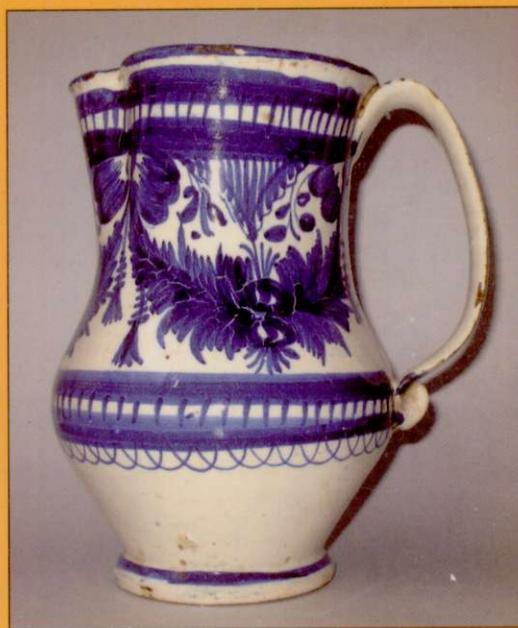


43

Diciembre 2009

DEMÓFILO

HOMENAJE A
JUAN ALBERTO FERNÁNDEZ BAÑULS



Revista de Cultura Tradicional de Andalucía
(2ª Época de EL FOLK-LORE ANDALUZ)



Fundación Machado

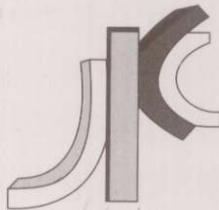


Nº 43

DEMÓFILO

Revista de Cultura Tradicional de Andalucía
(2ª Época de EL FOLK-LORE ANDALUZ)

HOMENAJE A
JUAN ALBERTO FERNÁNDEZ BAÑULS



Fundación Machado
2009

La Fundación Machado es una institución inscrita con el número 2 en el Registro de Fundaciones Privadas de carácter cultural y artístico de la Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía, con fecha 29 de julio de 1985. Tiene por objeto el estudio y promoción de la cultura tradicional andaluza y su relación con otras áreas culturales. Su denominación es un permanente homenaje al iniciador de los estudios científicos de cultura tradicional en Andalucía, Antonio Machado y Álvarez "Demófilo" (1846-1893), creador y director de la revista "El Folk-Lore Andaluz".



Esta edición ha sido posible gracias a la colaboración de la Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía

Correspondencia, suscripciones e intercambios:

"Demófilo". Fundación Machado.

Jimios, 13. 41001-SEVILLA

Teléf.: 954 22 87 98. Fax: 954 21 52 11.

www.fundacionmachado.org

e-mail: info@fundacionmachado.org

"Demófilo" no se responsabiliza de los escritos vertidos en la revista, siendo la responsabilidad exclusiva de los autores.

"Fundación Machado", "Demófilo" y logotipo registrados.

© De la edición: Fundación Machado.

© Textos e imágenes: los autores.

Foto portada: Jarra de cerámica vidriada, 1801.

Museo de Artes y Costumbres Populares del Alto Guadalquivir
Cazorla (Jaén).

I.S.S.N: 1133-8032

Depósito Legal: SE-1.451-2009

Diseño y maquetación: Alicia Díaz Luengo.

Traducciones: Miguel A. Gallego González.

Impresión: Pinelo Talleres Gráficos, S.L.

DEMÓFILO

Revista de Cultura Tradicional de Andalucía

DIRECTOR:

Antonio Rodríguez Almodóvar

CONSEJO DE REDACCIÓN:

Antonio Rodríguez Almodóvar

Manuel Abad Gómez

Jesús Cantero Martínez

Manuel Cepero Molina

Manuel Copete Núñez

Francisco Díaz Velázquez

Alberto González Troyano

Antonio José Pérez Castellano.

CONSEJO ASESOR:

Juan Manuel Suárez Japón

Encarnación Aguilar Criado

Cristina Cruces Roldán

Joaquín Díaz García

Antonio Limón Delgado

Isidoro Moreno Navarro

José Manuel Pedrosa Bartolomé

Pedro Piñero Ramírez

Gerhard Steingress

CUIDADO DE LA EDICIÓN:

Francisco Díaz Velázquez

Antonio José Pérez Castellano

SUMARIO

EDITORIAL	11
ARTÍCULOS	17
<i>Juan Alberto Fernández Bañuls (Sevilla, 1946-2008).</i> Pedro M. Piñero Ramírez	19
<i>Copla flamenca y copla tradicional.</i> Juan Alberto Fernández Bañuls	35
<i>Religiosidad popular y religiosidad personal en Antonio Machado: el poema "la saeta".</i> Enrique Baltanás	45
<i>Visiones de Antonio Mairena, desde el recuerdo a Alberto.</i> Juan Manuel Suárez Japón	57
<i>Tradición oral y escrita en los pregones de La Pasión de Cristo. La sentencia de Pilatos.</i> Antonio José Pérez Castellano	75
<i>La Argentina en la prensa madrileña.</i> José Luis Navarro García	93
<i>La Macarena y los macarenos.</i> Antonio Zoido Naranjo	131
<i>Manifestaciones del Arte Flamenco en las primeras décadas del siglo XX.</i> Carmen González-Amor Sánchez	141
<i>Sorprendente.</i> Javier Criado Fernández	151
<i>Repensar "lo popular" en Andalucía.</i> Cristina Cruces Roldán	153
<i>Acción dramática y educación (un instrumento para la formación del profesorado).</i> Luis Núñez Cubero	173
<i>Un espacio expositivo para el sentimiento popular.</i> <i>(In memoriam de Alberto Fernández Bañuls)</i> Manuel Grosso Galván	189

<i>La copla flamenca: lírica tradicional en andaluz.</i> Juan Alberto Fernández Bañuls	193
RESCATE	203
<i>La Copla.</i> Francisco Rodríguez Marín	205
ACTIVIDADES DE LA FUNDACIÓN	253
CATÁLOGO DE OBRAS RECIBIDAS	263

EDITORIAL

ALBERTO FERNÁNDEZ BAÑULS *IN MEMORIAM*

A finales del pasado año la Fundación Machado perdió a uno de sus miembros fundadores y todos los que hoy formamos parte de ella perdimos también a un entrañable y viejo amigo: Juan Alberto Fernández Bañuls.

Sevillano de raigambre, nacido en 1946, Alberto era Catedrático de Lengua y Literatura Española, escritor, poeta, hombre de teatro, articulista, investigador y apasionado del Arte Flamenco, conocedor y enamorado de la semana santa sevillana y otras manifestaciones de la religiosidad popular, investigador de la cultura tradicional de Andalucía y, por encima de todas estas cosas, un hombre, *en el buen sentido de la palabra, bueno*. Cordial, solidario, progresista, amigo de sus amigos, culto, inteligente, sencillo, alegre, vitalista...

Fue uno de los componentes de aquel grupo inicial que, a mediados de los años ochenta, comenzaron a gestar la idea de crear una Fundación que, siguiendo la estela de Demófilo, se dedicara al estudio de la cultura tradicional de Andalucía (un campo, por aquel entonces, un tanto abandonado por la Universidad y los estudios oficiales). Fruto del trabajo y del entusiasmo de aquel pequeño grupo de personas entre las que Alberto se encontraba, fue la creación en 1985 de esta Fundación Machado, de la que fue el primer secretario, y que hoy lamenta la pérdida de uno de sus miembros más queridos.

Sin intentar ser exhaustivo, sí quisiera al menos reseñar algunas de las actividades que –aparte la tarea docente– corroboran esta dedicación de Alberto a la cultura tradicional de Andalucía y su amor y admiración por el arte y la sabiduría populares.

Con respecto al Flamenco –su gran pasión– habría que destacar que fue asesor de Flamenco de la Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía, en el periodo comprendido entre los años 1990 a 1994, así como Coordinador de Programas Flamencos de dicha Consejería, y coordinador y artífice de la edición de la obra completa del cantaor Antonio Mairena, publicada en 1992.

Fue co-director con José María Pérez Orozco de la IV Bienal de Arte Flamenco Ciudad de Sevilla, co-director de la serie de TVE *Caminos Flamencos*, también con Pérez Orozco, y asesor y guionista de la serie *Flamenco*, para la Consejería de Educación y Ciencia de la Junta de Andalucía. Dirigió el seminario “*Estilos y dinastías del cante flamenco*”, desarrollado en la Universidad Internacional Menéndez Pelayo, en 1985 y tiene publicados numerosos trabajos sobre la copla flamenca en diversas revistas especializadas y en Actas de Congresos Internacionales, aparte del fundamental libro “*La Poesía Flamenca. Lírica en andaluz*”, escrito en colaboración con José María Pérez Orozco y publicado en 1983, que constituye una de las recopilaciones de coplas flamencas más importantes que se han llevado a cabo, y del que hizo recientemente una reedición.

Fue miembro del Área de Flamenco de la Fundación Machado desde sus inicios, presidió el jurado de la primera Bienal de Arte Flamenco celebrada en la capital de Japón, en 1987, participó con ponencias (“*Copla flamenca y copla tradicional*”, “*La copla flamenca: lírica tradicional en andaluz*”) en eventos como el Congreso Internacional “*Lyra minima oral*” celebrado en la Universidad de Alcalá en 1998 y el Congreso Internacional “*Lyra minima oral III*”, celebrado en Sevilla en 2001, y ha participado e intervenido, en fin, en tantos otros acontecimientos referidos a la investigación, la difusión y la promoción del flamenco, que sería demasiado largo y prolijo tratar de enumerarlos todos aquí.

Pero lo más importante de todo, en la relación de Alberto con el Flamenco, no fue su faceta de investigador, ni de promotor, ni de organizador, ni de difusor de este arte sino el hecho de que Alberto fue, como suele decirse con respeto en los ambientes flamencos, “*un buen aficionao*”, un verdadero enamorado del Flamenco. Y ahí están para atestiguarlo su entrañable amistad con tantos y tantos artistas, y tantas noches sin tiempo escuchando un cante por soleá...

En cuanto al otro tema al que Alberto dedicó especial atención, la religiosidad popular y las artes y artesanías a ellas vinculadas, habrá de nuevo que añadir que también aquí, como en el flamenco, su dedicación fue apasionada y llena de implicación personal. Porque para él el estudio e investigación de estos temas era inseparable de la experiencia personal, del *vivir el fenómeno*. Buen ejemplo de ello fue su relación con la Semana Santa sevillana de la que no sólo fue un estudioso sino también un apasionado participante, enamorado de su estética y capaz de *sentir* la belleza efímera, la magia, el milagro de una *levantá*, de una saeta inesperada, del perfil de una imagen recortado contra el cielo de la madrugada...

Fruto y prueba de todo ello fueron sus colaboraciones en prensa, sus artículos, y libros como “*Semana Santa. Fiesta y rito en Sevilla*”, o “*Tu mirada y la nuestra. Semana Santa en Sevilla*”, su participación en la creación de los Premios Demófilo a las artes y artesanías de la Semana Santa o su participación apasionada en la Tertulias que sobre este tema se vienen desarrollando en la Fundación.

Como poeta, una callada ocupación de muchos años, nos dejó hace poco, como en herencia, un único poemario: *Memoria personal*. Un libro en el que recoge una selección de poemas, escogidos con cuidada autocrítica de entre todos cuantos escribió; una especie de síntesis, de muestra, de esa casi oculta dedicación a la poesía que él mantuvo con pudor y amoroso cuidado a lo largo de su vida.

Hoy la Fundación Machado dedica este número especial de la revista Demófilo a la memoria de Alberto Fernández Bañuls. Hemos querido deliberadamente huir de la tentación de hacer un monográfico de tipo necroló-

gico, centrado en glosar la figura de Alberto y en comentar su obra, y hemos optado por dedicar este número de nuestra revista a trabajos sobre los temas a los que él dedicó su vida: el Flamenco, la religiosidad popular encarnada en las semanas santas y también al Teatro, arte al que tan vinculado estuvo en su juventud y al que siempre guardó fidelidad, amor y afición.

Así lo han entendido los autores que colaboran en este número y que tan generosamente han querido participar en este homenaje póstumo al que fue uno de los creadores de la Fundación Machado, un entusiasta investigador de la cultura tradicional andaluza y sobre todo un extraordinario e inolvidable amigo.

Manuel Cepero Molina
Presidente de la Fundación Machado.

ARTÍCULOS

JUAN ALBERTO FERNÁNDEZ BAÑULS (SEVILLA, 1946-2008)¹

Pedro M. Piñero Ramírez
Fundación Machado

En el dolorido recuerdo

Se lo habéis oído más de una vez contar a Alberto, y lo contaba muy orgulloso, que la reunión en la que se fraguó la Fundación Machado tuvo lugar en su casa de los pinares de Alcalá de Guadaíra. Él fue nuestro primer convocante y anfitrión rumboso en aquella comida que nos ofreció. Nos congregó alrededor de una mesa generosa, muy bien atendida por Carmen Troncoso, y espléndidamente regada por los vinos que el propio Alberto nos servía. Ya sabéis cómo era, y lo que disfrutaba de la buena mesa, de la buena vida. De siempre tuvo su punto de hedonismo moderado muy propio de las gentes del Sur.

Allí estábamos José María Pérez Orozco, Antonio Rodríguez Almodóvar y yo, y a lo largo de la tarde nos hizo partícipe, con toda la ilusión del mundo, del proyecto que tenía en la cabeza y que ya había compartido con algunos amigos. Quizá fuera yo el único que todavía no tenía noticias previas del plan, pero me captó plenamente desde el primer momento. Y bien que me captó, a las pruebas me remito. Los que estábamos allí, aquel día de la primavera de 1983, éramos, somos todos filólogos, y todos embarcados en el estudio de diversos géneros de la literatura de transmisión oral en Andalucía: la copla flamenca, el cuento, el romancero, la lírica popular.

Alberto, que estaba feliz, se extendió en exponer la necesidad de comprometernos en un trabajo compartido para conseguir la recuperación, conservación, estudio y difusión de la cultura tradicional andaluza, que tuviera como núcleo dinamizador, como punto de arranque la literatura tradicional y folclórica, pero con la idea de que el proyecto, una vez consolidado de modo definitivo en fundación, se extendiera —como así ha sido— a otros campos de la cultura popular. Estábamos en los primeros años ilusionantes de la democracia, y Andalucía buscaba definir, afianzar su concepto, marcar sus señas de identidad, perfilar su singularidad dentro de la gran cultura panhispánica. Muy pronto supe que José Rodríguez de la Borbolla aplaudía sin reservas el proyecto. Y así echamos a andar. Paco Díaz Velázquez se añadió

¹ Esta semblanza se leyó en el homenaje organizado por la Fundación Machado y celebrado en La Carbonería, 9 el día de febrero de 2009.



1987. Colocación de una placa conmemorativa en el lugar donde estuvo situada la Sociedad Económica de Amigos del País, con ocasión del 60 aniversario del homenaje a Góngora, celebrado en 1927, en el que intervinieron los principales escritores de la posteriormente conocida como Generación del 27.

bien pronto al grupo, y luego fueron sumándose Antonio Zoido, Salvador Rodríguez Becerra y Manuel Cepero. En 1985 se constituyó nuestra fundación, la que Alberto Fernández Bañuls había soñado.

Más de una vez, a lo largo de estos años, me ha repetido Alberto, con un gracejo muy suyo, que usaba cuando se ponía cercano, cariñoso y entrañable, que lo era mucho, y con la rotundidad con que hacía sus asertos: «*Para-me decía-*, esto es lo mejor que hemos hecho en la vida».

Yo sabía muy bien de la formación humanística y filológica de Alberto, de su profunda cultura, sólida, bien asentada en numerosas lecturas, saboreadas con el regusto del tiempo sin agobios. La verdad es que Alberto era un hombre sin muchas prisas. ¡Bendita sea su alma! Y lo digo ahora que ha pasado lo que ha pasado, y los años me han hecho valorar más la dulce tranquilidad de las horas propias, intransferibles, de las que él disfrutaba tanto.

Habíamos coincidido en las aulas de una Facultad que ya no existe. Una facultad inquieta, activa, estimulante; aquella de donde salió el primer curso de filólogos de Sevilla, en el que yo me estrené como profesor y él como alumno. Compartía banca con Jacobo Cortines, José María Pérez Orozco, Antonio Garnica, José M. Capote, Carmen Romero, Carmen Ávila, Valerio Báez, Gracia Caballos... Un curso excelente.

En aquella universidad de entonces se estaba fraguando un núcleo notable del socialismo sevillano, andaluz y nacional, y tanto que sí. En las reuniones, primero clandestinas, luego discretamente semiclandestinas y por último descaradamente a ojos vista, se cocía el caldo de cultivo que alimentaría con generosidad a las primeras hornadas de jóvenes socialistas, y allí estaba Alberto, que desde entonces ha sido fiel a su ideario político, pero con la rebeldía que le ha caracterizado siempre y con la crítica abierta y sin disimulo a lo que dentro del partido ha chocado con su modo de entender la *res pública*, la más doméstica y la de más largo recorrido, manteniendo su compromiso con este ideario, naturalmente con los altibajos propios del hombre que no deja de reflexionar sobre las coordenadas que rigen su vivir y orientan sus relaciones con los demás. Pero eso nos ha pasado a casi todos.

Muy poco después de terminar la licenciatura, en 1973, Alberto consiguió la plaza de Lengua y Literatura Españolas, y ha dedicado a la enseñanza una buena parte de su vida. Me consta que fue un profesor excelente, a su manera, sin presiones, con libertad, explicando lo que él consideraba más importante, a su aire. Me han contado que embobaba a los alumnos con la lectura de los textos poéticos que recitaba muchas veces de memoria. Tenía, sin duda, una memoria envidiable, y una bella voz profunda, bien timbrada, muy hecha, de clara sonoridad, y cuando recitaba un poema lo hacía siempre apuntando a la semirepresentación, pues el teatro ha ocupado un lugar destacado en su formación. Tenía tablas. Sabía estar en el escenario, y las clases son, en cierto modo (o lo eran), sobre todo las clases de literatura, una



Jurado de los Premios Demófilo, 1989

continuada puesta en escena. Para eso estaba muy dotado. ¡Cuántas veces y con qué gusto nos ha recitado largos poemas en tertulias, reuniones y fiestas que hemos disfrutado juntos!

Su preparación filológica se basaba no solo en su formación literaria sino también en un conocimiento sólido de la lengua española y la lingüística general. Muchas veces hablamos de las corrientes lingüísticas más en boga en aquellos años —me refiero a las décadas de 1970 y 1980—, que no eran pocas, y él desde luego las conocía mejor que yo.

¿Por qué digo esto ahora? Veréis. Su pasión —para algunas cosas fundamentales, Alberto era un hombre muy apasionado—, por el flamenco es conocida de todos. Le venía de lejos, y la llevaba en el hondón del alma, en

el arcano más recóndito en donde el hombre guarda aquello que conforma lo esencial de uno, lo que singulariza y diferencia. Y en este caso fue más inamovible que en otros. Aquí se mantuvo –y lo digo yo que no sé nada de flamenco– fiel a sus ideas axiales, a la piedra angular en que descansaba su manera de entender el flamenco. A nadie se le oculta –mas a al contrario, porque él lo clamaba a los cuatro vientos– que tuvo en don Antonio Mairena el referente primero e irremplazable, y que caminaba, sin salirse de las ori-



Entrega de los Premios Demófilo, marzo 1991.

llas, —qué digo salirse, sin apenas rozarlas—, por la más estricta geografía del cante, aguas abajo del río del más diáfano clasicismo: de Mairena a los Puertos, pasando por Sevilla, Alcalá, Utrera, Lebrija, Jerez. Ya sabéis: La Niña de los Peines, Joaquín el de la Paula, los Perrate, Manuel Torres, y un etcétera no muy largo pero sí escogido con mucho tiento. Y me parece —aunque es probable que yo me equivoque— que en esto de las líneas maestras del flamenco no hacía concesiones. Vamos, que no partía peras con nadie.

A principios de la década de los 80 —no recuerdo muy bien el año exacto, pero fue muy a principios de esa década— formé parte de un jurado para otorgar un premio a una obra sobre el flamenco. Nos había convocado el Delegado de Cultura del Ayuntamiento, que en aquella época era José Luis Ortiz Nuevo. Los trabajos, que no eran pocos y algunos muy buenos, venían bajo plica, como Dios manda en esta clase de concursos; pero nada más abrir el original me di cuenta de que aquella obra que todos decidimos premiar era de Alberto y José María. No podía ser de otros. Me llamó la atención el rigor lingüístico con que se trataban los textos reunidos con todo cuidado y mejor acierto en una gran antología del cante flamenco. Quedé francamente sorprendido, porque ¿quién había echado mano de Curtius, de Guy de Bosschère, Alarcos Llorach, Leo Spitzer, Todorov, Margit Frenk,



Entrega Premios Demófilo, marzo 1993.

Jakobson, etc. para enfrentarse a esos textos, para explicar sus estructuras poéticas, descubrir su configuración retórica, sus motivos simbólicos, sus claves tradicionales a la búsqueda de sus esencias líricas, que destilan el sentir más profundo de un pueblo? Me refiero, claro es, a *Poesía flamenca, lírica en andaluz*. «El libro verde del flamenco», como le conocemos algunos en su primera edición, luego mejorada, en la segunda, de 2004, por su propio trabajo y la valiosa colaboración de Ana Córdoba. Me atrevo a decir que el libro es para los estudiosos y aficionados de nuestro tiempo, lo que fue la colección de Demófilo para épocas anteriores. Un referente. La obra es un ejercicio de dignificación del flamenco verdaderamente encomiable.

Lás veces que Alberto se decidió a estudiar la poesía flamenca lo hizo con seriedad filológica, sin obviar por ello su contextualización social y su entorno humano, sin el que la obra literaria es pura retórica huera. Llevó a la comunidad científica y universitaria, en los congresos internacionales a los que asistió, el valor y la singularidad de esta lírica en andaluz, que, de su mano, hemos ido descubriendo en la Fundación a cuantos especialistas hemos convocado a lo largo de estos años, y en más de alguna ocasión mis colegas que trabajan sobre lírica popular de tipo tradicional me han pedido que les proporcione esta obra, que hasta hace poco se había hecho inencontrable.



Entrega Premios Demófilo, marzo 1999.

En su haber están también otras tareas y responsabilidades a las que atendió en estas tres últimas décadas de su vida, por desgracia truncada demasiado pronto, cuando estaba todavía en plena sazón. Se ocupó de la difusión del flamenco como director de algunas series de televisión, asumió el encargo de la dirección de la IV Bienal, fue coordinador de Programas Flamencos de la Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía.

Su otra pasión, la Semana Santa. Una pasión que vivía gozosamente, con una fruición intensa e indisimulada, un gozo mitad religioso —quizá sea más correcto decir sagrado— mitad laico, en el que afloraba sin ocultamientos la poliédrica conformación de la compleja personalidad humana, que, de manera sorprendente, se hacía en él vida en una simbiosis donde se armonizaba lo que para no pocos está lleno de contradicciones clamorosas. Alberto aunaba la estética más refinada con el conocimiento más contrastado; hermanaba el sentimiento religioso en una profundidad que, mucho más allá del fenómeno cristiano, va a las raíces mismas del hombre, con el placer de la fiesta primaveral; le penetraba en esos días la alegría del renacer gozoso de la naturaleza toda. Se dejaba arrastrar, placenteramente, por una afectividad no siempre contenida, tan propia de él, que tuvo siempre la emoción a flor de piel, la lágrima pronta. ¿Recordáis? Se señalaba los ojos con los dos dedos de la mano izquierda y te decía sin rubor: “Mira, estoy llorando”, y era verdad, se le saltaban las lágrimas.



Entrega Premios Demófilo, abril 2001.



Reunión previa a la entrega de los Premios Demófilo 2002.

¡Qué gozo aquellas madrugadas de Jueves Santo desde los balcones de la casa que Alberto y Ana tenían en la Cuesta del Rosario! Fueron unos años maravillosos aquellos, que el tiempo ha ido destrozando, ese tiempo que, recuerdo sus versos, es

Insolente, cansino, desprovisto
de sorpresas, de cambiantes emociones,
de arriesgadas aventuras,
monótono en su eterno fluir hacia la muerte.

A veces da vértigo mirar hacia atrás, nos recorre el escalofrío del tiempo, que tanto obsesionó a nuestro llorado amigo. Su hermoso libro de poemas que nos ha dejado, *Expediente personal*, es un legado precioso, un regalo impagable, que nos resulta demasiado reducido para todo lo que escribió. Ahí, Ana, tienes una tarea que te vamos a reclamar los amigos: hay que seguir publicando sus poemas. Porque en ellos ha quedado, a mi modo de ver, lo mejor de Alberto. En ellos están, en buena parte, las claves que él fue descubriendo de su vida, desde que, después de una niñez en la «que el sol siempre brillaba / como una antorcha», la vida se le vino encima. Son sus palabras:



Alberto Fernández Bañuls, 2003.

Dueño ya de tus nostalgias,
la noche se fue extendiendo
sobre la frente asombrada.

En sus estrofas quiero encontrar la explicación de los aparentes claros-curos de su personalidad, las contradicciones de su vividura, la profundidad de su pensamiento, el sentido del crepuscular lubricán que recorre muchos de sus versos con un melancólico y contenido estremecimiento. Su relectura en estos días me ha llenado de emoción y me ha hecho conocer, aún mejor, al amigo que hemos perdido.

En esta gavilla de poemas podemos descubrir el testimonio insoslayable de sus numerosas lecturas, de su sólida formación literaria, de su conocimiento lentamente degustado de los clásicos españoles. Su verso pausado, diáfano, la refrenada melodía de sus endecasílabos, la factura primorosa de sus elegantes y sorprendentes sonetos. En la lejanía vislumbramos a Cetina, Aldana, Lope, Quevedo... y un mundo aún más lejano, el de la antigüedad greco-romana que ha recreado con verdadera maestría en uno de los poemas primeros que me dio a leer, titulado *Penélope*, y que situó entre sus mejores logros poéticos junto a los sonetos.



Jornadas sobre Flamenco, Córdoba, noviembre 2007

Decididamente, Alberto, que paseaba su elegancia –le gustaba vestir bien pero sin estridencias ni modernuras– por una Sevilla que tanto amaba y de la que conocía cada rincón y sabía pormenores de sus leyendas y certezas de sus historias, poseía un alma clásica bien acrisolada en los libros, reflejada en su concepto del flamenco, acreditada en su percepción de la Semana Santa, y hasta su fascinada contemplación del mar tiene indiscutibles resonancias clásicas. Leo de *Penélope*:

Así pasaba el tiempo día a día.
 Penélope miraba la aventura
 del diario acontecer y su mirada
 se poblaba de cantos de sirenas
 y de enormes caballos maliciosos
 para luego perderse por los mares.

Alberto tenía su personal Mediterráneo aquí cerca, a la mano, en las costas del Sur, desde la desembocadura del Guadalquivir –¡cuánto ha disfrutado en la luminosidad de Sanlúcar!– hasta las playas más movidas del Estrecho. Y ese mar se le poblaba siempre de enigmáticas sirenas, del obsesivo transcurso de las horas sin sentido y del perturbador simbolismo de la muerte inevitable, inmensa en su poder tiránico. Escribió en *Atardecer en Bolonia*:

Frente al mar sosegado que se extiende
 –lengua de espumas, desoladas olas,
 convertidas las playas en sudarios,
 mortajas de esqueletos de sirenas–,
 me he sentado al socaire de las horas
 soñando el simulacro de la vida.

Sus poemas están inundados por el inquietante sentimiento de la fugacidad del tiempo, contra el que Alberto se esforzó en preparar el antídoto; frente al olvido, el cultivo de la memoria. Lo dijo, clarividente precursor de su destino que no se sabía tan cercano, en un soneto sobrecogedor: «No soy sino memoria».

COPLA FLAMENCA Y COPLA TRADICIONAL *

Juan Alberto Fernández Bañuls.
Fundación Machado.

RESUMEN

En el artículo se analizan, desde el punto de vista lingüístico, estilístico, fonético, fonológico y métrico, los caracteres que diferencian el cancionero flamenco del conjunto de la lírica tradicional de tipo popular y que lo convierten en un caso singular dentro de la poesía lírica de tradición oral.

(Palabras clave: Flamenco, coplas flamencas, poesía popular, Andalucía, habla andaluza.)

ABSTRACT

In the article they are analysed, from different points of view, linguistic, stylistic, phonetic, phonologic and metrical, the characters differentiating the flamenco songs from the whole of traditional lyric of popular type and that makes of them a singular case in the lyric poetry of oral tradition.

(Key words: Flamenco, flamenco folksongs, popular poetry, Andalucía, local Andalusian language.)

*Esgrasiaito er que come
er pan por manita ajena.*

SALIDA

Han pasado ciento veinte años desde que apareciera la obra que supuso el primer acercamiento riguroso al asunto que ahora nos ocupa. Me estoy refiriendo, como es de suponer, a la *Colección de Cantes flamencos* de Antonio Machado y Álvarez, *Demófilo*, pionero en la introducción en nuestro país de los estudios folclóricos y fundador de diversas Sociedades y Revistas que tenían la finalidad de llamar la atención sobre el rico patrimonio de la cultura tradicional hispánica, recogerla, estudiarla, divulgarla...

* Conferencia pronunciada en el Congreso Internacional *Lyra Mínima Oral III*, celebrado en Sevilla los días 26 al 28 de noviembre de 2001, y publicada en *De la canción de amor medieval a las soleares*, ed. Pedro Piñero Ramírez, Fundación Machado y Universidad de Sevilla, Sevilla, 2004.

Han pasado ciento veinte años y, a lo largo de ellos, han ido dándose a conocer numerosas publicaciones que, a partir de aquella obra fundacional, se han interesado, con mayor o menor fortuna, en el análisis y la ponderación de los cantares que sirven de soporte literario a un arte singular, emocionante y desvalido al que hemos dado en llamar *Flamenco*.

Han pasado todos esos años y, pese a que unos pocos y muy renombrados poetas e intelectuales españoles hayan llamado la atención sobre su calidad y su importancia en el contexto de nuestra poesía popular, estos breves cantares, la lírica flamenca, permanecen ajenos y sin sitio alguno en los trabajos y las investigaciones de quienes se esfuerzan por llenar aquel vacío que en 1919 lamentaba D. Ramón Menéndez Pidal en lo tocante a los orígenes de nuestra poesía lírica.

En efecto, qué es lo que hace que estos breves *cantes*, como los llamaba Demófilo, confundiendo, a mi juicio, las realizaciones musicales con los soportes literarios de las mismas, *letras*, en la más desgraciada denominación que, lamentablemente, sigue siendo moneda de uso común, *coplas*, como más acertadamente las designara Federico García Lorca, continúen ignorados por la inmensa mayoría de los investigadores de la poesía popular hispánica, aún constituyendo, como es notorio, un cancionero vivo, en constante proceso de creación y recreación, preñado con todas las claves de la lírica tradicional y necesitado de ocasiones como ésta, en que se pone a disposición de los mejores estudiosos, por ver si se enamoran de su desnuda sencillez, de su difícil perfección, de su rotunda maestría, comparables sólo con la solemne verdad artística de las músicas a las que están indisolublemente unidas y que por razones que han sido profusamente analizadas en otros lugares y que nada añaden a los propósitos de este trabajo, se les llamó casi desde siempre *Flamenco*.

Gran parte de la responsabilidad de todo este desconocimiento es achacable, bajo mi punto de vista, a varias razones que procuraré explicar a continuación, bien entendido que no se trata de una explicación exhaustiva, sino de un conjunto abierto de causas de las que, más adelante, se podrán extraer algunas conclusiones que desvelen el secular desinterés por estos estudios.

En primer lugar, malos tiempos eran aquellos en los que *Demófilo* llamaba la atención sobre los cantes flamencos, cuando por España corrían aires que me atrevería a situar en lo que se puede afirmar como *fundamentalismo castellanista* y que darían lugar a las posiciones inequívocamente antiflamencas de los grandes prebostes de la generación del 98, es decir, Unamuno, Baroja, y al consiguiente desprecio hacia unas expresiones populares que tenían su acomodo en las tabernas y en los ambientes de la marginalidad, cuando no de la predelinuencia. Es por esto que los hombres más influyentes del 98 establecieron un prejuicio de rechazo sistemático hacia el *Flamenco* que,

desde entonces, los espíritus más cultivados no dejaron de sentir y asumir como posicionamiento propio, sin que ello impidiera que se acercaran a su innegable atractivo musical y, a veces, muy pocas veces, a las coplas que se expresaban a través de esas músicas.

Que poetas de la talla de Antonio y Manuel Machado, Salvador Rueda, Rafael Cansinos Asséns, Federico García Lorca y otros muchos, hasta nuestros días, hayan llamado la atención, a veces insistentemente, en el valor poético y la magia desnuda y terrible de los cantes flamencos, de poco ha servido. El Flamenco como música, como danza, como *lyra mínima oral*, sigue siendo, si no un socorrido ornamento con que se divierten gentes de todo saber y condición, el pariente pobre o el convidado de piedra, mudo, ignorado, sospechoso, porque, la misma copla flamenca lo dice

*Esgrasiáito er que come
er pan por manita ajena:
siempre mirando a la cara,
si la ponen mala o buena.*

Esta reunión ha querido poner a la copla flamenca en pie de igualdad con la hermosa tradición de la lírica popular hispánica. Bien que lo agradecemos. Y no queremos perder la oportunidad de hacer oír su voz intensa y diferente, viva y creadora, a fin de que pueda conseguir tener un hueco, el suyo, el de la dignidad que ha ido acumulando con su belleza sencilla, con su humanidad verdadera, con su humildad orgullosa, en los desvelos de los que mejor la pueden amar, porque la pueden conocer mejor.

1. LA COPLA FLAMENCA.

Pasados ya bastantes años, casi veinte, desde que mi compañero, el profesor Pérez Orozco, y yo mismo publicamos el estudio y la antología de coplas flamencas titulado *La poesía flamenca. Lírica en andaluz*, y dejando a un lado el completo trabajo del profesor Gutiérrez Carbajo, *La copla flamenca y la lírica de tipo popular*, y los estudios sobre el léxico flamenco de Miguel Roperó Núñez, que han esclarecido en buena medida la caracterización de esta poesía, poco, por no decir nada, se ha estudiado sobre este asunto desde el punto de vista filológico. Y la razón, al menos en buena medida, habría que buscarla en que desde la *Colección* de Demófilo la mayoría de los que se han ocupado de la copla y aún del Flamenco en su conjunto lo ha hecho desde la Antropología, desde la perspectiva del folclore, y, de algún modo, ese punto de vista ha impedido el acercamiento a partir de otras posiciones investigadoras.

Ante esta situación tan poco esperanzadora, no podemos menos que considerar como alarmante la exigua aportación de los estudios filológi-

cos para profundizar en el análisis literario de la copla flamenca y de la relación de ésta con el conjunto de la lírica tradicional hispánica, ya que el conocimiento riguroso de este corpus poético se vería provechosamente enriquecido con las aportaciones de tantos investigadores que se afanan por desvelar sus secretos. Por decirlo con las palabras certeras y luminosas de Leo Spitzer:

“... Hay bellezas ocultas que no se dejan descubrir en los primeros intentos de exploración; en realidad, toda belleza tiene una cierta cualidad misteriosa que no se transparenta a primera vista. Ello no obstante, no hay mayor razón para eludir la descripción del fenómeno que la de cualquier otro fenómeno natural. (...) El amor, ya sea a Dios, a los hombres o al arte, no puede sino salir ganando con el esfuerzo del entendimiento humano por descubrir las causas de sus emociones más sublimes y por reducirlas a fórmulas. Un amor frívolo, ése es el que no puede sobrevivir a la definición intelectual; que el amor más grande se engrandece más al ser comprendido”¹

En un primer acercamiento analítico al segundo aspecto que he mencionado arriba respecto de la copla flamenca, es decir, a su relación con la lírica tradicional hispánica, y considerando en su justo valor las semejanzas que pueden existir entre ambas en los aspectos temáticos y métricos, puedo afirmar que la poesía flamenca presenta unas notables diferencias, incluso en esas dos caras de su signo poético, con la lírica peninsular de tipo popular, tales que es posible considerarla, como ha dicho el profesor Gutiérrez Carbajo “... un tipo peculiar de cantos dentro del universo de la canción popular en general.”²

Si atendemos al carácter lírico de estas coplas, parece evidente que éste no es un rasgo diferenciador que las separe del tronco común de la lírica popular hispánica, y, aún, de cualquier otra lírica de tipo popular. Es claro que los hombres de toda época, edad y condición, cuando han cantado, han expresado las emociones primarias que convergen en la común condición humana. Pero, reparen en esta copla que se atiene al esquema métrico de la llamada *soleá corta* o *soleariya*

Pañolito por su cara,
pa que no cogiera tierra
la boca que yo besaba.

¹ Spitzer, Leo, *Lingüística e historia literaria*. Ed. Gredos; Madrid, 1961. Pág. 8.

² Gutiérrez Carbajo, Francisco, *La copla flamenca y la lírica de tipo popular*. Ed. Cinterco; Madrid, 1990. Pág. 411

Quiero llamarles la atención acerca de la especial concentración de elementos emotivos, la indiferencia, cuando no la falta de pudor, en el tratamiento de asuntos que rayan en lo macabro. No creo que sea frecuente encontrar una perspectiva lírica de esta intensidad en el conjunto de la poesía popular. Y es justamente en eso, en la intensidad en la expresión de las emociones, en donde puede hallarse la razón de la diferencia. Ya Federico García Lorca, en su conferencia de 1922, titulada *El cante jondo. Primitivo canto andaluz*, ponía el acento en este particular. Permítanme citarles algunos fragmentos: “Una de las maravillas del “cante jondo”, aparte de la esencial melódica, consiste en los poemas. (...) No hay nada, absolutamente nada, igual en toda España, ni en estilización, ni en ambiente, ni en justeza emocional. (...) Causa extrañeza y maravilla cómo el anónimo poeta del pueblo extracta en tres o cuatro versos toda la rara complejidad de los más altos momentos sentimentales en la vida del hombre. (...) Es el patetismo la característica más fuerte de nuestro cante jondo.”³ Esta intensidad en la expresión de las emociones, esta especie de *vuelta de tuerca* expresiva, es lo que, a nuestro juicio y desde un punto de vista estrictamente estilístico, convierte muchas de las coplas flamencas en verdaderas joyas de la lírica popular. Reparen en la belleza terrible de esta *siguiriya*:

Cuando yo me muera,
te pido un encargo:
que con la trenza de tu pelo negro
me amarren las manos.

Esta copla que aparece ya recogida por Machado y Álvarez en su *Colección de cantes flamencos* llama la atención por la cuidadosa elaboración de los elementos compositivos. Son simples. Podemos decir, incluso, que están dentro de una aquilatada tradición cancioneril. Pero conviene que nos detengamos en algunos aspectos de su contenido, que bien pudieran pasarnos inadvertidos ante la solitaria emoción de su rotundidad formal. La costumbre de atar las manos del muerto con algún objeto significativo, como un rosario, está lo suficientemente acreditada en la cultura mediterránea que no creo necesario insistir en sus evidentes implicaciones. Pero que el cabello de la amada, tejido en trenza, sea el cordel amoroso que solicite quien se ve abocado a una muerte cierta, lleva necesariamente a que nos preguntemos por el significado simbólico del pelo largo en la particular cultura que aquí se nos revela. La mujer a quien le cortan el pelo, y, más aún, la que se lo corta voluntariamente, en la cultura gitana de la baja Andalucía representa la que está socialmente

³ García Lorca, Federico, *Conferencias. I*. Ed. de Mario Hernández. Alianza Editorial, Madrid, 1984. Págs. 65-66.

muerta, la que ha sido señalada con el estigma tribal de la exclusión, la que ya no tendrá nunca más un lugar junto al resto de las mujeres.

Todo esto, sumado a lo que más adelante diré acerca de la modalidad lingüística en la que se realizan las coplas flamencas, me lleva a considerar si no es posible la existencia de una diferente manera de concebir el mundo, un modo distinto de interpretar la existencia y los valores que la sustentan. En pocas palabras, *una cultura distinta*. Por decirlo con la voz de Leo Spitzer:

“(…) puesto que el documento más revelador del alma de un pueblo es su literatura, y dado que ésta última no es otra cosa más que su idioma, tal como lo han escrito sus mejores hablistas, ¿no podemos abrigar fundadas esperanzas de llegar a comprender el espíritu de una nación en el lenguaje de las obras señeras de su literatura?”⁴

Hemos estado aludiendo a la lengua en que estas coplas se cantan, se transmiten, se interpretan. Conviene ahora que nos detengamos más extensamente en analizar el vehículo expresivo, el soporte lingüístico que les sirve para hacerlo, para, de esta forma, profundizar en las diferencias existentes entre esta modalidad de lírica oral y el conjunto de la lírica tradicional hispánica, sin olvidar las repercusiones que se derivarán en la métrica de las coplas y el más nebuloso universo de los referentes temáticos, estilísticos y simbólicos.

2. LÍRICA ORAL EN ANDALUZ.

Las canciones que forman el *corpus* de la lírica popular de la tradición moderna hispánica se manifiestan ante todo, como dice el profesor Piñero Ramírez, en “(…) *el triunfo de dos estrofas, ambas de cuatro versos, que imponen su dominio casi absoluto sobre cualquier otra. Seguidilla y cuarteta romanceada, (la cuarteta de rima asonante en los versos pares) acaparan casi la totalidad de las formas de la canción lírica de la tradición moderna*”.⁵ En efecto, como bien puede comprobarse repasando las colecciones publicadas de coplas flamencas, estas dos estrofas son las que más se contabilizan, con dos excepciones altamente sugestivas. La primera es una variante sobre el esquema métrico normal de la seguidilla, forma esta última que se emplea comúnmente en cantes como la *liviana*, la *serrana* y la *cantiña*. Esa variante consiste en el alargamiento del tercer verso de la copla para convertirlo en uno de arte mayor, endecasílabo las más de las veces, y conformar, así, el molde métrico originalísimo de la *siguiriyá gitana*:

⁴ Spitzer, Leo, *op.cit.* Pág. 20

⁵ Piñero Ramírez, Pedro, “El carbonero. Ejemplo de canción en serie abierta de la lírica popular moderna”, *Lírica popular/ lírica tradicional*, Lecciones en homenaje a don Emilio García Gómez, Universidad de Sevilla, Fundación Machado, Madrid, 1998, Pág. 219.

Dale limosna al pobre,
 dásela, por Dios,
 que el pobrecito viene malherido
 del mal del amor.

La segunda es la que aparecía en algunos viejos manuales de métrica con el nombre de *soleá* y que es llamada también *soleariya* o *soleá corta*. Esta estrofa de tres versos octosílabos con rima asonante en el primero y el tercero sirve de soporte literario a buen número de cantes, y constituye, por su brevedad y la concentración de elementos emotivos, uno de los más hermosos ejemplos de intensidad lírica del conjunto de la poesía flamenca. Véase, si no, esta copla en la que el anónimo poeta popular no tiene el más mínimo problema para, ¡en tres versos!, emplear hasta cinco adverbios, suprimiendo cualquier referencia que no sea la puramente emocional y consiguiendo de la elusión de cualquier elemento que no sea la pura queja universal un momento de estremecedora verdad poética:

Acuérdate cuando entonces
 bajabas descalza a abrirme
 y ahora ya no me conoces.

Aunque sólo haya sido esbozada la singularidad de la copla flamenca en lo que se refiere al dominio de la métrica, es hora de pasar a otro aspecto, que se nos antoja igual de relevante, si no más, para ir delimitando, dentro de los estrechos márgenes de esta intervención, los caracteres distintivos de esta lírica popular.

El carácter oral de la lírica flamenca no necesita ser demostrado. Decía Demófilo:

“Las coplas populares no están hechas para venderse, ni aún 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, una expresión y un alcance que meramente escritas no pueden tener. (...) 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. 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”.⁶

⁶ Machado y Álvarez, Antonio, *Cantes flamencos*, Espasa-Calpe, Madrid, 1975, 3º ed., Pág.16.

Efectivamente, la copla flamenca es de carácter oral. Sólo en ocasiones y por motivos ajenos al hecho mismo de su creación poética pasa a ser recogida por escrito, se convierte en *literatura*. Pero es el caso que su realización cantada se produce en la variante del español que conocemos como dialecto andaluz y, más concretamente, en su variante bajoandaluza o *norma sevillana*, que no viene sino a confirmar el origen del Flamenco en la concreta zona del bajo Guadalquivir. Aún hoy, a más de un siglo de la invención de la grabación fonográfica que, como es de suponer, ha transformado de manera radical su proceso de comunicación, puede afirmarse que la creación y, en menor medida quizás, la transmisión y la conservación de las coplas que permanecen vivas en la memoria colectiva de sus intérpretes, continúa siendo oral y, dentro de ello, además, cantada.

Es de su propio carácter oral-cantado de donde se deriva su necesaria realización lingüística en el dialecto andaluz. Pero, antes de proseguir con esta línea argumentativa, permítanme hacer una breve digresión sobre la existencia de una hipotética *literatura andaluza* y que, como tal, ha venido circulando en manuales y ensayos de todo tipo. Como bien se podrá suponer, esta denominación carece de cualquier base filológica y, a pesar de que extraordinarios escritores, como Herrera, Góngora, Bécquer o los Machado, sean espléndidos poetas andaluces y gloria de las letras hispánicas, no se puede confundir de ningún modo una obra escrita en español con la poesía flamenca, poesía popular de carácter tradicional, fruto de una actitud artística que se concreta en un código lingüístico que le sirve de soporte expresivo: el dialecto andaluz.

En todos los niveles de este fenómeno poético se pueden constatar datos incuestionables que nos permiten concluir que es sólo el andaluz y no otra modalidad lingüística la que han adoptado y deben adoptar las coplas flamencas. Consideremos esta copla:

Pa' qué me dijiste
que iba' a venir,
que me he llevado to' la noche en vela,
sin poder dormir.

Parece evidente que, si este poema se cantara en otra variante del español, no se produciría la formación de sinalefas insólitas, provocadas bien por el apócope de determinadas palabras, como el *para* inicial y el *toda* del tercer verso, bien por la pérdida de la *s* implosiva en el *ibas* del segundo y, por lo tanto, se generaría un indeseable anisosilabismo que rompería el ritmo silábico normal en este tipo de estrofa. Véase el resultado de esta misma copla, dicha en español estándar:

Para qué me dijiste
 que ibas a venir,
 que me he llevado toda la noche en vela,
 sin poder dormir.

Es ésta una primera y llamativa consecuencia del modo de actuar del dialecto andaluz sobre la obra poética, y, dadas las características de las hablas andaluzas, es lógico deducir que es en el nivel fonético-fonológico donde podemos documentar las más claras diferencias entre el andaluz y el castellano. En la copla flamenca encontramos todos los fenómenos que distinguen al andaluz de la lengua común: el *seseo*, la aspiración de implosivas, la alternancia r/l, la caída de consonantes finales, la pérdida de las intervocálicas o de sílabas completas.

En este otro caso, que paso a señalarles ahora, avanzaremos un poco más, desde el terreno de la fonética al de la sintaxis, que, como todos ustedes saben es uno de los caminos más frecuentes y más productivos en el proceso de transformación de las lenguas.

Un favor te v' y a pedir:
 que te quites de la puerta,
 cuando me veas venir.

Este es un caso patente de fonética sintáctica, en el que la pérdida de una vocal de la sílaba métrica "voy a = v'y a", no sólo iguala la pauta octosilábica, sino que, además, está incidiendo en otro nivel del fenómeno lingüístico: *ir a + infinitivo* es la perífrasis verbal que en determinadas áreas de nuestro dialecto está sustituyendo a la forma sintética del futuro, como atestigua el profesor Mondéjar. Esa reducción fonética "lexicaliza" la fórmula, reconduciendo a un nuevo proceso de síntesis en la perspectiva diacrónica de la evolución del sistema de los tiempos verbales latinos a los románicos.⁷

Avanzando un poco más, y situándonos en el nivel léxico-semántico, observamos, también evidencias incontestables que colocan la copla flamenca en un lugar diferenciado del resto de la canción tradicional. En efecto, la copla flamenca, como muy bien ha estudiado el profesor Roperó Núñez⁸, incorpora un considerable número de palabras en *caló*, el dialecto español del *romanó*, lo que no hace sino consolidar el papel protagonista de los gitanos bajoandaluces en el proceso de creación y transmisión del

⁷ Mondéjar, José, *El verbo andaluz. Formas y estructuras*, C.S.I.C., Madrid, 1970.

⁸ Roperó Núñez, Miguel, *El léxico caló en el cante flamenco*, P.U.S., Sevilla, 1978.

cante flamenco. Pero es que, sin entrar en este tema, el dialecto andaluz ha conservado una cantidad de términos tal, que han caído ya en desuso en el español actual, que nos encontramos muchas veces con palabras de una rara belleza, por su antigüedad, por su valor expresivo y por la sorpresa que causa su empleo.

Compadrito mío Cuco,
dile usté' a mi madre
cómo me muero en esta casapuerta,
revolcao en sangre.

La palabra casapuerta es casi una reliquia arqueológica y, sin embargo, se conserva en uso en el andaluz del bajo Guadalquivir, concretamente en la provincia de Cádiz, como auténtica reliquia desaparecida hoy del resto del español. No es éste, ni mucho menos, un caso aislado. Un estudio pormenorizado y exhaustivo del nivel léxico descubriría que el cancionero flamenco es un extraordinario banco de datos para atestiguar la vigencia de innumerables voces del fondo castizo del idioma. Pero es que, por el contrario, al anónimo poeta popular no le importa en absoluto incorporar al discurso lírico palabras que, en su momento, sólo accedían al lenguaje poético por la vía de las vanguardias de principios del siglo xx.

Yo te estoy queriendo a ti
con la misma violencia
que lleva el ferrocarril.

Este necesariamente breve repaso a los aspectos lingüísticos de la copla flamenca quedaría desequilibrado y sería insuficiente, si no esbozáramos algunos de los rasgos de estilo que se expresan en ese peculiar lenguaje.

Ya decíamos más arriba que la brevedad de estas canciones era uno de sus rasgos más significativos y que, a causa de ello, se producía una especial condensación de los elementos líricos en el interior del poema que era lo que más y mejor contribuía a hacer de ellos, en muchos casos, joyas de una emocionante belleza verdadera. Ahora bien, no estará de más recurrir de nuevo a las palabras de Antonio Machado y Álvarez, para puntualizar algunos aspectos de la estilística de la copla flamenca. Decía *Demófilo*: "El poeta anónimo no usa los ripios. La falta de ripios es una de las verdaderas notas características de la poesía popular; el ripio es un primor que el pueblo desconoce; en tesis general, puede asegurarse que copla, soleá o seguidilla que tenga ripio, no la ha hecho el pueblo". Y, para mayor abundamiento, aunque la cita sea larga, voy a transcribir algunos párrafos de la ya citada conferencia de García Lorca, ya que su agudo punto de vista me ha servido para entender mejor todo este asunto.

“Las preguntas que todos hacen, *dice Lorca*, de ¿quién hizo esos poemas?, ¿qué poeta anónimo los lanza en el escenario rudo del pueblo?, esto realmente no tiene respuesta.

Jeanroy, en su libro *Orígenes de la lírica popular en Francia*, escribe: “El arte popular no sólo es la creación impersonal, vaga e inconsciente, sino la creación “personal” que el pueblo recoge por adaptarse a su sensibilidad”. Jeanroy tiene en parte razón, pero basta tener una poca sensibilidad para advertir dónde está la creación culta, aunque ésta tenga todo el color salvaje que se quiera. Nuestro pueblo canta coplas de Melchor de Palau, de Salvador Rueda, de Ventura Ruiz de 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”.⁹

He aquí la firme opinión de un poeta, de uno de nuestros más profundos y emocionantes poetas, de un poeta que ha pasado a formar parte de la legión anónima de que se compone el cancionero flamenco, aunque sólo sea por esta terrible soleá corta, misterioso ejemplo de perfección en la gradación de los elementos líricos desnudos para expresar la radical soledad de la muerte:

Muerto se quedó en la calle
con un puñal en el pecho.
No lo conocía nadie.

Me permitirán que añada un ejemplo más que me va a servir para establecer con mayor claridad la inexistencia de una oposición intrínseca verdaderamente significativa entre poesía tradicional (popular) y poesía individual (culto), como manifestaciones de un mismo discurso lingüístico y literario. En palabras de Tzvetan Todorov: “*Con el advenimiento del Romanticismo, y posteriormente en toda la cultura moderna, se deja de creer en la existencia de una dicotomía “natural-artificial” en el interior del discurso. Todo es natural o todo es artificial, pero no existe un grado cero de la escritura, no hay escritura inocente, el lenguaje más neutro*

⁹ García Lorca, Federico, *op. cit.*, Págs. 71-72.

está tan cargado de sentido como una expresión extravagante".¹⁰ Por ello, la existencia de una forma o de otra es únicamente un asunto de elección consciente. Viene al caso, para recordar una anécdota que sucedió durante la grabación fonográfica de uno de los discos del desaparecido *cantaor* Camarón de la Isla, *La leyenda del tiempo*. Un compañero nuestro que ha escrito excelentes coplas flamencas, Paco Díaz Velázquez, recibió el encargo por parte de la productora de escribir unas coplas que el artista interpretaría por *tangos*. Una de ellas decía así:

A sándalo y romero
huele tu cuerpo;
no hay en la morería
jazmín más tierno.

Al llegar la hora efectiva de la grabación, Camarón *interpretó* esta copla de la siguiente manera, que es la que efectivamente se reproduce en el microsuro:

A matas de romero
huele tu cuerpo;
no hay en la morería
jazmín más tierno.

Está claro. El intérprete, único depositario, transmisor y creador/recreador, de la poesía tradicional, actuó efectivamente sobre la copla y la convirtió, con ese leve ajuste léxico, en una auténtica copla flamenca. Es decir, la mejoró.

En este ejemplo real reside, a mi juicio, la voluntad de estilo de la copla flamenca, junto con los ya mencionados a lo largo de estas páginas, en la elección de un discurso que, en su desnuda sencillez, no deja lugar a dudas sobre el carácter popular de esta lírica, lo que, como no podía ser menos, no está reñido en modo alguno con abundantísimos ejemplos en los que la depuración del lenguaje corre pareja con la alta calidad de la emoción humana que hizo que, en ese misterioso momento que hemos dado en llamar creación poética, un hombre o una mujer, llevados de la perentoria necesidad de la comunicación artística, cantara estas coplas, tan distintas, tan iguales al común sentimiento humano, que nos siguen estremeciendo con la rotunda verdad última que compartimos todos los seres humanos.

Fui piedra y perdí mi centro
y me arrojaron al mar,
y, a fuerza de mucho tiempo,
mi centro vine a encontrar.

¹⁰ Todorov, Tzvetan, *Literatura y significación*. Ed. Planeta, Barcelona, 1971. Pág. 212.

Para terminar esta pequeña cala en los aspectos estilísticos de la poesía flamenca, haré notar el carácter exclusivamente urbano de la misma. Desde luego, hay alusiones a la naturaleza, pero en modo alguno semejantes a las que pueblan el cancionero tradicional hispánico. Los elementos de la naturaleza que aparecen en el universo lírico de estas coplas no tienen valor por sí mismos, ni son marcos o decorados tópicos de referencia, sino que se presentan como interlocutores en una suerte de *panteísmo animista* con un carácter no privativo de lo natural, ya que aparecen otros elementos no naturales, como *el carbón de la fragua, la ventana o la reja*, empleados en los mismos contextos del discurso poético. Pero sí es de notar que este carácter esencialmente urbano de las coplas flamencas, nos lleva de inmediato a recordar que sólo las jarchas, en los mismos orígenes de nuestra lírica, comparten este carácter distintivo. Dicho sea, por supuesto, sin ánimo de establecer nexo alguno de continuidad entre tan distantes manifestaciones de nuestra poesía popular.

Para terminar la parte expositiva de este trabajo, y antes de comunicar sus posibles conclusiones, me gustaría añadir que desde 1985, en Sevilla, en la Fundación Machado, un equipo investigador ha ido recogiendo y archi-vando un número considerable de coplas flamencas –alrededor de treinta mil– que, en su mayoría, ha sido interpretada en alguno de los estilos propios del Flamenco a lo largo del siglo en que la grabación fonográfica ha atestiguado de manera fehaciente su existencia. Si a esto sumamos las colecciones de coplas preexistentes, podemos decir, sin que ello suene a vana arrogancia, que somos poseedores del mayor *corpus* de lírica popular de tradición moderna de cuantos existen en el conjunto de las literaturas hispánicas.

Sabemos bien que el trabajo de recopilar las coplas para formar una colección mínimamente creíble, tropieza con aporías incuestionables. No es la menor asumir que reproducir la forma –una de las formas– que la copla adopta en uno de los momentos de su vida, significa, si no se maneja una gran cantidad de variantes, renunciar a su existencia entera, ya que la copla, independiente, ajena a cualquier intento de inventario totalizador, continúa desarrollándose, existiendo, inaccesible a las voluntades individuales. Éste es el sentido, al fin y al cabo, de la tradicionalidad en lo que se refiere a la lírica flamenca de tipo popular: su maravillosa capacidad de adaptación para conseguir expresar momentos concretos de los sentimientos individuales de sus intérpretes, que serán los encargados de recrearlas en cada ocasión como únicos autores de ese instante de su vida.

REMATE

Siendo coherente con este breve bosquejo sobre los caracteres que diferencian el cancionero flamenco del conjunto de la lírica tradicional de tipo popular y que lo convierten en un caso singular dentro de lo que llamamos

lyra mínima oral, y vista la escasez de estudios rigurosos que, desde la aparición del Flamenco, se han publicado, resultaría demasiado aventurado establecer unas conclusiones que tuvieran valor decisivo. En cualquier caso, la línea de análisis y la opinión de quien esto suscribe han quedado lo bastante claras, creo, para que se me exima de tamaño riesgo. Pero es que, además, mi intención más profunda, cuando me puse a la tarea de redactar este trabajo, fue la de presentar ante ustedes lo que se me antoja como el *corpus* vivo de poesía tradicional más importante del conjunto de la lírica popular hispánica, dar una voz de alarma por el estado de extrema necesidad en que se encuentra su investigación y estudio y, por fin, reivindicar un lugar propio y digno en la atención de los que, afortunadamente cada vez en mayor número, se ocupan en estos menesteres.

Por ello, y parodiando el final de las obras de nuestra comedia del Siglo de Oro, si todo esto que les he intentado transmitir sirve para que mejore el panorama investigador de este asunto, que Dios os lo premie, si no ocurriera así, que *Undibé del cielo*, me lo demande a mí, ya que no habría otro responsable.

BIBLIOGRAFÍA

- García Lorca, Federico, *Conferencias. I*. Ed. de Mario Hernández, Alianza Editorial, Madrid, 1984.
- Gutiérrez Carbajo, Francisco, *La copla flamenca y la lírica de tipo popular*, Ed. Cinterco, Madrid, 1990.
- Machado y Álvarez, Antonio, *Cantes flamencos*, Espasa-Calpe, Madrid, 1975, 3.º ed.
- Mondéjar, José, *El verbo andaluz. Formas y estructuras*, C.S.I.C., Madrid, 1970.
- Piñero Ramírez, Pedro, "El carbonero. Ejemplo de canción en serie abierta de la lírica popular moderna", *Lírica popular/ lírica tradicional*, Lecciones en homenaje a don Emilio García Gómez, Universidad de Sevilla, Fundación Machado, Madrid, 1998.
- Ropero Núñez, Miguel, *El léxico caló en el cante flamenco*, P.U.S., Sevilla, 1978.
- Spitzer, Leo, *Lingüística e historia literaria*, Ed. Gredos, Madrid, 1961.
- Todorov, Tzvetan, *Literatura y significación*, Ed. Planeta, Barcelona, 1971.

RELIGIOSIDAD POPULAR Y RELIGIOSIDAD PERSONAL EN ANTONIO MACHADO: EL POEMA “LA SAETA”

Enrique Baltanás

Universidad de Sevilla y Fundación Machado

RESUMEN:

El poema “La saeta”, publicado por primera vez en 1914 y luego recogido en *Campos de Castilla*, ha suscitado diversas interpretaciones, a veces encontradas. ¿Constituía una condena de la religiosidad popular en tanto que supersticiosa y equivocada? ¿Proclamaba la idea de un Cristo vivo frente a un Cristo muerto? En este artículo se pretende ahondar en el verdadero significado del poema partiendo de su fuente evangélica y relacionándolo con el pensamiento maduro desarrollado por Machado en su *Juan de Mairena*. (Palabras clave: Religiosidad popular, saetas, semana santa, Machado, flamenco.)

ABSTRACT:

The poem “La saeta”, published for the first time in 1914 and later included in *Campos de Castilla*, has given rise to a variety of interpretations, sometimes conflicting. Did it constitute a condemnation of popular religiosity as superstitious and wrong? Did it proclaimed the idea of a live Christ against a dead Christ? In this article it is intended to look in depth into the true meaning of the poem starting from its evangelical fountain and relating it with the mature thinking developed by Machado in his *Juan de Mairena*.

(Key words: Popular religiosity, saeta, Holy Week, Machado, flamenco.)

POPULAR Y AMBIGÜO

Desde que en 1969, Juan Manuel Serrat publicase su álbum *Dedicado a Antonio Machado, poeta*, uno de los temas que más rápidamente se popularizó fue el poema-canción “La saeta”, que había sido publicado por primera vez por Machado en la revista *Nuevo Mundo* en 1914, junto con “Sevillanas” de su hermano Manuel, y con el título común de “Semana Santa en Sevilla”. Posteriormente, el poema, con el número CXXX, pasó a formar parte de *Campos de Castilla*, y así permaneció en las sucesivas ediciones de su *Poesías completas*. De la popularidad alcanzada por la versión musical de Serrat da buena cuenta el hecho de que, no sólo ha sido versionado por otros cantau-

tores, incluso flamencos, como Camarón de la Isla, sino que ha pasado al repertorio habitual de las bandas de cornetas y tambores de la Semana Santa sevillana y andaluza, e incluso de otras regiones de España, que lo suelen interpretar en los cortejos procesionales. No obstante, no son pocos los que opinan que esta utilización es impropia, puesto que el poema de Machado, en realidad, sería una diatriba contra la religiosidad popular y, en concreto, una crítica de las celebraciones de la Semana Santa.¹ La verdad es que el poema en cuestión ha suscitado muy diversas interpretaciones, a veces no sólo divergentes sino contrapuestas. No es nuestro propósito discutir aquí si tal “marcha procesional” es adecuada o no, sino analizar el poema y profundizar o aclarar su verdadero contenido, aunque de tal análisis pudieran extraerse algunas conclusiones en cuanto a la polémica antes apuntada.

Recordemos antes el texto, para proceder enseguida a su comentario. El poema se abre con un paratexto, una saeta popular:

*¿Quién me presta una escalera,
para subir al madero,
para quitarle los clavos
a Jesús el Nazareno?*

A esta saeta popular, que, por cierto, es una de las recogidas por Antonio Machado y Álvarez, su padre, en su artículo “Las saetas populares”,² sigue propiamente el poema de don Antonio:

*¡Oh, la saeta, el cantar
al Cristo de los gitanos,
siempre con sangre en las manos,
siempre por desenclavar!*³

¹ Así, por ejemplo, en un comentario anónimo “cazado” en la blogosfera: “Una saeta popular sirve a Machado para reivindicar su idea de Jesús y de la religión, que nada tienen que ver con la oficial. El poeta no quiere cantar al Jesús crucificado, símbolo del sufrimiento y el martirio, sino al que anduvo en la mar, una imagen que evoca mucho más la libertad.”

² Publicado en *El Averiguador Universal*, núm. 34 (1880), y también en *La Enciclopedia*, 2ª época, año IV, núm. 8 del mismo año. Puede verse ahora en mi edición de sus *Obras completas*, Sevilla, Diputación provincial, 2005, t. II, pp. 1585-1593. La única variante es el vulgarismo *empresta por presta*.

³ Curiosamente, y esto no parece haberlo señalado nadie hasta ahora, el popularmente llamado Cristo de los gitanos de Sevilla no es un Crucificado, sino un Nazareno. ¿Se trata de un fallo de memoria del poeta? ¿Se dejó llevar por la rima manos-gitanos...? ¿O tal vez pensaba en el Cristo del Cachorro, éste sí un crucificado, sito en una capilla en el arrabal de Triana, cercana a la llamada Cava de los Gitanos?

¡Cantar del pueblo andaluz,
 que todas las primaveras
 anda pidiendo escaleras
 para subir a la cruz!
 ¡Cantar de la tierra mía,
 que echa flores
 al Jesús de la agonía,
 y es la fe de mis mayores!
 ¡Oh, no eres tú mi cantar!
 ¡No puedo cantar ni quiero
 a ese Jesús del madero,
 sino al que anduvo en el mar!⁴

Vemos aquí que el poema puede dividirse claramente en dos partes. La primera, que abarcaría los doce primeros versos, consistiría prácticamente en una glosa de la saeta citada y una simple descripción o evocación de la Semana Santa sevillana (y, por extensión, andaluza) y de sus cortejos procesionales. Los últimos cuatro versos, en cambio, forman un claro contraste o contraposición con lo anterior. Aquí el poeta parece mostrar su discrepancia (¡Oh, no eres tú mi cantar!) con lo anterior, es decir, con el «Jesús de la agonía», «siempre con sangre en las manos, siempre por desenclavar», e incluso también un cierto distanciamiento crítico con la que, dice, «es la fe de mis mayores». Precisamente éste y el último son los versos más susceptibles de variada interpretación.

Cuando dice «la fe de mis mayores» parece referirse no tanto al de su familia, puesto que sabemos que su padre no era creyente, sino al de la tradición, a la popular. ¿Para rechazarla o condenarla? ¿Simplemente para distanciarse? Conociendo la adhesión de Machado al folklore, a los saberes, sentimientos y creencias populares, no parece que debamos leerlo como una condena, sino como un distanciamiento, una matización personal. *Es la fe de mis mayores* puede indicar incluso un tono de respeto, de respeto a la tradición popular. Pero definitivamente, el Cristo en el que prefiere fijar su atención Machado no es el ensangrentado, el clavado en la cruz, el de la agonía, sino “el que anduvo en el mar.”

⁴ Sigo el texto de la edición de *Campos de Castilla* de Geoffrey Ribbans, Madrid, Cátedra, 2000, 10ª ed. revisada. En CXXXVI, II, de la sección “Proverbios y cantares” de *Campos de Castilla* encontramos otra alusión al Cristo que anda sobre las aguas: “¿Para qué llamar caminos/ a los surcos del azar...?/ Todo el que camina anda/ como Jesús, sobre el mar.” Comentar este otro poemilla, y su posible relación con “La saeta” nos llevaría aquí y ahora demasiado lejos de nuestro propósito.

Y es este último y decisivo verso el que ha suscitado las más variadas interpretaciones. Fernando Carratalá Teruel, en su artículo «Antonio Machado: “La saeta”» (publicado en su blog <<http://fcarratala.blogdns.com/wordpress>>) lleva a cabo un breve pero acertado resumen de las opiniones que este verso, y por tanto el sentido último del poema, ha provocado:

«Considerando la complejidad de la religiosidad machadiana, cercana en ocasiones a cierto existencialismo, para Emilio Orozco “lo que quiere cantar el poeta es al Cristo que anda y camina -y traza camino- por este inmenso mar del mundo, por donde el hombre ha de caminar sin camino” (1968: 351). Leopoldo de Luis también observa “cierta vaguedad difusa muy distante de la concretización redentorista” (1975: 119). Sánchez Barbudo aprecia en el poema el “eco de Unamuno, el Unamuno protestantizante” y piensa que “ese Jesús al cual él quisiera cantar es simplemente el Hombre” (1976: 291, 292). Sin desechar las anteriores interpretaciones (Machado es en ocasiones ambiguo, lo cual responde bien a su condición de estar “siempre buscando a Dios entre la niebla”, como escribió), parece más coherente con el conjunto de su obra la lectura que hace Laín Entralgo, quien interpreta esta imagen en clave evangélica: Cristo vence a la muerte, simbolizada por el mar (1954: 94), y el poeta “pide “ex abrupto”, con tan brutal sinceridad, la presencia del Cristo mayestático que triunfa sobre el mar; o, con otras palabras, el milagro” (1959: 187). González Ruiz también lo entiende como afirmación de fe: andar en el mar significaría “moverse en el misterio del más allá, en el que se cree a pies juntillas” (1975: 112). Según este autor, “Machado no puede digerir ese masoquismo religioso de nuestro pueblo andaluz, que parece relamerse en la consideración introvertida de la pasión y muerte de Jesús y de los múltiples dolores de María, su Madre. Él sueña con el “Jesús que anda en el mar”, o sea, con el Cristo resucitado, sencillamente presente en la realidad cotidiana de los creyentes y garantizadores de una sólida esperanza en un futuro escatológico.” (1975: p. 113).»

LA FUENTE EVÁNGÉLICA

A nuestro juicio, todas estas interpretaciones, aun con sus aciertos parciales, adolecen de un común defecto: ignoran o pasan por alto la fuente evangélica a la que evidentemente se refiere Machado, y a la que es preciso referirse si pretendemos entender el significado del cuestionado verso final y por lo tanto del poema en su totalidad. Alguna incluso incurre en cierto anacronismo, o error de cronología, como la de González Ruiz, que identifica el «Jesús que anda en el mar» con el Cristo resucitado, cuando sabemos que este episodio de Jesús sobre las aguas tiene lugar mucho antes de la Pasión y Muerte.

En concreto, este episodio es relatado por tres de los cuatro evangelistas: Mateo (14, 23-33), Marcos (6, 45-52) y Juan (6, 15-21). ¿Cuál de los tres tuvo en cuenta Machado? Es posible, y aun probable, que Machado conociera los tres, pues, como su maestro Unamuno, era asiduo lector de la Biblia. Pero sin duda el que más debió de impresionarle, porque es el que con más detalle y con mayor relieve dramático y poético relata el acontecimiento, fue el de Mateo.

El hecho tiene lugar inmediatamente después del milagro de la multiplicación de los panes y los peces. Después de que Jesús despida a la multitud, sube al monte a orar a solas. Mateo lo relata así (seguimos la traducción de Juan Mateos y Luis Alonso Schökel):

«Caída la tarde, seguía allí solo. Mientras tanto la barca iba ya muy lejos de la tierra, maltratada por las olas, porque llevaba viento contrario. De madrugada se les acercó Jesús andando sobre el mar. Los discípulos, viéndolo andar sobre el mar se asustaron diciendo que era un fantasma, y daban gritos de miedo.

Jesús les habló enseguida:

– ¡Ánimo, soy yo, no tengáis miedo!

Pedro le contestó:

– Señor, si eres tú, mándame llegar hasta ti andando sobre el agua.

Él le dijo:

– Ven.

Pedro bajó de la barca y echó a andar sobre el agua para llegar hasta Jesús; pero al sentir la fuerza del viento le entró miedo, empezó a hundirse y gritó:

– ¡Sálvame, Señor!

Jesús extendió en seguida la mano, lo agarró y le dijo:

– ¡Qué poca fe! ¿Por qué has dudado?

En cuanto subieron a la barca cesó el viento.

Los de la barca se postraron ante él diciendo:

– Realmente eres Hijo de Dios.»

A diferencia de los relatos de Marcos y Juan, que sólo se refieren a los asustados discípulos en su conjunto, dentro de la barca castigada por el viento y el oleaje, Mateo, y es una diferencia radical, le otorga el protagonismo a Simón Pedro, quien, para convencerse de que no se trata de un fantasma, sino del mismo Jesús, solicita un milagro, una prueba tangible: «Señor, si eres tú, mándame llegar a ti andando sobre el agua.» Y Cristo simplemente le dice «Ven». Los discípulos, todos, han reaccionado con incredulidad, no reconocen al Hombre-Dios, creen ingenuamente, humanamente, que se trata de un fantasma. Sin embargo Pedro le lanza un desafío a ese fantasma. Pedro, obser-

vémoslo, tampoco cree él mismo, tampoco confía: exige una prueba tangible, un milagro, participar de la naturaleza divina y poder andar sobre las aguas. Jesús lo invita a hacerlo, pero, a la menor contrariedad, «al sentir la fuerza del viento», su fe, ya escasa de por sí, flaquea y comienza a hundirse. Por eso Jesús, al agarrarlo de la mano y salvarlo, pone el dedo en la llaga: «¡Qué poca fe! ¿Por qué has dudado?».

El sentido de la perícopa aparece, pues muy claro: es el tema de la fe, que no necesita, o no debe exigir, milagros ni pruebas, aunque la naturaleza divina pueda hacerlos. La fe que es requisito imprescindible para no hundirse en el mar de la duda y del miedo, en el mar del absurdo y de la muerte. Y es a la vista de la fuente evangélica, ésta de Mateo singularmente, por tanto, como se esclarece el poema de Machado. No es el Cristo muerto, inmovilizado en su muerte (“siempre por desenclavar”) el que le interesa aquí a Machado, como tampoco el resucitado (porque, como hemos visto, el episodio tiene lugar mucho antes de la Pasión y el que anda sobre las aguas no es precisamente el Cristo resucitado, como afirma, paradójicamente en un teólogo profesional, González Ruiz). Tampoco parece muy acertada la interpretación de Laín Entralgo cuando afirma que el poeta pide vehementemente “la presencia del Cristo mayestático que triunfa sobre el mar; o, con otras palabras, el milagro.” Pues si algo afirma el pasaje de Mateo es la gratuidad del milagro y la necesidad de la fe, y no sería razonable acusar a Machado de lector desatento.

FE Y METAFÍSICA EN ANTONIO MACHADO

Y es este tema, el de la fe, el que va a interesar siempre a Machado, desde este poema de 1914 hasta el *Juan de Mairena* de 1936. La fe en dos aspectos: en primer término, como una manera de acercamiento a la realidad y a la verdad (distinta de la razón lógica, del conocimiento deductivo) y, por otra parte, en su aspecto de fe en el Cristo y su mensaje de amor al prójimo, al hermano, al *otro*. Pues, digámoslo ya, todo el pensamiento filosófico de Machado es, en cierto sentido, una muy particular cristología. Que se desarrolla no sólo en el verso y en la prosa, sino también en el teatro, singularmente en *La Lola se va a los puertos*, tantas veces motejada de mera obra “folklórica”, y en *El hombre que murió en la guerra* (véase Baltanás, en prensa).

Pero limitémonos ahora a espigar algo de lo que se dice en *Juan de Mairena* sobre este tema de la fe, en la doble vertiente que hemos señalado. En el fragmento segundo (*De otro discurso*) del capítulo XIV, Machado sostiene que ni el empirismo ni el idealismo pueden alcanzar la demostración de nada verdaderamente importante:

«En toda cuestión metafísica, aunque se plantee en el estadio de la lógica, hay siempre un conflicto de creencias encontradas. Porque todo es

creer, amigos, y tan creencia es el *sí* como el *no*. Nada importante se refuta ni se demuestra, aunque se pase de creer lo uno a creer lo otro.» Y más adelante, en el primer fragmento (*Habla Mairena, no siempre ex cathedra*) del capítulo XXXIII: «Por debajo de lo que se piensa está lo que se cree, como si dijéramos en una capa más honda de nuestro espíritu.» Y todavía, en el XXXVIII, fragmento tercero: «Una metafísica, es decir, una hipótesis más o menos atrevida de la razón sobre la realidad absoluta, está siempre apoyada en un acto de fe individual.» Y explica inmediatamente a continuación qué es, para él, un acto de fe: «Un acto de fe -decía mi maestro- no consiste en creer sin ver o en creer en lo que no se ve, sino en creer que se ve, cualesquiera que sean los ojos con que se mire, e independientemente de que se vea o de que no se vea.»

¿Escepticismo?, ¿agnosticismo?, ¿relativismo? Nada de eso, a pesar de las apariencias.

Aunque nada sea evidente, aunque nada sea demostrable por la vía de la razón lógico-deductiva, existen sin embargo dos fes opuestas y aun irreconciliables, la fe filosófica del solipsismo, la de las filosofías egolátricas del yo, y la fe del cristianismo:

«... frente a nuestra fe cristiana -una “videncia” como otra cualquiera- en un Dios paternal que nos ordena el amor de su prole, de la cual somos parte, sin privilegio alguno, milita la fe metafísica en el *solus ipse* que pudiéramos formular: “nada es en sí sino yo mismo, y todo lo demás, una representación mía, o una construcción de mi espíritu que se opera por medios subjetivos, o una simple constitucional del puro yo, etc.” En suma, tras la frontera de mi yo empieza el reino de la nada. La heterogeneidad de estas dos creencias ni excluye su contradicción ni tiene reducción posible a denominador común. Y es en el terreno de los hechos, a que usted quería llevarnos, donde no admiten conciliación alguna. Porque el *ethos* de la creencia metafísica es necesariamente autocrítico, egolátrico. El yo puede amarse a sí mismo con amor absoluto, de radio infinito. Y el amor al prójimo, al otro yo que nada es en sí, al yo representado en el yo absoluto, sólo ha de profesarse de dientes para afuera.»

Pero frente a esta creencia de cualquier filosofía solipsista, tanto da si es idealista, biologista, pragmatista, utilitarista..., se alza la creencia cristiana en la realidad radical del otro, del prójimo:

«Y reparad ahora en que el “ama a tu prójimo como a ti mismo y aun más, si fuera preciso”, que tal es el verdadero precepto cristiano, lleva implícita una fe altruista, una creencia en la realidad absoluta, en la existencia

en sí del otro yo. Si todos somos hijos de Dios -hijosdalgo, por ende, y ésta es la razón del orgullo modesto a que he aludido más de una vez-, ¿cómo he de atreverme, dentro de esta fe cristiana, a degradar a mi prójimo tan profunda y substancialmente que le arrebate el ser en sí para convertirlo en mera representación, en un puro fantasma mío?»

Por todo ello, y tras insistir en la radical oposición, concluye Machado en lo que es la clave de su filosofía, es decir, en la esencial heterogeneidad del ser, que identifica con lo sustancial del mensaje cristiano:

«Estas dos creencias a que aludíamos -sigue hablando Mairena- son tan radicalmente antagónicas que no admiten, a mi juicio, conciliación ni compromiso pragmático; de su choque saldrán siempre negaciones y blasfemias, como chispas entre pedernal y eslabón. La concepción del alma humana como entelequia o como mónada cerrada y autosuficiente, ese fruto maduro y tardío de la sofística griega, y la fe solipsista que la acompaña, se encontrarán un día en pugna con la terrible revelación del Cristo: “El alma del hombre no es una entelequia, porque su fin, su *thelos*, no está en sí misma. Su origen, tampoco. Como mónada filial y fraterna se nos muestra en intuición compleja el yo cristiano, incapaz de bastarse a sí mismo, de encerrarse en sí mismo, rico de alteridad absoluta; como revelación muy honda de la incurable “otredad de lo uno”, o, según expresión de mi maestro, “de la esencial heterogeneidad del ser”.» (cap. XXXVIII, frags. 5 y 7)

No rechaza Machado la filosofía, sobre todo cuando se presenta como diálogo socrático: «Quien dialoga, ciertamente, afirma a su vecino, a su otro yo; todo manejo de razones –verdades o supuestos- implica convención entre sujetos, o visión común de un objeto ideal.» Sin embargo, esto no es suficiente: «Pero no basta la razón, el invento socrático, para crear la convivencia humana; ésta precisa también la comunión cordial, una convergencia de corazones en un mismo objeto de amor. Tal fue la hazaña del Cristo...» (cap. XVI, frag. último). En definitiva, síntesis y conjunción de Atenas y Jerusalén, pero con neta superioridad de ésta. Define Machado a Sócrates y a Jesús como «los dos grandes maestros de dialéctica, que saben preguntar y aguardar respuestas», pero declara sin ambages la supremacía del Cristo: «Pero la dialéctica del Cristo es muy otra que la socrática, y mucho más sutil y luminosa.»

Pero ahora volvamos al poema, pues examinar las ideas religiosas de Machado en su totalidad sería cuestión que nos llevaría muy lejos. Basta por ahora con retener la idea, confirmada por la lectura del *Juan de Mairena*, de la importancia que para el poeta adquiere la noción de fe.

FE POPULAR Y FE PERSONAL

En «La saeta» se observa una clara contraposición entre “la fe de mis mayores” y la fe propia. Esa fe de la religiosidad popular en el Cristo clavado en la cruz es vista por Machado como una ingenua y primaria efusión sentimental colectiva ante el sufrimiento de un hombre, quizás como compasión ante la condena y ejecución de un justo. Pero esto no le parece suficiente: “no eres tú mi cantar”. Frente a -aunque no necesariamente *en contra de-* la religiosidad popular, Machado ahonda en el concepto de fe tomando pie en la perícopa de Mateo. No hay necesidad de milagros ni de portentos. La fe, y sólo la fe, puede sostenernos sobre el agua.

La saeta popular que encabeza o preludia el poema, a nuestro juicio, en realidad, forma parte integral e indisoluble del mismo, y vale en tanto que expresión de esa fe milagrera y sentimentaloides (para quitarle los clavos) que en el fondo no comprende, como no la comprendieron los apóstoles sino hasta mucho después, y aun hasta después de la resurrección, la verdadera misión mesiánica, la necesidad del sacrificio del Cordero, de la víctima que se entrega voluntariamente para la salvación de todos los hombres. El poema en su conjunto es una perfecta síntesis entre la religiosidad popular, emocionante pero insuficiente, y la religiosidad personal, más honda aunque menos plástica o emotiva. Machado, al mismo tiempo, nos hace sentir la emoción de la Semana Santa en la primera parte del poema, pero para llevarnos en la segunda y última, y sobre todo en la apuntada sugerencia del último verso, verdadero epifonema, a una reflexión más profunda.

No creemos que “La saeta” sea ni mucho menos una desaprobación o un rechazo de la religiosidad popular vivida en la Semana Santa, de Sevilla o de cualquier otro lugar. Cierto, sí, que Machado, y esto a lo largo de toda su vida, mostró una actitud a veces francamente hostil, a veces meramente reticente, pero siempre distante, hacia la iglesia oficial, la iglesia como institución y como jerarquía: “La iglesia -escribe González de Cardedal- apenas le apareció ni fue sospechada por él como una comunidad de hombres creyentes, de humildes servidores de la palabra y del destino de Jesús; sino más bien como la eficaz heredera de la inquisición y la infiel solidaria de la ignorancia y de los ideales menos dinámicos y más retardatarios dentro de la sociedad española.” (González de Cardedal: 117)

En una nota biográfica para una antología proyectada por Azorín, y que nunca se publicó en vida, de 1913, ya había escrito el propio Machado hablando de sí mismo: “Estimo oportuno combatir a la Iglesia católica y proclamar el derecho del pueblo a la conciencia y estoy convencido de que España morirá por asfixia espiritual si no rompe ese lazo de hierro.” (Doménech: 191)

Pero nada de esto impidió que al año siguiente, 1914, escribiese “La saeta”, poema cargado de una profundidad teológica cuyo alcance iría desarrollando con el tiempo y que sólo culminaría, plenamente, en el *Juan de Mairena* de 1936.

“Cristiano sin iglesia”, parafraseando el conocido título de Leszek Kolakowski, folklorista hijo de folklorista, Machado no podía condenar o desdenar sin más la religiosidad popular.⁵ Al contrario, la respeta: es “la fe de mis mayores”, es decir, de la tradición popular. Pero tampoco podía renunciar al pensamiento propio, a la reflexión personal. Y es que pueblo e individuo no se enfrentan ni se excluyen. Se diferencian y se complementan. El pensador individual no puede reemplazar ni sustituir al pueblo; pero el pueblo tampoco es capaz de alcanzar las alturas, cuando es el caso, como el de Machado, de una filosofía personal, de una reflexión individual largamente madurada.

BIBLIOGRAFÍA

Aranguren, José Luis, “Esperanza y desesperanza de Dios en la experiencia de la vida de Antonio Machado”, *Cuadernos hispanoamericanos*, núms 11-12, Madrid, 1949.

Baltanás, Enrique (en prensa), *La obra común de Manuel y Antonio Machado*, Sevilla, Renacimiento.

De Luis, Leopoldo, *Antonio Machado. Ejemplo y lección*, Madrid: Sociedad General Española de Librería, 1975.

García Wiedemann, Emilio J., *Los proverbios y cantares de Antonio Machado*, Granada: Dauro ediciones 2009.

González de Cardedal, Olegario, “Trayectoria e identidad religiosa de Antonio Machado”, en *Curso en homenaje a Antonio Machado*, Salamanca, Universidad de Salamanca, 1975.

⁵ Buena prueba de la atención y respeto con que Machado consideró la religiosidad popular la encontramos, entre otros muchos ejemplos, en esta otra reflexión del *Juan de Mairena* (cap. I): “La blasfemia forma parte de la religión popular. Desconfiad de un pueblo donde no se blasfema: lo popular allí es el ateísmo. Prohibir la blasfemia con leyes punitivas, más o menos severas, es envenenar el corazón del pueblo, obligándole a ser insincero en su diálogo con la divinidad. Dios, que lee en los corazones, ¿se dejará engañar? Antes perdona Él —no lo dudéis— la blasfemia proferida, que aquella otra hipócritamente guardada en el fondo del alma, o, más hipócritamente todavía, trocada en oración.”

González Ruiz, José María, *La teología de Antonio Machado*, Barcelona, Fontanella, 1975.

Laín Entralgo, Pedro, *La memoria y la esperanza*, Discurso de ingreso en la Real Academia Española, Madrid, 1954.

Laín Entralgo, Pedro, *Ejercicios de comprensión*, Madrid, Taurus, 1959.

Machado, Antonio, *Juan de Mairena*, ed. de Antonio Fernández Ferrer, Madrid, Cátedra, 1986.

Machado, Antonio, *Campos de Castilla*, (edición, estudio y notas de Geoffrey Ribbans), Madrid, Cátedra, 2000.

Machado, Antonio, *Escritos dispersos (1893-1936)*, ed. de Jordi Doménech, Barcelona, Octaedro, 2009

Nuevo Testamento, trad. de J. Mateos y L. Alonso Schökel, Madrid, Ediciones Cristiandad, 1987.

Orozco, Emilio, *Paisaje y sentimiento de la naturaleza en la poesía española*, Madrid, Prensa Española, 1968.

Sánchez Barbudo, Antonio, *El pensamiento de Antonio Machado*, Madrid, Guadarrama, 1974.

Sánchez Barbudo, Antonio, *Los poemas de Antonio Machado. Los temas, el sentimiento y la expresión*, Barcelona, Lumen, 1976.

VISIONES DE ANTONIO MAIRENA, DESDE EL RECUERDO A ALBERTO.

Juan Manuel Suárez Japón

Rector de la Universidad Internacional de Andalucía

RESUMEN:

En el artículo se reflexiona, a través de la experiencia personal del autor, acerca de la obra de Antonio Mairena, de su pensamiento sobre el origen y estructura del Flamenco y también acerca de de la diversidad de este arte y de su capacidad de evolución y renovación.

(Palabras clave: flamenco, Antonio Mairena, Manolo Caracol, historia del flamenco.)

ABSTRACT:

In this article a reflection is done, through the personal experience of the author, on the work of Antonio Mairena, his thought about the origin and structure of Flamenco and also about the diversity of this art and its capacity for evolution and renovation.

(Key words: flamenco, Antonio Mairena, Manolo Caracol, history of flamenco.)

Debieras haber estado aquí. Si te viera de nuevo en algún sitio, si pudiera encontrarte en alguno de los lugares por donde solías, -por donde solíamos-, te lo habría dicho: que te echábamos de menos, que ha sido muy raro y muy doloroso y muy extraño no verte, no saberte cerca; en fin, que debías haber estado ahí en muchos de esos instantes en que hemos rememorado el centenario del nacimiento de quien fuera tu amigo, del Antonio Mairena cuya obra artística defendías con tanto ardor y convencimiento. Por eso, cuando en la conferencia del profesor José Antonio Navarro se mostró la fotografía en la que acompañabas a José Manuel Caballero Bonald, tomada en el curso que sobre el cantaor mairenero dirigiste en Carmona, un perceptible susurro se extendió por la sala. Era la expresión del alivio y de la pena de todos los que, al fin, te veíamos compartiendo cuanto allí sucedía.

Porque sé que comulgo contigo y honro a tu memoria cuando hago mías las hermosas palabras de Félix Grande que admiten que "le debe mucho a Mairena esa dimensión de mi vida que se apacigua y se acalora con el consuelo y el desconsuelo del flamenco", dejo ahora, con tu recuerdo al fondo, estas reflexiones acerca de ese mundo íntimo y compartido de nuestra pasión flamenca.

DOS VISIONES DE ANTONIO MAIRENA

La magnitud de la obra cantora de Antonio Mairena, la importancia de su paso por la historia flamenca y el modo en que en la misma ha dejado señalada una línea divisoria, explica que en torno a ella se hayan vertido numerosas afirmaciones que con frecuencia se han deslizado hacia los extremos contrarios de las ponderaciones. Alabada hasta más allá de lo razonable y refutada también desde posiciones que han huido de la razón. La fecha del centenario del nacimiento del artista tal vez haya servido para resituar los análisis y conducirlos hacia el término medio en el que, probablemente y también aquí, se encuentren el equilibrio y la ponderación precisas.¹

En diversas ocasiones he tenido ocasiones de integrarme en el marco de esas reflexiones, a través de diversos escritos en los que he dejado mi modesta visión acerca del significado de la obra cantora de Mairena y del valor que atribuyo a lo que se ha dado en llamar “mairenismo”.² A ellos remito y a ellos añado ahora estas otras visiones acerca del cantaor mairenero que esta vez se hacen desde el prisma personal, desde la visión subjetiva, desde lo que -por seguir las palabras antes citadas del Félix Grande- Mairena ha supuesto en la conformación de mi condición de aficionado y en mi percepción actual de la realidad flamenca. Tal es el sentido de las líneas que siguen.

Estas dos “visiones” personales sobre Antonio Mairena que ahora ofrezco -con el recuerdo de Alberto Fernández Bañuls al fondo- tienen también una clara conexión con uno de los aspectos del flamenco que ya ha merecido mi atención y estudio, a saber, la de la ingerencia de la dimensión territorial, la que reclama la necesidad de integrar en los análisis flamencos el valor del lugar, de los lugares, de la tierra en suma, y contemplar el modo en que la diversidad paisajística, de modos de vida y de cultura de Andalucía se reflejan también en la diversidad de construcciones flamencas con las que, más allá de las visiones simplistas o parciales, se enriquece la realidad

¹ Durante el año 2009 se ha desarrollado numerosas actividades, dentro de un genérico programa del Centenario, que han culminado con la celebración, durante los días 28 al 30 de octubre, de un Congreso monográfico sobre la vida y la obra del cantaor de Mairena del Alcor, en el que han participado reputados conocedores de la persona y de la obra del artista.

² Se han recogido en mi libro *Escritos flamencos*, Grupo Joly, Sevilla, 2004. Con posterioridad a la edición de este libro recopilatorio de mis escritos, he publicado otros dos artículos en torno a la figura de Mairena, “Antonio Mairena, el valor de un clásico”, en *La Nueva Albores*. Revista de la Agencia Andaluza para el Desarrollo del Flamenco, N. 12, octubre-diciembre, 2009 (Mairena cumple cien años). Págs. 22-23; y “La obra de Antonio Mairena debe ser declarada Bien de Interés Cultural”, en *Sevilla Flamenca*, N. 4, octubre, 2009. (Antonio Mairena. 1909-2009). Págs. 4-7.

de nuestro arte.³ Una de estas visiones será la de la presencia e influencia de Antonio Mairena en el proceso que gestó mi formación como aficionado y la “otra visión” será aquella que de Mairena y del “mairenismo” se me fue mostrando a partir del momento en que la vida me llevó a vivir en Cádiz, un momento a partir del cual tantas cosas comenzaron para mí a ser distintas en lo personal y en lo profesional. Esta segunda visión tratará pues de describir cómo mi integración en Cádiz y mi inmersión en su mundo flamenco me permitieron conocer una cara nueva, más compleja y rica, de la realidad flamenca que yo creía conocer y que se configuraba de un modo rígido en torno a los parámetros de la herencia mairenista.

LA GESTACIÓN DE MI MAIRENISMO

El primer disco de Antonio Mairena que tuve en mis manos fue el que se titulaba “*Cantes de Antonio Mairena*”, editado por Columbia en el año 1958 (yo acababa de cumplir trece años). En el mismo, Antonio se hacía acompañar por los guitarristas Paco Aguilera (recientemente fallecido) y por Moraíto. Lo conseguí algunos años después de su edición y no he olvidado la emoción aquella de mi encuentro con lo que entendía que era una joya para mis ya definidas aficiones flamencas. Se recogían en aquel LP, -en cuya portada aparecía una imagen del cantaor, ligeramente de perfil, tocado con sombrero de ala ancha-, cantes que luego, a lo largo de mi vida de aficionado, he escuchado centenares de veces, sin poder desprenderme nunca del recuerdo de que aquellos fueron uno de los primeros cantes de Mairena que me acompañaron en casa, haciéndose un hueco entre mis horas de estudios. Eran, entre otros, la soleá “*Llevo una cruz en el hombro*”, las cantiñas “*No le quites los bilvanes...*”, los tangos del Piyayo “*Viva Málaga la bella...*”, y muy especialmente, un romance, el del Bernardo del Carpio: “*Salió Bernardo a cazar/ una nochecita oscura/ de perritos y lebreles/ lleva cercaíta la mula...*”, que me impresionó de un modo particular.

Aquel romance resultó un descubrimiento muy emocionante para el joven estudiante de Letras que yo era entonces y en el que ya se habían agarrado fuertemente las querencias por el fascinante mundo flamenco que me acompañaría después a lo largo de toda mi vida. Me resultaba sorprendente descubrir aquella pieza procedente de la más añeja literatura castellana, -la misma

³ En 1986 presenté un primer esbozo de estas reflexiones en el congreso Dos Siglos de Flamenco, organizado por la entonces Fundación Andaluza de Flamenco, de Jerez de la Frontera. Más extensamente me ocupé de esta cuestión en “Geografía y Flamenco; Flamenco y Geografía” en *Historia del Flamenco. Siglo XXI*, ed Tartessos, Sevilla, 2002, Págs. 9-31. Finalmente, presenté una conferencia sobre El valor del territorio y Antonio Mairena (inéedita) en el curso de las jornadas organizadas por el Ayuntamiento y la Consejería de Turismo en Mairena del Alcor, en la primavera de 2009.

que ya estudiaba siguiendo las clases de Literatura en la Facultad sevillana donde conocí a Fernández Bañuls-, e interpretada por Antonio en el compás de la bulería por soleá. Era una mezcla hermosa, que sonaba con una armonía muy flamenca y un compás perfecto y que al mismo tiempo, con su letra nos traía el eco de un tiempo antiguo, de remotas raíces de nuestra cultura. En ella se nos estaba narrando una de aquellas viejas historias de frontera cuyos orígenes se trasladaban a nuestro lejano pasado medieval. Por eso era tan sorprendente aquel romance, porque pese a mis esfuerzos por separar ambas cosas aquello sonaba tan flamenco que costaba admitir que allí estuvieran resurgiendo las viejas épicas de los juglares castellanos.

Todo ello no hizo más que provocar en mí la mejor de las reacciones, a saber, activar mi fértil curiosidad de adolescente y hacer que me planteara numerosas preguntas que todavía entonces no era capaz de responder. ¿Cómo había sido posible aquella alianza?, ¿cómo habían llegado a las comunidades gitanas de Andalucía aquellas añejas historias romanceadas, aquellos “corridos”, aquellas legendarias experiencias de la vida en las fronteras? Estas preguntas me llevarían muchos años después a conocer algo sobre ese mundo del romancero y sus vínculos con el gitano andaluz de la mano de quienes fueron mis amigos, la profesora Virtudes Atero y el letrado portuense Luis Suárez Ávila, respectivamente.

Antes de que ello se produjera, un día llegó en que tuve ocasión de preguntárselo al propio Antonio Mairena. Todo sucedió al acudir el cantaor a un acto organizado en mi pueblo, en Coria del Río, para presentar y difundir el disco en el que se recogía la inolvidable Misa Flamenca que grabaron el propio Mairena, Luís Caballero y Naranjito de Triana, con la guitarra de José Cala “El Poeta”. La grabación constituyó un acontecimiento que trascendía lo propiamente flamenco, porque la integración de nuestras músicas en los rituales eclesiales tuvo también un marcado signo de avance en la dignificación de las mismas y de aceptación por ámbitos en los que hasta entonces no había tenido consideración suficiente. Tal vez por eso se la acompañó de una serie de presentaciones destinadas a difundirla en los entornos populares de Sevilla. Todos los artistas que participaron en esta experiencia acompañaban aquella noche a la persona que de forma más clara se vinculaba con el origen de aquella iniciativa y de tantas otras que en torno al flamenco germinaron en la Sevilla de aquellos años finales de los cincuenta y comienzos de los sesenta: Rafael Belmonte, hermano de quien fuera figura inolvidable de nuestra tauromaquia.

Rafael Belmonte es una de las muchas figuras a las que la historia del flamenco debiera volver a mirar para reconocerles sus méritos, para rescatar el valor de sus aportaciones en años que fueron claves para el desencadenamiento de cuanto luego sucedió en el flamenco y nos ha traído hasta la realidad actual. Durante la Sevilla de la década de los años cincuenta Belmonte fue uno

entre los pocos que levantaron su voz para devolver al cante la dignidad perdida en los recovecos de la llamada "Opera Flamenca". Y es un hecho cierto que su amistad con Antonio Mairena y la admiración que el doctor sevillano tenía por el cantaor, constituyeron una plataforma fundamental para el encumbramiento de Mairena, ayudando en gran medida a abrirle el camino que culminaría en la década de los sesenta con la concesión de Llave de Oro, en 1962, ya con la presencia cerca del cantaor de otro de sus grandes mentores, el poeta cordobés Ricardo Molina Tenor.

En aquel acto al que antes aludía, al final de las intervenciones de los invitados, se abrió un coloquio y yo, superando mi pudor por hablar en público, me decidí a intervenir preguntándole a Antonio Mairena acerca de aquella cuestión del Romance, pese a que era evidente que no era esa la cuestión de la que allí se estaba tratando. Así me lo hizo ver el cantaor, al responderme de un modo amable y esbozando una sonrisa: "*Bueno, muchacho, eso no está en la misa flamenca. Pero te lo voy a contestar porque veo que te interesa*", y lo hizo de un modo que me dejó perplejo:

"Mira, la historia de Bernardo del Carpio y otras muchas historias las conocen los gitanos desde siempre, aprendidas en su vagabundeo por los caminos de España, pero cuando los gitanos de Andalucía la cogieron, la cantaron a su modo. Y entonces ocurrió, -continuó poniendo un ejemplo-, como ocurre con los guisos, que tienen sus ingredientes pero al que le falta uno que le de el toque que lo haga distinto, que le dé un sello personal o familiar y eso es lo que hicieron los gitanos con aquellos corridos; ellos les pusieron su modo de hacer las cosas, les pusieron su sello, su gusto propio".

Acerca de este modo de aprendizaje de los romances por parte de los gitanos andaluces y al modo casi milagroso en que se habían ido perpetuando, transmitido de boca en boca a lo largo de siglos hasta llegar a nuestro tiempo, recuerdo que se referiría también Antonio Mairena en un párrafo de aquellas memorias que dictara a Alberto García Ulecia:

*"... Otra gitana que en mi infancia bregó mucho conmigo fue una hermana de mi abuela La Morena: mi tía Francisca, a la que mi abuela tenía recogida. En aquella época era una mujer muy gruesa, bastante vieja y casi incapacitada. Era soltera y se encontraba muy sola, la pobre. Me quería mucho y me cuidaba. Cantaba por romances que no se podía aguantar. De ella aprendí el romance de Gerineldos, el de Bernardo del Carpio, el del Conde Niño..."*⁴

⁴ Alberto García Ulecia, *Las confesiones de Antonio Mairena*, Ed. Universidad de Sevilla, Sevilla, 1976 (ha sido reeditada con motivo del congreso del Centenario del nacimiento del artista).

La verdad es que entonces no supe bien qué me estaba queriendo decir el maestro y tardé algún tiempo en descifrarlo. Años después, cuando ya había avanzado algunos pasos en mis conocimientos sobre el flamenco en general y sobre la obra y el pensamiento de Antonio Mairena en concreto, descubrí que lo que me estaba queriendo explicar era nada más y nada menos que sus tesis acerca del origen del flamenco, que el maestro de Mairena del Alcor entendía como una síntesis entre las centenarias tradiciones musicales y culturales andaluzas, estratificadas por los siglos sobre este territorio del sur, y las esenciales aportaciones de los gitanos asentados en estas tierras de Andalucía la baja. Lo que allí me estaba adelantando Antonio Mairena era su visión, su teoría acerca de cómo se habría gestado aquello que luego llamaría “*cante gitano-andaluz*” y que constituye, como es sabido, una de las ideas claves del “mairenismo”.

Aquellas mismas ideas sobre la naturaleza gitano-andaluza del cante y otras sobre la global realidad flamenca las volvió a exponer Antonio Mairena en muy numerosas ocasiones, si bien en ninguna como en los dos libros que vinieron a recoger su pensamiento: “*Mundo y Formas del Cante Flamenco*”, realizado con Ricardo Molina y editado por Revista de Occidente en 1963, y el antes citado “*Las Confesiones de Antonio Mairena*”, realizadas a Alberto García Ulecia, Catedrático de Historia del Derecho de las Universidades de Córdoba, Sevilla y Cádiz y editado por los servicios de publicaciones de la Universidad de Sevilla, en 1976. La lectura y el estudio de ambas obras tuvieron una gran influencia en mi formación de aficionado, porque en ambas, -y muy especialmente, en el “*Mundo y Formas...*”, se ofrecía lo que desde hacía algún tiempo estaba buscando: una visión del flamenco y de sus misterios cerrada, completa, segura, sin dudas ni incertidumbres. Allí aparecían respondidas todas mis preguntas. Y cuanto allí se decía fue encontrando en mí un receptor inmediato, casi entusiasta, porque aquellas eran afirmaciones que venían avaladas por quien para mí era, -y sigue siendo-, uno de los más grandes intérpretes de la historia de nuestro cante que en aquellos años mantenía una alta jerarquía reconocida sin la menor duda en todo el mundo flamenco.

Todo ello explica el que desde aquellos tiempos, en los que de forma tan decisiva se fue conformando mi afición al flamenco, me aferrara a esas ideas expuestas por Antonio Mairena y que luego han sostenido el cuerpo teórico del “mairenismo”. Se circunscribían a unas pocas ideas pero expuestas y sentidas como firmes convicciones: a) origen gitano andaluz del flamenco, es decir, entendimiento del flamenco como el producto de una síntesis entre la milenaria tradición cultural andaluza y las aportaciones de los gitanos que aquí se asentaron, b) la tajante separación que él hacía entre éste y el llamado cante flamenco a secas, c) el papel de creador del cante otorgado a ciertos troncos familiares gitanos andaluces, creación y no sólo

la atribución a éstos de unas meras peculiaridades expresivas, como algunos defendieron luego-, d) el valor esencial de la transmisión generacional, de la tradición, como soporte de la autenticidad flamenca, e) el carácter a la vez popular y minoritario del cante gitano-andaluz, f) la precisa localización de la geografía cantora propiamente dicha, identificándola con el territorio de “Andalucía la baja”, -por decirlo con sus propias palabras-, es decir con el “triángulo” en el que Sevilla, Cádiz y los Puertos constituían uno de los vértices esenciales, g) la estructuración de los distintos palos en familias, estableciéndose jerarquías, relaciones y procedencias, y h) muy esencialmente, la identificación del cante como un compromiso de los gitanos andaluces que iba mucho más allá del puro ejercicio profesional.

Todas ellas constituían los principios de un código de interpretación del flamenco que contenía claridad y una cierta lógica interna muy fácil de asimilar y por ello, muy fácil de seguir. De modo que, si además todo ello venía avalado por la autoridad entonces incontestada del cantaor sevillano, era explicable que se convirtiera casi en un dogma que muchos aficionados, -y desde luego, yo entre ellos-, creíamos con fe ciega.

Particular interés tenía y sigue teniendo para mí su idea central, la de asociar esos dos elementos fundamentales en la génesis de nuestro arte: Andalucía y los aportes de la etnia gitana. Se encerraban en ella dos reivindicaciones que todavía hoy, pasados tantos años, estimo que sigue siendo necesario no olvidar, a saber: a) reafirmar el carácter indiscutiblemente andaluz de este arte, que jamás debiera ser puesto en duda pese las dimensiones globales que hoy manifiesta, de su percepción y aceptación internacional en el mundo de la cultura y, b) el valor importantísimo que los gitanos andaluces han tenido y siguen teniendo en la configuración, en la interpretación y en la propagación y transmisión del arte flamenco. A ello se refirió el maestro muchas veces, no sólo en los libros citados, y siempre lo hizo con un rigor rotundo, sin fisuras. Así, a modo de ejemplo me permito extraer aquí un párrafo de un artículo suyo titulado “*Sobre el futuro de la vida del cante gitano*”, publicado en 1982, -es decir, solo un año antes de su fallecimiento-, en la Revista Candil:

“...El Cante Gitano Andaluz es un fenómeno musical que se produce en los miembros de esta raza que habitan una geografía muy reducida de Andalucía la Baja. Concretamente las provincias de Sevilla y Cádiz. Todas las demás teorías son completamente artificiosas e inadaptables para esta música...”⁵

⁵ El número monográfico de la revista Candil dedicado a Antonio Mairena ha sido reeditado en 2009, con ocasión del Congreso del Centenario.

O en este otro relato, de indudable interés y gracia, que Antonio Mairena incluyó en sus Confesiones y que un modo tan evidente resalta la vinculación del cante gitano andaluz no sólo a la etnia, sino a la etnia residenciada en Andalucía la baja:

“...Estando en Castuera me presentaron al rey de los gitanos extremeños y me hicieron cantar ante él y ante los suyos. Para mí era una experiencia nueva cantar ante unos gitanos de fuera de Andalucía la Baja y me puse a cantar todo lo gitano que sabía. Pensaba yo que aquel cante le llegaría a aquella gente y que les gustaría. Pero cuando ya me había bartado de cantar, va el rey de los gitanos y me dice: “Bueno, déjate de cante para payos y canta ahora para nosotros”.

Y a renglón seguido apostilla Antonio:

“Yo me quedé frío. Y eso fue para mí una prueba más de que el cante que hemos llamado gitano-andaluz ni es patrimonio de todos los andaluces ni es exclusivo de todos los gitanos, ya que no se da ni se aclimata fuera de Andalucía la Baja.

Y concluye finalmente con una frase llena de sapiencia, a saber, que

“Aquellos gitanos extremeños no entendían el cante gitano-andaluz, que tampoco es popular en Andalucía”.

Estas eran también las ideas que sostenían al aficionado que yo era al llegar a Cádiz, allá en el otoño de 1975. Ideas que servían para equilibrar la principal de mis vinculaciones al mundo flamenco que eran aquellas que derivaban de las emociones, de la conmoción íntima que estas músicas me transmitían. Esa conexión entre la emoción y la paralela tentativa de racionalización y de búsqueda del conocimiento de las claves tras las que se escondía la fuente de esas emociones fue desde siempre el nexo que me unió y me sigue uniendo a este mundo cultural, estético y conmovedor. En todo caso, hoy veo con más claridad que entonces, que el mío era un modelo bastante común entre los aficionados que se movían en el entorno sevillano, por tanto no debiésemos verlas a la luz de nuestras actuales posiciones, situados como estamos en el corazón de un periodo histórico en el que las cosas son ya sustancialmente distintas de aquellas que rodearon al cante y al cantaor mairenero en aquellos años. Ese es un error en el que incurrimos con frecuencia, pero es un error que debemos evitar si queremos entender las cosas en su exacto sentido.

Conviene por ello trasladarse al momento en que todo aquello sucedía. El Antonio Mairena cantaor extraordinario que además escribía “sus verdades”, era entonces un artista en el que se había personalizado y simbolizado

el tiempo nuevo abierto para un flamenco que de nuevo renacía de las cenizas de la “ópera flamenca”, de uno de esos momentos de oscuridad que se interponen en las cumbres de brillo que han jalonado su historia. Antonio vino a convertirse entonces en el centro de todas las miradas y referencias, gozando de un prestigio y de una autoridad que hoy cuesta entender en sus extremos precisos, pero que en aquellos años iniciales de los setenta todavía era un hecho incontestable, a pesar de que ya entonces el flamenco apuntaba los signos inequívoco del proceso renovador que nos ha traído hasta aquí (Paco de Lucía había grabado su “Fuente y caudal”, en 1973).

Al respecto del lugar que Mairena ocupaba en el mundo flamenco de aquella mitad de los setenta véase como ejemplo lo que todavía en 1982 escribía de él un cantaor como Fosforito, -por quien expreso aquí mi mayor respeto-, al que algunos sectores, antes y ahora, han querido contraponer al sevillano:

“...Tú mereces con creces la indiscutible dignidad que representas, y creo que todos somos un poco tus deudores, por el precioso e inapreciable legado de arte que nos has ido dando, y que es documento de inmenso valor para presentes y futuras generaciones de aficionados y estudiosos, donde has puesto tu latido, tu talento, tu sensibilidad y sabiduría, y las vivencias, alegrías y sin sabores de tu amplia y prolifera vida de investigación flamenca...concluyendo: “...me quito el sombrero, y con mi corazón en la mano, te aplaudo por tu admirable y gran labor creativa, y por tu voluntad inquebrantable de defender la pureza de nuestros cantes de cualquier agresión pseudoflamenca...”⁶

Yo tuve la oportunidad de estar presente en el Aula Magna de la Facultad de derecho de Sevilla, aquel día del mes de febrero de 1969, cuando Antonio participó en aquellas Jornadas Flamenca que hoy todos consideran como el momento en que algunos creyeron ingenuamente que la Universidad abría las puertas al flamenco (reciente edición de un CD con las conferencias y los recitales). Mairena reinaba allí como un monarca absoluto, rodeado por la rendida admiración de todo el mundo. Y a ello se había llegado porque en él coincidieron su indiscutible calidad artística, su decidida voluntad de rescatar las líneas maestras de la autenticidad flamenca, su compromiso con ella y también porque le tocó vivir en ese instante preciso en que había estallado, sin freno posible, la renovación de esa verdad flamenca, iniciada en la mitad de los años cincuenta y comienzos de los sesenta de pasado siglo (Concurso de Córdoba, Flamencología de Climent, nacimiento del movimiento peñista, comienzos de los festivales, etc. etc. y con el hito esencial de la entrega de la Llave de Oro en 1962).

⁶ Revista Candil. Revista de la Peña Flamenca de Jaén, N. 23, Monográfico dedicado a Antonio Mairena (reeditado en 2009).

Es innegable la capacidad cantaora y la afición sin límites de Antonio, su pasión por este arte, al que entregó su vida. Es cierto todo ello, y nadie lo niega ni siquiera ahora, distanciados ya de todo aquello. Pero también es cierto que en alguna manera Antonio Mairena fue llevado por una oleada de renovación en la que participaron muchos y que él supo, desde luego, liderar con una dignidad extraordinaria. Veamos cómo lo cuenta alguien que estuvo muy cerca de todo ello, el venerable cantaor Luis Caballero Polo:

“La vida cantaora de Antonio pasó de una negra y larga incomprensión a un rosa corto de mieles y laureles... Bien avanzado en edad y en facultades quiso al fin un viento favorable arribarlo a buen puerto, al mejor puerto que jamás haya tenido el cante en toda su amarga historia, y fue entonces cuando Antonio no perdió un solo minuto del tiempo que le quedaba, poco tiempo para poner en marcha tantas ideas forjadas entre bandazos. Bien es verdad que de apenas le hubiese valido su máxima autoridad como cantaor de no haber tenido la milagrosa suerte de encajar perfectamente en el momento preciso y exacto en que el movimiento purista iniciado en 1950 necesitaba un pedestal indiscutible desde el que proyectar la filosofía ortodoxa que buscaba y que oportuna y afortunadamente encontró en él. Yo fui testigo presencial y activo del proceso íntegro”...

“... llegó a tiempo de hacerse cargo del liderazgo de una empresa ya en marcha desde hacía quince años. Nadie cantó con más sentido de la perfección y la grandeza que él últimamente. Tampoco cantó nadie con más suerte y posibilidades de éxito y altas consideraciones que él. Que no le quepa la menor duda a nadie que a la serenidad y base cultural de esa minoría, que interesada por ese fenómeno lo defendió ayer y hoy, le debe el cante los niveles sociales por los que ahora transcurre. Esa minoría lo ganó todo con Antonio Mairena, y Antonio Mairena todo con esa minoría. De lo contrario, otro gallo hubiera cantado y no precisamente de victoria.”⁷

Además de todo ello, el “mairenismo” que yo traía hasta Cádiz y el que todavía me acompaña sostenido en sus rasgos básicos, conformando una visión de la realidad flamenca que, obviamente, se ha ido haciendo más completa y compleja, se fue alimentando también por la inmensa fortuna de contar con amigos que me dejaron aprender de sus anchos conocimientos flamencos, todos ellos “mairenistas” confesos y practicantes. De entre todos ellos recuerdo ahora a Alberto García Ulecia y al gran pianista Pepe Romero, a Pacote Velázquez-Gaztelu, la sabiduría del maestro Manuel Morao o la genialidad de Manuel Sanlúcar, a Antonio Fernández Fernández, Antonio Carmona, a Manuel Moneo, la familia Peña Fernández, extendida desde Le-

⁷ En *Por entre la paz, la guerra y el cante*, Ed. Giraldillo, Sevilla, 1992. Agradezco aquí el regalo del libro y la oportunidad de su conocimiento a mis amigos gaditanos Rafael Román y Teresa Torres.

brija a Utrera con sus grandes figuras, a Miguel Acal, sabio y profundo, el almeriense Lucas López, a Rafael Álvarez Colunga, Manuel Mairena, hermano del maestro mairenero y a su sobrino Antonio Cruz, el doctor Antonio Reina, Luis Soler, o en fin, a los amigos de la Fundación Machado, en la que estaban Francisco Vallecido, Pedro Peña, Manuel Cepero y el inolvidable Alberto Fernández Bañuls, Mairena en concreto, en la que bebí y con la que enriquecí cada día durante muchos años. Todos ellos me acompañaron, venían conmigo en el momento de producirse mi encuentro con Cádiz y con su realidad flamenca, de lo que ahora me ocuparé, de una forma necesariamente breve.⁸

MI MAIRENISMO Y CÁDIZ

Llegué a Cádiz en octubre de 1975, apenas un año después de que en la ciudad hubiese fallecido el mítico Aurelio Sellé Nondedeu, el heredero y continuador de la escuela cantaora gaditana que creara Enrique el Mellizo y del que entonces ya conocía sus cantes y algunas peripecias de su vida. Sin saberlo, en Cádiz me esperaban pequeños y grandes descubrimientos acerca de la realidad flamenca. Lo que aquí iba a descubrir, respecto a mis convicciones mairenistas era algo muy simple y a la vez importante: que sin que fuese en absoluto errónea mi alta valoración acerca de la obra cantaora y la valía artística del cantaor sevillano, sin embargo, Cádiz iba a mostrarme que ahí y en él no se limitaban del todo los cuatro lados de la realidad flamenca, porque ésta era más diversa y más rica y más inabarcable.

En Cádiz experimenté cómo se asentaba en mi visión sobre el flamenco el fértil germen de la duda y cómo se iba abriendo paso en mi pensamiento la necesidad de conocer más y mejor, de admitir que más allá o al margen del mairenismo, otro mundo flamenco era posible y que podía disfrutarse de él sin tener que renunciar a nada. En Cádiz se desplegó ante mí un espacio donde el cante e incluso la percepción de “lo flamenco” se vivía de un modo diferente y enseguida me sentí profundamente motivado por entender las claves de esa otra forma con la que el flamenco se manifestaba y se seguía. En Cádiz estaba esperándome, como una flor abierta, la alternativa “*caracolera*” al “*mairénismo*” de mis orígenes. En definitiva, descubrí allí otra concepción formal de los cantes que me fue ganando en tanto yo mismo iba entendiendo mejor la idiosincrasia de lo gaditano, de las peculiares formas de ser de este pueblo y por tanto la de sus artistas, algo en lo que tanto me

⁸ El planteamiento general de estas líneas se extrae de los borradores del que debiera ser un ensayo amplio sobre las relaciones entre el poder y el flamenco de cuya redacción me ocupé en el momento de redactar esta colaboración.

ayudarían algunas lecturas, singularmente las dos excelentes obras de Fernando Quiñones, luego devenidas clásicas: “*De Cádiz y sus Cantes*” (1964) y “*Flamenco, vida y muerte*” (1971).

Especialmente durante las primeras etapas de mi recién estrenada estancia gaditana, Fernando Quiñones ejerció sobre mí una poderosa influencia, a causa probablemente de que, además de sus obras, era un hombre tocado entonces por ese estigma de conocimiento popular que adquieren quienes, por algún motivo, se asoman con regularidad a las pantallas de los televisores. Cuando los meses nos acercaban al verano y Fernando Quiñones venía más tiempo por Cádiz, me acostumbré a verlo, sentado en alguna de las terrazas del centro histórico, por las cercanías de la Plaza de las Flores, rodeado por los halos de una popularidad notoria. No sin esfuerzos, Fernando estaba comenzando a ser aceptado y admirado por los suyos, probablemente lo que más había deseado siempre. Yo sabía que antes o después, en aquella Cádiz suya que yo estaba haciendo mía, nos encontraríamos y que acabaríamos siendo amigos. Y lo fuimos hasta que el fuerte viento de una muerte precoz nos lo quitó a todos dejándonos el recuerdo que ahora recupero aquí.

Antes de que ello ocurriera, una tarde acudí a una conferencia que Fernando impartía en el patio de la Facultad de Medicina, en el renovado edificio de la plaza Fragela, junto al teatro Falla. El acto formaba parte de la programación que acompañaba a los cursos de verano que todavía entonces se llamaban “de la Universidad de Sevilla en Cádiz”. Nada más entrar le vi sentado sobre un tablado situado bajo el viejo drago cuyas ramas esqueléticas se abrían por encima del gentío que atestaba el patio. Fernando habló sobre el flamenco de Cádiz y en ciertos momentos intercalaba en su charla algunos cantes, expresados con una voz rota y potente, mas incapaz de disimular las desafinaciones. Me reafirmé allí en algo que cualquier aficionado sabe: no basta saber de flamenco para saber cantarlo. Era el caso de Fernando y él lo sabía, pero aún así cantaba siempre que podía porque le gustaba y porque tal era su pasión y su forma de sentir y de hacer las cosas.

Tal vez de la personalidad flamenca de Fernando Quiñones me atrajera también el que desde siempre había encontrado en ella una muy clara aceptación del maestro de Mairena del Alcor y de la importancia de su obra investigadora y cantaora que no existía en otros muchos aficionados con los que, poco a poco, fui labrando el círculo de mis relaciones con el flamenco gaditano. Un mero recuento de la nómina de quienes desde entonces, gracias al flamenco, fueron mis amigos me hace reflexionar acerca del modo en que todos ellos me abrieron sus brazos sin el menor reparo, generosamente, y hace ahora que su reproducción sea casi imposible. No así la clara manifestación de mi gratitud sin límites. Aún así, sabiendo que avanzaré por las deslizantes aceras del olvido involuntario, me atrevo a recordar a alguno de entre ellos.

He tenido la fortuna de conocer a bastantes personajes de esa “flamenquería gaditana”, de aquellos que de un modo consciente o inconsciente eran los continuadores de los grandes constructores de esta cultura. De todos ellos aprendí y con sus enseñanzas fui confeccionando mis propias conclusiones, -siempre provisionales- sobre el universo flamenco de esta tierra y confrontándolo con los esquemas mairenistas que sustentaban mi condición de aficionado. Recuerdo ahora a Tío Agustín el Melu, elegante patricio gitano, a quien conocí en unos actos organizados para recordar a Macandé, un cantaor sui generis de Cádiz, famoso por sus pregones y por sus excentricidades; a Pepe el Manteca, flamenco y taurino, de cuya taberna viñera fui frecuentador un tiempo y admirador siempre; a José Antonio Hernández, filólogo y posteriormente catedrático de la materia en la Universidad gaditana, el único compañero de aulas con el que podía hablar de estas cuestiones; al poeta Jesús Fernández Palacios y mucho después a otro poeta y amigo, Juan José Téllez; conocí y admiré al sin par Amós Rodríguez Rey, con su voz llena de resonancias episcopales, a quien tantas veces saludé ya en su estancia sevillana; al inolvidable Juman, Juan Martínez Neto, fotógrafo, hijo del gran Pericón, sabio, silencioso, sonriente.

Conocí también, aunque brevemente, a Curro la Gamba y a Alfonso de Gaspar, creador de tantas geniales y personalísimas cadencias cantaoras que luego engrandeciera el magisterio de Juanito Villar. En mis primeros tiempos gaditanos traté al Niño de los Rizos, a Tío Chele y a Gineto, a Bendito y Conchita Aranda, experta pareja de baile que había recorrido medio mundo llevando por doquier su condición de artistas gaditanos; a Felipe Escapaccini, un clásico entre los aficionados gaditanos y probablemente el más sólido de ellos; disfruté con el ancho círculo de los peñistas entre los que encontré a personalidades llenas de interés, -con Antonio Benítez y Eduardo Márquez-, en vanguardia, que me aceptaron y me siguen aceptando con generosidad y afecto, hasta el extremo de que la Peña Enrique el Mellizo me hiciera su “Socio de Honor” cuando dejé Cádiz para trasladarme a Sevilla; fui vecino y sigo siendo amigo de Mariana Cornejo, a la que conocí cuando aún nada hacía presagiar que se convertiría en la artista que me emocionara en Mont de Marsan y que hoy es, junto a Carmen Jara, un referente entre las cantaoras gaditanas de nuestro tiempo. Y en fin, tuve la fortuna inmensa de conocer y de tratar a dos genios: Beni de Cádiz y a Chano Lobato, en quienes se sintetizan tantas milenarias tradiciones y formas de cultura y de vida que son símbolos del Cádiz eterno, cantaor y flamenco.

Y entre ellos, recordémoslo, Fernando Quiñones que era aquel en el que encontraba la más alta estima por la figura y la obra del cantaor mairenero que en casi todos los demás se analizaba desde un superior escepticismo o descreimiento. De hecho, años más tarde Quiñones le dedi-

caría un estudio⁹ en la que ponderaba sus virtudes artísticas y en particular exaltaba su dimensión esencial de rescatador “*del pasado cantaor*”, un pasado que vivificó el presente de este arte durante tantos decenios. Por el contrario, entre esos otros nuevos amigos flamencos gaditanos era frecuente oír apreciaciones acerca de “la frialdad” de Antonio Mairena, del clasicismo excesivo y un tanto sobreimpuesto de su cante, en fin, incluso se ponía en duda su dimensión de artista completo, condición que para ellos era más evidente en la torrentera de vida, de pasión y de arte que encontraban en Manolo Caracol, en su tesitura cantaora y en todo lo que éste hacía en el ancho mundo del arte.

Quiñones nunca caía en afirmaciones radicales cuando de estos temas se trataba, tal vez porque su propia forma de ser, de su gaditanismo profundo, era incompatible con cualquier brote de intolerancia o tal vez porque, como dejaría escrito años más tarde, no creía del todo en ese sambenito de la frialdad del cante de Mairena. Resulta verdaderamente curioso constatar la evolución del pensamiento de Quiñones acerca de esta cuestión. Basta seguir estas líneas incluías en la antes citada monografía suya sobre Antonio Mairena:

“Reverso justo de la desconcertante moneda de Caracol es la de Antonio Cruz García, Antonio Mairena... El cantaor mairenero carece de las inmediatas claves emotivas de Caracol pero las suple al fin mediante sus sabias y limpias elaboraciones, regidas por la calidad y la pureza nunca ausentes en su arte”.

Era el pensamiento propio de buena parte de la afición gaditana. Sin embargo, años más tarde escribiría que

“... quiero actualizar mi balance de la capacidad emotiva de Antonio Mairena, quien también terminó poseyendo e impartiendo el calambrazo más valorado por los degustadores del arte flamenco, esa conmoción o asalto del célebre duende que le negaban muchos pero que llegó a sumarse en sus interpretaciones a la proverbial perfección mairenera”.

Es cierto que Quiñones era un decidido admirador de Caracol; lo había expresado con claridad en su obra escrita y publicada en los años setenta y recordado de un modo más expreso años más tarde, en “*Los poemas flamencos*

⁹ “Antonio Mairena. Su obra, su significado”, Ed. Cinterco, Colección Telethusa, Madrid, 1989.

¹⁰ “Los poemas flamencos y un relato de lo mismo”, Colección Torre Tavira, Cádiz, 1983. Poseo el libro con una dedicatoria entrañable de Fernando que dice así: “*Para Juan Manuel, tan de esto, con una sentencia adicional no impresa: No hay cante chico ni grande: / lo que cuenta es la grandeza / de quien lo vive en sus carnes. Y con un abrazó fuerte de Fernando. 17.1.83.*”

y un relato de lo mismo”.¹⁰ Aquí nos confiesa Quiñones que su “descubrimiento” del flamenco como arte y como música lo remontaba a la primera vez que vio cantar a Caracol en el Gran Teatro Falla, a aquel momento en que “*el flamenco y su mundo le calaron como un navajazo*” tras contemplar “*la figura maciza de Manolo Caracol avanzando hacia las candilejas, con su imposible voz de mina y su alta y abandonada pasión cantaora escapándosele del corpachón arriero...*”. Pero esa adherencia admirativa a Caracol no le impidió más tarde dimensionar en sus justos términos el valor de la obra de Antonio Mairena y lo extraordinario de su legado para la historia del flamenco, lo que es lo mismo que decir para la Cultura andaluza, española y universal.

El “mairenista en Cádiz” que yo era encontraba en esa capacidad de Fernando Quiñones un cierto alivio de reafirmación. Pero en su actitud también advertí otro valor: que su posición era un signo de inteligencia en la medida que le alejaba de la tentación de ubicarse en el extremo de cualquier compromiso dogmático a los que el flamenco y los flamencos tienden con tan harta frecuencia. Sin duda, su ya prolongada estancia madrileña le aportaba una conveniente distancia de las cosas, -incluso sobre aquellas que amaba profundamente-, y le proporcionaba el otero preciso donde situarse para divisar lejanamente las diatribas estériles. Y entendí enseguida que esa era una de las claves a las que debía atenerme en el futuro, que esa era la guía para seguir andando por la realidad flamenca, sin que ninguna pasión particular estorbara el disfrute de su riqueza inmensa, en la que se ya se vislumbraba el esplendor de su tiempo presente. Así pues, ¿Caracol o Mairena? ¿Mairena o Caracol? ¿Cádiz o Sevilla? ¿Sevilla o Cádiz?... ¿Y por qué no las dos?...; ¿Por qué renunciar al conocimiento y disfrute de una parte de este hermoso universo dual? ¿Por qué no hacerle caso al poeta Fernando Villalón cuando señalaba que “el mundo se divide en dos partes: Sevilla y Cádiz?”. ¿Por qué no ir incluso más lejos integrando las visiones flamencas de las otras tierras de Andalucía? ¿Por qué no ser capaces de enriquecernos con las todos, de disfrutar de todos, de sentirnos orgullosos de las todos, en tanto que exponentes de nuestra cultura? ¿Por qué ese empeño absurdo en tener que elegir, si elegir algo ha de suponer abandonar el resto? Y en el caso del flamenco, ¿por qué privarnos del disfrute del todo para quedarnos solo con una parte?

En fin, este derecho a esgrimir una flexibilidad inteligente, este valor de la tolerancia, de la transigencia, que Fernando Quiñones ejercía de un modo tan sabio, fue, entre otros muchos, el gran mensaje que Cádiz añadió a mi corazón y a mi pensamiento sobre el flamenco y también sobre las otras más sustanciales dimensiones de la vida. Más con ser todo ello importante, todavía me quedaba un largo aprendizaje para descifrar del todo ese lazo sutil, imperceptible pero fundamental, que los artistas de esta tierra y de este mar establecen entre sus modos de cantar y sus modos de vivir, de ser y de

entender la vida. Es cierto que todos los flamencos de todas las partes lo tienen en cierto modo, pero descubrí que aquí esos lazos adquirirían los tintes propios de lo que alguna vez llamé “*surrealismo azul*”, concepto por cierto no menos impreciso e inabarcable al que me referí por vez primera en un artículo en el que trataba de reflejar la maravillosa concertación de los modos de cantar y de contar, esa prodigiosa combinación de cante y narrativa, que acabaron configurando la personalidad de alguno de los más grandes nombres del flamenco gaditano del final del siglo xx, como Chano Lobato, Beni de Cádiz o el gran Pericón.¹¹

En definitiva, Cádiz me dijo, -con el desparpajo y la sutileza con que allí se suelen decir las grandes verdades-, que existía un mundo flamenco ancho, diverso, rico, más allá de mis ideales mairenistas, más allá de las rígidas convicciones de mi personal código de interpretación de la realidad flamenca que yo portaba, nacidas al amparo de la poderosa influencia del gran maestro de Mairena del Alcor. Y me dijo también que era posible adentrarse en esta diversidad flamenca sin tener que renunciar a nada. Que era posible integrar, estudiar y valorar otros modos flamencos sin que con ello se desmereciera al legado del gran maestro sevillano.

Hoy estoy convencido de que estas vivencias mías en Cádiz, este aprendizaje, el modo en que intenté aprovechar el caudal de sabiduría que me brindaban los flamencos de Cádiz, me preparó también para ser capaz de entender y de aceptar, -incluso desde un cierto entusiasmo-, toda el imparable torrente innovador que desde finales de los años setenta fue arribando al flamenco, al compás del nuevo tiempo de profundas mutaciones y cambios que se cernían también sobre las realidades económicas, sociales, políticas y culturales de Andalucía y de España. Gracias a Cádiz y a mi “aprendizaje gaditano” supe desde el principio que los nuevos tiempos y las nuevas formas arribadas al flamenco y a todas las otras formas de cultura no sólo no eran un factor limitador sino que, por el contrario, significaban una gran oportunidad para su expansión y para posibilitar un acercamiento, más racional que emocional, al hermoso pluralismo flamenco, a la riqueza de sus estilos y de sus formas.

Antonio Mairena sigue y seguirá ahí, en el lugar que esta cultura ha reservado a los grandes, a aquellos que con su obra y su peripecia personal han construido este arte singular y maravilloso. Sigo pensando que la obra de Antonio Mairena, -y la de otros grandes-, constituyen los clásicos que nutren nuestra tradición, -como lo son Mozart o Beethoven o Falla para la llamada música culta-, y que nadie debiera adentrarse en el camino de la

¹¹ “El cantar y el contar de los flamencos de Cádiz”, en *Escritos Flamencos*, Grupo Joly, Cádiz, 2003, Págs. 57-62.

innovación que trajo el tiempo nuevo sin conocerlos bien y sin estudiarlos desde el más profundo de los respetos. Como en aquel ya lejano día en que llegó a mi casa su primer disco, todavía hoy los cantes de Antonio Mairena acompañan mi tiempo; sus cantes me siguen emocionando y forman parte de mi propia vida. Pero Cádiz hizo más abierta y más rica mi capacidad de conocer y de sentir. Me preparó para que comenzara a calibrar hasta qué punto se ensanchaba el universo musical, expresivo y cultural de un arte que el paso del tiempo no hizo más que ir agarrando, cada vez más fuertemente, a los profundos entresijos mi alma.

BIBLIOGRAFÍA

García Ulecia, Alberto, *Las confesiones de Antonio Mairena*, Ed. Universidad de Sevilla, Sevilla, 1976.

Caballero Polo, Luis, *Por entre la paz, la guerra y el cante*, Ed. Giraldillo, Sevilla, 1992.

Quiñones, Fernando, *Antonio Mairena. Su obra, su significado*, Ed. Cinterco, Colección Telethus, Madrid, 1989.

Quiñones, Fernando, *Los poemas flamencos y un relato de lo mismo*, Colección Torre Tavira, Cádiz, 1983.

Suárez Japón, Juan Manuel, *Escritos Flamencos*, Grupo Joly, Cádiz, 2003.

_____, “Antonio Mairena, el valor de un clásico”, en *La Nueva Alboreá*, Revista de la Agencia Andaluza para el Desarrollo del Flamenco, nº 12, octubre-diciembre, 2009.

_____, “La obra de Antonio Mairena debe ser declarada Bien de Interés Cultural”, en *Sevilla Flamenca*, nº 4, octubre, 2009.

_____, “Geografía y Flamenco; Flamenco y Geografía” en *Historia del Flamenco. Siglo XXI*, Ed. Tartessos, Sevilla, 2002, págs. 9-31.

TRADICIÓN ORAL Y ESCRITA EN LOS PREGONES DE LA PASIÓN DE CRISTO. LA SENTENCIA DE PILATOS.

Antonio José Pérez Castellano
*I.E.S. Federico Mayor Zaragoza y
Fundación Machado*

RESUMEN

Análisis de la tradición textual -popular y literaria- de las representaciones dramáticas de la pasión de Cristo, centrándose en la Sentencia de Pilatos y el Pregón del Ángel como textos más significativos. Sus fuentes medievales y barrocas y la presencia de esta tradición de la religiosidad popular andaluza en diversos textos literarios y su relación con la literatura jurídica.

(Palabras clave: Religiosidad popular, Semana Santa, Andalucía, representaciones de la Pasión de Cristo.)

ABSTRACT

Analysis of the textual tradition - popular and literary – of the dramatic representations of the passion of Christ, centered in the Pilate's sentence and the Angel's Proclamation as most significant texts, its medieval and baroque sources and the presence of this tradition of the Andalusian popular religiosity in various literary texts and their relation to the juridical literature.

(Key words: Popular religiosity, Andalucía, Holy Week, representations of the Passion of Christ.)

*¡Llore conmigo la gente
de todos los tres estados,
por lavar cuyos pecados
mataron al inocente,
a mi Hijo y mi Señor,
mi redentor verdadero!
¡Cuitada! ¿Cómo no muero
con tan extremo dolor?
¡Ay dolor!*

(Gómez Manrique, *Lamentaciones de la Virgen hechas para la Semana Santa*).

Estos pregones proceden de una tradición textual que se remontaría al *Auto de la Pasión toledano*, copiado y remodelado por Alonso del Campo. La

sentencia puesta en boca de Pilatos aparece ya en las pasiones francesas y catalanas, aunque en estas

“su contenido se limita a la orden de flagelación y muerte por crucifixión siguiendo los *Autos de Pilatos* más conocidos en la Edad Media como *Evangelio de Nicodemo* mientras que en la escena VI del *Auto* la sentencia es original tanto por la fórmula jurídica utilizada como por el contenido.

Los textos de los pregones de Pasión en Andalucía recogen el nombre y el título del *iudex delegatus* y la *pronuntiatio*: las pasiones medievales. En su mayoría eran obra comunal, *in fieri*, con una vida proteica inestable, el caso de los pregones andaluces parece haber sido ése en el pasado. Quien organizó los textos conocía probablemente el *Auto* de Alonso del Campo, aunque puede haber tomado los versos que parecen proceder de aquél o de alguna de la muchas versiones de la *Passion trovada* que, como ha señalado Dorothy Severin y Keith Whinnon, han circulado por España hasta el siglo pasado”.¹

Los pregones o sermones cuaresmales constituyen una tradición piadosa muy extendida por numerosas localidades andaluzas -carecemos de datos de otras regiones de la Península Ibérica-,² lo que nos mueve a pensar que debió ser difundida y promovida por alguna orden religiosa (quizás por los franciscanos -Blanco White habla de las órdenes mendicantes-), o por las mismas autoridades eclesiásticas deseosas de utilizar nuevos métodos de evangelización ante los vientos de laicismo surgidos tras la caída del Antiguo Régimen, que trajo una reacción de los sectores conservadores de la sociedad impulsando toda una renovación de la religiosidad popular; no siendo ajeno a esto la creación de numerosas hermandades del Rosario que promovieron los sectores más conservadores de la sociedad andaluza. El resurgir de estas representaciones dramáticas debe, pues, vincularse, al impulso que cobran los acontecimientos de la religiosidad popular como respuesta ante las nuevas ideas ilustradas promovidas desde el monárquico poder central; una reacción social, política y religiosa a la que no eran ajenos la clase nobiliaria ni los conventos de la mayoría de las órdenes religiosas en un discurso de índole claramente propagandística si hacemos caso a Antonio Zoido para el que ciertas acusaciones dirigidas al Jesús sentenciado “alborotador, mágico y hechicero” no se diferenciarían mucho de las que los políticos y

¹ Encarnación Sánchez García, “Una representación de la Pasión en Andalucía: Los pregones y el paso de Jabalquinto”, *Dicenda*, n1 13, pág. 259.

² Salvo el texto recogido en Jerez de los Caballeros.

pensadores ilustrados españoles dedicarían a las frales y a los sectores más anclados en el Antiguo Régimen de la sociedad andaluza del XIX.³

Sin olvidar que dada la frecuente vinculación con las hermandades o cofradías que tenían a Jesús con la cruz auestas, Jesús Nazareno, también hoy en día, con los sermones o pregones, estas mismas cofradías se intercambiaran la idea de realizar una pequeña representación litúrgica, al modo de los antiguos dramas medievales, o de los autos sacramentales barrocos, en el transcurso de su procesionar anual por las calles de los pueblos donde radicaban.

En la obra colectiva dirigida por el profesor José Sánchez Herrero sobre las cofradías sevillanas fundadas bajo la advocación de Jesús Nazareno, al hablar del discurrir procesional de las hermandad lebrijana de Nuestro Padre Jesús Nazareno, leemos: "... el sermón era usual que lo predicara un fraile de la congregación de los franciscanos, y a él asistía todo el clero de la ciudad, además de la totalidad de la comunidad del convento de San Francisco".

Asimismo la Hermandad de N. P. Jesús Nazareno de Marchena tenía su sede en el monasterio de Santa Eulalia, de franciscanos recoletos, y en Peñaflores la hermandad del Nazareno se funda en el convento franciscano de San Luis del Monte.

La gran similitud de los distintos textos, en su mayoría en verso, utilizados, y su transmisión escrita y no oral, nos mueve a pensar que, a semejanza de los romances de ciego que se difundían en pliegos de cordel, estos textos pseudodramáticos lograban en parte su enorme propagación gracias a la utilización de soporte escrito: pliego de cordel, hoja volandera, libros piadosos, etc., que seguramente las órdenes religiosas y las cofradías hacían circular por toda la geografía andaluza. Y a partir seguramente de fuentes comunes o muy similares: José Fradejas en su libro *Los evangelios apócrifos en la literatura española* publica un texto extraído de una obra de Alonso del Campo titulada *Auto de la Pasión*:

Yo Pilato adelantado
de Iherusalem regidor,
en justicia delegado
por mi señor el enperador,

³ La mayoría de las Hermandades que tenían como advocación principal a Jesús Nazareno tienen sus orígenes en los siglos XV y XVI y muy frecuentemente estaban vinculadas a la orden franciscana. En Teva los hermanos de la cofradía de Jesús Nazareno pedían en sus testamentos "que fuesen enterrados con el hábito de Nuestro señor San Francisco de la Villa de Teva". La Hermandad de Jesús Nazareno de La Algaba (Sevilla) se fundó originariamente en el convento de San Francisco de esta localidad.

vistas las acusaciones
 contra Ihesús de Nazaret
 e por legítimas ynformaciones
 que son hechas contra Él.⁴

El *Auto* parece inspirarse en los apócrifos *Sentencia de Pilato (Anaphora)*.⁵

Coinciden la mayoría de ellos en el día elegido para su representación, el jueves santo, el día festivo por antonomasia de la Semana Santa para la religiosidad popular andaluza, en el que las comitivas cofrades solían discurrir durante toda la madrugada, por las calles y plazas de las distintas localidades.

Alta la noche, el discurrir de las cofradías de Jesús Nazareno se veía interrumpido para proceder a la representación de estos pregones pasionales; situados los pasos de estas cofradías, bien en el templo, o en alguna plaza, los distintos actores del drama recitaban o cantaban sus pregones mientras los pasos realizaban pequeños movimientos dramáticos en un escenario imaginario: “Algunas veces, en medio de la narración del fraile, sacan una imagen de la Virgen María que va al encuentro de otra camino del Calvario y las dos se despiden muy emotivamente en medio de la calle”.⁶

Generalmente el pregón del ángel era recitado o cantado por un joven, un niño o un sacerdote, mientras el de Pilatos corría a cargo de alguna persona designada por la hermandad o las autoridades eclesiásticas:

El pregón se lanzaba desde un balcón contiguo a la iglesia de Jesús Nazareno; el escenario, natural y sin arrumacos, envuelto en la penumbra de las primeras luces se nos antojaba semejante al que debió tener en Jerusalén el drama del Calvario.⁷

Los pregones que hemos recogido suelen compartir el período álgido en el que se desarrollaron, esto es, a lo largo del siglo XIX, para dejar de representarse alrededor de los años sesenta del siglo XX. Su casi total desaparición la atribuimos, entre otras razones, a que las aglomeraciones de público que se producían dentro de los templos durante la representación dramática

⁴ Alonso del Campo, *Auto de Pasión*.

⁵ Alonso de Santos Otero, ed., *Los Evangelios apócrifos*, 526-529; 472-478. La “Carta de Pilato”, págs.466-467.

Existe también una “Sentencia de Pilato”, que parece se encontró en 1580 en la ciudad italiana de Aquila (en los Abruzzos). Se contiene en un manuscrito italiano perteneciente al Archivo General de Simancas (Sección “Secretaría de Estado”, legajo 847 -antiguo).

⁶ J. Blanco White, *Cartas de España*, 2004, pág. 224.

⁷ A. Cecilio Márquez Tornero, *Costumbres y recuerdos de mi tierra*, 1976, pág. 33.

y que propiciaban desórdenes no muy bien vistos por el clero.⁸ Así como por la negativa de muchos sacerdotes vinculados a los nuevos aires de la Iglesia tras el Concilio Vaticano II a considerar estos breves dramas litúrgicos como instrumentos idóneos de evangelización. Curiosamente con el nuevo auge de las hermandades de penitencia andaluzas tras el advenimiento de la democracia en España y el interés de estas, al que no eran ajenos los nuevos ayuntamientos, por la recuperación de tradiciones perdidas pretendidamente autóctonas, muchas de ellas han rescatado algunas de estas representaciones pasionales que habían caído ya hacía tiempo en desuso.

Los textos conservados, en versos anisilábicos como ya hemos señalado, carecen de valor poético y se aproximan al estilo sentencioso y alambicado de los romances de ciego y las oraciones populares, que pasaban de mano en mano en los pliegos de cordel. Aun siendo sus fuentes primordiales las narraciones cristológicas que podemos leer en los Evangelios Sinópticos, algunos sorprendentemente leen erróneamente el sentido de episodios evangélicos tan claros, y tan fundamentales, como el que contiene la expresión “dar al César lo que es del César”⁹

TRADICIÓN ORAL Y ESCRITA

Hasta nosotros han llegado estos textos pseudodramáticos a través de una doble tradición escrita. En primer lugar, por los textos que las distintas cofradías vinculadas a las representaciones en las que participaban con sus pasos que discurrían por los templos o plazas mientras se pregonaban los sermones pasionales, bien para su representación anual, bien por conside-

⁸ Cfr.: “Con motivo de haber prohibido el Arzobispado dicha práctica los curas de la villa no permitiesen que la cofradía de Jesús Nazareno saliese en procesión de noche ni por la mañana del amanecer” -Archivo Parroquial. Mandatos de Visista de 1714, 1714-1728-. Asimismo en los libros de *Actas Capitulares* (1809) de la hermandad del Nazareno de la Puebla de Cazalla se habla de los “horrorosos escándalos que se habían producido durante la celebración de estos pregones”.

Ya desde principios del siglo XVIII se acuerda poner la mesa petitoria durante la celebración del Sermón de pasión, mientras se cantaba la Sentencia de Pilatos. Esta mesa petitoria tenía y sigue teniendo por finalidad apuntar y censar a los hermanos que contribuían con donativos al sustento de los gastos de Semana Santa -Hdad de Marineros del Dulce Nombre de Nuestro padre Jesús Nazareno., Alcalá del Río(Sánchez Herrero, José y otros, dirs., *Nazarenos de Sevilla*, 1997, pág. 33).

⁹ Cfr. “Dinos, pues, tu parecer: ¿Es lícito pagar tributo al César o no? Jesús, conociendo su malicia dijo: ¿Por qué me tentáis, hipócritas? Mostradme la moneda del tributo. Ellos le presentaron un denario. Él les preguntó: ¿De quién es esa imagen y esa inscripción? Le contestaron: Del César. Díjoles entonces: Pues dad al César lo que es del César y a Dios lo que es de Dios” (Evangelio de San Mateo, 22, 17-21.)

rarlo patrimonio propio de la hermandad. En otros casos la conservación se debe a algún devoto o erudito local que custodió los textos dramáticos en su archivo personal, considerándolos parte esencial de la historia y de las tradiciones locales del enclave geográfico donde vivía. La descripción de sus representaciones la encontramos en autores cultos que si bien no transcribieron los textos, sí nos pintan el ambiente y del desarrollo de estas representaciones cuaresmales en Andalucía. Blanco White plasma en sus *Cartas de España* el ambiente de uno de estos pregones, el que se celebraba en Castilleja de la Cuesta (o de Guzmán, no lo precisa), en la comarca de El Aljarafe sevillano, haciendo especial hincapié en el testimonio antievangélico que estas representaciones tenían para un sacerdote como él, cuya postura crítica ante las actitudes del estamento eclesiástico católico le había llevado a posiciones tan cercanas al protestantismo que lo forzarían a exiliarse en Londres:

Los sermones de Pasión para las clases bajas podrían considerarse como una parodia de las Tres Horas. Los suelen pronunciar al aire libre los frailes de las órdenes mendicantes en los barrios de las ciudades habitados principal, si no exclusivamente, por las clases humildes [...] [Cerca de Sevilla tiene lugar uno] en el vecino pueblo de Castilleja.

Delante de la puerta de la iglesia se ha levantado un púlpito, desde el cual un fraile de estentórea voz pronuncia una historia de la Pasión bastante mejorada, tal como le fue revelada a Santa Brígida [...] Mas adelante el sonido de una trompeta anuncia la publicación de la sentencia dictada por el gobernador romano y que es anunciada con toda precisión legal por el pregonero del pueblo en el mismo tono con que se anuncia en España una ejecución capital. Apenas el pregonero ha pronunciado su última palabra cuando el predicador, en frenético arranque, le da el mentís y maldice la lengua que ha pronunciado tal blasfemia. El predicador invita a un ángel a que venga a contradecir a Pilato y a los judíos, y en efecto, obediente a la llamada del orador, un niño vestido con un traje muy llamativo de colores chillones y provisto de un par de alas de cartón dorado, aparece al momento en una ventana y proclama el auténtico valedicto de los cielos. Algunas veces, en medio de la narración del fraile, sacan una imagen de la Virgen María que al encuentro de otra de Cristo camino del Calvario y los dos se despiden muy emotivamente en medio de la calle.¹⁰

¹⁰ J. Blanco White, *Cartas de España*, 2004, págs. 223-224.

Otro testimonio lo leemos en la novela *Juanita la Larga*. Valera rememora estas representaciones, que también se celebraban en su Cabra natal. El novelista cordobés aprovecha el ambiente rural y localista de la novela para recorrer el ciclo festivo anual de esta localidad cordobesa, y en especial, los momentos que la religiosidad popular cordobesa conmemoraba la pasión y muerte de Cristo:

La representación no se limita a ofrecer al pueblo un trasunto de la pasión y muerte de Cristo y de la redención del mundo, sino que, en cierto modo, abarca todo el plan divino y providencial de la historia, como el famoso discurso de Bossuet [...] Así, por ejemplo, el pregonero, desde el balcón de las Casas Consistoriales, lee en alta voz la sentencia que condena a Jesús a muerte afrentosa en una cruz y entre dos ladrones, por enemigos del César y por otros muchos delitos.¹¹

El predicador exclama entonces:

– Calla, falso pregonero; calla, viperina lengua, y oye la voz del ángel que dice...

En seguida aparece, en otro balcón de la casa mejor que está enfrente del Ayuntamiento, el niño de seis o siete años más bonito, más inteligente y de más dulce voz que en el lugar hay; y primorosamente vestido de ángel, con tonelete de raso blanco bordado de estrellitas de oro, con refulgentes y extendidas alas y con coronas de flores, canta una sublime y sencilla contrasentencia, que comienza diciendo: *Ésta es la justicia que manda hacer el Eterno Padre...*

Luego explica, con enérgica concisión, que no se opone a la claridad, los misterios de la encarnación y de la redención, cuando en la plenitud de los tiempos se une el Verbo increado con la humana naturaleza, glorificándola y haciéndola digna del cielo, y padeciendo en ella y por ella, a fin de lavar sus culpas.

[La representación sigue con pasajes que relacionan el Antiguo y el Nuevo Testamento]¹²

Otro novelista decimonónico, mucho menos conocido, alude en su novela *Sangre y arena* al discurrir procesional de una hermandad del Sagra-

¹¹ La sentencia de Pilatos aparece reiteradamente en las saetas flamencas. “Ay, Pilatos, por no dejar / el destino que tenía / firmó sentencia cruel / contra el Divino Mesías. / Lavó sus manos” (Pastora Pavón). O esta otra: “.../ que lleve la cruz a cuestras/ y en medio de dos ladrones,/ en la cima del Calvario” (Diego de Valencina, *Historia documentada de la Saeta; su origen y desarrollo hasta nuestros días*, 1948, p. 51).

¹² J. Valera, *Juanita la Larga*, 1982, págs. 214-215.

do Decreto¹³: “Desfilaban los pasos del Sagrado Decreto del Santo Cristo del Silencio, de Nuestra Señora de la Amargura, de Jesús con la cruz al hombro...”¹⁴

Todavía en el siglo XXI el recordar sus años infantiles en la localidad sevillana de Lebrija, el poeta y profesor Jacobo Cortines recurre al sermón de pasión para dibujar los momentos culminantes de la Semana Santa en las poblaciones del Bajo Guadalquivir:

La multitud en la Plaza, el sermón, y las sentencias del ángel y del demonio, cantadas desde un balcón del Casino. Impresiona cuando el Nazareno dobla las rodillas y cae a tierra, y viene corriendo la Verónica con un paño extendido entre las manos, donde, tras descorrer la cortinilla aparece la Santa Faz.¹⁵

No sólo en los textos de la literatura de autor hemos localizado referencias a estos sermones de pasión, sino que otras veces nos surgen alusiones a ellos en el cancionero popular, como esta tomada del cancionero del rosario de los “auroros”:

Con la cruz en los hombros lo sacan,
y a voces decía el maldito pregón:
*Muera, muera Jesús Nazareno,
el falso Mesías y libertador.*¹⁶

El ambiente y el comportamiento de los fieles que asistían bien dentro de los templos, bien en las plazas inmediatas a las iglesias parece claro, como ya hemos señalado, que motivaron su desaparición a causa del carácter poco piadoso que desde el punto de vista eclesiástico conllevaban estas representaciones litúrgicas en un recinto sagrado.

¹³ También los encontramos documentado en algunos costumbristas decimonónicos. En *El duende crítico de Madrid* Manuel de San José escribe: “... Ya el pregonero se entona / en altas voces gritando: / sabed que esta es la justicia / que manda hacer Poncio Pilato, / presidente de Judea”

¹⁴ Vicente Blasco Ibáñez, *Sangre y arena*, Madrid, 1919, pág. 286.

Véase también: “Ya el pregonero se entona / en altas voces gritando: / sabed que, esta es la justicia / que manda hacer Poncio Pilato, / presidente de Judea” (Manuel de San José, *El duende crítico de Madrid*, 884, p. 80) o “Esta es la justa sentencia/ que manda Poncio Pilatos,/ gobernador de Judea” (Lorenzo Leal Ramírez-Arias, *Juan de Dios*, Madrid, Fernando Fe, 1884)..

¹⁵ Jacobo Cortines, *Este sol de la infancia*, 2002, pág. 252.

¹⁶ M. Pelaez del Rosal y Rafael Jiménez Pedrajas, *Cancionero Popular del Rosario*, 1978, pág. 94.

LA DISTRIBUCIÓN GEOGRÁFICA

ALMERÍA: Gador, Níjar, Vevefique.

CÁDIZ: Arcos de la Frontera.

CÓRDOBA: Aguilar de la Frontera, Albendín, Baena, Cabra, Carcabuey, Castro del Río, Doña Mencía, Iznájar, Lucena, Luque, Montalbán, Montoro, Pozoblanco, Priego de Córdoba, Puente Genil, Rute, Torrecampo, Valenzuela, Villa del Río.

GRANADA: Cogollos Vega, Huéscar.

HUELVA: Aroche, El Cerro del Andévalo, Hinojos, La Puebla de Guzmán.

JAÉN: Arjona, Baños de la Encina, Higuera de Arjona, Jabalquinto, Mengíbar, Villanueva del Arzobispo.

MÁLAGA: Alhaurín el Grande, Almogía, Alora, Campillos, Frigiliana, Iznate, Riogordo.

SEVILLA: Aguadulce, Alanís de la Sierra, Alcala de Guadaíra, Alcalá del Río, Arahal, Benacazón, Cantillana, Constantina, Coria del Río, El Coronil, Espartinas, Gilena, Herrera, La Algaba, La Puebla de Cazalla, Lebrija, Lora de Estepa, Los Palacios y Villafranca, Mairena del Alcor, Marchena, Peñaflo, Pilas.

LOS TEXTOS

Los textos que se ponen en boca del prefecto de Judea, de Poncio Pilato, se adscribe a la tipología de los textos pseudojurídicos y en especial a las sentencias públicas que los pregoneros realizaban en los momentos previos a las ejecuciones. Las palabras de Pilato¹⁷ siguen, como hemos dicho, la estructura de las sentencias a muerte de un reo. En un primer momento, aparece la autoridad que se responsabiliza de la decisión judicial:

Por Tiberio emperador
mando yo, Poncio Pilato,
Presidente de Judea
por el Imperio Romano
Jefe de Jerusalén.
(Cantillana)

¹⁷ "Pilatos por no perder / el empleo que tenía"; califica de forma certera la saeta popular la actitud moral del gobernador romano, A. Núñez de Herrera, *Teoría y Realidad de la Semana Santa*, p. XII.

para, a continuación, proporcionarnos los datos identificativos del reo:

...por el Hijo de María
y de José el carpintero,
hipócrita y embustero,
por Jesús de Nazareth.
(La Puebla de Cazalla)

Seguidos de la enumeración detallada de los delitos que van a justificar su condena a muerte de cruz:

Por revolvedor del pueblo,
por sedicioso y falsario,
alborotando a la plebe
contra la ley y el Senado,
negando el tributo al César,
también por haber entrado
en triunfo en Jerusalén
siendo por rey aclamado,
haciéndose Hijo de Dios
(Aroche)

Los versos comunicaban a los participantes en el drama la condena, especificando el tipo de suplicio al que se encaminaba el reo:

que lo lleven por la calle,
atado, ligado y preso,
con su propia cruz al hombro,
hasta llegar al Calvario,
y en medio de dos ladrones,
que con Él van sentenciados,
donde su cruz enclavados,
afrentosamente muera.
(Jabalquinto)

Concluyendo con la datación del documento jurídico:

Esto es determinado
y fecho en Jerusalén,
los seis mil años pasados
de la creación del mundo,

doscientos y treinta y dos
a veinticinco de marzo.
(Arcos de la Frontera)

En algunos casos finalizan con expresiones del tipo “quien tal hizo que tal pague”¹⁸ que debían de ser frecuentes en los pregones que se entonaban delante de los condenados a muerte de la sociedad coetánea a la redacción de estos pregones.¹⁹

Los pregones o sermones pasionales son, sin duda, los restos de antiguas representaciones de la pasión y muerte de Jesucristo que se dramatizaban en los momentos culminantes de la Semana Santa y cuya tradición ha llegado hasta el siglo XXI a través de cauces tan diversos y confluyes como la oralidad, los textos literarios y la cadena ritual y festiva de la religiosidad popular.

DOCUMENTOS

I - Cantillana (Sevilla)

PREGÓN

Por Tiberio emperador
mando yo, Poncio Pilato,
Presidente de Judea
por el Imperio Romano,
Jefe de Jerusalén.

¹⁸ Cfr.: “Catalinón: Escuchad, oíd, señores, / el suceso más notable/ [...] / y le apreta hasta quitarle/ la vida, diciendo: Dios me manda que así te mate/ castigando tus delitos: *Quien tal hace, que tal pague*”, Tirso de Molina, *El burlador de Sevilla*, ed. A. Rodríguez López-Vázquez, Madrid, Cátedra, 1989, vv.2970-3000.

“Yo le he de quitar la vida/ y de escribir con su sangre/ lo que tú Zaida replico:/ Quien tal hizo que tal pague” (Lope de Vega A Di Zaida) de qué me avisas, *Romancero Nuevo*.

¹⁹ Alejandro Sawa en su obra *Iluminaciones en la sombra* al novelar el ajusticiamiento de D. Rodrigo Calderón anota la perorata con que losregoneros de la justicia solían proclamar las sentencias en medio de los asistentes: “... sobre todos dominaba la voz delregonero, que estentóreamente gritaba: ¡Quién tal hizo, que tal pague! Esta es la justicia que el Rey Nuestro Señor manda que se haga en este hombre que fue condenado en sentencia por la que le mandan degollar” (Alejandro Sawa, *Iluminaciones en la sombra*, s/p).

Cfr.: “Ytem que losregoneros de las ejecuciones y remate lleven dos maravedís de cadaregonón y tres maravedís del remate” (*Ordenanzas municipales de Toledo(1562)*). Apud *Lazarillo de Tormes*, ed. Francisco Rico, Madrid, Castalia, 1987, pág. 129.

En este nuestro palacio
atento a la acusación
que contra Jesús me han dado
escribas y sacerdotes,
y también los magistrados,
de que su ley la pervierte,
con diabólicos milagros.
Porque alborota los pueblos
con esos milagros falsos
por virtud de Belcebud
a todo el pueblo engañando.
No paga tributo al César
y otras mil cosas negando.
Llamándose de Dios Hijo.
Teniéndose averiguado
que es de Nazareth vecino,
hijo de un pobre artesano.
Compañero y muy amigo
de inicuos samaritanos
que va conquistando gentes
con ánimo depravado.
Levantándose, pudiendo
contra todos los romanos.
Mando que entre dos ladrones
a muerte sea sentenciado.
Lo lleven y crucifiquen
en el monte del Calvario.
Llevando la cruz a cuestras
hasta llegar a lo alto,
donde sea crucificado
en medio de los nombrados.
Mando también que le pongan
de la cruz, en lo más alto,
su nombre, causa y por qué
ha sido así castigado.
Para que puedan leerle
en las tres lenguas que usamos
hebrea, griega y latina
de nuestro Imperio Romano.
Para que sirva de escarmiento
y ninguno sea osado

a impedir esta justicia,
pena de ser castigado
con el rigor que la ley
tiene así determinado.
La fecha en Jerusalén,
llena la luna de marzo,
de la creación del mundo
pasando cuatro mil años
doscientos y treinta y tres,
según llevamos contado.
¡Quien tal hizo que tal pague!
Así el pueblo lo ha aclamado.
¡Muera Jesús, muera, muera!
Lo firma Poncio Pilato.

CANTO DEL ÁNGEL A JESÚS NAZARENO

Eterna Sabiduría,
Jesús, Hijo de María,
Rey de Cielos, Tierra e Infierno.
Ya sabéis, Rey Soberano,
que la Augusta Trinidad
decretó que descendiera,
que carne humana tomaras,
con los hombres conversaras,
y su redención hicieras.
Por Ti fue el hombre creado,
tú fuiste su fiador,
pues considera, Señor,
a lo que estás obligado.
Mira que las justas almas,
que dentro del limbo habitan,
con suspiros solicitan,
las que están en desconsuelo,
subir a obtener la palma.
Abre las puertas del cielo,
con las llaves de esa cruz.
Y ese cáliz de amargura,
que amante quieres gustar.
Con él has de remediar
a la humana criatura.

No temas el padecer,
no rehúses el morir,
que si el hombre ha de vivir
padeciendo tú has de ser.
Espera, el gusto animoso,
dulce dueño y fino amante,
que al tercer día triunfante,
resucitarás glorioso.

La justicia que en los cielos
contra Jesús se decreta.
Es que vas a padecer
junto a la nación hebrea.
Por eso el Señor permite
potestad a las tinieblas,
para que todos conspiren
contra su pura inocencia.
Es Cordero inmaculado.
Es Paloma sin reserva.
Es Dios y dicho está todo.
Lo que decirse se pueda,
y por lo tanto incapaz,
de cometer una ofensa.
¡Muera pues el buen Jesús!,
Que así su Padre lo ordena.

II - La Puebla de Cazalla

Los pregones de La Puebla de Cazalla son originarios de la hermandad de Ntro Padre Jesús Nazareno, María Santísima de las Lágrimas y San Juan Evangelista. Son cuatro pregones, el de Judas, el del Ángel, la Sentencia de Pilatos y la Oración e el Huerto.

PREGÓN DEL ÁNGEL

Esta es la justicia irrevocable,
el arcano de Dios inescrutable,
que pone a la cándida inocencia
la más áspera y rígida sentencia,
mando cual fue su Padre eterno
el denotar decreto amor paterno,

que su Hijo Jesús sabiduría,
hermosísimo Hijo de María,
fiador de Adán que a Dios no paga
su fianza la culpa satisfaga,
por esto su amor lo hizo hombre.
Jesús el Salvador le da por nombre,
el amor ha formado su aposento,
sea vendido, ultrajado y preso
conducido a los falsos tribunales,
cargado de ignominias y de males,
azotado, burlado y escupido,
juzgado, demolido y escarnecido,
azotado y de espinas coronado,
pues todo que sea voluntario,
llevé la pasada cruz hasta el Calvario,
y allí crucificado con violencia;
satisfaga de dar la inobediencia
pendiente del patíbulo afrentoso,
afligido, mortal, triste y lloroso,
véalo su Madre dolorido
de mortales angustias convertidas,
oiga al que se queja al Padre amado
del grande desamparo en que ha quedado
tres horas de agonía en la cruz
que acabe con la vida de Jesús;
es preciso tolere tanta pena
por redimir culpas ajenas,
muere en la cruz y triunfa en el pecado,
rompe la lanza su pecho amado,
consúmase la obra prometida;
el mundo por su muerte tendrá vida,
si fue el prometido en el paraíso,
que salve al mundo, pues lo quiso.

PREGÓN DE LA SENTENCIA DE PILATOS

Yo, Poncio Pilatos, que presido
la inferior Galilea y su partido,
examinado el proceso
que contiene los excesos,
las culpas y los delitos,

los crímenes inauditos,
cometidos hatsa el día
por el Hijo de María
y de José el carpintero,
hipócrita y embustero,
por Jesús de Nazaret,
que, aunque ha nacido en Belén,
dice que es Hijo de Dios,
y todo el pueblo le oyó,
predicar doctrina falsa,
reunirse una comparsa,
que, con falsos testimonios
y por arte del demonio,
dice que milagros hace,
y que su doctrina abraza,
al pueblo de Judea
y también la Galilea,
es sacrílego sin ejemplo,
dice que derriba el templo,
y por mayor osadía,
lo levantará en tres días;
por delitos tan probados
merece ser castigado.
Mando que lleve una cruz
en sus hombros, muy pesada,
y la malicia, a la luz
del día sea castigada.
Que mis guardias lo acompañen,
y vaya entre dos ladrones,
y un pregonero, que diga
de su muerte las razones,
que le toquen las trompetas
como a los reos de muerte,
y así vaya hasta el Calvario
el que se dice inocente;
clavado de pies y manos
en la cruz que habéis llevado
muera, muera ese orgulloso
rey de los judíos llamado;
por eso mismo nos piden
que muera crucificado,
el veinticinco de marzo

del año de cuatro mil
 se ha firmado esta sentencia:
 ejecútese hasta el fin,
 y por eso quiero
 que cumplido sea,
 Pilato, presidente
 de la Judea.

BIBLIOGRAFÍA

- Vicente Blasco Ibáñez, *Sangre y arena*, Madrid, Prometeo, 1919.
- Cortines, Jacobo, *Este sol de la infancia*, Valencia, Pre-Textos, 2002.
- Leal Ramírez-Arias, Lorenzo, *Juan de Dios*, Madrid, Fernando Fe, 1884).
- Márquez Tornero, A. Cecilio, *Costumbres y recuerdos de mi tierra*, Madrid, Biblioteca Nueva, 1976.
- Martín Riego, M., “Las Hermandades de Jesús Nazareno en la Archidiócesis de Sevilla en el siglo XVIII”, en *Actas del Congreso Internacional sobre Cristóbal de Santa Catalina*, Córdoba, 1991.
- Melgar Reina, Luis, *Semana Santa y el Viernes de Pasión en El Padul: “pregones”*, Granada, Gráficas Padul, 2003.
- Pelaez del Rosal M. y Rafael Jiménez Pedrajas, *Cancionero Popular del Rosario*, 1978.
- Portillo García, Rafael y Manuel José Gómez Lara, “Vestigios de antiguas dramatizaciones de la Pasión en la Semana Santa de Andalucía”, *Demófilo. Revista de Cultura Tradicional*, 11 (1993), págs. 113-132.
- San José, Manuel de, *El duende crítico de Madrid*, 1884.
- Rodríguez Almodóvar, Antonio, “Saetas antiguas de Arahal”, *El País*, 27.03.2002.
- Sánchez García, Encarnación, “Una representación de la Pasión en Andalucía. Los pregones y el paso de Jabalquinto”, *Dicenda. Cuadernos de Filología Hispánica*, 14 (1996), págs. 259-271.
- Sánchez Herrero, José y otros, dirs., *Nazarenos de Sevilla*, Sevilla, Tartessos, 1997.
- Santos Otero, Alonso de, ed., *Los Evangelios apócrifos*, 526-529; 472-478. La “Carta de Pilato”, págs.466-467.

Sawa, Alejandro, *Iluminaciones en la sombra*.

Valencina, Diego de, *Historia documentada de la Saeta; su origen y desarrollo hasta nuestros días*, Sevilla, Editorial católica Española, 1948.

Valera, Juan, *Juanita la Larga*, Madrid, Alianza, 1982.

Zoido, Antonio, *Al Señor de la Calle. Ensayo sobre Sevilla y su Fiesta a propósito de "Teoría y Realidad de la Semana Santa" de Antonio Núñez Herrera que se incluye como apéndice*, Sevilla, Fundación Machado- Portada, 1992.

_____, *Ni Oriente ni Occidente. Viaje al centro de la cultura andaluza*, Sevilla, Signatura, 1998.

_____, "La Divina Pastora y el Siglo de las Luces", *Cantillana y su Pastora. Revista Anual de Fiestas Mayores*, 13 (2008).

LA ARGENTINA EN LA PRENSA MADRILEÑA

José Luis Navarro García
Universidad de Sevilla

RESUMEN

El presente artículo recoge toda la información sobre Antonia Mercé *La Argentina* publicada en la prensa de Madrid entre 1904 y 1936.

(Palabras clave: Flamenco, cupletistas, bailarinas, Antonia Mercé, La Argentina.)

ABSTRACT

The present article collects all the information on Antonia Mercé *La Argentina*, published in the press of Madrid between 1904 and 1936.

(Key words: Flamenco, variety singers, dancers, Antonia Mercé, La Argentina.)

Miles y miles de datos, informaciones y noticias relacionadas con el flamenco duermen el sueño de los justos en decenas y decenas de hemerotecas. Con ellas, se podrían escribir muchas páginas que enriquecerían nuestro conocimiento de la verdadera historia del arte jondo. Unas ampliarían cuanto hasta ahora sabemos; otras confirmarían o refutarían lo que nos ha llegado por tradición oral. En las páginas que siguen desempolvamos algunas de ellas. Únicamente pretenden ser un muestreo de cuánto está todavía esperando a ver de nuevo las luces del día. Nuestra intención al publicarlas es que sean un estímulo que excite el interés de los jóvenes investigadores. Un acicate que despierte su curiosidad y los ponga manos a la obra a reescribir y contar con rigor cómo fue realmente el flamenco de épocas pasadas. Un tiempo todavía cercano a nosotros gracias a las publicaciones que salían a la calle cada mañana.

Las noticias que recogemos aquí tienen todas como protagonista a Antonia Mercé *la Argentina* y recorren cuanto la prensa madrileña dijo de ella, desde 1904 a 1936.

El nombre de *La Argentina* aparece por primera vez en la prensa de Madrid en 1904 (*La Época*, 25 de noviembre). Se la anuncia en el Teatro Romea y comparte cartel con la Bella Fornarina. Antonia tiene entonces 16 años.

En 1905 (*La Época*, 17 de enero), sigue formando parte del elenco del Romea, donde el baile español tiene que codearse con el cake-walk y la famosa pulga de la Chelito. Un año después (*La Época*, 26 de junio de 1906), la



encontramos en el Salón Concert Actualidades compitiendo con el joven cinematógrafo. En 1907, pone su granito de arena en el espectáculo inaugural del Central Kursaal. Así lo contaron los papeles:

CENTRAL KURSAAL. Para el 1º de marzo próximo se ha fijado la inauguración de este gran concert con una excelente compañía de variedades, en la que se ha huido de toda manifestación sicalíptica (...) En el género español se ha contratado lo más selecto, la populares Amalia Molina y Nieves Gil, las hermanas Esmeraldas, y la sin rival Carmen Díaz, y la bailarina y cupletista La Argentina.

(*La Correspondencia de España*, 27 de febrero de 1907)

En 1908, aparece anunciada en el Príncipe Alfonso (*La Época*, 17, 20, 24 y 31 de agosto de 1908) y en 1909 (*La Época*, 11, 18 de febrero de 1909) en el Salón Venecia, donde ya se habla expresamente de ella. En *La Correspondencia de España* de 15 de febrero leemos:

Sigue obteniendo grandes triunfos la notable bailarina y cupletista La Argentina, cuyo exquisito arte y gracia cautiva cada día más.

En 1910 (*La Correspondencia de España*, 28 de abril), baila en el Teatro Madrileño y se anuncia ya su debut en el Romea (*La Correspondencia de España*, 30 de abril). En 1911, reaparece en el Royal Kursaal, “después de dos años de grandes triunfos en el extranjero” (*El Imparcial*, 29 de septiembre), “con un nombre consolidado en los grandes *music-halls*” (*La Correspondencia de España*, 10 de octubre). Y del Kursaal al Trianón-Palace.

Se anuncia el debut (...) para el día 2 de la eminente bailarina La Argentina, conocida por la reina de las castañuelas en su triunfal tourné por el extranjero.

(*El Imparcial*, 31 del octubre de 1911)

Anoche, para su presentación la celebrada bailarina e incomparable tocadora de castañuelas La Argentina hizo, como nunca, gala de su garbo y gentileza en las danzas españolas, arrancando constantes aplausos de público.

(*El Imparcial*, 3 de noviembre de 1911)

En 1912, La Argentina, “reina de las castañuelas”, continúa en el Trián. Ese año llegaba además su consagración definitiva de la pluma de Tomás Borrás, en el ejemplar de julio de la revista, *Por esos mundos*. Acompañaban el texto estupendos dibujos de Ricardo Marín.

“La Argentina” es esbelta, flexible, cimbreante. Toda rapidez, nerviosidad, vivacidad. Baila con un ritmo cortado y con el desorden arbitrario y caprichoso de quien no ha podido ajustar la anarquía de su temperamento a unas reglas fijas. Es ímpetu, exaltación, fanfarria.

Ni tiene de la bailarina clásica española, ni de las danzarinas extranjeras creadoras de risibles andalucismos. Es ella, que se pone a interpretar con el baile unos motivos de tango, de garrotín y de pasodoble. Ella nada más...

Delgada, ágil, alta, aparece envuelta en un mantón de Manila, el brazo sosteniendo un redondo sombrero sevillano. Ciñe su cuerpo uno de esos absurdos trajes de “cupletista” híbridos de parisinos y españoles, en los que resbalan los madroños sobre lentejuelas y el busto se oprime con un peto de oro, y revuela la falda, hecha de gasas, con un centelleo dorado y deslumbrador.

Al aparecer suena un aire torero. Sonríe enseñando los dientes lobunos y blancos. Y sonríe con los ojos también. Unos ojos grises, estriados de azul. Unos cándidos ojos que saben a veces ser fieros.

Comienza a bailar lentamente, doblando la cabeza sobre un hombro, la boca entreabierta, el mirar apagado. Adelanta un pie al aire y cuelgan desmayados los brazos. Suena un repique de castañuelas, un “crescendo” que sigue en su fuerza el erguirse de la bailarina, el caer de la cabeza hacia la nuca, el adelantar los brazos, mientras las piernas trenzan un paso nervioso en círculo.

Taconea después nerviosa sobre *el tablado*. Adelanta el busto y retuerce los brazos atrás, ofreciendo la cabeza y el pecho, que gira sobre la delgada cintura. Y es como una furiosa y anhelante danza en la que quisiera rendirse y fatigarse. Un momento lleno de odio cálido y sensual, que se desvanece cuando, sonriente, se aplaca y torna a rimar con los pies unos pasos en círculo...

Luego hay como una exaltación del torerismo. Adelanta una mano, de la que os figuráis colgado un capote y lancea con una lagartijera girando sobre las puntas de los pies, elegante, armónica, precisa. Después cita a banderillas y cambia. Es una silueta rápida y altiva, que evoca la fiesta de los toros. Mientras, la música ha subrayado esas actitudes con unos compases cortados.

Y después vuelve al frenesí de bailar como agotando sus nervios en el vértigo de la danza. Es una instantánea y múltiple sucesión de actitudes que solo duran lo que tardan las notas enérgicas en morir en el aire. La



bailarina se entrega por completo a su pasión momentánea e indefinida. Sus pies golpean velozmente el suelo, los brazos, desnudos y enojados, se buscan, se separan, se maltratan, en el aire; la cara, crispada en una sonrisa de inquietud, se hunde en el pecho o se alza altiva, o se esconde al amparo de un brazo. Es una transformación alucinante la de esta mujer. Parece que se alarga, que se agranda, que se agiganta. Y luego, se anina, se empequeñece, se alfeñica. Es una bárbara y salvaje orgía de llamas doradas o una estatua quieta y estática. Buscan sus dientes los labios, en una mueca perversa o irradia la serena dulzura de sus ojos azulados. La azotan las sienas los rizos negros y los claveles son como heridas sobre su frente, o el peinado se cae atrás y la compone una melena salpicada de rojo. Es una tempestad y un remanso, una llamarada y una sombra. Y en los oídos, persistentes, rítmicos, escucháis el martilleo de los cóncavos crótalos sonoros.

Ya al final, cuando ha dado una vuelta de puntillas y las sedas han descrito un ondulado círculo alrededor, cuando los madroños han caído como granizos negros sobre la luz de las lentejuelas, cuando callaron las castañuelas y se paró la sombra de la bailarina en el muro, se os muestra alta, delgada, nerviosa, ante la luz de la batería, una mano en la cadera, la otra hacia vosotros, como una Carmen morena y cruel, sonriendo, sonriendo...

En enero de 1913 (*La Época*, 28 de diciembre y 2 de enero), debuta en el Teatro Lara. Atrás quedaban los templos de las variedades. Lo reseñó *La Correspondencia de España*, el 5 de enero.

LARA. En este coliseo debutó anoche la bella y gentil bailarina "La Argentina".

Sabe esta notable artista imprimir a nuestros bailes populares una cadencia tan graciosa y unas ondulaciones tan elegantes que su cuerpo de sílfide posee el privilegio de reflejar un arte delicado y sugestionador lleno de belleza y distinción.

Sus triunfos en el extranjero han sido tan ruidosos como legítimos y le debemos agradecer que haya dado a conocer nuestras danzas, desprendiendo de ellas todas las vehemencias y rudezas que las afean para dejar una sensación delicada y artística, mezcla indefinible de travesura y candor.

"La Argentina" presenta sus danzas con un gusto verdaderamente delicado en el vestir.

El debut de la bella bailarina fue acogido con unánime agrado en todos los números del programa, viéndose obligada la gentil artista a salir varias veces a escena, al terminar el espectáculo, para escuchar los calurosos aplausos de la numerosa concurrencia.

J del C.

Pero sus contratos la reclaman otra vez en el extranjero.

LARA. El domingo celebrará su beneficio y se despedirá del público, que tanto la ha distinguido, la notable artista La Argentina, que, por sus contratos, tiene precisión de dar término a su temporada en España.

(*La Correspondencia de España*, 31 de enero de 1913).

En octubre una fugaz visita a Madrid, para cruzar de inmediato las fronteras.

TRIANON-PALACE. Mañana, viernes, se inaugurará la temporada de variedades de invierno... Como vedette del programa La Argentina, la célebre bailarina española, inimitable e insuperable reina de las castañuelas, que para cumplir este contrato ha venido de Italia a Madrid, y regresará inmediatamente al extranjero, donde tiene contratos pendientes por muchos meses.

(*La Época*, 16 de octubre de 1913)

La Argentina termina 1913 alejada de los escenarios. Lo contó así *El Imparcial* de 27 de diciembre.

LA ARGENTINA

La Argentina no baila... Postrada en el lecho del dolor, ve pasar lentamente las horas, el cuerpo grácil reposando entre holandas y encajes, el rostro circundado por un limbo de blancos algodones, que hacer destacar más vivamente el fulgor de los ojos bellos y la pálida rosa de los labios; el brazo derecho descansando sobre blandos almohadones, cubierto de vendajes que amparan la descarnada mano, cuya fina y aristocrática epidermis rasgaron las traidoras llamas.

*De la apacible estancia
en la extensión tranquila*

todo respira melancolía y tristeza; arrinconados, olvidados, yacen los palillos que entre sus dedos ágiles tienen ritmos extraños y delicadas armonías; en el fondo de los armarios duermen las galas de blonda seda, de áureos alamares, y de negros madroños que envolvieran las gallardías de su cuerpo de diosa en la escena de sus triunfos.

Da pena oír murmurar a la gentil artista sus ansias de movimiento a que la invita la pasión de su arte. Condenada a temporal quietud, resurgen en ella sus amores por la danza; quisiera alzar los brazos en una de esas clásicas posturas que evocan la visión de las ánforas pompeyanas; quisiera que el pie leve

El pie más lindo que acaricia el suelo,

como dijo el gran poeta López de Ayala, trazara sobre el tablado esos inverosímiles dibujos que hacen de nuestros bailes andaluces algo aéreo, sutil, que dice de las danzas clásicas... quisiera erguir, en fin, todo su cuerpo soberano en un supremo esfuerzo que la arrancara de la frágil prisión del lecho...

El doctor, implacable, se obstina en no darla de alta todavía; mas todo hace esperar que la curación será rápida y que la estrella, breve tiempo eclipsada, volverá a lucir pronto en todo el esplendor de su belleza y de su arte. Entretanto, sus admiradores, que son legión, acuden a la linda casita de la artista, y contemplando la figura ideal que se esfuma entre los encajes del lecho, murmuran melancólicos:

“La Argentina no baila...”

Monte-Cristo

Y en 1914 le toca vivir toda una odisea. También lo contaron los periódicos.

LA ODISEA DE UNA ARTISTA

La gentil bailarina española conocida por La Argentina, que había conquistado con sus danzas los aplausos entusiastas del buen público noruego en el Tívoli, de Cristianía, pasando de allí a Estocolmo, donde los suecos, lejos de hacerse los ídem, llenaban diariamente la sala en la que trabajaba la notable artista, comenzaba a causar estragos entre los impresionables rusos, cuando los primeros chispazos de la guerra europea vinieron a interrumpir bruscamente su triunfal carrera.

Hallábase La Argentina en San Petersburgo, y obligada por los acontecimientos a abandonar su trabajo y rotos brutalmente todos los contratos que la aseguraban una larga y provechosa “tournee” por el extranjero, emprendió su regreso a España, comenzando su odisea con el serio peligro que corrió su vida en la difícil travesía de Raumus-Estocolmo.

Prisionera dos veces de los alemanes, que al oírla expresarse con gran perfección en el idioma de Moliere tomaronla por francesa, invirtió doce días en llegar a París, atravesando Petersburgo, Raumus, Estocolmo, Cristianía, Bergen: desde allí embarcada a Edimburgo, después a Londres, y, por último, a París por Boulogne.

Un viaje que la notable danzarina española debió hacer cosechando flores y aplausos y en el que solo encontró desastres y tristezas.

El estampido de los cañones apagó el ruido de los crócalos que ella maneja con singular maestría.

Conmovida, angustiada por tantos horrores como a su vista se ofrecieron, La Argentina llegó a París, que un mes antes había atravesado precipitadamente con dirección a Cristianía pues amable y gentil hubo de resultar su viaje a requerimientos de la marquesa de Hoyos para bailar en la fiesta que esta ilustre dama ofreció a los reyes en la pasada primavera, y al encon-

trar cerrados los teatros, pensó en regresar a España, no sin visitar antes ¡mujer al fin! a su modisto para renovar su guardarropa de artista; pero su modisto, como tantos otros, no trabaja, y ante los comercios cerrados, los contratos de artistas incumplidos, la vida toda de la gran ciudad totalmente cambiada, la bella Argentina vuelve a la patria con una sombra de melancolía en sus bellos ojos, con una gran tristeza en su alma...

Dentro de pocos días estará en San Sebastián, si es que no vuelve a caer prisionera de algunos de los bandos combatientes, que al verla tan linda, tan gentil, tan aérea, no podrán menos que exclamar:

—Buena presa.

Monte-Cristo

(*El Imparcial*, 1 de septiembre de 1914)

En 1915, La Argentina actúa unos días en el Romea con nuevos números en su programa. En él “figuran las “soleares” a la guitarra, que acompaña a la perfección Salvador Ballesteros” (*El Imparcial*, 6 de enero).

Después, una boda efímera.

LA ARGENTINA BAILA

Cuando hace apenas tres meses consagrábamos una de estas crónicas a la desaparición de La Argentina de la escena de sus triunfos, arrebatada, cual tantas otras artistas coreográficas, a la gloria de los aplausos por un matrimonio ventajoso (...) He aquí por qué cuando el correo de América trajo al cronista la noticia de que la admirable Argentina ha vuelto a la escena después de su efímero matrimonio (...) Mientras baile las danzas españolas la gentil Argentinita y mientras La Argentina nos deleite con el ritmo de sus castañuelas, tendrán escuela donde aprender las futuras danzarinas...

Monte-Cristo

(*El Imparcial*, 10 de noviembre de 1915)

En 1916, no encontramos ninguna noticia y en 1917 solo unas notas de su paso por Madrid.

... En Madrid se encuentra la señora de Paz, que fue antes de su matrimonio Antonia Merced La Argentina, y cuyo arte, verdaderamente genial y creador, triunfó ruidosamente en los principales teatros del mundo.

París fue el primer pueblo extranjero que aclamó a La Argentina, llamándola La reine des castagnettes, sobrenombre con que se la conoce allí, y en París perfeccionó su arte, hasta que la fama la consagró como estrella.

“El baile es una necesidad para mi naturaleza” ha dicho la señora de Paz a Margarita Nelken, “pero he de bailar, como lo he hecho en América,

en condiciones especiales, con buena orquesta y un teatro para mí sola, porque quiero que mis bailes resulten un espectáculo digno y elevado...”

(*La Época*, 30 de diciembre de 1917)

En 1918, la prensa madrileña nos informa de su debut en el Reina Victoria.

LA ARGENTINA

En el Reina Victoria, el teatro de las elegancias madrileñas debuta el jueves por la tarde Antonia Merced La Argentina.

La célebre artista ha recorrido, de triunfo en triunfo. Vuelve ahora más artista que nunca, con un repertorio variadísimo y un espléndido vestuario, que llamará poderosamente la atención.

La Argentina trabaja poco en la actualidad. Su cariño al público de Madrid y los requerimientos de amigos y admiradores le han animado a aceptar el contrato que la empresa del Reina Victoria le ofrecía, y se dispone a tomar parte en un corto número de representaciones...

(*La Correspondencia de España*, 22 de octubre de 1918)

VELADAS TRATRALES

“La Argentina” en el Reina Victoria.

Sobre el fondo rojo del plegado cortinaje de terciopelo se dibuja, como en un inmenso estuche, la figura airoísima de *La Argentina*. Reaparece ante el público de Madrid una de las dos grandes bailarinas españolas de la época. Sin agravio de otras danzarinas famosas, creo que ella y *Tórtola Valencia* son, en la actualidad, nuestras dos reinas de la danza.

Bailarinas, pintores, poetas, han sido los mejores productos de nuestro huerto estético. No tema el lector que saque a colación a las danzarinas de Gades. Cuando nos encontramos con una realidad viviente, que es el fruto actual de una tradición no interrumpida, no hay necesidad de ir rebuscando antecedentes con lupa, como busca un rey de armas materiales para un escudo dudoso.

Y, ¡cómo baila esta Antonia Merced! Su cuerpo, esbelto y flexible, de Tanagra, parece hecho para el baile. Tiene la inspiración del ritmo y de la postura. Un leve avance del pie, para dar un medio paso; un movimiento rápido de la mano, los menores elementos de cada cambio de postura, tienen una gracia ágil y armoniosa. *La Argentina* se embellece bailando. No toma la expresión apasionada, la máscara trágica de *Tórtola*, poseída por la danza. Sonríe serena, como una bayadera que ejecutase impasible un rito de belleza y gracia. Si la viese un *Herr Professor*, de esos que ahora andan predicando melifluamente para los hombres de buena voluntad y para los de mediana, diría que su danza no es dionisiaca, sino apolínica, acordándose de Nietzsche.



El programa de la primera presentación de La Argentina estaba hábilmente compuesto. Un número de música selecta, por la orquesta (Masse-net, Granados, Grieg, Wekerling, etc.) alternaba con un número de baile, por la artista, dando espacio para los cambios de traje. La primera parte del programa contenía tres danzas, y la segunda, después de un breve intermedio, cuatro. No hubo, a pesar de los aplausos del público, ningún número extraordinario añadido al programa. Nada del deajo popular del *music hall*, en que se abusa de las repeticiones; nada que empañase el tono refinado y selecto de este espectáculo artístico, que podría figurar en un teatro de ópera, y tiene un marco muy aceptable en el lindo teatrillo de la Reina Victoria.

Los trajes de La Argentina son elegantísimos, de un depurado gusto. En *Mi chiquilla* de Delgado y Valverde, y *Córdoba* de Albéniz, luce uno perla, a cuadros, con pomposa rueda de miriñaque; otro blanco, orlado de un gracioso dibujo, que parece una decoración de una porcelana artística, en la *Serenata* de Falla; de seda roja es el de la *Habanera*, de Sarasate; ceñida funda, de raso blanco y azabache, que hace valer el contraste de la blanca media, y el ramillete de rojas rosas prendido en el pecho, el de *La danza del abanico*, de Grieg; muy original, el café, de la *Zingara*, de Serrano y Valverde; azul, con franjas sembradas de rosas, el de *Andaluza*, de Turina, y rosa pálido, que hacía resaltar la carnación morena, el de *Alegrias*, de Valverde.

En el primer número cantó agradablemente La Argentina la canción de *Mi chiquilla*. Pero ¿por qué canta La Argentina? Su danza es tan perfecta, que no necesita complementos.

En *La danza del abanico*, de Grieg, Aunque Antonia Mercé sea una maravillosa tañedora de crócalos, nos parece que sobran las castañuelas, y que debía conservar el abanico con que la inicia.

Tuvo la genial bailarina un grande y merecido éxito. Sus presentaciones sucesivas se verán, sin duda, muy concurridas. CA.

(*La Época*, 26 de octubre de 1918)

Nada en 1919 y su boda en 1920.

LA ARGENTINA HA CONTRAÍDO MATRIMONIO

Buenos Aires, 2 (3.20 tarde)

Se ha celebrado con gran fasto el matrimonio de la célebre bailarina la Argentina con D. Blas Cabrera, concertista de guitarra.

C. Agencia Americana.

(*El Imparcial*, 3 de julio de 1920)

El 20 de enero de 1921, Antonia Mercé vuelve al Teatro Lara. Se pone "Pasionera" de los Hermanos Álvarez Quintero y La Argentina actúa "como fin de fiesta". La despedida es el 12 de febrero.

La celebrada artista La Argentina, que cada día es más aplaudida y admirada del distinguido público, estrenará *soleares* y *tango*, acompañada a la guitarra por el profesor Salvador Ballesteros.

(*La Correspondencia*, 28 de enero de 1921)

El viernes, 29 de abril de 1921, reaparece en el Romea. Su nombre salta repetidamente a las páginas de los diarios.

No es aventurado decir que mientras que la Argentina actúe se verá a diario el cartel de "No hay billetes".

(*La Época*, 28 de abril de 1921)

Bailará a la guitarra, acompañada por el notable profesor, Salvador Ballesteros, *soleares* y *tango*.

(*La Época*, 29 de abril de 1921)

En el Romea, estrena "Córdoba" de Albéniz (*El Imparcial*, 7 de mayo) y da auténticos recitales de baile en lo que se llamó "Sección Argentina".

ROMEAS. El jueves, a las 7 de la tarde, se hará en este elegante teatro una sección titulada "Argentina" en la que tomará parte únicamente esta inimitable artista. El pedido de localidades ya es grande.

(*La Época*, 7 de mayo de 1921)

ROMEAS. Una gran solemnidad artística resultó la "Sección Argentina", que se hizo ayer en este teatro. Las localidades estaban todas ocupadas por distinguido público.

La Argentina, única artista que actuó, fue calurosamente ovacionada, viéndose obligada a interpretar quince números. El éxito que obtuvo fue enorme.

(*La Época*, 14 de mayo de 1921)

EN EL TEATRO ROMEAS

Sus altezas los marqueses de Calsbrooke, hermanos de S. M. la Reina, asistieron el viernes a la sección de tarde del lindo teatro de la calle Carretas, por enteró encomendada al arte incomparable de La Argentina (...) La Argentina, en plenitud de facultades artísticas, interpretó un notable programa, en que, con la música alegre de Quinito Valverde y del maestro

Aroca, alternan melancólicas páginas de Gounod, de Albéniz, de Strauss y otros grandes compositores.

El aristocrático público aplaudió con entusiasmo a la maravillosa artista y los hermanos de S. M. la felicitaron personalmente, haciéndola subir a su palco.

Hoy se celebrará el beneficio y despedida de La Argentina, para cuya función ya están comprometidas casi todas las localidades.

(*El Imparcial*, 18 de mayo de 1921)

TEATRO ROMEA
HOY MIÉRCOLES, DE GRAN MODA
Beneficio y despedida de
L A ARGENTINA
A LAS 10 Y 2 Sección ARGENTINA

EN EL TEATRO ROMEA

El día 16 del actual será de gala en este teatro, pues la reaparición de la incomparable Antonia Mercé, La Argentina, marcará el comienzo de las *tardes de moda*, para las que ya son muchas las señoras aristocráticas que se han apresurado a pedir que les reserven los palcos.

La Argentina, insuperable en su arte de bailarina española, se presentará con elegantísimas "toilettes" y con un repertorio de bailes en que alternan con los ya conocidos del público otras nuevas creaciones, que ella anima con la magia de su arte.

Monte-Cristo

(*El Imparcial*, 2 de octubre de 1921)

DE SOCIEDAD

Los jueves de La Argentina

Hoy por la tarde se celebrará en el favorecido teatro Romea la primera sección Argentina, en que la admirable danzarina española interpretará ella sola un escogido y variado programa.

Sabido es que el malogrado autor de "Goyescas" escribió poco antes de su trágica muerte una bella página musical dedicada "a la bailarina de los ojos verdes". Este baile, que una de las últimas creaciones de Antonia Mercé, figura en el programa de esta tarde, con otros números del mismo Granados, de Quinito Valverde, de los hermanos Romero y otros notables compositores.

Dirigirá la orquesta el maestro Aroca.

Seguramente el público aristocrático acudirá después de las carreras al elegante teatro de la calle Carretas.

(*El Imparcial*, 27 de octubre de 1921)

En el Romea actuó los “lunes y sábados aristocráticos” y los “miércoles de gran moda”, desde el 16 de octubre hasta el 15 de noviembre. Pero no sólo bailó en el Romea. Entre otros, escenarios, lo hizo en la Embajada de Estados Unidos y tuvo a la reina entre sus admiradoras.

En la Embajada de los Estados Unidos se ha celebrado esta tarde un té en obsequio de S. M. la Reina Doña Cristina, asistiendo varias aristocráticas personas.

Novedad interesante de la fiesta fue la presentación de la admirable bailarina La Argentina, que ejecutó los más notables números de su repertorio.

(*La Época*, 9 de junio de 1921)

La notable artista la Argentina, que estuvo admirable, fue felicitada por la augusta dama.

(*La Época*, 10 de junio de 1921)

El 25 de octubre actúa en el festival organizado por la reina en el hospital San José y Santa Adela para los soldados heridos. La prensa lo contó así:

La Goya y La Argentina contribuyeron a la brillantez del festival, siendo calurosamente aplaudidas por los heridos.

(*El Imparcial*, 25 de octubre de 1921)

Luego, cerraría 1921 en el Lara.

LA ARGENTINA EN LARA

El activo empresario del teatro de la Corredera ha tenido el acierto de contratar a la gran artista de la danza Antonia Mercé, cuya breve actuación en el Romea dejó a sus admiradores, que forman legión, con el deseo de volver a aplaudirla en otro teatro.

En la elegante “bombonera” encaja mejor que en ningún otro la prodigiosa bailarina, y el público aristocrático que allí se reúne diariamente, y en especial las noches de moda, acogerá con entusiasmo su presencia.

El debut de La Argentina se celebrará en las funciones del próximo sábado [17 de diciembre]

Monte-Cristo

(*El Imparcial*, 15 de diciembre de 1921)

Su despedida fue el 29 de diciembre. En 1922 (23 de febrero), actúa en el Teatro Maravillas en el festival organizado por el Sindicato de periodistas y empleados de Prensa de Madrid, y al día siguiente en el Festival a beneficio de los niños hambrientos de Rusia. Le acompaña Ángel Barrios. En abril actúa en el Teatro Maravillas y viaja a Valencia, en donde presenta un recital en el Teatro Apolo, en el que Federico García Sanchís glosa sus bailes y ella los ejecuta. Después le ofrecieron una fiesta de “carácter valenciano” en el Círculo de Bellas Artes.

Parece ser que García Sanchís y La Argentina se presentarán ante otros públicos uniendo su trabajo, que constituye, en efecto, un espectáculo de arte exquisito.

(*El Imparcial*, 6 de abril de 1922)

Luego, baila en el Teatro Real (11 de abril) en el homenaje que se le da a María Guerrero y Fernando Díaz de Mendoza. En septiembre viaja a San Sebastián, para actuar en el Kursaal, y en noviembre se presenta en París.

PARÍS. En el teatro Femina se ha presentado con gran éxito, La Argentina. Sus danzas españolas han impresionado de nuevo a este público de París, que sabe apreciarlo y comprenderlo todo.

(*La Época*, 25 de noviembre de 1922)

PARÍS. En la residencia que Mme. Cecil Blunt Pecci, sobrina de la condesa de Agrela, posee en París, se ha celebrado una fiesta, en la cual la bailarina española La Argentina mostró la belleza de sus típicas danzas.

(*La Época*, 30 de noviembre de 1922)

En 1923 (de 28 de febrero al 8 de marzo), baila de nuevo en el Teatro Maravillas de Madrid.

MAÑANA DEBUT DE LA ARGENTINA. Esta excelsa bailarina, de la que alguien dijo que era la dama bruja de las castañuelas y del baile delicado y emocionante, debuta mañana miércoles en Maravillas con un repertorio extraordinario. La Argentina es la bailarina más elegante y la que conserva el cetro del reinado de Terpsícore con más brillantez; mañana será un suceso en este alcázar de las variedades.

(*La Correspondencia de España*, 27 de febrero de 1923)

Basta citar su nombre para que toda la sociedad madrileña acuda a admirar nuevamente a esta artista, que tantas simpatías cuenta.

La Argentina, bailarina elegante y de un depurado gusto artístico, es

una de las predilectas de nuestra aristocracia. Su debut será sin duda un acontecimiento.”

(*La Época*, 27 de febrero de 1923)

MAÑANA, DESPEDIDA DE LA ARGENTINA. Este jueves será memorable en maravillas. Antonia Mercé bailará sus bailes castizos, acompañados a la guitarra, y adornados con la música extraordinaria de sus castañuelas de maga, bailará las danzas más exquisitas, entre ellas, “Goyescas”, de Granados y con la que hizo en París un alboroto.

Será mañana un verdadero suceso en el teatro de la gente *chic*.

(*La Correspondencia de España*, 7 de marzo de 1923)

HOY, JUEVES, DESPEDIDA DE LA ARGENTINA. Tras una serie de éxitos rotundos, hoy se despide en Maravillas la reina del baile español, la sin par Argentina.

Hoy el programa será único y compuesto de lo mejor, desde *Goyescas*, hasta el *Vito*; la interpretación será digna de esta excelsa bailarina, aclamada por todos los públicos.

(*La Correspondencia de España*, 8 de marzo de 1923)

En julio, viaja a San Sebastián y en septiembre a Biarritz.

COSAS DEL VERANEO

Desde Biarritz.

Un grupo de ingleses, gente alegre, que recorren el mundo a su placer, me han obsequiado esta noche con una comida, en la que los comensales eran los mismos que nos reunimos en febrero en la Reserve de Beaulieu. Hoy ha sido la fiesta en la Reserve de Ciboure, en el maravilloso rincón que, rodeado de flores y con una iluminación fantástica, forma una rocas grandiosas.

En el silencio de la noche ha resonado, estrepitosa, una música española; en el tablado ha surgido una mujer excepcional.

Su danza ha tenido la virtud de elevar la espiritualidad de la concurrencia, y como si sus bailes encerrasen un enigma, difícil de desentrañar, absortos, abstraídos a todo lo que no fuese ella, hemos seguido cada repiqueteo de sus pies ligeros, cada suave ondulación de sus brazos.

Toda España estaba comprendida en esa mujercita, toda España gemía y se alegraba, estremeciéndose de dolor, surgiendo fuerte y decidida otras veces, en los destaques, en las reverencias, en el cadencioso movimiento de esta bailarina.

En su mímica tienen vida los celos, la pasión culminante, el desprecio, la ira, y luego la ternura, el acogimiento suave, con ternura de paloma.

Una voz amiga me ha susurrado al oído:

– ¿Es esto España?

Y yo, orgulloso, he respondido:

– España es esto.

Y después he añadido:

– Hay artistas que llevan en sí todo el espíritu de un país; en ellas evocamos los amores lejanos, por ellas se vislumbra lo que no puede reflejar la literatura ni la fotografía. Esas gentes debieran recibir honores de emisarios. Para ellas deberían ser la bellas carrozas que llevan a los embajadores, vitrinas ideales.

Sin embargo, es demasiado triste verlas danzar, así, sin importancia, entre gentes diversas, en la mezcla vulgar de un restaurant público. Hay algo de la triste farándula de antaño, y cuando la que baila es una figura consagrada, y su arte es tan sutil, tan delicado, dan ganas de coger a la bailarina de la cintura y colocarla lejos de las miradas vulgares, sobre un sillón de seda, y poner bajo sus pies un almohadón de pluma.

La Argentina, cuando inclina el talle y eleva los bellos brazos, cuando salta (errores de imprenta) es escultura, y poesía, y ritmo.

Jack

(*La Correspondencia de España*, 8 de septiembre de 1923)

En 1924, la prensa madrileña se hace eco de sus andanzas parisinas.

Nuestra incomparable Argentina, que sigue siendo la artista mimada de la sociedad aristocrática, puso la nota de su arte, genuinamente castizo, en esta fiesta, que ha sido, no una españolada, sino verdadera y noble manifestación artística.

(*El Imparcial*, 3 de julio de 1924)

Era nada menos que en el famoso “baile de la Ópera”, que ese año se había convertido en una “fiesta española”.

Los años que siguen, Antonia sigue en París, pero los periódicos de la corte solo muy de tarde en tarde dan noticia de ella. Lo hacen a propósito de su participación en la Fiesta de la Flor (15 de mayo de 1926), organizada por la Casa de España, a beneficio de los dispensarios antituberculosos que preside la Reina doña Victoria Eugenia.

Terminada la cena, en la que reinó la mayor animación, comenzó el baile, al que habían sido invitados varios artistas españoles y franceses, que amenizaron la fiesta con danzas y canciones. Entre ellos destacó, con su arte maravilloso, la incomparable Antonia Mercé, la Argentina.

(*El Imparcial*, 22 de mayo de 1926)

En 1927, Antonia Mercé regresa a Madrid y la prensa se vuelca con ella y se deshace en elogios.

“LA ARGENTINA” HA VUELTO

Aquella admirable bailarina que mereció de los públicos españoles ser consagrada como reina de las castañuelas, la gentil Antonia Mercé, ha transformado, elevándola, la categoría de su arte.

Como todos los verdaderos artistas, “La Argentina” siente y realiza el constante evolucionar de su inspiración y de su temperamento.

De la danza española, por ella realizada con gestos y actitudes de elegante armonía, ha pasado ahora a la interpretación de bellas sinfonías españolas, de esas sinfonías que los Falla, Albéniz, Turina y Granados tejieron con los claros y graciosos elementos de la melodía popular.

Y si esos músicos, de tan española traza, lograron concertar inteligentemente para públicos españoles y extranjeros, los aires de un “folklore” múltiple en sus formas y tosco de expresión, Antonia Mercé se ha propuesto elevar también los bailes castizos a la condición de coreografía trascendente, confirmada con técnica y buen gusto personales.

Durante su realización en Francia y Alemania, el éxito acompañó incesantemente a la bella bailarina. Viene “La Argentina” a España tras larga ausencia, con el fin de recorrer nuevamente aquellos lugares que, por fuerza de luz, color y sentimiento, pusieron en su espíritu las intuiciones de ritmo y movimiento, las ideas y cadencia que, mezcladas primorosamente en la esencia de su gracia femenina, dieron el tono original de su personalidad.

Ya en España, “La Argentina” ha pasado unos días en Madrid, en donde ha decidido ofrecer al público madrileño, en el teatro de la Comedia, algunas representaciones.

¿Cuándo veremos a Antonia Mercé? Esta tarde se ha marchado a Sevilla, tierra de sus predilecciones, y cuando regrese, en los primeros días de mayo, volverá a sorprendernos con esas nuevas modalidades de su arte.

La “Danza del fuego” de “El amor brujo”, de Falla; “Córdobas”, de Albéniz, y la “Andalucía sentimental”, de Turina, entre otras composiciones sinfónicas, constituyen los principales elementos de los conciertos que “La Argentina” ha de reproducir entre nosotros, luego de haber triunfado entre selectos públicos exóticos.

La señorita Amparo Morano [Navarro], bajo cuyo nombre se esconde quizá otro más prestigioso en el mundo del arte, acompaña al piano a la danzarina durante su actuación. Ella ha de constituir ciertamente grato acontecimiento, correspondiente a la simpatía y admiración que Antonia Mercé dejó y ha vuelto a encontrar en España.

(*La Época*, 26 de abril de 1927)

COMEDIA.

Presentación de la Argentina.

“Concierto de danzas”. He aquí la denominación elegida por esta artista extraordinaria de la danza, que es Antonia Mercé, la Argentina, para significar lo que había de constituir ayer sobre el escenario la Comedia la sugestión plástica, rítmica, musical, de los movimientos armónicos de su figura, estilizada en imponderables sensaciones de arte. Acierto expresivo bien notorio el que señalan esas palabras. Y es que, en efecto, las danzas de la Argentina son algo más que una pura forma plástica, conseguida al impulso de ciertos ritmos propicios a ser traducidos en bellas actitudes. Está artista maravillosa -¡qué pocas veces se empleará con más justicia el adjetivo!- se eleva sobre la danza estricta para ser la expresión plástica de la música misma. Con intuición y sentido prodigioso de los valores dóciles al plasticismo que se contienen en una composición musical, la Argentina desmenuza las calidades plásticas del ritmo y las encarna con expresiones soberbias, precisas, ceñidas firmemente a las sugerencias de la melodía.

Ayer en la Comedia nos demostró la Argentina, acaso con mayor plenitud que nunca, la verdad de esto que decimos. Su figura era la representación gráfica exacta de la música que alienta sus movimientos: “concierto de danzas”, en fin. Las interpretaciones dadas por la Argentina a Falla y Albéniz señalaban la perfección y belleza eurítmica de sus actitudes, de la sorprendente riqueza de su gesto, movido por impulsos espontáneos, populares, graciosos otras veces; por la serenidad de una línea clásica otras; o bien sacudido por un acento dramático, tembloroso en iniciaciones de misterio.

Admirable fiesta de arte -de puro arte- la que nos ofreció la Argentina. Así, el aplauso unánime y entusiasta llegó espontáneo a la escena, nacido de un público emocionado. Aplausos que compartió con la gran danzarina una pianista del mérito de Amparo Navarro.

(La Época, 4 de mayo de 1927)

EL ARTE ADMIRABLE DE LA ARGENTINA

Nuestros bailes populares, caracterizados por las típicas cadencias de su música, la precisión rítmica, que contrasta armónicamente con la gracia ondulante de los movimientos de sentido melódico y la entonación del gesto.

El bullir ardoroso que acompaña las fiestas de flamenquería, y esas otras genuinamente nacionales, según las diferentes regiones, constituyen un lógico engarce que tiende hacia la estética de la danza con la significación de la actitudes estatuarias que expresan el resumen de una raza, lo histórico trascendente que emana del impulso interior, lo pasional y el espíritu unidos en la idea y la finalidad.

Arte de artistas cultivados, en los que ha filtrado la tradición sus for-

mas quintaesenciadas, entregando en plástica inefable el secreto atractivo que penetra sin las palabras y cautiva en éxtasis curioso del misterio estático que sombrea eternidad.

Inspirada por su eurítmica adivinatoria, creadora del tipo español en sus maravillosas estilizaciones, Antonia Mercé la Argentina ha depurado su estilo guiada por los plasmas raciales y por el espíritu de nuestros más preclaros músicos, llevando por el mundo la gloriosa representación de la maja española entonada, conforme fueron las duquesas goyescas y las madrileñas, que, por serlo en todo carácter, ostentaron en ello su mejor título.

Argentina, que ha reaparecido triunfalmente en la Comedia, ofrecerá hoy en el Lyceum Femenino una actuación, que será a las siete de la tarde, con el concurso de Amparo Navarro, la pianista que le acompaña.

Viene triunfante de Berlín y París, donde su arte es reverencia.

Carlos Bosch

(*El Imparcial*, 5 de mayo de 1927)

PROGRAMA DEL "CONCIERTO DE DANZAS".

1. Amparo Navarro. "Sonata" de Soler y "Sonata" de Mateo Albéniz.
2. La Argentina. "Serenata" de Malats, "Danza V" de Granados y "Cielo de Cuba" de Font.
3. A Navarro. "Canción y danza valenciana" de F Cuesta.
4. La Argentina. "Danza del fuego" de Falla, "Danza gitana" (el Garrotín).
5. A. Navarro. "Arrieros por el camino de Sevilla" de M. Infante.
6. La Argentina. "Córdoba" de Albéniz, "Tango flamenco" de Romero-Ballesteros.
7. A Navarro. "El pelele" (goyesca) de E Granados.
8. "Bolera" de Iradier, "Sevilla" de Albéniz, interpretado primero al piano y bailado después sin música por La Argentina.
9. La Argentina. "Alegrías" de Valverde.

(*El Imparcial*, 5 de mayo de 1927)

EN EL LYCEUM FEMENINO

Los conciertos de danzas de la Argentina.

Antonia Mercé, la bailarina que encarna actualmente la aristocrática distinción de la danza, ha tenido ayer el "gesto" generoso de ofrendar su arte exquisito a esa simpática agrupación de señoras que han fundado el Lyceum Femenino de la calle de las Infantas.

Halagadora impresión produjo la fiesta de ayer en las señoras del Lyceum por la concurrencia, especialmente femenina, que desbordaba de los salones de su centro social para rendir homenaje de sentida admiración a la Argentina.

Ofreció la fiesta la interesante de novedad de una disertación de doña Isabel O [Oyarzábal] de Palencia que tuvo la virtud de servir de ilustración al auditorio sobre el sentido emotivo y artístico de las danzas españolas, desde sus primitivos tiempos hasta el instante actual.

Pero ello fue el prólogo mejor, el marco que hubo de servir al nervio de la fiesta, a cargo de Antonia Mercé.

El paso por el tamiz exigente y depurador de los grandes públicos de Europa ha estilizado de tal forma la espiritualidad de la Argentina, saturada de españolismo en la más alta concepción del vocablo, que ayer, en las distintas manifestaciones de su arte, único, puso en la sala un estremecimiento de emoción, traducido en amplias manifestaciones de entusiasmo.

El alma de nuestra música popular tiene en La Argentina la más exquisita expresión coreográfica: las castañuelas vibran en sus manos, al conjuro de los dedos ágiles, desde el piano "pianissimo" al "allegro vivace". La justeza en los movimientos, el gesto, la atracción de la sonrisa, la armonía toda en el conjunto, prestan a la figura verdadera distinción aristocrática. Los bailes más vulgares, tal como el "Garrotín", los desposeen de su plebeyez, elevándolos de rango al situarlos en un plano de sugestivo encanto y fina gracia.

En suma, la "Argentina" ha elegantizado el arte coreográfico, lo ha magnificado. Ello prueba una vez más que el sentido de lo distinguido, se manifiesta igualmente en el simple detalle de la colocación de un clavel que en el lucimiento suntuoso de un atavío de corte. Se nace distinguido o no se nace, sin que los pañales de envoltura, sean de rica batista o de burdo lienzo, manifieste intervención en este aspecto de la natividad.

Y así la "Argentina", en la exquisitez de su arte, produce la sensación viva de la más espléndida concepción aristocrática.

Granados, Albéniz, Falla, esos maestros españoles que al trasladar al pentagrama la música popular han enaltecido el valor de sus motivos, sirven cumplidamente a la artista, prestándole con la mayor brillantez el encanto de sus evocadoras composiciones.

Amparo Navarro acompañó al piano, con excelente musicalidad, y el guitarrista señor Ballesteros, con su competencia conocida, ejecutó el tango flamenco.

Antonia Mercé y sus colaboradores recibieron al final de la fiesta una clamorosa ovación con caracteres de apoteosis.

(La Época, 6 de mayo de 1927)

ELOGIO DEL ARTE DE LA DANZA

... En el club femenino, ilustrando la conferencia de Isabel Oyarzábal, al tiempo que esta ponía de relieve las características de cada danza y su sentido local, Antonia Mercé hizo sentir toda la gracia, toda la emoción y toda la

belleza de esos bailes del pueblo con el ritmo flexible de su cuerpo, el gesto exacto, la actitud fidelísima, la expresión, en fin, acabada y perfecta...

(*El Imparcial*, 7 de mayo de 1927)

EN LA COMEDIA

ÚLTIMA PRESENTACIÓN DE LA ARGENTINA

El segundo y último concierto de danzas dado por "La Argentina" celebróse el sábado último en la Comedia ante una nutrida representación de la sociedad, deseosa de aplaudir nuevamente a la artista maravillosa, toda distinción.

El programa sugestivo sirvió cumplidamente la expectación del público. Antonia Mercé se superó a sí misma en la interpretación de la danza del fuego de "El amor brujo", de Falla, bailable creado y dirigido por "La Argentina" en París. "Danza gitana", "Cielo de Cuba" y otras composiciones fueron asimismo un alarde de arte depurado.

"La Argentina" y la pianista Amparo Navarro, otra artista de singular mérito, fueron largamente ovacionadas.

Asistió S. A. R. la Infanta Doña Isabel.

(*La Época*, 9 de mayo de 1927)

Raquel Meller y la Argentina han hecho mucho daño a esas falanges del género ínfimo, porque ya las aprendizas sueñan con intelectualizar el baile y hacer un arte del cuplé

J. Díaz Fernández

("Madrid se divierte", *Ondas*, 17 de julio de 1927)

"LA ARGENTINA" EN ZURICH

EVOCACIÓN DE ESPAÑA

Nunca se admirará bastante el postulado de arte que unas cuantas mujeres -gran parte de ellas de la propia entraña del pueblo- van realizando por el mundo al son de sus castañuelas y de una música puramente española. Ellas son las que logran, a fuerza de gracia y de "alma", sostener nuestra aureola en el extranjero. Lejos de ser considerada como una manifestación de inferioridad, sea para nosotros galardón de gloria, pues todo lo que se impone de un modo contundente y definitivo es grande.

No soy propensa a los entusiasmos fáciles, ni tampoco siento una inclinación exagerada por el casticismo, y, sin embargo, cuando en tierra extranjera descubro como una bandera el anuncio de una fiesta española, todo mi espíritu vibra, conmoviéndose, tan solo entonces, esa fibra de amor al terruño que en nosotros, civilizados, es ya casi insensible.

En el teatro municipal de Zurich, ante un público frío y poco habituado a nuestra técnica musical, *La Argentina* ha logrado, durante el espacio de

dos horas y con el concurso de Carmencita Pérez, sostener el entusiasmo delirante de la sala.

Ha bailado como ella sólo sabe bailar, rítmicamente, estilizando en cada gesto y ondulación todo lo que nuestros bailes populares tienen de crudo, sin por eso restarles “color”. Diosa de danza y no hembra. Música hecha movimiento y expresión sensual, al mismo tiempo que el baile viene a ser música de los dos. Encarnación del más depurado casticismo comprensible para los extraños que no nacieron en suelo español, y que tienen del baile un concepto menos sensual.

Figura de Ballet que se destaca sola en el escenario, compenetrada, eso sí, con el alma de otra mujer tan española como ella que consigue dar con su música mucha más fuerza emotiva que toda una orquesta. Y hasta sería una profanación que otros elementos interviniesen en este rito pagano y místico, a la par con la bailarina.

Ya que, por otra parte, ninguna orquesta del mundo conseguiría dar tanto realce a las composiciones de nuestros músicos -Albéniz, Falla, Turina, Granados- como al son de unas castañuelas, esta artista, única, desborda por donde va el raudal de armonía que ellos encerraron en sus composiciones.

Ha marcado una revolución en nuestra coreografía popular que ha consolidado, no hay que olvidarlo, unas cuantas páginas de la música nacional que en el extranjero eran todavía desconocidas.

Con un repiqueteo continuo de “palillos” y envuelta en sedas y gasas, creaciones todas de Patou, España, en la figura de La Argentina, ha pasado por esta ciudad, dejando en una estela luminosa de colores, ese perfume penetrante de nuestras vegas y jardines que ha sido como un latigazo a la emotividad norteña de estas gentes, otras en el sentir.

Josefina de Ranero

Zurich, 1927

(*Nuevo mundo*, 25 de noviembre de 1927)

En 1928, la prensa madrileña vuelve a hacerse eco de las aventuras parisinas de nuestra bailarina.

EN PARÍS

TRIUNFO DE RAQUEL MELLER Y DE LA ARGENTINA

París 6. Dos geniales artistas, Raquel Meller y la “Argentina” vuelven actualmente a recibir el entusiasta homenaje del público parisino.

... No menor ha sido el éxito logrado por “La Argentina” en una serie de representaciones dadas en la Sala Pleyel. Aunque el programa anunciaba doce números coreográficos, la bailarina ha casi doblado esta cifra interpretando, acompañándose al piano por la notable artista Car-

mencita Pérez, escogidos trozos musicales de Albéniz, Granados, Falla y Guerrero.

Puede decirse que Raquel y “La Argentina” constituyen y constituirán aún durante muchas noches el “clou” de los espectáculos en la capital francesa.

(*La Época*, 6 de abril de 1928)

... “Toda la prensa de allende el Pirineo ha celebrado el doble triunfo Falla-Argentina. Ya no se trata de una danzarina más, ni siquiera de la primera entre las bailarinas. Se trata de París -el París capital del mundo- subyugado, domado por el arte nuestro. *Avant-guerre* fueron los bailes Rusos; hoy, es “El amor brujo”, de Manuel de Falla y la Argentina, y las obras todas del primero, y las danzas todas de la segunda.”

Margarita Nelken, “Nosotras”, *Estampa*, 15 de mayo de 1928.

1929 da a luz a nostalgias, purismos y desafortunados comentarios de muy dudoso gusto. Son cosas que de siempre han “adornado” a lo jondo.

HACEN FALTA LOS DOS PIES PARA BAILAR FLAMENCO

—Usted mira a aquéllas ¿no? Compadézcalas, amigo, me asegura el bailaor tristemente. Las pobres aún intentan vivir del fuego sagrado con que nos incendiaron *La Chorrúa*, *La Malena*, *La Macarrona*, María Malvío, María *la Picadora*, *La Cuenca*, que bailaba de hombre con garbo de arcángel flamenco, y Salud Ruiz que, vestida a la jerezana y metida en zapateado, era un monumento a la raza. Y ésta es otra, ¿pues no dice que *La Argentinita*, *La Argentina* e Isabelita Ruiz bailan bien? Bailarán bien en variedades; ¿pero se puede ser flamencas, digo yo, bailando cojas? Porque usted habrá reparado en que ninguna baila el zapateado con los dos pies.

Francisco Lucientes, “El baile flamenco en su preponderancia de ayer y en su decadencia de hoy”, *Estampa*, 2 de abril de 1929.

De Antonia, *La Argentina*, más vale no hablar, pues hace quince años tenía una boca que se le corría hasta el cogote, y hoy, en cambio, no le llega más que hasta las orejas. Y si entonces estaba metidita en carnes, ahora se halla tan exquisitamente delgada que cuando se para un coche vacío a la puerta de su casa, piensa el portero ¿Estará dentro la señora?

Carlos Fortuny, “Las artistas a través de sus retratos”, *Nuevo Mundo*, 27 de septiembre de 1929.

También recogen en sus páginas con alarde de detalles su nueva aventura norteamericana.

PARA NUEVA YORK

“LA ARGENTINA” FIRMA UN FABULOSO CONTRATO
COBRARÁ 3600 PESETAS DIARIAS DURANTE UN AÑO.

Barcelona 20. Se ha firmado en esta capital un contrato muy importante entre un empresario de Nueva York y Antonia Mercé “La Argentina”. En este contrato se compromete la artista a trabajar diez semanas, y se le concede el derecho a prorrogar su compromiso por un año, al precio de 3000 dólares semanales, es decir 3600 pesetas diarias aproximadamente. Le costean también los viajes en primera hasta Nueva York, para donde marchará en la primera semana de diciembre.

Durante las dos semanas dedicada a los ensayos, “la Argentina” percibirá un sueldo semanal de 1400 dólares. Irá acompañada por un guitarrista y un pianista, contratados también a razón de setenta dólares diarios.

“La Argentina” es contratada para una revista que ha de estrenarse en Nueva York. Sin duda alguna este contrato es el más importante otorgado a un artista de variedades. Barangó Solís.

(*El Imparcial*, 21 de noviembre de 1929)

HOMENAJE A “LA ARGENTINA”

Columbia 22. El Círculo Español de la Universidad de Columbia ha ofrecido un cariñoso homenaje a la artista española “La Argentina”. Esta habló entusiastamente de los artísticos bailes españoles. *Fabra*.

(*El Imparcial*, 23 de noviembre de 1929)

En 1930, encontramos tres referencias a nuestra bailaora: la opinión que tenía de ella Anna Pavlova, su actuación en Biarritz y su interpretación del ballet *Sonatina* de Halffter.

“[A Anna Pavlova] Le gusta mucho Albéniz, Granados y Falla, y admira, sin reservas, a *La Argentina* y a Vicente Escudero.”

José D. Benavides, “Anna Pavlova, la bailarina de los reyes”, *Estampa*, 28 de enero de 1930.

BIARRITZ

“Entre los acontecimientos artísticos de más relieve de estos últimos días figura la función de baile dada en el casino Municipal a cargo de la inimitable artista La Argentina. La sala estaba llena por completo. La Argentina obtuvo uno de sus mayores éxitos, y al final de su actuación escuchó una ovación triunfal. El pianista Miguel Berdión la acompañó con gran maestría.”

(*La Época*, 9 de septiembre de 1930)

Halffter ha escrito otras obras también muy notables, como su ballet “Sonatina”, estrenado por la compañía de Antonia Mercé “La Argentina” en su temporada del Teatro de la Ópera Cómica, de París, y algunos fragmentos de cuya obra, como son las “Danzas de la pastora” y “Danza de la gitana” han adquirido una popularidad extraordinaria”, “Música moderna española”.

(*Ondas*, 29 de noviembre de 1930).

De 1931 es una interesante entrevista publicada en *Nuevo Mundo* y las gacetas y reseñas de su actuación en el Teatro Español de Madrid.

LAS MARAVILLOSAS DANZAS ESPAÑOLAS EN EL EXTRANJERO

“La Argentina”, admirable bailarina andaluza, intérprete de Falla, Albéniz y Granados, nos afirma rotundamente que no se baila con los pies, sino con la cabeza y el corazón.

Vestíbulo del hotel. Butaquitas mimbrenas pintadas de verde. Vitrinas. Chiquillos con blancos uniformes que dan aire de transatlántico a la casa. El ascensor -maza que apisona el suelo- abre su portezuela y deja en la blanca y nidia losa el cuerpo fino, ingrátido, de una mujer: *La Argentina*.

La bailarina andaluza tira sobre una mesita la cajetilla de “ejipcios”. Fuma ávidamente, y las volutas azuladas del tabaco forman una blanda cortinilla que encubre, envidiosa, el brillo metálico de sus ojos. El meñique descabeza al cigarrillo, y los cordeles finísimos de las cejas se juntan hasta convertirse en alas.

La Argentina, cuerpo recorrido por chispas, arte con fiebre, pasión tumultuosa y frenética, gachonerías gitanas, sensuales mimos, gracia pajolera que chorrea por los escalones de los “faraloes”, lascivos esguinces, invencibles altanerías y sumisiones esclavas, hembra desgarrada de tribu que pisa los caminos de fuego andaluces con sus “chaveas renegríos” a la espalda y danza palaciega de fino escorzo cuyos ricos chapines huellan la blanda y suave alcatila... Pueblo que se hace aristocracia y aristocracia que se eleva a pueblo. Olor a tierra mojada en los pegujales, rasgueo de guitarras, cantares de herrería, coplas de cortijo, irónicos piques en los coliches pueblerinos, cháchara de comadres, bullicio de avecicas corraleras de las mozalbillas en los brocales de los pozos, jetes de gañán retostado, melindres presuntuosos de vejete liviano, carnes de color de las hogazas encantadas en los hatos... ¡Andalucía!

En el vivo perfil de *La Argentina* vibra ese elemento insobornable de raza que es el encanto del espectador que se convierte por la magia de la sugestión estética del baile en protagonista de una aventura espiritual. La onda rugiente y cálida del ritmo lo envuelve conquistándolo con la multiplicidad de imágenes que crea la bailarina. Un cúmulo de sensaciones

dormidas se ponen en pie al conjuro de la danza. El acero agudo y cortante de su silueta ha sufrido la quemadura del horno. El mundo interno de la artista se desborda hacia fuera, y cuando el espectador oye un sollozo o un alarido, no se da cuenta que ha salido de su propio corazón.

— ¿Qué naciones ha recorrido usted últimamente?

La Argentina muerde el cigarrillo y comienza una lección de geografía.

— He recorrido —dice— Bélgica, Alemania, Checoeslovaquia, Austria, Suecia, Italia, Inglaterra y Francia.

— Con Falla, Albéniz, Granados...

— ¡Oh, sí!... Llevo hasta la célebre “Lagarterana” de Guerrero. De Falla hago *La vida breve*, *Serenata andaluza*, *El molinero* de *El sombrero de tres picos*... De Albéniz *Córdoba*, *Sevilla*, *Almería*, *Puerta Tierra*, *Seguidiyas*... Granados: *La danza quinta*, *Goyescas* y *Los ojos verdes*. Esta última obra me la dio a mí Granados (dedicada) antes de embarcar para el viaje que le costó la vida.

— ¡Albéniz! —exclama La Argentina, lanzando el nombre sobre la mesa con melancolía—. Él no escribió sus obras para el baile, pero yo no he visto nada con más ritmo. Chorrea estilo. ¡Qué maravillosas evocaciones tiene su música! ¡Cómo sacude el alma y el cuerpo hasta el escalofrío! Es cosa de brujería. —Y ya mordiendo el vocablo—, El ritmo... el ritmo. Somos los amos en eso. Hay que ver nuestros bailarines flamencos... En cualquier parte del mundo, en cualquier sitio donde revolotee el ritmo arrancado de las entrañas de esta raza, allí el espectador queda como hechizado. Es tan española esta música que resulta universal.

Sigue:

—Los extranjeros no ven en estos bailes españoles la “españolada”, ese feo chafarrinón, residuo turbio y espurio del verdadero arte. ¡Y cómo les gusta Falla, Albéniz, Granados!

¡Qué “guerra” me hicieron en España cuando yo empecé a hacer las estilizaciones de Granados y de Albéniz! Me decían: “¡Eso es absurdo! Debes bailar lo popular y castizo.” Hoy —dice, sonriente— cuando bailo cosas populares, me dicen que haga más estilizaciones.

—Tenía usted razón.

—Yo no hago concesiones al público. Soy bailarina porque me gusta, por convencimiento íntimo, por necesidad de mi naturaleza. Bailo “porque sí”, para explicar de esa manera todo lo que siento. No sé si será justo decir que es un desbordamiento de mi sensibilidad. Yo sufro, amo, gozo, bailando.

— ¿Modifica usted sus bailes de una vez para otra?

—Mucho. Hay bailes que los hago hace seis o siete años, y cuando vuelvo a bailarlos siempre encuentro en ellos cosas nuevas. Yo no sé si es que se pulen, que se aquilatan y se afinan con el trabajo. Una prueba de

ello la tengo en el ballet de El amor brujo. Cada vez que lo pongo veo en él facetas que antes no había visto, aspectos distintos que han surgido en los bailes anteriores.

—No se puede hablar de la decadencia del baile español mientras exista usted. Pero, ¿a qué obedece este agotamiento de bailarinas en nuestro país, que ha dado tipos tan formidables?

—¿Sabe usted a qué obedece? A que no se toma en serio el baile español. ¡Y vaya si es una cosa seria! Debía de crearse en España “la defensa nacional del baile”. Es este uno de nuestros más grandes tesoros.

—¡Argentina, por Dios, no diga usted eso! -retruco, soliviantado- Mire usted que son capaces de nombrar una Comisión, con dietas, viajes y emolumentos.

—Pues hay que crear eso. Hoy, la jovencita que se lanza a esta aventura, dice: “Voy a ver si aprendo a bailar.” Y lo toma con desgana, sin interés. Creen que con mover los pies y ponerse trajes bonitos, basta. Cuando adquieren cierta desenvoltura, exclaman: “Ya puedo ganar dinero.” No le tienen cariño a su trabajo. Hace falta para esto un gran amor. Y llegar al sacrificio de todo. Yo llevo muchos años de carrera y cada día encuentro mi trabajo más difícil para mí. Porque no se baila solo con los pies, sino con la cabeza y el corazón.

—¿Viene usted en viaje de estudios?

—Sí. Hoy salgo para Salamanca. Pensaba ir también a Galicia y Asturias. No podré ir más que a Salamanca. ¡Los bailes “charros”!... Ya no queda en Salamanca más que un vejete, seco y acartonado, que los baila de una manera maravillosa. Da gozo verle bailar. Yo estudio los bailes populares en sus propias fuentes y sé lo que debo conservar y lo que debo destruir.

Un recado. El automóvil aguarda. La Argentina sale por tierras de Castilla. Sus ojos llenos de horizontes internacionales se van a solazar en las claras y austeras perspectivas españolas. Y con un gesto sensual, de buen catador de mosto que mira el zumo a través del vaso y chasquea la lengua, así la bailarina admirable me repite:

—Hay en Salamanca un viejo que baila las danzas “charras” que es una maravilla...

Julio Romano. *Nuevo Mundo*, 25 de septiembre de 1931.

PRÓXIMA ACTUACIÓN DE “LA ARGENTINA” EN MADRID

... Hoy, por privilegio de amistad, tengo el honor de la primicia en el mensaje: Antonia Mercé, “La Argentina” ausente tanto tiempo de España por pena de celebridad, volverá a su público directo de Madrid...

Asombró a los públicos de Norteamérica; se convirtió en artista imprescindible del público parisién, donde tuvo a su cargo toda una representación de la Gran Ópera.

Triunfó en Alemania, en Londres, y ahora se dirige desde Francia a Bélgica, Holanda y Checoslovaquia, para volver a su Madrid en diciembre, ofreciéndonos los mejor de su arte...

Carlos Bosch
(*El Imparcial*, 22 de octubre de 1931)

EN HONOR DE "LA ARGENTINA"

Un grupo de intelectuales y artistas ha dirigido al alcalde de Madrid la siguiente carta:

"Excelentísimo señor alcalde de Madrid.

Se anuncia en el Teatro Español la actuación en dos conciertos que se celebrarán la tarde del primero de diciembre y el tres por la noche de la genial bailarina española Antonia Mercé "Argentina", figura de máximo prestigio en el arte coreográfico mundial, y cuya fama ha traspasado todas las fronteras.

No existe en el mundo capital de importancia adonde ella no haya llevado en triunfo las más genuinas manifestaciones del baile español -expresión del alma de la raza en su raíz esencialmente popular, folklórica- estilizado y elevado por ella a un plano de arte verdaderamente selecto, trascendental. De ahí que la jerarquía artística de la "Argentina", cimentada en su significación de exaltación de lo popular hispánico, tenga categoría de cumbre señera en el ambiente de selección musical de Europa y América.

Alejada de España durante mucho tiempo, retenida por las Empresas y los públicos de todo el mundo en incesantes giras -que en la expresada ausencia se ha extendido no solo a los países europeos y americanos, sino a los de Extremo Oriente asiático y a Oceanía-, ha sido ciertamente la "Argentina" embajadora del arte español en los cuatro puntos cardinales del planeta. Vuelve a su patria ceñida de universales laureles; los críticos más finos y exigentes han resaltado dondequiera su arte incomparable; el gobierno francés la honró, no ha mucho con la Legión de Honor, preciado galardón rara vez concedido a artistas extranjeros; y los públicos todos se le han rendido en fiestas de arte de insuperable esplendor, y en todos estos triunfos de la artista, ella ha querido ver siempre -y sin duda ha acertado- la exaltación de España y de su arte típico a través de sus bailes.

Nos parece, pues, que es hora de que España, su patria, de lo que esta artista egregia ha hecho por ella en tierras extrañas; creemos llegado el momento de que se premie oficialmente de algún modo a esta embajadora de nuestro arte en el mundo.

A la consideración de usted, como representante del pueblo de Madrid, corazón y cerebro de España, y como amante de nuestras glorias más puras y legítimas, dejamos la iniciativa de lo que debe hacerse en la ocasión propicia de la actuación de nuestra gran artista en el Teatro Municipal.

Y creyendo cumplir un deber de sano patriotismo y de ciudadanía, acudimos con esta sugestión al digno y popular alcalde de Madrid, seguros de que ha de merecer su entusiasmo y decidido apoyo.

Con toda consideración lo saludan, Enrique Fernández Arbós, Rosario Pino, Ramón del Valle Inclán, Serafín Álvarez Quintero, Joaquín Álvarez Quintero, Jacinto Benavente, Ignacio Zuloaga, Mariano Benlliure, Tomás Borrás, Margarita Nelken, Enrique Díaz Canedo, Ángel Vegue y Goldini, Alfonso Hernández Cala, Luis Bello, José Fornas, Pedro Mata, Luis Calvo, Federico Oliver, Pablo Luna, Luis Araquistain, Federico García Lorca, La Goya, Federico Moreno Torroba, Valentín de Zubiaurre, Ramón de Zubiaurre, Carlos Arniches, Fernando Gillis, Alarcón, José de la Cueva, Clara Campoamor, Eduardo Chicharro, Cristóbal de Castro, Ana Adamuz, Emilio Tuillier, Enrique Borrás, A. Ortiz Echague, José Capuz, Antonio Flores, Manuel Benedito, Carlos Esplá, Antonio de la Villa, Emilio Herrero, Francisco de Viu, José d'Hoy, Manuel Altolaguirre, Luis de Armiñán, B. Giner de los Ríos, Anselmo Miguel Nieto, Manuel Machado, Leopoldo Bejarano, Emilio Palomo, Gil Fiol, José Fiol, José D. de Quijano, J. Negrín, Diego Hidalgo, Juan Pérez Zúñiga, P. del Río Horteiga, Antonio G. de Linares, Antonio Calvache, Máximo D. de Quijano, Vicente San Juan, Gómez del Moral, Juan Cristóbal, Rafael de Penagos, Arturo Mori y Manuel Tovar.

(*El Imparcial*, 27, 11, 1931).

ANOCHES EN EL ESPAÑOL

SEGUNDO CONCIERTO DE DANZAS DE "LA ARGENTINA"

Pocos artistas han conseguido en Madrid lo que "La Argentina" en sus dos recientes actuaciones: Llenar un teatro con el prestigio de su solo nombre y entusiasmar y conmover a un público desde la primera hasta la última de sus actuaciones.

Madrid admiraba desde hace mucho tiempo a Antonia Mercé; pero la había admirado -prodigiosa bailarina- en un arte que no tenía la calidad del de ahora, la depuración que hoy ha conseguido.

El arte actual de "La Argentina" es nada más -y nada menos- que el ennoblecimiento de la danza española: la expresión, plena de sensualidad, de un arte que vive en la entraña de nuestro pueblo y que ha sabido ser sublimizado, estilizado, en música por los grandes compositores españoles contemporáneos: Albéniz, Granados, Falla... Lo que ellos han hecho con la música andaluza, ha realizado Antonia Mercé con la danza. Y desgarrada, altiva, insinuante, fatalista, "La Argentina" expresa con el gesto, con los brazos, con cada movimiento, todo un poema de esperanza, de sufrimiento, de misterio y de dolor.

Los críticos extranjeros han prodigado en su honor las alabanzas "Es la más fina y noble encarnación de la España romántica", "Gracias a ella la

danza española entra en una nueva etapa...”, “Es el Kreisler del baile...” Antonia Mercé, genuina representación del alma de la raza, sabe representarla con finura y con arte. Y he aquí su triunfo personal, renovado ahora, refrendado, por el público, su público de Madrid.

Anoche, en el Español, el éxito fue en todo momento entusiasta. Su segundo concierto de danzas acaso superó al primero. En “Cariñosa”, baile popular, muy gracioso, de Filipinas, que repitió como el día de su presentación; en la “Danza del miedo” y la “Danza de la molinera”, de Falla; en la “Danza ibérica”, de Nin, y en la de “los ojos verdes” de Granados los aplausos calurosos fueron un reiterado homenaje a la gracia, la elegancia y la superación del arte de “La Argentina.

Del éxito participaron el buen pianista Luis Galve y el tocaor de Antonia, Salvador Ballesteros.

Párrafo, especial merecerían los trajes de “La Argentina”. Los modistos franceses han hecho, de las líneas españolas, creaciones deliciosas. La chaquetilla de alamares y el sombrero calañés, de la época romántica, que aparecen en las estampas de principios del siglo anterior, adquieren en el cuerpo flexible y en la arrogante cabeza de la artista una arrogancia y un prestigio singulares; lo mismo que el traje de gitana de volantes y los peincillos de colores del peinado.

La concurrencia, ya hemos dicho que llenaba las sala. En ella figuraban muchas personas conocidas de la sociedad madrileña y del cuerpo diplomático.

Entre otras damas la embajadora de Alemania, condesa de Welczeck; marquesas de Tenorio y Bermejillo, señoras y señoritas de Areces, Collado, Castellanos, Lastra, Santos Suárez, Rózpide, Santos Cía, Núñez del Prado, Orozco, Chávarri, Maura (don Miguel), Marañón, Chapa, Calderón y tantas más.

En el entreacto, el presidente del consejo, don Manuel Azaña, que presenció con su esposa y familia todo el concierto, entregó a la gran bailarina el lazo de Isabel la Católica, otorgado como tributo oficial a su arte por el gobierno. Es la primera condecoración que la República concede.

Que el grato recuerdo que “La Argentina” conservará, sin duda, de la fiesta de ayer, le sirva de estímulo para regalar al público de Madrid con nuevas manifestaciones de su arte.

(La Época, 4 de diciembre de 1931)

En 1932, actúa en Madrid, San Sebastián y París y visita Unión Radio.

ANTONIA MERCÉ “ARGENTINA” EN EL ESPAÑOL

Esta noche se verifica en el Español el segundo concierto de Antonia Mercé “La Argentina”, cuyas localidades está ya todas vendidas.

Mañana viernes, a las diez y media, se verificará el último concierto de la célebre artista, cuyo producto dedica íntegro a los pobres de Madrid, en función patrocinada por el Ayuntamiento.

(*La Época*, 5 de mayo de 1932)

LA ARGENTINA EN EL ESPAÑOL.

Antonia Mercé “La Argentina” hace espaciadas y fugaces estancias en Madrid en el curso de sus viajes constantes por el mundo, viajes en los que lleva a las ciudades y a los rincones más lejanos la maravilla de su arte, que es esencia pura y extraordinaria de Españolismo.

La España de Antonia Mercé es una España sin pandereta, una España de emoción y singular valor verista. Atenta al folklore y a la música inspiradora de nuestros grandes músicos, “Argentina” pone en sus danzas todo el sabor riquísimo de ese alma española que es la suya y que lleva en alegría patriótica por los caminos de todo los continentes.

En esta nueva aparición hecha en el escenario del teatro español, Antonia Mercé ha cosechado aplausos y ovaciones entusiastas; hasta algunos sombreros, arrojados en frenético delirio por espectadores exaltados, fueron a rozar sus pies, que bordaban la complicada fantasía de un tango españolísimo.

(*La Época*, 5 de mayo de 1932)

ANTONIO MERCÉ, “LA ARGENTINA”.

La gran artista Antonia Mercé, la “Argentina”, famosa bailarina que ha recorrido triunfalmente los escenarios españoles y extranjeros, tuvo la gentileza de visitar el estudio de Unión Radio, y, ante nuestro micrófono, dirigió a los oyentes este saludo:

“Queridos radioyentes: Heme aquí de nuevo entre vosotros; es decir, en mi pueblo, porque a pesar de mi sobrenombre “Argentina”, soy, he sido y seré siempre, la hija de Madrid, ya que toda mi infancia la pasé en el barrio más castizo: en Lavapiés.

Unión Radio, muy amablemente, me da ocasión, otra vez, para dirigirlos la palabra. Claro está que no es el papel más apropiado de una bailarina y hubiese preferido el baile a este ejercicio retórico.

No obstante, espero que llegará el momento, quizás muy pronto, cuando gracias a la televisión yo podré bailar para vosotros.

Recientemente, hace pocas semanas, en Nueva York, hice un experimento de televisión que resultó bastante bien, según manifestaron los televidentes.

Bueno, queridos radioyentes. No quiero entretenerlos mucho.

Mi deseo ha sido darles mil gracias por las demostraciones de cariño que me hicistéis ayer en el Teatro Español.

Todavía estoy emocionada, pues trabajar en Madrid me encanta especialmente, no sólo por el éxito sino porque aquí se saben apreciar ciertos detalles que sólo los españoles pueden comprender. Radioyentes amigos: me despido de vosotros, y, como la otra vez, pues digo: ¡Hasta pronto!”

La intervención de la genial bailarina agradó a nuestro radioyentes que han testimoniado a nuestra emisora el buen efecto que en ellos causó el saludo de la gran artista.

(*Ondas*, 14 de mayo de 1932)

EL VERANO EN SAN SEBASTIÁN:

Nota destacada de la temporada estival está siendo la actuación en el Kursaal de la inimitable Antonia Mercé, “La Argentina”, que, con sus danzas y canciones, congrega a las más conocidas familias residentes en San Sebastián.

(*La Época*, 1 de septiembre de 1932)

LA FIESTA DE LA RAZA EN EL EXTRANJERO

Banquete en la embajada en París.

... En el programa de la fiesta figuraba también la célebre bailarina “La Argentina”, que, acompañada al piano por Luis Calvo, hizo algunas exhibiciones de Falla, Albéniz y Granados.

(*La Época*, 13 de octubre de 1932)

En 1933, la Asociación España Femenina le dedica una fiesta-homenaje.

El próximo viernes, a las cinco de la tarde, se celebrará en el Palace Hotel, una fiesta-homenaje a “La Argentina”, dedicada por la asociación España Femenina, por el simpático rasgo que ha tenido la gran artista de compartir el cubierto de 1.50 pesetas con las residentes y empleadas madrileñas en su domicilio social y por el continuado éxito que le acompaña por todo el mundo.

(*La Época*, 26 de abril de 1933)

La noticia estrella de 1934 es la representación que hace de *El amor brujo* en el Teatro español de Madrid.

“LA ARGENTINA” Y “EL AMOR BRUJO”

La Junta Nacional de la Música ha presentado, satisfaciendo con ello un anhelo fervoroso de Antonia Mercé, una versión racial, originaria y auténtica, del bailete-pantomima de Martínez Sierra, música de Falla, “El amor brujo”, estrenado en el teatro de Lara, hace bastantes años, por la emperadora del baile cañí, Pastora Imperio; a esa versión inicial, decimos, se acerca más este “amor brujo” de Antonia Mercé, que el estilizado y

quintaesenciado, también muy notable, de la “Argentinita”, en el propio escenario del Español. Hemos de declarar que la impresión de este bailete, según Antonia Mercé, y sus auxiliares -tan eminentes algunos como la propia Pastora y la orquesta sinfónica dirigida por Arbós-- supera en eficacia y hondura a toda otra. Magnífico decorado, vestuario típico, realización sonora y irreprochable...

Pero, sobre todo, esta genial concepción de la Argentina, contagiada al resto de las figuras femeninas, y bien secundada por las viriles...

A lo largo de la representación, y en cada uno de sus episodios, acudía a la memoria el recuerdo del arte coreográfico y especular de los rusos. He aquí una admirable muestra de lo que el arte español más genuino puede ofrecer, sin abandonar sus características, antes depurándolas sin falsificarlas. Una obra maestra.

Las tonalidades luminosas (el cobalto profundo de la noche granadina; el rojo resplandor del llar (sic); las amarillas luces del velón de cuatro...), perfectamente entendidos; los colores vivos de las indumentarias gitanas, sobre el fondo neutro de las paredes de la cueva; el halo verdoso que nimba la figura del espectro, todo está atendido, cuidado y en ese ambiente sugeridor, las evoluciones del más hondo sentido dramático, de la “Argentina”, junto a cuya exquisita rítmica toman fuerza de aguafuerte castiza, los recios y fascinantes ademanes de Pastora Imperio y el señorío gitano de Vicente Escudero.

El público siguió con anhelante interés el espectáculo, interrumpiendo sólo su fervorosa atención para juntar las manos en un aplauso, al que hubo que corresponder, en ocasiones, con el bis, como en la “danza ritual del fuego” y en la danza del “juego del amor”, a cargo de la gran Pastora.

En suma: se trata de uno de los espectáculos de arte más completos de estas temporadas.

(*La Época*, 30 de abril de 1934)

LA DESPEDIDA DE “LA ARGENTINA”

Anoche, en el teatro Español, se celebró la función del despedida de la Argentina y de su compañía de bailes españoles.

Como en anteriores audiciones, hubo una parte de concierto y otra consagrada a la representación de “El amor brujo”, de Martínez Sierra, con música de Falla.

No hemos de repetir lo que, sobre este espectáculo de arte ha dicho nuestro compañero Espinós.

Digamos sólo que la Argentina alcanzó uno de los éxitos más señalados de su vida de artista. Ella lo comprendió así; y, establecido ese contacto entre un público entusiasta y una artista que se entrega a su inspiración, el resultado fue una noche triunfal extraordinaria.

Obligada por los aplausos, la gran bailarina se adelantó al escenario y tuvo que pronunciar algunas palabras para agradecer la ovación; para decir cómo “El amor brujo” es su baile favorito, y para añadir que, al presentarlo en el extranjero y recibir grandes aplausos, ella los consagraba siempre al ilustre compositor Falla, gloria de España.

Compartieron anoche el éxito con ella la gran Pastora, Vicente Escudero, Molina y todos los compañeros de la “Argentina”. El teatro estaba lleno. Se habían agotado las localidades por la tarde, apreciándose en el auditorio mucha gente conocida, de la que sólo gusta asistir a las grandes solemnidades.

(*La Época*, 3 de mayo de 1934)

En 1935 se anuncia su regreso de la ciudad de los rascacielos, su viaje relámpago para participar en la función organizada para allegar fondos para la publicación de *Arte y artistas flamencos* y algo anecdótico: la concesión del Gran Premio de Elegancia Automovilística en París.

LA BAILARINA “LA ARGENTINA” ACTUARÁ PRÓXIMAMENTE EN ESPAÑA
En el Havre ha desembarcado, procedente de Nueva York, la célebre bailarina la “Argentina”. Regresa de una “tournee” que ha realizado por América, donde con gran éxito ha dado a conocer nuevos números de baile. Viene a cumplir contratos firmados con empresas de España, Francia, Italia e Inglaterra.

(*La Época*, 13 de febrero de 1935)

ANTONIA MERCÉ “ARGENTINA”, INTERRUMPIENDO SUS TRIUNFOS DE LA ÓPERA, DE PARÍS, VIENE A MADRID POR UNAS HORAS PARA ACTUAR EN HONOR Y BENEFICIO DEL MÁS VIEJO DE LOS “CANTAORES” FLAMENCOS.
La insigne artista bailará mañana por la noche en el Español y el domingo emprenderá nuevamente el regreso a París.

¡Ya la tenemos aquí de nuevo! Antonia Mercé ha venido a los Madriles. ¡Y a bailar, como siempre! Pero... ¡ay! que solo por una noche. Viene de París y se va a París en cuanto le haya dado gusto a su corazón de gitana honoraria. En esta misma semana ha puesto el mingo de la gracia y el arte españoles en nada menos que el teatro de la Ópera, de París. Una consagración definitiva y completa. El primer teatro de la mejor ciudad del Mundo, y en él, para admirarla y aplaudirla, el público más brillante y selecto. Y luego, fuera de la Ópera, el pueblo, la multitud que la aclama por las calles y la alta crítica francesa, unánime en el elogio de su arte prodigioso y perfecto. En medio de tanta gloria, Antonia Mercé recibe un telegrama de Máximo Quijano, su más fiel devoto de aquí: ya está todo listo para el homenaje al decano de los flamencos. Solo falta que venga “Argentina”. Y “Argentina”

responde: Puedo actuar el sábado 22. Ya está el programa, contándose con ella. Los demás, aunque mucho y bueno, se nos dará por añadidura.

¿Qué ha podido ocurrir para que Antonia Mercé, que nunca o casi nunca tiene una semana libre para venir a bailar entre nosotros, haya decidido interrumpir sus actuaciones de París y arrostrar dos días de trenes sólo por actuar una noche en Madrid, como penacho y remate de un programa de poesía y cuadro flamenco?

Ha ocurrido, sencillamente, que Antonia Mercé supo que un artista viejo y glorioso, contemporáneo de Juan Breva, necesitaba de su arte. Y a poner su arte al servicio de esa gloriosa ancianidad ha venido.

Máximo Quijano había conocido en la tertulia del Arenal, de Sevilla, presentado por Frasquillo, el primero hoy de nuestros bailaores de casta, a Fernando Rodríguez, "el de Triana", cantaor de pro, decano de cantaores de estilo. Fernando "el de Triana" había alternado en los cafés del Silverio y del Burrero, sevillanos, con el mismísimo Juan Breva, allá por el 1880. ¡Hace medio siglo! Y a la muerte de Juan Breva, decano entonces, Fernando recogió ese decanato. Vivió, viajó, triunfó en todas partes. Más que los años, la invasión de los nuevos estilos, con los que él no podía estar conforme, le retiró a su casa de Triana. Y allí, evocando todo un pasado glorioso del arte flamenco, ha escrito, con garbo y espontaneidad populares inimitables, unas memorias interesantísimas, no de su vida exclusivamente -esas egolatrías, tan naturales en los literatos, son impropias de los auténticos flamencos, que si saben desdeñar lo falso y lo mediocre, saben también admirar y pregonar las excelencias del arte ajeno-, sino de la vida de sus compañeros de tablao, a lo largo de cincuenta años, los mejores, sin duda, del arte "jondo". "Paliques de arte flamenco, desde Juan Breva al Niño de Marchena", es un libro, es el libro del cante, el baile, y la guitarra españoles, la biblia de un arte popular extraordinario e inconfundible, con el valor documental de estar escrita por el decano de los cantaores flamencos. En ella ha recogido Fernando Rodríguez -este "Rodrigo de Triana" del folklore andaluz, que en vez de "¡Tierra!", grita: "¡Ole la tierra de María Santísima!"- todos los estilos, con ejemplos de las principales coplas de los artistas más famosos; ha definido de mano maestra las peculiaridades de cada uno de ellos; ha evocado escenas célebres de la flamenquería andante, anécdotas representativas del carácter de sus compañeros de aplausos y fatigas; ha trazado, en fin, un cuadro completísimo, de todo el flamenco en España.

Luego, animado por Quijano, ha buscado con larga paciencia retratos de todos los artistas recordados en sus memorias. ¡Más de un centenar de cantaores y cantaoras, de bailarines, de maestros de la sonanta! Y... luego se ha encontrado con que "¡e la mar de difisi publicá un libro!"; "¡mucho ma difisi q'escribirlo!" Pero ahí estaba Quijano, y detrás de éste todos

cuantos amamos de veras el arte más genuino y profundo, para ayudarle a coronar su empresa.

Así es como ha surgido la idea de organizar una función extraordinaria, a precios caros, naturalmente, con el fin de destinar íntegros los ingresos a la edición, costosa, sobre todo por los grabados, de esa obra magna. Tomás Borrás prologará el libro. Juan G. Olmedilla redactará de nuevo el texto, conservándole la frescura, la gracia, la espontaneidad del estilo inconfundiblemente “cañí”, de Fernando “el de Triana”. Y una legión de poetas, de cancionistas y bailarinas, de artistas flamencos, ¡Y Antonia Mercé “Argentina”! acudirán mañana por la noche al escenario del Español para sumar cordialmente cada uno de ellos sus bien ganados prestigios al mayor esplendor de la fiesta.

¡Ahora es cuando van a editarse, y a todo lujo, los “Paliques de arte flamenco”, de Fernando “el de Triana”, contemporáneo de Juan Brea y decano de los cantaores de España!

(Heraldo de Madrid, 21 de junio de 1935)

ANTONIA MERCED “ARGENTINA”, PRIMER GRAN PREMIO DE ELEGANCIA AUTOMOVILÍSTICA EN PARÍS

A los grandes triunfos que por su arte había conquistado en París y en Nueva York, en Buenos Aires y en Londres; a los máximos honores oficiales que le habían rendido los Gobiernos de los principales Estados, faltábale a Antonia Merced sumar este nuevo galardón, que acaba de conquistar en París: un primer Gran Premio de elegancia automovilista. La insigne bailarina española La Argentina no solo vence dondequiera actúa por el embrujo inimitable de sus danzas, que tan alto han puesto el nombre de España en todos los países civilizados, sino que triunfa también por la gracia sutil de su figura, por su depurado estilo personal, por la modernidad de su línea (...) España vuelve a estar de enhorabuena, pues mientras la bellísima canaria Alicia Navarro conquista en Londres el título de “Miss Europa”, la ilustre artista Antonia Merced “La Argentina” pone cátedra de elegancia en la sede de la elegancia femenina que dicta normas al mundo.

(Heraldo de Madrid, 9 de julio de 1935)

Antonia Mercé la Argentina murió el 18 de julio de 1936. Así lo reseñó la prensa de Madrid.

HA MUERTO “LA ARGENTINA”

París, 19. (Urgente). La famosa bailarina española Antonia Mercé (La Argentina) ha fallecido en Bayona a consecuencia de un ataque cardíaco. Fabra.

El día de hoy, mediado de alegría y pena, viene a aumentar este último sentimiento con la muerte de una de las glorias más puras del arte español:

Antonia Mercé (La Argentina). Había llevado el nombre de la patria a la más alta cumbre de la fama. Seguramente es ella la primer bailarina que estiliza el flamenco, dándole rango en el mundo, y llega a inundar de ritmo y eutritmia españoles toda la vieja Europa y la vieja América.

Por eso hoy, que entre las penas de un esfuerzo patriótico por conseguir una dignidad española, nos sorprende el telégrafo con la triste noticia, nosotros lloramos profundamente a Antonia Mercé, como la llorarán todos los artistas del Mundo, todos los artistas, todos los hombres, en fin, de sensibilidad.

La Argentina coronaba actualmente su obra gloriosa acoplando a su hermoso repertorio las joyas orquestales de nuestros músicos insignes. Ese "Amor brujo" de nuestra llorada compatriota no se podrá mejorar. Ni su interpretación de "Córdoba", de Albéniz. Ni la "Danza quinta" de Granados, bailada por todos los escenarios.

La Argentina, en fin, figura mundial, máxima figura nacional, merece un libro. No pretendemos nosotros hacerlo en breves de perturbación espiritual. Pero sí prometemos dedicar a su muerte el máximo sentido de apología en días sucesivos, cuando la pena nos deje meditar tan irreparable pérdida para el arte.

A su padre, D. José Mercé, residente en Madrid, y a los demás miembros de su familia, les enviamos un gran sentimiento de condolencia difícil de desterrar.

(*Heraldo de Madrid*, 20 de julio de 1936)

LA ARGENTINA HA MUERTO

Antonia Mercé la Argentina, la gran bailarina española que triunfalmente paseó por el mundo el arte y la belleza de nuestras danzas, ha muerto la semana anterior en Bayona. Con la desaparición de Antonia Mercé, el arte del baile español pierde una figura irreparable.

(*Mundo Gráfico*, 12 de agosto de 1936)

LA MACARENA Y LOS MACARENOS

Antonio Zoido Naranjo
Fundación Machado

RESUMEN:

El artículo analiza el posible origen de la popularidad y fama de la Virgen de la Macarena, que se genera a finales del siglo XIX pese a su mucha mayor antigüedad, relacionándolo con la pervivencia del sentimiento popular generado en torno a los llamados “Rosarios de la Aurora” que se llevaban a cabo en los barrios extremos de la ciudad de Sevilla.

(Palabra clave: Religiosidad popular, Sevilla, Semana Santa, Hermandades, Macarena, Rosario de la Aurora.)

ABSTRACT:

The article analyzes the possible origin of the popularity and fame of the Virgin de la Macarena, which generates at the end of the 19th century in spite of its higher antiquity, relating it with the survival of the popular feeling generated by the so called “Dawn Rosary” which was carried out in the outer quarters of the town of Sevilla.

(Key words: Popular religiosity, Sevilla, Brotherhoods, Holy Week, Macarena, Dawn Rosary.)

Si hay algo en lo que participan por igual los fenómenos que construyen el *sentimiento sevillano* –en el sentido que le daba el filósofo Hume de atracción que genera moral– es en la niebla de sus orígenes. Podríamos decir que el *alma andaluza* –en este caso sevillano y andaluz son sinónimos– no proviene del cielo o del infierno sino del limbo, ese último jirón del neoplatonismo que acaba de desaparecer de la geografía dogmática.

El alma andaluza es, en realidad, la Afición –con mayúscula– que, sin llegar a saber nada de Montesquieu, en el siglo XVIII tiró por la calle de en medio y por ella siguió. El alma andaluza, o la Afición, es la argamasa de un imperio sentimental.

Flamenco, toros, formas de religiosidad popular compiten con la modernidad y con quien se le ponga por delante; son las alas que traen en volandas a Federico García Lorca hasta nuestros días y los pies de plomo que hunden cosas tan importante como el ultraísmo: todo depende de que lo que sea genere, o no, Afición. Y, entre todos los casos particulares, cobra una especial relevancia la Afición a la Macarena, hasta después de la Guerra Civil, la Virgen de la parroquia sevillana de San Gil.

Sin embargo, confirmando lo que se decía al principio, parece como si su fama surgiera de repente en la última parte del siglo XIX. Hasta esos años no hay nada que indique notas o características especiales en la procesión de esa hermandad, que apenas si había participado en los famosos pleitos que enzarzan a varias de las entonces relevantes –Jesús Nazareno, Gran Poder, Carretería, Pasión, San Isidoro...– (cedió en 1776 sin apenas resistencia a la pretensión del Gran Poder de pasar por delante, origen de las luchas zanjadas ya en el siglo XX por “la Concordia”) y cuyo transcurrir cofradiero tampoco forma parte de la abundante obra pictórica producida sobre el tema en ese período.

Pero, a partir de los años finales del ochocientos, se multiplican los relatos y las alusiones al bullicio y el calor popular de su salida procesional que, a tenor de las crónicas, llegaba al paroxismo y esas características, transmitiéndose a una parte importante del resto de las cofradías, se transforman en imagen de la Semana Santa de Sevilla en el resto de España.

Al contrario de la hermandad el barrio si había comenzado a cobrar con anterioridad fama de ser un enclave con gente de “rompe y rasga”. En el retrato que Mesoneros Romanos nos dejó de Estábanez Calderón se dice que éste era aficionado a cantar “*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.*”¹

El término “macareno”, con el significado de guapo, majo y balandrón lo encontramos mucho antes, en el último cuarto del siglo XVIII en el sainete del gaditano Juan Ignacio González del Castillo *El soldado fanfarrón*, IV Parte, puesta en boca del protagonista, *Poenco*:

*¡Ay, que me voy ajumando!
Macareno; vaya usted,
y no venga jonjobando,
porque a donde está Poenca
ninguno levanta el gallo.*²

Pero sería en el XIX cuando debió alcanzar mayor difusión. Lo podemos ver en la letrilla de Eugenio Sánchez de Fuentes *La velada de San Juan*:

*Hay una gloria en Sevilla
pa la gente macarena:
un fandango, mansaniya
y la sal de una morena.*

¹ Ramón Mesonero Romanos, *Obras Completas. Memoria de un sesentón*, Madrid, 1925. Pág. 67.

² Juan Ignacio González del Castillo. *Obras Completas*. Real Academia Española. Madrid. Sin fecha de edición. Tomo II. Pág. 451.

*Con que vamos,
prenda mía, de estampía
a la velá.³*

Y también muchas veces a lo largo de las páginas de *La Tierra de María Santísima*, de José Mas y Prat. En realidad el cliché es el mismo que aparece a lo largo y a lo ancho de las leyendas y artículos de Bécquer que tienen Sevilla como fondo y –en el fondo, valga la redundancia– como objeto.

En ese fondo, no obstante, no está la cofradía cuya existencia a mediados del ochocientos la propia Historia de la hermandad señala que “*había decaído notablemente hasta el extremo de que en los años 1854 y 1855 no hubo reuniones de hermanos y no se levantaron actas*”. En esos mismos años, sin embargo, la asociación gemela –más bien agemelada–, la del Rosario poseía dos retablos, dos pasos y una docena de jarras doradas, o sea, gozaba de prosperidad.

Un episodio de la convulsa historia de las hermandades sevillanas lo escribieron estas dos que en el setecientos protagonizaron curiosos lances de enfrentamiento: el regalismo borbónico había ordenado en 1788 la extinción de todas las cofradías que no tuvieran la Autorización Real y, ateniéndose a ello, las dos corporaciones que existía en San Gil, la de la Sentencia y la del Rosario lo pidieron obteniéndolo sólo la segunda. Tuvieron lugar las consabidas tiranteces y acusaciones mutuas entre dos competidoras del mismo territorio. Al final la hermandad de penitencia consiguió la legalización pero únicamente a condición de que se uniera expresamente con la de gloria, fundada como todas las que llevan por título la salmodia creada por Santo Domingo, en el setecientos.

Los rosarios callejeros se extienden y multiplican en el siglo XVIII, impulsados por los frailes dominicos, carmelitas y capuchinos. Estos últimos promocionan, gracias a ellos, la devoción a la Divina Pastora –símbolo de la ganadería– mientras la administración ilustrada hace subir a los altares a San Isidro Labrador.

Característica principal de estas instituciones era la de entonar al son de campanillas y sonajas –los campanilleros– cantos que fueron llamados “saetas” por sus compositores, frailes capuchinos.

En el XIX, cumplen papeles de “partido patriótico”⁴ antes y durante la Guerra de la Independencia y de fuerza de choque para el triunfo del

³ Eugenio Sánchez de Fuentes, “La Velada de San Juan.” En José María Gutiérrez de Alba y otros: *El Pueblo Andaluz*, Imprenta de Gaspar Editores (sin fecha). Edición facsímil de Librerías París-Valencia, Valencia, 1995, Pág. 107.

⁴ En Cantillana, las dos facciones de la religiosidad popular, la Pastora y la Asunción, que tienen como base de su existencia sendos rosarios callejeros, siguen llamándose en el lenguaje popular “partidos”.

Absolutismo, tanto inmediatamente después de la contienda⁵ como tras la entrada en España de los “Cien mil hijos de San Luí” para derrocar el constitucionalismo.

A partir de la segunda mitad del XIX esos tipos ya son literariamente becquerianos: ...*imaginaos ese paisaje (el de las huertas de la Macarena) animado... por el ventero rechoncho... el regatón que canta entornando los ojos... mientras otros le llevan el compás con las palmas o golpeando las mesas...*⁶ y formaban ya parte del entramado folclórico de la ciudad gracias a la *Transición* de Mendizábal; la *Nena* llevaba a los teatros el alma de Andalucía y los viajeros llegaban a contemplar las procesiones pasionistas y a divertirse en la feria dejando unos ingresos que venían muy bien a una ciudad secularmente empobrecida. Los mismos Bécquer obtenían parte de esos recursos con sus pinturas. Sevilla vivía de un tipismo formado con los restos de una vieja sociedad cuyo mordiente había sido limado por una especie de pacto entre los dos antiguos bandos gracias a que el hermano de Fernando VII, Don Carlos, había levantado la bandera de las tradiciones más rancias y encendía, una tras otra, las Guerras Carlistas.

Pero unos decenios antes los triunfos pintaban bastos y todo había sido muy diferente. Pocos días después del 2 de mayo de 1808 una turba enaltecida prendía en la Macarena al Conde del Águila (su casa, que después pasaría a los Luca de Tena, estaba en la Plazuela de los Carros) y, tras llevarlo al ayuntamiento, lo linchaba en el castillete de la Puerta de Triana, dejando expuesto su cadáver en su balcón. En los meses sucesivos se extenderían las agresiones a todo cuanto oliera a franceses anticatólicos y el pillaje sobre los bienes de los que huían hacia Cádiz, incluidas las pertenencias de hermandades que hacían el mismo camino,⁷ fue algo cotidiano.

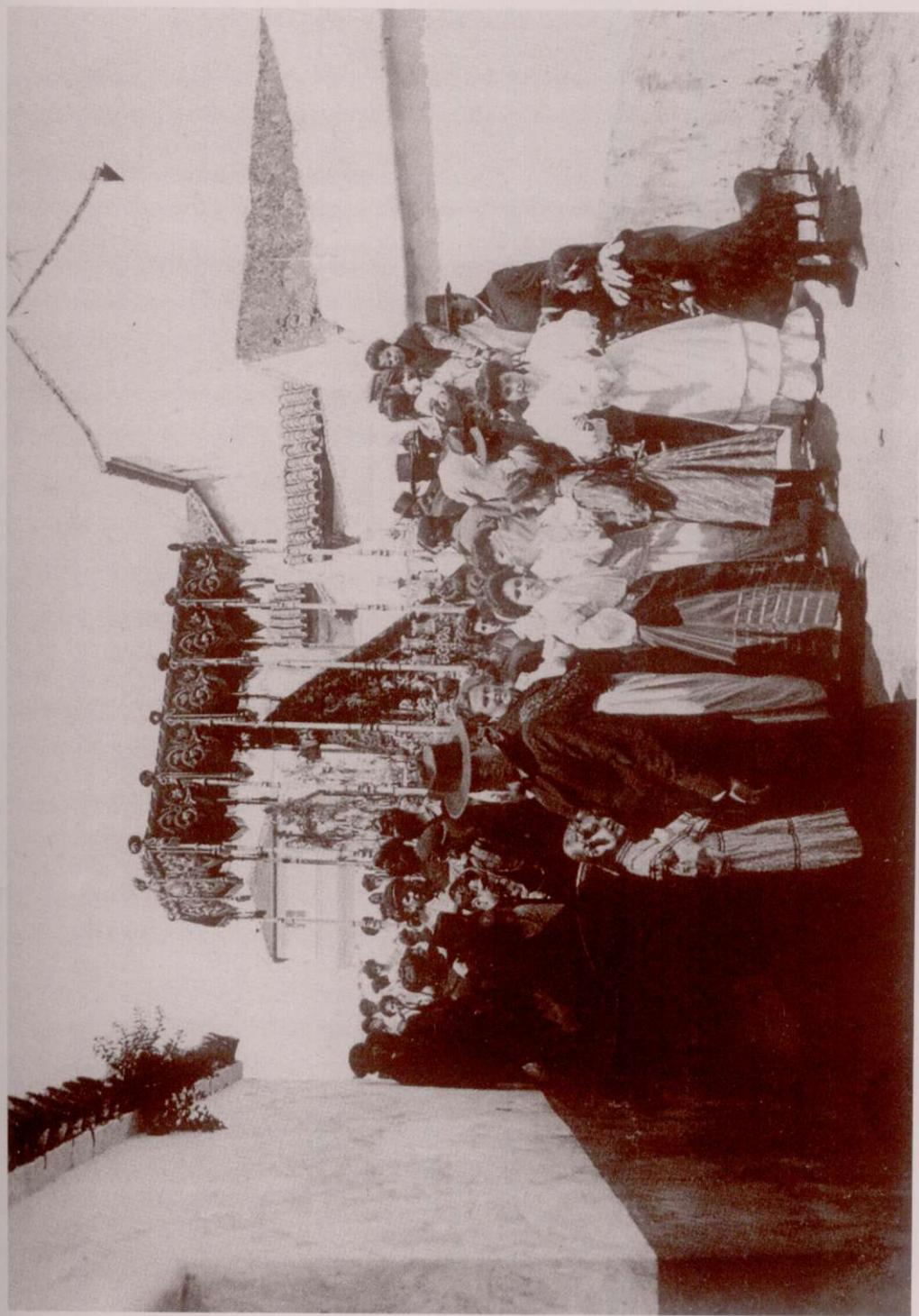
La entrada de las tropas napoleónicas fue acogida diplomáticamente por el cabildo catedralicio y el clero secular —bastantes de cuyos miembros eran ilustrados— pero rechazada de plano por la nobleza ultramontana y la mayoría de los frailes, que seguían incitando a la subversión. Los patriotas González Cuadrado y Palacios Malaver (a quienes en 1875 —los años “becquerianos”— se les dedicó sendas calles en el barrio del que tratamos) fueron ajusticiados.

Terminada la guerra con la expulsión de los franceses por el ejército hispano-inglés volvieron las procesiones y rosarios auroreros a hacer acto

⁵ Los pormenores de esta época están tratados en el ensayo de Alberto Jiménez “Ocaso y Restauración”, editado en una reducidísima tirada —no venal y de 250 ejemplares— y sin ISBN por el Consejo Social de la Universidad de Málaga, Málaga, 2001.

⁶ Gustavo Adolfo Bécquer, *La Venta de los gatos*.

⁷ José Velásquez y Sánchez, *Anales de Sevilla de 1800 a 1850*, Colección Clásicos Sevillanos, Ayuntamiento de Sevilla, Sevilla, 1994. Págs. 65 y ss.



de presencia en las calles pidiendo no sólo la vuelta del rey sino la reposición del tribunal de la Inquisición y la abolición de la Constitución de 1812.

Esas actividades se multiplicaron tras el derrocamiento del régimen de Riego en 1823 y siguieron aun cuando el asistente José Manuel de Arjona y otras autoridades ya tomaban medidas conciliadoras y disponía a Sevilla con acciones urbanísticas para que fuera una ciudad “abierta al turismo”. Velázquez y Sánchez –nada sospechoso de radicalismos- nos proporciona sabrosas noticias y, en una de ellas, tal vez el origen de las expresiones “acabó como el Rosario de la Aurora” y “gente del bronce”:

“Desde que tomó posesión de la capitania general de este distrito Don Vicente de Quesada se dispuso poner coto a las indignas persecuciones contra los liberales ó sospechosos de inclinación al sistema constitucional; anulando las bastardas influencias de los Padres Garzón y Toscazo, informantes en los expedientes sobre purificaciones, y reduciendo a los términos estrictos de su instituto a los voluntarios realistas, que cometían a diario e impunes desafueros a título de celo patriótico...

Pasando cierta noche por la calle de Catalanes, a tiempo que por la Pajería desembocaba un rosario de hombres, procedente de la capilla de la Puerta Real, el general Quesada se introdujo en el zaguán de una casa próxima, por no quitarse el sombrero a causa de hallarse acatarrado. Notando esta acción el demandador cofrade, que precedía al rosario, penetró osadamente en el zaguán, interpellando al general con violencia, llamándole negro, judío y hereje, y propasándose al extremo de derribarle el sombrero de la cabeza de un vigoroso puñetazo. El general, montando en cólera, la emprendió a bastonazos con el atrevido agresor, y saliendo detrás de él a la calle, hubo de ser reconocido por la cicatriz de cuchillada que le atravesaba el rostro, declarándose en precipitada fuga los hermanos del rosario de la Puerta Real, y abandonando en la vía pública insignias y faroles...

Después de intimar a Don Pedro Carrión, coronel y comandante mayor de los voluntarios realistas... le hizo comparecer a su presencia a la noticia de nuevos abusos de la *gente del bronce* en dicha fuerza... expulsó de sus filas a cuantos se abrogaban el nada envidiable papel de perseguidores y verdugos de indefensos ciudadanos...⁸

⁸ José Velázquez y Sánchez, Op. Cit., Págs. 339 y ss. El insulto de “negro” se refiere no a la raza sino al mote con el que eran designados los partidarios de la Constitución. La expresión “gente del bronce” designaba, lógicamente, a los campanilleros; la he encontrado también en Adolfo de Castro, “Historia de Cádiz y su provincia” Seguramente el vocabio “broncano”, usado –según Estébanez Calderón en su *Escenas*- por el Planeta para reprender al Fillo por lo que iba a cantar (impropio de una reunión con gente tan exquisita como la Guy Stephan) proceda de ahí.

Evidentemente la amenaza carlista propiciaba la alianza entre sectores antes enfrentados. Álvarez Junco ha tratado extensamente esta situación en su ensayo *Mater Dolorosa*.⁹ En él se hace hincapié en la adopción por los liberales de los cantos que, hasta entonces, habían sido propiedad exclusiva de los absolutistas por su carácter patriótico. Así se comprende mejor la alegría del bibliógrafo liberal Bartolomé José Gallardo al escuchar en la cárcel a dos gitanos cantar el romance de Gerineldos, episodio con el que Pedro Piñero iniciaba su libro "*Romancero andaluz de tradición oral*".¹⁰

Los rosarios, concebidos como manifestación de gente jaranera y montaraz, fueron extinguiéndose y Sevilla y su Semana Santa transformándose. Igual que sucedió con el flamenco, la llegada a la ciudad de contingentes cada vez más numerosos de viajeros en busca de una primavera exótica ayudó notablemente; aunque Bécquer denostara todo aquello, había que vivir.

Las hermandades se llenan de cohortes de soldados romanos y de coros angélicos de opereta. Las viejas saetas, traídas en muchos casos desde pueblos como Marchena, se abrían un hueco en los territorios pasionistas capitalinos y el barrio de la Macarena, igual que Triana, se reivindica como portador de esencias eternas que no gustaban a muchos intelectuales.

En el antiguo palacio de los Marqueses de la Algaba, tras la Plaza de la Feria, se abre un café que concita los dardos de José Gestoso:

Un día llegué a saber por incidencia que en mi arrabal favorito se había establecido un centro de reunión con honores de café, a donde asistían los mozos más ternes del barrio y donde mostraban sus habilidades en el cante flamenco las notabilidades varones y hembras que había en la población...; había un enjambre de criaturas de todos los sexos y edades que reían, hablaban y gesticulaban con violentos ademanes, con estentóreas carcajadas, cambiando palabras de dudoso significado, en un idioma desconocido algunas, otras, y era lo más corriente, en el dialecto rufianesco propio de los bravos y ternes...¹¹

Y en la prensa aparecían de vez en cuando noticias inquietantes:

Anteayer a las cuatro de la tarde paseábamos por el arco de las murallas de la antigua puerta de la Macarena y un señor extranjero, inglés por la traza, que admiraba aquellos restos de nuestras derruidas fortificaciones viose acometido repentinamente por seis y ocho mozalbetes (sic) que, so

⁹ José Álvarez Junco, *Mater Dolorosa*, Editorial Taurus, Madrid, 2003.

¹⁰ Pedro M. Piñero y Virtudes Atero, *Romancero andaluz de tradición oral*, Biblioteca de la Cultura Andaluza, Editorial Andaluzas Unidas, Barcelona, 1986.

¹¹ José Gestoso y Pérez, *Apuntes del natural. Leyendas y artículos*, Sevilla, 1883. Ed. Facsímil de la Asociación de Amigos del Libro Antiguo, Sevilla 1994, Págs. 122 y ss.

pretexto de llevar el extranjero sombreros de copa, empezaron a dirigirle insultos y a soltar sandeces muy flamencas (como dicen ahora) pero de pésimo gusto, teniendo la osadía uno de los majos de arrojar una piedra al inglés, estropeándole el sombrero... (El Español, 9 de abril de 1884)¹²

...Ayer a las doce, en la calle González Cuadrado, fue herido gravemente por la espalda, a consecuencia de dos tiros, un individuo conocido por "El Chivo" de oficio carnicero y capitán de una de las centurias de soldados romanos que se ostentan en las cofradías de Semana Santa... (El Derecho de Sevilla. 6 de noviembre de 1887)¹³

Los rosarios de los "barrios extremos" ya no existían pero sí ambiente que los rodeaba que, de alguna manera, se transmitiría en el de la Macarena a la hermandad del Cristo de la Sentencia y la Virgen de la Esperanza en cuyo emblema, diseñado por Juan Manuel Rodríguez Ojeda, los escudos heráldicos están circunvalados por la cuentas de los misterios.

El ingreso en la cofradía del bordador sería providencial porque diseñó todo el cortejo y dotó a la inigualable y mágica imagen de la Virgen de todos los aditamentos que desde aquellos años la han enaltecido, comenzando por el espléndido paso negro, bordado por su hermana que pasó luego a ser propiedad de la Hermandad de la Estrella. Aquel manto sobre los hombros de la Virgen de la Macarena podemos verlo todavía en el azulejo que corona el arco de su puerta y en alguna rara fotografía.

Así y todo el sello particularísimo del barrio siguió. El autor de una de las guías de las fiestas de primavera, tan usuales a finales del siglo XIX, describe la llegada del paso de palio a la plaza de San Gil donde la espera "*un público que se agita fanático, delirante, frenético, imposible, en estado de la más irreverente piedad y de la exaltación religiosa más deplorable...*"¹⁴

Evidentemente allí seguía vivo el ambiente de los rosarios de la aurora. Ese espíritu, hecho barrio, se había encarnado en la Virgen de la Esperanza. "La Macarena" es el único vocablo que, de todos cuantos componen, el diccionario pasionista sevillano, se aplica lo mismo al lugar que a la imagen: en todo el mundo hay mujeres que se llaman, simplemente, Macarena. Ninguna otra Virgen representa a Sevilla como la de San Gil y sólo la Semana Santa de Sevilla pudo crear la intuición de que un compositor, el maestro López Farfán, creara una pieza musical tan rara, controvertida y aplaudida como ésa que llamó "*Pasan los Campanilleros*".

¹² José Luís Ortiz Nuevo, *¿Se sabe algo?*, El Carro de la Nieve., Sevilla, 1990, Pág. 359.

¹³ José Luís Ortiz Nuevo, *Mi gustar flamenco very good*, Ayuntamiento de Sevilla - Biental de Flamenco, Sevilla, 1998, Pág. 87.

¹⁴ Saturnino Calvo, *Bocetos de la Semana Santa y Guía de Sevilla*, Madrid, 1888, Pág. 79.

BIBLIOGRAFÍA

- Álvarez Junco, José, *Mater Dolorosa*, Editorial Taurus, Madrid, 2003.
- Bécquer, Gustavo Adolfo, *Rimas y prosas andaluzas*, Biblioteca de la Cultura Andaluza, Editoriales Andaluzas Unidas, Granada, 1985.
- Calvo, Saturnino, *Bocetos de la Semana Santa y Guía de Sevilla*, Sin pie de imprenta, Madrid, 1888.
- Gestoso y Pérez, José, *Apuntes del natural. Leyendas y artículos*, Sevilla, 1883. Ed. Facsímil de la Asociación de Amigos del Libro Antiguo, Sevilla, 1994.
- González del Castillo, Juan Ignacio, *Obras Completas*, (Tres volúmenes), Real Academia Española, Madrid, Sin fecha de edición.
- Gutiérrez de Alba, José María y otros, *El Pueblo Andaluz*, Imprenta de Gaspar Editores (sin fecha), Edición facsímil de Librerías París-Valencia, Valencia, 1995.
- Jiménez, Alberto, *Ocaso y Restauración*, Consejo Social de la Universidad de Málaga, Málaga, 2001.
- Mesonero Romanos, Ramón, *Obras Completas. Memoria de un sesentón*, Madrid, 1925.
- Ortiz Nuevo, José Luís, *Mi gustar flamenco very good*, Ayuntamiento de Sevilla -Bienal de Flamenco-, Sevilla, 1998.
- _____ *¿Se sabe algo? El Carro de la Nieve*, Sevilla, 1990.
- Piñero, Pedro M. y Atero, Virtudes, *Romancero andaluz de tradición oral*, Biblioteca de la Cultura Andaluza, Editorial Andaluzas Unidas, Barcelona, 1986.
- Velázquez y Sánchez, José, *Anales de Sevilla de 1800 a 1850*, Colección Clásicos Sevillanos, Ayuntamiento de Sevilla, Sevilla, 1994.
- Zoido Naranjo, Antonio, *Ni Oriente ni Occidente. Viaje al centro de la cultura andaluza*, Signatura Ediciones, Sevilla, 1998.

MANIFESTACIONES DEL ARTE FLAMENCO EN LAS PRIMERAS DÉCADAS DEL SIGLO XX

Carmen González-Amor Sánchez

Cantaora. Profesora de Lengua Española en la Universidad IULM y en la Universidad Bocconi de Milán (Italia)

RESUMEN

El siguiente artículo, a través de un recorrido por la prensa escrita de las primeras décadas del siglo XX, ofrece un panorama de los espectáculos de la época, que son analizados desde la perspectiva de la presencia del flamenco en los mismos. Se muestra así que existía entonces una gran mezcla de géneros artísticos, a la vez que una gran versatilidad por parte de muchas profesionales del espectáculo, que acometían diferentes disciplinas artísticas (danza, canto, declamación) y alternaban en sus actuaciones canciones populares con piezas clásicas y con otras que entrarían de lleno en lo que hoy aparece perfectamente definido como género flamenco.

(Palabras clave: Flamenco, prensa del siglo XX, género musical, espectáculo, bailarinas, cupletistas.)

ABSTRACT

The following article, through a review of the written press of the first decades of the 20th century, offers a view of the shows of the time, which are analysed from the perspective of the presence of flamenco in them. It is shown, thus, that it then existed a great mixture of artistic genres, at the same time that many professionals of the show alternated in their performances popular songs with classical pieces and with other that would be fully included in what today appears perfectly defined as flamenco genre.

(Key words: Flamenco, 20th century press, musical genre, show, dancers, variety singers.)

En los albores del siglo XX, lo que hoy conocemos como flamenco no aparecía aún perfectamente definido como género musical, aunque ya el término «flamenco» era de uso común desde mediados del siglo anterior. En general, la prensa no se refería a espectáculos flamencos, como a menudo ocurre en la actualidad, ya que no aparecían configurados como tales, sino más bien inmersos en un vasto repertorio que abarcaba otras muchas atracciones. Se ofrecían programas muy heterogéneos, en los que no era raro encontrar números de baile y cante flamencos alternándose con otros de

música clásica o de bailes populares. Esta amalgama de otros géneros con el flamenco se extiende a las distintas manifestaciones de este arte, que abarcan la danza, el canto y la guitarra.

No olvidemos que fue la época de las «varietés», galicismo muy empleado entonces para designar un tipo de espectáculo teatral en el que se sucedían números muy diferentes entre sí. Así, a números de ilusionismo se alternaban otros cómicos, de danzas de distintos estilos y también de otros géneros musicales. Por ejemplo, en el Salón de Actualidades de Madrid permanecieron en cartel durante un largo periodo, junto a los ilusionistas hermanos Campos y a la excéntrica¹ Alice Morgan, el guitarrista Miguel Borrull y Luisa la de los Tangos.

Por otra parte, los ámbitos en que se desarrollaba el flamenco eran también de lo más variado: teatros, bailes, fiestas artísticas (o fiestas de arte), verbenas y también fiestas privadas, patrocinadas generalmente por alguna familia perteneciente a la aristocracia. Eran bastante frecuentes los beneficios, funciones de espectáculo cuyo producto se destinaba a una persona, que era casi siempre un artista. Veamos, sólo a título de ejemplo, la noticia que anuncia una de estas funciones que se organizó en el Salón Variedades:

El miércoles próximo se celebrará una gran fiesta andaluza para beneficio del conocido bailaror en este género Antonio de la Rosa (Pichirri). En obsequio al beneficiado tomarán parte todos los más celebrados artistas del género andaluz, y otros cantaores y bailaoras poco conocidos de los aficionados al género flamenco. (*El Imparcial*, 7-VI-1902).

Tampoco era infrecuente que la prensa anunciara alguna «fiesta de cante y baile flamenco», como la que se improvisó en la inauguración del Club Belmonte (en honor del homónimo torero) de Sevilla y que, al parecer, duró hasta la madrugada (*El Imparcial*, 1-II-1915).

En otras ocasiones, se contrataba a un cuadro flamenco para que actuara como conclusión de una reunión importante de miembros de la aristocracia, como fue la fiesta con que el marqués de la Romana obsequió al Gran Duque Wladimiro de Rusia:

Como nota característica, puso fin a tan agradable reunión un cuadro flamenco, compuesto por dos bailadoras, el cantador El Mochuelo y el famoso guitarrista Luis Pérez ... (*La Epoca*, 22-V-1902).

¹ Artista cómico de circo que tocaba, generalmente, varios instrumentos musicales.

o la fiesta-espectáculo organizada por el maestro de baile sevillano José Otero en su propia casa en honor del duque de los Abruzzos, quien había manifestado el deseo de «conocer de cerca lo que es una *juerga*». Según nos informa *La Correspondencia de España* en su número de 26 de septiembre de 1902, «allí se bailó y cantó por lo *jondo* y por lo alto», ejecutando el maestro Otero y sus discípulas un nutridísimo programa que incluía, entre otras piezas, sevillanas, boleras de Madrid, seguidillas, soleares de Arcas, jaleo de Jerez, boleras de Cachucha, El vito, boleras de medio paso, peteneras, los caracoles, cante y baile flamenco (en la Primera parte) y cante y baile gitano (en la Segunda parte).

En algunas ocasiones, la fiesta se organizaba por todo lo alto, con el lujo y esplendor que correspondía a invitados tan singulares como los miembros de la familia real. Así ocurrió en las fiestas de la conmemoración del centenario de la Guerra de la Independencia, celebrado en 1908 en el palacio de la señora de Iturbe. Como segunda parte de una suntuosa fiesta, se organizó un espectáculo del que fueron espectadores de honor, sentados en un palco regio, Sus Majestades doña Victoria Eugenia y Alfonso XIII. El espectáculo consistió en una serie de bailes regionales: comenzó con un grupo de baile que representaba la región gallega, con toque de gaita; continuó con un cuadro aragonés para seguir y concluir con la representación de Andalucía, cuya descripción reproducimos por ser la más completa de todas en cuanto a lujo de detalles sobre los artistas que participaron en ella y sobre el repertorio ofrecido:

... Entra en escena luego Andalucía, presentando un garrido grupo de flamencos. Candelaria Medina y la Olivares, ataviadas con vistosos trajes, bailan graciosamente las sevillanas a los acordes de la guitarra, que toca Burull, mientras Escasena canta. A las sevillanas sucede el tango, dislocado y efectista, con sus retorcimientos de cuerpo y sus desgaires. Los mantones de Manila flamean, reflejando la luz en sus bordados colorines (*La Época*, 4-VI-1908).

EL FLAMENCO Y OTRAS ARTES

Entre las artes con que aparecía asociado el flamenco, especial relevancia merece el teatro. Una de las primeras obras en que encontramos baile flamenco fue el drama en tres actos *La flor del almendro* de Arturo Perera, estrenado en 1902 en el Novedades de Barcelona. Esta combinación de teatro y baile flamenco fue un «maridaje que entusiasmó al público» (*La Dinastía*, 25-XI-1902).

Otras críticas de la obra fueron las siguientes: «El público aplaudió en distintas ocasiones los arranques de los encargados de la interpretación»; «La

juerga del segundo acto, con su cante y baile flamenco, tuvo que ser repetida varias veces» (*La Correspondencia de España*, 16-XI-1902).

Además, es paradójico constatar que, aun tratándose de una obra teatral, alcanzaron mucho más éxito los intérpretes de la parte musical flamenca que los actores del drama, que fueron calificados como «bastante deficientes» (*La Correspondencia de España*, 16-XI-1902); también *La Dinastía* del 25 de noviembre nos confirma respecto al baile flamenco que aparece en la obra: «(...) valiendo más este elemento de la obra que su desarrollo».

El flamenco aparece también con cierta frecuencia formando parte de obras de zarzuela. Esta práctica, que ya en el siglo anterior (en 1888) se anunciaba como una novedad cuando el cantaor Antonio Revuelta había actuado con éxito en la zarzuela titulada *La Flamencomanía*, se hará bastante común en las primeras décadas del siglo xx. Una de las zarzuelas de que se hace gran eco la prensa fue la obra en un acto *La Torre del Oro*, estrenada en el Apolo de Madrid en abril de 1902. Con el pretexto del argumento de la obra, que narra la historia lírico-dramática entre una «cantaora de café», hija de un ventero, y «un mozo crúo»,² asistimos a un espectáculo flamenco en toda su magnitud, como podemos apreciar en la descripción de la obra:

En la nueva obra hay alegría, *juerga*, baile y color, mucho color. Toda la corte de cantadores, bailadoras y guitarristas que componen la Sevilla alegre, salen en la nueva obra de Perrín y Palacios; y en sus cantes, bailes y toques, respectivamente, hacen pasar agradablemente el rato (*El Globo*, 30-IV-1902).

Un poco menos benévola nos parece la crítica aparecida al día siguiente en *El Imparcial*, que se muestra inflexible con el argumento de la obra:

Cierto es aquello de que «la gente del pueblo tiene su corazoncito». Pero tampoco hay que «desagerar» hasta convertir, como se viene haciendo, a chulos y flamencos en héroes casi mitológicos (*El Imparcial*, 30-IV-1902).

Aunque salva la parte musical, afirmando que

De la partitura gustó extraordinariamente la sinfonía, que es un «pot-pourrí» de aires andaluces, orquestada con mucho brío y brillantez (*El Imparcial*, 30-IV-1902).

² Crudo, en registro coloquial y dicho de una persona: Que afecta guapeza y valentía.

Especial mención merece la ópera en un acto *Venganza Gitana*, con música del joven compositor Ramón Montilla y estrenada con éxito dos años antes en Italia con el título de *Vendetta zingaresca*, obra que representa un conflicto de celos entre gitanos que se desarrolla en el Albaicín de Granada. Si bien fue clasificada como ópera, la prensa nos informa de que «En varios pasajes aparecen tratados, con mayor o menor habilidad, algunos rasgos característicos de lo que llamamos música flamenca» (*La Época*, 06-III-1902). Toman parte en la obra las célebres cantadoras Gracia la Morenita y Anita la Cartujeña, así como las bailarinas Rosario Acosta, María Reina, Julia Esmeralda, Gracia y Giraldiva y el «famoso tocador de guitarra» Francisco Reina.

En esta enumeración de obras teatrales con elementos flamencos, no podemos dejar de mencionar *El amor brujo*, obra musical con libreto de Gregorio Martínez Sierra y música de Manuel de Falla, escrita expresamente para la gran Pastora Imperio y que fue estrenada en 1915 en el Teatro Lara.³ La prensa define esta versión original como *gitanería*,⁴ y *El Imparcial* describe así la adaptación de músicas populares llevada a cabo por el insigne maestro:

El insigne autor de *La vida breve*, que busca y encuentra en los motivos populares la inspiración de sus composiciones, ha interpretado ahora admirablemente una serie de canciones y danzas de la raza gitano-andaluza conservando todo su carácter y depurándolo a través de un fino y perspicaz temperamento artístico. La índole descriptiva del interior de una cueva de gitanos, la canción del amor dolido, fiel a las formas populares; la danza del anochecer, de ritmo binario; el romance del pescador, cuya letra, desordenada y espontánea, es característica de las improvisaciones gitanas... (*El Imparcial*, 16-IV-1915).

Otras obras teatrales dignas de mención, aunque menores, fueron:

- *Una juerga en Sevilla*, estrenada en mayo de 1902 en el Teatro Japonés y definida por la prensa como cuadro andaluz o también como apropósito.⁵

Una juerga en Sevilla tiene gran carácter, por salir a relucir en él todos los bailes y cantares de la tierra de María Santísima (*La Época*, 07-V-1902).

- *Una juerga andaluza en el Ventorro del Blanco*, apropósito que se estrenó en el Salón de Actualidades en octubre de 1902 y en el que tomaron parte,

³ El Teatro Lara al que nos referimos, así como los teatros Japonés y Real, nombrados sucesivamente, son los de Madrid.

⁴ En cursiva en el artículo original.

⁵ Breve pieza teatral de circunstancias.

entre otros, las señoritas Imperio, la célebre cantaora Paca Aguilera y el tocador Rafael el Cordobés.

- El sainete lírico *El nido del principal*, de cuya parte musical encontramos la siguiente apreciación:

De la música, alegre y apropiada, sobresalió un precioso número flamenco, que cantó de manera magistral la Mayendia⁶ y que fue repetido. (*El Imparcial*, 31-X-1915).

Como podemos apreciar, el flamenco aparece en repetidas ocasiones combinado con el teatro, la ópera y la zarzuela. Pero no sólo: también tenemos constancia de espectáculos en que la música flamenca se hermana con la literatura, como ocurre, por ejemplo, en *La Fiesta de la Danza*, celebrada por la Sección de Literatura del Ateneo de Madrid en abril de 1915. En aquella ocasión, a una introducción del pianista D. José Cubiles, a base de danzas de Saint-Saens y Chopin y seguidillas de Albéniz, siguieron distintas lecturas literarias cuyo tema principal era la danza, como el «Elogio de la danza», que leyó su autor Gregorio Martínez Sierra en prosa, y otros trabajos literarios relativos a la danza firmados por A. Gullón, J. G. Llovet y por el mismísimo Manuel Machado, declamados en algunos casos por sus propios autores. Entre otras composiciones literarias dedicadas a la danza, se leyó la poesía «La danza» de Rubén Darío. Y, como broche de oro a tan interesante fiesta, actuó *La Argentinita*:

La Argentinita, bailando *tangos*, *soleares* y *seguidillas*, fue la gran figura de la fiesta. (...) Hubo ésta de repetir las *seguidillas*, y si por el deseo del público hubiera sido, bailando hubiera estado toda la noche, entre grandes transportes de entusiasmo de la insaciable y lucida concurrencia (*La Correspondencia de España*, 18-IV-1915).

Por último, y como nota anecdótica y representativa de la mezcla de géneros a que venimos aludiendo, citaremos el extravagante caso del ventrílocuo Balder, que debutó —con gran éxito, al parecer— en el Buen Retiro y que introdujo en su espectáculo, además de su popular muñeco Cleto, otros dos muñecos que representaban a un guitarrista y a un cantaor:

... Esta temporada presenta dos nuevos muñecos: un tocador de guitarra, al que llama *Melancolías*, y un cantaor de flamenco, apodado *Tristeszas*, que tocan y cantan mejor que muchos profesionales (*La Correspondencia de España*, 23-VII-1915)

⁶ Consuelo Mayendia era una tiple valenciana, muy célebre en aquella época.

LOS ARTISTAS

En este panorama de heterogeneidad artística a que nos venimos refiriendo, tiene un papel primordial la poderosa versatilidad de los artistas, en su mayoría mujeres, que a menudo se van adaptando a lo largo de sus carreras a aquello que más éxito les aporte. Es el caso de una de las hermanas Aguileras (la mayor de las dos), artista del baile flamenco cuya carrera artística comenzó como trapeicista. Veamos cómo contaba ella misma su transformación artística, tras haber debutado en Madrid con ejercicios en el trapeicio:

...Aquellas contorsiones me descomponían y me hacían sufrir lo que usted no puede imaginarse... ¡Mi cuerpo era demasiado débil para este trabajo! Y un día, en un beneficio, bailé por vez primera y canté también algo; gusté mucho; entonces con una de mis hermanas hice pareja y aprendimos todo el flamenco. En París tuve suerte, hice gracia, y ya contratada, compramos trajes, etc., y recorrimos otras ciudades, donde también nos aplaudieron. Hoy, entre París y Londres paso la temporada. (*Vida galante*, 23-X-1902)

También es interesante constatar cómo algunas de las más famosas divas del momento incluían en su repertorio piezas que hoy consideramos pertenecientes al género flamenco. Así, la famosa tiple y bailarina rusa María Kousnezoff, en ocasión del estreno en el Teatro Real de la zarzuela *El rey del corral*, no sólo demuestra una vez más sus dotes canoras sino que además se revela por primera vez como «maestra en nuestros bailes andaluces». Al parecer, cantó y además bailó un garrotín, obteniendo un gran éxito:

...es una bellísima canción de sabor andaluz, que dijo muy bien la Sra. Kousnezoff: el *garrotín*, bailado por la eminente artista con donaire y con gracia del más puro estilo, levantó una atronadora tempestad de aplausos, de bravos y de otras manifestaciones de entusiasmo. Otra vez *marcó* en el tablado los giros y cadencias del garrotín María Kousnezoff, y otra atronadora ovación resonó en la sala (*La Correspondencia de España*, 25-II-1915).

En la misma crónica, el periodista se deshace en halagos a la artista extranjera, asegurando que «la gran artista ha sabido asimilarse la graciosa modalidad del baile español, y parece una verdadera estrella de ese difícil arte, tan expuesto a caer en chocarrerías».

Asimismo, algunas damas del teatro también se exhibían bailando flamenco. Por ejemplo Rosario Acosta, actriz aplaudidísima en aquella época, tuvo ocasión de demostrar sus magníficas dotes de bailarina o bailadora de

estilos andaluces en la representación del monólogo lírico taurino *La nena*, que se estrenó en el Japonés en mayo de 1902. Se nos informa de que, además de sus excelentes dotes como actriz, «la verdadera gracia andaluza para bailar tangos, sevillanas y demás bailes españoles, fue ruidosamente aplaudida, saliendo al final del monólogo diez o doce veces a escena» (*La Época*, 18-IV-1902).

Es también elogiada como cantaora y bailarina la artista Pilar Carreiras, quien

... sobre sus relevantes condiciones para la zarzuela, canta «flamenco» con estilo y sentimiento, y es una notabilidad en los bailes nacionales, sin acudir a exageraciones ni atrevimientos de mal gusto (*El Imparcial*, 15-I-1902).

Algunas artistas cultivaban varios géneros, entre los que incluían alguna atracción flamenca. Es el caso de Carlota Paisano, quien, además de ser tiple cómica y buena actriz, también cantaba en sus espectáculos alguna pieza de flamenco. También la cantante Emilia Benito interpreta, dentro de su variado repertorio, muchos números flamencos:

Emilia Benito, la notabilísima cantante de aires nacionales, produjo una verdadera explosión de entusiasmo cantando diversas jotas, así como al interpretar su vasto repertorio flamenco (*La Correspondencia de España*, 13-VIII-1915).

Un caso de particular interés para nuestro estudio es el de Amalia Molina, gran artista sevillana descrita como «pequeña, flexible y vivarach», así como «llena de gracia y desparpajo en escena». Era tan polifacética que hemos llegado a contar hasta cinco distintas definiciones de su arte en la prensa: fue definida como canzonetista (*Alrededor del mundo*, 29-XII-1919), cancionista española (*Alrededor del Mundo*, 19-V-1919), coupletista (escrito también, en la misma página, cupletista) y bailarina. Además, comenzó su carrera en su juventud como tiple cómica en una compañía infantil sevillana, hasta que debutó en Madrid en el Salón de Actualidades. De ella afirma la revista *Nuevo Mundo*, en su edición de 8 de marzo de 1906: «Es cupletista y bailarina, y sobresale especialmente en el género flamenco».

Refiriéndonos especialmente a su faceta flamenca, a través de distintos comentarios sobre su trabajo artístico aparecidos en la prensa sabemos que fue una de las primeras «artistas flamencas» que se hicieron famosas en aquella época. En un artículo sobre su biografía artística, se afirma que, cuando llegó a Madrid, «Amalia Molina traía permiso de las autoridades para poder exhibirse como cantadora de flamenco» y que tenía «un ángel personalísimo para interpretar los cantos populares andaluces (...) no tardando en marcar el patrón de la clásica cancionista andaluza» (*Estampa*, 24-XII-1932).

Por lo que se refiere a su aportación al arte flamenco, el mencionado artículo de *Estampa* va aún más lejos, afirmando que «todo cuanto se ha hecho desde 1905 hasta la fecha en el género flamenco proviene única y exclusivamente de Amalia».

Para concluir, no pueden faltar en esta relación tres artistas que relucen como astros en el firmamento escénico de la Madrid de la segunda década del siglo XX.

Numerosas fueron, como podemos comprobar, las bailarinas, cupletistas, triples y actrices españolas que, con su arte y belleza, llenaron los teatros de aquella época. Sin embargo, hay cuatro entre todas ellas que se llevan la palma en el arte coreográfico y que, en palabras de un periodista de entonces, constituyen «los cuatro ases de la baraja coreográfica actual». Las cuatro danzaban sobre los escenarios madrileños allá por el año 1915.

Prescindiremos aquí del arte de Tórtola Valencia, «con sus danzas hieráticas» y su estilo singular, para comentar brevemente la relación con el arte flamenco de los otros tres «ases de la baraja»: La Argentina, Pastora Imperio y La Argentinita.

Antonia Mercé La Argentina, cuyo arte para tocar las castañuelas constituyó un atractivo sin par y le valió del poeta Manuel-Alfonso Acuña el apelativo de «la de las castañuelas brujas», fue, sin duda, la bailarina de más renombre entre las que aparecen en la prensa de ese año. En su repertorio, compuesto también de danzas clásicas como algunas de Massanet y Racher, hay espacio para unas «soleares» a la guitarra (*El Imparcial*, 4-I-1914) o para unos tangos, soleares y alegrías, «con su gracia exquisita y su arte soberano» (*El Imparcial*, 15-IV-1915).

Pastora Imperio, la «cañí» o «la gentil flamenca», como la apoda la prensa de la época, asegurando que bailaba con «desplantes y posturitas gitanas», llenaba los teatros cantando «por lo serio y por lo cómico» y bailando al son de la tiorba. Como podemos leer en *El Imparcial*, era una artista polifacética y llena de recursos:

Pastora Imperio, gitana de estirpe y artista por don natural, declama, canta, danza y es juntamente actriz, diva y bailaora, ... (*El Imparcial*, 16-IV-1915).

Sin embargo, la artista más completa y la que conoció mayor variedad de estilos de baile fue, sin duda, Encarnación López La Argentinita. Destaquemos, entre otras cosas, que en el Teatro Romea presentó ella sola un repertorio que incluía boleros, tiranas, jaleos, bulerías, soleares, jotas, alegrías gitanas, parrandas, murcianas, zarabandas y giralduillas; según *El Imparcial* del 29 de enero de 1915, era «la única artista española capaz de

presentar tal variedad de bailes ya de palillos, ya de pitos», haciendo creaciones de imposible imitación.

Llegó a ser solicitada por la infanta doña Isabel, ejecutando para la familia real un nutrido programa de bailes y canciones españolas.

SORPRENDENTE

Javier Criado Fernández

Psiquiatra y Hermano Mayor de Pasión

RESUMEN

En el artículo se analiza –a través de la Semana Santa de Sevilla- la forma en que los sentimientos y las emociones se producen y se renuevan en los rituales y celebraciones que se repiten de forma cíclica.

(Palabras clave: Semana Santa, Sevilla, religiosidad popular)

ABSTRACT

The article analyses – through the Holy Week of Sevilla – the way in which the feelings and emotions are produced and renovated in the rituals and celebrations that are repeated in a cyclical form.

(Key words: Holy Week, Sevilla, popular religiosity.)

Es curioso cómo imágenes, sonidos, olores, vivencias y situaciones que se repiten cíclicamente pueden sorprender de manera repetitiva y machacóna. Sin embargo es algo que se produce en nuestra Semana Santa porque los acontecimientos interiorizados emanan y fluyen con tal ímpetu y vehemencia que lo experimentado en años anteriores no aburre, queda situado en un conocimiento previo que permite de aquello por venir y deseado, que se previva, incrementándose así el tiempo de vivencia.

Esta característica esencial de la celebración conocida de antemano, interiorizada, degustada, digerida hasta en su última esencia y aroma, hace del futuro, de lo por venir -por cíclico- que ya sea previvido, adelantado a su tiempo cronológico en la experiencia humana. De esa forma, basándose en la historia profunda del pasado, nuestro presente se hace psicológicamente futuro y el futuro acampa ya en nuestra vivencia. Gracias al previvir, se vive antes y se produce el presentir o lo que es lo mismo, el sentir las cosas antes de que estas se produzcan. El mañana se transforma en magnífico y exuberante presente. Nuestro conocimiento previo se constituye en gloria gozosa que permite previvir y presentir. Adelantarse al tiempo de las realidades materiales por haberse constituidos en realidades del alma, considerada ésta en los términos de la psicología clásica alemana.

De esa forma se produce la sorpresa de manera repetitiva porque se previvió tanto antes de que ocurriese lo que tenía que ocurrir, llegado su momento, que cuando la realidad escueta se produce siempre contiene ma-

tices diferentes que nos causan impacto. Los dibujos mentales prevividos nunca son exactamente iguales a las fotos conseguidas ante la realidad de los hechos.

¿Existe alguien que pueda no sorprenderse escuchando los sonidos del Silencio?

Es curioso que aquí se llame silencio -carencia de sonidos- a lo que es vivencia sonora por excelencia dentro de la Semana Santa. Porque no llamamos de esa forma al no oír, sino precisamente al poder oír y escuchar más y mejor, aunque evidentemente nos refiramos a sonidos no audibles con frecuencia.

¿Recuerdan la audición del chisporroteo de un cirio? Es sonido del Silencio. Pero no es silencio, es sonido.

Recuerdo y previvo la visión de una larga fila de nazarenos negros, con ancho cinturón de esparto, con esbelto capirote que reprime deseos de llegar al cielo. Y vuelvo a recordar y a previvir. Y presiento lo que después, en un mañana más o menos lejano volveré a vivir... y siento. Ahora mismo estoy sintiendo mientras escucho en mis adentros las pisadas audibles -gracias al silencio- del hombre que forma fila y participa en un tramo de la cofradía.

Carencia de sonidos gruesos, de ruidos, para adquirir la capacidad de escuchar otros matices de audición. Sonidos finos, cadencias delicadas, pisadas, susurros.

Siempre quedo sorprendido mientras vivo la Semana Santa y eso que he participado en ella cada año de mi existencia. Nunca es lo mismo. Al igual que en las largas filas de nazarenos con ruan hay bajas y altas en cada procesión, a cada año, también en las vivencias hay altas y bajas; por eso existe siempre la sorpresa entre lo previvido y lo vivido, entre lo presentido y lo sentido. La sorpresa duramente mantenida y continua de estar vivo. Y llegada la hora donde el destino marca la parada natural, con antifaz doblado, sin o con cinturón de esparto pero el hábito de nazareno arrojando al cuerpo muerto, la última sorpresa: una vivencia intensa e inmensa que se llena de esperanza con la ilusión de llegar a ser eterna.

REPENSAR “LO POPULAR” EN ANDALUCÍA

Cristina Cruces Roldán.

Universidad de Sevilla y Fundación Machado.

RESUMEN:

En el presente artículo se describe y analiza la historia de las investigaciones sobre la cultura tradicional, partiendo del movimiento de folkloristas sevillanos en el último tercio del siglo XIX, hasta llegar a la situación actual. La labor llevada a cabo por la Fundación Machado se enmarca en este contexto, junto a los avances normativos habidos en Andalucía, valorados como oportunidad para el estudio de los patrimonios populares.

(Palabras clave: Cultura tradicional, patrimonio cultural, Andalucía, Machado y Álvarez, folklore, cultura popular, Fundación Machado.)

ABSTRACT:

In the present article it is described and analysed the history of the researches on the traditional culture, starting from the movement of sevilians folklorists in the last third of the 19th century, up to the present situation. The work carried out by the Fundación Machado is within this context, together the normative advances in Andalucía, valued as an opportunity for the study of the popular patrimonies.

(Key words: Traditional culture, cultural patrimony, Andalucía, Machado y Alvarez, folklore, popular culture, Fundación Machado.)

Todos quedamos conmovidos con la desaparición, hace ahora un año, de Alberto Fernández Bañuls, cofundador y personaje histórico a lo largo de la trayectoria, ya de un cuarto de siglo, de uno de los proyectos que con más ilusión y apoyos encabezó la reconquista de la no siempre bien entendida cultura popular de Andalucía: la Fundación Machado. Con la intención de reclamar, en aquellos medios de la década de 1980, la recuperación del saber del pueblo, y vertebrándose científicamente a través del concepto de “folklore”, en su significación más amplia, con la Fundación se quería homenajear a Antonio Machado y Álvarez, “nuestro *Demófilo*, pionero benemérito, por tantos otros conceptos, de los estudios folklóricos en España y Andalucía”.¹

¹ Página web de la Fundación Machado <http://fundacionmachado.org/index.asp?contenido=1&seccion=1&tipo=0>

Ese hombre *de la breve mosca y el bigote lacio*, como lo describió su hijo Antonio, tenido tal vez por la mayoría no más como el padre del poeta y confundida referencia todavía hoy de la propia Fundación, había sido sin embargo heredero de la inquietud científica de su propio padre, Antonio Machado y Núñez, catedrático de Ciencias Naturales y rector de la Universidad de Sevilla, krausista cofundador de la Sociedad Antropológica de Sevilla (1871),² de la *Revista de Filosofía, Literatura y Ciencias* (1869-1874) junto a Federico de Castro,³ iniciador de la publicación de *La Enciclopedia* (1877-1883) y en primera línea revolucionaria durante “La Gloriosa”.

Si bien la Iglesia Católica y los sectores conservadores ganarían la batalla política y, con la Restauración -como sucedió a Castro, Salmerón o Giner de los Ríos- Machado y Núñez sería apartado de su cátedra universitaria, Antonio Machado y Álvarez sería depositario de las inquietudes paternas, encabezando como “punta de lanza” el movimiento de folkloristas que se da en Andalucía, sobre todo en Sevilla, en el último tercio del siglo XIX.

UN POCO DE HISTORIA, IN MEMORIAM

El escenario en el que se desarrollaban en el siglo XIX los afanes folkloristas había estado marcado por un movimiento artístico de reacción frente a la modernidad, la intelectualidad y la sociedad industrial, que apelaba, ora a un pasado primitivista más o menos idealizado, ora al fascinante mundo de las pasiones irracionales humanas: el Romanticismo. Del primer lado de esta ecuación romántica, la condición supuestamente prístina de las costumbres comunitarias de los países más atrasados de la Europa civilizada, así como de pueblos y culturas tenidos por exóticos en un contexto colonial y de intercambio comercial, estuvieron detrás del surgimiento, por un lado,

² La Sociedad no fue caso único en la vida cultural de Sevilla. En la misma década se fundó también el Ateneo Hispalense (1878), continuación de muchas de las tertulias que sazonaban el ambiente intelectual por entonces.

³ Se trata de dos nombres cruciales para el desarrollo del método científico en Andalucía, y representan las dos escuelas que confluyen en el pensamiento liberal de la época: el Positivismo, en su defensa del método experimental, y el Krausismo, en la del ideal armónico antidogmático. Este momento cercano al sexenio revolucionario es también de plena expansión del Evolucionismo, aplicado tanto a las ciencias naturales (Darwinismo) como a las ciencias sociales (Spencerismo social). *La Revista Mensual* estaba muy en la línea evolucionista de adscripción de la Antropología a otras ciencias como la Historia Natural, la Medicina, la Zoología, la Geografía, la Historia, la Arqueología, la Lingüística o la Estadística. En ella redactaría Machado y Núñez su famoso artículo sobre los mamíferos en Andalucía y el tipo físico del “hombre andaluz” (A. Machado y Núñez, “Cathalogus Methodicus Mammalium”, *Revista Mensual de Filosofía, Literatura y Ciencia de Sevilla*, 1869, T. I: 65. Hay reedición de Machado y Núñez en *Páginas Escogidas*, Ayuntamiento de Sevilla, 1989).

de los movimientos folcloristas europeos y, por otro, del germen nutricional de la disciplina antropológica.

En nuestro país, el contexto político en el que se podían desenvolver estas tendencias era inquietante: en el siglo XIX, la política española se había convertido en un rompecabezas partidario e ideológico. En un contexto de atraso general, Andalucía fue testigo de una reagravación y presa de terribles desigualdades sociales, básicamente originadas por el injusto reparto de la tierra. Factores políticos e ideológicos concurrieron a lo largo del XIX, desde el patriotismo de la Guerra de la Independencia, el posterior desencanto ante la monarquía, las expectativas revolucionarias y la "traición de la burguesía", y el desarrollo del nacionalismo, que tomaron cuerpo en un estado desigualmente desarrollado en lo territorial en el que el caciquismo devino la forma local y nacional de fin de siglo. La oposición entre "lo tradicional" y "lo moderno" sirvió para propugnar una "vuelta a lo popular" que se explicaba como reacción, a la vez, frente al Antiguo Régimen, a la industrialización incipiente, al afrancesamiento cultural y al excesivo cultismo.

Todo ello favoreció la búsqueda desintelectualizada de la sencillez, del "genio creador" libre, sano e instintivo que se hizo coincidir con la ruralidad, los campesinos, los artesanos de los barrios populares, las cigarreras, los toreros, cantaores, bailaoras y gentes de esta laya. Sectores sociales muchas veces confundidos con un pintoresquismo al que habían contribuido, y no poco, los viajeros románticos, con su escópica mirada hacia la epidermis cultural del país, del que Andalucía se convirtió en sinécdoque. La aventura decimonónica de *Demófilo* en Andalucía beberá de la tímida instalación entre los eruditos del vocablo alemán *volke*, que expresa la idea cultural, genética y racial propia de esa mirada romántica, y del inglés *folke*, que lo hace como imprecisa referencia a culturas y pueblos particulares, acerca de cuya reivindicación se quería hacer justicia.⁴

Romanticismo y costumbrismo fueron en el siglo XIX dos caras de la misma moneda. Intelectuales y artistas se detuvieron en un pasado más o menos feliz, que se quiso buscar en la Andalucía del medievo, de la cultura musulmana y del mundo gitano, o en las formas culturales de las clases menesterosas. Esa "búsqueda de la identidad", construida a la postre como idiosincrasia nacional, se hizo desde el descubrimiento del instinto inefable

⁴ Acertadamente, López López señala que "Si, por un lado, los románticos alemanes, herederos de la filosofía herderiana, atribuían al folklore el valor de mostrar la esencia del alma popular, el Volksgeist, la corriente romántica francesa no pretendía educar en el espíritu nacional sino gozar de la pasión individual por lo que potenciaron una gitanización del canto y baile populares, favoreciendo, por otro lado, el que las manifestaciones artísticas se impregnaran de sensualidad, misterio excitante, erotismo y ardientes pasiones" (en Brenan, G. y A. J. López López, *La Copla Popular Española*, Miramar, Barcelona, 1995, p. 17).

y colectivo que se le suponía *naturalmente* al pueblo, como un efecto de inmanencia del presente etnográfico, aprocesual e ahistórico, o bien a través de la descripción de ambientes de la época.

De ahí la confluencia, en torno a un mismo espíritu, de variados focos de interés durante el tiempo de *Demófilo*: las descripciones, llenas de clichés, de bandoleros, toreros y majas por parte de los viajeros románticos; las de ambientes populares en la literatura de escritores costumbristas como Serafín Estébanez Calderón, cuyas *Escenas Andaluzas* de la década de 1830 y 1840 ofrecen observaciones y descripciones que hoy se consideran documentos únicos;⁵ el acercamiento al flamenco como muestra de una “racialidad” gitana pura, salvaje y libre que había que recuperar.

Y muy especialmente, el interés por la lírica oral, donde tomaron cuerpo la exploración del romancero -que también devolvía la mirada hacia el pasado árabe-medieval de Andalucía-, los cancioneros populares, los refraneros, las colecciones de cuentos, piropos, chistes, giros lingüísticos y expresiones populares, gentilicios y vocativos, sentencias, juegos y bailes, y cualesquiera manifestaciones de literatura oral cuyo lenguaje sincero, sentimental e incluso desgarrado se apreció como más *auténtico* que la poesía culta. Todo ello, sin perjuicio de cierta producción poética culta que recogía también aquel sentido directo y apasionado de la breve estrofa.⁶

La “pequeña historia” de los folkloristas andaluces comienza alrededor de *La Enciclopedia*, donde comienza a activarse un grupo de jóvenes (el

⁵ Evidentemente, el costumbrismo romántico de Estébanez Calderón o Mesonero Romanos hay que insertarlo en un contexto general, donde también tuvo sitio una corriente de novela realista, regionalista y naturalista que representaron, en otra línea, autores en línea tradicionalista, como Alarcón o Pereda, y la nómina de escritores liberales formada por Pardo Bazán, Clarín, Palacio Valdés y Blasco Ibáñez (del Río, Ángel, *Historia de la Literatura Española*, Holt, Reinehart and Wilson, New York, 1963).

⁶ Como señala Baltanás, citando a Jorge Urrutia, (entre) “lo que solemos llamar poetas becquerianos o prebecquerianos, el cantar popular es ejemplo de cómo puede expresarse el sentimiento aparentemente inefable, aquello que el lenguaje cotidiano no permite exteriorizar, reencontrándose el pensar individual en la expresión colectiva”, mientras que, para los realistas o naturalistas, “el cantar va a ser el esquema poemático capaz de contener una sentencia, un pensamiento que correspondiese a la “experiencia de la vida”... El auge de la poesía de cantares que tuvo lugar a lo largo de toda la segunda mitad del XIX y aún se prolongó bien entrado el XX, se debió tanto a causas intraliterarias -la búsqueda de una poesía más sencilla, alejada del retoricismo neoclásico e incluso del romántico- como extraliterarias -revalorización de lo popular, surgimiento de los nacionalismos, aparición del Folklore-, manifestándose a través de dos vías paralelas: la recolección de canciones populares y la imitación de las mismas por parte de los poetas cultos” (Urrutia, J., *Poesía española del siglo XIX*, Madrid, Cátedra, 1995, págs. 101-102, citado en Baltanás, E., prólogo a Machado y Álvarez, A., *Colección de cantes flamencos, recogidos y anotados*, Portada Editorial, Sevilla, 1996, pág. 62).

propio Machado y Álvarez, Francisco Rodríguez Marín, Benito Mas y Prat, Manuel Sales y Ferré...) a los que seguirían más adelante los fieles Alejandro Guichot y Sierra y Luis Montoto y Rautenstrauch. La revista fue una apuesta superadora del afán erudito de los cuadros de costumbres anteriores, en la aspiración de constituir *una verdadera ciencia*. La Sección de "Apuntes para un Artículo literario" recoge una célebre afirmación de *Demófilo* sobre la cultura popular como parte de la "cultura con mayúsculas", que nos ayuda a situar sus aspiraciones, convertidas en una verdadera declaración de intenciones:

"¿Queréis conocer la historia de un pueblo? Ved sus romances. ¿Aspiráis a saber de lo que es capaz? Estudiad sus cantares".

Machado y Álvarez había recibido su afición por lo popular de su madre, Cipriana, y también de su egregio padre. Gracias a ellos conoció la obra de Fernán Caballero, Lafuente Alcántara y García Gutiérrez. Y, a buen seguro, con su amor incondicional hacia lo popular, fuente de sabiduría precisa y sencilla que alambicaba a la vez experiencia y talento, fue *Demófilo* también culpable inspirador del espíritu de muchas de las obras de sus propios hijos, incluido el durante tanto tiempo malinterpretado poeta Manuel Machado.⁷

En su trabajo, frente a las compilaciones anteriores y a pesar de compartir con ellas un cierto afán urgentista,⁸ *Demófilo* siempre abogó por diferenciar el método científico de la mera recolección superficial: recoger los materiales con fidelidad a sus formas naturales, sin mediar manipulación con finalidad estética, para después clasificar, analizar y aplicar métodos comparativos. Fue así que reprochó a Luis Montoto la excesiva retórica de su obra *Los corrales de vecinos*,⁹ sentenciando:

"Apuntas, pero no das. Estudia al pueblo como lo estudió Fernán Caballero, colocándote sólo en un punto de vista... Estamos todavía en la labor primera: la de acopiar los materiales. Luego vendrá la ocasión de distinguirlos y clasificarlos... La verdad,... la verdad ante todo..., sin ... desfigurarla con mudas y ... afeites retóricos"

⁷ De hecho, decidió otorgarles educación en la Institución Libre de Enseñanza, fundada en 1876 e inspirada por Giner de los Ríos. En su Boletín redactaría *Demófilo* algunos de sus últimos artículos.

⁸ En efecto, impelía a *Demófilo* la labor de recoger pronto unos materiales que, de acuerdo con los dictados evolucionistas, estaban destinados a desaparecer, y que, para él, eran el único modo de reconstruir *la verdadera historia, la de las gentes y no la de los políticos y las batallas*. De ahí un cierto apresuramiento en recolectar, casi agónicamente, este tipo de información.

⁹ Original Luis Montoto y Rautenstrauch, *Los Corrales de Vecinos. Costumbres Populares Andaluzas*. Reeditado en 1981 como *Los corrales de vecinos de Sevilla*, Servicio de Publicaciones del Ayuntamiento de Sevilla.

Antonio Machado y Álvarez trató incluso de aplicar a su trabajo modernas técnicas de investigación como la escritura musical, el dibujo, la taquígrafía o la fotografía, que no pudieron llegar a desarrollarse adecuadamente. Su afinada capacidad interpretativa respecto a las claves de la cultura andaluza, y su afán por ofrecer generalizaciones acerca de las pautas que la explican, fueron permanentes en su empeño. Empeño en el que no desperdició comprometidos argumentos sobre el carácter impugnador de la cultura popular, que no se limitaba a las “formas tradicionales”, sino que incluía los nuevos elementos que el pueblo iba a creando, tanto en el campo de la oralidad como en ritos, ceremonias y fiestas, ampliando así la restrictiva concepción literaria e inglesa del folklore:

“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... Coplas hay que expresan lo que cien discursos no consiguen”.

Para beneficiar esta labor, y enterado de la constitución en Londres de una sociedad de Folk-lore (la propia palabra, referida al “saber del pueblo” le era antes desconocida), decide iniciar su labor en España en el mismo sentido. Desde una concepción federalista y descentralizada de la organización, muy avanzada para su época, hizo públicas las bases de la *Sociedad del Folklore Español* en 1881, que debería estar dividida en sociedades regionales y locales que recogieran la propia diversidad cultural del Estado. En ellas, se hacía un llamamiento solidario y más bien utópico al concurso de todo el pueblo, y no sólo los estudiosos, para contribuir como *obreros* a la formación de un folklore andaluz nacional.

Es de lógica que la primera sociedad regional que se creara fuera la *Sociedad del Folklore Andaluz* (1881), promovida por *Demófilo*, Manuel Sales y Ferré, Siro García del Mazo, *Ponóphilo* (seudónimo de Alejandro Guichot y Sierra), Luis Montoto, Antonio Sendras y Burín, Manuel Díaz Martín, *Micrófilo* (seudónimo de Juan Antonio de Torre y Salvador) y Francisco Rodríguez Marín *El Bachiller de Osuna*, entre otros, además del recientemente recuperado Fernando Belmonte. Desde la Sociedad se mantuvieron contactos con otras sociedades y revistas europeas, y así fueron formándose otras en Extremadura, Castilla, Galicia, Asturias y Cataluña.

El órgano de difusión de la Sociedad fue la Revista *El folklore Andaluz* -hoy accesible por su reciente publicación facsímil-,¹⁰ que vivió sólo once meses entre 1882 y 1883 y sería sustituida por *El Folklore Frexnense*, y después

¹⁰ Hay reediciones por la Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía, y más recientemente en Extramuros, Sevilla, 2007 y con edición de Francisco Álvarez en Editorial Maxtor, Librería, Valladolid, 2008.

El Folklore Bético-Extremeño. La evocación de *El folklore andaluz* anida moderadamente en la Fundación Machado, que edita desde 1987 su propia revista, ya con 42 números publicados.

Con su *Colección de Cantes Flamencos, recogidos y anotados de 1881*,¹¹ Machado y Álvarez completó, de una forma rigurosa para la fecha, sus intenciones en pro del conocimiento y difusión del fenómeno flamenco, algunas de cuyas coplas había incluido ya en la "Sección de Literatura Popular" de *La Enciclopedia*, con un cancionero de soleares, seguiriyas y coplas de jaleo. Un entusiasmo propiciado en buena medida por el impulso de Hugo Schuchardt, quien le solicitó la recopilación de algunos cantes para su estudio fonológico.¹²

Una parte del texto de la *Colección de Cantes Flamencos* provino de testimonios de primera mano, fundamentalmente de Juanelo de Jerez (quien ofreció una información impagable, aunque seguramente sesgada, de nombres de cantaores) y de Silverio Franconetti, gran cantaor del que hizo una pequeña pero trascendental biografía. Insiste *Demófilo* en su texto en que el flamenco sería el resultado del encuentro entre las dos etnias (llega a afirmar que de "las condiciones poéticas de la raza gitana y de la andaluza"), lo que daría lugar a una diversidad de estilos: serios y jondos de los gitanos, y festivos los de los andaluces. La hipótesis del origen gitano de los cantes y su posterior *andaluzamiento* -y por tanto mixtificación- en el escenario del café cantante es bien conocida y más que citada:

"En la taberna, en las reuniones familiares o de amigos... los cantadores eran los verdaderos reyes, los obsequiados siempre, y... eran escuchados con religioso silencio, y ¡ay de aquel que se hubiera atrevido a interrumpirlos...! En los cafés, por el contrario, el público se impone, es el verdadero rey, y... va "agachonando"... a los cantadores que, movidos ahora más por el interés que por el arte, tienen que ir acomodándose a los gustos del público que paga..."¹³

¹¹ 881 composiciones recopiló *Demófilo* para esta obra, según el tipo de cante, "para bailar" y "para escuchar", presentándolas así musicalmente: soleares y solearillas, seguidiyas gitanas, polos y cañas, tonás y livianas, peteneras, martinets, carceleras, tonadillas, alegrías y juguetillos. Algunas de sus letras ya habían sido recogidas antes, con ligeras variantes, en otros cancioneros como los de Lafuente y Fernán Caballero.

¹² El filólogo escribió en 1881 *Die Cantes Flamencos*, en alemán en la *Zeitschrift für Romanische Philologie*. Se ha traducido en 1990 en edición íntegra anotada y comentada por Gerhard Steingress, Fundación Machado, Sevilla, 1990.

¹³ De este público y de los ambientes de los cafés cantantes continúa: "... público también completamente heterogéneo, donde se hallan al lado del taciturno y acansinado trabajador, el festivo y bullicioso estudiante; al lado del pilluelo y el tomador, el no menos despreciable rufián aristocrático; al lado del industrial y el comerciante... el terne y el torero" (Machado

Los afanes interpretativos con que Machado y Álvarez nos regala la edición a pie de página de la *Colección de Cantes Flamencos* no se mantuvieron –seguramente agobiado por las deudas y la crecida familia– en su siguiente obra flamenca: *Colección Escogida de Cantes Flamencos y cantares*” (1887). En compensación, redondeó su aproximación al flamenco con el *Post Scriptum a la obra “Cantos Populares Españoles”* (1883), de Rodríguez Marín, de interesantísimo planteamiento como ensayo de poesía popular.

Machado y Álvarez, Guichot, Rodríguez Marín y Montoto serían el núcleo central de los folkloristas andaluces, como señala Aguilar los auténticos “introdutores del folklore en España, situando esta disciplina al mismo nivel que en el resto de Europa. En este sentido –prosigue la autora– formaron parte de la intelectualidad de la época que se esforzó por cortar el aislamiento y retraso científico que nuestro país tenía respecto a los más avanzados países europeos”.¹⁴ Su ingente trabajo de campo y, sobre todo, su concepción globalista de la cultura fueron, en este sentido, extraordinariamente modernos.

Las cuitas de *Demófilo* reverenciaban el propósito de que todo el material recopilado se uniera finalmente en *El cancionero popular español*. Propósito nunca cumplido: Machado tuvo que marchar a Madrid, desde donde dirigió la *Biblioteca de las Tradiciones Populares* y escribió algunos artículos periodísticos. Nada suficiente para mantener casa y cinco hijos, en su quijotesca tarea que llevó consigo multitud de circunstancias desfavorables, desilusiones y dudas. Penalidades que parecieron remediarse con la concesión de un puesto como Registrador de la Propiedad en Puerto Rico, de donde sin embargo, tuvo que volver urgentemente, obligado por una repentina enfermedad que causaría su muerte, a los 46 años, en la sevillana calle Pureza.

El movimiento folklorista andaluz se ralentizó después de 1887. Había sido en realidad un ejercicio de recolección que, a excepción de Machado y de Guichot, postponía la clasificación, comparación, generalización y deducciones en favor de la recogida de datos. A sus miembros les cabe el mérito de haber sido primeros definidores de algunas de las claves de la identidad

y Álvarez, A., *Colección de cantes flamencos, recogidos y anotados*, Portada Editorial, Sevilla, 1996, pág. 269). Su afirmación de que “los cafés (cantantes) matarán por completo el cante gitano en no lejano plazo” se ha demostrado parte de la falsa tradición que, desde Bécquer hasta hoy mismo, pasando por Falla y Mairena, anuncia la nunca avenida apocalipsis del flamenco en el escenario. En lo que sí acierta *Demófilo* es en adscribir el flamenco a un género “de cantares”, artístico, y en la inexactitud de hacer valer el flamenco como algo “español”. Como se ve, anuncia ya cuáles serán a lo largo del siglo XX los grandes debates de la flamencología, si bien, señala Baltanás, todavía de forma “impresionista y fenomenológica” (*op. cit.*).

¹⁴ Aguilar Criado, E., *Cultura popular y folklore en Andalucía: los orígenes de la antropología*, Excma. Diputación Provincial de Sevilla, Sevilla, 1990.

andaluza, pero su noción de "pueblo" no se apartó del todo de cierta visión romántica y esencialista. El grupo tampoco consiguió encastrarse en la sociedad de su época: el papel protagonista que confería a la cultura popular en la historia, al mismo nivel que la "alta cultura", no gustó a los políticos de la época, y tampoco la clase obrera podía colaborar con un proyecto intelectualizado; bastante tenía con sobrevivir. Muchos intelectuales, y sobre todo los más conservadores, obviaron e incluso despreciaron y ridiculizaron el movimiento: "¿Qué mérito ni qué poesía - se llegó a escribir- hay en recoger un pregón de rositas encarnás?".

Mientras en Cataluña el interés por "lo popular" fue asumido por una burguesía que quería hacer valer sus intereses privativos frente al centralismo madrileño, la burguesía canovista andaluza, que podría haber disparado el interés por el folklore, asentó definitivamente en Madrid sus afanes políticos. Fue así que se perdió una oportunidad histórica que, sólo en una parte y desde presupuestos muy distintos, sería reinterpretada por la intelectualidad del incipiente movimiento regionalista andaluz de principios del siglo XX, más idealizador y menos empírico que el folklorista de finales del XIX.¹⁵

UN ACTO DE HOMENAJE: LA FUNDACIÓN MACHADO

Recordando a *Demófilo*, se asumió nombrar como "Fundación Machado" el proyecto andaluz que hoy nos reúne, y cuyo objetivo declarado sigue siendo el "estudio y promoción de la cultura tradicional andaluza y su relación con otras áreas culturales". Estudiar y promover lo que, según se lee, queda asociado de manera "totalizadora y global" a "la cultura del ocio en su expresión de literatura popular, flamenco, fiestas, danzas, rituales, movimientos asociativos de carácter tradicional", así como a "los modos de producción como los oficios tradicionales, producción agropecuaria, técnicas de abastecimiento y, en general, todas las facetas de la economía tradicional. Los aspectos de vida cotidiana, gastronomía, sistemas de creencias y rituales, etc."¹⁶

A no dudarlo, gracias a aquel conjunto de entusiastas que iniciaron el proyecto y a las sucesivas generaciones de amantes de la cultura popular

¹⁵ Baste decir que en su obra *Orígenes de lo flamenco y secreto del cante jondo*, Blas Infante hace una única referencia a la obra de Machado y Álvarez (original 1929-1933 en base a fragmentos sueltos, editados por la Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía, Sevilla, 1980). En los tratados sobre folklore europeo, ni siquiera aparece el nombre de Antonio Machado y Álvarez.

¹⁶ Página web de la Fundación Machado <http://fundacionmachado.org/index.asp?contenido=1&seccion=1&tipo=0>

andaluza que han *-hemos-* participado de sesiones, ahíncos e ilusiones a lo largo de estos años, la Fundación Machado es hoy una de las instituciones que ayudan a situar y resignificar el valor de lo popular como componente inexcusable de la cultura andaluza.

Pero, ciertamente, en todo empeño reivindicativo hacia lo popular hay contenida una proporción -de mayor o menor peso, más o menos consciente, reconocida o no- de exaltación ideológica de la tierra, de apelación a la unidad y a la tradición como fuentes de seguridad. Algo de esta reivindicación quedó implícita, un siglo después de la aventura folklorista, en la de Alberto Fernández Bañuls y José María Pérez Orozco cuando publicaron en 1983 su volumen *Poesía Flamenca, lírica en andaluz*.¹⁷ Más de 3.000 coplas del cancionero tradicional andaluz se presentaban como poemas con cuya exposición, según declaraba el propio Alberto, se quería elevar el flamenco a la categoría de otras artes. No cabe duda de que esta tarea, materializada en el seno de la Fundación Machado a través de su colección de más de 30.000 coplas flamencas, cosía un hilván con el pasado. Un hilo que hay que anudar en los precedentes de Don Preciso,¹⁸ Valladares de Sotomayor, Ataide y Portugal, Fernán Caballero, Segarra, Lafuente Alcántara,¹⁹ Manuel Balmaseda, Machado y Álvarez, Rodríguez Marín y tantos otros que se situaron en los

¹⁷ Sevilla, Consejería de Cultura-Ayuntamiento de Sevilla, 1983. El texto ha sido rescatado en 2004 por la Fundación Machado para una coedición con Signatura Ediciones (Sevilla).

¹⁸ El texto de Don Ignacio de Iza Zamácola, *Don Preciso*, la *Colección de las mejores coplas de seguidillas, tiranas y polos que se han compuesto para cantar a la guitarra* se considera fuente para la protohistoria del Flamenco, ya que, con la excusa de defender la “españolísima seguidilla” de las músicas extranjerizantes, se lee en su discurso inicial una feroz crítica a gracias a la cual tenemos una perfecta descripción literaria de lo que ya por entonces debía ser la característica expresividad flamenca, el acompañamiento de la guitarra, etc.: “Entre la gente menestral y artesana, conozco una porción de jóvenes dotados de la más bella disposición, no sólo para cantar seguidillas, sino también para componerlas... Ojalá que el modo de cantarlas pudiera decir lo mismo, pero aquel hábito grosero que han contraído forzando la voz a que salga de sus quicios, y admitiendo la extravagante manía de amontonar gorgeos y gorgoritos violentos... ¿quién habrá que pueda sufrir con paciencia a un hombre de estos, que sudando a chorros se arranca los botones del cuello de la camisa para dar mayores gritos? ¿Quién puede resistir aquel continuo castañeteo de la mandíbula inferior cuando canta? ¿Quién puede oír sin desazonarse aquellos furiosos relinchos, con los cuales se está desgañando el infeliz horas enteras?, y finalmente, ¿qué orejas serán bastantes para aguantar el continuo cencerreo de una mala guitarra y el peso atroz de su mano derecha que deja caer como una maza sobre las miserables cuerdas?” (Iza Zamácola, I., *Don Preciso*, la *Colección de las mejores coplas de seguidillas, tiranas y polos que se han compuesto para cantar a la guitarra*, Candil II, Jaén, 1982, pp. 21-22 /1799/, /1802/).

¹⁹ El *Cancionero popular. Colección escogida de seguidillas y coplas* de Lafuente Alcántara (1865) recogía casi 5.000 cantares, aplicando una división temática que se repetirá a lo largo de todo el siglo como modo más frecuente de clasificación.

puentes entre realismo, regionalismo, naturalismo, romanticismo y folklorismo que vinieron tendiéndose entre finales del XVIII y del XIX.²⁰

La conservación de lo popular a través de la recopilación, "el modelo tomado del natural", estaba sin duda en el espíritu inicial de *Poesía Flamenca, lírica en andaluz*. Se introducían aquí determinadas apreciaciones muy en la línea de lo que había avanzado, bien que de forma más vaga, el propio Demófilo en su *Colección de Cantes Flamencos* respecto al uso del diminutivo, la brevedad y concisión, la transcripción según la propia eufonía del texto pensado para ser cantado, las modificaciones versionadas y la rehabilitación del digno anonimato de las coplas. Pero se acometían ahora terrenos nuevos: entre otros, el diálogo entre cancioneros populares, poemas de autor y coplas cantadas; el intercambio, el flujo permanente y la transformabilidad entre poesía popular y culta,²¹ acaso sin saberlo quienes transmiten cantando el breve poemario del flamenco; la identidad contrastiva entre la "lírica andaluza" y la ahora invocada "lírica en andaluz"... En este sentido, la obra puede considerarse *bisagra* entre la tradición recuperada y una nueva manera de concebir la investigación, sin despego del amor a lo popular que rezumó siempre la labor llevada a cabo por Antonio Machado y Álvarez.

NUEVOS TIEMPOS, NUEVAS ASPIRACIONES CONCEPTUALES SOBRE "LA TRADICIÓN"

La manera de *pensar* las producciones tradicionales que se manifestó entre la primera y segunda ediciones de *Poesía flamenca, lírica en andaluz*, permite enlazar con el argumento de la necesaria resignificación de "lo popular", una vez superada, a su vez, esa fase de recuperación que significaron los primeros tiempos de la Fundación Machado. No sólo por la responsabilidad

²⁰ Además de los textos citados, conviene destacar de Valladares de Sotomayor *Colección de seguidillas o cantares*, 1799, de Ataíde y Portugal *Almacén de chanzas y veras*, 1802, de Fernán Caballero *Cuadernos de costumbres populares andaluzas*, 1852, *Cuentos y poesías andaluzas*, 1859, *Cuentos, oraciones, adivinanzas y refranes populares e infantiles*, 1877, de Segarra *Poesías populares recogidas por...* 1862, de Manuel Balmaseda su composición del *Primer Cancionero de Coplas Flamenca Populares según el estilo de Andalucía, compuestas por Manuel Balmaseda y González*, 1881, de Machado y Álvarez *Colección de cantes flamencos recogidos y anotados*, 1881, y de Rodríguez Marín *Cantos Populares Españoles*, 1882-1883.

²¹ Para algunas muestras de lo que el autor denomina "el fenómeno de la popularización de la poesía culta y el aprovechamiento por parte de los poetas eruditos de la poesía de tipo popular" (p. 310), ante lo cual afirma que el pueblo "inventa más fácilmente que aprende, é improvisa con más gusto y afición que repite" (p. XIV), consultar Gutiérrez Carbajo, F., *La copla flamenca y la lírica de tipo popular*, 2 volúmenes, Editorial Cinterco, Madrid, 1990. El fenómeno se mantendría hasta bien entrado el siglo XX, respecto a cierta "poesía culta", de técnica conceptual imitativa de lo popular, con ejemplos como Manuel Machado o Salvador Rueda.

que ello conlleva para el imaginario colectivo de la cultura andaluza, sino también por los supuestos desde los que acometen sus actuaciones los principales agentes implicados en el análisis y la gestión del patrimonio popular: investigadores y administradores de políticas públicas.

Hace ya algunos años, con ocasión de la convocatoria de varios especialistas para colaborar en la redacción del Plan Estratégico para la Cultura en Andalucía (PECA) -básicamente un diseño proactivo previo a la aplicación de políticas culturales-²² sugerí una serie de reflexiones con las que articular la aparente tensión que provocaba la denominación de una de las mesas de debate como "Identidad y Modernidad". Desde la apelación a una conciencia decidida y una apuesta por situar la política cultura en el eje central de las políticas de Andalucía, tanto en los idearios como en los presupuestos,²³ muchas de aquellas reflexiones siguen teniendo vigencia pues recogen, en buena medida, la necesaria superación de los dualismos y oposiciones entre varias parejas conceptuales. Por una parte, el contraste "cultura popular" *versus* "cultura científica", que parece conducir a dos objetivos divergentes de, por un lado, socialización y, por otro, elitización cultural erudita. Por otra, y es la que ahora nos interesa, el contraste entre "lo tradicional", con regusto a memoria, curiosidad y anécdota afuncional, acaso de inferior rango, y "lo moderno", tenido por más elevado, útil, estructural y, por tanto, interiorizado como *valioso*.

Esta última oposición es seguramente eficaz desde el punto de vista clasificatorio, pero desde luego resulta espuria en lo teórico y lo metodológico. Si bien la producción popular andaluza tiene un *corpus* notable nacido en el pasado, permanece activa en muchos sentidos en el presente. No representa en absoluto un apartado menor, modesto, blando²⁴ o inocente de una producción humana minoritaria o en vías de extinción, tal y como se dispondría en un concepto estrecho de *patrimonio*, sino que se erige precisamente en uno de los pilares que más dinámicos han resultado ser en las prácticas sociales y en la configuración de los referentes de identidad de Andalucía. El ejemplo del flamenco, tan amado por el fundador que hoy homenajeamos, expresa a

²² Se puede consultar la versión en pdf del Informe Ejecutivo final en la dirección web www.juntadeandalucia.es/cultura/web/servlet/download?up=28319

²³ De hecho, la primera propuesta que se hizo en la Mesa como resultado de los debates fue la siguiente: "Como manifestación inicial, la mesa quiere hacer un llamamiento a la valentía que debe impregnar la *alta política de la cultura*, la necesidad de asumir como una práctica necesaria y urgente la planificación y puesta en práctica de acciones culturales, y la dotación de sus iniciativas en medios y diseños presupuestarios".

²⁴ "Blando" en el sentido que le otorga Díaz Viana, como una rémora de valores del pueblo que el costumbrismo ensalzó contribuyendo justamente a ofrecer la imagen contraria de la tragedia, trufada a menudo de profundos valores religiosos, tiernos y candorosos que descargan la producción popular.

la perfección cómo un referente popular de la tradición llega a convertirse en un arte, al perfilarse como género propio en la medida que es capaz de abandonar, de *desobedecer*, la fiesta rítmica coreica que había sustentado los ritmos, para individualizar intérpretes, perfeccionar y engrandecer patrones de un viejo sistema musical que se aparecieron como *distintos* con un nombre propio de "arte nuevo" contemporáneamente a la fotografía, al impresionismo o al puntillismo pictóricos, o apenas anterior al cinematógrafo.

Vale decir, entonces, que muchos de los tenidos como referentes más claros de la "invariable" tradición devienen en Andalucía de campos múltiples y superpuestos a lo largo de una historia que se colmata progresivamente y se ámbica en algún momento, para seguir redefiniéndose de forma permanente, también en esos rasgos de identidad tradicional. La sociedad andaluza contemporánea ha construido históricamente su identidad como un ejercicio fino de interculturalidad e intertemporalidad, que queda muy lejos del esencialismo unitarista convencional.

Si el patrimonio andaluz es la expresión directa de la propia diversidad cultural de Andalucía, deben reconocerse en su seno, desde un punto de vista teórico-metodológico, *todos los patrimonios*, tanto el tangible, documental, inmueble y mueble, como aquellos aspectos inmateriales que ocupan desde los saberes hasta los modelos de sociabilidad. Ha de ser así, sean rasgos tradicionales, menos clásicos -como el patrimonio industrial-, o emergentes, incluyendo aquí los productos de innovación cultural. Ciertamente, los patrimonios tradicionales exigen un esfuerzo suplementario de tutela, en la medida que se encuentran expuestos, en muchos casos, a la devaluación o incluso la desaparición, máxime si son intangibles. Sin embargo, el concepto de "conservación" no tiene un afán exclusivamente recolector y regulador. La conservación puede ser también desarrollo. Los conceptos de innovación y sostenibilidad no son irreconciliables: una activa posición hacia la cultura tradicional debe ser capaz de detener los daños que se infringen, pero también de hacer compatibles la conservación y la intervención innovadora.

En el Plan Estratégico, sugeríamos determinadas actuaciones como forma de coadyuvar a estos propósitos, como potenciar las líneas de investigación sistemática y no inmediatistas, acciones de formación, protección, difusión y puesta en valor del conocimiento de los patrimonios andaluces. La elaboración de un inventario del patrimonio inmaterial andaluz, propuesta que finalmente se ha visto activada desde el Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico, a través de un proyecto de tres años acometido por zonas geográficas, se planteaba entonces como una forma de documentar aspectos tales como la transmisión y la memoria oral, las hablas andaluzas, los usos gastronómicos, la sociabilidad o las fiestas, cuyo análisis comprendería tanto el trabajo de campo, como los archivos iconográficos populares o la documentación de la vida cotidiana.

En lo relativo a la difusión, las instituciones están impelidas a trasladar estos resultados y herramientas a una ciudadanía que, siendo su depositaria, no siempre se siente protagonista en la conservación de los patrimonios populares. Una ciudadanía que no suele reivindicarse a sí misma en ellos, y que, antes al contrario, practica a menudo el papel de sujeto pasivo que se limita a contemplarlos. En la medida que los derechos culturales son también derechos sociales, sería deseable que las “experiencias del patrimonio” se aprovecharan para dotarlo de un papel mediador de significación cultural.

EL MARCO NORMATIVO Y EL ESTUDIO DE LOS PATRIMONIOS POPULARES

Ya en los tiempos en los que se redactaron los estatutos de la Fundación Machado había contenido un intento de conservación, un afán de *recuperación* de las manifestaciones populares andaluzas, aunque en algunos de sus aspectos subyacía un presupuesto similar al que establecía la UNESCO hasta no hace mucho para las declaraciones de Patrimonio Oral e Inmaterial de la Humanidad, respecto al peligro de extinción de las mismas o su anclaje en el seno de comunidades minoritarias ajenas al poder político y ejecutivo.

El estado de la cuestión, veinticinco años después, se ha modificado sustancialmente. Los discursos que hoy sustentan la reclamación de una cultura andaluza singular, diferenciada, hacen de la síntesis su principal razón de ser, de su apertura al mundo su forma de expandirse, y de su voluntad de ser compartida y utilizada, un modo práctico de afrontar la realidad cotidiana, y no un simple objeto de momificación al gusto de eruditos.

Desde que la Fundación Machado iniciara su andadura, muchos han sido los impulsos seguidos en Andalucía en lo relativo a la defensa de la cultura, tanto desde un punto de vista investigativo (la apuesta universitaria es, quizá, la más destacable en el nuevo mapa de estudios superiores) como normativo e institucional. Es en este último ámbito donde cabe hacer una reflexión respecto a qué nos ofrecen las disposiciones de las que nos hemos dotado andaluces y andaluzas para configurar el marco legal en el que hayan de producirse las acciones encaminadas al estudio de la cultura andaluza y, en particular, las manifestaciones populares que le son propias.

Nos limitaremos, por su carácter general y orientador, a dos de ellas. En febrero de 2007, es aprobado en referéndum el texto final del Estatuto de Autonomía de Andalucía, que nos ha devuelto —al menos en su literalidad— esa vieja aspiración de reconocer una identidad propia en el decurso histórico de la cultura de Andalucía.²⁵ En su Preámbulo habla de la “robusta y

²⁵ Ley Orgánica 2/2007, de 19 de marzo, de reforma del Estatuto de Autonomía para Andalucía.

sólida identidad que le confiere un carácter singular como pueblo, asentado desde épocas milenarias en un ámbito geográfico diferenciado, espacio de encuentro y de diálogo entre civilizaciones diversas", así como del autorreconocimiento en el valioso patrimonio que andaluces y andaluzas compartimos, "un rico acervo cultural por la confluencia de una multiplicidad de pueblos y de civilizaciones, dando sobrado ejemplo de mestizaje humano a través de los siglos".

Se afirma igualmente sobre Andalucía en el Estatuto que "La interculturalidad de prácticas, hábitos y modos de vida se ha expresado a lo largo del tiempo sobre una unidad de fondo que acrisola una pluralidad histórica, y se manifiesta en un patrimonio cultural tangible e intangible, dinámico y cambiante, popular y culto, único entre las culturas del mundo", y que "Estos rasgos, entre otros, no son sólo sedimentos de la tradición, sino que constituyen una vía de expansión de la cultura andaluza en España y el mundo y una aportación contemporánea a las culturas globales", apelando a cómo esa herencia histórica ha de saber revertir en la sociedad contemporánea. Es evidente que las estrecheces del concepto de "cultura tradicional" quedan superadas, al menos formalmente, con esta declaración orgánica.

En ese "tiempo nuevo" del que habla el Estatuto de Autonomía de Andalucía, el artículo 33 del Título I, relativo a los *Derechos Sociales, Deberes y Políticas Públicas*, enuncia que "Todas las personas tienen derecho, en condiciones de igualdad, al acceso a la cultura, al disfrute de los bienes patrimoniales, artísticos y paisajísticos de Andalucía, al desarrollo de sus capacidades creativas individuales y colectivas, así como el deber de respetar y preservar el patrimonio cultural andaluz", y en los apartados 37.17 y 37.18 de los principios rectores de las políticas públicas se inscriben "El libre acceso de todas las personas a la cultura y el respeto a la diversidad cultural" y "La conservación y puesta en valor del patrimonio cultural, histórico y artístico de Andalucía, especialmente del flamenco". El patrimonio cultural se concibe, en suma, como un derecho y un deber de la ciudadanía. En lo que refiere a los deberes de las administraciones públicas, el discutido artículo 68 de las competencias de la Comunidad Autónoma se refiere igualmente a la cultura y el patrimonio, tanto en actividades como en fomento, promoción, difusión y proyección de la cultura, aunque sólo cite, en el ámbito de las competencias exclusivas de protección, los clásicos referentes del patrimonio histórico, artístico, monumental, arqueológico y científico (artículo 68.3.1). En el Título VIII relativo a los *Medios de Comunicación Social*, se exige igualmente de los medios públicos la promoción de "la cultura andaluza tanto en sus formas tradicionales como en las nuevas creaciones" y el "reconocimiento y uso de la modalidad lingüística andaluza, en sus diferentes hablas" (artículos 212 y 213).

Esto es, el Estatuto de Autonomía crea un amplio marco de expectativas, si bien entre ellas -y salvo el flamenco-, no se cita en ningún momento de forma explícita el ámbito de la cultura tradicional. Ciertamente, no obstante, el artículo 10 de la Ley Orgánica establece de forma inclusiva que serán objetivos básicos de la Comunidad Autónoma “El afianzamiento de la conciencia de identidad y de la cultura andaluza a través del conocimiento, investigación y difusión del patrimonio *histórico, antropológico y lingüístico*” (la cursiva es nuestra) y “La defensa, promoción, estudio y prestigio de la modalidad lingüística andaluza en todas sus variedades” (apartados 3 y 4). Pero no cabe duda de que el desarrollo legal y reglamentario de ese texto orgánico no ha alcanzado todavía, en lo que refiere a la cultura, y sobre todo la “cultura popular” o la “cultura tradicional”, proporciones que colmen las potencialidades contenidas en el texto.

La promulgación, en noviembre del mismo año 2007, de la Ley 14/2007, de 26 de noviembre, del Patrimonio Histórico de Andalucía, que reformaba la anterior Ley del Patrimonio Histórico de Andalucía de 1991, avanzaba en el objeto de garantizar la tutela, protección, conservación, salvaguarda y difusión del patrimonio y de “promover su enriquecimiento y uso como bien social y factor de desarrollo sostenible y asegurar su transmisión a las generaciones futuras” (artículo 1). Aunque se sigue denominando “histórico” al patrimonio, se incluyen en el concepto “los bienes de la cultura, materiales e inmateriales, en cuanto se encuentren en Andalucía y revelen un interés artístico, histórico, arqueológico, etnológico, documental, bibliográfico, científico o industrial para la Comunidad Autónoma, incluidas las particularidades lingüísticas” (artículo 2).

En lo relativo a la cultura tradicional y los patrimonios más cercanos a la dimensión antropológica, entendida en sentido clásico, la Ley constituye un avance respecto a lo previsto en 1991, al añadir a la categoría de Lugar de Interés Etnológico la figura de “Zona Patrimonial”, que cierra una triangulación entre patrimonio, cultura y paisaje que permite el tratamiento integral y una visión omnicomprensiva del patrimonio, en la que el paisaje no es independiente de la cultura, y en la que el territorio se interpreta como un espacio apropiado e interpretado por una comunidad, definido por la estratigrafía de sus tiempos históricos acumulados, que son las prácticas en sus modos de vida. Además, entre las instituciones del patrimonio histórico, se incorporan en la Ley los Espacios Culturales, definidos por su relevancia patrimonial y su ámbito, y los Parques Culturales. Sin embargo, la ausencia de los profesionales de la Antropología en las Comisiones Técnicas municipales que informan las obras y actuaciones municipales, a pesar de la reclamaciones hechas en el periodo de redacción del borrador, es un dato expresivo del camino que aún queda por recorrer en la legitimación de los valores etnológicos de la cultura andaluza, frente

a otros campos que parecen indiscutidos, como la Arquitectura, la Arqueología o la Historia del Arte, que sí que cuentan con expertos en estas mismas comisiones locales.²⁶

Ciertamente, algunas de las prescripciones contenidas en las Leyes que hemos enunciado tal vez puedan resultar excesivamente ampulosas, negras letras sobre el fondo blanco que todo lo soporta. Sin embargo, y con sus carencias, nosotros preferimos traducirlas en su amplitud como una *oportunidad* que merece ser aprovechada, amortizada, para profundizar en la investigación de la cultura andaluza. Una cultura sustentada precisamente en su capacidad para devolver, como si de un espejo se tratase, las miradas de muchos pueblos, de muchas culturas y periodos históricos, a través de una identidad continuada. En ellas, el patrimonio popular, durante tanto tiempo objeto de interés, ora de investigadores silenciados, ora de curiosos y anecdotistas sociales, debe devenir en un objetivo preferente de las políticas públicas. Las disposiciones normativas contienen una potencialidad que debemos ser capaces de activar, en un propósito -y a la vez un proceso-, donde buscar, testimoniar y exhibir para su tutela el capital intangible de las gentes sin historia, de las gentes sin recursos, de las clases sin palabra, de manera que no sólo sea atractivo para las consideraciones más propiamente econocimistas de su rentabilidad, sino que se dote de un valor identitario reconocido por la ciudadanía.²⁷

La Fundación Machado, con sus limitaciones, con sus modestas aportaciones, ha querido ir asumiendo el reto de acercarse al mundo popular desde estas nuevas perspectivas. Es el tiempo de desplegar las alas de la cultura popular, es de nuevo la hora de recordar la reivindicación de aquellas viejas expectativas de *Demófilo*, quien siempre se quejó, con amargura llena de humor, de la incompreensión hacia su obra. Como él mismo escri-

²⁶ Artículo 40.3 de la Ley, sobre Delegación de competencias en los municipios: "A efectos de lo dispuesto en los apartados anteriores, los municipios interesados deberán remitir a la Consejería competente en materia de patrimonio histórico una copia del plan aprobado debidamente diligenciada y contar con una Comisión técnica municipal que informe las obras y actuaciones, presidida por la persona titular de la alcaldía o concejal delegado en materia de urbanismo e integrada, al menos, por personas con titulación suficiente para el ejercicio de la Arquitectura, la Arquitectura Técnica, la Arqueología y la Historia del Arte. En la solicitud deberá acreditarse la composición de dicha Comisión".

²⁷ Señala Velasco acertadamente que, a menudo, "Del Folklore ha sido más fácil mantener aquellos elementos convertibles en bienes de mercado (espectáculo, grabaciones, objetos rústicos). El mercado ha ido seleccionando aquellos elementos más rentables y debe también contemplarse como un dinamizador de actividades folklóricas contribuyendo a su transformación... una parte del deterioro del Folklore se debe a actuaciones políticas que lo han empleado como instrumento de acción social con absoluto desconocimiento y desinterés por el Folklore como Cultura" (1988:31).

bió, “Soñando, soñando, se me va la vida”, pudiendo apenas “sacar para fumar y seguir en las espirales de humo un mundo de ilusiones que se desvanecen como aquéllas”.²⁸ Convirtamos ese sueño en una reclamación que haga de la cultura popular andaluza un pacífico escudo contra las peores armas de la sofocante cultura contemporánea.

BIBLIOGRAFÍA

Aguilar Criado, E., *Cultura popular y folklore en Andalucía: los orígenes de la antropología*, Excma. Diputación Provincial de Sevilla, Sevilla, 1990.

Ataide y Portugal, *Almacén de chanzas y veras*, 1802.

Balmaseda y González, M., *Primer Cancionero de Coplas Flamencas Populares según el estilo de Andalucía, compuestas por Manuel Balmaseda y González*, 1881.

Baltanás, E., prólogo a Machado y Álvarez, A., *Colección de cantes flamencos, recogidos y anotados*, Portada Editorial, Sevilla, 1996.

Brenan, G. y A. J. López López, *La Copla Popular Española*, Miramar, Barcelona, 1995.

del Río, Ángel, *Historia de la Literatura Española*, Holt, Reinehart and Wilson, New York, 1963.

Fernández Bañuls, A. y J. M. Pérez Orozco, *Poesía flamenca, lírica en andaluz*, Sevilla, Consejería de Cultura-Ayuntamiento de Sevilla, 1983 (reed. 2004 Signatura Ediciones-Fundación Machado, Sevilla).

Fundación Machado, <http://fundacionmachado.org/index.asp?contenido=1&seccion=1&tipo=0>

Gutiérrez Carbajo, F., *La copla flamenca y la lírica de tipo popular*, 2 volúmenes, Editorial Cinterco, Madrid, 1990.

Infante, B., *Orígenes de lo flamenco y secreto del cante jondo* (original 1929-1933 en base a fragmentos sueltos, editados por la Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía, Sevilla, 1980).

²⁸ Carta a Luis Montoto, 1883, citado en Baltanás, E., prólogo a Machado y Álvarez, A., *Colección de cantes flamencos, recogidos y anotados*, Portada Editorial, Sevilla, 1996, pág. 43.

Iza Zamácola, I., "Don Preciso", *Colección de las mejores coplas de seguidillas, tiranas y polos que se han compuesto para cantar a la guitarra, /1799, 1802/*.

Lafuente Alcántara, *Cancionero popular. Colección escogida de seguidillas y coplas*, 1865.

Ley Orgánica 2/2007, de 19 de marzo, de reforma del Estatuto de Autonomía para Andalucía.

Ley 14/2007, de 26 de noviembre, del Patrimonio Histórico de Andalucía.

Machado y Álvarez, A., *Colección de cantes flamencos, recogidos y anotados*, Portada Editorial, Sevilla, 1996.

_____ *Colección Escogida de Cantes Flamencos y cantares*", 1887.

_____ *Post Scriptum a la obra "Cantos Populares Españoles" de Francisco Rodríguez Marín*, Sevilla, 1883.

Machado y Núñez, A., "Cathalogus Methodicus Mammalium", *Revista Mensual de Filosofía, Literatura y Ciencia de Sevilla*, 1869, T. I: 65.

_____ *Páginas Escogidas*, Ayuntamiento de Sevilla, 1989.

Plan Estratégico para la Cultura en Andalucía PECA (Resumen Ejecutivo), www.juntadeandalucia.es/cultura/web/servlet/download?up=28319

Rodríguez Marín, F., *Cantos Populares Españoles*, 1882-1883.

Schuchardt, Hugo, *Los Cantes Flamencos*, ed. de Gerhard Steingress, Fundación Machado, Sevilla, 1990 (original 1881 "Die Cantes Flamencos", *Zeitschrift für Romanische Philologie*).

Segarra, *Poesías populares colegidas por...*, 1862.

Urrutia, J. *Poesía española del siglo XIX*, Cátedra, Madrid, 1995.

Valladares de Sotomayor, *Colección de seguidillas o cantares*, 1799.

ACCIÓN DRAMÁTICA Y EDUCACIÓN (Un instrumento para la formación del profesorado)

Luis Núñez Cubero
Universidad de Sevilla

RESUMEN:

En el artículo se estudian y analizan los múltiples beneficios que proporciona el aprendizaje y la práctica de las técnicas dramáticas, aplicadas tanto a los docentes como a los escolares, en general y cómo la dramatización puede ser un valioso instrumento para devolver la confianza al profesor en su tarea.

(Palabras clave: Teatro, educación, enseñanza, técnicas de dramatización, Fernández Bañuls.)

ABSTRACT:

In the article they are studied and analyzed the multiple benefits contributed by the learning and the practice of the dramatic technique, applied to the teaching personnel as well as to the pupils in general and how the dramatization can be a valuable instrument to bring back the confidence to the teacher in his work.

(Key words: theatre, education, dramatization techniques, Fernández Bañuls.)

ALBERTO EN LA MEMORIA

He regresado de tu funeral y aún resuena, en mi alma más que en mis oídos, la marcha Macarena. Pasaste solemne ante mi y no me pudiste dar el abrazo o el beso de amigo que siempre nos dábamos, pero sí percibí tu sonrisa oculta y tu mirada socarrona y siempre llena de esperanza. Todo se había consumado como tú querías; el rito celeste, el del verdadero mundo, ese que tú identificabas con los atardeceres que caían irremisibles desde el Aljarafe sobre tu antiguo Arenal, o con la mañana silenciosa, única en el año, de la calle Feria después de pasar la Gloria, se había cumplido. A partir de ahora ya todo lo dejabas al antojo de los humanos y lo entregabas al Silencio. Era como nuestros finales de actos, cuando tú y yo nos mirábamos y sabíamos que todo había funcionado según lo previsto y se henchían nuestros corazones. Después venían los aplausos, pero eso ya era cosa del patio de butacas, de los espectadores, del gusto o capricho humano, porque la verdad había estado en el escenario. Tú y yo, mi querido Alberto, sabíamos que no existía otra verdad que el Drama y por eso lo compartimos. En las emociones y pasiones vividas, hasta cerrar el telón de la vida, en nuestro común corazón de amigos.

En el año 1963, el autor de este artículo fundó el Teatro Español Universitario de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Sevilla, más conocido como el TEU de Filosofía. En la creación de dicho grupo, que permaneció activo durante los cinco cursos académicos que duró nuestra formación académica, fue fundamental la intervención de Alberto Fernández Bañuls. Ambos, junto con otros entusiastas compañeros, continuamos nuestra actividad teatral incluso después de haber finalizado nuestros estudios y siempre —por nuestra dedicación docente— dinamizando aquellos centros en los que desarrollábamos nuestra labor como profesores. Sin lugar a dudas, el teatro fue nuestra primera seña de identidad y un instrumento esencial de comunicación entre nuestros alumnos. De otra parte, el TEU de Filosofía fue fundamental para la cultura teatral de la Sevilla de aquellos años: una ciudad, a excepción de los escasos cenáculos literarios universitarios, culturalmente triste y apagada, con teatros cerrados, con espectáculos repetitivos y, la mayor parte de las veces, costumbristas o musicales arrevistados al uso de la época.

En nuestro grupo teatral se forjaron actrices y actores de la talla de Miguel Ángel Rellán, Martín Vega, que trabajó posteriormente con el grupo Esperpento, Juan Carlos Sánchez, Luis Alfaro, María Galiana que participó en el estreno, a nivel nacional, de la obra de Alfonso Jiménez Romero “El inmortal”, que codirigí con Francisco Díaz Velázquez quien, a su vez, con el actor Gerardo Malla produjo espectáculos teatrales de una extraordinaria altura y el propio Alberto Fernández Bañuls que, por su vocación docente al igual que yo y también —por qué no decirlo— por las condiciones económicas y políticas de la época y por las propias estructuras sociales y culturales de tardofranquismo (más dura y agresiva de lo que cabe suponer a aquellos que no la vivieron) no favorecían ni estimulaban el estudio sistemático y en firme del Arte Dramático. Creo firmemente, y lo corroborarán todas aquellas personas que tuvieron la fortuna de verlo actuar sobre los escenarios, que este país perdió un actor de una gran talla y que, sin ningún género de dudas, hubiera sido un referente de la escena española.

Alberto me enseñó, antes de descubrir a Stanislavski o la existencia del Actors Studio —en aquellos años difíciles para el acceso a la cultura de vanguardia— la necesidad de la formación de los actores y actrices a través del trabajo reflexivo, del estudio de mesa, del análisis de vida de los personajes y, finalmente, de la necesaria intuición, empatía y emocionalidad a la hora de construir un papel. Puedo afirmar que Alberto me enseñó a ser director de actores. También fue fundamental a la hora de elegir nuestro “atrevido” repertorio (a diferencia de otros grupos más sumisos) teniendo en cuenta las fuertes limitaciones que ejercía la censura de la época con la que, obviamente, tuvimos problemas. Desde Casona (“excluido”, aunque cueste creerlo, en aquellos años del régimen franquista) hasta Bertolt Brecht, pasando por Valle Inclán, Muñiz, Max Frisch, Jean Anouilh, Alfonso Romero, Alberti y el patrocinio, con el concurso del Instituto Alemán de Madrid y Pepe Monleón, del “Informe para una Academia”, de Franz Kafka, genialmente interpretada por José Luis Gómez (en época post-universitaria). Pienso que el Teatro Español Universitario de Filosofía consiguió llenar un espacio, entre otros muy escasos grupos, para la reflexión crítica que, en aquellos años, como ya he señalado, no abundaban.

Diffícilmente podremos olvidar la interpretación de Alberto Fernández Bañuls en el papel de Creonte, de la "Antígona" de Jean Anouilh. Sencillamente nos descubrió a todos que la tragedia tal vez debiera titularse "Creonte" y, en mi opinión, creo que en este sentido coincidió con el imaginario creativo de su autor. Nunca gocé tanto, y con toda seguridad fue un gozo compartido, con la construcción de este personaje. Gracias al trabajo excepcional de Alberto todos aprendimos que un actor debe ser un ser excepcionalmente capacitado para reconstruir, desde los sentimientos humanos, la historia que no se escribe. Igual ocurrió con su interpretación en "La muralla china", de Max Frisch, del emperador Wang-Ti. Se transformó en tirano y durante el tiempo mágico en que duró aquel espectáculo, en plena crisis de debilitamiento franquista, el teatro cumplió plenamente con su función catártica y revulsiva, a la vez que movilizadora de conciencias ciudadanas. Por no extenderme más en este preámbulo (algún día, si el destino me lo permite, trataré esta etapa excepcional de nuestras vidas con mayor calma) Alberto y yo también aprendimos juntos la importancia del teatro, de la acción dramática para la educación de niños y niñas, de los jóvenes escolares y universitarios; y también como un instrumento de valor inestimable para la formación del profesorado, tan necesitado en esta época de crisis y de preocupante violencia, como un oasis de esperanza y un eficaz espejo en el que modelar actitudes y aprender valores humanos, aquellos que sobradamente transmitía mi amigo Alberto. Vaya para ti este artículo que sé que leerás, aunque ignoro dónde; a la memoria de mi amigo y compadre, a la memoria de una amistad de cuarenta y cinco años sólo interrumpida por la muerte.

ACCIÓN DRAMÁTICA Y EDUCACIÓN

El profesor se siente inseguro. Vive un momento de cambios profundos no sólo en lo que concierne a los estereotipos de aprendizaje, sino también en lo que concierne al mundo, a la sociedad que le rodea. De un tiempo a esta parte las cosas en torno a la escuela, a la educación, han cambiado sustancialmente. Se ha pasado de la autoridad incuestionable del profesor, de la fe ciega en el profesor, a la crítica y, en muchos casos, a un continuo cuestionar o poner en duda su tarea. Se ha pasado de unos padres pasivos, caracterizados por el entreguismo a la institución o a la figura del profesor, a unos padres activos, vigilantes del progreso escolar de sus hijos. Y, por otra parte, aunque por fortuna aún no muy frecuente, a una agresividad desmedida e injustificada. Las instituciones sociales, asociaciones de vecinos, de padres, sindicatos, partidos, etc. también cuentan y ejercen múltiples influencias de todo tipo, que vienen a incidir sobre las vidas de los profesores y también sobre la institución educativa en general.

Me atrevería incluso a afirmar que se ha pasado de la adaptación, de la acomodación del niño y su familia a los intereses y directrices de la escuela, a la adaptación de la escuela a los intereses y directrices de la familia, de las instituciones. Y todo ello tal vez porque se haya perdido la credibilidad en

la escuela como elemento clave en la transformación benéfica y socialmente redentora de los ciudadanos. Esto, si no se ha generalizado aún, no es descabellado afirmar que, cada día más, se va extendiendo y va pesando sobre el enrarecido ambiente de la institución educativa.

Ahora bien, el problema no termina aquí. Hasta ahora sólo se han citado algunas de las incidencias que gravitan sobre el profesor, que son producto del proceso irreversible de la sociedad del conocimiento y de la globalización de la cultura; es decir, son producto de un nuevo orden social que, día tras día, se va imponiendo.

A ello se unen, además, los problemas derivados del indudable progreso científico y tecnológico que se ha venido y se viene desarrollando en el dominio de la enseñanza y el aprendizaje. Diariamente se produce una considerable cantidad de documentación, de aportaciones, de nuevas –y siempre más eficaces– técnicas de aprendizaje, de nuevos modelos de comunicación a través de plataformas virtuales, que sitúan al profesor consciente de su tarea en una posición de inseguridad, de escepticismo, o de entreguismo. Entre otras razones porque empieza a dudar de aquel cometido que, desde el origen de la profesión, siempre le fue asignado: la educación no sólo instructiva, sino también –y sobre todo– moral de los jóvenes. “¿Cómo actuar? ¿Lo estoy haciendo bien? ¿Para qué sirvo? ¿Qué consecuencias se derivarán de mis decisiones como profesor?”... y así un largo etcétera de cuestiones que gravitan sobre su personalidad y que ponen en duda, la funcionalidad de su tarea.

Al profesor se le exige cada vez más y no se le ofrecen, las más de las veces, ni las condiciones serenas para su perfeccionamiento, ni un ambiente de seguridad a través del cual podría acceder a una mayor eficacia en su trabajo. Nunca se han ofrecido, es cierto, por parte de la administración educativa tantos cursos y tal vez recursos tecnológicos al profesorado, pero también es cierto que nunca ha estado tan perdido en sus objetivos y horizontes de futuro, o ha estado tan ausente el tan necesario –en esta profesión– apoyo moral de los ciudadanos.

EL CONFLICTO HUMANO

Pero de todo ello lo que más preocupante aparece es el conflicto humano que late en el fondo de toda esta problemática. La sociedad en general, y los padres, en particular, deberían preguntarse si no ha llegado el momento de devolverles la confianza y de insistir, allí donde proceda, en que se les faciliten los medios necesarios –no tanto de orden material como humanos– para que puedan hacer más ilusionante y, por ello mismo, más eficaz su tarea. En muchas ocasiones se queman todos los esfuerzos colectivos en reclamaciones de orden material, buscando más la espectacularidad política y no se atienden, o no se reclaman cuestiones que incidirían en un cuadro

general de acciones que reafirmarían la utilidad, la eficacia, la seguridad y la confianza del elemento humano, que seguirá siendo, queramos o no, el elemento imprescindible de la institución educativa.

Unamos a esta situación la altivez, la seguridad con que, en muchas ocasiones, los sabios especialistas e investigadores, psicólogos, pedagogos, sociólogos, etc., lanzan al mercado sus flamantes teorías que en muchas ocasiones, si bien no de un modo directo, sí indirectamente, le dice al practicante de la enseñanza: ¡qué mal lo estás haciendo! o ¡cuánto te queda por aprender!

Pocos investigadores se sitúan en un plano de humildad, o en un plano de colaboración, como lo hace ejemplarmente Bugelski en el prólogo de su clásica obra *Psicología del aprendizaje aplicada a la enseñanza* cuando escribe:

“Aún siendo cierto que nada de valor puede decirse sobre la enseñanza, será provechoso para los educadores saber que los psicólogos que han estudiado el aprendizaje intensivamente no saben, en realidad, mucho sobre este proceso. El profesor que se sienta inseguro en su trabajo puede, al menos, reconocer que tiene en el psicólogo del aprendizaje un compañero. Será reconfortante para el educador saber que los expertos no están mucho más enterados que él”.¹

Por otra parte, en medio de una sociedad en crisis o en plena configuración de nuevos valores, en un continuo proceso de mutaciones y cambios, tanto de orden científico como moral, al profesor se le pone a veces en situaciones tan contradictorias que llegan incluso a provocar un estado de angustia y de ansiedad que le lleva a estados neuróticos más o menos latentes: “*encargados de asegurar la perennidad de una civilización, deben a un mismo tiempo enseñar cómo superarla y, a la larga, cómo destruirla*”.²

LA CONTRADICCIÓN

Tal vez, esta delicada contradicción es la primera vez que aparece, afectando a la práctica totalidad de los agentes educativos, en la historia de la educación occidental. Se olvida con cierta frecuencia que las últimas generaciones de profesores son las primeras que deben hacer frente a esta dificultad añadida a su tarea y, lo que es más grave, de difícil conciliación con las finalidades últimas de la educación.

¹ Bugelski, *Psicología del aprendizaje aplicado a la Enseñanza*, Taller de Ediciones (Col. Taller dos, 4), Madrid, 1974, pág. 16.

² De Landsheére, G., Investigación operativa y formación del personal docente, *Boletín Bibliográfico Informativo*, 2. Universidad de Sevilla: ICE, 1976.

Traducida en otros términos más economicistas, el profesor se encuentra en una situación en la que se le hace cada día más difícil tomar conciencia de su rol de agente transformador de una sociedad que, desde el sistema educativo, parece creer más en la rentabilidad de los recursos tecnológicos que en la tarea comunicativa directa del profesor encerrado en su aula con sus alumnos. O tal vez sea que, dentro de un nuevo orden democrático, lo que se interpretaría al estilo del famoso sociólogo Alain Touraine, en el orden de una democracia blanda, que ha conseguido, con gran éxito por cierto, como el mismo autor afirma, que *“la televisión sea la base de la opinión pública y que haya creado un mundo esquizofrénico en el que entre el individuo y lo global no hay nada”*.³ Y no es que el profesor no exista, sino que es un simple elemento más de esa globalidad. Ha dejado de ser protagonista en el proceso comunicativo del sujeto que se educa en su relación con el mundo, con la sociedad. O es que tal vez, se haya acabado por incluir su trabajo en una relación contractual en la que prima la ley de “trabajo producido igual a valor económico de ese trabajo”, es decir, rentabilidad que produce al sistema. O lo que es igual, que el sistema haya acabado por no primar su trabajo ni en especies (prestigio social), ni en salario (que en esta sociedad parece ser que también produce prestigio) porque no conoce muy bien la rentabilidad del producto, es decir del sujeto producido.

Hasta aquí, soy consciente de ello, sólo he pretendido trazar un cuadro referencial, un superficial mapa de algunos de los problemas que normalmente provocan una serie de contradicciones humanas, aquellas con las que se enfrenta aquel que desempeña el «rol» de enseñante. Sencillamente he tratado de justificar esas angustias, esas tensiones a las que, más arriba, hacía alusión y que, sin lugar a dudas, están latentes no sólo en el pensamiento del profesorado, sino también en sus sentimientos y emociones. De todos modos, pienso que pueden presentarse tres actitudes a la hora de encarar el problema:

1. En unos esta situación de conflictividad humana estará presente y asumida con plena conciencia.
2. En otros estará latente y pesando de un modo inconsciente.
3. Otros asumirán y hasta creerán que -como afirmaba L. Tolstoy- *“la educación es la tendencia de un hombre a hacer otro igual que él”*.⁴

³ Touraine, A., *Un nuevo paradigma: para comprender el mundo de hoy*, Paidós Ibérica, Barcelona, 2005.

⁴ Tolstoy, L., «Education and Culture», en *Tolstoy on Education*, Traducido por Leo Wiener, The University of Chicago Press, Chicago, 1967. Obra citada por Joel Spring (1978). *Introducción a la educación radical*, Madrid: Akal (Col. Akal 74, 120), pág. 50.

Y sobre todos ellos pesarán las características históricas de la profesión. A los dos primeros grupos la práctica de la dramatización, del teatro, les puede ser beneficiosa, en el sentido que desarrollaré más adelante.

CONFLICTIVIDAD Y TENSIÓN

El gran riesgo de la dramatización didáctica es que quede reducida a «lusión de la acción». Tomo el término “acción” en un sentido sistémico o global: la conjunción de nuestra actividad mental, neurobiológica a la vez que física. Ya lo dijo Albert Ellis:⁵ pensamos porque existimos, existimos porque pensamos, actuamos porque sentimos y pensamos. Y sobre todo, en un análisis mucho más profundo, más filosófico que psicobiológico de la “acción”, tomo ésta en la línea interpretativa de Maurice Blondel cuando afirma que

“no tengamos en cuenta solamente los signos más claros del lenguaje de la acción, ni la expresión espontánea o intencional de las emociones y de los pensamientos; se trata de una verdad más general, más precisa y más profunda (...) Pero no se trata de un simple aparato registrador. La corriente de fuerza que nos traspasa sale de nosotros modificada y organizada. De esta transformación interna es de la que hay conciencia más o menos clara. Esta nueva organización y este sistema de movimientos es el que constituye el hecho permanente de la acción”.⁶

Así pues, la característica principal que va a distinguir a estos dos grupos primeros de profesores -sobre todo el primero- de sus restantes colegas es que viven en un estado casi permanente de conflictividad y de tensión, pero -y ello sea tal vez lo más preocupante- sin una conciencia clara de hacia dónde dirigir la acción y sin instrumentos para interpretarla. Estos estados de conflictividad humana a niveles de enseñantes se pueden traducir en diversas actitudes específicas de ineficacia o inoperancia escolar: agresividad; inhibición; sentimiento de inutilidad; sentimiento de angustia; ansiedad; culpabilidad.

He seleccionado, pues, centrarme en la figura del *profesor* ante la dramatización, o si se prefiere, ante la acción dramática, en vez de en el *niño*, como viene siendo frecuente en la bibliografía al uso, porque estoy convencido,

⁵ Ellis, A. y Maclaren, C., *Las relaciones con los demás. Terapia del Comportamiento Emotivo Racional*, Océano, Barcelona, 2004.

⁶ Blondel, M., *La acción. Ensayo de una crítica de la vida y de una ciencia de la práctica*. BAC, Madrid, 1996.

desde hace bastante tiempo, que se hace cada vez más necesario que se plantee y se lleven a cabo programas de intervención y formación --desde la perspectiva del profesor-- cuya base o eje central gire alrededor de los múltiples beneficios que proporciona el aprendizaje y la práctica de las técnicas dramáticas, aplicadas tanto a los docentes como a los escolares, en general.⁷

Esta necesidad se da en un doble nivel:

- a) humano, como una necesidad *sentida*, resentida; como un darse cuenta de que “hay que hacer cosas”, cambiar la situación y, a la vez, un “no atreverse”, un sentirse incapaz.
- b) Técnico-pedagógico, que respondería a la cuestión que se planteaba Stirner.⁸

«¿Cuándo se educará a una persona creativa en lugar de un aprendiz?
¿Cuándo el maestro se convertirá en un trabajador más? ¿Cuándo y dónde se reconocerá el conocimiento como paso hacia la voluntad? ¿Cuándo el objetivo será el hombre libre y no el meramente educado?»

¿Hasta qué punto puede el teatro -en general- y la acción dramática -en particular- despejar estas interrogantes y colaborar desde la educación a que se alcancen estas metas? Hay común acuerdo en la necesidad que tiene el niño de explorar y construir su mundo; también lo hay en que la labor pedagógica debe tender, sobre todo, al autodesarrollo, a la autogestión, a la autonomía moral y a la adquisición del espíritu crítico.

DRAMATIZACIÓN Y EFICACIA

La dramatización, entendida en este sentido, aparece unida al término eficacia. Y aquí es donde, a mi juicio, aparecen más contradicciones:

Distingamos bien y preguntémosnos: 1) ¿se trata de aprender unas técnicas, sugeridas e indicadas incluso desde la propia legislación oficial para hacer más eficaz la enseñanza, para que el niño desarrolle mejor sus capacidades y su personalidad? o 2) ¿se debiera tratar de algo más que de una técnica?

⁷ Véanse en relación con la temática los siguientes artículos: Solano Navarro, M^a. R., (2007). Drama, creatividad y aprendizaje vivencial: algunas aportaciones del drama a la educación emocional. *Cuestiones Pedagógicas*, 18, 163-174. y Núñez Cubero, L. y Navarro Solano, M^a. R. (2007). Dramatización y educación: aspectos teóricos. *Teoría de la Educación. Revista Interuniversitaria*, 19, 225-252.

⁸ Stirner, Max, *The False Principle of Our Education*, Ralph Myles, Colorado Springs, 1967, pág.23.

Se trata de vivir y hacer vivir tanto al alumno como al profesor íntegramente desde su cuerpo hacia fuera, desde su cuerpo hacia dentro, situarlo en la realidad, dinamizar esa realidad y distinguir las verdades y valores relativos a cada individuo, e ir levantando los ladrillos que cubren este mundo que pisamos, para descubrir sus incongruencias, contradicciones, falsedades ...

Si se trata de lo primero, es decir, de aprender unas técnicas, se observa que, efectivamente, se rompe esa uniformidad de medios de que disponen los líderes educativos, de entrada, pero que pronto se convertirá en un medio más dentro de esa uniformidad.

En este sentido no deja de ser una técnica tan formalizada como otra cualquiera; habrá que aprender, eso sí, a utilizarla, cosa que con una mínima dosis de buena voluntad, y un mínimo de facultades también se consigue. Aquí entraría la práctica de las diversas variantes de las técnicas teatrales aplicadas a la escuela: narración, role-playing, dramatización didáctica, sociodrama, imitación, desfile, juegos, etc. Implica el conocimiento de una serie de técnicas didácticas, y poner en juego sus reglas, sus normas -muy concretas por lo demás, en ocasiones- y basta. Sin duda alguna, presenta ventajas con relación al *modelo tradicional* de aprendizaje; se presenta como un método más liberador, más inspirador, pero siempre cabrá preguntarnos si responde o no a ese principio didáctico en el que absolutamente todos estamos de acuerdo, pero que casi nadie pone en práctica a la hora de la práctica educativa: no hay interés sin necesidad, y sólo la necesidad pone en marcha los procesos de movilización hacia el aprendizaje. Y también, si sólo trabajamos en esta línea, nos olvidamos de algo esencial y es que desde la práctica teatral, se lleve a cabo en el ámbito que se lleve a cabo, como en cualquier otra actividad artística,

“no seleccionamos las ideas de forma neutra, sino que esa elección tiene que ver con nuestra voluntad. La teoría de la ‘voluntad artística’ afirma que tras todo objeto artístico se oculta una intención especial (...) Cada creador elige ideas diferentes a otros. La voluntad selectiva opera a partir de nuestra personalidad y temperamento (...) Es importante señalar aquí las conexiones del mundo imaginario de la idea con el sentido social e histórico en que se sitúa cada creador, ya que muchas veces es imposible explicar nuestros procesos imaginarios sin hablar de convicciones sociales y visión del mundo”.⁹

Es esa investigación de la realidad humana, tanto externa como interna, del análisis de la realidad que nos ayuda a consolidar nuestras convicciones

⁹ Alonso de Santos, J. L., *Manual de Teoría y Práctica Teatral*. Castalia Universidad, Madrid, (2007), pág. 157.

y a dotarnos de una mirada diferente del mundo lo que debe prevalecer en la práctica de la acción dramática a nivel educativo. Es decir, no confundamos: una clase escolar activa, o un grupo activo no debe entenderse como una clase o un grupo que se *mueve*, o que *muevo*, o sea, entender la actividad tan sólo como un movimiento exterior, sino que debe ser algo más: debe provocar también un movimiento interior y producido, sobre todo, por la satisfacción de una necesidad.

TEORÍA Y ACTIVIDAD

La teoría y la actividad deben unirse en la acción, se predica como un axioma. Si nos limitamos simplemente a conseguir esta conjunción, se dé al nivel que se dé, estamos reproduciendo el modelo tradicional que tanto criticamos. El profesor es el dirigente; el profesor no se implica, observa desde una posición privilegiada. Los alumnos dirigidos, adiestrados, reproducen el «modelo», siguen las normas e incluso progresan sobre ellas. Esto, además, está de acuerdo con el modelo de aprendizaje por imitación social de Bandura.¹⁰

En esto se puede llegar a convertir la práctica de la dramatización: en un «modelo» didáctico más, incluso *impuesto*, y que además con su práctica cumplimos el requisito de “estar al día” en nuestra actividad pedagógica. Se organizan cursillos, se facilita bibliografía a los profesores, se les llena la cabeza de datos, se hacen algunas prácticas y se les convence de las excelencias de la dramatización, tanto a un nivel educativo como de aprendizaje, y se les invita a que las practiquen con sus alumnos. Hay que añadir, por lo demás, que obviamente, nadie lo duda, la práctica de la dramatización, la aplicación de las técnicas teatrales en el aula, produce indudables beneficios didácticos. Existen investigaciones que así lo demuestran.

Pero a la práctica de esta técnica, desde un punto de vista didáctico, hay que poner algunos reparos. Dichos reparos pueden identificarse, extrapolando su sentido, con la siguiente frase de P. Freire:¹¹

«Los líderes no pueden tratar a los oprimidos como simples activistas a los que se les debe negar la oportunidad de reflexionar y sólo permitir la ilusión de la acción... Es totalmente esencial que los oprimidos participen en el proceso revolucionario con una conciencia crítica cada vez mayor en su papel como sujeto dentro de la transformación».

¹⁰ Bandura, A. y Walters, R. H., *Aprendizaje social y desarrollo de la personalidad*. Alianza Editorial, Madrid, (1977).

¹¹ Freire, P., *Pedagogía del oprimido*. Tierra Nueva, Montevideo, 1971.

Este es el gran riesgo que percibo en la dramatización didáctica: que puede quedar reducida a la *ilusión de la acción*.

TÉCNICA Y PRÁCTICA LIBRE

Y enlazando con esta objeción viene la posible respuesta a la segunda pregunta o alternativa: ¿queremos que la dramatización sea algo más que una técnica? Es decir, facilitar, despertar, los recursos que el ser humano, los escolares, adultos o no, poseen para que sean capaces de insertarse como sujetos activos en la dinámica de un proceso de transformación; sin olvidar que dentro de ese proceso de transformación estamos también nosotros, los profesores. Esta otra alternativa sería la práctica libre de la dramatización, de los recursos y técnicas de acción dramática y teatral, en general.

Analicemos ciertos componentes que serían imprescindibles para llevar a cabo este modelo de dramatización:

Primer componente: la capacidad lúdica. He ahí un elemento creador, generador de transformaciones, de procesos de movilización interior del niño... y del adulto.

Objeción: ¿Cómo facilitaremos el juego si no sabemos jugar; si, justamente, nos han educado para «aprender a dejar de jugar» y hacer que nos tomemos la vida en serio?

Segundo componente: la espontaneidad. El niño ya la posee, la posee especialmente, porque aun no ha sido mediatizado por las exigencias sociales, entre ellas la escuela.

Objeción: ¿Cómo aprovecharemos, cómo enriqueceremos esa espontaneidad, cómo la haremos crecer y desarrollarse, si nos han educado para poner distancia entre el mundo y nuestra conciencia, entre el mundo y nuestro pensar espontáneo? Si nuestras respuestas están domesticadas ¿cómo enseñaremos a responder espontáneamente?

Tercer componente: la desinhibición.

Objeción: ¿Cómo la practicaremos si estamos inhibidos, cargados del sentido de lo ridículo que no es sino el aspecto trágico-cómico del desacataamiento de las normas sociales, impuestas y dadas sin haber sido ni siquiera realmente aceptadas desde nuestra conciencia de seres racionales?

Cuarto componente: la liberación que provoca la inspiración.

Objeción: Muy unido al anterior. ¿De dónde sacaremos la inspiración, la creatividad, si vivimos en un mundo socialmente conformista, donde se prefiere optar por lo ya fabricado huyendo del esfuerzo hasta de pensar

en su procedencia o coste humano? Si la creatividad es impulsora de nuevas culturas que, en ocasiones, nos aterran y la cultura aceptada, no sólo no la liberamos, sino que la encerramos y la protegemos en vitrinas, baldas y ejemplares únicos, o simplemente la reproducimos sin mediación crítica en la red.

Quinto componente (consecuencia lógica del anterior): la confianza en mí y en los demás. La capacidad creativa provoca, genera confianza. Sentirnos capaces de reconstruir nuestro *propio modelo*, con los elementos que poseo. El aprendizaje del pensamiento divergente, creativo, es decir, no respetar la ley, el uso y la costumbre para explorar nuevas aventuras y posibilidades de estar y de ser.

Objeción: ¿Cómo hacer que el niño viva confiado en sí mismo, sin esa peyoratoria angustia de necesitar del adulto, si nosotros no tenemos confianza en nosotros mismos, en nuestra tarea, ni somos depositarios, como ya dije anteriormente, de la confianza de los demás. Si vivimos dentro de la institución educativa controlados y controlando. Si la mayor parte de nuestros aprendizajes van dirigidos a instruir nuestro pensamiento convergente, o lo que es igual el respeto a la ley, el uso y la costumbre.

Sexto componente: la empatía, el necesario aprendizaje de saber y ser conscientes de que el mundo no termina en mí, que el otro y todos los demás seres del planeta son prolongaciones placenteras o dolorosas de mi propio ser y entidad y que están ahí para ayudarme a construir mi propia identidad.

Objeción: ¿Cómo llegar a ser empáticos, a tener las vivencias del otro en un mundo y en una cultura que por encima de cualquier otra cosa nos enseña a defender nuestro territorio y desechar todo aquello que se aparte de las más radicales fronteras hedonistas? ¿Cómo aprender a pensar en los sentimientos ajenos en una institución educativa, que vive preocupada por los rankings del dominio de los saberes instrumentales y que nada se plantea, con auténtico rigor al menos, en relación con el aprendizaje de la gestión de los saberes emocionales?

LA REALIDAD DEL PROFESOR

Así pues, nos encontramos con la siguiente realidad: el profesor que va a trabajar precisamente con los alumnos y alumnas, con este material humano -el más delicado de todos los materiales- no sólo no posee estas capacidades, sino que ha sido cuidadosamente enseñado, educado, domesticado desde su más tierna infancia para que deje de ejercerlas.

El profesor no sabe jugar y debe encauzar el juego, orientarlo. El profesor no sabe imitar, y debe enseñar por imitación. El profesor no debe

improvisar -le está prohibido improvisar- y sin embargo debe encauzar la espontaneidad del niño, enseñarle a improvisar para crear. El profesor piensa, *siente* muchas cosas y no las comunica, porque se corre el riesgo grave de deteriorar su imagen; no admite una contradicción; su principio de autoridad está en juego; se juega con su espontaneidad su puesto de trabajo. Esta alternativa del juego de la acción dramática libre, de la creación de un entorno amigable al cerebro, espontáneo, requisito esencial para la asimilación de otros contenidos más duros según las últimas investigaciones desde la neurociencia, esta pedagogía que yo he dado en llamar de la proximidad, no contiene inicialmente ninguna finalidad de aprendizaje programático, curricular, etc. Se presenta, además, más atractiva, más liberadora... ese debe ser el camino, pero también es cierto que contiene un enorme riesgo si se practica, sin una vivencia previa: el problema de la *transferencia*.

Es decir, que sea el profesor el que transfiera -más o menos conscientemente- sus problemas, sus necesidades, sus angustias, sus intereses, su mundo que no exploró en la infancia, sus frustraciones, en suma, al alumno llevándolo a situaciones delicadas a las que no le podrá dar, porque no sabe, una salida.

TALLERES EMOCIONALES Y DE TEATRO

Por ello creo que antes de poner en marcha los procesos de dramatización en esta segunda alternativa es fundamental consumir un paso previo que, por simple que parezca el apuntarlo, no deja de tener una gran importancia. Y es la participación de los profesores en talleres de teatro por y para ellos; pensados y organizados para ellos; sesiones de encuentro a través del teatro, con una doble finalidad y una consecuencia importante.

La doble finalidad:

1. Vivenciar y explorar los límites de sus emociones y sentimientos a través del aprendizaje de técnicas dramáticas. A través de la dramatización, medir hasta donde se puede llegar, a través de su propia y exclusiva vivencia. Ser consciente de los procesos interiores que puede desencadenar y evaluar sus consecuencias.
2. Creer en lo que se hace. Adquirir su credibilidad a través de su propia experiencia emocional. Sólo lo que se cree, aquello en lo que se tiene fe, puede producir beneficio y, lo que es más importante desde la profesión docente, ser realmente comunicado. Estamos cansados de predicadores incrédulos.

La consecuencia:

La liberación a través del teatro, a través de la acción dramática. Sólo consumiendo estos pasos, pienso que se podría hablar de auténtica liberación, porque el hombre se libera cuando conoce los fundamentos, los límites y las consecuencias de aquello que pone en práctica. A través de la liberación, así entendida, la dramatización puede ser un instrumento valioso que devuelva la confianza al profesor en su tarea. Confianza que, hoy por hoy, parece que le han retirado aquellos que justamente debieran estar más interesados en otorgársela.

No quiere ello decir que puedan existir otras técnicas, otros procedimientos, que igualmente se consideren útiles para la restitución de la confianza al profesor. Pero si he seleccionado la acción dramática, la dramatización, es porque se revela especialmente sensible para la reflexión acerca de la función y del rol social que debe desempeñar el profesor. Reúne, por otra parte, dos características fundamentales más próximas al concepto de educación que al de enseñanza-aprendizaje:

1. Es un excelente procedimiento de comunicación y diálogo para con uno mismo y con los demás.
2. Se puede practicar desde el interior del propio sistema, lo cual significa la práctica de una serena actividad crítica y de una pedagogía de la proximidad, tan necesaria en una época en que la ilusión de lo próximo parece sólo circular por la gran red y por las plataformas virtuales.

Albergo la esperanza de que la práctica de la dramatización, el análisis en profundidad de nuestras emociones a través de la acción dramática mejore de forma sustancial la calidad de nuestras relaciones y aumente los niveles de verdadera comunicación humana. Y que ello se consiga a través de ese inevitable proceso de socialización secundaria, tan importante en nuestra civilización occidental, como es la escolarización de nuestros niños y jóvenes adolescentes. Serviría para algo más que para tratar de superar, con ser muy importante y necesario ¡quién lo duda!, el próximo Informe Pisa. Significaría también que este método, tan unido desde sus raíces, a la educación de nuestras emociones habría obtenido toda su madurez. Hoy por hoy, pienso que sigue siendo un adolescente confuso, aunque tremendamente combativo, como todo buen adolescente.

BIBLIOGRAFÍA

Alonso de Santos, J. L., *Manual de Teoría y Práctica Teatral*. Castalia Universidad, Madrid, 2007.

Bandura, A. y Walters, R. H., *Aprendizaje social y desarrollo de la personalidad*. Alianza Editorial, Madrid, 1977.

Blondel, M., *La acción. Ensayo de una crítica de la vida y de una ciencia de la práctica*, B.A.C., Madrid, 1996.

Bugelski, *Psicología del aprendizaje aplicado a la Enseñanza*. Taller de Ediciones (Col. Taller dos, 4), Madrid, 1974.

De Landsheére, G., Investigación operativa y formación del personal docente, *Boletín Bibliográfico Informativo*, 2. Universidad de Sevilla: ICE, 1976.

Ellis, A. y Maclaren, C., *Las relaciones con los demás. Terapia del Comportamiento Emotivo Racional*, Océano, Barcelona, 2004.

Freire, P., *Pedagogía del oprimido*. Tierra Nueva, Montevideo, 1971.

Núñez Cubero, L. y Navarro Solano, M^a. R., "Dramatización y educación: aspectos teóricos." *Teoría de la Educación. Revista Interuniversitaria*, 19, 2007.

Solano Navarro, M^a. R., "Drama, creatividad y aprendizaje vivencial: algunas aportaciones del drama a la educación emocional", *Cuestiones Pedagógicas*, 18, 2007, 163-174.

Stirner, Max, *The False Principle of Our Education*, Ralph Myles, 1967.

Tolstoy, L., «*Education and Culture*», en *Tolstoy on Education* Traducido por Leo Wiener, The University of Chicago Press, Chicago, 1967.

Touraine, A., *Un nuevo paradigma: para comprender el mundo de hoy*, Paidós Ibérica, Barcelona, 2005.

UN ESPACIO EXPOSITIVO PARA EL SENTIMIENTO POPULAR.
(IN MEMORIAM DE ALBERTO FERNANDEZ BAÑULS)

Manuel Grosso Galván
Universidad de Sevilla.

RESUMEN

A través de un recorrido descriptivo del museo de la Hermandad de la Virgen Macarena, el autor nos lleva a reflexionar sobre el valor del sentimiento popular que aporta sentido y contenido a lo allí expuesto, explicando el valor no solo antropológico sino también sentimental de lo que significa realmente la Macarena en la ciudad de Sevilla.

(Palabras clave: Semana santa, Sevilla, Virgen Macarena, museos, Hermandades.)

ABSTRACT

Through a descriptive review of the museum of the Brotherhood of the Virgin Macarena, the author leads us to reflect on the value of the popular feeling that brings sense and content to what is there exhibited, explaining the value not only anthropological but also sentimental of what it really means the Macarena in the town of Sevilla.

(Key words: Holy Week, Sevilla, Virgin Macarena, museums, Brotherhoods.)

Lo “popular” tiene mala suerte desde el punto de vista museístico. Y esto no es nada raro, ya que, por encima del valor de las piezas a exhibir, está su contenido de significado interno, que es lo que verdaderamente le aporta interés a los objetos en si mismo, por encima del valor económico o artesanal que ellos posean “*per se*”. De aquí que la iniciativa de la Hermandad de la Macarena de ennoblecer sus antiguas dependencias dedicadas a lo que se denominaba el “Tesoro de la Macarena” no estaba exenta de riesgos y afortunadamente estos han sido superados con creces.

El proyecto de Javier Rodríguez Barberán indicaba desde su principio que

“Es necesario hablar de lo que la Macarena significa dentro de la Semana Santa de Sevilla con la certeza de que el mensaje tiene que ir dirigido a públicos muy diferentes, pero sobre todo a quienes probablemente no hayan vivido nunca la experiencia de ese tiempo sagrado. Además, la Macarena no es tan solo una cofradía en la calle cada Madrugada de Vier-

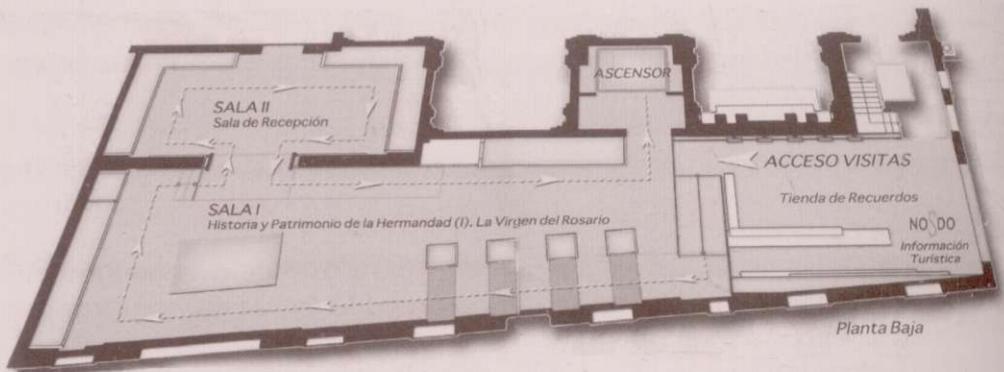
nes Santo; es mucho mas. Es el símbolo de un barrio de la ciudad, de un arrabal histórico con personalidad marcada y de las rutas que han dado significado a un sector urbano lleno de relatos que han sido acogidos por los muros de San Gil y por los de la Basílica que se asoma al Arco.”

Como ven es algo bastante complicado de llevar a cabo, aunque ante los resultados obtenidos hay que decir que estas ideas han quedado espléndidamente materializadas en el actual, llamémosle, museo.

Junto a las dificultades materiales antes enunciadas existía, desde mi particular punto de vista, otro no menos importante, que es el singular sentido del gusto que determinados sectores cofrades tienen del hecho de la Semana Santa, e incluso de su interpretación como fenómeno social. En un mundo donde lo mas nimio, al parecer, tiene una importancia sobrevalorada y todo es objeto de criticas furibundas, el darle a este espacio un aspecto contemporáneo, que curiosamente resalta aun mas el carácter atemporal de lo que allí se ve, y el mero hecho de plantear un proyecto que no fuera solamente el mostrar las riquezas de la hermandad, sino el contextualizarla, era por sí mismo un riesgo a correr, aunque espero que todos los sectores hayan quedado satisfechos por sus resultados.

A mí personalmente lo que mas me ha interesado es sentir la carga emocional que cada objeto de los allí exhibidos lleva en su interior y eso gracias a la manera que se ha elegido para exponerla.

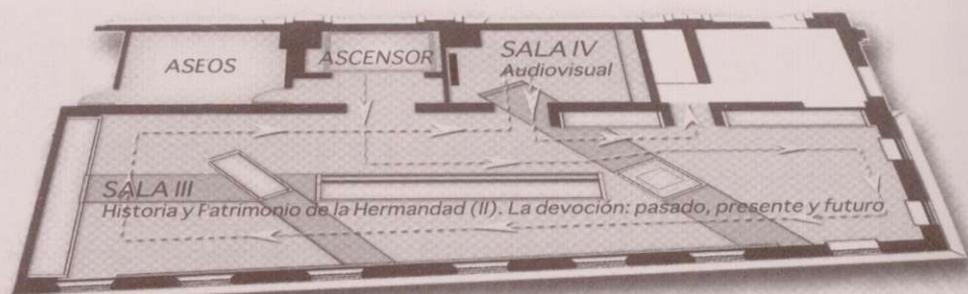
Físicamente el museo tiene tres plantas. La baja, que es por la que se accede al mismo, está dividida en un espacio dedicado a la Virgen del Rosario y a explicar a través de paneles la historia de la hermandad con especial hincapié en lo que el Siglo XIX significó para la misma. En un lateral de la planta se alza un pequeño espacio donde se contemplan a través de unas vitrinas que sólo dejan ver parcialmente las piezas y que transmiten esa sensación de fragmentación que tiene el devenir de cualquier institución centenaria como es el caso que nos ocupa.



De aquí se accede por ascensor a la segunda planta, por razones varias, entre ellas la mayor comodidad del visitante, que es precisamente la que mejor explica el contexto en el que hay que situar los objetos que allí contemplamos. Un inmenso panel donde se explica el recorrido habitual de la hermandad, con algunos monitores en donde se contemplan imágenes del documental que podemos contemplar en una pequeña habitación anexa y en el que, gracias al trabajo de Carlos Colón, se resume lo que es la Hermandad Macarena en la calle; algo nada fácil, debido entre otras cosas al ingente material con el que se cuenta. No obstante sería de desear, y creo que así está previsto, que el documental contase con subtítulos en varios idiomas, algo sencillo pues acertadamente los textos son mínimos y son las propias imágenes las que nos hablan por sí mismas. Objetos de valor sentimental como el cajón que se utilizó para el traslado durante los años que no estuvo en San Gil, o la actual cruz de guía colocada sobre una inmensa foto de la antigua, con el Hospital de las Cinco Llagas de fondo, que nos retrotrae a otros tiempos y a su vez nos confirma que son los mismos, así como la pared que da al Arco con otra foto de época, que nos coloca inmediatamente en el espacio de lo puramente popular.



Por comodidad y también, por qué no decirlo, por pura coherencia didáctica y estética, se ha dejado para el final, aunque eso sí se encuentre en la primera planta, la visión de los dos pasos enfrentados con un pequeño desnivel que le dan una perspectiva diferente, que en definitiva sirven de marco esencial a la exposición de los diferentes mantos que se encuentran en las paredes. Es curioso el destacar el inmenso vacío que se deja sentir con las ausencias de las imágenes titulares, lo que refuerza la idea de que todo lo que hemos contemplado carece de sentido sin ellas. En la misma planta, en un anexo, se pueden contemplar entre otras cosas la magnífica corona con la que la Esperanza procesiona cada Viernes Santo.



Planta Segunda

Tras completar la visita, cuando se sale de nuevo a la calle, el visitante se siente con la sensación de haber estado en el complejo mundo de lo que significa la Hermandad de la Macarena en esta ciudad de Sevilla. No se queda uno maravillado de las joyas que ha visto, o de los magníficos bordados de Rodríguez Ojeda que ha contemplado, sino de lo sutil que es esa presencia de lo macareno a través del tiempo, hasta el punto que lo adecuado sería dejarse llevar por la calles del barrio en busca de esas huellas indeleble que la Macarena ha dejado a través de los siglos, en sus casas, en la pequeña tienda de comestibles o en la infinita cantidad de azulejos y fotos que nos encontramos por doquier. De esta forma, el peso mayor del museo radica en lo que la tradición popular ha ido aportando al acervo macareno, y viceversa, constatando que ha sido el pueblo de Sevilla el que a su vez ha terminado por impregnar todo lo que allí se ve. En realidad es un viaje de ida y vuelta.

En este sentido es un museo de lo popular y de cómo esto se transmite al mundo de la cultura a través de un complejísimo entramado intelectual. No es un museo al uso, como tampoco es un museo de una hermandad tan importante como lo es la de la Macarena, es un museo a mayor gloria del sentimiento macareno, de su barrio y de su mayor tesoro que es la Esperanza. Es una forma de explicar a los demás y de explicarnos a nosotros mismos el valor no solo antropológico sino también sentimental de lo que significa realmente la Macarena en esta ciudad.

Un equilibrio en el que se entremezclan los sentimientos religiosos y los profanos que es, en definitiva, el objetivo final de este singular espacio y uno de los fines de la Fundación Machado, que no es otro que el de poner en valor la Cultura Tradicional de Andalucía. Por ello son importantes iniciativas como ésta para conocer en profundidad no sólo nuestra semana santa, sino la ciudad en sí misma. Lástima que antiguos macarenos, como Alberto Fernández Bañuls, no lo hayan podido conocer, aunque sí sentir; algo que sin duda deberían hacer, no sólo todos aquellos que nos visitan, sino también todos los que habitamos en esta ciudad.

LA COPLA FLAMENCA: LÍRICA TRADICIONAL EN ANDALUZ.¹

Juan Alberto Fernández Bañuls.
Fundación Machado.

RESUMEN:

En el artículo se estudia la poderosa vitalidad de la copla flamenca, lírica de carácter tradicional que permanece viva y en permanente estado de creación y se estudia desde un punto de vista fonético y filológico su principal característica: la oralidad o, mejor dicho, el carácter cantado de la poesía flamenca que demuestra que se realiza en la variante del español que conocemos como dialecto andaluz y, más concretamente, en la variante bajoandaluza o norma sevillana.

(Palabras clave: Flamenco, coplas flamencas, poesía popular, Andalucía, habla andaluza.)

ABSTRACT:

In this article it is studied the powerful vitality of the flamenco song, traditional lyric that remains alive and in a permanent creative state. From the phonetic and philological points of view, its main characteristic is its orality, or rather, its character of being sung of flamenco poetry, which shows that it is done in the Spanish variant that we know as andalusian dialect and, more specifically, in the lower-andalusian or sevillian norm.

(Key words: Flamenco, flamenco songs, popular poetry, Andalucía, andalusian language.)

Desde el día que fui invitado por el profesor Pedrosa para intervenir en este Segundo Congreso Internacional “Lyra Mínima Oral”, estuve dándole vueltas al enfoque que pudiera darle a esta comunicación, porque sabía que hablar de la copla flamenca ante un auditorio de esta categoría se convertía en una oportunidad extraordinaria para dar a conocer aspectos de nuestra poesía tradicional que no vienen siendo suficientemente valorados ni, por consiguiente, estudiados, el Flamenco, y de su soporte literario, la copla flamenca, como objetos dignos de la atención investigadora de cuantos nos

¹ Esta comunicación fue leída en el Congreso Internacional celebrado en la Universidad de Alcalá los días 28 al 30 de octubre de 1998 y publicada en *Lyra Mínima Oral. (Los géneros breves de la literatura tradicional)*, Universidad de Alcalá, Madrid, 2001.

ocupamos, en mayor o menor escala, en estos asuntos de los géneros de la poesía tradicional.

Por todo ello, decidí que un análisis de nuestra perspectiva investigadora en el campo concreto de la copla que sirve de soporte literario a los diversos estilos del Cante flamenco y una reflexión seria acerca de las posibilidades de estudio que estas coplas ofrecen para todos aquellos que, desde la Filología, han sentido la emoción original de la poesía, constituían el primordial objetivo de esta comunicación.

Bien conocido es de todos el momento inicial de los estudios sobre la antigua lírica hispánica y el papel que desempeñó en ello, como en tantas otras cuestiones de nuestra historia literaria, D. Ramón Menéndez Pidal. No me extenderme sobre esto. Pero quisiera llamarles la atención sobre algo que a menudo no tomamos en la suficiente consideración. Cuarenta años antes de que D. Ramón pronunciara su célebre conferencia en el Ateneo madrileño, un abogado sevillano, inclinado por vocación y por estirpe al estudio y al rescate de cuantas formas hubiera de cultura popular, D. Antonio Machado y Álvarez, *Demófilo*, había realizado el primer estudio rigurosos y la primera antología de coplas flamencas con criterio científico de la historia. Él es, por tanto, el primero en la tradición investigadora que llama nuestra atención sobre estas breves canciones pertenecientes desde luego a la moderna tradición de la lírica popular hispánica, manifestada, como bien dice el profesor Piñero Ramírez, en “el triunfo de dos estrofas, ambas de cuatro versos, que imponen su dominio casi absoluto sobre cualquier otra. Seguidilla y cuarteta romanceada (la cuarta de rima asonante en los versos pares) acaparan casi la totalidad de las formas de la canción lírica de la tradición moderna”.² En efecto, como bien puede comprobarse en las colecciones de *Demófilo*³ y en las más recientes,⁴ las dos estrofas arribas señaladas son las que más se contabilizan, con la variante sobre el esquema normal de la seguidilla, empleado comúnmente en cantes como las livianas, serrana y cantinas, consistente en el alargamiento del tercer verso de la copla para convertirlo en uno de arte mayor, que es el esquema métrico de la más original de todas las coplas flamencas y, desde luego, la que, tanto en el cante, como en el poema, contiene las más altas cotas de intensidad lírica: la siguriya gitana.

² Piñero Ramírez, Pedro, “El carbonero. Ejemplo de canción en serie abierta de la lírica popular moderna”, *Lírica popular/lírica tradicional. Lecciones en homenaje a Don Emilio García Gómez*, Universidad de Sevilla -Fundación Machado, Sevilla, 1998, pág. 219.

³ Machado y Álvarez, Antonio, *Colección de cantes flamencos* (Madrid: Demófilo, 1974), y *Cantes Flamencos*, Espasa Calpe, Madrid, 1975, 3ª ed.

⁴ Fernández Bañuls, Juan Alberto y Pérez Orozco, José María, *La poesía flamenca. Lírica en andaluz*, Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía - Ayuntamiento de Sevilla, Sevilla, 1983.

Cuando yo me muera,
te pido un encargo:
que con la tranza de tu pelo negro
me amarren las manos.

Salvo el caso de la siguiriya, necesariamente limitado a ese estilo de cante, el resto de las coplas flamencas se atienden a las dos estrofas sobre las que se asienta la moderna tradición de la poesía popular y sin contar, claro está, con los fandangos a cuya copla original de cuatro versos romanceados se ha añadido un quinto que normalmente y en mi opinión no hace sino empobrecer el contenido lírico del conjunto, y que, por otra parte, facilita su realización musical.

¿Qué tenían estos cantes llamados flamencos para llamar la atención de *Demófilo* y para que hoy, más de un siglo después de la publicación de su *Colección de Cantes*, sigan siendo una especie de hermano pobre en lo tocante a la atención que le prestan los investigadores de nuestra poesía tradicional? Permítanme transcribir algunas palabras de Antonio Machado y Álvarez que, aunque extensas, podrán iluminar las posibles respuestas a la pregunta formulada y que allanarán nuestro camino a la hora de formular nuestras propias reflexiones, consideraciones y, en su caso, las conclusiones a las que podamos llegar.

“El poeta anónimo” —dice *Demófilo*— “no usa ripios. La falta de ripios es una verdaderas notas características de la poesía popular: el ripio es un prior que el pueblo desconoce: en tesis general. Puede asegurarse que copla, soleá o seguidilla que tenga ripio, no la ha hecho el pueblo”. Y más adelante, afirma:

“Las coplas populares no están hechas para venderse, ni aún 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, una expresión y un alcance que meramente escritas no pueden tener” [...] “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. 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”.⁵

Muchas y muy importantes son las consecuencias que se pueden extraer de estas palabras de *Demófilo* cuando queramos establecer los rasgos

⁵ A. Machado y Álvarez, *Cantes flamencos*, pág. 16.

distintivos, los caracteres significativos, de la copla flamenca y, más concretamente, su carácter oral y, aun, oral-cantado.

En efecto, la poesía flamenca es oral. Sólo en ocasiones y por motivos ajenos a la creación poética, pasa a ser reflejada por escrito. Y, además, se realiza en la variante del español que conocemos como dialecto andaluz y, más concretamente, en la variante bajoandaluza o norma sevillana, lo que no viene sino a confirmar el origen del Flamenco en la concreta zona geográfica del bajo Guadalquivir. Aún hoy, a varias décadas de la invención de la grabación fonográfica que, como es lógico, ha supuesto una radical transformación en el proceso de comunicación que implica la poesía flamenca, puede afirmarse que la interpretación, y, quizá en menor medida, la transmisión y la conservación de las que llegan a pervivir como coplas vivas en la memoria de la colectividad, continúa siendo oral y, dentro de ello, además, cantada.

Ahora bien, la oralidad o, mejor, el carácter cantado de la poesía flamenca se solapa necesariamente con lo que arriba hemos apuntado, esto es, su realización lingüística en el dialecto andaluz. Me detendré un poco a analizar este carácter primordial de la copla flamenca que va a tener luego repercusiones extraordinariamente importantes, si entendemos la lengua como vehículo esencial en la transmisión de la cultura.

En principio, es necesario hacer alguna puntualización sobre lo que se viene llamando literatura andaluza y que, como tal, viene apareciendo en manuales y algunos ensayos y que, como Vds. podrán comprender, se basa en criterios extrafilológicos. Quiero dejar bien claro que escritores como Fernando de Herrera, Góngora, Bécquer o los Machado son espléndidos poetas que escribieron su obra en español y que su aportación a la historia de las literaturas hispánicas no es posible ni ignorarla, ni ponerla en duda. Pero tampoco es posible confundir esa literatura con la lírica en andaluz, ya que esta última no tiene su razón de ser en una lista de ilustres nombres de andaluces ilustres, sino en virtud de la pura realidad de la existencia de un extenso acervo poético, fruto de una actitud artística que se concreta en un código lingüístico que le sirve de soporte expresivo: las hablas andaluzas.

En todos los niveles de este fenómeno poético se pueden constatar datos incuestionables que nos permitirán concluir que es sólo el andaluz y no otra modalidad lingüística la que han adoptado y deben adoptar las coplas flamencas. Es el caso del nivel de la métrica, donde, en un primer acercamiento, podemos observar diferencias relevantes que efectuaran a la propia organización definitiva del poema:

Con Dios peleo a bocados,
si el *confesó'* a ti te dice
que nuestro *queré'* es pecado.

Parece evidente que, aparte cuestiones técnicas de otra índole, este ejemplo de estrofa llamada soleá nos pone en evidencia la formación de sinalefas insólitas en otras variedades del español, provocadas por la pérdida de la consonante final en las palabras “confesor” y “querer”, sinalefas que posibilitan que la copla en cada verso sea octosilábica, cosa que no ocurriría si la soleá se realizara en otra variante que no fuera el andaluz y que produciría un indeseable anisosilabismo que rompería la estructura métrica de la copla.

He aquí una primera y llamativa consecuencia del modo de actuar del dialecto andaluz sobre la obra poética. Sabemos bien que es en este primer nivel fonético-fonológico donde se documentan las más claras diferencias entre el andaluz y el castellano. Pero no es sólo en este nivel. En este otro caso

Me muero de pena,
v'y a morirme yo,
como me muero mordiendo la corteza
del verde limón.

se hace patente un caso de fonética sintáctica, en el que la pérdida de una vocal de la sílaba métrica “voy = v'y á”, no ya iguala la pauta hexasilábica, sino que, además está incidiendo en otro nivel del fenómeno lingüístico: ir a + infinitivo es la perífrasis verbal que en determinadas áreas de nuestro dialecto está sustituyendo a la forma sintética del futuro “cantaré”.⁶ Esa reducción fonética “lexicaliza” la fórmula, reconduciendo a un nuevo proceso de síntesis en la perspectiva diacrónica de la evolución del sistema de los tiempos verbales latinos a los románicos. Con esto, hemos avanzado un paso en el tránsito de la fonética a la sintaxis que, como es sabido, es uno de los caminos más frecuentes y más productivos en el proceso de transformación de las lenguas.

Pero añadiremos otro ejemplo todavía:

Compadrito mío Cuco,
dile *usté* a mi madre
cómo yo me muero en esta casapuerta,
revolcao en sangre.

Traemos aquí esta copla por la curiosidad arqueológica que supone el empleo de un lexema arcaico. La palabra casapuerta se conserva en el an-

⁶ Mondéjar, José, *El verbo andaluz. Formas y estructuras*, C.S.I.C., Madrid, 1970.

andaluz del bajo Guadalquivir como auténtica reliquia desaparecida hoy en el resto del español y que, además, nos conduce al nivel léxico, donde también el andaluz está claramente diferenciado del castellano.

No es éste el lugar para inventariar todos los fenómenos lingüísticos del andaluz que se pueden observar en las coplas flamencas. En cualquier caso, fenómenos como el seseo, la aspiración de implosivas, la alternancia r/l, la pérdida de consonantes finales, etc., integran indisolublemente el soporte sonoro de la lírica en andaluz.

Pero si nos quedáramos en una mera descripción lingüística, estaríamos vedando la posibilidad de introducirnos en dominios más sugestivos, porque allí donde exista una forma de hablar diferente, existe una diferente manera de concebir el mundo y la vida, en definitiva una cultura distinta. Ya lo afirmó expresamente el maestro Leo Spitzer, cuando aseguraba: "Ahora bien, puesto que el documento más revelador del alma de un pueblo es su literatura, y dado que esta última no es otra cosa más que su idioma, tal como lo han escrito sus mejores hablantes, ¿no podemos abrigar fundadas esperanzas de llegar a comprender el espíritu de una nación en el lenguaje de las obras señeras de su literatura?"⁷

Ahora bien, todas estas consideraciones sólo encontrarán su adecuada realidad, si dispusiéramos de un inventario lo suficientemente amplio de coplas flamencas en las que se pudiera rastrear de manera metódica y comprensiva todos y cada uno de los rasgos significativos que conforman su contenido. Y ello es tarea de un amplio equipo de investigación necesariamente multidisciplinar que confirme lo que nuestra intuición vislumbra. Sólo así podríamos establecer las claves elementales que posibilitarían, con su aplicación a los hechos concretos, iluminar y definir pormenorizadamente la totalidad de los elementos que informan esa presentida cultura andaluza.

Pero, volviendo a la caracterización formal de la copla popular flamenca, conviene detenerse en el carácter tradicional de estos poemas, para así imbricarlos de manera definitiva en el conjunto de la lírica popular hispánica. Porque el rasgo diferenciador de la copla flamenca en lo que se refiere a su carácter tradicional es que la elección del canal por donde va a discurrir el producto de la creación artística, de la propia copla, es anterior al momento en que un individuo perfectamente anónimo lo produjera. Esta elección puede ser instantánea, reciente, o puede haber sido tomada mucho tiempo atrás, o mucho tiempo después, ajena incluso a la propia voluntad del autor. Sólo tenemos que recordar la gran cantidad de coplas flamencas que no han llegado a tales hasta después de la muerte de su autor, cuando un cantaor,

⁷ Spitzer, Leo, *Lingüística e historia literaria*, Ed. Gredos, Madrid, 1961.

no importa cómo, dónde ni porqué, la hizo dentro de uno de los géneros musicales tradicionales del flamenco.

Como puede deducirse de la línea expositiva anterior, estamos en disposición de afirmar que no es el modo de producción lo que distingue la copla flamenca en cuanto poesía tradicional, sino la naturaleza del canal utilizado para su transmisión: el cante, en nuestro caso. Y, además, carece de importancia, a nuestro entender, el mayor protagonismo de la lírica hispánica de la tradición antigua —basta repasar la bibliografía especializada—, sobre la de la tradición moderna. Creemos que esto es así, porque, como dice Vicenç Beltrán: “...la existencia de una lírica de este tipo en la Edad Media resulta obvia, su presencia en la ensayística especializada y en las historias de la literatura, plenamente justificada, pero textos, lo que se dice textos medievales, en castellano, no tenemos prácticamente ninguno”.⁸

Desde el año 1985, en Sevilla, en la Fundación Machado, un equipo investigador ha logrado recopilar más de cincuenta mil coplas flamencas, efectivamente cantadas, con multitud de variantes, minuciosamente fichadas y catalogadas y constituir así uno de los mayores, si no el mayor, archivo de poesía popular de tradición moderna de cuantos puedan existir en la comunidad hispanohablante. Ese impresionante archivo está a disposición de cuantos investigadores lo requieran para aportar, en estudios parciales o generales, lo que su buen entender, su conocimiento y su sabiduría estimen oportuno.

Sabemos bien que el trabajo de recopilar las coplas para formar un nábeas mínimamente creíble tiene aporías incuestionables. No es la menor asumir que reproducir la forma —una de las formas—, concretas que la copla adopta en uno de los momentos de su vida, significa renunciar a la posibilidad de reflejar la *vida entera* de la copla que, independiente, ajena a cualquier afán de inventario totalizador, continúa desarrollándose, transformándose, existiendo, inaccesible a las voluntades individuales. Éste es el sentido, al fin y al cabo, de la tradicionalidad referido a la lírica flamenca de tipo popular, su maravillosa capacidad de adaptación para conseguir expresar momentos concretos de los sentimientos individuales de sus intérpretes que serán los encargados de realizarlas en cada ocasión como únicos autores de ese instante de su vida porque, como bien dice Machado y Álvarez:

“...el molde de ellas es tan amplio, vago e indeterminado, que basta la más leve modificación de un relativo, de un tiempo, de un nombre, de un artículo, muchas veces de una sola letra, para hacerla adaptables a los casos

⁸ Beltrán, Vicenç, “Poesía tradicional: Ecdótica e historia literaria”, *Lírica popular/Lírica tradicional*, p.115.

y cosas más diferentes, habiendo algunas de tan natural y delicado artificio, que pueden pasar a expresar, con breves modificaciones, los más contrarios afectos y situaciones del ánimo”.⁹

En todo caso, no somos nosotros los que podamos decidir el camino que recorrerá una copla recogida en un momento puntual de su existencia. Al final, la tradición oral será quien diga la última palabra y señalará las elegidas para vivir en la memoria y en los labios de los cantaores, únicos depositarios colectivos de esta prerrogativa.

Pero, teniendo como tenemos ese inmenso tesoro que permanece vivo y en continuo proceso de creación y recreación, no podemos menos que asombrarnos ante el poder de pervivencia de la inmensa mayoría de estos breves poemas tradicionales que, en continuo fluir desde la más pura reconstrucción arqueológica que respeta íntegramente la forma poética primitiva, como en

En *to* las partes del mundo
sale el sol cuando es de día;
para mí sale de noche,
que hasta el sol va en contra mía.

atestiguado en la colección de *Demófilo* y, por tanto con más de un siglo de pervivencia, hasta una copla que, también perteneciente a la misma colección y que en ella decía:

No te pongas *colorá*,
que eso que a ti te ha *pasao*
le pasa a la más *pintá*.

la escuchamos, hace algunos años, en la maravillosa voz flamenca de Fernanda de Utrera, con esta significativa y concreta variante

No te pongas *colorá*,
que eso que a ti te ha *pasao*
le pasó a mamá Pilar.

no hace sino atestiguar la poderosísima vitalidad de la copla flamenca, lírica de carácter tradicional que permanece viva y en permanente estado de creación, en el panorama hispánico, y ello, además, a consecuencia de su perte-

⁹ A. Machado y Álvarez, *Cantes Flamencos*, pág. 19.

nencia, como elemento indisoluble, a las músicas venerables del Flamenco, de quien es su natural soporte literario.

Mientras que muchas de las formas de la antigua lírica popular han ido desapareciendo de la memoria de las gentes, debido, en gran medida, a su falta de adecuación a los nuevos tiempos, el cante flamenco –canción, no lo olvidemos– ha hecho posible que el inmenso hábeas de la poesía flamenca sea, actualmente, un espléndido banco de pruebas para, a través de su estudio riguroso, paciente y ¿por qué no? enamorado, echar más luz sobre los muchos problemas que tiene planteada la crítica filológica en este ámbito tan querido por todos los que nos reunimos aquí.

BIBLIOGRAFÍA

Beltrán, Vicenç, “Poesía tradicional: Ecdótica e historia literaria”, *Lírica popular/Lírica tradicional. Lecciones en homenaje a Don Emilio García Gómez*, Universidad de Sevilla -Fundación Machado, Sevilla, 1998.

Fernández Bañuls, Juan Alberto y Pérez Orozco, José María, *La poesía flamenca. Lírica en andaluz*, Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía - Ayuntamiento de Sevilla, Sevilla, 1983.

Machado y Álvarez, Antonio, *Colección de cantes flamencos*, Demófilo, Madrid, 1974.

Machado y Álvarez, Antonio, *Cantes Flamencos*, Espasa Calpe, Madrid, 1975.

Mondéjar, José, *El verbo andaluz. Formas y estructuras*, C.S.I.C., Madrid, 1970.

Piñero Ramírez, Pedro, “El carbonero. Ejemplo de canción en serie abierta de la lírica popular moderna”, *Lírica popular/lírica tradicional. Lecciones en homenaje a Don Emilio García Gómez*, Universidad de Sevilla -Fundación Machado, Sevilla, 1998.

Spitzer, Leo, *Lingüística e historia literaria*, Ed. Gredos, Madrid, 1961.

RESCATE

A esta sección, dedicada al rescate de textos y documentos de especial interés o de difícil acceso, traemos en esta ocasión la reproducción facsimilar de la conferencia titulada *La Copla*, pronunciada por D. Francisco Rodríguez Marín el día 6 de abril de 1910 en el Ateneo de Madrid, y utilizada posteriormente por el autor como introducción para el libro *El alma de Andalucía en sus mejores coplas amorosas*, publicado en 1929.

Rodríguez Marín, Francisco, *El alma de Andalucía en sus mejores coplas amorosas. (Escogidas entre más de 22.000)*, Madrid, 1929.



LA COPLA

Conferencia leída en la Fiesta de la Copla,
que celebró el Ateneo de Madrid
el día 6 de abril de 1910 (1).

SEÑORAS: SEÑORES:

Menos que mediano de salud y más que sobrado de arduas tareas, sólo la buena amistad que profeso a don José Francos Rodríguez, dignísimo presidente de la Sección de Literatura del Ateneo, me hubiera metido en esta aventura. Aventura la llamo y por tal la tengo, porque bien columbro el riesgo que corre de no agradaros quien, sobre que vale y representa muy poco, está imposibilitado de dirigiros la palabra por sí mismo, como quisiera. Al cabo, ni lo que honra debe echarse a puerta ajena, ni yo podía dejar de acceder al ruego de un tan buen amigo. Sírvame esto de disculpa, y él de padrino para con vosotros, cuya benevolencia sinceramente impetro por medio del consabido tópico: "Seré breve."

(1) Reimprimo esta conferencia añadiéndole hasta dos docenas de notas. Paréceme que no es inadecuada introducción para la presente coleccioncita de coplas populares andaluzas.

La culta fiesta que celebramos hoy tiene un nombre especial: llámase *la fiesta de la Copla*. Y los mal hallados con cuanto ven y oyen —que eso entra en moda, y aun dicen que da o presta importancia a los displicentes—, habrán gritado en donde se les pueda oír: “Pero ¿merece *la copla* el honor que va a dispensarle el Ateneo, haciéndola tema único de una de sus famosas fiestas? Por ventura, ¿no nos dice a cada paso el pueblo mismo, por encarecimiento de la insignificancia o del poco valor de tal o cual objeto, *eso no vale una copla, o lo he comprado por una copla?*...” Vayamos despacio. Eso lo dice el pueblo: quien tanto caudal de coplas tiene, y las compone con tal facilidad, y las canta a tan poco trabajo, que bien puede menospreciarlas. En nada estima el pródigo abril sus flores; pobladísimos de ellas están los prados, y, con todo esto, cada una, aun separada de las demás, con su aroma ofrece deleite al olfato y con sus colores recreación a los ojos.

Pero así como las flores, sobre recrear a quien las contempla, interesan poderosamente al naturalista, que descubre y estudia en ellas cien cosas muy importantes para la ciencia, así también en las coplas hay que examinar mucho más que el ser feas o bonitas, porque, como decía mi inolvidable amigo el insigne folklorista don Antonio Machado, padre de los dos geniales poetas que llevan ese apellido tradicionalmente ilustre, “no son motivos puramente literarios y estéticos los que nos mueven a este género de estudios, sino que en él hallan objeto de interesantísimas investigaciones tanto el literato como el psicólogo, tanto el estético como el historiador, tanto el filólogo como el que aspira a

conocer la biología y desenvolvimiento de la civilización y del espíritu humano" (1).

Abundando en estos pensamientos, escribía yo años después (2): "Así como todo el pensar de un pueblo está condensado y cristalizado en sus refranes, todo su sentir se halla contenido en sus coplas. ¿Queréis saber de qué es capaz su corazón? Estudiad su Cancionero, termómetro que marca fielmente los grados de su calor afectivo. Ingenuo biógrafo de sí propio, que no tira a engañar, pues

"no canta por que le escuchen",

sino unas veces *porque está alegre* y otras *para espantar sus males*, el pueblo narra su vida entera en larguísima serie de coplas: coplas solemnizan el bautizo del hijo, como si la palabra sacramental *efetá* le hubiese de abrir los oídos, no sólo a las sublimes enseñanzas de la religión, mas también a los dulces cantos de la musa popular; con sus coplas arrúllale el sueño la enamorada madre, a quien se le antoja que todo ha de molestar a su ídolo: hasta el cantar de los pájaros. Por eso entona esta canción:

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

Pero ¿a qué más detenerme en este punto? Baste decir que cantando aprende el hijo del pueblo a rezar y a leer, y cantando juega, y, cuando llega la

(1) *Demófilo* (don Antonio Machado y Álvarez), en el *post scriptum* de mi colección de *Cantos populares españoles* (Sevilla, Francisco Alvarez y Cía., 1882-1883), tomo V, pág. 169.

(2) En mi discurso de recepción leído ante la Real Academia Sevillana de Buenas Letras (Sevilla, 1905), pág. 7.

sonriente primavera de la vida, y se abre la flor del alma, y el amor, tocándola con sus alas de mariposa, le hace sentir inefables estremecimientos, entonces rómpese el copiosísimo venero de la inspiración, y esperanzas, vacilaciones, ternezas, celos, pesares de la ausencia, burlas del desdén, acíbares del odio, todo eso y mucho más brota a borbotones del manantial inagotable de la poesía popular (1). En ella y por ella se echa de ver cómo ama, cómo cree, cómo espera, cómo desconfía, cómo sufre y cómo aborrece cada pueblo. ¡Y hay —mentira se me antoja— quien niega valor subidísimo a los cantos populares!” (2).

Esta grande importancia de los cantares del vulgo, no reconocida antaño con la amplitud que ahora, ya, en cuanto a los estudios lexicográficos, fué proclamada por nuestros escritores de los siglos XVI y

(1) Véase qué bien ha sabido entenderlo Maurice Barrés en su libro intitulado *Gréco ou Le secret de Tolède* (París, 1912), pág. 8: “...vivement sur ces ruelles escarpées la compagnie se dissipa. Alors une chanson s'éleva dans la nuit. C'était une strophe, un chant de solitude, quatre vers pleins et poignants: une goutte de miel qui déborde du cœur...”

(2) Los burdos, que sólo ven en las cosas lo más exterior de su cáscara: no se les ocurre que en muchas, como en la nuez, debajo del verdor de la primera cubierta, y aun debajo de la dureza de la segunda, hay una semilla tierna, sabrosa y alimenticia. Otros, que se tienen por más avisados, dicen: “Esas coplas no valen nada”, y son, o muy modestos, o harto presumidos. Porque los primeros añaden: “¿Qué importancia puede tener eso, si lo sé yo desde que era muchacho?” Y los otros: “¿Qué valen los versillos del vulgo, allí donde están los que yo compongo? ¡Para valer, lo mío!” Esta engréida presunción es de todos los tiempos: Calderón de la Barca, en la jornada II de *La cisma de Ingalaterra*, hacía decir a Pasquin:

”Soy poeta,
y así, ningunos me agradan
si no son mis propios versos:
los demás no valen nada.”

XVII. Así, verbigracia, escribía don Sebastián de Covarrubias en uno de los artículos de su *Tesoro de la lengua castellana*, impreso por vez primera en 1606: "Con ninguna cosa se apoya tanto nuestra lengua como con lo que usaron nuestros pasados, y esto se conserva en los refranes, en los romances viejos y en los cantarcillos triviales; y así, no se han de menospreciar, sino venerarse por su antigüedad y sencillez. Por eso yo no me desdeño de alegrarlos: antes hago mucha fuerza en ellos para probar mi intención."

Aunque nuestras coplas actuales, en cuanto a lo externo, revisten múltiples formas, sólo dos de ellas son comunes a todas las regiones españolas en que se habla y se canta en castellano: la cuarteta y la seguidilla. De ambas trataré separadamente; pero, pues soy andaluz y siempre que puedo hago, siquiera con la imaginación, una escapadilla a mi tierra, permítidme que, aunque de paso, trate de las demás formas métricas vulgarizadas en Andalucía y pertenecientes a lo *flamenco*, conviene a saber: la *soleá* (solead), la *soleariya* (diminutivo de *soleá*), la *alegría* y la *playera* o seguidilla gitana.

La *soleá* consta de tres versos octosílabos, asonantado o aconsonantado el primero con el tercero. Es como la *triada* gallega. Ejemplos:

"Yo metí a la lotería;
m'ha tocaíyo tu persona,
que era lo que yo quería."

"Cuando paso por tu bera
y me rosa tu bestío,
jasta los güesos me tiemblan."

"Es mi niña más bonita

que los clabelitos, mare,
que abren por la mañanita." (1)

La *soleariya* es una *soleá* cuyo primer verso, me-
ro arranque para el esfuerzo que al cantar requie-
ren los restantes, consta de tres sílabas métricas:

"Por ti
las horitas de la noche
me las paso sin dormir."

(1) La *soleá* —dicha así de *soledad*, en su acepción sinónima de la *soidade* o *saudade* portuguesa, "pesar causado por la ausencia de una persona o por el alejamiento de un lugar"—, es canto de tristeza, y, por tanto, mal se acomodan con su melodía y con su acompañamiento las letras alegres y festivas. Manuel Machado, a quien le viene de herencia el amor a todo lo popular de los andaluces, ha dicho brevemente, en su libro titulado *Cante hondo* (Madrid, 1912), pág. 21, cuanto hay que decir de este bellissimo cantar melancólico:

"Bajo el plenilunio,
como lagrimones,
como goterones, sus cálidas notas
lueven los bordones."

Y después, elogiando la *soleá* (pág. 31):

"Canto de soleares,
hondo cantar del corazón,
hondo cantar.
Reina de los cantares.
Madre del canto popular.
Llora tu son,
copla sin par.
Y en mi vacío corazón
se oye sonar
el *De profundis* del bordón...
¡Llora, cantar!"

Acerca de ser una cosa misma nuestra *soledad* de antaño y la *saudade* de que tanto se ufanan los portugueses, véase el apéndice XXXV de mi nueva edición crítica del *Quijote* (1927-1928), pág. 351 del tomo VII.

EL ALMA DE ANDALUCÍA

23

“Sería
para mí er mayor quebranto
berte y no hablarte en la bía.”

”¡ Ejem!
Horitas tengo en er día
de no poerme balé.”

La *alegría*, el más breve de los cantares españoles, copla muy parecida, por cierto, a los *ciuri (fiori)* de Sicilia, sólo tiene dos versos, asonantados o aconsonantados, casi siempre de cinco sílabas el primero y de diez el segundo, y divisible éste en hemistiquios iguales. De ordinario es o festiva o laudatoria. Abundan poco. Su brevedad convida a citar más de tres ejemplos:

“Bente cormigo
a las retamas de los caminos.”

“Tiene unos dientes
como granitos de arrós con leche.”

“Tiene unos ojos,
que las pestañas le hasen manojos.”

“Cuando ba andando,
rosas y lirios ba derramando.”

“Tiene una boca...
como casuela de jaser sopas.”

“Tengo y tenía
unos carsones de cotonía.”

“Casi siempre” dije, porque en ocasiones (y en esto entra por mucho el *móo* —*modo* o *manera*— del *cantaor*) crece el primer verso una sílaba, y otra-el segundo, que toma la cadencia de un endecasílabo de *muñeira*. Verbigracia:

“Sale de la arcoba
coloraíta como una amapola.”

“Anda y no la quieras;
que tiene andares de mula gayega.”

A esta suerte de coplas suele acompañar un como estribillo de sentido y significación independiente, tal como este que sigue:

“Andandito con eya;
déjala pasar,
que es mosita donseya.”

Por último, la seguidilla gitana o *playera*, dicha así, no de *playa*, sino de *plañir*, como si dijésemos *plañidera* o *plañiera*, consta de cuatro versos, asonantados los pares y todos de seis sílabas, excepto el tercero, que tiene once, y que necesariamente ha de estar dividido en hemistiquios desiguales, por la cadencia especial (la *caía*, dicen los *cantaores*) que requiere en la quinta sílaba. Ejemplos, y párese la atención en el *como* con que suele comenzar el tercer verso, y que significa unas veces *cuando* y otras *que*:

“Apenas nasía
la yerbitagüena,
como se iban - alimentandito
las raíces d'eya.”

“¡ Maresita mía,
qué güena gitana!
De un peasito - de pan que tenía,
la mitá me daba.”

“Si en bía no me bengo,
me bengaré en muerte:
como andaré - toas las seporturas
jasta que te encuentre.” (1)

(1) Esta particular cesura que para que sea cantable requiere el tercer verso de las seguidillas gitanas, no ha sido tomada en cuenta por casi ninguno de los poetas cultos que han escrito coplas al modo popular. Lo advertí en la carta prólogo que

A veces la *playera* no tiene más de tres versos, y en estos casos, o se repite el primero para cantarla, o se le antepone un verso postizo, generalmente de invocación.

pergeñé para la colección de don Ricardo Fernández Blanco titulada *Con la guitarra* (Madrid, 1909), y en otra carta que se estampó al frente de los *Mil y un cantares* de don Estanislao Alberola (Valencia, 1916), en la cual dije al autor: "Algunas de sus coplas no podrían cantarse, por mucho que agradaran, ya porque tienen palabras esdrújulas a fin de verso, ya porque alguno de los suyos carece de la cadencia especial que exige su música. Refiérome en esto a las seguidillas gitanas, cuyo tercer verso ha de constar necesariamente de dos hemistiquios desiguales, de cinco sílabas el primero y de seis el segundo. Usted lo sabe, y aun usted cumple tal o cual vez este requisito; pero, ¿por qué no siempre? ¿Por qué abundan en su libro unas playeras que lo mismo pueden escribirse como cinco versos iguales que como cuatro, doble el penúltimo?"

"La buenaventura
dijéronte ayer;
el hombre moreno
que tanto te quiere
ya sabes quién es."

Ni el pueblo cantará *dijéronte* mientras el cuerpo le haga sombra, ni habrá gitano en el mundo que pueda acomodar esta letra a la *toná* de la *siguiriya cañí*. Tendría que decir, buscando la *caía* necesaria:

"el hombre *móre* — que tanto te quiere",

mutilando el verso, que tiene doce sílabas, en lugar de las once que debe tener". Alberola aprendió tan bien esta leccioncita, que en sus *Mil y un cantores más*, publicados en Madrid cinco años después, nadie notará ese defectillo, de que no estuvieron libres ni aun los poetas que mejores coplas han compuesto: Augusto Ferrán, *La Peresa* (Madrid, 1871); Luis Montoto, *Melancolia* (Sevilla, 1902); Narciso Díaz de Escovar, *Guitarra andalusa* (Barcelona, s. a.); Manuel Machado, *Cante hondo* (Madrid, 1912); Enrique Paradas, *Impresiones: cantares* (Madrid, 1913); Gloria de la Prada, *Las cuerdas de mi guitarra* (Madrid, 1913), etc.

“No sé lo que tiene
la yerbagüena - de tu güertesito,
que tan bien me güele.”

“Carita de rosa,
¿quién te ha pegao, - quién te ha pegaíto,
que estás tan yorosa?”

“Te quisiera be
con er santolio - a la cabesera,
yamando a Undebé.” (1)

Pase esto por mera digresión y tratemos ya de las dos coplas más generales y corrientes en tierras de España: la cuarteta y la seguidilla. La cuarteta o copla octosilábica romanceada es, como conjeturaba Machado y Álvarez, muy posterior al romance en la historia de nuestra literatura: *copla* llamaban nuestros escritores del siglo XVI, entre ellos Juan Rufo, en uno de sus *apotegmas*, a cada grupo de cuatro versos de un romance, y, en efecto, tal o cual vez nuestra copla no es sino un trozo o pasaje del romance mismo. A esto y no a otra cosa me saben las siguientes:

“La sirenita del mar
es una pulida dama,
que por una maldición
la tiene Dios en el agua.”

(1) También ha tenido un elogio Manuel Machado para la playera o seguidilla gitana (*Canciones y dedicatorias*, Madrid, 1915, pág. 139):

“La seguriya gitana
es la copla de la noche
musulmana...
Ojos negros, perdición.
El poema siempre vivo
del Amor y de la Muerte.
Voz del corazón cautivo
de la pena y de la suerte...
Hondo treno de pasión.”

EL ALMA DE ANDALUCÍA

27

“Castillito de Morón,
que a todo el mundo combates,
ahora que yo te combato,
castillito, date, date.”

Este último cantar tiene cercanísimo parentesco con aquel vulgar villancico del siglo xv:

“Castillo, dáteme, date;
si no, darte he combate.”

Pero ¿cuándo comenzó a usarse este linaje de cantares y cómo nacieron? Puntos harto oscuros son éstos y meramente conjetural ha de ser, por tanto, lo que yo discorra para dilucidarlos. Dentro de lo popular de los pasados siglos, y fuera de algunas cuartetitas, letras para ser glosadas, lo más remoto que hallo que se parezca a nuestros cantares octosílabos de cuatro versos son las coplas que llamaron del *ay, ay, ay*, muy en boga a fines del xvi y principios del xvii, pero ya caídas en desuso al comenzar el segundo tercio de esta última centuria, tiempo en que Lope de Vega, en el acto tercero de su comedia intitulada *El premio del bien hablar*, hizo decir a dos de sus interlocutores:

“RUFINA. Ya veo yo, Martín amigo,
la tormenta que contigo
están corriendo tus ojos.

MARTÍN. ¡Ay, ay, ay!

RUFINA. El *ay, ay, ay*
ha mucho que ya pasó.”

Esto dicho, ved cómo eran las coplas del *ay, ay, ay*, de que encontré muestras en un manuscrito de la Biblioteca Nacional (1):

(1) Ms. 1985.

“Una señora me dixo
que sirviese y no cansasse;
que sirviendo alcanzaría
todo quanto yo mandasse, ay, ay, ay.
Todo quanto yo mandasse, ay, ay, ay.”

A aquel tiempo y a otro menos lejano corresponden las coplas octosílabas viejas que mi amigo el doctor hispanista señor Foulché-Delbosc sacó a luz en la *Revue Hispanique*, al fin de su linda colección de *Sé-guedilles anciennes* (1). Por otra parte, la transformación de muchos villancicos antiguos de tres versos en coplas de cuatro era operación harto sencilla, y aun, a las veces, por exigencia de la música, vémosla practicada en la segunda mitad del siglo XVI. Así, por ejemplo, tres villancicos, dos de ellos del *Cancionero general* de Pedro Flores, se convierten en coplas de las nuestras con sólo repetir el primer verso después del segundo:

“Más pierde de lo que piensa
quien la esperanza perdió;
[más pierde de lo que piensa]
si la vida le quedó.”

“Aunque no me pidáis cuenta
cómo mi vida gasté,
[aunque no me pidáis cuenta]
yo, señora, os la daré.”

“No cogeré yo verbena
la mañana de san Juan,
[no cogeré yo verbena]
pues mis amores se van.”

Y así, quedarían estos cantares a la manera de estrofos que escuchamos hoy:

(1) Tomo VIII (1901), págs. 309 y siguientes.

“Como tú no me faltes,
pan de mi alforja,
como tú no me faltes,
todo me sobra.”

“*Poca-lacha* le pusieron
al hombre del otro día;
poca-lacha le pusieron,
pero más poca tenía.”

“Pequeñita y rebonita,
como la flor del baladre;
pequeñita y rebonita,
así la quiere su madre.”

Pero, sea de esto lo que fuere, no puede dudarse que la cuarteta era ya comunísima en el primer tercio del siglo XVII, visto que el maestro Gonzalo Correas, que preparaba entonces su copioso *Vocabulario de refranes y frases proverbiales*, insertó en él este cantar de *albada*, que aún hoy perdura en la tradición oral:

“Vámonos de aquí, galanes,
que aquí no ganamos nada;
otro se lleva la moza;
nosotros, la noche mala.”

Y entre unas coplas de *folias* que transcribió el mismo Correas en su *Arte grandē de la lengua castellana*, ya preparado en el año de 1626, aunque no impreso hasta el de 1903, en que lo sacó a luz mi amigo el señor Conde de la Viñaza, figuran las siguientes, que podrían pasar por cosa de hoy:

“Niña de la saya blanca,
y encima la verde oscura,
a los pies de la tu cama
me hagan la sepultura.”

“Soñaba yo que tenía,
alegre mi corazón;

mas a la fe, madre mía,
que los sueños sueños son.”

Tratemos ya de las seguidillas, que ahora constan de cuatro versos, de siete y de cinco sílabas, alternados, y asonantados o aconsonantados los pares, pero que en lo antiguo solían tener de seis sílabas los impares, especialmente el primero (1). El origen de las seguidillas es bastante remoto. A no sobrar una sílaba al verso último, seguidilla pintiparada pareceríame aquel cantar en que también se repite como tercero el primer verso, y que, va para cinco siglos, dió ocasión a una glosa de Juan Alvarez Gato, poeta de la centuria décimaquinta:

“Quita allá, que no quiero,
falso enemigo,
quita allá, que no quiero
que huelgues conmigo.”

(1) Todavía en 1620 no era constante que fuesen heptasílabos los versos impares. En ese año compuso Góngora (Manuscrito de Chacón, existente en nuestra Biblioteca Nacional, tomo I, pág. 176) las seguidillas que empiezan:

“Mátanme los celos de aquel Andaluz,
Háganme si muriere la mortaja azul.”

“Perdí la esperanza de ver mi ausente,
Háganme si muriere la mortaja verde.”

Ni tampoco era invariable que los versos pares fuesen de cinco sílabas, o de seis prosódicas los agudos, porque en la misma composición se lee, aludiendo a los forzados:

“¡Quién lo fuera vuestro, galeras de España!”

Pueden verse estas seguidillas en la esmerada edición de las *Obras poéticas de D. Luis de Góngora* publicada por Foulché-Delbosc (*Bibliotheca hispanica*, New York, 1921, tomo II, página 322).

Pero, de todas suertes, seguidillas son, hechas y derechas, llamáranlas así o no, las coplas de que consta cierta cancioncilla satírica del tiempo de los Reyes Católicos, publicada por Barbieri, y de la cual son muestras las que siguen :

“Venistes de la guerra
muy destrozado ;
vendistes la borrica
por un cruzado ;
Comprastes un capuz
negro y frisado,
con que vos honrásedes
las navidades.

Venistes vos, marido,
desde Sevilla ;
cuernos os han nacido
de maravilla :
No hay ciervo en esta villa
de cuernos tales,
que no caben en casa
ni en los corrales.”

Y una seguidilla, lindísima por más señas, es la que canta el pajecico Silvano en el acto XXIII de la *Tragedia Policiana*, impresa en Toledo por los años de 1547 :

“Páreste a la ventana,
niña en cabello ;
que otro parayso
yo no le tengo.” (1)

(1) La agradable combinación de los heptasílabos con los pentasílabos nos viene de tan lejos, que, midiendo por sílabas y no por pies, se encuentra, frecuentemente, en las preces del *Breviario Gótico*. Véanse estos ejemplos que entresaco de la col. 339 (fol. 188) :

“*Pie precantes súpplices — exaudi Christe...*”
“*Nostra relaxa crimina — dele peccata...*”
“*In omnes gentes dómine — pacem concede...*”

Esta casta de coplas eran popularísimas en los años

“Remissionem omnium — concede Deus...”
“O Deus potentissime — clemens succurre...”

Y no sé qué oculta simpatía existe entre el latín y las seguidillas, que no es harto raro hallar algunas cuyo autor haya latinizado al componerlas. Don Manuel de León Marchante, en unas que dedicó *A la Concepción de Nuestra Señora* (apud *Obras poéticas posthumas de...*, tomo I, Madrid, Gabriel del Barrio, MDCCXXII, pág. 53):

“En mucha gracia al Cielo
Le cayó el Alba;
Que no cayó María
Si no es en gracia.
Amica mea,
Sine macula Aurora
Fuisti concepta.”

Conocida es, además, aquella seguidilla del estudiante reproducida por Fernán Caballero en su novelita titulada *Lola* (apud “Colección de Escritores Castellanos”, *Obras completas de...*, tomo XI, pág. 292):

“Pulcherrima puella,
si vis amare,
ego promitto tibi
pecuniam dare.”

Pero ¿qué mucho todo esto, si el latín ha servido alguna vez —¡claro que en Sevilla, la tierra del buen humor!— para traducir las *seguidillas de Reverte*, tan famosas cuando entusiasmaba a las muchedumbres aquel arrojado diestro? En el número 13 de la revista titulada *Sevilla en broma* (22 de julio de 1893) se publicaron dos de esas traducciones, hechas por “varios aficionados a la lengua del Lacio” (don Casto Vilar, catedrático de Francés, y algunos amigos suyos). Véase una de aquellas popularísimas coplejas y su traducción:

“Me gusta a mí Reverte,
por lo torero:
porque tiene matando
¡Olé!
mucho salero.
Y yo le digo:

en que escribía Cervantes, y se llamaban indistintamente *coplas de la seguida* (en *El Celoso extremeño*) y *seguidillas* (en *Rinconete y Cortadillo*, en *La Gitanilla* y en la segunda parte de *El Ingenioso Hidalgo*); y, ya tomasen estos nombres, como decía el *Diccionario de autoridades*, “por el tañido a que se cantan, que es consecutivo y corriente” (!), o ya por otras causas, que no he de exponer aquí, es lo cierto que fueron la letra que se usaba para las tonadillas de diversos bailes más o menos apicarados, tales como *los Valientes*, *Santurde*, *el Caballero* y *Juan Redondo*. De las *seguidillas* dió entera razón el mencionado Correas, “pues también —dice— lo merece su elegancia y agudeza, que son aparejadas y dispuestas para cualquier mote y dicho sentencioso y agudo, de burla o grave, aunque en este tiempo se han usado más en lo burlesco y picante, como tan acomodadas a la tonada y cantar alegre de bailes y danzas (1), y del pandero, y de la *gente de la seguida*

“No te tires, Reverte;
¡Olé!
vente conmigo.”

Y vertida a la lengua de Cicerón:

“*Placet mihi Reverte
Quia est tauromachus
Et quia occidit tauros
Eheu!
Multo salino.
Et ego ei dico:
“Ne projicias te, Reverte,
Eheu!
Sed veni mecum.”*

Lo que hizo más gracia fué la mucha que tiene el andaluz *Olé* traducido por el *Eheu!* mismísimo del clásico “*Eheu! fugaces, Postume...*” del maestro Horacio.

(1) Es cantar tan ligero y alegre, por su metrificaci3n, por sus asuntos predilectos, por cualquiera de las muchas musiqui-

y enamorada, rufianes y sus consortes, de quienes en particular nuevamente se les ha pegado el nombre a las *seguidillas...*" (1). No holgará advertir que por aquellas calendas era usual escribir e imprimir cada seguidilla en solos dos renglones, tal como aparecen en la edición príncipe de las *Novelas ejemplares* de Cervantes:

"Por un sevillano rufo a lo valón
tengo socarrado todo el corazón."

"Por un morenico de color verde,
¿cuál es la fogosa que no se pierde?"

Y así, añadía el buen catedrático de Salamanca: "Casi todos escriben las seguidillas en dos versos...: yo

llas con que se canta y, sobre todo, por su honesto y gallardísimo baile, que con razón las elogió Cervantes al describir en el capítulo I de su *Viaje del Parnaso* la galera de Mercurio:

"Las jarcias parecían seguidillas
de disparates mil y más compuestas,
que suelen en el alma hacer cosquillas."

A estas cosquillas y a otras impresiones placenteras de esa linda piececita del parnaso popular se refería Manuel Machado cuando, al tratar de *Nuestra copla* en sus *Canciones y dedicatorias*, página 139, escribió:

"...Pero la copla de luz
del paraíso andaluz,
alada y primaveral,
la graciosa charlatana
que dice toda Sevilla,
es la alegre seguidilla
sevillana,
llena de sol y de sal."

(1) De la denominación de *coplas de la seguida*, como Cervantes las llamó en *El Celoso extremeño*, y de otras particularidades de esta suerte de cantares traté con algún espacio en las notas de mi edición crítica de *Rinconete y Cortadillo*, págs. 469-472 de la reimpresión (Madrid, 1920).

tengo por cosa más propia y clara escribirlas en sus cuatro versillos, con que se conocen mejor sus quiebros y partición.”

Esto, por lo que hace a la seguidilla propiamente dicha; que lo tocante al estribillo, de tiempo posterior a aquélla, es, como dicen, otro cantar, o no anda muy distante de serlo. Expondré en breve espacio lo que acerca del estribillo de las seguidillas tengo dicho en otro lugar. La poesía vulgar de los pueblos latinos, si no acude tan a cada paso como la oriental —como la hebrea, por ejemplo— al paralelismo de sentencias, imágenes y expresiones, úsalo a menudo y guárdalo como rico venero de muy estimables bellezas. Aquellas frases de David en el magnífico salmo *Coeli enarrant gloriam Dei*: “Apetecibles más que el oro nativo... Dulces más que la miel que destila el panal...”, tienen, en cuanto a *la manera*, correspondencia frecuentísima en la poesía del pueblo. El entendimiento concibe una idea; parecele bella a la fantasía, caldeada por el corazón, y, enamorándose de ella, la desdobra para recrearse en contemplar todos sus matices, o le busca otras parecidas que le vayan al lado. Y, a la verdad, más deleitable a los ojos que una gentil muchacha que, con el cántaro apoyado en la cadera, va por agua a la fuente, es el grupo que forman esa misma muchacha y otras tan lindas como ella.

Júzguese ahora si *hebraizaban* bien nuestros poetas populares del siglo xv. En un villancico fronterizo de Andalucía:

“Tres moricas me enamoran
en Jaén:
Axa y Fátima y Marién.
Tres moricas tan garridas
iban a coger olivas,

y hallábanlas cogidas,
 en Jaén,
 Axa y Fátima y Marién.
 Y hallábanlas cogidas.
 y tornaban desmaídas
 y las colores perdidas,
 en Jaén,
 Axa y Fátima y Marién.
 Tres moricas tan lozanas
 iban a coger manzanas
 y hallábanlas tomadas..."

En otra canción popular del mismo tiempo :

"Amigo el que yo más quería,
 venid al alba del día.
 Amigo el que yo más amaba,
 venid a la luz del alba.
 No trayáis compañía,
 venid al alba del día.
 No trayáis grande compañía,
 venid a la luz del alba."

Y análogamente en el primer tercio del siglo XVI,
 como se echa de ver en esta canción popular que
 Cristóbal de Castillejo copió en sus versos *A un ami-
 go suyo, pidiéndole consejo en unos amores aldeanos* :

"Madre, un caballero
 que estaba en este corro
 a cada vuelta hacíame del ojo.
 Yo, como era bobica,
 teníaselo en poco.
 Madre, un caballero
 que estaba en esta baila
 a cada vuelta asíame de la manga.
 Yo, como era bobica,
 teníaselo en nada."

Ahora bien, el gusto de estas repeticiones, o, me-
 jor dicho, de estas variantes, pasó a las seguidillas,
 y no fué raro el componerlas y el cantarlas por pare-

jas, siendo cada copla un remedo de su hermana. He aquí unas muestras, sacadas asimismo de los manuscritos de nuestra Biblioteca Nacional:

“Río de Sevilla,
arenas de oro,
desa banda tienes
el bien que adoro.”

“Río de Sevilla,
rico de olivas,
dile cómo lloro
lágrimas vivas.”

“Mal haya la torre,
fuera de la cruz;
que me quita la vista
de mi andaluz.”

“Mal haya la torre,
que tan alta es,
que me quita la vista
de mi cordobés.”

Un paso más, y de la junta de estas coplas había de nacer el *estribillo*, al perderse, quizás por exigencia de alguna tonada, el primer verso del segundo cantar de cada pareja, verso que no era sino repetición del primero de la otra copla. Veamos, rehechas como dos seguidillas de hoy en día, las cuatro que acabo de transcribir, y, por lo referente a las primeras, aumentada una sílaba en los versos impares, al uso de ahora:

“Gran río de Sevilla,
de arenas de oro;
en esa banda tienes
el bien que adoro.
Rico de olivas,
dile tú como lloro
lágrimas vivas.”

“¡Ay!, mal haya la torre,
fuera de la cruz;
que me quita la vista
de aquel mi andaluz.
Que tan alta es;
que me quita la vista
de mi cordobés.”

Habitado el pueblo a juntar de esta manera dos coplas, algunas veces de allí en adelante compúsolas con estribillo, y para las que hizo o conservó sin ellos tuvo y tiene unos cuantos, que yo llamé de *encaje* en mi colección de *Cantos populares españoles* (1), y que son, ora estribillos arrancados a otras coplas, ora, por excepción, piecicillas sueltas y, si vale decirlo así, supernumerarias.

Mi citado amigo el señor Foulché-Delbosc cree que el estribillo de las seguidillas data de la segunda mitad del siglo XVIII. A no haberlo escrito en letra (“dix-huitième siècle”), sospecharíalo yo errata, porque es lo cierto que ya se usaba el estribillo siglo y cuarto antes. Entre las seguidillas con estribillo que se pueden atribuir a fecha determinada, la más antigua de que tengo noticia es la siguiente, de seguro popular, que don Juan Ruiz de Alarcón hace cantar a un harriero en el acto segundo de *Las paredes oyen*, comedia representada por primera vez antes del año 1622:

“Venta de Viveros,
dichoso sitio,
si el ventero es cristiano
y moro el vino.
Sitio dichoso,
si el ventero es cristiano
y el vino es moro.” (2)

(1) Sevilla, 1882-83, tomo II, pág. 200.

(2) Con todo, ya se usaba el estribillo antes del año 1621, en

El mismo erudito hispanista tiene por adición desdichada la del estribillo, y ciertamente lo es en muchos casos; pero no, a buen seguro, en estas seguidillas que los campesinos de mi tierra llaman *de tor-*

el cual, según dijo Tirso de Molina en sus *Cigarrales de Toledo*, tenía dadas a imprimir las doce comedias de que consta la primera parte de las suyas, que salió a luz en 1627. En el acto II de la undécima, *Tanto es lo de más como lo de menos*, "salen bailando Taida y Flora, y músicos que cantan :

CANTA UNO. ¿Qué parecen valones que adornan calvas?

OTRO. Los hornazos de güevos que dan por Pascua.

TODOS. Mas si hay dinero,
donde no faltan reales sobran cabellos.

UNO. Corcobados amantes, di, ¿qué parecen?

OTRO. Hijos engendrados de muchas veces.

TODOS. Mas si hay dinero,
es como un pino de oro todo camello.

UNO. ¿Qué parece una cara cuando se afeita?

OTRO. Hermosura que en veras miente y deleita.

TODOS. Mas si hay dinero,
Solimana es un ángel, y un tigre Venus."

Y así prosiguen. Bien se columbra por qué debió de llamarse estribillo esa coletilla de tres versos: porque como estribillo se repetía después de cada copla, aquí variándolo un tanto, y sin modificación alguna en el acto III de *El Caballero de Olmedo*, de Lope de Vega, cuando después de cantar dentro :

"De noche le mataron
al caballero,
la gala de Medina,
la flor de Olmedo",

y poco después :

"Sombras le avisaron
que no saliese
y le aconsejaron
que no se fuese..."

siguen cantando :

"el caballero,
la gala de Medina,
la flor de Olmedo".

na, y que hacen recordar la *ripresa* de los hermosos *rispetti* toscanos; porque las de esta clase son joyuelas muy dignas de estimación. Entresacaré tres o cuatro de estas humildes, pero fragantes florecillas:

“Aunque soy morenita,
mi amor me quiere
lo mismo que si fuera
como la nieve.
Mi amor se ufana,
lo mismo que si fuera
como la grana.”

“¡Ay, qué olor ha venido
a rosas finas!
¡Si será mi moreno,
que está en la esquina!
¡A violetas!
¡Si será mi moreno,
que está en la puerta!”

“Primero que te orbide,
calle e Castiya,
han de echar los olivos
naranjas chinas.
Calle 'r Rosario, (1)
han de echar los olivos
limones agrios.”

“—¿Qué tienes en el pecho,
que tanto huele?
—Azahar de las Indias,
romero verde.
—¿Que huele tanto?
—Azahar de las Indias,
romero blanco.”

Casi siempre que se trata de coplas y de los delicados pensamientos que suelen contener asoma a los labios esta pregunta: “Pero, ¿son del pueblo, talmen-

(1) Son calles del populoso barrio de Triana, separado de Sevilla por el Guadalquivir.

te del pueblo, todos esos cantares?" Ya, hablando por cuenta de esta suspicacia, se lo preguntaba a sí mismo Machado y Álvarez cinco lustros ha, y dábale la misma respuesta que yo dí a los curiosos en el prólogo de mi colección. En ella seguramente habrá coplas de autores cultos que se me pasaran inadvertidos: oro fino son todas las coplas buenas, procedan de quien procedieren, "y no es dado discernir sino la moneda hecha en el verdadero troquel, de la acuñada en el falso." El poeta erudito, cuando escribe coplas, se hace, en realidad de verdad, hombre del pueblo: "se desposee de su personalidad y pensamientos propios, consiguiendo por esta razón el fin artístico que se propuso". Y a fe que pocos lo alcanzan por entero, y hasta esos pocos, con coplas contadísimas. Autor hubo de centenares de coplas que no logró ver popularizadas más de dos o tres de ellas, y autor puede haber de miles de cantares que no haya ni catado la mielecilla de ver que le prohija el pueblo uno de los suyos. En cambio, no faltó quien, habiendo escrito hasta media docena de coplas, viese incontinenti a una de ellas saltar de boca en boca, como avecilla que vuela de rama en rama. Refiérome a esta *soleá* del malagueño Eduardo del Saz:

"Una reja es una cárcel,
con el carcelero dentro
y con el preso en la calle."

Mas para que tal prohijamiento se efectúe no basta que el ingenio y la gracia corran a las parejas en una copla, si ésta por lo más externo de su expresión no se amolda al habla popular. Cierta admirable poeta, el malogrado Bartrina, compuso un cantar en que la gracia y el ingenio compiten. Es éste:

"¿Tengo yo la culpa, di,

que, siendo la rosa tuya,
llegue el perfume hasta mí?"

El pensamiento es muy lindo y delicado; parece una paráfrasis poética de aquel antiguo refrán: "Tuyos son los olmos; míos son los ojos"; pero redactada así la copla, nunca la adoptará la musa popular de Andalucía, lo uno, porque el pueblo, a lo menos, el pueblo andaluz, el de las *soleares*, no entiende de *perfumes*, sino de *olores*, que es su palabra; y lo otro, porque hechos los cantares para lo que claramente dice su nombre, sus tonadas borran la inflexión interrogativa. Cantando, se afirma lo que recitando se pregunta. A esto se debe el ser muy escasas las coplas interrogantes. Por tanto, si algún día pasa a los labios del pueblo la ingeniosa *soleá* precitada, traviesamente transgresora del noveno mandamiento de la ley de Dios, aparecerá como respondiendo a la pregunta, y reacuñada así, poco más o menos:

"No tengo la culpa yo
que, siendo tuya la rosa,
hasta mí llegue el olor."

Porque es de notar que, aun a las coplas de autores cultos que hace suyas el pueblo, no les otorga su *regium exequetur* sin hacerles alguna modificación, invariablemente para mejorarlas (1). Por ejemplo, mi

(1) Don Ramón Menéndez Pidal, en su docta conferencia titulada *Poesía popular y Poesía tradicional en la Literatura Española* (Oxford, 1922), pág. 29, afirma que es exagerada esta afirmación. Quizás no expliqué bien lo que por *mejorar* entiendo. Llamo *mejorar* no sólo a hacer subir de quilates el pensamiento contenido en la copla o los pormenores de su expresión, sino también el acomodarla más apañadamente a la manera de pensar y decir propia del pueblo. El poeta culto que compone coplas imita hasta donde puede —ése es su propósito— la *manera* popular; pero no hasta igualarla, cosa que logra en casos contadísi-

amigo don Melchor de Palau, perdido ha poco para las buenas letras, había escrito:

“Pajarillo, tú que vuelas
por esos mundos de Dios,
dime si has visto en tu vida
un ser más triste que yo.”

El pueblo prohió este hermoso cantar, pero enmendándolo así:

“Pajaritos que voláis
por esos mundos de Dios,
decidme dónde hay un hombre
más desgraciado que yo.”

Con lo cual ha ganado no poco la copla: primero, porque se pregunta en ella a todos los pájaros, y, aun siendo tantos, y no uno solo, se deja entender que no han visto hombre tan desdichado como el que los interroga; segundo, porque la vida de un pajarillo

mos. En 1881, cuando yo, entonces periodista en Sevilla, acopiaba coplas populares para acrecentar la colección que iba a dar a la estampa, mi donairoso y fraternal amigo Felipe Pérez y González, después autor de *La Gran Vía*, me llevaba a nuestra tertulia del café las coplas que recogía de una criada de su casa, natural de un pueblecillo del aljarafe; pero entre ellas, por broma, metía algunas compuestas por él, pretendiendo darme gato por liebre. Yo, sin sospechar la travesura, rechazaba por cultas sus coplas y tenía por buenas las demás. Al cabo, se me confesó una noche, y me preguntaba: “¿En qué diablos distingues las unas de las otras?” Y no supe responderle más que esto: “En el olor.” Ese *olor* a literarias sabe quitarlo a maravilla el pueblo cuando prohija cantares de gente culta. ¿Cómo? Con casi nada: con sustituir una palabra por otra, con mudar un giro o un tiempo de un verbo, con generalizar lo particular... Porque ese buen *olfato* de que yo me ufanaba respondiendo al festivo poeta sevillano, tiénelo el pueblo en grado sumo, sin haber andado en escuelas; por sola facultad natural *gratis data*. Más despacio he de tratar de esto en otra ocasión, probablemente no remota.

es corta para ver a muchos hombres infortunados, mientras que todos los pajarillos, repartidos *por esos mundos de Dios*, pueden ver a muchos; tercero, porque lo de *desgraciado* es permanente, y lo de *triste* es pasajero y accidental; y cuarto, porque la gente popular no dice *un ser*, y la palabra es impropia, por demasiado culta, de una copla en que se pretende imitar la llanísima habla del vulgo.

Cosa parecida sucedió, no sin que picase en historia, con un cantar de don Ventura Ruiz Aguilera, que salió de su pluma así:

“En tu escalera mañana
he de poner un letrero
con seis palabras que digan:
“Por aquí se sube al cielo.”

Adoptólo el pueblo, pero lo enmendó de esta manera:

“En la puerta de tu casa
he de poner un letrero,
con letras de oro que digan:
“Por aquí se sube al cielo.”

Don Emilio Lafuente y Alcántara tomó esta copla de labios del vulgo y, creyéndola de origen popular, la insertó en su *Cancionero*. ¡Tú que tal hiciste! El *genus irritabile vatum* dijo “aquí estoy yo”, y Ruiz Aguilera, al fin de su libro intitulado *Armonías y cantares*, clamó contra esta *profanación*, y tuvo la enmienda por desatinada. A la verdad, no había ni hay tal cosa; antes por el contrario, el cantar ganó mucho con ella: primero, porque lo de *mañana* era sólo una cuña para llenar el primer verso; segundo, porque más gente había de leer el letrero puesto en la puerta de la casa, que da a la calle, que en la escalera, que sólo da al portal; y tercero, porque aquello de contar las palabras,

“Con seis palabras que digan...”,

es una frialdad rebuscadilla y prosaica, la cual tapó el pueblo dando encima un valiente brochazo de gé-noli y enmendando:

“Con letras de oro que digan:
“Por aquí se sube al cielo.”

En cuanto a quiénes sean, por lo común, los autores de las coplas populares, esos poetas humildes, pero dignísimos de fama, allá por los años de 1881 sucedióme un caso que, por lo curioso, he de referir aquí. Era yo redactor de *El Alabardero* de Sevilla, periódico político y satírico, por el cual me dieron mil desazones, y en el cual di yo mil y quinientos disgustos. Ocurrióseme cierto día escribir una quisicosa que llamé *Los cortejos de doña Pitanza*: los políticos que ahincadamente pretendían el poder daban música a esta amable matrona, cada cual asomando por una esquina con su guitarra o con su gaita y cantando sendas coplas populares. Compuesto el artículo, corregía yo las pruebas con el anciano cajista don Vicente Adrián, inolvidable maestro de dos generaciones de tipógrafos hispalenses. Leía él, atendíale yo, y de pronto advertí que la voz se le enturbiaba y que un sollozo interrumpía la lectura. Levantéme alarmado para prestar auxilio al buen Adrián, y, cuando logró reponerse un poco, me dijo: “No ha sido nada. Fué que, como aquí sale al paso esta copla, que anda corriendo el mundo, y que es mía, compuesta por mí en los años de la mocedad, en una fiesta dominguera y campestre, enamorado y celoso con el primer amor y los primeros celos, me enternecí al recordar aquel tiempo, y, ¡vamos! se me vinieron a los ojos las lágrimas.”

La copla, en efecto, es popularísima, y buena a car-

ta cabal. Muchos de vosotros la habréis oído, y algunos la sabréis de memoria. Era ésta:

“Es tu querer como el toro,
que donde lo llaman va,
y el mío, como la piedra:
donde la ponen se está.”

Fenómenos muy interesantes de la poesía popular son su difusión rapidísima y su frecuente concordanza con la poesía popular de los demás países. En orden a la difusión, harto lo demuestra el suceso que acabo de contar. De la copla puede decirse lo que del refrán decía el docto maestro Juan de Mal Lara: que “corre por todo el mundo de boca en boca, según moneda que va de mano en mano gran distancia de leguas, y de allá vuelve con la misma ligereza por la circunferencia del mundo, dejando impresa la señal de su doctrina”.

En una sola noche, en un leve rato de ella, dos coplas populares de España, de Andalucía, bellísimas por cierto, conmovieron los corazones y se grabaron en la memoria de muchas personas de diversas nacionalidades; me refiero a la noche del 16 de noviembre de 1869, víspera de uno de los más famosos días del mundo: de aquel en que se abrió el Canal de Suez al tráfico marítimo internacional, lograda por la ciencia y el poder de los hombres la unión del Mar Rojo y el Mediterráneo.

Fondeados estaban en Port Said más de cuarenta buques de guerra, cuatro de ellos egipcios; sobre las cubiertas, millares de hombres descansaban de la gran solemnidad del día, destinado a la consagración religiosa de las obras del Canal. En la fragata *Berenguela* dos docenas de españoles acababan de apurar sus copas en honor de la madre patria; mas no

se separaron al terminar los brindis. Uno de aquellos valientes y simpáticos marinos, mi culto amigo don Manuel de Saralegui y Medina, va a decirnos cómo prolongaron la velada. Copio lo que hace a mi propósito de su interesante artículo intitulado *Recuerdos de la unión de dos mares* (1):

“Acomodándonos como pudimos —dice— en dos botes de la fragata en fraternal confusión, bulliciosa sin licencia, empezamos a cruzar en cien sentidos las aguas de las dársenas; y disfrutando de las iluminaciones, que ya tocaban a su término, y escuchando aquí y allí los acordes de las bandas, y celebrando unánimes las fáciles agudezas que estimulaban los vapores del Champagne, alegres todos, todos decidores, pasamos y repasamos varias veces próximos y bajo la bovedilla del yate de la Emperatriz, que, obscuro y silencioso, presidía la gran noche de Port Saïd. Ni las manifestaciones de nuestro regocijo ni los sonos de nuestra guitarra podían pasar mucho tiempo inadvertidos a bordo del *Aigle*.

—”¿Quién canta? —preguntó pronto una voz desde la borda.

—”Los oficiales de la *Berenguela*, que saludan a la Emperatriz— contestaron los del bote.

”Y en el instante casi de expirar nuestros acentos se abrió de par en par una de las portas de la cámara del yate y en ella apareció, gozosa y complaciente, la augusta Condesa de Teba, acompañada de otra dama en quien alguien creyó reconocer una de sus sobrinas predilectas, de la ilustre casa de los Alba.

”Si grata fué la impresión que grabó en nuestro

(1) Apud *Recuerdos y rectificaciones históricas* (Madrid, 1907), pág. 285.

espíritu la presencia de la Emperatriz en la visita oficial que la hicimos algunas horas antes, ¿qué decir de la que nos produjo su amabilísima aparición en la porta de su yate? Sonriente a nuestras galante-rías, complacida por nuestras canciones y tolerante con las pequeñas impertinencias de los que acababan de celebrar afectuoso banquete a tantas leguas de la patria, ni mostraba cansancio de la fiesta, ni señal de querer abandonarnos; y cuando, agotado el repertorio, hubo de callar el improvisado *cantaor*, mi entrañable amigo el hoy capitán de fragata Alberto Castaño, aún pudo la Emperatriz, acudiendo al caudal de sus recuerdos, prolongar durante unos minutos la casi oriental serenata, indicando, para que fuese repetida, una copla espiritual, con aromas de *la tierra*, que ella misma simuló acompañar con las palmas de sus manos.

“La pena y la que no es pena,
 ”todo es pena para mí:
 ”ayer penaba por verte,
 ”y hoy peno... porque te vi”,

decía la copla; y cuando sus ecos se apagaban en los senos del aire del desierto, desde otro bote que, rápido, hacía por nosotros, cantó otra voz:

“Ni contigo ni sin ti
 ”tienen mis penas remedio:
 ”contigo, porque me matas,
 ”y sin ti..., porque me muero”,

copla que puso fin a una fiesta encantadora y, por su sencillez, incomparable.”

En lo tocante a la concordancia de nuestras coplas, por lo que hace a sus pensamientos y aun a sus mismas formas de expresión, con la poesía popular de otras naciones, ya probó una vez más el profesor

veneciano Angelo Dalmédico, en la obrita que intituló *Della fratellanza dei popoli nelle tradizioni comuni* (1), que para los cantos populares y para los proverbios, para los cuentos y para las supersticiones, no hay fronteras; que una misma especie, y aun una misma variedad folklórica, viven y perduran simultáneamente en los países más apartados entre sí: fenómeno en que pararon la atención historiadores como Vico y mitólogos como el Conde de Puymaigre, y que ha hecho decir a nuestro admirable Menéndez y Pelayo "que la poesía popular, con ser lo más castizo que existe, es al mismo tiempo lo más universal, y no se la puede estudiar a fondo en una región determinada sin que este estudio difunda nueva luz sobre toda la poesía de la raza, y aun sobre toda la poesía del género humano" (2). Esto no obstante, y sin negar el continuo ir y venir por todo el mundo de las piececillas folklóricas, y especialmente de los cantos amorosos, a los cuales el corazón comunica un gran poder difusivo, bueno es advertir que muchas veces la semejanza del pensamiento y de la forma entre cantares de naciones diversas, y aun la igualdad de su matiz psicológico, no se deben a esa divulgación de que se admiraba Puymaigre, sino a que un mismo cantar es hijo a la vez de dos o más países; pues así como en iguales condiciones de calidad, clima, etcétera, la tierra produce aquí y allí tales y cuales plantas, así también la mente y el corazón humanos, a una misma temperatura afectiva, han de producir iguales ideas y sentimientos, expresados en igual o muy parecida forma, ya que el pensamiento nunca

(1) Venezia, 1881.

(2) En su discurso de contestación al de mi entrada en la Real Academia Española (Madrid, 1907).

nace desnudo, sino vestido de sus palabras propias, lleguen o no a articularse.

Mas no sólo se da el fenómeno de esta concordancia entre las poesías populares, sino también entre la popular y la erudita, particularidad debida en unas ocasiones a lo que acabo de manifestar, y en otras a que, en su continua convivencia, el pueblo aprendió del poeta culto, o éste del pueblo, que no sé qué sea más frecuente. Porque, como notaba Machado y Álvarez a este propósito (1), "la poesía erudita, culta, y la popular, desenvuélvense paralelamente en la Historia y ejercen una sobre otra respectiva influencia, como respectiva influencia ejerce la natural y necesaria comunicación de los hombres eruditos y los del pueblo, de los niños y de los adolescentes, de los adultos y de los viejos, eslabones todos de una inmensa cadena que, comenzando en el hombre salvaje, concluye en hombres ya tan civilizados como Spencer y Goethe, como Víctor Hugo y Darwin". Citaré algunos ejemplos de estas concordancias. Dice una copla popular:

"Cuando mi niña va a misa,
la iglesia se resplandece;
la yerbabuena que pisa,
si está seca, reverdece."

Y dice Lope de Vega, el más folklorista de nuestros dramáticos, en el libro segundo de *La Arcadia*:

"Ayer al valle sali,
y del valle la alegría
me dijo, pastora mía,
que estábades vos allí.

(1) En el mencionado *post-scriptum*, pág. 191 del tomo V de mis *Cantos populares españoles*.

Que no estuvieran las rosas
tan frescas y matizadas,
a no haber sido pisadas
de vuestras plantas hermosas.”

Un cantar del pueblo:

“Los ojos de mi morena
se parecen a mis males:
grandes, como mis fatigas;
negros, como mis pesares.”

Que es lo mismo que proclamaba el autor de un cantar erudito, ya glosado en el primer tercio del siglo XVII:

“Ojos en cuya hermosura
cifró mi suerte el amor,
grandes como mi dolor,
negros como mi ventura.”

El pueblo, en otra de sus coplas:

“Toma allá mi corazón:
si lo quieres matar, puedes;
pero como tú estás dentro,
también si lo matas mueres.”

Y el mismo Lope dice, por boca de uno de sus personajes, en el acto segundo de *El Caballero del Sacramento*:

“Luis. Rasga mis venas y mira
qué sangre en ellas se ve;
rasga el pecho, mas con tiento;
que puede ser que te des
alguna herida a ti misma.”

Un dialoguillo en una copla popular:

“—¿Hay quien nos escuche? —No.
—¿Quieres que te diga? —Di.
—¿Tienes otro amante? —No.
—¿Quieres que lo sea? —Sí.”

Y Moreto hace decir a dos de sus personajes en la primera jornada de *El licenciado Vidriera*:

“GERUNDIO. ¡ Ah, señora Celia!
 CELIA. ¿ Qué?
 GER. ¿ No quiere escucharme?
 CELIA. Sí.
 GER. ¿ Sabe que la quiero?
 CELIA. Sé.
 GER. Pues yo he de decirle...
 CELIA. Di.”

Canta el amante popular :

“ Cuando te veo con pena
 en mí no reina alegría;
 que, como te quiero tanto,
 siento la tuya y la mía.”

Y Cristóbal de Castillejo había escrito :

“ Y de pura compasión
 de veros sin alegría,
 se me quiebra el corazón:
 vos sentís vuestra pasión;
 mas yo la vuestra y la mía.”

Esto mismo venía a decir Melibea a Calisto en el acto XII de la *Celestina*: “ Y pues tú sientes tu pena sencilla y yo la de entrambos, tú sólo tu dolor, yo el tuyo y el mío, conténtate con venir mañana a esta hora por las paredes de mi huerto...”

Dice una seguidilla muy vulgar en las tierras de Andalucía :

“ Las ánimas han dado;
 mi amor no viene:
 alguna picarona
 me lo entretiene.”

Brujuleando retrospectivamente, encontramos esta copla, también como seguidilla, en la jornada segunda de *La Luna de la Sierra*, hermosa comedia de

Luis Vélez de Guevara, en la canción que canta dentro Bartola, y que empieza así:

“Estábase la aldeana
a la puerta de su aldea,
viendo venir por la tarde
los zagales de las eras...”

Acaba de este modo:

“Cuando vió que ya tañían
la campana de la queda
a recoger los zagales,
dijo mirando a la puerta:
“Toca la queda, mi amor no viene:
”Algo tiene en el campo que le detiene.”

Pero de más lejos venía corriendo esta agua. En el lindísimo cancionero musical intitulado *Villancicos de diversos autores, a dos, y a tres, y a quatro, y a cinco bozes...*, impreso en Venecia por los años de 1556, peregrina pieza bibliográfica que encontró en Upsala y que patrióticamente ha hecho reimprimir en 1909, por lo que hace a la letra, el docto diplomático andaluz don Rafael Mitjana, hállase también, en muy parecida forma, la queja de la amante que espera a su amado con un tanto de recelo por su tardanza:

“Si la noche haze oscura
y tan corto es el camino,
¿Cómo no venís, amigo?
La media noche es pasada
y el que me pena no viene:
mi desdicha lo detiene;
que nascí tan desdichada...”

Mas tampoco el autor de esta canción anónima puso hartos de suyo en ella, porque se la encontró más que bosquejada medio siglo antes, en el acto XIX de la *Celestina*, en donde Melibea, esperando en el jardín a Calisto, canta:

“Papagayos, ruyseñores,
que cantays al alborada,
llevad nueva a mis amores
como espero aquí asentada.
La media noche es pasada
y no viene:
sabedme si hay otra amada
que l'detiene.”

De suerte que la aldeana que en sus andanzas amorosas canta hoy, bien entrado el siglo xx, la popular seguidilla referente al toque de ánimas y el amante que se tarda, canta substancial y aun casi formalmente la misma canción que Fernando de Rojas, ha más de cuatrocientos años, puso en boca de su gentil y adorable Melibea.

Para poner fin a estos ejemplos de concordancias entre la poesía vulgar y la erudita, veamos cuán difundido anda el pensamiento de que la mujer y la sombra (la muerte o los diablos en otras ocasiones) buscan a quien les huye y huyen de quien las busca. Dice una seguidilla popular:

“La mujer y la sombra
tienen un simil:
que, buscadas, se alejan;
dejadas, siguen”,

pensamiento que Campoamor vertió en esta redondilla:

“El mismo amor ellas tienen
que la muerte a quien las ama;
vienen si no se las llama;
si se las llama, no vienen.”

Pues bien, el mejicano Ruiz de Alarcón había dicho lo mismo en el acto primero de *La verdad sospechosa*:

“TRISTÁN. Las mujeres y los diablos
 caminan por una senda:
 que a las almas rematadas
 ni las siguen ni las tientan;
 que el teñellas ya seguras
 les hace olvidarse dellas,
 y sólo de las que pueden
 escapárseles se acuerdan.”

Análogamente se lee en el *Romancero general*, parte novena:

“¡Oh fiera—viene diciendo—
 más que las silvestres fieras;
 que ellas aman quien las ama;
 tú adoras quien te desdeña;
 a quien te huye persigues,
 y a quien te sigue desprecias!...”

Y en el acto primero de *La hermosura aborrecida*, de Lope de Vega:

“Mucho a la muerte la mujer parece:
 que huye de quien la busca y la desea,
 y se cansa en buscar quien la aborrece.”

Y, en fin, mosén Pedro Torrellas, en el *Cancionero de Stúñiga*:

“Quien bien amando persigue
 dona, a sí mesmo destruye;
 que siguen a quien las fuye
 e fuyen de quien las sigue.”

A algunos sujetos curiosos, amantes de nuestra literatura popular, he oído esta pregunta: “¿Cuántas coplas populares habrá en España?” Y les respondí siempre que es incalculable su número. Más de diez y seis mil publicaré yo muy pronto (1), y

(1) Todavía las tengo sin publicar; pero ha seguido espesándose la almáciga y hoy pasan de veintidós mil. Quiero sacarlas de molde debidamente ordenadas, estudiadas y anotadas, y

no creo harto difícil juntar casi otras tantas, mal que pese a las cupletistas o copleteras, desterradoras, o, más bien, enterradoras de nuestra neta poesía popular. De la asombrosa fecundidad de la musa del vulgo trata el pueblo mismo, con el encarecimiento que se echa de ver en coplas como éstas:

“Del polvo de la tierra
saco yo coplas:
no bien se acaba una,
ya tengo otra.”

“Tengo yo una cantarilla
de coplillas y cantares;
cuando quiero divertirme,
le quito el tapón, y salen.”

“Si estuviera cantando
una semana,
una copla dos veces
no la cantara.”

Y cuenta que este cantor se quedó corto y estotro vino a darle quince y falta:

“Aunque me sientas cantar
un año con trece meses,
no me has de sentir cantar
una coplilla dos veces.”

¡Éste sí que podía decir, sin pecar de hiperbólico:

“Tengo mi cuerpo de coplas,
que parece un avispero:
se empujan unas a otras,
por ver cuál sale primero”!

Ni más ni menos que sucedía a Sancho Panza, en frase suya, con sus descomulgados refranes: “...y viéñenseme tantos juntos a la boca cuando hablo, que

gastar en eso mis endebles aceros de septuagenario. El presente librito va por heraldo de la copiosísima colección.

riñen, por salir, unos con otros." Todo esto sin contar con que una sola copla suele valer por muchas, cosa que explicó acertadamente en uno de sus cantares don Cayetano de Alvear:

"En cada copla que canto
otras mil coplas se envuelven,
pues cada cual en el corro
a su manera la entiende."

Son principales cualidades de la copla la espontaneidad, la claridad y la sobriedad. A la espontaneidad se debe una excelencia que para nosotros la quisiéramos los versificadores cultos: la poesía del pueblo *no tiene ripios*. El estro popular acuña la copla de una vez, de un martillazo, y así, no le ha caído aquella donosa maldición de Quevedo que condenaba a aconsonantar de por vida *madre con taladre e hijos con prolijos*. Y es clara la copla, porque el pueblo, que hace gala de llamar al pan pan y al vino vino, no sabe de las turbiezas y amanerados tiquismiquis que los demás gastamos, y esa ventaja nos lleva. Y en cuanto a la sobriedad, es tan sobrio el pueblo en su elocución poética, que no se le puede suprimir una palabra sin dar al traste con toda la copla: veamos siquiera un ejemplo de esta cualidad admirable. Toda persona versada en la lectura de nuestros poetas conoce algunos retratos en verso. Recuerde cada una de las que componen este cultísimo auditorio el que tenga más cerca de la memoria, y compárelo, por lo que hace al laconismo, con este lindo y candoroso retrato popular, hecho en una tirada de fáciles seguidillas:

"Empiezo por el pelo
a retratarte,
que parece madejas
de oro brillante.

Acabé con tu peío ;
 voy a tu frente,
 que parece un espejo
 resplandeciente.
 Acabé con tu frente ;
 voy a tus cejas,
 que parecen dos arcos
 de las iglesias.
 Acabé con tus cejas ;
 voy a tus ojos ;
 que parecen luceros,
 de puro hermosos.
 Acabé con tus ojos ;
 voy a tu nariz,
 que parece un canuto
 hecho de marfil.
 He acabado con ella,
 voy a tu boca,
 que parecen tus labios
 hechos de rosas.
 Acabé con tus labios ;
 voy a tu barba,
 que parece un arquita
 de oro cerrada.
 Acabé con tu barba ;
 voy a tus pechos,
 que parecen toronjas,
 y almíbar dentro.
 Acabé con tu pecho ;
 voy a tu cuerpo,
 que parece castillo
 del firmamento.
 Ya he acabado, niña,
 de retratarte ;
 ahora, por Dios te pido
 que no me faltes." (1)

(1) Véase cuán semejantes son, hasta en la manera de pasar de una facción a otra, el retrato del texto y este otro italiano (*Canti popolari marchigiani raccolti e annotati dal Prof. Antonio Gianandrea*, Torino, 1875, pág. 48):

"Te vojo principiare a benedire,

La preceptiva de la copla está bosquejada, en coplas también, por algunos poetas eruditos, y en especial por Ruiz Aguilera, cuyas son las siguientes:

“El cantar, para ser bueno
ha de ser como la cola:
que se pegue... al que lo escucha
cuando salga de una boca.”

“Un cantar bajó al pueblo;
no era mal mozo;
pero el pueblo le dijo:
“No te conozco.”

“Cantar que del alma sale
es pájaro que no muere:
cantando de rama en rama
Dios manda que viva siempre.”

Muy parecidamente lo dijo años después Salvador Rueda:

“Cantar que va por la vida
parece una mariposa,
que, en lugar de flor en flor,
revuela de boca en boca.”

Sulli capelli vojo principiare:
Dalli capelli me me vo alla fronte,
Pare 'na bianca neve 'n cima al monte;
E dalla frónte me ne vo alle cija,
Chi te l'ha profilate, o bella fija!
E dalle cija me ne vo alli occhi,
Pare garofoletti in terra colti:
E dalli occhi me ne vo alle guance,
Vedi che bel giardin de melarance!
E dalle guance me ne vo allo naso,
É uno scannello d' oro profilato:
E dallo naso me ne vo alla bocca,
Pare 'na rosa spampanata doppia;
E dalla boca me ne vo alla barba,
Beati quell' occhietti che ve guarda!
E dalla barba me ne vo alla gola,
Beato chi de voi se ne innamora!
I' dalla gola me ne vo allo petto,
Stell' Diana e paradiso aperto!!!”

Y Manuel del Palacio definió así el buen cantar :

“Buena copla es la que deja
al que la canta o escucha,
en el corazón, consuelo,
y en los labios, amargura.”

Voy a terminar esta disertación, o lo que fuere, para la cual me sobra asunto y me falta tiempo, y en la cual, como veis, sólo he puesto el hilo. El paño, todo popular, no puede haberos parecido sino muy bueno.

La copla casi siempre es afectiva, y,

“dulce en las burlas y en las veras grave”,

como fué Quevedo en opinión de Lope de Vega, llega adonde su anónimo autor se propuso, y pone y mantiene en estrecha comunicación las almas. *Strofa alata*, como la llamó con frase feliz mi amigo el profesor Antonio Gianandrea (1), a cuya bizarra liberalidad debí copiosos e inéditos *appunti e osservazioni* acerca de mi colección de *Cantos populares españoles*, vuela por el mundo, y lleva por doquier, envueltos en la suave melodía del canto, anhelos y ternezas, quejas y celos, recuerdos y esperanzas, penas y alegrías: cuanto hace a los hombres dichosos o infortunados. La copla es, además, la ropa de gala del amor. Enamoróse un corazón; pidió consejo y auxilio a la fantasía para pintar fielmente todos los matices de su avasallador sentimiento, y, de consuno, aportando cada cual lo mejor que tenía en su casa, hicieron *la copla*, y echáronla a volar por ahí, más ligera que el mismo aire. ¡Así salió ella de

(1) *Strofe alate* (nozze Anselmi - Medici), Iesi, 1887.

gallarda y linda! Mil veces tuvo razón el excelente poeta sevillano don Narciso Campillo al escribir, cuarenta años ha, el siguiente apasionado elogio (1):

“Oyendo estos cantares cierto día,
sintió un vate académico sudores,
y exclamó: “¡ Cielo santo, qué poesía,
”qué guitarra, qué música y qué amores!”

(1) *Almanaque enciclopédico español ilustrado para 1869, por D. Narciso Campillo (Cádiz, 1868).*



ACTIVIDADES DE LA FUNDACIÓN

ACTIVIDADES DE LA FUNDACIÓN

ACTO EN HOMENAJE A ALBERTO FERNÁNDEZ BAÑULS

El día 9 de febrero de 2009, en La Carbonería, se celebró un acto, promovido por las dos Áreas de Investigación de la Fundación a las que pertenecía, en recuerdo de Alberto Fernández Bañuls, Socio Fundador y miembro del Patronato de la Fundación Machado desde sus inicios, fallecido en el mes de diciembre de 2008.

Comenzó el Presidente de la Fundación Machado, Manuel Cepero, abriendo el acto con unas emotivas palabras. Seguidamente Pedro Piñero hizo una semblanza sobre su figura recordando los tiempos en que se empezó a gestar la Fundación con las primeras reuniones en los pinares de Ormana de Alcalá, siguió repasando su carrera, su vida profesional, su poesía, citando su último libro, *Expediente Personal* y sus dos grandes aficiones, la Semana Santa y el Flamenco, haciendo hincapié en su gran libro *Antología Flamenca*. Más tarde sus amigos, Paco Díaz Velázquez, Enrique Baltanás, Juan Manuel Suárez Japón, Chus Cantero, Arsenio Moreno y María Gracia Sánchez, recitaron poemas de *Expediente Personal*. Sobre la Semana Santa



leyeron Francisco Javier Rodríguez Barberán y Miriam Figueredo dos artículos que fueron publicados en su columna del periódico Diario de Sevilla. Pedro Peña a la guitarra, y José de la Tomasa, al cante, interpretaron una soleá inolvidable. Y David, su hijo, despidió el acto con unas entrañables palabras agradeciendo a todos la ayuda prestada en aquellos difíciles momentos y haciendo una semblanza muy especial sobre su padre.

PARTICIPACIÓN EN LA JORNADA “ANTONIO MACHADO IN MEMORIAM (1939-2009), 70 AÑOS DE CLARA PRESENCIA”.

La Universidad Internacional de Andalucía rindió homenaje a don Antonio Machado con motivo del 70 aniversario de su muerte, mediante la celebración en su sede de Baeza de una jornada el día 21 de febrero titulada “Antonio Machado In Memoriam (1939-2009). 70 años de clara presencia”. Para recordarle en sus últimos días de vida, como escritor y como persona comprometida por medio de la palabra en la defensa de las libertades.

La Fundación Machado participó en el mencionado homenaje con las intervenciones de su Presidente, D. Manuel Cepero Molina y del Director del Área de Literatura Oral, D. Pedro M. Piñero Ramírez, en la lectura de poemas de Antonio Machado que se llevó cabo en los Jardines de la Sede Antonio Machado de la UNIA en Baeza las 12.15 horas.

PARTICIPACIÓN EN LA 2º EDICIÓN DE LA FERIA DE INDUSTRIAS CULTURALES ANDALUZAS.



La Fundación Machado participó en la Feria de Industrias Culturales Andaluzas celebrada durante los días 5, 6 y 7 de marzo, en FIBES, con un stand en el que se dieron a conocer sus actividades y publicaciones.

El Presidente de la Fundación, D. Manuel Cepero Molina, asistió al Acto de Inauguración de la muestra que estuvo presidido por el Presidente de la Junta de Andalucía.

ACTO DE ENTREGA DE LOS XXI PREMIOS DEMÓFILO A LAS ARTESANÍA Y LABORES TRADICIONALES DE LA SEMANA SANTA.

El Acto de Entrega de los XXI Premios Demófilo de Semana Santa tuvo lugar en la Casa de la Provincia el día 16 de marzo de 2009. Estuvo presidido por el Vicepresidente de la Casa de la Provincia, D. Carlos Márquez Miranda, el Presidente de la Fundación Machado, D. Manuel Cepero Molina y el Director del Área de Literatura Oral de la misma, D. Pedro M. Piñero, En el transcurso del acto intervinieron la periodista Dña. Marta Carrasco Benítez, mantenedora de los Premios así como el Conjunto de Música de Cámara "Capriccio", que interpretó varias marchas procesionales.

El Jurado, reunido el día 27 de marzo de 2008 en la sede de la Fundación Machado y formado por las siguientes personas:

Presidente: Manuel Cepero Molina; Secretario: Antonio José Pérez Castellano; Vocales: Javier Criado Fernández, Alberto Fernández Bañuls, Miriam Figueredo Ruiz, Manuel Grosso Galván, Manuel Palomino González y Francisco Javier Rodríguez Barberán, tras las pertinentes deliberaciones decidió otorgar los siguientes galardones:

PREMIO A UNA LARGA TRAYECTORIA:

Al Fotógrafo D. Jesús Martín Cartaya por su tarea de documentación de lo cotidiano, verdadera esencia de la Semana Santa, lo que le convierte en cronista privilegiado de la memoria sentimental de la Fiesta Mayor de Sevilla



PREMIO A UNA OBRA DE ARTE PERMANENTE:

A la recuperación de la parroquia del Divino Salvador para la Semana Santa de Sevilla como sede de las hermandades que allí radican y dan vida a este templo, personalizado en D. Juan Garrido Mesa y D. Manuel Trigo Campos.

PREMIO A UNA OBRA EFÍMERA:

A la Hermandad del Gran Poder, por recuperar, de forma excepcional, la imagen del Señor con la túnica de los cardos en su estación de penitencia.

EXPOSICIÓN “20 AÑOS DE LOS PREMIOS DEMÓFILO A LAS ARTESANÍA Y LABORES TRADICIONALES DE LA SEMANA SANTA, 1988-2008”.

El lunes día 16 de marzo, en la Casa de la Provincia, tras el Acto de Entrega de los XXI Premios Demófilo de Semana Santa, tuvo lugar la Inauguración de la Exposición “20 años de los Premios Demófilo a las Artesanías y Labores Tradicionales de la Semana Santa, 1988 – 2008”, organizada por la Fundación Machado con la colaboración de la Casa de la Provincia de la Diputación Provincial de Sevilla y la Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía y Cajasur.

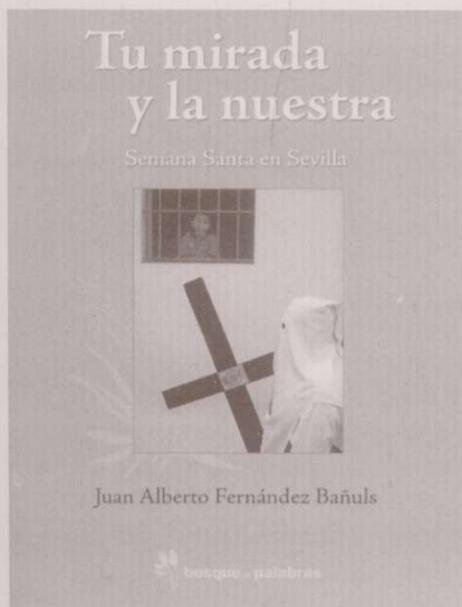
La Fundación Machado, en consonancia con sus objetivos fundacionales y buscando contribuir al sostenimiento y esplendor de las artesanías de nuestra Semana Santa, instituyó en el año 1988 un importante galardón como reconocimiento y premio de estas labores: Los Premios Demófilo a las Artesanías y Labores Tradicionales de la Semana Santa. Desde entonces, un jurado, compuesto por personalidades de la vida académica y profesional sevillana, ha ido eligiendo a distintas personas, entidades y hechos singulares que han hecho posible el mantenimiento y enriquecimiento de las tradiciones culturales de nuestra semana mayor.

Los Premios Demófilo, destinados a reconocer públicamente la labor de tallistas, orfebres, bordadores, carpinteros, floristeros, cereros, capataces o costaleros, priostes, camareros, músicos, saeteros, etcétera, se otorgan cada año de acuerdo con tres modalidades. El primero a una larga trayectoria continuada, el segundo a una obra de arte o artesanía de carácter permanente y el tercero a una labor efímera. Eventualmente se han concedido premios especiales.

Durante los últimos 20 años se han otorgado más de sesenta premios a las artesanías y labores tradicionales de la Semana Santa de Sevilla. Para conmemorar esa efeméride realizamos una muestra recopilatoria de la ya dilatada historia de estos premios exponiendo una amplia colección fotográfica de las artesanías y labores galardonadas en todas sus ediciones. La exposición estuvo abierta al público hasta el día 29 de marzo.



PRESENTACIÓN DEL LIBRO *TU MIRADA Y LA NUESTRA*, DE ALBERTO FERNÁNDEZ BAÑULS.



El 25 de marzo la Casa del Libro acogió la presentación del libro *Tu mirada y la nuestra*, que reúne artículos publicados en el Diario de Sevilla entre los años 2001 y 2008, obra póstuma de Alberto Fernández Bañuls.

La presentación de la obra corrió a cargo de Javier Rodríguez Barberán y José Antonio Zamora y contó con las intervenciones de Manuel Cepero, Presidente de la Fundación Machado y Guillermina Navarro, Diputada de Cultura de la Excma. Diputación Provincial de Sevilla.

ANTONIO MACHADO, ENTRE TRIANA Y COLLIURE. 70 ANIVERSARIO DE LA MUERTE DEL POETA.

La Fundación Machado y la Hermandad del Santísimo Cristo de la Expiración y Ntra. Madre y Sra. del Patrocinio organizaron conjuntamente el Acto titulado "Antonio Machado, ente Triana y Colliure. 70 Aniversario de la muerte del Poeta".

Dicho Acto tuvo lugar el viernes día 27 de marzo, a las 21.30 horas en el Templo del Santísimo Cristo de la Expiración.

PROGRAMA:

- Palabras de D. José María Ruiz Romero, Hermano Mayor de la Hermandad del Patrocinio
- Palabras de D. Manuel Cepero Molina, Presidente de la Fundación Machado
- Saeta a cargo de Chari Herrera
- Intervención de D. Enrique Rodríguez Baltanás
- Saeta a cargo de Chari Herrera
- Lectura de Poemas:
 - Dña. María Luisa Domínguez Domínguez
 - Dña. Ana Iñigo Rodríguez
 - D. Manuel Pérez Luque
 - Dña. Almudena Gómez Taramón
 - D. José Cenizo Jiménez
 - Dña. Aurelia Collas
- Cantes por soleares y seguriya, interpretados por Nicolás Garrido
- Clausura del Acto.

REUNIÓN DEL JURADO DE LOS XXII PREMIOS DEMÓFILO A LAS ARTESANÍAS Y LABORES TRADICIONALES DE LA SEMANA SANTA

El día 16 de abril de 2009 tuvo lugar, en la Sede de la Fundación Machado, la reunión del Jurado de los XXII Premios Demófilo a las Artesanías y Labores Tradicionales de la Semana Santa, formado por las siguientes personas:

Presidente: Manuel Cepero Molina; Secretario: Antonio José Pérez Castellano; Vocales: Fernando Salazar Piedra, Marta Carrasco Benítez, Javier Criado Fernández, Manuel Grosso Galván, Francisco López de Paz, José María Ruiz Romero y Carlos Navarro Antolín.

Tras las pertinentes deliberaciones decidió otorgar los siguientes galardones:

PREMIO A UNA LARGA TRAYECTORIA:

Al programa El Llamador de Canal Sur Radio que ha cambiado la manera de comunicar la Semana Santa de Sevilla, creando nuevos formatos radiofónicos y audiovisuales acercándole a nuevos públicos las tradiciones de la Semana Santa y sus protagonistas, haciendo especial mención a su creador Luis Vaquero.

PREMIO A UNA OBRA DE ARTE PERMANENTE:

Ex aequo a D. Francisco Javier Sánchez de los Reyes por haber logrado recuperar el diseño original de Juan Manuel Rodríguez Ojeda para la nueva túnica del Cristo de las Tres Caídas después de una exhaustiva labor de investigación y documentación y a D. José Víctor Rodríguez Caro y D. José Luis Medina Corral, (Victorio & Luchino), por haber rescatado, para el manto de la Virgen de las Aguas del Museo, el color “azul fondo de océano” que la Virgen de las Aguas luciera durante muchos años para conseguir una estampa, añorada, de este clásico paso de palio.

PREMIO A UNA OBRA EFÍMERA:

A la Floristería Grado, por el exorno floral de los pasos de la cofradía de los Negritos por utilizar especies poco comunes en el adorno de los dos pasos y componer al mismo tiempo una imagen original y bella.

PRESENTACIÓN DEL N° 42 DE “DEMÓFILO”, REVISTA DE CULTURA TRADICIONAL DE ANDALUCÍA.

El día 16 de junio, en el Ayuntamiento de Sevilla, en un Acto presidido por el Excmo. Sr. D. Alfredo Sánchez Monteseirín, Alcalde de Sevilla, tuvo lugar la Presentación del n° 42 de Demófilo, Revista de Cultura Tradicional de Andalucía, (2ª época de El Folk-Lore Andaluz)

El acto contó con las intervenciones del Presidente de la Fundación Machado, D. Manuel Cepero Molina y el Director de la publicación, D. Antonio Rodríguez Almodóvar.

CONVENIO CON LA DIPUTACIÓN PROVINCIAL DE SEVILLA.

El día 7 de octubre, el Presidente de la Diputación de Sevilla y el Presidente de la Fundación Machado procedieron a la firma del Convenio de colaboración entre ambas instituciones para el desarrollo del proyecto de investigación denominado “El Romancero en la tradición moderna en Andalucía”, correspondiente al presente año 2009.

CATÁLOGO DE OBRAS RECIBIDAS

CATALOGO DE OBRAS RECIBIDAS EN LA BIBLIOTECA DE LA
FUNDACION MACHADO, AÑO 2009

Actas de la III Bienal de Restauración Monumental 2006, IAPH, Consejería de Cultura, Sevilla, 2008.

Actas del Congreso "La conferencia internacional de Algeciras 1906. Cien años después" Fundación Municipal de Algeciras, Algeciras, Cádiz, 2009.

Alcobendas, Miguel, *La cocina tradicional de Granada*, Ed. Arguval, Málaga, 2007.

Bombián García, Francisco, *Una cala del Sur...*, Archivo General de Ceuta, Ceuta, 2009.

Bonsor Jorge, *Y la recuperación de Baelo Claudia (1917 - 1921)*, Junta de Andalucía, Sevilla 2009.

Braña Fátima, *O Moseo do poble Galego: Contedor de valores*, Museo del Pueblo Gallego, Coruña, 2008.

Brito Marcelo, *Ciudades Históricas como destinos patrimoniales. Una mirada comparada: España y Brasil*, Consejería de Cultura Junta de Andalucía, Sevilla, 2009.

Cabral Domínguez, Miguelina, *La identidad de la mujer en el arte flamenco*, Consejería de Cultura, Sevilla, 2007.

Calado Olivo, Silvia, *El negocio del flamenco*, Signatura Ediciones, Sevilla, 2007.

Castaño Hervas, José M^a, *Manuel Soto "Sordera de Jerez"*, Signatura Ediciones, Sevilla 2005.

Castaño, José M^a, *De Jerez y sus cantes*, Almuzara, Jerez, 2007.

Catálogo Flamenco, Ed. Tartessos, Sevilla, 2008.

Catálogo Rociero, Ed. Tartessos, Sevilla, 2008.

Cenizo Jiménez, José, *Con pocas palabras, coplas flamencas*, Signatura Ediciones, Sevilla, 2007.

Chicharro Antonio, editor, *Antonio Machado y Baeza a través de la crítica*, UNIA, Sevilla, 2009.

Cobo Eugenia, *Pepe Marchena y Juanito Valderrama*, Almuzara, Córdoba, 2007.

Criado Mainar Jesús, Carretero Rebeca, *Las Tablas de Juan de Lumbier en Borja*, El Museo de la Colegiata de Borja, Centro de Estudios Borjanos, Zaragoza, 2008.

Crónica de Córdoba y sus pueblos XIV. Ilustre Asociación Provincial Cordobesa de Cronistas Oficiales, Córdoba 2008.

Cruces Roldán, Cristina, *Antropología y Flamenco más allá de la Música (II)*, Signatura Ediciones, Sevilla, 2003.

De Evia, Jacinto, *Ramillete de varias flores poéticas*, Frente de Afirmación Hispanista A.C., México, 2009.

Díaz Olaya, Ana M^a, *Minería, flamenco y cafés cantantes en Linares (1868 – 1918)*, Signatura Ediciones, Málaga, 2007.

Dolón María Manuela, *Venganza en la casa amarilla (cuentos)*, Archivo General de Ceuta, Ceuta, 2009.

Electra, *La Andalucía de Demófilo*, Consejería de Cultura, Junta de Andalucía, Sevilla, 1993.

Exposición, *Homenaje a Vicente Alexandre*, Ministerio de Cultura, Sitges, 2009.

Fernández Gamero, Manuel, *La Rosa de los Rosales, estudio sobre canciones de cuna de Andalucía*, Diputación de Sevilla, Sevilla, 2007.

Frenk Margit, *Antología, Glosario, Índices, Cancionero Folklórico de México*, Tomo V, Colegio de México, México, 1998.

Frenk Margit, *Coplas del amor desdichado y otras*, Tomo II, Colegio de México, México, 1998.

Frenk Margit, *Coplas del amor feliz. Cancionero Folklórico de México*, Tomo I, Colegio de México, México, 1998.

Frenk Margit, *Coplas varias y varias canciones*, Tomo IV, Colegio de México, México, 1998.

Fuentes M^a de los Reyes, *Acrópolis del testimonio*, Tierra de Nadie editores, Sevilla, 2008.

Fuentes Mario, *Mario Fuentes. Memoria de una época (17/07 al 12/12 – 2008)*, Consejería de Cultura, Museo de Arte y Costumbres Populares de Sevilla, Sevilla, 2008.

Gallardo Isabel, Gil Bonifacio, *Juegos infantiles tradicionales*, Diputación de Badajoz, Badajoz, 2009.

García Rivas, Manuel, *Diccionario Biográfico. BORJA*, Vol. III, Centro de Estudios Borjanos, Institución Fernando El Católico, Zaragoza,

Gutiérrez Carbajo, Francisco, *La Poesía del flamenco*, Almuzara, Córdoba, 2007.

Huertas Morión, José, *La Valencia Marítima III*, Biblioteca del Museo Valenciano de Etnología, Valencia 2008.

La voz y el ingenio. Simposio sobre Patrimonio Inmaterial, Fundación Joaquín Díaz, Ureña, Valladolid, 2008.

Lavaur, Luis, *Teoría Romántica del Cante Flamenco*, Signatura Ediciones, Sevilla 2008.

López Álvarez Juan, *El Krausismo en los escritos de Antonio Machado y Álvarez*, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Cádiz, Cádiz 1996

López Enamorado, M^a Dolores, *España y Mar rucos: Mujeres en el espacio público*, Grupo de Investigación Ixbilia, Sevilla, 2008.

López Godoy, Juan Pedro, *Tangos extremeños, Jaleos extremeños*, Asamblea de Extremadura, Badajoz, 2008.

Machado y Álvarez, Antonio, *El Folk-Lore Andaluz*, Biblioteca de la Cultura Andaluza, Editoriales Andaluzas Reunidas, Barcelona, 1986

Maíz Bernardo, Freire Enrique, *As embarcaciones Tradicionais*, Museo del Poble Galego, Ed. Embia, Coruña, 2009.

Martial Agnes, *La Valeur del Liens, homes, femmes et transactions familiares*, Universidad de Toulouse, Toulouse, 2009.

*Mitos y Héroe*s, Centro Etnológico Joaquín Díaz, Ureña, Valladolid, 2003.

Moss Laura, *Flamenco por dentro. Trazos poéticos*, Signatura Ediciones, Sevilla, 2008

Navarro García, José Luis, *Historia del Baile flamenco*, Vol. I, Signatura Ediciones, Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía, Sevilla, 2008.

Navarro García, José Luis, *Historia del Baile flamenco*, Vol. II, Signatura Ediciones, Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía, Sevilla, 2008.

Noda Gómez, Talio, *Pastoreo en la isla de La Palma*, Excmo. Cabildo Insular de la Palma, Gran Canaria, 2003.

Pablo Eulalia, Navarro José Luis, *Figuras, pasos y mudanzas, claves para conocer el baile flamenco*. Almuzara, Córdoba, 2007.

Poggio Capote Manuel, Regueira Benítez Luis, *La isla perdida*, Ayuntamiento de la Villa de Breña Alta, La Palma (Canaria) 2009.

Premio Príncipe de Asturias, Fundación Príncipe de Asturias, Oviedo, 2008.

Pueblos de colonización durante el franquismo: la arquitectura en la modernización del territorio rural. Consejería de Cultura, Sevilla, 2008.

Quince Romances Andaluces, Librería Hispalense, Sevilla 1946

Rioja Eusebio, Torres Norberto, *Niño Ricardo vida y obra de Manuel Serrapí Sánchez*, Consejería de Cultura, Sevilla, 2006

Ríos Lagos, Manuel, introducción, varios autores ensayistas, *Ensayistas del Mediodía* (nº 34) Biblioteca de la Cultura Andaluza, Barcelona, 1985.

Ríos Vargas, *Antología del Baile Flamenco*, Signatura Flamenco, Sevilla, 2002.

Rodríguez Almodóvar, Rafael, *Tiempo de contar. Poesía reunida 1990 – 2006*, Archivo Central de Ceuta, Ceuta, 2008.

Rodríguez Cosano, Ricardo, *El Cante flamenco curiosidades y anécdotas*, Publicaciones del Sur Editores, Cádiz, 2007.

Rodríguez Iglesias, Francisco, director, *Proyecto Andalucía "Naturaleza" Geología III*, Vol. XXVII, Grupo Hércules, Sevilla, 2004.

Rodríguez Iglesias, Francisco, director, *Proyecto Andalucía "Naturaleza" Ecología I*, Vol. XXVIII, Grupo Hércules, Sevilla, 2004.

Rodríguez Iglesias, Francisco, director, *Proyecto Andalucía "Naturaleza" Ecología II*, Vol. XXIX, Grupo Hércules, Sevilla, 2004.

Rodríguez Iglesias, Francisco, director, *Proyecto Andalucía "Naturaleza" Ecología III*, Vol. XXX, Grupo Hércules, Sevilla, 2004.

Rodríguez Ojeda, José Luis, *Mis letras para el cante*, Signatura Ediciones, Sevilla, 2008.

Steingress Gerhard, *Flamenco postmoderno entre tradición y heterodoxia (escritos 1989 – 2006)*, Signatura Ediciones, Sevilla, 2007.

Steingress Gerhard, *Sociología del Cante Flamenco*, Consejería de Cultura, Sevilla, 2007.

Symposium, *El romancero boy: Poética*, Gredos, Madrid, 1997.

Torres Cortés, Norberto, *Guitarra Flamenca, lo clásico*, Vol. I, Signatura de Flamenco, Sevilla 2004.

Torres Cortés, Norberto, *Guitarra Flamenca, lo contemporáneo y otros escritos*, Vol. II, Signatura de Flamenco, Sevilla 2005.

Trontino Vinuesa, Miguel Ángel, Ed., *Ciudades Patrimonio de la Humanidad: Patrimonio, Turismo y Recuperación Urbana*, UNIA, Sevilla, 2008.

Utrilla Almagro, Jerónimo, *El flamenco se aprende. Teoría y Didáctica de la enseñanza del flamenco. Ensayos educativos*. Toro Mítico, S.L., Córdoba, 2007.

Varios autores, *Ante la crisis, homenajes*, Tetra, Burgos, 2009.

Varios autores, *La Iglesia de San Román. Historia y proceso de Restauración*, Emasesa, Sevilla, 2008.

Varios autores, *Pastores de la Comarca de la Churrería*, Consejería de Castilla y León, Valladolid, 2008.

Villalonga Serrano, José Luis, *Las estructuras agroganaderas de la campiña Sevillana a finales de la Edad Media. El caso de Utrera*, Diputación de Sevilla, Sevilla, 2008.

REVISTA DEMÓFILO: NORMAS PARA LA PRESENTACIÓN DE ORIGINALES

Los textos se presentarán en papel o en soporte electrónico, en programa Word o convertible, con arreglo a los siguientes criterios de edición:

1. CUERPO DEL TEXTO:

- Se utilizará la fuente Garamond, de cuerpo 12 puntos para el texto base.
- Las citas extensas (las de más de cuatro líneas) y los poemas incorporados, irán sangrados respecto del margen izquierdo; ese texto no se entrecomillará y su cuerpo se reducirá a 11 puntos.
- Las notas se compondrán a pie de página, con un cuerpo de 10 puntos.
- El número volado de la nota en el texto se colocará siempre detrás de los signos de puntuación.
- No usar **letras negritas** ni subrayados en el texto. Para los latinismos se usará la cursiva; por ejemplo: *cfr.*, *ibidem*, *idem*, *supra*, *infra*, etc.
- Para indicar página, usar la abreviatura pág. o págs. (y no, p., pp.).
- Los siglos en cifras romanas irán siempre en versalitas, mientras que las otras referencias en números romanos se mantendrán en versal: capítulo XVIII.
- Los subepígrafes o titulillos interiores, irán también en versalitas, sin sangrar.

2. REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS:

La Bibliografía irá en páginas aparte, al final del artículo, en Garamond de cuerpo 11 puntos con el siguiente modelo:

Monografías:

Apellido(s), Nombre, *Título en cursiva*, ed./trad./pról. Nombre Apellido(s), número de volúmenes en arábigos, lugar, editorial, año, número de vol. en romano.

Ejemplos:

Curtius, Ernst R., *Literatura europea y Edad Media latina*, trad. Margit Frenk y Antonio Alatorre, 2 vols., México, Fondo de Cultura Económica, 1984.

Cómez, Rafael, *El Alcázar del Rey Don Pedro*, Sevilla, Diputación Provincial de Sevilla y Patronato del Real Alcázar ("Col. Arte Hispalense", 66), 2006.

Artículo de revista y otras publicaciones seriadas:

Apellido(s), Nombre, "Título del artículo en redonda y entre comillas", *Título de la revista en cursiva*, número del volumen siempre en arábigos (año e indicación de los meses si los hubiere, por ejemplo: oct.-dic.), págs.

Ejemplo:

Pedrosa, José Manuel, "La leña de Calderón: un estudio de antropología literaria", *Romanische Forschungen*, 105 (1993).

Capítulo de libro o parte de una monografía:

Apellido(s), Nombre, "Título del capítulo o artículo en redonda y entre comillas", en *Título del libro en cursiva*, dir./ed./trad./pról. Nombre Apellido(s), número de volúmenes en arábigo, lugar, editorial, año, núm. de vol. en romano.

Ejemplo:

Deyermond, Alan, "La tradición de los bestiarios en la antigua lírica popular hispánica", en *De la canción de amor medieval a las soleares. Profesor Manuel Alvar 'in memoriam'*, ed. Pedro M. Piñero Ramírez, col. Antonio José Pérez Castellano, Sevilla, Fundación Machado y Universidad de Sevilla (Col. "de viva voz", 4), 2004.

3. CITAS BIBLIOGRÁFICAS A PIE DE PÁGINA:

Las referencias bibliográficas a pie de página remiten a la Bibliografía General que va al final del artículo, indicando la página o páginas a las que se desea remitir.

Ejemplos:

Rafael Cómez, *El Alcázar del Rey Don Pedro*, Sevilla, 2006, pág. 87.

Ernst R. Curtius, *Literatura europea y Edad Media latina*, 1984, II, págs. 18-25.

Si se cita un estudio más de una vez, podrá abreviarse el nombre del autor (sólo Inicial del nombre y Apellido(s)), el Título sólo con la primera o primeras palabras significativas (*cursivas* o entre comillas), e indicación de la pág. o págs. a las que se desea remitir. En ningún caso se utilizará ob. cit. ni *op. cit.*

Ejemplos:

E. R. Curtius, *Literatura europea*, I, pág. 230.

R. Cómez, *El Alcázar*, pág. 18.

EDITORIAL

ARTÍCULOS

Juan Alberto Fernández Bañuls (Sevilla, 1946-2008).

Pedro M. Piñero Ramírez

Copla flamenca y copla tradicional.

Juan Alberto Fernández Bañuls

Religiosidad popular y religiosidad personal en Antonio Machado: el poema "la saeta".

Enrique Baltanás

Visiones de Antonio Mairena, desde el recuerdo a Alberto.

Juan Manuel Suárez Japón

Tradición oral y escrita en los pregones de La Pasión de Cristo. La sentencia de Pilatos.

Antonio José Pérez Castellano

La Argentina en la prensa madrileña.

José Luis Navarro García

La Macarena y los macarenos.

Antonio Zoido Naranjo

Manifestaciones del Arte Flamenco en las primeras décadas del siglo XX.

Carmen González-Amor Sánchez

Sorprendente.

Javier Criado Fernández

Repensar "lo popular" en Andalucía.

Cristina Cruces Roldán

Acción dramática y educación (un instrumento para la formación del profesorado).

Luis Núñez Cubero

Un espacio expositivo para el sentimiento popular. (In memoriam de Alberto Fernández Bañuls)

Manuel Grosso Galván

La copla flamenca: lírica tradicional en andaluz.

Juan Alberto Fernández Bañuls

RESCATE

La Copla. Francisco Rodríguez Marín

ACTIVIDADES DE LA FUNDACIÓN

CATÁLOGO DE OBRAS RECIBIDAS

