificazione più completa che si possa realizzare, perché, come si è più volte sottolineato, la carne non è il corpo separato dalla psiche e dallo spirito, ma è le tre cose insieme: vitalità biologica, vitalità psichica, vitalità spirituale (se si preferisce: la biochimica del cervello - il teorema di geometria lo pensiamo tutti allo stesso modo, a condizione che la biochimica del cervello non sia alterata da una sostanza allucinogena; diversamente, non riusciamo nemmeno a pensarlo). Il *duende* irrompe solo se abbandoniamo le sfere ideali e rinunciamo a quella fittizia individualità ottenuta proiettando il nostro fittizio io sull'universo, pervadendolo o, piuttosto, inquinandolo e negandone l'alterità: «*Rifiutare l'angelo e dare un calcio alla musa, e perdere il timore per il sorriso di violette esalato dalla poesia del XVIII secolo*». Un'estetica barocca: nel senso che il barocco storico esemplifica una forma di creatività artistica assolutamente libera che si trova in ogni epoca, compresa l'arte contemporanea.

UNA DIMENSIONE EXTRA-NATURALE

Sottolineare il carattere unificante dell'irruzione del *duende* (ma anche dell'angelo e della musa) equivale a dire che si tratta di un'esperienza interiore, che non implica un «incontro» con entità metafisiche o religiose, comunque concepite; in altre parole, l'individuo non esce mai da se stesso. Questo mi sembra ovvio e indiscutibile: nella mia intimità non può esserci altro che «me stesso», e se vi si trovasse qualcosa di diverso da me, non sarebbe più la mia intimità, ma una alterità, una esteriorità, un oggetto irriducibile al soggetto. Tuttavia i termini *duende*, angelo, musa, fanno riferimento, in maniere diverse, alla sfera del religioso o del sacro, e inducono a pensare che l'esperienza unitaria di cui parliamo sia un «incontro» tra l'interiorità personale e un'alterità immanente: il divino presente in noi, Dio costitutivamente intrinseco alla creatura.

Non credo affatto a questa presenza di Dio in me, non certo per un atteggiamento da miscredente, quanto perché mi sembra molto più adeguata l'espressione usata da san Paolo, che non parla di Dio in noi, ma di noi in Dio: viviamo, siamo, ci muoviamo *in* Dio. La realtà personale *poggia sul / si radica nel* divino, senza alcuna confusione possibile. L'irruzione del *duende* avviene nell'interiorità, è «*potere misterioso che tutti sentono e che nessun filosofo spiega*», dice Lorca con parole di Goethe, e fa riferimento al *sentire*, quindi al mondo interiore:

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.

Per chiarire questo aspetto, apparentemente contraddittorio, ricorro di nuovo a Ortega e a una sua descrizione dell'interiorità umana. Intanto questa interiorità ha una caratteristica essenziale: si rivela

nell'esteriorità.^{ccxciii} L'interiorità della carne è essenziale intimità, è un interno radicale, l'intimità che chiamiamo vita. «A differenza di tutte le altre realtà dell'universo, la vita è costitutivamente e irrimediabilmente una realtà occulta, non spaziale, un arcano».^{ccxciv} Solo per astrazione potremmo considerare il corpo alla stregua di un minerale:

la carne ci presenta di colpo e contemporaneamente un corpo e un'anima in unità indissolubile. E questa unità - che è indifferente e previa alle teorie spiritualiste e materialiste - non consiste nel fatto che vediamo semplicemente giustapposti, come un lato sull'altro, il corpo e l'anima, ma nel fatto che si articolano formando una struttura peculiare. La carne presenta la sua forma e il suo colore non affinché li vediamo, ma perché «attraverso» di essi, come attraverso un cristallo, intravediamo l'anima.^{ccxcv}

Un ragionamento semplicissimo amplia superlativamente il campo della nostra indagine. Camminare è un'azione utile eseguita deliberatamente; camminiamo da qui a là per un certo scopo. Questo movimento non può essere attribuito all'attività espressiva. Al contrario, se nel camminare sentiamo paura, domineremo i movimenti della paura, che disturbano il camminare. La nostra volontà assoggetterà l'inquietudine espressiva allo schema del movimento utile. È curioso avvertire che appena intervengono la deliberazione e la volontà, e nella misura in cui questo accade, il nostro corpo perde valore espressivo. L'atto premeditato che emana dalla nostra ragione sarebbe eseguito geometricamente se fossimo solo ragione e volontà. [...] Tuttavia non esistono due uomini che si muovono da qui a là in forma identica. [...] È evidente che lo schema puro di azione, che la volontà sceglie e decide, è arricchito da un «plus» di modulazioni involontarie e non premeditate. La nostra intimità ricama il bordo alla linea geometrica imposta dal principio di utilità, dotandola di ornamenti, arabeschi, eccessi ed elisioni, ritmo e melodia. Il principio espressivo include e modifica l'atto inespressivo e interessante.^{ccxcvi}

Alla sua dimensione interiore l'individuo accede attraverso un virtuale distacco dal mondo e esteriore, attraverso atti di riflessione, meditazione, concentrazione... in sostanza, distogliendo l'attenzione da ciò che accade nella circostanza in cui si trova e rivolgendola a se stesso. Questa operazione implica «il potere dell'uomo di ritirarsi virtualmente e provvisoriamente dal mondo e mettersi dentro di sé, ovvero, detto con una splendida parola che esiste solo nella nostra lingua: l'uomo può ensimismarse».^{ccxcvii} In realtà, i poteri sono due: l'uno, potersi staccare dal mondo circostante per un certo tempo, senza rischi fatali; l'altro, avere un luogo in cui mettersi, in cui stare, una volta fuori dal mondo: «Ma il mondo è la totale esteriorità, l'assoluto fuori, che non consente alcun fuori al di là di esso. L'unico fuori da questo fuori che esiste è precisamente un dentro, un intus, l'intimità dell'uomo, il suo se stesso, costituito principalmente da idee».^{ccxcviii} Questo intus non ha le caratteristiche spaziali proprie dell'esteriorità, ma costituisce, di fronte al mondo ester-

^{ccxciii} «Ci sono infatti due specie di corpi, il minerale e la carne. Alla fin fine potranno anche essere la stessa cosa, ma come fenomeni, come apparenza, sono essenzialmente diversi. Noti ognuno il suo differente atteggiamento di fronte a una cosa che è pietra o gas, o che presenta la caratteristica facies della carne [...]. Il nostro diverso atteggiamento di fronte alla carne e al minerale consiste nel fatto che, guardando la carne, prevediamo qualcosa di più di ciò che vediamo; la carne ci si presenta certamente come esteriorizzazione di qualcosa che è essenzialmente interno» (J. Ortega y Gasset, *Sobre la expresión, fenómeno cósmico*, O. C., II, pp. 577-94, p. 577).

^{ccxciv} *ibid.*, p. 578.

^{ccxcv} *ibid.*, p. 579.

^{ccxcvi} *ibid.*, p. 587. Questo pone il problema di capire come sia fatto realmente l'io, non potendo più esser pensato alla maniera razionalista. Di fronte all'io che si sottomette alle leggi della logica, «vive in noi l'io che disegna soltanto figure non geometriche e ribolle di desideri, se non proprio immorali, estranei alla moralità. Questo ci conduce a una distinzione psicologica capitale tra lo spirito - facoltà non individuale - e l'anima, che è la nostra persona in quanto differente dalle altre» (*ibid.*, p. 588). Restano, naturalmente, le nostre riserve sullo spirito inteso come «facoltà non individuale».

^{ccxcvii} J. Ortega y Gasset, *Ensimismamiento y alteración*, O. C., V, pp. 289-313, p. 300. *Ensimismarse*, da *en sí mismo*, in se stesso.

^{ccxcviii} *ibidem*.

no, «un altro mondo che non è nel mondo: il nostro mondo interiore».^{ccxcix} Non insisterei eccessivamente sul fatto che l'interiorità umana sia costituita principalmente da *idee*, perché penso che si dovrebbe lasciare uno spazio abbastanza ampio ad *operazioni*. In ogni caso, l'interiorità illumina sulla stranissima costituzione della persona. Scrive Ortega in *Meditación de la técnica*:

Inaspettatamente, questo ci rivela la costituzione stranissima dell'uomo: mentre tutti gli altri esseri coincidono con le loro condizioni oggettive - con la natura o circostanza - l'uomo non coincide con esse, ma è qualcosa di estraneo e diverso dalla sua circostanza; però, non avendo altro rimedio, se vuole essere e stare in essa, deve accettare le condizioni che essa gli impone.^{ccc}

...perché l'essere dell'uomo e l'essere della natura non coincidono pienamente. Pertanto, l'essere dell'uomo ha una strana condizione, per cui in parte risulta affine alla natura, ma in altra parte no, è contemporaneamente naturale ed extranaturale, una specie di centauro ontologico, di cui mezza porzione è immersa nella natura ma l'altra mezza la trascende. [...] Ciò che ha di naturale si realizza da sé, non gli è problema. Ma proprio per questo non lo sente come il suo autentico essere. Invece, la sua porzione extranaturale non è intanto e senz'altro realizzata, bensì consiste in una mera pretesa di essere, in un progetto di vita. È ciò che sentiamo come il nostro vero essere, ciò che chiamiamo la nostra personalità, il nostro io.^{ccci}

Credo che sia oltremodo chiarificatrice la metafora del centauro ontologico. Attraverso un procedimento puramente descrittivo, Ortega evidenzia che l'essere dell'uomo non coincide con l'essere della natura, ovvero che, inserito tutto ciò che è necessario nel termine «natura», risulta che l'uomo è qualcosa in più, che non può essere assimilato, definito o denominato con il termine natura. Diremmo dunque che l'uomo è in parte naturale e in parte extra-naturale, a condizione di non immaginare queste due parti come entità separate e giustapposte: non vanno intese i termini spirito e materia, o identificate con la coppia corpo e anima, né come se fossero due pezzi giustapposti o incastrati, montati insieme, come il manubrio e la ruota della bicicletta. L'uomo non è *natura* più *extra-natura*, così come non è corpo più spirito, e come il centauro non è mezzo uomo più mezzo cavallo: è centauro, cioè una realtà diversa tanto dall'uomo quanto dal cavallo.

A questo punto si può riprendere il discorso sul *duende* e dire che nel processo creativo (canto, danza o quel che sia), tutta la persona è concentrata nella propria dimensione extra-naturale e le lascia invadere tutto lo spazio dell'interiorità, le lascia catturare tutta la propria attenzione, fino ad agire per se stessa, per la pura e profonda espressione di questa interiorità. Come ha sottolineato Ortega, l'interiorità esige di esprimersi; in parte ciò avviene spontaneamente, attraverso gesti automatici,^{ccci} in parte attraverso la faticosa rimozione di ostacoli, che l'individuo stesso pone, identificandosi con la maschera che si è costruito. È stato spesso osservato che per l'artista *aduendado* non esiste il pubblico^{ccci} - più ancora, non esiste il mondo esterno - e credo che Lorca alluda a questo quando parla di Pastora Pavón in una condizione di solitudine e abbandono:

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. Do-

^{ccxcix} *ibid.*, p. 301.

^{ccc} J. Ortega y Gasset, *Meditación de la técnica*, O. C., V, pp. 315-75, p. 323.

^{ccci} *ibid.*, p. 338.

^{ccci} Nel gesto che ci sfugge, manifestando la nostra emozione, «sorprendiamo il potere della vitalità che la vecchia biologia tendeva a ignorare» (J. Ortega y Gasset, *Sobre la expresión...*, cit., p. 586).

^{ccci} Cfr. Serafín Estébanez Calderón, *Escenas andaluzas*, nel racconto: *Un baile en Triana*: «...Per questo il cantador, estasiato come l'usignolo o il merlo del bosco, sembra che stia solo ascoltando se stesso, disprezzando l'ambizione di un altro canto e di un'altra musica insulsa che gradisce gli applausi del salone o del teatro, accontentandosi solo degli echi del raccoglimento e della solitudine».

vette 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.

Questo *potere della vitalità* non è una forza impersonale, ma è piuttosto la vitalità del *mio* corpo, della *mia* carne, della *mia* realtà - che è una realtà personale a tutti i livelli. Non è un potere che io possiedo, ma il potere che *io sono*. L'uomo è diverso tanto dalla «natura» quanto dallo «spirito»; *«dunque, l'uomo è qualcosa che non ha realtà corporea né spirituale; è un programma come tale; pertanto è ciò che ancora non è, ma aspira ad essere»*.^{ccciv} Consiste in una vocazione da realizzare, e in questo risiede la sua condizione singolare: *«Un ente il cui essere consiste non in ciò che egli già è, ma in ciò che ancora non è, un essere che consiste nel non essere ancora. Tutto il resto dell'universo consiste in ciò che già è»*.^{cccv} Di fatto, esistere significa ritrovarsi a dover realizzare la propria vocazione, la propria pretesa di essere: dunque la persona consiste nel *non essere ancora*, nello starsi continuamente realizzando o alienando, nel vivere a partire dalla sua più profonda e radicale indole, o nell'appoggiarsi sulla sua più immediata e superficiale maschera.

Il *duende* è questo potere, questa indole profonda, intesa come radice della persona di ciascuno. Ma la radice (*arkhé*) di un individuo non è certo la radice dell'universo: è a sua volta una realtà condizionata. Non è *tutto* il potere, ma solo *un* potere - è poter essere *io*, e non un altro. E siccome questo condizionamento non viene da me, bensì me lo ritrovo nella mia intimità come un limite già costituito, il *duende* e l'*arkhé* si trovano sul confine di qualcosa che può limitare, ma non è a sua volta limitato. Non si tratta, in senso proprio, del divino, ma di ciò che Zubiri ha chiamato, con un'espressione perfetta, *l'ambito della deità*. Ovvero, il confine del sacro.

^{ccciv} J. Ortega y Gasset, *Meditación de la técnica*, cit., p. 338.

^{cccv} *ibidem*.

El Imparcial, 28.4.1922 p. 3 entrevista a Falla

De nuestro redactor en Sevilla

El maestra Falla nos dice...

Había aplaudido por la tarde música del maestro Falla, interpretada por Rubinstein, y por la noche encontré al ilustre compositor, que desde su retiro en Granada había llegado a Sevilla para presenciar sus fiestas. Sabido es que Falla es un hombre enemigo de la interviú, y no debía yo intentarla. Falla es un de espíritu interior que desea pasar desapercibido; pero yo conozco mi obligación de hacer notar su paso por Sevilla.

- Maestro; la interviú que yo debía hacerle, si usted no se me negase, la cambiaremos por un paseo.

- Acepto - me respondió.

Y el escritor granadino García Lorca, José María Chacón, el poeta cubano; Falla y yo nos dirigimos en la noche al maravilloso barrio de Santa Cruz. No creo que sea indiscreto revelar trozos de una conversación desarrollada durante un paseo nocturno.

- ¿Cómo encuentra usted a Sevilla, maestro?

- ¡Encantadoras! Es una de las ciudades más bellas del mundo... Además, cuidáis mucho de que no pierda su carácter: vuestros arquitectos Aníbal González, Talavera, Traver... son beneméritos por la belleza que añaden.

- ¿Y las fiestas?

- La Semana Santa **hace muchos** años que la presencié por vez primera, y el recuerdo de su grandeza me acompañó siempre. Ahora he avivado el recuerdo.

- En estas fiestas religiosas se ofrecen temas musicales, sobre los que usted puede darnos su opinión. ¿Qué le parece el «Miserere» de Eslava?

- Como función del culto en la catedral y en el ambiente sevillano, admirable; como obra musical, es pobre y nada religiosa. Debemos recordar que ni al propio Eslava le agradaba su obra.

- Y de las *saetas*, ¿qué nos dice?

- Encuentro bellísimas las de carácter antiguo. Las modernas, recargadas de ornamentación, complicadas con *jipíos* flamencos, de frase partida y absurda, las encuentro... absurdas. Es el resultado de la intrusión de los «cantaos» profesionales acogotando al pueblo, que es el único que de verdad canta, siente, llora, y reza.

- Precisamente lo que tratan, ustedes de demostrar en el originalísimo conjunto de *cante jondo* que organizan para el Corpus en Granada...

- Eso es. Hay que eliminar el *flamenguismo* y dejar que resplandezca al arte popular llano, sencillo, sin los requilorios de la suficiencia y sin las mixtificaciones de la pretendida maestría. Queremos ennoblecir los cantos populares andaluces - cuyos motivos enriquecen hoy las escuelas musicales francesa y rusa - y restablecer este valor en la raza...

- Bien, maestro. Es muy plausible el propósito y no dudo del éxito.

- Así lo esperamos con la ayuda de todos. El Ayuntamiento granadino, dando una prueba de cultura y de buen gusto, nos concedió una importante subvención. Además, los escritores bien orientados de España nos alientan con todo entusiasmo. El artículo de ustedes publicado en El Imparcial nos animó sobremedida, y hemos aprovechado el consejo de usted de excluir a los profesionales.

- ¿Trabaja usted mucho en Granada?

- Mucho. Es aquel un ambiente propicio al trabajo... -

- ¿Qué prepara usted?

- Ahora me ocupo en terminar una obra titulada «El retablo do Maese Pedro», hecha sobre el texto de Cervantes en el «Don Quijote» inagotable. Se estrenará en París. -

- ¡Será muy interesante!

- Eso no lo puedo yo decir.

- Pero yo puedo afirmarlo por anticipado. El éxito constante de sus composiciones lo promete así. Aquel triunfo en Londres con el *ballet* «El sombrero de tres picos»...

- Bueno. No hablemos tanto de mí ni de mis obras.

- Para mí, nada más grato.

- Es más grato disfrutar de la noche tibia y estrellada en este barrio encantador.

El maestro guardó silencio. Todos callamos. Sólo se oía el rumor musical del agua en las arcas del Callejón del Agua. Falla miró hacia la calle de la Pimienta, entoldada de rosales trepadores. Pasado un largo rato habló de nuevo.

- Por ahí - dijo-, por esa misteriosa calle de la Susona, parece que va a surgir la figura de *Don Juan*, el eterno Don Juan sevillano y universal. José María Chacón me dijo en voz baja: «La obsesión del maestro desde que está en Sevilla es Don Juan...» Y García Lorca, que sabe mucho de las actividades artísticas del maestro, nos dijo en secreto: «Es que está escribiendo la ópera española "Don Juan" y ha venido a estudiarla en Sevilla. No se lo digan ustedes a nadie.»

En esto habló de nuevo el maestro Falla paya decir, rememrando los bellos nombres de las calles del barrio de Santa Cruz:

- Estos nombres son un encanto más de Sevilla...

- Pero ya habrá visto usted - le respondí - que se va rompiendo el encanto colocando, en las coquinas nombres inexpresivos... el padrón municipal, como si dijéramos...

- Ya lo he observado. Nombres muy respetables, sin duda: pero falta una calle dedicada a Bizet, el autor de «Carmen»; otra a Merimée; otra a Beaumarchais, el autor de «El barbero de Sevilla»; otra a Rossini, que lo convirtió en deliciosa opereta; otra a Manuel García, el famoso tenor sevillano que estrenó «El barbero»...

- Efectivamente, maestro; si usted quiere puedo trasladar su noble idea «a quien corresponda» por si puede ser realizada. ¿Quiere usted que lo diga?

- Debe decirlo-, porque Sevilla está en deuda con esos genios del arte.

- Pues lo diré.

Y dicho queda. Es lo único que el maestro Falla, refractario a la interviú, me permite decir.

José ANDRÉS VÁZQUEZ

Salazar su El Sol

El Sol, 16.2.1922, p. 7 Salazar 1

CRÓNICAS MUSICALES

UN CONCURSO DE MÚSICA POPULAR ANDALUZA.-Procedimientos PARA SU ESTUDIO.-SU IMPORTANCIA

En Granada va a celebrarse, dentro de pocas semanas, una fiesta, concurso o torneo de música popular, especialmente del género llamado "flamenco" - de ese curioso departamento de nuestro folklore artístico que corrientemente se llama "cante jondo"-, y que, involucrado no menos corrientemente con las costumbres jaraneras de que suele ser obligado acompañamiento en las zonas inferiores de las capitales, se ha teñido de una reputación poco ejemplar, comúnmente extendida entre el panurguismo moralista. Naturalmente, las personas para quienes la categoría de un fenómeno artístico no tiene nada que ver con las costumbres que le rodean - aunque éstas sean a su vez sujeto de interesante observación

- profesan para el "cante jondo" una estimación muy alta, que unas veces va acompañada y otras no de la complacencia o de la admiración particular. Unas y otras, saben esas personas discretas que la música popular andaluza presenta caracteres extraordinariamente interesantes para el estudio de la antigüedad musical, por ir infundidos en su materia algunos residuos de las músicas más antiguas, verdaderos fósiles cuya investigación es de la mayor trascendencia histórica, tanto como las huellas que en esos cantos y bailes pueda encontrarse de las primitivas costumbres musicales, cuando, música y danza, tenían un carácter sagrado. Misión mágica e interpretación esotérica que perdieron más tarde para convertirse en canciones de oficio y laboreo, y en música de carácter corporativo (marchas, procesiones, cortejos, danzas rituales), época tras de la cual, y probablemente debido a influjos trovadorescos, la canción se convirtió en un asunto personal, moldeado en cánones fijos de forma. La mezcla de razas, de costumbres religiosas y artísticas da a la música andaluza un aspecto especialísimo que ha sido objeto de atención sostenida, pero cuyo estudio, insuficientemente planteado o guiado por hipótesis quiméricas, ha conducido a fantasías apenas sostenibles.

Después de haber servido de tema esa clase de música para un tipo desacreditado de españolización - el españolismo de pandereta - se ha extendido el descrédito a las fuentes mismas de tal género de arte popular, sin pensar que ellas no son responsables de los abusos de los malos músicos y que si el [españolismo ...] ha degenerado en tópico, no es tópico menor el mofarse de todo ello por razón de un "europeísmo" de segunda mano.

Un concurso de "cante jondo" no dejará hoy de provocar burlas indiscretas, ni más ni menos que, en su tiempo, las "colecciones de eneroros" de los primeros estudiosos de la cerámica popular. El Sr. Cossío podría decirnos muchas cosas magníficas sobre esos rústicos pucheros: ignoramos quien podría decirnos otras tantas sobre la arquitectura popular. En cuanto a la música popular, no creemos que haya hoy nadie en España que pudiera hablarnos de los instrumentos populares de todas sus regiones y poco más que cosas corrientes respecto a las canciones y danzas. Al lado de la historia de la lengua y literatura, magníficamente estudiada hoy, y junto a los estudios hechos sobre las artes manuales populares, sorprende el estado rudimentario a los referentes a ese otro arte, tan íntimamente ligado al arte poético y a las costumbres de los pueblos. Hemos hablado en otra ocasión sobre la absurda indiferencia que rodea a estos estudios, consecuencia directa de la ignorancia ambiente. Es justo tributar un elogio muy vivo a las personas que en una región española intentan romper esa indiferencia y dar el primer ejemplo. El hecho de que Manuel de Falla intervenga en ese asunto, es significativo, y es la mejor garantía de su eficacia.

Trátase de canto andaluz o gallego, levantino o castellano, las líneas generales por las que debe guiarse un concurso o festival de esta índole son las mismas en cada caso, si lo que se desea es que, además de producir un efecto beneficioso para mantener viva la tradición popular, ese acto sirva de cuerpo de experimentación para el estudio. Intentamos enumerar, en líneas generales, cuáles son los "items" que se presentan y a los que debe atenderse, para dar una idea de lo que esa fiesta puede significar dentro del terreno de la investigación, además, naturalmente, de lo que signifique por su propia belleza y carácter peculiar.

Los capítulos, por decirlo así, a que debe atenderse son cuatro: 1.º, las textos; 2.º, la música (vocal e instrumental); 3.º, las danzas; 4.º, trajes y adornos. Hay además cuestiones de índole general, a saber, si tales danzas, canciones o indumento se emplean en cualquier ocasión o si tienen una significación determinada, ritual, si sólo tienen lugar en ocasiones o festejos señalados, etc.; caso, éste, relativamente poco importante tratándose del canto andaluz, aunque deba señalarse, pero importantísimo e otras regiones españolas, la del reino de León, por ejemplo.

Daremos, en seguida, algunos detalles sobre los procedimientos que deben seguirse, más o menos aproximadamente.

(Adolfo Salazar)

El Sol, 2.3.1922, p. 3 Salazar 2

II

TEXTOS

La investigación de la poesía popular estando perfectamenteitada en España, cabe hacer pocas observaciones sobre el procedimiento a seguir, que, por otra parte, es, salvo las diferencias naturales, el mismo en todos los demás casos. Una persona especializada en este menester debería estar presente en semejantes concursos. Por el momento, y tratándose ahora solo de recopilaciones, debe seguirse el criterio de anotar todas las canciones, difieran entre sí poco o mucho. Provisionalmente se considera como "modelo" la del cantador más viejo o más reputado, procurando averiguar de quienes y en que condiciones, región, etc., la aprendió él. Cada variación debe ir acompañada de todos los datos que pueden obtenerse para averiguar cual es la causa de la diferencia, si es personal o si es por razón de costumbres, de ciertos pueblos, familias, etc. Si varios cantadores de distintos sitios o tradiciones coinciden en sus versiones, debe igualmente anotarse el caso. No menos interesantes son las variaciones que introduce a veces el mismo cantante, aunque esto es más frecuente en la música que en su texto. Procúrese sobre todo adquirir cuantos antecedentes puedan obtenerse sobre los antepasados, maestros, etc., del cantante y de qué región, pueblo o aun barrio eran, sus características principales, si las recuerdan (casi siempre sí) las personas en cuestión y si supiesen ellas cómo se cantan en otros sitios o qué modificaciones hacen otros cantantes, añadiendo si éstas son consideradas como buenas o malas, esto es, si las consideran "castizas" o no, y, en la medida de lo posible, el por qué. (Difícil tarea.) Es asimismo muy importante anotarlas tal como las pronuncian, con sus elisiones, prosodia, arbitraria al parecer, equivocaciones, etc., sin intentar subsanarlas, ni completar los vocablos pronunciados a medias, ni acentuarlos según la gramática. Inténtese que los individuos que las canten hagan saber cómo clasifican cada canción, por ejemplo, si la rondeña es o no un fandango, si los polos y cañas son "cante jondo" y por qué otras no, si tal otra es de "cante y baile" o de "cante" solo, aunque a veces se cante, etc. Ya que no razones, averíguese por lo menos, si se puede, en virtud de qué enseñanzas recibidas o tradiciones heredadas se consideran así y no de otro modo. Toda conjetura para averiguar las fechas debe consignarse, y todos los datos particulares pueden ser aprovechables.

MÚSICA

El procedimiento es análogo que para los textos, pero no hemos de ocultar su extrema dificultad y nuestra poca confianza en los resultados "gráficos", aunque en el caso actual, la presencia de Manuel de Falla, con su criterio moderno, es una gran garantía de verosimilitud. Por lo regular, la dificultad de anotar con el sistema musical "Europeo" toda la música popular, con entonaciones menores que el semitono, modalidades extrañas y armónicas de remota procedencia, ha dado hasta ahora por resultado, no una transcripción fiel, sino una adaptación a nuestro sistema musical, que como responde a otro género muy distinto de usos y gustos es casi ineficaz para reproducir otros que son extraños a su historia y desarrollo. De ahí la necesidad casi indispensable - con todos sus defectos - de la recopilación fonográfica, bastante fácil y verídica si se sabe practicar hábilmente. Esta es, sobre todo, indispensable en lo relativo a la música instrumental, por lo que se refiere al color y estilo, condiciones "sine qua non" en la música popular, y apenas hay que recordar que es ese "estilo" de canto, imposible de reproducir gráficamente, lo que da todo su carácter al canto andaluz.

La investigación sobre lo referente a los acompañamientos es de tanta importancia que, de no hacerse pulcramente y con todo detalle, so habrá perdido el tiempo. A lo anteriormente dicho, deben añadirse los datos que puedan obtenerse sobre procedencia, fabricantes, clase, forma, tamaño, etcétera, de los instrumentos (guitarras, panderos y palillos, en el caso presente) con minuciosidad análoga. Averigüese lo posible sobre la "técnica" de estos instrumentos, estilo, etc.; si se sirven de instrumentos nuevos o viejos; en este caso, a quién pertenecieron, qué virtudes tienen, etc., Anotación muy minuciosa de los ritmos.

DANZAS

Todo un mundo en este capítulo. Ignoramos si hay hoy quién sepa "marcar los pases" gráficamente, según lo hacían los viejos tratadistas de anza y según se encuentran impresos en todos los antiguos tratados. Debería intentarse resucitar estos procedimientos. A todo lo anteriormente dicho, como sistematización, añádase si les ba... son por lo bajo o por lo alto, si han sido siempre así; si se han modificado algo los pasos o si se hacen rigurosamente según se han aprendido y de quién; si ocupan poco o mucho terreno (?), y qué es lo tradicional en este punto; "braceo": posición y movimiento de los brazos y de las manos; si se acompañan con palillos o con los dedos, historia, si es posible; si han de ser "jaleados" con palmas o no, y, en tales casos, por qué, o a lo menos cuándo se estima que se debe hacerse y cuándo no. Si los bailes son unipersonales o de pareja. Si se acompañan cantando o no. Si aunque no se canten al ser bailados existe un género de música semejante para ser cantada sin bailarse. Cuando se hace esto simultáneamente y cuando no.

A falta de reproducciones fotográficas, que serían de desear (los artistas de los Bailes Rusos las hicieron en Sevilla), no debe dejar de hacerse todo género, posible de fotografías y dibujos de los diversos "momentos", detalles, etcétera.

TRAJES Y ADORNOS

La cuestión "tradicional" se ejerce de un modo muy intenso en este aspecto de arte popular, y sería de mucho interés el averiguar lo posible en lo referente a Andalucía, con sus "batas", volantes, pañuelos, trajes de lunares, collares, zarcillos, peinas, zapatos altos o bajos, modos de peinarse, etc. No creemos que se ejerza una puntualidad grande en estos detalles en Andalucía (en otros lugares es cosa esencial), pero tiene gran importancia consignar qué es lo que se estima como "castizo" y desde qué momento. Asimismo el conservar los nombres de todo ese indumento, si hay confeccionadores reputados, etc.; si hay oficios que se ejerzan por herencia, detalles sobre la confección de esas prendas, su clase, materiales empleados, dimensiones, colores, forma, etc., etc., y si, como en otras regiones españolas sucede, esos trajes y adornos se heredan en la familia o no.

Todo esto, así enunciado, parece excesivamente prolijo y difícil de llevar a cabo. Su prolijidad, sin embargo, no es tanta como la dificultad para realizarlo, en la que entra en mayor parte la resistencia de los individuos que han de dar los informes, sus malas explicaciones, poca memoria, propensión al engaño y condición irritable; gitanos llenos de tanta vanidad como avaricia y de la psicología más jeroglífica que puede suponerse.

Una golondrina no hace verano. Menester es que el ejemplo de los granadinos lo haga y se ponga en orden el estudio de este género de arte popular, ni más ni menos importante, ni de mayor ni menor interés - no importa repetirlo - que cualquiera otra manifestación "folklore" y de la historia de las costumbres. Y este paso es simplemente aún el de acopio de materiales y de informaciones, cuyo análisis y cotejo es después asunto prolijo. Para un ensayo de teorización bastaría, por el momento, con este tema: ¿Qué es "cante jondo" y en qué se diferencia del resto del canto andaluz?

Adolfo Salazar

P. S. - Noticias posteriores a la redacción de este artículo, nos informan de que el concurso en cuestión tendrá lugar en el mes de junio, durante las fiestas del Corpus. Se hará exclusión de todo lo que no sea considerado como antiguo, y el título del certamen será el de "Música popular primitiva andaluza".

La Voz (Madrid). 29-3-1922, p. 2 Mora guarnido

Sobre el concurso de "cante jondo"

Llego a Granada cuando la iniciativa de un hombre de valor universal, el maestro Falla, secundada espontánea y entusiastamente por la juventud intelectual de mi tierra - una juventud que dejará huella en la vida española-, ha dado forma concreta de fiesta de próxima realización a un concurso de "cante jondo". Conocido es ya en Madrid lo que ha de ser este concurso. La solicitud pidiendo el apoyo oficial lo explica claramente, y, además, el firmarla personas de silueta bien marcada en la vida cultural española (Fernando de los Ríos, Zuloaga, Menéndez Pidal, Pérez de Ayala, etc.) dice bien la tendencia a organizar un acto serio de afirmación de arte puro y no una juerga castiza de chulapería y flamenquismo. Sin embargo, o por tenaz ceguera de antiflamenquismo obcecado, o por error de perspectiva, dos de los literatos que más directamente han comentado el proyecto han tendido a desvirtuarlo, oponiéndose uno radicalmente a su celebración y poniéndole otro pequeños reparos de tiempo, escenario y oportunidad.

Para Eugenio Noel, "el concurso de "cante jondo" es una exaltación de la flamenquería profesional que nos pondría en ridículo. Si Eugenio Noel comprendiese la gran diferencia que hay entre el "cante jondo" y la flamenquería y separase en la trayectoria del desarrollo lo que es fuente pura y lo que es derivación industrializada, no habría dejado de ver la gran distancia que separa una noche alegre de cuatro niños sevillanos, faltos de toda preocupación artística de esta meditada y serena convocatoria para avivamiento de un fondo inagotable y sin igual de poesía popular, que desaparecería ahogado por la plebeyez y el mal gusto. Solamente con una apreciación de las personas que intervienen bastaría para no haber caído en el error.

De otro lado, el Sr. Salaverría considera impropio el escenario de Granada, porque esta ciudad no es, en su sentir, la representación del verdadero andalucismo. ¿Qué estimará por andalucismo el señor Salaverría? ¿Qué tiempo habrá estado en Granada y qué concepto habrá formado de ella?

¿Qué será para el Sr. Salaverría el "cante jondo"? ¿Tendremos que aconsejar al Sr. Salaverría que regrese a Granada, donde sería huesped estimado, afine su pupila y ablande su sensibilidad para probar a ver y sentir el andalucismo granadino, peculiar e inconfundible, sin intromisiones gitanas, sin arabescos? ¿Tendremos que invitar al Sr. Salaverría a que pruebe a ver en la baja (?) raza gitana algo de más valor que el tipo pictórico? ¿Será preciso explicarle también de qué modo se deriva el cante flamenco de la fuente pura del "cante jondo", como el cuplé de los boquerones de Málaga es una derivación aún más lamentable del cante flamenco?

El problema del "cante jondo" es una preocupación conservadora, y por este hecho debería llenar absolutamente las aspiraciones ideales de este gran conservador que es el Sr. Salaverría. El maestro Falla ha conocido la importancia del "cante jondo"; la ha tocado con su innegable competencia profesional; sabe la influencia enorme que ha tenido en la música moderna europea; afirma que el "cante jondo" es el más rico vivero musical del mundo y ha clamado por que se acuda en su socorro, vivificándolo y vulgarizándolo, antes de que lo ahoguen el flamenquismo, que es malo, y la cupletería, que es mucho peor. Se trata, por consiguiente, de salvar al "cante jondo", y en el folleto que abra el concurso se dirá

lo que el "cante jondo" es en el sentir del maestro Falla, el hombre que tiene más motivos de competencia profesional en España para hablar de una cuestión musical como esta.

En cuanto a que Granada sea o no escenario justo del concurso, no es ocasión de ponerse a discutirlo. Razones subjetivas han hecho al Sr. Salaverría poco amigo de nuestra ciudad. Pero los granadinos, sin entablar competencias de ciudad a ciudad, que a nada conducen y en las que jamás se alcanza un acuerdo justo, reclamamos nuestro andalucismo peculiar al señor Salaverría, que con su autoridad de fugaz viajero quiere arrebatárnoslo de una plumada. Somos "Andalucía" geográfica y espiritualmente; somos una parte de Andalucía, con nuestro espíritu, que lo ve el que sabe mirar, y nuestra particular concepción del mundo. Y ahora, al organizar el concurso de "cante jondo", tenemos plena conciencia de acometer una de las empresas artísticas más interesantes y de más trascendencia de estas épocas en que el Sr. Salaverría escribe y viaja...

JOSÉ MORA GUARNIDO

Granada, marzo de 1922

La Voz (Madrid). 15-4-1922, p. 4 Mora guarnido

El "cante jondo"

Los escritores y artistas que en Granada patrocinamos el concurso de "cante jondo" no queremos que esta cuestión constituya tema de polémica trascendental. Animo de discutir no alienta entre los granadinos de ahora. Queremos hacer una fiesta de sensata y plácida organización, de propaganda amplia, que no provoque nunca entre las provincias de Andalucía celos o rencillas sobre adquisición de un mayor prestigio. Está muy fuera de nuestras pretensiones el propósito de que se alce Granada como única arca sagrada del "cante jondo". Pero como Granada es un pueblo andaluz y en este pueblo andaluz estamos congregados todos los que hemos mirado como cosa realizable la iniciativa del maestro Falla, aquí también no podrá extrañar que no hayamos tenido la idea de buscar escenario lejano para nuestra fiesta, cuando lo teníamos - y maravilloso - al alcance de la mano. Que el escenario es bueno y que la ciudad está dentro de la más rigurosa zona del espíritu andaluz, son hechos innegables. Pero esto no quiere decir que nosotros hayamos reputado como impropias para tal fiesta las otras hermosas ciudades de Andalucía. Por el contrario, nos agradecería que las otras ciudades siguiesen nuestra iniciativa repitiendo el concurso en sus diferentes oportunidades de feria. Jamás consideraríamos esto mía imitación, sino, simplemente, una repetición, un acto más de propaganda del admirado y moribundo "cante jondo", porque, después de todo, el concurso que preparamos es solamente un episodio de la gran campaña de depuración artística, en la que toda Andalucía habrá de coincidir.

Pero para hombres de breve estancia en Andalucía, y aun para andaluces cuyo paso por Granada no ha sido frecuente, nuestra ciudad tiene menos características exteriores de andalucismo, singular diferencia que se debe a que aquí se acusan con menos agudeza los espasmos típicos de la flamenquería. En Granada se habla con indicaciones de tono, andaluz y de pronunciación andaluza casi imperceptibles. La pandereta y la guitarra tienen una severidad tradicional, y aun la danza, en estos pueblos ocultos, en que todavía bailan los "bailes de la tierra", está muy apartada de esa variadísima y complicada nerviosidad que se nota en los tablados del bajo Guadalquivir y que es la expresión barroca y falsa de un arte más serio. Se precisa cierta perspicacia y una obstinada observación para distinguir la flamenquería, con sus variados matices locales, del fondo íntimo y tradicional del espíritu andaluz, que vive con igual intensidad en todas las localidades de esta gran región. La línea sutil que separa ambas modalidades de nuestra tierra tiene perfiles casi invisibles. (Por eso el Sr. Salaverría, por ejemplo, no alcanzando a distinguir con su oído y su pupila vascos la separación, juzgaba a Granada poco apta como tipo andaluz

para la fiesta del "cante jondo".) Ni Granada es más andaluza que Sevilla ni menos; aparentemente, el "color local" que producen las distintas dosificaciones que en cada una obtiene el flamenquismo dan sensación de diferencia, sensación que se diluye con poner un poco de atención al observar.

La fiesta del "cante jondo" se podría celebrar en Sevilla, en Córdoba, en Málaga, en Cádiz, en Almería, en Huelva, en Jaén. Los granadinos la organizamos en Granada, desde luego sin orgullos ridículos de exclusividad ni de primogenitura. Si somos los primeros en razón del tiempo, esto no será motivo que nos envanezca, y ponemos en [serlo](#), en razón de la calidad, un empeño noble y humano de perfección, en el que deseamos hallar competidores que nos secunden y aun nos adelanten. Quien da un grito de alarma quiere ser oído y que su grito se repita con igual o mayor intensidad, porque de esta manera se duplican las posibilidades de ayuda y de éxito. Nuestra obra quiere ser el grito de alarma, porque el "cante jondo", uno de nuestros valores tradicionales más puros, está en trance de perderse, y comprendemos la gran importancia que tendría esta pérdida. Por muchos, al comentar nuestra acción, se da al "cante jondo" por perdido y se califica de inútil el esfuerzo que para evitarlo se haga. No tenemos esta pesimista inquietud, sino que, al contrario, nuestra voz está llena de ilusión y esperanza.

Está España demasiado colmada de cuplés. En la mayoría de los escenarios la gran reputación favorece a las creadoras irresponsables de "El relicario", "El gitanillo", "El Rosendo", que no pueden satisfacer a las exigencias artísticas más modestas. En cambio, nuestra canción popular, que da temas inspiradores a los mejores músicos europeos, se encuentra arrinconada, despreciada, incomprendida, en las tabernas y en los tablados ordinarios de la chulapería. Tan incomprensible rebajamiento del gusto merece de las personas que se hagan cargo de lo que representa como indicación sintomática de nuestra cultura y sensibilidad un grito, cuando menos, de protesta y un esfuerzo hacia el remedio que se vislumbra como posible.

JOSÉ MORA GUARNIDO

El Sol 13.6.22, p. 3 Gallego Burín

CRÓNICAS ANDALUZAS

El Concurso de "Cante jondo"

Pocos días quedan ya para la celebración del famoso Concurso de Cante jondo, que la iniciativa de los ilustres maestros Ignacio Zuloaga y Manuel de Falla, y del Centro Artístico de Granada, ha puesto en camino de realidad.

A España toda, a los pueblos más escondidos, ha llegado el eco de esta llamada que un grupo de hombres, buscadores y encontradores de emociones íntimas y profundas, ha hecho al sentimiento popular. Y en todas partes, el anuncio del Concurso ha despertado, donde no interés, hostilidad o entusiasmo, curiosidad al menos.

Manuel de Falla, recluso en su Carmen de la Alhambra, trabaja sin cesar ardorosamente por el éxito del Concurso. Ignacio Zuloaga salva en un salto la distancia que le separaba de Granada, y llega a ella, lleno de entusiasmo, a dirigir la fiesta, y trae a nuestra ciudad la preciada ofrenda de sus cuadros, que exhibe en la admirable Exposición que en el Museo de Antigüedades de la Alhambra invaden los granadinos en un deseo unánime de admiración hacia el primer pintor del mundo. En el Centro Artístico todo es actividad. Y literatos, y artistas, todos de Granada, laboran sin cesar en la preparación de esta gran fiesta, que quieren sea como una exaltación del espíritu de Andalucía.

De todas partes llegan voces de aliento para el éxito de esta Empresa, y son muchos los extranjeros que a ella van a asistir. La Escuela Cantorum de Nueva York envía una representación. Vienen Oscar Esplá y Ramón Gómez de la Serna, Pérez de Ayala y los duques de Alba, el comisario de Asuntos Indígenas de Francia en Marruecos, M. Ricard, y el escritor francés Maurice Legendre... Vienen periodistas franceses, periodistas españoles, "cantaos" y "tocaos" españoles de todos los rincones. Dentro de

unos días. Granada va a ser un semillero enorme de aficionados al "cante", que va a poner en la ciudad la nota cálida y pintoresca de su entusiasmo hondo.

La plaza de los Aljibes, en la Alhambra, donde va a celebrarse el Concurso, ya ha comenzado a decorarse. Las telas andaluzas, sus mantones luminosos y coloridos, sus rojos y brillantes cobres, lucirán en este decorado original y fantástico que Ignacio Zuloaga proyecta y dirige, asistido por los socios del Centro Artístico. Una atmósfera de luz envolverá el espacio donde el festejo se celebre, y de entre esta luz surgirá espectralmente la sombra negra y sangrienta de las torres árabes y la mancha oscura de los árboles altos. La Alhambra será, un momento, como un gran incendio de luz y de colores, y destacándose de él, nuestras mujeres, ataviadas a la moda del año treinta, pondrán la nota brava de sus ojos en este ambiente, teniendo por fondo la fantasía de nuestro Albaycín, que lucirá sus torres blancas entre los puntos rojos de sus mil luces diminutas, y recogerá el eco de los cantos en su gran alma sonora.

Las mayores eminencias del canto tomarán parte en la fiesta: sonará la guitarra tocada por los más diestros maestros, y luego nuestras danzas pondrán sobre los ojos su nota de color y movimiento...

Pero no es esto. Desde el anuncio de la fiesta, hay en Granada aficionados jóvenes que se esfuerzan en trabajar por una resurrección de nuestros viejos "cantes". Y esos aficionados, tan jóvenes, que los hay de doce años, serán los encargados, pasado todo esto, de afianzar esta obra de restauración sentimental, hoy emprendida apenas, y ya fecunda en resultados. Hay en Granada una gran emoción de "cante jondo". Se han acercado a él todas las clases en una espontánea y fervorosa simpatía, y las conversaciones y la atención toda se concentran en esta fiesta andaluza, fiesta y a la vez obra grande, que el día 13 tendrá su escenario en nuestra Alhambra incomparable.

El maestro insigne, Felipe Pedrell, ha escrito al maestro Falla: "Diga usted a los amigos que el "cante jondo" lo estoy ahora cantando por dentro, pues ya sabe usted que, si no estoy en presencia con Ustedes, lo estoy y estaré siempre en esencia y con toda el alma. Les deseo un exitazo civilizador completo de arte."

Y eso es esta fiesta, como Pedrell dice: civilizadora en arte. Depurativa de valores. Exaltadora de emociones vivas. Resucitadora de viejas y españolísticas notas. Restauradora de matices de nuestro espíritu. Una fiesta en la que la valentía espiritual de unos cuantos hombres, quiere arrancar de la deformación lo que, como nuestros "cantes jondos", tienen una suprema línea de belleza y de grandiosidad.

COMENTARIO

Andalucía está por descubrir. Aún no se ha pulsado su fibra sensible, en busca de la emoción cierta. Bajo las apariencias de su alegría mentida, se ha escondido siempre la mueca de su dolor intenso. Hay en Andalucía un hondo sentimiento y un supremo desfallecimiento. En toda ella vibra un sentido de tragedia. En el fondo del alma popular guarda Andalucía su secreto, eterno y quieto como una muda esfinge oriental. En ese fondo popular hay que buscarla, y allí la encontraremos. El bajo pueblo es el que guarda las honduras de su sentir, Y en éste se halla su personalidad, todo lo que es ella. Hay que romper sus vestiduras luminosas y dejar al aire sus carnes morenas heridas y sangrientas. Entonces hallaremos un pueblo lleno de oculto dolor religioso y de firme energía. El alma de ese pueblo grita y se duele en sus cantos únicos. En estos cantes, que son redonda expresión de sus penas intensas y de sus alegrías locas. En esos cantes que se dan a la noche de estrellas, en una totalidad de rendimiento a la emoción. Como si se entregara el alma toda a los aires abiertos, para que ellos la llevaran por todo el mundo en pedazos deshechos.

En cantos está toda la evocación de sus razas creadoras. Tienen un eco de lejanía perdida que vocease bruscamente en estas gargantas bronceadas.

Son la expresión total del sentimiento de un pueblo, y la síntesis de su historia sentimental. Y en la monotonía de su ritmo, guardan el eco del paso de los años que corrieron sobre él. Y en sus decires

desgarrados, la queja suprema e infinita. Lo son “todo”. Y la creencia en “nada”. Y la inducción de “lo que puede ser”. El gran breviario de una raza. Y el puro lenguaje de esa raza.

Precisaba reivindicar su valor. Exaltarle en una gloriosa exaltación y arrancarles de su triste peregrinación por el mundo del vicio, y la frivolidad para llevarlos a todos y encender a todos con su fuego.

Esta es la obra del Concurso. El primer paso para descubrir lo ignorado de Andalucía, y para rehacer su espíritu, deshecho por la estulticia incomprensiva, por la ramplonería y por este europeísmo españolizado que deshace nuestros músculos y que ni es europeo ni es español. Que sólo es ocultamiento de nuestros matices, desfiguramiento de nuestro gesto y apagamiento de nuestra vibración sentimental. Es romper con esa época de miedo que estimaba de mal gusto y de antipatriótico, defender y fomentar nuestro propio ser. Es dar más jugo a nuestros alimentos, agua a nuestra sed y calor íntimo a nuestro hogar. Es crear nuestro espíritu con nuestro propio cultivo. Cultivar en nuestro huerto interior la flor mística y fragante de nuestro sentimiento para que se abra roja en nuestras mañanas de sol. Es ir rehaciendo Andalucía sobre los viejos cimientos de la Andalucía derruida.

Antonio GALLEGO Y BURIN

La canción popular 1.6.1922, p. 7 [Stesso testo su La Correspondencia de España, 20.2.1922, p. 3, igualmente anonimo]

Defensa del «cante jondo»

Porque el Ayuntamiento de Granada ha tomado el acuerdo de incluir como número extraordinario de las fiestas del Corpus un concurso de cantos regionales andaluces, especialmente del llamado «cante jondo», ha habido quien ha tachado poco menos que de inculto a aquel Municipio, a pesar de que el acuerdo ha sido tomado después de una solicitud que va firmada por verdaderos prestigios literarios, y apadrinada por la culta Sociedad Centro Artístico Granadino.

Y es que en España, desgraciadamente, son pocas las personas que conocen la verdadera significación del «cante jondo», que no es otra cosa que la expresión del alma popular andaluza en letrillas que se denominan «seguidillas», «soleares», «buleros», «sevillanas», «malagueñas», «granadinas», «polos», «cantares levantinos», etcétera, etc., por medio de los cuales el pueblo andaluz expresa sus sentimientos, sus nostalgias, sus alegrías y sus penas, como el pueblo vasco los expresa en sus zortzicos, y el aragonés en sus jotás, y las demás regiones en sus cantares populares, todos ellos espontáneos y tal vez sin sujetarse a las leyes de la Retórica, pero de modo insuperable.

Hasta que en el siglo pasado Trueba, Ventura Ruíz Aguilera y Melchor Palau escribieron algunas letrillas de esta clase, pocos fueron los poetas que intentaron, y menos los que lograron componer canciones que pasasen a ser del dominio del pueblo. Habrán podido encerrar un pensamiento en tres o cuatro versos, hacer una composición más literaria y correcta que el verdadero «cantar», pero seguramente no habrán conseguido identificarse con el pueblo, ni que el pueblo la repita como suya. Porque el cantar popular se distingue del culto y meramente literario, y sólo en contados casos el pueblo hace suya la concepción del poeta y la repite de boca en boca hasta dar carta de naturaleza popular y característica a lo que fue producto exclusivo de la inspiración culta y refinada, pero que por llevar el sello de la espontaneidad y verdadero sentimiento, mereció ser asimilado por las muchedumbres que, en tales casos, suelen ser jueces decisivos en pro del mérito de tales composiciones, de las que dijo Trueba que «los cantares no se han de escribir por el pueblo sino para el pueblo».

Es verdad que el «cante jondo» parece sólo estar hoy destinado a amenizar las «juergas», y que son pocas las reuniones de sociedad en que se cantan unas «malagueñas» o unas «soleares». ¿Pero quién tiene la culpa de esto? No será porque a ello se preste en rigor el «cante jondo», que es todo melancolía,

como expresión del alma andaluza que, a pesar de su exterior alegre y bullanguero, es triste y melancólica. Más que el «cante jondo» se prestan para la jácara y la alegría otros cantares populares, como la jota; pero se ha tenido hasta ahora tan olvidado el «cante jondo» que parece haberse hecho patrimonio de rufianes y perdularias, cuando lleva en sí los más delicados sentimientos de un pueblo que, como su cantar favorito, sufre el olvido de todos, a pesar de haber sido grande en todos los órdenes y de haber dado con sus melodías motivo de inspiración a muchos cantos populares de otras naciones, como Rusia y Francia.

A dignificar el «cante jondo» viene ese acuerdo del Ayuntamiento de Granada, y en ese empeño debemos acompañarle todos por patriotismo.

La Época (Madrid. 1849). 10-6-1922, n.º 25.725, p. 5 Neville, Del baile español

DEL BAILE ESPAÑOL

Constituye un tema de actualidad el baile español.

Este baile, como el *cante jondo*, padece largas letargias en nuestra literatura periodística, hasta que vienen los extranjeros, y extrañados de esa postergación, lo vuelven a poner de actualidad, a bien hacen lo propio artistas puros, como ahora en Granada, con el concurso de *cante jondo*.

Es natural que al *cante* se le otorgue mayor importancia, puesto que tiene más público, lo entiende y gusta más fácilmente la gente; cuanto al baile, precisa poseer una cierta preparación en el espectador; no *entra* tan fácilmente; se podría decir que el espectador tiene que aprender a sentirlo; el *cante*, en cambio, lo va *sintiendo* solo, sin enseñanza.

Sin embargo, el baile español tiene su importancia; es, al decir de los inteligentes, un arte completo.

El baile flamenco puro, apenas se baila en los escenarios. Generalmente, los *flamencos* alejados de los teatros de primer orden, son los que lo cultivan. De las bailarinas conocidas, sólo Pastora antes, y las admirables *Argentina* y *Argentinita*, lo dominan; pero no lo suelen bailar en público sino en contadas ocasiones. Para saborear el baile *flamenco*, hay que buscarlo en su tierra, y bailado por gentes que no firmán contratos.

El baile que nos ocupa es, en realidad, el formado, en lo que va de siglo, por nuestras bailarinas. Constituye más bien una derivación del flamenco, y es a éste, lo que una *danza* de Albéniz a una *toná* antigua.

Con el siglo florecen y prosperan en España las «varietés», y surgen las bailarinas. Al comienzo, sólo son bailes *flamencos* con guitarra. Luego interviene la orquesta. El *flamenco* se va teatralizando poco a poco.

Las artistas se preparan para él desde muy jóvenes; acuden a las Academias de baile y trabajan de firme, pues el público exige mucho, y la competencia es cada vez mayor.

En los primeros años se puede decir que casi todas nuestras bailarinas sabían bailar. Luego ya no puede decirse lo mismo.

En ese tiempo, la mencionada *Argentinita* conoce las músicas de Albéniz y de Granados, y las lleva a la escena, marcando así un nuevo camino a estos bailes. Todas las demás bailarinas aumentan entonces su repertorio con estas danzas, y en cuestión de un año, se van esparciendo por todos los escenarios de España; no cabe duda que con esto gana el arte.

Ahora bien: la *Argentinita*, que es una bailarina clásica y que tiene una preparación extensísima y un gran dominio técnico, al adaptar a la escena esas danzas, tuvo el talento de introducir en ellas los pasos de baile *flamenco* que eran adaptables, pues no lo son todos, e hizo la adaptación de una manera perfecta, afirmando, y casi diremos creando, el nuevo baile.

Líbrenos Dios de hacer un estudio de la *Argentinita* en sus cualidades académicas: sólo queremos hacer resaltar cómo la innovación está firmemente basada.

En ésta, como en todas las artes, el artista innovador, para que lo sea provechosamente y con autoridad, debe conocer a la perfección el procedimiento antiguo y clásico, y una vez dominado, es cuando puede buscar nuevas vías. Tal es lo ocurrido en este caso.

Sólo que en estos últimos años ocurrió algo curioso. Surgieron de todas partes bailarinas improvisadas, sin apenas preparación; algunas, guapas y bien vestidas; estas bailarinas invadieron los escenarios, llevando a la escena lo que se llama la «bailarina de ojos.»

Crearon, digo, bailes fantásticos, en los que lloraban y se tiraban al suelo; de las castañuelas se les escapaban ecos de llanto; los desmayos, sobre todo, eran impresionantes.

Sólo que no tuvieron la precaución de ponerse de acuerdo unas con otras, y todas montaron sus bailes con el mismo argumento (?); era siempre la gitana abandonada que llora su pena... Y eso, la verdad, resultaba ya algo monótono.

Como todo lo que no está sólidamente construido, empezó a desmoronarse el baile de *gesto*, el baile *camelo*: y aunque aun ruedan por esos escenarios algunas *gitanas abandonadas*, son ya pocas las que se siguen muriendo de pena.

Sin embargo, esto que pudiéramos llamar «La invasión de las bárbaras», ha dejado mala semilla; aun aparecen bailarinas que, aunque sin querer representar tragedias, cifran todo el éxito de sus bailes en la gallardía de su figura y en la elegancia y riqueza de sus trajes.

Es siempre de agradecer que a nuestras bailarinas las vista Worth, Poiret o Thiele, pero es aun más de exigir que aprendan a bailar bien antes del *debut*; y una vez que la gran masa de público se deja impresionar por la presentación y no llega a rechazar a la mala bailarina, la selección debe estar en manos de los empresarios, ya que no se hace crítica asidua y detallada del baile, y el público no puede diferenciar fácilmente lo que es bueno de lo que es mediocre o malo.

El estado actual del baile español no es nada brillante. Apenas contamos con media docena de bailarinas que *sepan* bailar, y de esas algunas no gustan, pues no son siquiera artistas.

Pastora Imperio, que lo es, está dedicada a los *couplets*. Solo la *Argentina*, por su gracia y por el movimiento en los brazos, y la *Argentinita*, gran figura del baile español, mantienen dignamente el pabellón del arte clásico. Es de esperar que junto a ellas vengan a agruparse pronto jovencitas con afición, arte, y sobre todo, preparación técnica.

En la *Argentinita*, como en otras grandes artistas, podemos admirar estos días el verdadero baile español. EDGAR NEVILLE

La Voz, Madrid, 17.6.1922, p. 3, Bagaria

CANTE JONDO

Hablando con un "cantaor" hijo de "cantaor"

Quiénes han sido y quiénes son los mejores para un profesional

La actualidad es tirana de los que vivimos entre periódicos, como es posible que se haya dicho ya alguna vez. Así es que a nadie que me conozca, podrá extrañarle que ayer, para sentirme lo más cerca posible del concurso de *cante jondo*, entrara a beberme unos chatos en el castizo colmado de Los Claveles. Bebí dorada manzanilla con el gusto y la emoción que me imponían las circunstancias y recordé y aun canté por lo bajito una copla que aprendí hace mucho en Barcelona, y que siempre, hasta ayer, había llamado *seguidilla gitana*, sin conocer mi sacrilegio:

*Por una ventana
que ar campo salía.
Por ayí jablaba, mire, con la noya,
cuando yo quería.*

Transportado idealmente al concurso de *cante jondo*, tropecé con los músicos ingleses que han asistido a él, y vibró en mí la cuerda internacional. Igual que había estado en espíritu con Granada, quise estar en espíritu con toda Europa, y pedí cerveza.

En esto me chocó la presencia de un personaje, que andaría alrededor de la cincuentena, alto, afeitado, moreno y dotado de la majestuosa serenidad que se encuentra fácilmente en la raza gitana. Hice una señal al camarero, que me contestó, sin meterse en más averiguaciones:

-¡En seguida se las llevo!

Cuando pude le pregunté quién era el personaje a que he aludido, y me dijo que *uncantaor* de fama; y ante mi deseo de ser presentado a él, le pidió que se acercase, diciéndole además que yo era periodista.

Amablemente se llegó a mi mesa el solicitado, quien, conocedor ya de mi propósito, y mirando a la columna de redondos fieltros que había delante de mí, me dijo:

-¡Por fuerza es usted ese don Nilo Fabra, que suena tanto!

Yo le aclaré que no era sino el más modesto discípulo de la persona que creía, y le expliqué que lo que deseaba de él era que me hablase del *cante jondo*, especialidad en que ya sabía que era maestro. Me contestó con voz reposada y acento andaluz:

-Yo no soy maestro, ni hay para qué hablar de ello. Maestro fue mi padre, Ortega. Su nombre lo recuerdan todos los aficionados. A él le oí decir (ya que quiere usted que hablemos de cante) que el cantaor más general por seguiriyas fue Silverio Franconetti, de hace ya cincuenta años. Pero hubo uno, Tomás el Nitri, que cuando quería era el amo. Le pasaba lo que a Rafael el Gallo, que no he de callar yo porque seamos primos: que cuando le entra la jinda no hay quien le vea; pero cuando él quiere... Así era el Nitri.

Se llevó mi interlocutor a los labios un chatito, en espera de que yo marcara con alguna pregunta el rumbo de la conversación, lo que me puso en un gran aprieto. Luego me hizo el incalculable favor de seguir:

-También es que entonces el cante no era tan comercial como ahora. Se cantaba más cuando se estaba de vena. No era cosa de teatro, como ahora.

-Entonces, ¿usted cree que ahora se canta peor?

-En esto del cante, señor, hay muchas maneras. La misma cosa la canta cada uno a su estilo, y todo está bien mientras no se pierda lo que el cante pide. Los payos, muchas veces, por hacer adorno, le quitan al cante su sabor. El gitano siente más el cante; por eso es mejor que el payo. Hay cosas que a los payos no les entran bien. ¿Usted conoce las cañas?

Comprendí que no se refería a las cañas que yo conozco, porque a mí esas, aunque payo, me entran perfectamente, y me limité a contestar que había oído hablar de ellas.

-Diga usted conmigo-continuó- que nadie las ha cantado como Curro Dulce, de Cádiz. ¡Y había también que oír a Curro cuando se arrancaba por seguirillas! Diciendo malagueñas, pa mí, Enrique el Mellizo, y por alegrías para baile, el Quiqui y el Chato Granadino.

-¿Y por soleares?-pregunté, escarbando en lo más hondo de mis conocimientos flamencos, y creo que con algo de acento andaluz.

Una pausa, y mi buen amigo José Ortega respondió sin titubeo:

-Mercedes la Cerneta, la Cachuchera y Antonia la del Loro, la hija del Loro. Y en saetas, mi abuela, Felicianita Fernández, aunque esté mal el decirlo, y Chano Ortega. No deje de apuntar ahí a Juan Breva, con malagueñas y fandanguillos, que era lo suyo, y al Mellizo, con tangos.

-Y después de aquellos tiempos, ¿quién siguió?

-Después de Juan Breva vinieron el Perote, el Canario, el Fosforito..., buenos cantaores los tres.

-Y de la época actual, ¿quién le parece mejor? ¿Quién canta mejor seguidillas, por ejemplo?

-¿Seguidillas? ¿Cómo seguidillas? ¿Seguiriyas, señor!

Retiro con el natural azoramiento la palabra molesta, y sigue benévola mi amigo:

-Pues ahora, por seguiriyas (recalca la palabra con intención, más que punitiva, didáctica), cogiéndole bien, Manuel Torres; después, Antoñito el Mellizo y Tomás, el hermano de la Niña de los Peines, y Clarito Mojama, y algunos otros. Como entendido, como catedrático del cante, tenemos hoy a Antonio Chacón, y es un gran aficionado por todos los cantes Diego Antúnez.

-¿Cómo me ha nombrado usted entre los modernos al Mellizo, si me lo nombró entre los antiguos?

-Es que los Mellizo son dos.

-¡Me lo figuraba!

-Enrique el Mellizo era uno, y Antoñito el Mellizo el otro. Eso lo sabe todo el mundo.

-¿Usted sabrá también de bailes?

-Algo se le entiende a uno, sí, señor, a qué negarlo. Pa mí, en el baile, lo mejor de lo mejor han sido el Raspao, el Pintor, Pamplinas, Rita Ortega, Josefina la Pitracá, la Mejorana, que era la madre de Pastora Imperio; Gabriela Ortega, que era madre de los Gallo; la Cuenca. Me parece –dice después de darme esta lista, con algún intervalo de nombre a nombre- que no será mucho bueno lo que me dejo.

Le pregunto entonces, para completar la información, qué me dice de tocadores de guitarra. Me contesta, siempre revelando una preferencia por los que fueron:

-Antiguamente, el maestro Patiño, Paco el de Lucena, Paco el Águila, y el Maestro Pérez, por alegrías para el baile. Más modernos. Javier Molina, Habichuela, Miguel Borrull, el Niño de Huelva, y Montoya.

No me resigno a separarme de José Ortega sin que me hable algo de sí mismo. Él, con exceso de modestia, se resiste, y cuando se decide, por fin, trata de ocultar los méritos que yo, después y por boca de personas entendidas, he sabido que tiene; pues José Ortega, en opinión de los inteligentes, merece un puesto entre los profesionales que él ha elogiado como buenos.

-Ya le he dicho antes –contesta a mi requerimiento insistente- que quien fue maestro de los buenos era mi padre, que compitió con Silverio y con Nitri. Si algo bueno tengo, es el haberme criado entre los mejores. Tengo dos cantes de mi propiedad, que parece que le gustan a la afición: Los ojitos negros y La máquina.

Sin duda también se ha asomado la ignorancia a mis ojos en este momento; lo cual, unido a mis deplorables confusiones con los Mellizo y con las seguiriyas, llevan a mi buen amigo a decirme, al tiempo que nos damos un cordial apretón de manos:

-¿Cómo es que no ha ido usted también al concurso de cante jondo?

LUIS BAGARÍA

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.

PAISAJE

El campo
de olivos
se abre y se cierra

P 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
el desierto.)

El corazón,

fuelle del deseo,
se desvanece.

¡Ay!(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!

PUNAL

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 lo conocía nadie.
¡Cómo temblaba el farol!
Madre.
¡Cómo temblaba el farolito
de la calle!

Era madrugada. Nadie
No. pudo asomarse a sus ojos
abiertos al duro aire.

No. Que muerto se quedó en la calle
que con un puñal en el pecho
y que no lo conocía nadie.

LA SOLEÁ

Vestida con mantos negros
No. piensa que el mundo es chiquito
y el corazón es inmenso.

No.
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 siguiriyero.
 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 blancor 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 muere.

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 clavaban
 rejonos 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 Heredías
 hijos de Benamejía.
 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 Benamejía,
 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 cascotes atropellan; aquel en el que tercetos 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 deseo 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 / cavaban 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 («*ru-*

mores 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 / avispas 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 Tamar 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 tricornos*», 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 mágico, 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 rejonos 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.