





Revista Internacional

Nº 6.

Año 2005

Actas del Coloquio Internacional «Antropología y Música. Diálogos 4»

Pensar el Flamenco desde las Ciencias Sociales

JUNTA DE ANDALUCIA

Consejería de Cultura

Centro de Documentación Musical de Andalucía

Presidente y Fundador REYNALDO FERNÁNDEZ MANZANO

Director

MANUEL LORENTE RIVAS

Presidente del Consejo de Redacción
JOSÉ ANTONIO GONZÁLEZ ALCANTUD

Consejo de Redacción

ÁNGEL MEDINA
MOHAMED METALSI
JOSEP MARTÍ
MANUEL LUNA
ESTEBAN VALDIVIESO
DAVID COPLAN
SUSANA ASENSIO
REYNALDO FERNÁNDEZ MANZANO
JOSÉ ANTONIO GONZÁLEZ ALCANTUD
MANUEL LORENTE RIVAS
MARTA CURESES
MANUELA CORTÉS
STEVEN FELD
CARMELO LISÓN TOLOSANA
IOSÉ MANUEL GAMBOA

Secretaria del Consejo de Redacción
MARTA CURESES

Secretaría Técnica
ISABEL SÁNCHEZ OYARZÁBAL
CARLOS ARBELOS

Diseño

JUAN VIDA

Fotocomposición e impresión LA GRÁFICA, S.C.AND. GRANADA Depósito Legal: GR-487/95 I.S.S.N.: 1138-8579

Edita

© JUNTA DE ANDALUCÍA. Consejería de Cultura.

Flamencología histórica.

Eugenio Cobo

Flamencólogo.

Introducción y síntesis: España es diferente.

n la historia de la flamencología hay que distinguir dos etapas fundamentales, cuya división la pone Anselmo González Climent.

Antes de González Climent, los pocos estudiosos del flamenco que existen son francotiradores, cada uno va a su aire, generalmente ignoran los trabajos de los demás, y los textos que escriben obedecen más a una motivación personal que a la general de estudiar el fenómeno flamenco.

A Serafín Estébanez Calderón le interesa el costumbrismo; a Antonio Machado y Álvarez, el estudio de la poesía popular; a Guillermo Núñez de Prado, la utilización política del estado deprimido de Andalucía; a Fernando "El de Triana", el apoyo, la reivindicación de sus compañeros y amigos; a José Carlos de Luna, su propia promoción social y política. Como veis, el punto de partida y el objetivo a cubrir es diferente en todos estos escritores. Algunos hay también que se asemejan más a lo que será la flamencología de la segunda etapa: me refiero a Pedro y Carlos Caba y, en parte, a Rafael Cansinos Asséns y Blas Infante. Todavía nos pasamos horas discutiendo sobre cuándo nació el flamenco. Lo más probable es que no naciera en un momento determinado, sino por fases, como producto de la evolución de otras músicas. Lo que sí sabemos es que las décadas románticas (años 30 y 40 del siglo XIX) son decisivas en la formación del flamenco y en su presentación como espectáculo. Luis Lavaur en su libro "Teoría romántica del cante flamenco" advierte que la puesta en escena de una fiesta flamenca, la dramaturgia, el sentido de las coplas, hasta su nocturnidad, son netamente románticos.

Serafín Estébanez Calderón

En ambiente andaluz nace y se cría Serafín Estébanez Calderón, que firmará parte de sus textos como "El Solitario". Nace en 1799 en Málaga; allí pasa sus primeros años; estudia Leyes en Granada, y vuelve a Málaga a ejercer de abogado en 1825. Según sus biógrafos, una de las cosas que de niño le atraen son las costumbres del pueblo llano, o del pueblo bajo. Cuando en 1830 va a Madrid a buscarse la vida en el periodismo, lleva consigo un gran caudal acerca de las fiestas populares. Uno de los primeros artículos que publica es "El bolero", que apareció en la revista "Cartas Españolas" en 1831.

Su compañero en el periodismo y amigo Ramón de Mesonero, contertulio en el Café del Príncipe, llamado también "El Parnasillo", dice en la segunda parte de "Memorias de un setentón" que aparecía "allí Serafín Calderón, con su lengua estropajosa y su lenguaje

macareno y de germanía, contando lances y percances a la alta escuela, o entonando por lo bajo una playera del Perchel". En éste capítulo, Mesonero nos habla de 1830 y 31, es decir, recién llegado Estébanez.

Su sobrino y biógrafo Antonio Cánovas nos habla también de que cantaba en la intimidad para los amigos; y por fin, el propio Estébanez alude a los cantaores, en carta a su amigo Pascual Gayangos, como "mis antiguos camaradas". Estébanez Calderón, pues, era un cantaor aficionado.

En noviembre de 1837 el Gobierno de Eusebio Bardají le nombra jefe político (Gobernador Civil) de Cádiz, aunque semanas después rectifica el destino y se lo cambia por Sevilla. Aproximadamente un año, hasta noviembre de 1838 ejerce Estébanez de jefe político en Sevilla, relacionándose con toda clase de personas. Asiste a las fiestas flamencas, en las que probablemente él mismo canta como uno más.

En este año de estancia en Sevilla es cuando escribe el artículo "Un baile en Triana", que lo publica cuatro años después en el "Álbum del Imparcial". Explica Estébanez: "Hallándome en Sevilla, y habiéndoseme 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' y otras notabilidades, así de canto como de baile, tomaban parte de la función".

Hay que aclarar que la afición por el romancero está muy extendida entre los escritores españoles en ese momento. Los estudiosos más importantes son Agustín Durán, Luis de Usoz, Pascual Gayangos y el propio Serafín Estébanez, que además los cantaba él mismo. En principio, debía de ser una fiesta organizada por gente "crúa", que era la que vivía en Triana, pero como señala "El Solitario": "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".

Digamos una vez más que los cantes andaluces y sus intérpretes son en la época romántica bastante conocidos, incluso populares; olvidémonos de una vez del hermetismo, que jamás existió en el flamenco; muchos documentos y testimonios (algunos de los cuales los he dado a conocer) lo demuestran. Lo menos conocido quizás es la copla, el texto que se canta; eso queda más bien para los profesionales y para los muy aficionados. Además de los romances, "El Solitario" nos habla de cantes como la serrana, el polo Tóbalo, la caña, etcétera, pero quizás lo que más valor tiene, sobre todo en el aspecto costumbrista, es la puesta en escena, el ambiente, la ritualidad.

En su descripción costumbrista, "El Solitario" quiere rescatar y reverdecer una temática y un estilo cultivados en los siglos XVI y XVII, especialmente la novela picaresca, que aparece en 1554 con "El Lazarillo de Tormes". Uno de los monumentos de la literatura costumbrista pertenece al más grande escritor español de todos los tiempos, Miguel de Cervantes. Me refiero, por supuesto, a las "Novelas ejemplares", libro publicado en 1613.

Como información complementaria, diremos que en la prensa cultural romántica de los años treinta es en donde aparecen los primeros artículos sobre folclore. Por su matrimonio con Matilde Livermoore, Serafín Estébanez es concuñado del empresario José de Salamanca,

que, entre otras bagatelas, tiene adjudicada la administración de la Renta de la Sal. Allí trabaja "El Solitario" a partir de 1840.

Salamanca es también el empresario del Teatro Circo, de Madrid, y en 1843 contrata a la bailarina clásica francesa Guy Stephan. A partir de ahí, será la protegida de Salamanca y, según afirman algunos, su amante. Para promocionar una de sus giras, encarga a su pariente y empleado que escriba un artículo laudatorio sobre la bailarina; así nace "Asamblea general delos Caballeros y Damas de Triana y toma de hábito en la orden de cierta rubia bailadora", que se publica en "El Siglo Pintoresco" en 1845, y meses después en folleto aparte.

Como el texto está escrito para promocionar a la bailarina, tiene menos información flamenca; no obstante, quiero recordar el breve diálogo entre "El Planeta" y "El Fillo":

"—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, Sr. 'Planeta' –respondió 'El Fillo'–. Aunque me separe así y por allá alguna pizca de los decumentos (SIC) de la gente buena, en cuanto me hace seña la capitana entro en el rumbo y me recojo al convoy".

Es decir, que la obsesión por la ortodoxia ha existido siempre, desde los principios. Con su autoridad moral reconocida por todos, "El Planeta" aconseja, más bien ordena, a "El Fillo" que no se salga de la pauta antigua y del camino trillado. Y también nos informa, claro está, de que en 1843 había ya una forma tradicional y ortodoxa de hacer los cantes.

Augusto Ferrán

Hacia la mitad del siglo XIX cambia el rumbo de la poesía española. De 1855 a 1857 el gran poeta de Arévalo, Eulogio Florentino Sanz vive en Alemania, desempeñando un destino diplomático. Desde allí difunde en los círculos literarios españoles la figura de uno de los mayores poetas europeos del siglo, Enrique Heine. Siguen la estela de Heine, además del propio Sanz, Gustavo Bécquer, Rosalía de Castro, Ángel María Dacarrete, Augusto Ferrán y otros de menor importancia, como Eduardo Gasset, el chileno Guillermo Blest, etcétera. En sentido estricto, no se puede considerar flamencólogo al poeta madrileño Augusto Ferrán, pero lo traigo aquí en razón de los cantares que incluye al principio de su libro "La soledad", publicado en 1861: ochenta y cuatro cantares populares que son verdadera coplas flamencas. Valgan, como muestra, estas tres piezas:

Ven acá, mujer del mundo, conviértete a la razón; ningún hombre puede ser tan cabal como el reloj.

Veinticinco calabozos tiene la cárcel de Utrera; veinticuatro llevo andados y el más oscuro me queda.

Hablas muy mal de lo bueno y Dios te ha de castigar; cuando de lo bueno hablas, de lo malo, ¿qué será?

Antonio Machado y Álvarez

Varias son las circunstancias que confluyen en la figura de Antonio Machado y Álvarez para que llegara a realizar la obra que hizo. En primer lugar, sus antecedentes. El padre, Antonio Machado y Núñez, científico, estudioso, humanista, de quien hereda la afición por el estudio, el método y el rigor en la investigación; su tío abuelo, Agustín Durán, fue el mayor especialista en el romancero que tuvo España en el siglo XIX. La madre de Machado y Álvarez, Cipriana Álvarez Durán, le leería los romances recogidos por su tío, como según parece hizo también con sus nietos, los poetas Manuel y Antonio Machado Ruiz. Lo más probable es que Antonio Machado y Álvarez se aficionara desde niño a la literatura popular. Nació en Santiago de Compostela en 1846, pero a los cuarenta días la familia se traslada a Sevilla, ciudad en la que vive Machado y Álvarez hasta 1883. Es decir, el ambiente en el que vive de niño y de adolescente es el sevillano, en una época en la que el flamenco está empezando a cuajar como espectáculo público.

En el mundo literario, el ambiente es totalmente propicio a la poesía popular. En 1859 publica Fernán Caballero "Cuentos y poesías populares andaluces"; Tomás Segarra, "Poesías populares", en 1862; Emilio Lafuente y Alcántara, "Cancionero popular", en 1865. Y sobre poesía popular versa el discurso de recepción en la Real Academia Española del dramaturgo Antonio García Gutiérrez, leído en 1862.

Por último, hay que destacar la influencia en Machado del filósofo Federico de Castro, que fue profesor suyo en la Universidad de Sevilla. Castro también se dedicó por algún tiempo al estudio de la cultura popular, y animó al joven Machado a que lo hiciera. Federico de Castro y Antonio Machado publicaron juntos en 1872 un pequeño libro, "Cuentos, Leyendas y Costumbres Populares".

La revolución de setiembre de 1868 cambió bastante el panorama intelectual de España, al menos en los primeros tiempos, y al socaire de ese cambio y junto con algunos compañeros de estudios, Machado y Álvarez funda en Sevilla, en 1869, la "Revista Mensual de Filosofía, Literatura y Ciencias", que muy pronto será una de las revistas culturales más prestigiosas de España. De la dirección se encargan Antonio Machado y Núñez y Federico de Castro. En la revista publica Machado y Álvarez los primeros trabajos sobre literatura popular. En los años anteriores había recogido, con ayuda de su amigo Rafael Álvarez Sánchez Surga, más de cuatro mil coplas de boca del pueblo en las provincias de Cádiz, Sevilla y Huelva, y ése fue el material que empleó en los artículos, que Ediciones Demófilo agrupó en el libro "Primeros escritos flamencos", editado en 1981.

El caso es ya diferente al de Estébanez y Ferrán: Machado pretende hacer ciencia, estudiar sistemáticamente la copla flamenca, y en ese sentido podemos decir que es el primer flamencólogo de la historia, el primero que se lo plantea conscientemente como estudio. Trata en los artículos de las coplas amorosas, sentenciosas, refranescas, de las carceleras, de la fonética andaluza. En el artículo titulado "Cantes flamencos", que sale en enero de 1871, indica el carácter de estos cantares: "Nacidos muchas veces en la taberna, y en ella casi siempre, y por plazas y campos respetados, son los 'Cantes flamencos' una mezcla de elementos heterogéneos, aunque afines; un resultado del contacto en que vive la clase baja del pueblo andaluz con el misterioso y desconocido pueblo gitano".

Ellos indican ser hijos de una fantasía poderosa, si las hay, pero lúgubre y tétrica, no risueña y rica como la andaluza; presentan como carácter predominante la determinación pleonástica de los objetos, y una cierta pretensión de penetrar en la naturaleza íntima de las cosas, que hace a nuestra imaginación obstinarse en fingir una historia particular al pueblo que los crea; gitanos en su espíritu, y acaso en sus construcciones, y andaluces en su forma exterior, forman las delicias de nuestro pueblo bajo, que, por decirlo así, los paladea como una buena ópera nuestras clases acomodadas".

Pero hay que destacar que el interés de Machado al estudiar las coplas no es sólo literario y artístico, sino también el de pedir justicia para el pueblo bajo, el interés de reivindicación social de clase. Así, nos dice en el comienzo del artículo "Carceleras", publicado en enero de 1870: "Traer al sereno y desinteresado campo de la Ciencia la protesta viva, enérgica, elocuente que el pueblo hace en sus cantares de las absurdas instituciones que lo rigen es el fin que nos proponemos en este artículo". Y en el párrafo final, concluye: "Si hemos escrito un artículo casi político, pretendiendo hacer uno literario, culpa es nuestra y no de nadie; sin embargo, esperamos que sus lectores sean indulgentes, atendida la época crítica que atravesamos y el natural interés que a todo español inspira la suerte de este desgraciado y abatido país".

Estuvo unos años apartado de los estudios folclóricos, al menos en cuanto a publicaciones; aunque Machado no lo aclara, es de suponer que las razones sean simplemente la familiar y la profesional. Reanuda la labor demosófica en 1879, en la revista, también sevillana, "La Enciclopedia". Escribe sobre adivinanzas, cuentos populares y cantes flamencos en la "Sección de Literatura Popular".

Los dedicados a los cantes flamencos son tres, que se publican en los meses de octubre y noviembre, y que han sido reeditados por Ediciones Demófilo en el 1982. En abril del año siguiente publica en la misma revista el artículo "Las saetas populares". Estos artículos son ya el precedente de la gran obra por la que ha pasado a la historia como flamencólogo, su "Colección de cantes flamencos», publicada en 1881.

Recoge Machado en la obra 483 soleares, 177 siguiriyas, 16 polos y cañas, 49 martinetes, 16 tonás y livianas, 9 deblas y 23 peteneras. De un enorme interés son la introducción y las notas.

Repite en la introducción su creencia de que en los cantes flamencos se amalgaman las condiciones poéticas de los andaluces y los gitanos. Afirma que el pueblo, a excepción de los cantaores y los muy aficionados, no conoce esas coplas, lo que está en contradicción con

lo que decía antes de que "forman las delicias de nuestro pueblo bajo". Y como hemos visto también –y la información es suya– en los años sesenta recogió más de cuatro mil coplas de boca del pueblo en las provincias de Sevilla, Cádiz y Huelva. Acaso lo que quiere decir ahora es que cierto conocimiento del flamenco es de profesionales y de muy aficionados.

La faceta conservadora está presente en Machado, al igual que lo ha estado en muchos de los estudiosos del flamenco en cualquiera de sus épocas. Afirma que los cafés acabarán con el carácter gitano y tabernario de los cantes, haciéndolos andaluces, agachonándolos, y destinados como un espectáculo público a satisfacer las exigencias de una clientela heterogénea.

En cuanto a las valiosísimas notas, dos objetivos tiene Machado: uno, facilitar la comprensión de las coplas a los extranjeros; y dos, "fijar la atención de los verdaderos artistas en los inmensos tesoros de belleza que se encierran en esta poesía espontánea, que, por serlo, ni tiene precio en el mercado, ni obedece a otra ley que a la de manifestar en toda su pureza los sentimientos más íntimos del corazón y las ideas más claras y tenaces del entendimiento". Como apéndices, incluye la biografía del cantaor Silverio Franconetti, con el repertorio habitual de coplas que cantaba, y una lista de los cantaores más importantes desde que se tiene noticia del flamenco hasta el momento en el que escribe Machado.

En noviembre de 1881 Machado funda "El Folk-Lore Español. Sociedad para la recopilación y estudio del saber y de las tradiciones populares", y como consecuencia de ella y según la base 2ª, se crean las sociedades regionales, entre ellas "El Folk-Lore Andaluz". El órgano de esta última sociedad es la revista mensual del mismo nombre, "El Folk-Lore Andaluz", que se publica de marzo de 1882 a febrero de 1883. Salen aquí la traducción de una pequeña parte del libro "Los cantes flamencos", de Hugo Schuchardt, "Analogía entre los cantares alpinos y los andaluces", también de Schuchardt, y las cartas que se cruzan Luis Montoto y Demófilo a propósito de la publicación del "Primer cancionero de coplas flamencas populares", de Manuel Balmaseda.

La última publicación flamenca de Antonio Machado y Álvarez es "Cantes flamencos. Colección escogida", que aparece a mitad de 1887. Como escribió a Luis Montoto, quiere publicar "un tomo de canciones flamencas y andaluzas elegidas –la flor y nata de lo bueno y barí– sin carácter folklórico ni científico de ninguna clase, sino para pan para los churumbeles".

No por ello deja de ser interesante la colección y complementaria a la de 1881. Además, durante casi treinta años, fue lo más conocido de Machado, puesto que la popular colección Austral hizo una edición en 1947, con prólogo de su hijo Manuel. De la introducción de Demófilo, destaco este párrafo: "Las coplas populares no están hechas para venderse, ni aun para escribirse; por lo tanto, es imposible juzgarlas bien no oyéndolas cantar, toda vez que no sólo la música, sino el tono emocional, les da una significación y un alcance que meramente escritas no pueden tener. Una misma palabra dicha con diferente tono emocional significa, lo mismo para un niño que para un perro, una cosa completamente distinta. No es que la copla se pone en música como se puede poner en música una oda: es que la copla, verdaderamente real y espontánea, cuando nace, nace ella misma cantándose, si vale expresarme así. Una copla escrita es una copla estropeada; es como un naranjo nacido

en Sevilla y transportado a Madrid, en cuyo clima apenas puede vivir de otro modo que como planta de estufa".

Hugo Schuchardt

Como comentario a la "Colección de cantes flamencos" de Demófilo, su amigo el filólogo alemán Hugo Schuchardt escribió a su vez "Los cantes flamencos", que se publicó en Alemania en el otoño del mismo año 1881. Tiene dos partes.

La primera trata de la poesía de las coplas. Sostiene que no existe una poesía originariamente gitana, y para demostrarlo compara las coplas flamencas con las canciones recopiladas por Fernán Caballero y Emilio Lafuente y Alcántara; el resultado es que las coplas flamencas pertenecen a la poesía popular andaluza y que, en todo caso, han sufrido un agitanamiento en el lenguaje.

La segunda parte de la obra es un minucioso análisis de la fonética andaluza. El trabajo del profesor alemán, valioso sin duda, tiene mayor interés para el filólogo que para el aficionado al flamenco.

Más de un siglo ha permanecido el libro de Schuchardt sin traducción completa al español. La Fundación Machado, de Sevilla, tuvo el acierto de realizarla en 1990.

En los años setenta y ochenta del siglo XIX se respira en España el ambiente flamenquista. No hay muchos aficionados verdaderos, entendidos, pero el flamenco está de moda. El flamenco no es ahora un espectáculo, o no principalmente, sino un tipo de persona, un comportamiento, un lenguaje, una forma de vestir.

En contra de este ambiente reacciona gran parte de los escritores de aquel momento, preocupados por la moralidad. Es que la literatura de la Restauración está obsesionada con la moralidad. Y en el flamenco, en su ambiente, ven una realidad abyecta, un nido de lujuria, obscenidad, prostitución, excusa para el matonismo, todo ello feo, sórdido, horrible, soez. Consecuencia de ello es también que a muchos escritores les entre la vergüenza españolista de que los extranjeros crean que el flamenco es una de las máximas expresiones del país, como realmente lo era. Les fastidia que identifiquen España y el carácter español con el flamenco. Como ejemplo significativo, traigo un párrafo de la carta que Gaspar Núñez de Arce mandó al diario "El Imparcial" el 30 de octubre de 1887. "En todos los grandes centros de población, y más todavía que en nuestro país en los extraños, hay fiestas licenciosas más o menos características; pero en ninguna parte existe, como entre los españoles, el vanidoso prurito de mostrarlas ni se hace ostentoso alarde de la corrupción que hierve siempre en el fondo de las sociedades humanas; y si los forasteros quieren estudiar las miserias o los caprichos de la liviandad van solos o con algún amigo de confianza, porque ningún hijo del país que verdaderamente se respete, después de preparar el espectáculo, los invita y los lleva a él".

Señalo esto porque algunos han creído que el antiflamenquismo de los escritores surgió con la llamada generación del 98; incluso algunos han pensado que después, con Eugenio Noel. El antiflamenquismo entre los escritores nace en los años setenta del siglo XIX, como reflejé en mi libro "El flamenco en los escritores de la Restauración".

Salvador Rueda

Aunque no sea propiamente un estudioso del flamenco, no debemos olvidar al poeta y novelista malagueño Salvador Rueda. Sus trabajos relacionados con el flamenco tienen, desde luego, más interés literario que erudito, pero fue un buen aficionado, y esa afición sirvió de base a algunas preciosas estampas flamencas, aparte del gran valor de Rueda como autor de coplas.

En 1890 publica Rueda "Granada y Sevilla. Bajo relieves". En la parte dedicada a Granada, uno de los bajorrelieves es "Zambra de gitanos", en el que narra una zambra que el periodista Luis Seco de Lucena organizó en obsequio de Rueda en la Torre de la Vela. En la escena, la unión artística entre la bailaora y el tocaor-cantaor se corresponde con su unión sentimental.

En la parte dedicada a Sevilla, nos encontramos con "La Feria de Sevilla", en donde describe el cante y el baile dentro de una caseta. Contiene el libro más referencias flamencas, pero son puramente literarias.

La serie de estampas que publicó en 1892 en la revista "Blanco y Negro" ha sido rescatada por el infatigable editor Andrés Raya; recopiló las estampas bajo el título de "Flamenquerías" en el año 1983 en su sello editorial Virgilio Márquez. En ellas, Rueda confiesa ser un asiduo cliente del café del Burrero, lo que él llama "Cátedra del Burrero de Sevilla", en la que ha aprendido muchas lecciones.

De los cinco artículos, el que más interés flamenco tiene es "El zapateado", que es una crónica de una actuación de la bailaora Concha La Carbonera. En el artículo "El cantaor" destaca la creatividad personal de los cantaores punteros de aquel momento: "Raro es —señala— el cantaor notable que no trae consigo su copla propia, su malagueña peculiar, la inventada por él, la que le da fisonomía distinta de los demás". En la estampa "La cantaora" analiza la utilización de las vocales terminales de una copla según el estado de voz de la intérprete. En "Casorio y zambra" asistimos a la celebración de una boda gitana. La fiesta concluye con una discusión a navajazos entre dos invitados a la boda. Y por fin, "Mercedes" es el retrato de una mujer gitana.

Benito Mas y Prat

Creo que de 1891 es la obra "La Tierra de María Santísima" de Benito Mas y Prat. En el prólogo ya nos advierte que "el flamenquismo no es el andalucismo; las exageraciones de la navaja y de la juerga son más propias del barrio de Lavapiés que de los de San Bernardo y Triana". Mas y Prat protesta: "las exageraciones de los turistas, el afán de los zarzueleros de la actual etapa y la tendencia utilitaria de algunos explotadores de los vicios modernos, han querido confundir los usos propios del pueblo andaluz con esos desahogos flamencos de mal gusto". Como vemos, quiere distinguir lo que para él es el flamenco de verdad de lo que es la moda flamenquista de la época.

En el capítulo "Cantares" comenta los temas de las coplas. Afirma que "las coplas tristes son las que revelan más la unión de la música andaluza con la gitana", pero con carácter general muestra su extrañeza por esa unión.

"Admira –escribe Mas– que habiendo entre gitanos y gachés grandes diferencias y antagonismos, se haya unido de cierto modo el cantar andaluz al flamenco, y tienda a confundirse con él más y más cada día".

El capítulo que sigue a "Cantares" es "Bailes de palillos y flamencos", en el que hace un supuesto recorrido histórico por los bailes en Andalucía desde el tiempo en el que era romana. De los bailes contemporáneos a Mas, habla algo de las sevillanas, el ole, el vito y el jaleo.

Sostiene que el lugar propio de los bailes flamencos no es el espectáculo público: "En el salón-teatro y en la moderna fiesta campestre presentase con máscara y vestido de talco. Así deslumbra más, pero se insinúa menos. Necesita tanto del ruedo lleno de cañas y de las densas atmósferas, que sin tales adimentos (SIC) no penetraría ni un solo aficionado por las puertas del Salón de Silverio, aun cuando bailara Rita Ortega, tocara Pérez o cantaran 'La Parrala' y 'El Juraco' ".

Hay más referencias flamencas en los capítulos "La Semana Santa" y "La Feria de Sevilla".

Guillermo Núñez de Prado

El poeta y novelista montillano Guillermo Núñez de Prado publica en 1904 su obra "Cantaores andaluces. Historias y tragedias". Cada vez tengo más reparo en considerar este libro como flamenco, porque realmente no lo es; no es un libro flamenco, sino político.

Guillermo Núñez de Prado se vale del flamenco y de la situación precaria, lastimosa, de mucha gente del sur para defender y propagar su ideología anarquista. Su libro más importante es "Los dramas del anarquismo", publicado en la editorial barcelonesa Maucci el año 1904. En el capítulo XIII, dedicado a Andalucía, escribe: "Andalucía no es un vivero de graciosos, ni un plantel de payasos, ni una eterna zambra de danzas, canciones, castañuelas y guitarras; no, el pueblo andaluz no es un Pierrot de dos millones y pico de cabezas, sino un titánico Prometeo de cinco millones de brazos para trabajar sin fruto y de diez millones de ojos para llorar sin consuelo".

A lo que añade. "No, el alma andaluza está muy lejos de ser alegre, superficial, ligera, inconsecuente, incapaz, grotesca, ni ridícula. Creer esto es necio; dar motivo a que se crea es infame". Y concluye. "El corazón andaluz es un corazón que sufre y que hoy, entiéndase bien, hoy, odia como un demonio, habiendo sido hecho para amar como un ángel; porque Andalucía no es hoy más que un infierno".

"Cantaores andaluces" aparece el mismo año y en la misma editorial que "Los dramas del anarquismo". Más que biografías, son historias fantásticas, llenas de truculencias, que nos cuentan lo deprimida que está la gente del sur. El cante, para él, nace del dolor, de la angustia que vive el pueblo andaluz día a día. Como es breve, me permito reproducir el prólogo. "Los pueblos que más cantan son los que más sufren.

Esto es de una sencillez tan primitiva que nadie tiene derecho a ignorarlo.

¿A qué pues esa leyenda calumniosa hasta la imbecilidad que convierte a Andalucía en un país habitado por juglares?

A vosotros, cronistas de todos los tiempos, que habéis contribuido a disfrazar de Polichinela a ese Cristo doloroso que se llama pueblo andaluz: Os digo que mentís como bellacos.

¿Qué ese pueblo se pasa la vida cantando? ¿Y qué?

Su canto está repleto de lágrimas, y él mismo os lo dice cuando llora esta copla:

Si piensas que por que canto tengo el corazón alegre, yo soy como el ruiseñor, que en no cantando, se muere.

En esta copla se guarda todos el secreto de la trágica alegría de un corazón de gigante, que prefiere cantar como los mártires a llorar como las mujeres.

Ella también encierra el misterio de este libro".

A la generación del 98 se la ha tildado de antiflamenquista, como veremos, por ejemplo, con el libro de Pedro y Carlos Caba. En primer lugar, hay que decir que la generación del 98 no existe como tal, aunque éste no es el lugar para discutir el asunto.

En segundo lugar, la gente que escribe por entonces no tiene la misma línea, ni la misma visión de la realidad española. Entre aquella gente había aficionados al flamenco, como Antonio Machado, Eduardo Zamacois y, sobre todo, Ángel Ganivet. En otro plano tenemos que colocar a Miguel de Unamuno, al que no sólo no le gustaba la música flamenca, sino ningún tipo de música; en cambio, era un gran admirador de la copla flamenca en su aspecto literario y, más aún, filosófico. No nos detenemos en ellos, puesto que no tienen trabajos que entren en el campo de la flamencología.

Francisco Rodríguez Marín

En abril de 1910 Francisco Rodríguez Marín ofrece una conferencia en el Ateneo de Madrid con motivo de la "Fiesta de la Copla". En su intervención dedica unos cuantos párrafos a la métrica de la soleá, la soleariya, la alegría y la seguidilla gitana, aunque para el aficionado a la copla flamenca tiene interés la conferencia entera.

Con el título de "Ensaladilla" reúne en 1923 un conjunto de artículos de variada temática. El primero, cuya redacción está fechada en 1898, es "Las peteneras". En parte, la información proviene de Juanelo a través de Machado y Álvarez: aquello de que "La Petenera" cantaba como los ángeles, de que era una hembra juncal y de que su muerte fue muy sentida.

Acerca de su música, nos dice: "A las peteneras primitivas se parecen muy poco las que en nuestros días se cantan. (Recordemos que el texto está fechado en 1898). Había en ellas (y más que en ellas, en su acompañamiento) algo del punto de La Habana y no poco de la popular canción del 'Paño moruno' ".

Y sigue diciendo: "Muerta La Petenera, pasó de moda su cante predilecto, quizás porque nadie la igualaba en él; pero muy entrado el último tercio de este siglo, hacia los años de 1876, comenzaron a cantarse otras coplas, también llamadas peteneras, asimismo de carácter flamenco. Popularizáronse pronto, y estuvieron en todo su fuerte en 1881".

También nos habla de su baile. "El baile de las peteneras es moderno; pero tan agradable

y vistoso, que tardó poco tiempo en hacerse muy popular, especialmente en la clásica tierra de María Santísima. Hay en él, además de los airosos desplantes y gallardas vueltas de manos de los bailes flamencos, mucho de las proverbiales seguidillas: la donairosa majestad de los movimientos, las graciosas mudanzas".

Otro de los artículos recogidos en "Ensaladilla" es "Sevilla y su Semana Santa", en el que, al declarar su entusiasmo por esta celebración sevillana, aprovecha para hacer el elogio de la saeta.

José Otero

Aunque fue bailaor y bailarín, la faceta artística más importante del maestro Otero fue la de profesor de baile. Tuvo academia propia y con los alumnos montó espectáculos. En 1912 publica su "Tratado de bailes de sociedad, regionales españoles, especialmente andaluces, con su historia y modo de ejecutarlos".

La Asociación Manuel Pareja Obregón reeditó la obra en 1987. El título es tan significativo por sí mismo que poco hay que decir. En las "Notas finales" explica el objetivo. "Al decidirme a escribir y publicar la presente obra me ha movido la intención de que no se olviden y pierdan por completo los bailes cultos y artísticos, tanto de sociedad como populares. El lugar importante que doy en mi libro a los bailes andaluces obedece no sólo a su valor, sino al deseo que de aprenderlo muestran multitud de señoritas extranjeras que visitan Sevilla, las cuales en numerosas ocasiones he podido apreciar que deseaban aprenderlos en su brevísima visita, cosa casi imposible, habiéndome preguntado muchas veces si existía libro donde técnicamente se explicasen las verdaderas Sevillanas, Peteneras, etc.".

Los bailes flamencos que explica, y que ocupan la mayor parte del trabajo, son las sevillanas, las peteneras, las soleares de Arcas, el garrotín, la farruca, el tango, las marianas y las guajiras, además de otros bailes andaluces. Ilustra la obra un buen número de partituras y fotografías.

Diego López Moya

Nadie del mundo flamenco se acuerda del periodista del diario "La Época" Diego López Moya, y sin embargo escribió dos trabajos interesantes para los flamencos, las biografías de Pastora Imperio y "La Argentinita".

No tienen fecha de edición, pero puedo precisar que la de Pastora Imperio es de 1914 y la de La Argentinita es de 1915 o 1916. Los libros están hechos fundamentalmente a base de entrevistas, contando la trayectoria artística de ambas bailarinas. El conjunto de anécdotas graciosas que relata López Moya hace ameno el recuento, al tiempo que desvelan el carácter, los gustos y las aficiones de las artistas.

De Pastora Imperio destaca la improvisación: "Un detalle curioso, rarísimo, de Pastora es que jamás ensaya los bailes, improvisándolos en cada función, procediendo de aquí que, aun ajustándose fidedignamente al motivo musical, varíe en el modo de sentir, de expresar idéntico movimiento".

"La Serneta" vio bailar una noche a Pastora en el Teatro Japonés. López Moya transcribe la opinión que le mereció a la ilustre cantaora. "Yo creía que se había perdido el baile verdad, hasta ahora que me sorprendo con el braceo y la colocación de Pastora Imperio, que seguramente sobrepujará la inmensa fama de su madre".

De "La Argentinita" dice López Moya: "Puede 'La Argentinita' tocar las castañuelas de una forma más perfecta y pudo antes Pastora Imperio lograr mayor dominio de la danza de braceo; pero la bailarina más completa, la que en el conjunto de detalles pone más sentimiento y prodiga más arte, es, sin disputa, La Argentinita".

Aunque no es un estudio flamenco, y por consiguiente no cabe comentarlo aquí, recordemos como referencia que en 1916 sale el desahogo antiflamenquista de Eugenio Noel "Señoritos chulos, fenómenos, gitanos y flamencos".

Manuel de Falla

Con motivo del Concurso de Cante Jondo de Granada, de junio de 1922, se publica el folleto "El cante jondo", que se debe a la pluma de Manuel de Falla aunque sale sin nombre de autor.

Falla ve en el cante jondo elementos de la liturgia bizantina, de la música árabe y del pueblo gitano, y señala que "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".

Sitúa en Granada la cuna del flamenco: "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".

La idea que movió a Falla y a Lorca a crear el concurso fue la de salvar al flamenco de su decadencia. He aquí la queja de Manuel de Falla: "Ese tesoro de belleza –el canto puro andaluz– no sólo amenaza ruina, sino que está a punto de desaparecer para siempre".

Y añade. "Y aún ocurre algo peor, y es que, exceptuando algún raro cantaor en ejercicio y unos pocos ex cantaores 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 cante 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".

Dedica un segundo apartado a la influencia que la música andaluza ha ejercido en compositores europeos, especialmente en el ruso Glinka y en el francés Debussy.

Federico García Lorca

Para justificar y promocionar el Concurso, Federico García Lorca pronunció el 19 de febrero de 1922 en el Centro Artístico de Granada la conferencia "Importancia histórica y

artística del primitivo canto andaluz llamado cante jondo". Empieza a hablarles de la oportunidad del Concurso: "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 cuplés 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".

Combate enseguida la postura clásica de los antiflamenquistas: "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". Desde el punto de vista literario, la conferencia de Federico es primorosa, como todo lo que escribió él en su vida. En cuanto a los conceptos teóricos, Federico los toma de Manuel de Falla, el origen del flamenco en la mezcla de elementos moros y gitanos, o la importancia del flamenco como fuente de inspiración de los compositores de música clásica.

Como no podía ser de otra manera, Lorca hace especial hincapié en el valor literario de las coplas, de las que dice: "No hay nada, absolutamente nada, igual en toda España, ni en estilización, ni en ambiente, ni en justeza emocional". "Todos los poetas (...) quedamos asombrados ante dichos versos".

Tal vez hace coincidir demasiado el sentido de las coplas con su propio planteamiento de la poesía y, por tanto, de su obra: "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 Sibila, ese personaje tan oriental, verdadera esfinge de Andalucía".

De esta conferencia hizo una segunda versión, que lleva por título "Arquitectura del cante jondo". La dictó, por primera vez, el 6 de abril de 1930 en La Habana, y posteriormente en varias ciudades españolas.

En octubre de 1933 va a Buenos Aires para dar unas conferencias. Allí lee también "Arquitectura del cante jondo", y estrena su conferencia "Juego y teoría del duende", en la que está el tan famoso pasaje relativo a "La Niña de los Peines". Federico, en este segundo texto, identifica emoción con duende: "Los grandes artistas del sur de España, gitanos o flamencos, ya canten, bailen o 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 haberla, 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 hacerles huir con su burdo artificio".

José Carlos de Luna

La mayoría de los aficionados conoce los cuatro volúmenes de la extraordinaria obra discográfica de Juanito Valderrama "Historia del Cante Flamenco", que Belter editó en 1968. Afea la antología un absurdo y cursi recitado del rapsoda Juan José, con el que

supuestamente explica los cantes. Ese recitado es una acomodación del libro de José Carlos de Luna "De cante grande y cante chico", que se publicó por primera vez en 1926, y que en los años sesenta gozó de éxito entre los charlistas y poetas cursis que hablaban de flamenco; aún en la década siguiente, los años setenta, siguió utilizándose ese estilo, aunque ya de forma epigonal.

En una aclaración previa al lector, José Carlos de Luna indica su objetivo. "Por modesto que me creas, tengo una pretensión, y ella es la que me anima y la que guía mi mano: hacerte variar de la opinión que seguramente tienes del cante flamenco. No sé si lo conseguiré; pero con infundirte un poquillo de cariño y de respeto hacia él, me daría por más que pagado". Resulta chocante que diga una cosa así, puesto que si alguien lee un libro de este tipo es uno al que ya le interesa el cante; al que no le gusta, no le va a hacer variar de opinión, porque sencillamente no va a leer el libro.

La obra es un acabado ejercicio de cursilería y mal gusto. Podríamos transcribir cualquiera de sus párrafos en apoyo de esta opinión. Cojo, como ejemplo, lo que dice de los caracoles. "Los caracoles echan a volar su fantasía por la brillante marisma y pican de los pueblos blancos las alegrías, los ruidos de feriales, el chillerío desgarrado y provocativo de salineros y pescadores, el sonoro martillear de los calafates de chozajo y acordeón. Y si se disfrazan de serios y formalotes en algunos tercios, asoman su cara de pilluelo de playa por entre el corbatín de raso que los ahoga y el sombrerón de copa que se les cuela hasta las orejas". En el año 1926 la ópera flamenca estaba en todo su apogeo. José Carlos de Luna aprovechó la corriente favorable, e hizo un libro oportunista; lástima que fuera tan mal escritor.

Eduardo Martínez del Portillo

"Cante Jondo" titula Eduardo Martínez del Portillo a la novela que publica en 1929. En el breve estudio que antecede a la novela, nos adelanta la tesis que sobre el origen del flamenco desarrollará poco después con mayor rigor y método Blas Infante. Dice Portillo que la cadencia lánguida y sensual y la mezcla de añoranza y misterio de los cantes y bailes gitanos se asemejan a las de las danzas y los cantos de los moriscos.

Dedica también unos pocos párrafos a los cantes y a algunos cantaores como "Niño de Marchena", "Niña de los Peines", José Cepero, Manuel Centeno, Manuel Torres, además de citar a otros varios.

Medina Azara

La "Revista de Occidente" publica en su número de octubre de 1930 el trabajo del judío alemán (asquenazi) Medina Azara "Cante jondo y cantares sinagogales", en el que compara el autor la semejanza de tres cantes flamencos, la saeta, el fandanguillo y la seguidilla gitana con cantos litúrgicos hebreos; coinciden, según él, no sólo en la música, sino también en el estilo de la dicción.

La saeta se corresponde con el Kol Nidrei, oración que canta en la sinagoga el jassan (el cantor) el Día del Perdón (en hebreo, Yon Kippur) y en algunas otras fiestas. En esta oración,

HLAMENCOLOGÍA HISTOR

el israelita pide perdón a Dios por los falsos juramentos que tuvo que prestar cuando fue perseguido por la Inquisición. Según Medina Azara, lo admirable de la saeta es que reúne en sí la máxima devoción (a Cristo) y la más terrible desesperación (del judío)".

El día en el que se conmemora la destrucción del Templo canta el pueblo todo, no sólo el jassan, varias músicas similares al fandanguillo; entre ellas, el Ribono schel olom. El rasgo más pronunciado de estos cánticos es el profético. Y el Berajoth es la oración que emplean los judíos para bendecir. Es semejante a la seguidilla gitana.

Aparte de estos tres cantes, Medina Azara ve también semejanzas, aunque menos evidentes, entre las soleares y cantos hebreos de sinagoga.

Blas Infante

A final de los años veinte Blas Infante empezó a preparar un libro sobre los orígenes del flamenco o, como él dice, de lo flamenco, para darle un carácter de identidad cultural. Dio conferencias en el año 1932. A pesar de tener editor para el libro, no llegó a publicarse. Rescatando los materiales que dejó, la Junta de Andalucía publicó en 1980 "Orígenes de lo flamenco y secreto del cante jondo".

Nos parezcan o no acertadas las conclusiones, la obra de Infante tiene un gran rigor intelectual, es la obra de un gran estudioso y de un gran conocedor de la cultura andaluza. Advierte, para empezar, que el flamenco ha sido apenas estudiado, a pesar de que mucha gente habla de él. El primer punto que tenemos que señalar de la tesis de Infante, porque es fundamental para sus conclusiones, es la condición de popular de lo flamenco, entendiendo por popular lo que agrada al pueblo. "El pueblo andaluz, puro o auténtico, es el distribuido por las zonas rurales: campesinos, con o sin campos, en los cuales, relativamente, no existe la mezcla de sangre andaluza con sangre extraña que vino a operarse en los grandes centros urbanos. ¡Y cómo vibran los campesinos andaluces cuando llegan a ser conmovidos por la onda sonora que conduce en su seno la afirmación de una copla flamenca! ¿Habrá alguno de ellos que no haya intentado liberar su pena, o descansar de su fatiga, o confiar su esperanza a ese ondulante medio de expresión?".

Estudia el sonido, el ritmo, la modulación, el ámbito de las melodías, y como consecuencia de ello, sostiene que los creadores del flamenco tienen que ser hombres errantes, con una elevada dosis de tristeza, y que "debieron de sentirse coartados en sus movimientos, temerosos de un poder extraño". Su vía de expresión fue el flamenco.

Nos recuerda que en el siglo XVII la mayor parte de los labradores andaluces era morisca. En aquel tiempo sufrieron una tenaz persecución, y tuvieron que refugiarse en cuevas para no ser expulsados. Pero al fin encontraron la solución para legalizar su vida en España: integrarse en la comunidad gitana: los gitanos también eran maltratados, pero sobre sus cabezas no pesaba la orden de expulsión. "A bandadas ingresaban aquellos andaluces, los últimos descendientes de los hombres venidos de las culturas más bellas del mundo; ahora·labradores huidos (en árabe, labrador huido o expulsado significa 'felah mengu')".

Y concluye. "Comienza entonces la elaboración de lo flamenco por los andaluces desterra-

dos o huidos en los montes de África y de España. Esos hombres conservaban la música de la Patria, y esa música les sirvió para analizar su pena y para afirmar su espíritu".

Pedro y Carlos Caba

Como libro, no podemos contar en aquellos años el de Infante, puesto que no llegó a publicarse entonces. Por consiguiente, hemos de decir que el primer intento de dar una explicación general, globalizadora, del flamenco es el libro de los hermanos Pedro y Carlos Caba "Andalucía, su comunismo y su cante jondo", que aparece en 1933, momento muy difícil política y socialmente para España. El advenimiento de la República fue una esperanza, al menos para muchos españoles, pero los cinco años se vivieron de una manera convulsa e inestable. Son años también en los que tiene auge el comunismo libertario.

El objetivo de la obra lo determinan los autores en las "Notas preliminares". "Impugnar ese prejuicio de inferioridad que gravita sobre lo jondo, allegando un poco de buena voluntad interpretativa en torno al hecho andaluz", y como consecuencia, "atraer hacia ese hecho y ese arte (atacando por el arte el hecho) la curiosidad centrífuga y lábil de nuestros intelectuales, demasiado atentos, desde las bardas del Pirineo, a las peripecias y quisquillas, muchas veces domésticas, de Europa".

Más adelante, precisan: "Si nosotros queremos atraer hacia lo jondo a los intelectuales, no es para que lo sometan y lo intelectualicen, sino al revés, para que ellos refresquen sus raíces en sentimientos primarios, en jugo de vida, y se preparen así para entender el alma morena de Andalucía compleja y delicada. Lo que hemos llamado atracción de los intelectuales hacia lo jondo no es, en última instancia, sino el propósito de acercarlos hacia Andalucía y su temblor de intimidad social y mística. Y en lo jondo van quizá sus mejores esencias".

Y aclaran su concepto de lo jondo: "Con la denominación neutra de 'lo jondo' queremos sugerir todo el pathos andaluz, el estilo de su cultura, y no sólo la manifestación de su cante, que si es para nosotros, sin duda alguna, el gesto más significativo de su espíritu, para muchos no pasa de una curiosa y pintoresca modalidad".

La obra consta de cuatro partes. En la primera analizan la postura que ante el flamenco han tenido los intelectuales, especialmente los escritores. Los hermanos Caba conocen bastante bien la literatura de su época, pero flaquean un tanto en la anterior a ellos, sobre todo en la del siglo diecinueve. Dicen que, para el diecinueve. "Andalucía y su complejo, lo jondo, no tuvo existencia o la tuvo tan desvalorada, que hacer de ello materia estética hubiera supuesto un descenso literario".

Lo cierto es que para los escritores de ese siglo, Andalucía tuvo existencia, y mucha, y lo de la poca valoración depende de para qué autores. Una afirmación así de tajante y de concluyente no se puede hacer, y lo que llevo dicho hasta ahora contradice la postura de los Caba.

Refiriéndose al 98, dicen: "Para la generación del 98 lo jondo no existe sino como negativa y lamentable realidad". Tampoco eso es verdad, como se puede ver en mi trabajo "La gente del 98 ante el flamenco". Como tampoco es verdad que el sentimiento antiflamenquista surgiera en el 98, ni es nueva la preocupación que sentían porque Europa pensara que la expresión de España fuera lo jondo; ya he puesto como prueba el texto de Núñez de Arce.

Mucho más acertados están en la consideración de los escritores y artistas contemporáneos a ellos: Juan Ramón Jiménez, Federico García Lorca, Manuel de Falla, Julio Romero de Torres, etcétera. La inclusión en este grupo de Antonio Machado sí resulta un poco sorprendente, puesto que pertenece a una generación anterior.

En la segunda parte de la obra estudian los Caba los antecedentes del cante jondo, las influencias árabe, judía, gitana, que superponen sobre la base de la cultura andaluza: "En Andalucía—dicen—confluyen la desesperación filosófica del Islam, la desesperación religiosa del hebreo y la desesperación social del gitano".

"Andalucía a través de la música del cante" titulan la tercera parte del libro. Ven aquí al flamenco como una expresión del dolor y de la pena del pueblo andaluz, que no deriva sólo de su cuestión social, sino que es también un sentimiento de solidaridad con todos aquellos que sufren. Ese sentimiento produce la necesidad imperiosa de cantar, y sirve de descarga emocional del dolor, es una válvula de escape.

Estudian asimismo otros caracteres de la personalidad andaluza, como su sexualidad, afirmando que "hay un nexo profundo entre el cante jondo y el machismo andaluz", y "que el cante jondo es sólo apto para ser ejecutado por hombres". Se dirá que, en el momento en el que escriben, una de las mayores figuras del cante es "La Niña de los Peines". A eso responden: "Las mujeres que han practicado triunfalmente el cante deben su éxito, en buena parte, a la voz densa, morena, recia, que les presta virilidad".

Otra de las características que señalan es su individualismo e indisciplina. "Cada tocaor en sus falsetas, como cada cantaor en sus coplas, si lo son de verdad, ponen siempre ritmos tan personales, que ello, por sí solo, acredita que en el cante hay siempre un individualismo de gesto anárquico".

La cuarta parte del libro trata de los temas de las coplas: filosófico, religioso, social y amoroso, que sirven de expresión al pensamiento y al dolor de Andalucía.

Domingo Prat

La obra de Domingo Prat ha sido muy poco utilizada por los historiadores del flamenco; tal vez porque era de muy difícil acceso. Lo cierto es que proporciona excelente información el "Diccionario biográfico, bibliográfico, histórico, crítico de guitarristas", que apareció en 1934, y que ha sido reeditado en Estados Unidos, en Ohio, en 1986. Las biografías, por lo general, no son muy extensas, puesto que se trata de un diccionario de guitarristas de todo tipo. Los flamencos que ocupan más espacio son Julián Arcas y Ramón Montoya.

Aparte de datos en cuanto a fechas y lugares, hay, de vez en cuando, informaciones tan importantes como lo que nos dice de Miguel Borrull Castelló: "Fue un devoto admirador de su paisano F. Tárrega, del cual tocaba un buen número de obras. Su repertorio en el género musical era vasto, siendo muchos los autores que abarcaba, aunque 'ese toque' lo cultivaba en la intimidad". Lo que indica, evidentemente, la formación clásica de Borrull padre.

Otra cosa que puede interesarnos es la escasa consideración social que tenían los guitarristas flamencos de final del siglo XIX, como se deduce de lo que apunta hablando de Paco Lucena:

"Fue distinguida figura, que llevaba en sí una aureola de respeto y admiración, en nada parecida a la que se observa generalmente entre los artistas de su género".

Además de los ya citados, Prat incluye en el "Diccionario", entre otros, a Miguel Borrull hijo, Luis Yance, Javier Molina, Francisco Rodríguez El Murciano, Patena, Víctor Rojas, Manolo El de Badajoz, Rafael Marín, Salvador Ballesteros, Teodoro Castro, El Pollo... Los guitarristas más jóvenes o más nuevos van agrupados en una cita común, caso de Perico El del Lunar, Luis Molina, Niño Ricardo, Sabicas.

Fernando "El de Triana"

Muy valioso es el libro de Fernando "El de Triana", "Arte y artistas flamencos", que se publica en el año 1935.

Como cantaor que era, conocía a la perfección el ambiente y los escenarios del flamenco, a los artistas y, por supuesto, los cantes. En gran medida, el libro es su propia memoria del flamenco, a la que acompaña una extraordinaria colección de fotografías de los artistas. Después de casi setenta años de su publicación, sigue siendo imprescindible para cualquier estudioso, y, de hecho, es una de las obras más utilizadas por los flamencólogos posteriores. Tal vez faltó un José Luis Ortiz Nuevo que fuera guiando el cauce de sus recuerdos. Con algún entrevistador, se hubiera sacado mayor partido.

La mayor parte del libro está dedicada a semblanzas, muy escuetas, de artistas flamencos, en las que, sobre todo, quiere dar su propia valoración de la calidad artística; opinión, desde luego, a tener muy en cuenta, aunque en ciertos casos parece que se guía por su amistad personal. Se echa en falta algún artista de la época, como "El Niño Gloria" o Miguel Borrull. Su admiración está por lo que él llama "cante grande" y por los artistas que hacen un flamenco ortodoxo y tradicional. Su cantaor preferido, Silverio, del que dice que "fue el único cantador que todo, absolutamente todo, lo cantó extraordinariamente bien". Los cantes "salían de la garganta del gran Silverio impregnados en miel y dotados de una gallardía faraónica, que no había quien los escuchara sin estremecerse, y al noventa y nueve por ciento de las gentes les asomaban las lágrimas a los ojos".

De los cantaores vivos entonces, escoge a los hermanos Pastora y Tomás Pavón. Señala de Tomás que "en los cantes de Enrique 'El Mellizo' hace verdaderas filigranas, y en los cantes de Jerez por seguiriyas raya a gran altura". Lamenta Fernando "El de Triana" que Tomás no cante en público, "donde tendría más porvenir económico y su fama se elevaría al sitio que a tan buen cantador corresponde".

Briosa la defensa de lo que él llama "legítimo fandango". Dice que incluso él fue el primero en cantar el fandango alosnero en un escenario, pero que está en contra de la adulteración que se estaba haciendo del fandango en aquellos años treinta. "Por mi notoria intransigencia –escribecontra la falsificación de los cantes, me consta que hay unos cuantos cantadores modernos que censuran la actitud que me atribuyen contra el fandango, y hasta hay quien dice que si porque a mí no me agrade este cante no les va a agradar a los demás. Están completamente equivocados, pues a mí me gusta el fandango más que a ellos mismos. Con lo que yo no puedo conformarme es con su desvirtuación, pues aunque cante chico, tiene su medida exacta".

Más adelante, elogia a los grandes artífices del fandango huelvano, y en la cita a Rebollo y a Comía hace su declaración estética: "¡Qué bien cantaban los dos! ¡Qué fandangos más típicos y naturales, sin chabacanerías ni adulteraciones! Modulaban con la garganta y no con ese juego de labios y mandíbulas con que modula la inmensa mayoría de los ondulados fandanguilleros de la actualidad".

Hace también un repaso de los fandangos de Málaga, Granada, Almería, Lucena. Cuando termina de despacharse a gusto con el fandango, censura cantar flamenco a dúo, cantar flamenco con orquesta y el poco cuidado que se ponía en la elección de las letras.

Rafael Cansinos Asséns

A partir de diciembre de 1933, Cansinos publica en el diario "La Libertad" una serie de comentarios a la obra de Carlos y Pedro Caba. Apareció, como libro, en Chile el año 1936 con el título de "La copla andaluza". Una obra prácticamente ilocalizable hasta que Ediciones Demófilo la reeditó en 1976.

El primer aspecto que señala Cansinos es que la copla andaluza no tiene solo origen popular, sino que surge de una continua transfusión entre la musa culta y la musa popular. La base de su estudio es que la copla mantiene una función medianera entre el arte y la vida, expresa artísticamente el acontecer de un pueblo y de unas razas, la hebrea, la árabe y la gitana. Según Cansinos, estas tres razas juntas suponen la mayoría del pueblo andaluz. El catolicismo persiguió a aquellos judíos y moriscos de los que dudaba la sinceridad de su conversión a la religión dominante, a lo que hay que añadir la represión que sufrió durante mucho tiempo la comunidad gitana.

La copla, para él, es la reacción del pueblo andaluz a la imposición de una moral que no es la suya, la "lágrima que llora penas inmemoriales de razas oprimidas que sufrieron pasión por sus ideales más sagrados", y "la confesión del fracaso de una raza; pero es también su venganza sobre el destino y sobre los demás pueblos a su dolor indiferentes".

Por consiguiente, la copla es "el suspiro de alivio del alma andaluza". Y elevándolo a categoría universal, "en la copla andaluza solloza (...) todo el dolor irredimible de la humanidad, aunque expresado con los acentos de un duelo personal e íntimo".

Utiliza Cansinos los arquetipos del teatro de los hermanos Álvarez Quintero y de la pintura de Julio Romero de Torres como paradigma de esa lucha, y al final resignación pero a la vez protesta, frente al destino trágico. El fatalismo andaluz, nos dice, es de origen oriental, y desemboca en una "intuición pesimista de la existencia" y es "de un nihilismo desconsolador y absoluto".