



**Universidad de Granada**  
Departamento de Literatura Española

**EL DUENDE LORQUIANO:  
DE HALLAZGO POÉTICO A LUGAR COMÚN FLAMENCO**

José Javier León Sillero

Tesis doctoral

*Director: Andrés Soria Olmedo*

*Programa: Historia y sociedad en la literatura española e hispanoamericana*

Granada, 2015

Editor: Universidad de Granada. Tesis Doctorales

Autor: José Javier León Sillero

ISBN: 978-84-9125-632-8

URI: <http://hdl.handle.net/10481/43330>

A mis padres,  
Antonina Sillero Cobos y José León Malagón.  
Juntos,  
y por separado.



Yo no soy un folclorista, pero estudié folclore como un poeta estudia la gramática. Un poeta busca la palabra, y si no existe, la crea. Pero no hace diccionarios.

Antonio Gades

Conque, o hemos de creer que no hay tales Duendes, y que es ficción cuanto nos dicen de ellos, o que si los hay, son verdaderos Espíritus.

Padre Benito Feijoo

La conferencia es el único género literario absolutamente imperdonable.

Oscar Wilde

Ya sabemos que las leyendas tienen más jugo que los documentos.

Román Gubern



## Agradecimientos

Desde que comenzara este trabajo muchas personas se han mostrado solícitas a mis requerimientos, con un grado de generosidad que quiero y debo destacar y reconocer. Es seguro que sin ellas mi tesis doctoral no se habría materializado. Mi sincero agradecimiento a todas.

A la hospitalaria y paciente Ana Clara Guerrero, guardiana del manuscrito. A Friedemann Holder, por su guía amiga, irremplazable, en los senderos de la metaforología. Al cordial José Luis Ortiz Nuevo, por su liberalidad. A Joaquín Ruiz Romero, virgilio de la región sevillana y ganadera de mis pesquisas. A Alex Longhurst, atento corresponsal, consejero preciso, director *in pectore*. A Maribel Martín, por ser vos quien sois. A mi bibliotecaria de guardia y cabecera, tan cercana, desde hace tanto: Margarita Leyva. A José Carlos Rosales, por el impulso. A Christopher Maurer o la afabilidad. A Paula Queraltó y Xavier Coller, que me acogen y ponen en mi mano la valiosa llave hispalense. A la mejor lectora en alta voz, tipógrafa vigilante y definidora del duende: Claudia Pires Muñoz. A Miguel Ángel García, por tantas conversaciones y pistas amelocotonadas. A Ana Ruiz, eficazísima y dadivosa. A Fabiola Labella, por el tárab arábigoandaluz y el vino galileo. A José Manuel Gamboa y a sus dones. Por querer leer y saber templar, a Rosa Tejero. A Paca Rimbau y Jesús Iglesias, no solo por las canciones. A Maribel Díaz Guervós, por tanta duda resuelta solícitamente. A Yuko Demura, por ser y estar, siempre. A las auxiliares de la Biblioteca de Andalucía, en especial Encarnación Pérez y Lucía Carrillo. A Rocío Márquez Limón, por los mensajes de voz, y por ese metal suyo.

Y a Jacobo Cortines, Antonio Muñoz Molina, Matilde Bautista (Diputación de Granada), Inma Hernández (Patronato Cultural García Lorca de Granada), Manuel Andrés Hurtado (Reales Alcázares de Sevilla), Rosa Illán, (Fundación Federico García Lorca); Alfredo Valverde (Residencia de Estudiantes), Rafael Cid-Rodríguez y Manuela García Hidlago (Hemeroteca Municipal de Sevilla), Ivo Buzek (Universidad Masaryk), Juan de Dios Vico (Peña de la Platería), Servicios de Documentación *de El País* y *El Periódico de Catalunya*, Calixto Sánchez, Maria Grazia Mangiaracina, María Navarro, Manuel Portillo Pérez, Esteban Rodríguez López, José Antonio García *Murciano*, Kobito Demura, Cristo de Anda, Odette Fajardo, Pablo Alcázar, Antonio Torralba, Yuli Papadopulu y Jesús Amat.





## Índice

Nota textual relativa a los manuscritos de la conferencia	11
Introducción	13
1. La construcción léxico-semántica del duende lorquiano	25
2. Greguería, esperpento, nivola, duende: neologismos de autor	57
3. Mapa y ejercicio de los duendes sevillanos: <i>Galerín</i> , el eslabón perdido	81
4. <i>Pentimenti</i> , hilos rotos y cabos sueltos en la manufactura del tejido del duende	117
5. La anécdota admirable	167
6. Reflejos de la anécdota admirable	217
7. <i>La Argentinita</i> , Lorca y Sánchez Mejías: las mutuas influencias estéticas de un triángulo subestimado	263
8. Juego y teoría del toro	299
9. Letra y música antigua en partituras nuevas	329
10. El duende que enredaba en <i>Las calles de Cádiz</i>	365
11. Mito y metáfora, fisonomía y color	401
12. Luego se fue vistiendo de no sé qué ropajes	433
I. Pureza	435
II. Gitanería	440
III. Antigüedad	444
IV. Ruina	450
V. Beldad de lo feo	454
VI. Amusicalidad	457
VII. Jondura	463
VIII. Grandeza	465
IX. Verdad	468
X. Mística	471
XI. Rajo	482
XII. Pellizco	492
13. Cierre a compás sin desplante	497
14. Apéndice 1	511
15. Apéndice 2	517
16. Bibliografía	521



NOTA TEXTUAL RELATIVA A  
LOS MANUSCRITOS DE LA CONFERENCIA

MO (Manuscrito original). Borrador primitivo de la conferencia. 13 hojas autógrafas. Archivo personal de José Luis Guerrero, Madrid.

Sin epígrafe en la primera página. En la 5 se lee lo que parece ser su primer título: *El Duende*.

CM (Copia Mecanografiada). Reproducción en limpio del borrador primitivo, realizado en Buenos Aires en octubre de 1933. 14 páginas mecanografiadas con correcciones autógrafas. Fundación Federico García Lorca, Madrid.

En la primera hoja, manuscrito, figura el título: *Juego y teoría del duende*. A excepción de la primera página, todas las demás están numeradas (1-12bis).



## Introducción

En el prólogo al breve pero sugestivo ensayo de su padre sobre las conjunciones entre la religiosidad primitiva y la obra de Federico García Lorca, Pedro Álvarez de Miranda advertía del azar que supone enfrentarse a lo que denominaba “la oceánica bibliografía lorquiana” (Álvarez de Miranda, 2011, p. 10); si a esa extensión sumamos la ingente producción actual de literatura secundaria sobre el hecho flamenco, con visos ya de inabarcable, y en la que, además, lo raro es la ausencia de interpretaciones –o de estribillos– acerca del duende, hemos de reconocer, antes incluso del abordaje de este estudio sobre uno de los textos más personales e irradiados de la producción literaria del poeta de Fuente Vaqueros, que, si afirmamos que nuestra inmersión comporta riesgos severos, en poco nos prevenimos. Contra el viento del lugar común y la marea de libros y artículos, emprendemos, no obstante, tal ventura sobre las aguas de uno de los mares más surcados, en la inquietante compañía de un ente de naturaleza demoníaca y angustiada, pero también de un impresionante repertorio de cantos, bailes y músicas que amenicen nuestro periplo a la segura hora del demonio meridiano. Ojalá seamos capaces, al cabo, de acertar a decir nuestra canción.

*Juego y teoría del duende* es un ejercicio literario atractivo y complejo, impar y célebre, el más célebre de los ensayos de Lorca dados en conferencia, según García-Posada (García Lorca, 1997, p. 13), pero también exuberante y, en ocasiones, errabundo, que en lo socio-musicológico ha generado reiteración y palabrería, pero que en lo intuitivo y poético nos regala hallazgos de gran calado. Partiendo de dos nociones, misterio e infabilidad, e incorporando luego las presencias simbólicas de la herida y la muerte (“el duende ama el borde, la herida”; “el duende no llega si no ve posibilidad de muerte”), Lorca especula sobre esa esotérica manifestación “de creación en acto”, con la que según su teoría se sostiene “la verdadera lucha”. Por un lado afirma que al duende, espíritu de la tierra, espíritu telúrico, “hay que despertarlo en las últimas habitaciones de la sangre” y por otro habla de su aparición como de un suceso autónomo, prácticamente ajeno a la voluntad del artista (del poeta, de la bailaora, del torero, del rapsoda) que, además, nunca se repite. A partir de la autoridad de una serie de juicios pronunciados por cantaores o escritos por autores, y muy señaladamente de una frase del cantaor Manuel Torre al oír una pieza de Falla, “Todo

lo que tiene sonidos negros tiene duende” más una cita de Goethe sobre Paganini, “Poder misterioso que todos sienten y que ningún filósofo explica”, Lorca levanta una arquitectura expresiva en la que confronta el concepto con los de musa y ángel, llegando a proponer una especie de catálogo de artistas y hasta de países y regiones regidos por cada una de esas tres figuras incorpóreas.

Justo antes del relato de la conocida anécdota que, ambientada en una tabernilla de Cádiz, tiene como protagonista a *La Niña de los Peines*, el poeta llegará a la que es, en nuestra opinión, la aseveración que ha resultado más emotiva para espíritus impresionables, y por tanto la más influyente para la excitación de un gusto: “Los grandes artistas del sur de España, gitanos o flamencos, ya canten, bailen o toquen, saben que no es posible ninguna emoción sin la llegada del duende” (García Lorca, 1984b, p. 95). ¿Quién osaría, a partir de un dictamen tal, no saludar el advenimiento del duende *cada vez que sienta la –suprema– emoción*, al oír un cante o un toque, al presenciar un baile? El texto en sí es, como acabamos de decir, muy meritorio y contiene intuiciones deslumbrantes, pero tiende a la acumulación y ha propiciado, si bien en esto ni el autor ni sus palabras pueden ser tachados de responsables directos, una verbosidad que ha llegado a transmutarse en charlatanería, sobre todo en el territorio flamencográfico y paraflamenco. ¿Cuántos discos, recitales poéticos o espectáculos flamencos, muchos de ellos de una calidad más que cuestionable, han llevado o llevan la palabra *duende* por bandera, desde el título o en alguna de sus secciones? Son ya incontables. El abuso al que se ha llegado corre paralelo al actual vacío de significado del vocablo y al merodeo de su esperpento. Así, una afirmación como:

Todas las artes son capaces de duende, pero donde encuentra más campo, como es natural, es en la música, en la danza y en la poesía hablada, ya que estas necesitan un cuerpo vivo que interprete, porque son formas que nacen y mueren de modo perpetuo y alzan sus contornos sobre un presente exacto. (García Lorca, 1984b, p. 98-99)

ha favorecido que algunos bardos la hayan asumido hasta el punto de ungir sus recitaciones, con frecuencia de material lorquiano o epigonal, con los santos óleos de un *duendismo* campanudo, desatinado y kitsch.

En un trabajo anterior nuestro sobre la imagen internacional de España, los iconos ibéricos más hollados y el tratamiento que desde el mundo del arte se les ha dado y se les da (León, 2008, pp. 181-210), dimos cuenta de los resultados de una encuesta destinada a los estudiantes de Filología Española de la Universidad de Leeds, llevada a cabo entre los días 11 y 15 de marzo de 2002. En ella se les preguntaba por las imágenes e ideas con las que cada cual asociaba España. Respondieron a la pregunta los alumnos de todos los cursos que asistieron a clase aquella semana a excepción de los de 3º, que es, en aquella universidad del condado de Yorkshire, el curso de estancia en un país extranjero, con frecuencia España. El sondeo arrojó, a nuestro parecer, resultados interesantes. Junto a los iconos de siempre –unos connotados positivamente y otros negativa o muy negativamente– como las playas, la siesta, la Leyenda Negra, el franquismo, el ruido, la importancia de la familia, la sangre caliente y la pasión, la antigüedad y el orgullo de lo propio, la tradición, la ineficiencia, el atraso, la pereza, la propensión a hacer vida en la calle, la fiesta... se alzaban otros más recientes, como el terrorismo (que hoy, probablemente, apenas si aparecería) el fútbol o la violencia machista, y se consagraban, en los cuatro primeros puestos, los más abonados por una tradición que se empezó a construir en el siglo romántico: el sol (consignado por el 74% de los sondeados), la comida (57%), los toros (56%) y el flamenco (32%). Lo resumíamos entonces de este modo:

Del sondeo se desprenden dos tendencias icónicas. La más exitosa corresponde a un país cuya industria principal es el turismo, un turismo marcado por el buen tiempo, las playas, la gastronomía y la vida en la calle, y por lo percibido como todavía diferente, con la inmóvil trinidad de la cultura popular a la cabeza: fiesta taurina, fiesta religiosa y fiesta flamenca. (León, 2008, pp. 187-188)

El panorama no ha debido de cambiar mucho desde entonces, excepto en una pequeña, pero significativa, inversión de tendencias. Cuando se les pregunta a los estudiantes extranjeros que visitan nuestras aulas por su percepción de la corrida y el espectáculo flamenco, la marca negativa y el desafecto son cada vez más poderosos en la primera de las manifestaciones mientras que la positiva y el interés no hacen sino ascender en lo que atañe a la segunda. En todo caso, en cuanto a la reconsideración de esas dos resueltas imágenes icónicas desde el otero artístico, el interés no solo no decrece, sino que se realimenta; no se extingue, solo se transforma.

Frescas representaciones de usados iconos para la sociedad que se autointerpreta. Presentes en carteles, fotografías, pinturas, textos literarios, ballets, películas, óperas, canciones y colecciones de moda. Tópicos partidarios e invasores, problemáticos; pero también vigorosos, deslumbrantes, fértiles de simbología. Hubo una época, el primer tercio del siglo XX, en que la alta y la baja cultura vivieron en España un momento de tal simpatía que parecían superados históricos recelos. Coincidió con lo que los críticos llaman hoy la Edad de Plata: de Falla a Picasso y de Lorca a Buñuel, nada menos. Pero también en eso el franquismo significó ruptura y fracaso, también eso ha habido que reinventarlo. Hoy, las miradas exteriores e interiores sobre la cultura popular se buscan o convergen; apenas sin complejo las nuestras, las suyas cada vez con mayor matiz. Un éxito cuasi planetario como el de Almodóvar no se explica sin su elaborada puesta al día, en límpido tecnicolor, de los estereotipos del exotismo español y su escolta alegórica, siguiendo un camino de perfección que afecta no sólo a la técnica cinematográfica o la consistencia de los guiones, sino también al tratamiento del cante, el baile y la canción, la religión popular y la lidia. (León, 2008, p. 208)

Esto en cuanto al flamenco y otros reclamos de la cultura popular que no dejan de llamar la atención fuera de nuestras fronteras y abonar nuestra imagen internacional, y que son uno de los puntales de nuestro estudio. El otro es el escritor español Federico García Lorca, que se ha convertido en los últimos decenios en un icono, en un reclamo de excepcional fuerza amplificadora. Para calibrar su impacto en relación con el de otros autores españoles, hemos inquirido a nuestros actuales estudiantes.

Durante tres cuatrimestres sucesivos, de 2014 a 2015, hemos realizado una sencilla encuesta a todos los alumnos de la asignatura *Literatura española contemporánea* del Centro de Lenguas Modernas de la Universidad de Granada, en el primer día de clase, antes de entregarles la programación del curso. Los pupilos de esta materia son todos extranjeros, mayoritariamente norteamericanos, tienen una media de 21 años de edad y pasan en España un cuatrimestre universitario. La aplastante mayoría de estos jóvenes no ha recibido nunca una clase de literatura española contemporánea; aproximadamente un 15 % de ellos ha tenido acceso a algún curso de diez créditos de *Introducción a la literatura española* en la que se realizaba un repaso, que no podía ser sino apresurado, de nuestra producción literaria desde la



Edad Media hasta el siglo XX, basada, sobre todo, en la lectura de tres o cuatro obras íntegras más una serie de fragmentos literarios. La información precedente proviene de las respuestas a dos preguntas hechas a cada alumno, individualmente, por el profesor que imparte el curso: “¿has recibido anteriormente algún curso de literatura española?”, y si la respuesta ha sido afirmativa, esta segunda: “¿y de literatura española contemporánea?”. Algunos estudiantes de la asignatura tienen el español como especialidad, otros no. No obstante, para poder matricularse en ella se les exige un nivel lingüístico igual o superior al B2, según el Marco común europeo de referencia para las lenguas<sup>1</sup>.

Fueron ciento cuarenta y ocho los encuestados y a todos se les hizo la misma consulta, formulada en estos términos: “Escribe el nombre de los autores españoles de literatura (poesía, novela, teatro o ensayo) que recuerdes”. Se les insistió en que el país de origen de los autores era España, para contrarrestar las posibles, frecuentes confusiones con Hispanoamérica, y se les informó de que el objeto de la búsqueda era una investigación para fijar la nómina de autores literarios más conocidos por ellos, sin ofrecer ninguna indicación más. Estos fueron los diez primeros autores más citados, en orden de frecuencia:

1. Miguel de Cervantes
2. Federico García Lorca
3. Gabriel García Márquez
4. Lope de Vega
5. Isabel Allende
6. Carlos Ruiz Zafón
7. Miguel de Unamuno
8. Pablo Neruda
9. Jorge Luis Borges
10. Luis de Góngora

Sin entrar aquí a comentar la confusión con lo hispanoamericano, inevitable a pesar de la advertencia del profesor, constatamos que Cervantes y Lorca alcanzaron

---

<sup>1</sup> Se imparte esta asignatura en el ámbito del llamado Curso de Estudios Hispánicos, al que solo acceden los estudiantes capaces de mostrar un conocimiento avanzado o superior de la lengua española, esto es, dentro de los niveles B2, C1 y C2 del MCER (*Marco común europeo de referencia para las lenguas*).

un elevado número de menciones: Cervantes apareció citado 105 veces y García Lorca 97, pero el salto con el siguiente autor era espectacular: el nombre de García Márquez apareció en 6 ocasiones. Contabilizamos cincuenta y seis papeletas en blanco. A nadie que tenga un mínimo de familiaridad con la enseñanza de la literatura española para extranjeros, ha de extrañarle que, tras Cervantes, no acontezcan algunos de los que dieron gloria a nuestras letras en los Siglos de Oro: un Juan de la Cruz, que en la mística internacional ocupa un lugar de honor al lado de Meister Eckhart, Rumi o Plotino, un Tirso de Molina, creador de uno de los mitos españoles más universales, una Teresa de Ávila, tan atendida en las últimas décadas por la crítica feminista, o un Calderón, un Quevedo. Jamás se mostraron en el sondeo Jorge Manrique, Fernando de Rojas o Clarín, y si del brillo de la Edad de Plata se escapó algún destello en forma de mención a Antonio Machado, hubo otros grandes que ni asomaron: Juan Ramón, Valle-Inclán, Cernuda, Aleixandre...

Es García Lorca quien ha excedido en nombradía a todos ellos de puertas afuera, y esto ha sucedido en un tiempo récord, solo unas décadas. Tras ese éxito hay algunas razones que expondremos brevemente aquí, y que en los años sesenta, fuera de nuestras poco permeables fronteras, eran ya muy patentes. En 1968 Pablo Neruda las resumió en las certeras y justamente célebres palabras que pronunció en São Paulo, con motivo de la inauguración de un monumento a la memoria de su amigo:

Hay dos Federicos: el de la verdad y el de la leyenda. Y los dos son uno solo. Hay tres Federicos: el de la poesía, el de la vida y el de la muerte. Y los tres son un solo ser. Hay cien Federicos y cantan todos ellos. Hay Federicos para todo el mundo. La poesía, su vida y su muerte se han repartido por la tierra. Su canto y su sangre se multiplican en cada ser humano. Su breve vida crece y crece. Su corazón destrozado estaba repleto de semillas: no sabrán los que lo asesinaron que lo estaban sembrando, que echaría raíces, que seguiría cantando y floreciendo en todas partes y en todos los idiomas, cada vez más sonoro, cada vez más viviente. (Olivares Briones, 2001, p.44)

No es posible negar que su trágica muerte, en plena madurez artística, catapultó su nombre o que, como dice Neruda, al matarlo lo sembraron y hoy su obra se ensancha sin cesar, traducida a una lista nutridísima de idiomas. Cada pequeña novedad sobre su vida, una de las vidas españolas más investigadas de su siglo, tiene rasgo de primicia y protagoniza las portadas de los periódicos nacionales, como

ocurrió con el descubrimiento de las cartas a Juan Ramírez de Lucas, su último amante. Su nombre resuena “cada vez más viviente” en un desenlace que fue exactamente el inverso al calculado por sus verdugos. Por nuestra parte, en un artículo que publicamos en 2007, intentamos aquilatar varios elementos: el cansancio y la admiración que, alternativamente, genera Lorca, por un lado, y los cuatro puntales de su fama, el nacional y el internacional, el engendrado por su asesinato y el cimentado en su labor, por otro. Sirvan estos dos párrafos como síntesis:

Al volver sobre el poeta nos asaltan siempre dos extremos igualmente poderosos. El primero es el cansancio, con 1998 como año-pico, año de todos los excesos: por su omnipresencia, por la torpe utilización folclórica que se hace de lo menos afortunado de su obra, por el colmo de apropiaciones de las que ha sido objeto, las banderas para cuya tela se le arrebató la piel y la palabra, y tantas irritantes imitaciones epigonales. De puertas adentro Lorca se ha convertido en una muletilla llamada con familiaridad cargante Federico; de puertas afuera su conquista del gusto internacional ha seguido el modo híbrido de la paella: conocemos en España decenas de formas excelentes de preparar el arroz, sin embargo su versión levantina apresurada ha suplantado al resto ante el paladar extranjero. La paella es al conjunto de los arroces españoles lo que Lorca al grupo de poetas de la República: un plato muy conseguido y barroco que ha cubierto de amarillo enjuto el arrozal guisado español; o un poeta deslumbrante que, de manera insistente, solapa a los no avisados la altura de sus compañeros de generación.

Pero de ahí a sostener que la gloria de Lorca es inmerecida o espuria hay un abismo. Porque tras el cansancio viene la admiración, renovada a cada lectura, bálsamo capaz de mitigar escozores y empacho. Lo que sugieren los maledicentes es que fue a partir de su siniestro crimen y aupado a los altares laicos por la palma del martirio que le sobrevino la gloria, y no hay falacia peor dispuesta. De su nombre se hace constante referencia en el calendario cultural y literario por lo menos desde 1928, fecha de publicación de *Romancero gitano*, y en el momento de su muerte era un dramaturgo de éxito, tanto en España como en América. En prestigio han podido alcanzarle y excederle sus maestros, Unamuno, Machado, Ortega o Juan Ramón, pero en fama no. (León, 2007, pp. 19-20)<sup>2</sup>

---

<sup>2</sup> Véase Paul Julian Smith, *The Theatre of FGL. Text, Performance, Psychoanalysis*, Cambridge UP; tiene un capítulo sobre 1998

Lorca es hoy, como bien ha visto Andrés Soria, un clásico moderno, ese es su rango. Pero es, además, el poeta más vinculado al flamenco del mundo. Por tres de sus conferencias, por su *Poema del cante jondo*, tangencialmente por su *Romancero gitano*, por su participación protagonista en el I Concurso de cante jondo de la historia, celebrado en el Patio de los Aljibes de la Alhambra de Granada en 1922, mano a mano con Manuel de Falla y un nutrido grupo de intelectuales y, a partir de su muerte, por la ingente cantidad de adaptaciones que se han hecho de sus versos: no ha habido en la historia de este arte autor más musicado, si descartamos al anónimo, que en realidad fue múltiple. Tanto se han explorado sus dominios para hallar estrofas con que poblar los ágrafos pentagramas del cante que dudamos que queden muchas islas vírgenes. E imaginamos imposible, si en un trabajo de tipo académico se nos permite esta hipótesis de vocación profética, que algún otro bardo lo adelante jamás en este rango. A partir de finales de los años sesenta, muchos intérpretes, buscando nuevas canteras líricas para sus trabajos, espigaron entre los repertorios de la llamada poesía culta, no solo española. José Menese fue el que abrió la brecha que luego seguirían tantos otros, en estrecha colaboración con el poeta y pintor Francisco Moreno Galván, autor de muchas de sus coplas, y a sus trabajos debemos que se interesaran por el flamenco “capas sociales nuevas, creadoras de opinión y de cultura” (García, 1996, p. 7). Pero el papel, en este terreno, de Enrique Morente, ha sido fundamental; ya su tercer disco, de 1971 es, enteramente, un homenaje a Miguel Hernández.

Si bien a buena distancia de quien es el objeto de nuestro estudio, acaso sea Manuel Machado el segundo poeta más versionado por los flamencos. El modernista sevillano a veces ni aparece en los créditos discográficos, por olvido de que un puñado de coplas que hoy pasan por anónimas son en realidad de su autoría. Detrás de Manuel, muchos otros, como su hermano Antonio, Rafael Alberti, José Ángel Valente, Leonard Cohen, Luis Cernuda, Gil de Biedma, Rubén Darío, Miguel Hernández, Jorge Luis Borges, José Bergamín, Fernando Pessoa, Fernando Villalón, Ramón Gaya, Nicolás Guillén, San Juan de la Cruz, Pablo Picasso, Juan Ramón Jiménez, José Hierro, Gustavo Adolfo Bécquer, Al-Mutamid, Gerardo Diego, David Rosenmann-Taub, y un cada vez más largo etcétera. Pues bien, ninguno de los recogidos en esta impresionante cosecha se aproxima al puesto jerárquico que ocupa el granadino.

Y es que la de *Lorca + flamenco* se ha convertido en una adición frecuentísima en perímetros que desbordan lo meramente artístico. Se trata de una

alianza que produce ocasionalmente frutos acabados, pero que en otras sazones resulta, lamentablemente, forzada y excesiva y, en sus peores citas, incluso torpe y tosca. Anteriormente hemos recordado que no hay pabellón poético que ondee con más vigor allende los mares que el de García Lorca. Pues bien, tampoco hay manifestación musical patria más internacional que el flamenco. ¿Cómo no iba a ser exitosa su alianza? Se trata de la unión de dos vitolas culturales que nos identifican universalmente.

El flamenco es la manifestación musical con mayor personalidad de la cultura española. Sus peculiares claves internas y la fuerza comunicativa que lo caracteriza han conseguido atrapar, a lo largo de los dos últimos siglos, a numerosos artistas nacidos lejos de la Península Ibérica. Pintores, fotógrafos, músicos y novelistas, además de todo tipo de viajeros y turistas, se han quedado irreversiblemente prendados de la magia propia del cante, el toque y el baile, tras conocer alguna de sus manifestaciones más genuinas. (Grimaldos, 2010, p. 276)

Sobre Lorca la Academia lleva mucho tiempo discutiendo y concordando, sobrentendiendo y predicando, cuestionando y resolviendo, pues, como manifestamos al inicio, la bibliografía que explora su legado es inmensa. Sobre el flamenco, mucho menos, y la resistencia universitaria a considerarlo en el debate teórico y darle cabida en sus aulas ha sido y sigue siendo, no nos engañemos, grande. En esto, el camino que ha seguido el cante (y, a su remolque, el baile y el toque) no es muy diferente al que transita la canción de consumo, sea porque, como dice Serge Salaün (1990, p. 10) en su estudio sobre el cuplé,

las prevenciones de la crítica tradicional, incluso universitaria, conscientemente o no, acotan el arte y el no arte en función de criterios más ideológicos que científicos, y asignan a la estética unas fronteras que escapan del subjetivismo para caer en la moral burguesa más conformista.

Es cierto que el flamenco plantea menos problemas de valoración estética que la canción de masas, pero él también transitó su particular purgatorio; sencillamente su estatus ha cambiado y hoy son pocos los que osan negarle categoría artística a sus tres expresiones fundamentales. Tal vez, de hecho, en todo el mundo, este arte ligado

fuertemente a un territorio solo sea comparable a las músicas negras de Estados Unidos, señaladamente el jazz, en todos y cada uno de los aspectos a los que alude Félix Grande (1992b, p. 14) en esta cita:

Este arte espléndido no es sólo una cordillera de músicas y danzas de primera categoría estética y existencial ni es sólo un documento imprescindible para llevar a cabo una correcta lectura de la historia social de Andalucía y de los laberintos de la fatalidad de la especie: es también una lección de moral, una lección de fraternidad, que no hemos sabido aprender. Esto es: entre otros muchos grandes acontecimientos estéticos y existenciales, el flamenco es una oportunidad de sentirnos avergonzados. Todos.

Los nombres Lorca y flamenco se retroalimentan. Aunque con yerros que unos atribuyen al maestro Falla y otros al conocimiento básicamente intuitivo, no científico, que en la época se tenía sobre la materia, tuvo el poeta bastante que ver, durante el primer tercio del siglo pasado, en la reivindicación de una manifestación artística claramente menospreciada entre intelectuales. Al tiempo, los intérpretes, todos, cantaores, guitarristas y bailaores-bailarines, amplifican constantemente la voz del poeta, a partir de sus muchos textos musicados o coreografiados para la danza e incluso de los retornos, por parte de los más importantes tocaores, a las contadas partituras que dejó escritas: “es el poeta que más nos hermana, el que más carga sus versos de música”, declaró el maestro Manolo Sanlúcar (Mora, 2008, p. 258). Además, sobre el flamenco, como es sabido, teorizó, y de ese afán surgió un hijo postrero que ha impresionado a propios y extraños, el más acabado y promocionado: el duende.

En principio, *Juego y teoría del duende* constituye una más de sus brillantes charlas, pero su impacto y su prestigio (posteriores al asesinato del poeta) no han hecho sino crecer, sobre todo, en los ámbitos de expresión flamenca. Como veremos en este trabajo, la tentativa de Lorca por establecer una teoría sobre el hecho artístico, su experiencia y su proceso de creación y recepción que es la conferencia, nace de fuentes flamencas y acaba por regresar a ese campo artístico, aspecto este que, creemos, no se ha puesto suficientemente de relieve. La teoría del duende se ancla en presupuestos anecdóticos y especulativos de diverso signo para ofrecer, en palabras del poeta de Fuente Vaqueros, “una sencilla lección sobre el espíritu oculto de la

dolorida España”. Lorca construye con tales mimbres una delicada arquitectura que tiene rango de hallazgo poético, pero es, sin embargo, en su recepción flamenca donde ha sido abrazada con verdadero fervor y escasa criba, hasta alcanzar rango de verdad revelada. Viaje circular, como diría Claudio Magris, del flamenco al flamenco, de Ítaca a Ítaca, pero atravesando mundos, y, en el regreso, abriendo la puerta de una morada diferente de la dejada el día de la partida. “Viaggio ossia ritorno. Tornare a casa, alla città che ho fondato in un tempo remoto” (Magris, 2005, p. 229).

Nuestros propósitos en este trabajo serán: analizar la construcción del duende por medio de la pesquisa léxico-semántica, desde los repertorios léxicos más antiguos hasta los más actuales, considerándolo como neologismo de sentido; someter al vocablo a un cotejo con otros neologismos surgidos en la misma época, todos ellos de autor y exitosos en términos de permanencia lexicográfica; postular y probar la existencia de un duende ya flamenco, pero prelorquiano, no contemplado hasta la fecha; releer y examinar el manuscrito de la charla y proponer la eventualidad de una nueva edición crítica; someter el soporte narrativo y anecdótico del que se sirve Lorca para fundamentar “vivencialmente” su conferencia a una crítica contrastada a la luz de una literatura secundaria cada vez más abundante y de una investigación de primera mano, contemplando, asimismo, sus ecos, reflejos y secuelas; estudiar en profundidad las influencias mutuas de un triángulo de amigos, Encarnación López Júlvez, Ignacio Sánchez Mejías y Federico García Lorca, que consideramos radical para este texto lorquiano y radicado en el origen y primer desarrollo de varias artes consideradas *españolas*; considerar el duende como metáfora, y caracterizarla; abordar un examen descriptivo y contrastado de otras denominaciones que, como ropajes o disfraces, han sobrevenido en un intento de aclaración de la naturaleza de aquella emoción inefable, sin olvidarnos de consignar y evaluar las expresiones de carácter más crítico; en definitiva: analizar el tránsito entre lo que fue un brillante hallazgo poético y su conversión en acusado lugar común del flamenco.

Los estudios lorquianos, tan vastos, han vivido con frecuencia de espaldas a la investigación flamenca y flamencológica, y en esa actitud respiraba casi siempre una especie de aire de superioridad erudita. Por su parte, la crítica flamenca más solvente ha entendido en muchas ocasiones que el nivel de conocimiento que presentaban los estudiosos de la literatura y la teoría literaria sobre el arte y los artistas flamencos era precario, por no decir nulo, y que no hacían más que repetir ideas e incluso citas textuales, nada revisadas, ancladas en los años veinte y treinta del siglo pasado o en

sus epígonos neojondistas. La literatura secundaria académica lorquiana ha sido, en este sentido, profundamente endogámica. Pero el flamenco ha desarrollado también su propia endogamia, con esa delectación privativa por lo recóndito y esas disquisiciones puntillistas en las que puede ser mucho más importante discutir “si aquella seguriya era del Marruro o de Cagancho” que seguir verdaderamente el rastro a la música, como ha dicho el guitarrista Juan Carlos Romero (Mora, 2011, p. 278), o cuestionar viejos clichés y mitos imperecederos. Para colmo, el flamenco inició un proceso epidérmico de beatificación de *su* poeta-mártir que culminó en canonización por milagro de machaconería, y ya sabemos cuán refractaria se muestra la hagiografía ante el juicio crítico.

Ambas disciplinas han caminado, pues, paralelamente y mirándose ora con desdén, ora con recelo. Entendemos que hay que cambiar ese sentido. Que el flamenco debe aprender a desmitificar a su sacralizado Lorca y abrirse a los estudiosos que sí valoran como merece este arte más apreciado siempre fuera que dentro de nuestras fronteras. Y que la academia ha de empezar a aprender flamenco y del flamenco si quiere revisar aspectos fundamentales de la creación de su más conspicuo poeta moderno.



## 1. La construcción léxico-semántica del duende lorquiano

Hubo un tiempo en que la palabra *duende* representaba ficciones en parte alejadas de las que, casi un siglo después de la conferencia de Federico García Lorca *Juego y teoría del duende*, y por su causa, ese vocablo designa hoy. Aquel espíritu fantástico de la mitología popular acuñado en la lengua castellana en el siglo XV pervive a la sordina, tras haberle prestado su carcasa y parte de su sustancia al otro, el nacido en los círculos de la afición y alimentado por la mitopoética lorquiana, popularizado dentro y fuera de nuestras fronteras lingüísticas hasta límites insospechados en vida de su autor.

Tiene lugar el hallazgo de este segundo *duende* en la década de los veinte del siglo pasado y la primera vez que el poeta lo convoca públicamente es en la versión de 1930 de su conferencia *Arquitectura del cante jondo*, la que redacta en Nueva York y lee en La Habana ese mismo año (Maurer, 2000, p. XIV). Lorca, al anunciar el primero de los varios ejemplos musicales que ha preparado para ilustrar sus palabras, avisa: “Este cantaor es malo. Canta sólo con la garganta; no tiene duende. Sólo vive para grandes públicos desorientados”<sup>3</sup>. En estudiado contraste, tras esta audición,

---

<sup>3</sup> Dice Christopher Maurer en sus notas a esta versión de la conferencia de Lorca: “Es imposible identificar al cantaor al que se refiere FGL. [...] ¿Se trata de Pepe Marchena?”. Por una reseña de la conferencia aparecida en *El Pueblo Vasco* y reproducida por Marie Laffranque en *Les idées esthétiques de Federico García Lorca*, sabemos que Lorca, al menos en aquella ocasión, hizo que sonara una taranta “llena de recargos inútiles. Sin interés. La emoción está rota por el exceso de barroquismo”. Maurer, apoyándose en Blas Vega y Ríos Ruiz, añade: “Marchena es uno de los difusores más conocidos de la taranta; grabó varias para la empresa Gramófono” (Maurer, 2000, p. 176). Nos parece muy posible que Lorca estuviera ejemplificando al mal cantaor, al cantaor sin duende, en Marchena. Pepe Marchena fue en aquella época y ha seguido siendo mucho tiempo después diana de los dardos de los fiscales de la “degeneración del cante” y de su “pérdida de pureza”, mientras recibía el favor del público, de los “grandes públicos desorientados” en palabras de García Lorca. Felizmente, la opinión sobre el hacer y el legado de José Tejada Martín, *Niño de Marchena*, está siendo revisada en nuestros días. Uno de los hitos en esa reclamación ha sido el homenaje que se celebró en Barcelona el 26 de enero de 2004, fecha del centenario de su nacimiento, auspiciado por la SGAE y Taller de Músics. Dos maestros heterodoxos, el cantaor Enrique Morente y el escritor José Luis Ortiz Nuevo, oficiaron aquella ceremonia de desagravio, en la que Ortiz llegó a comparar al cantaor sevillano con Salvador Dalí. Tiempo atrás, *Camarón de la Isla* se había proclamado “marchenero”. Muy recientemente, la joven cantaora onubense Rocío Márquez ha grabado un disco-homenaje al cantaor que no oculta su impronta reivindicativa: *El Niño. Andando por los campos marcheneros* (2014). Las palabras de Pedro G. Romero en el libreto que acompaña al compacto tienen, asimismo, ese decidido carácter. Marchena fue quien costeó, por cierto, el entierro de Manuel Torre. En una entrevista publicada en el diario *Nueva Andalucía* el 21 de julio de 1978, año del centenario de su nacimiento, el periodista le preguntaba a sus hijas si nadie se había preocupado de ellas a la muerte del jerezano. “Sí –contestan–, un hombre que tenía un gran corazón y le hizo un gigantesco festival del que recogió mucho dinero, que fue para nuestra manutención en el tiempo que estuvimos con nuestro tío. Este hombre se llamó Pepe Marchena, quitándolo a él nadie se acordó de Manuel Torre, tanto como dicen que le querían.” (Blas Vega y Ríos Ruiz, 1988, p. 759).

proclama: “En cambio, vamos a oír al duende de los duendes, al de los sonidos negros, a Manuel Torres” (Maurer, 2000, p. 117). Avanzada la charla, presenta a *La Niña de los Peines*, de quien va a reproducir una *seguiriya*, y la caracteriza como: “Verde máscara gitana a quien el duende pone mejillas temblonas de muchacha recién besada” (p. 121). Por último, al invitar a la audiencia a oír un martinete, observa: “Claro que no está cantado por un gitano sino por un romano. Pero se puede medir su desolación. A pesar de que la mitad de estos cantes está en el estilo, en el modo de cantar, es decir en el duende que descubre su antigüedad” (p. 157).

Claramente, Lorca no ha elaborado aún su teoría en 1930. En *Arquitectura del cante jondo* se limita a clasificar a los cantaores que, en su selección de grabaciones, tienen esa cualidad o capacidad y a los que no la poseen, anticipando mínimas pinceladas de lo que será el texto que ya le ronda la cabeza; sin embargo, en la serie de párrafos que desechó para la versión de esta misma conferencia que leería en Buenos Aires, en 1933, somos testigos de los primeros alcances de su disertación: redacta algunas definiciones (“es la inspiración momentánea, el rubor de lo vivo que se está creando en aquel momento”; “una fuerza fecunda”; una “lucha”), aporta referentes filosóficos y teológicos vinculantes (“se acerca en cierto modo a lo que Goethe llamó *demoníaco*”; no hay que confundirlo “con el diablo teológico negativo” al que Lutero arroja tinta, o “con el demonio católico, destructor y poco inteligente”, sino que descende de los de Sócrates y Descartes), ensaya con ingredientes retóricos que luego perfilará y elaborará por extenso (“Todo hombre lucha constantemente con su ángel, con su duende, y la virtud mágica de la poesía y del cante consiste en estar siempre enduendados para aprehenderlo”; el buen cantaor “tiene lo que llaman duende y el malo no lo consigue nunca”; en la música árabe “el duende es saludado con enérgicos ‘Alá, Alá’ –‘Dios, Dios’–”, muy cerca del *olé* de los toros) e inicia lo que finalmente devendrá catálogo generosísimo de nombres propios: además de Pastora Pavón y Manuel Torre, Santa Teresa, Omar Khayyam, Pedro Soto de Rojas, Juan Calímaco (Maurer, 2000, pp. 165-167).

Reaparece el duende, o el protoduende, en su lectura *Un poeta en Nueva York*, pronunciada en la Residencia de Señoritas de Madrid el 16 de marzo de 1932. El poeta lo va a invocar esta vez para solicitarle, amablemente, auxilio.

Así, pues, antes de leer en voz alta y delante de muchas criaturas unos poemas, lo primero que hay que hacer es pedir ayuda al duende, que es la única

manera de que todos se enteren sin ayuda de inteligencia ni aparato crítico, salvando de modo instantáneo la difícil comprensión de la metáfora y cazando, con la misma velocidad de la voz, el diseño rítmico del poema. Porque la calidad de una poesía de un poeta no se puede apreciar nunca a la primera lectura, y más esta clase de poemas que voy a leer que, por estar llenos de hechos poéticos dentro exclusivamente de una lógica lírica y trabados tupidamente<sup>4</sup> sobre el sentimiento humano y la arquitectura del poema, no son aptos para ser comprendidos rápidamente sin la cordial ayuda del duende. (García Lorca, 1989a, p. 348)

Y regresará brevemente en la reseña de un periodista que describe al conferenciante justo antes de comenzar a dar lectura de *Arquitectura del cante jondo*. Estamos en Salamanca, en mayo de 1932, y hallamos a la criatura en avanzado período de gestación, probablemente publicitado de manera minuciosa por el propio autor y asimilado a la idea de inspiración.

Sale Federico García Lorca al escenario con un poco de miedo. Le vemos, la guitarra bajo el brazo, como a los tocaores y una sonrisa humilde que dice: “¡Perdonad, me he retrasado...! ¡Señoras y señores!” Y se sienta, una pierna sobre la otra, como para apoyar la guitarra en los primeros tientos. En lugar de guitarra [...] saca unas cuartillas. Todas desiguales, grandes, chicas, con membretes, escritas en cualquier sitio donde la inspiración –el duende– le pusiera en trance de escribirlas. (Maurer, p. xiii)

Se trata de preparativos, de anuncios o adelantos, de juegos de autopromoción, porque donde el concepto va a tomar cuerpo definitivo es, como es sabido, en Buenos Aires, tiempo después. El contexto lo proporcionan los estrenos español y americano, casi simultáneos, de *Bodas de sangre*, una obra escrita en 1931 y puesta en escena dos años más tarde, la primera pieza teatral de García Lorca que supondría un verdadero éxito de recepción crítica y popular, y por tanto comercial, tanto en su presentación en el Teatro Beatriz de Madrid el 8 de marzo de 1933 por la compañía de Josefina Díaz de Artigas como en la siguiente, solo cuatro meses posterior, el 29 de julio, en el teatro Maipo de Buenos Aires (Gibson, 2011, pp. 871 y 898). En Argentina el drama obtiene una acogida tan favorable que la actriz principal de la obra, Lola Membrives,

---

<sup>4</sup> En el texto aparece escrito “túpidamente” en vez de “tupidamente”. Lo corregimos por parecernos, tras haberlo contrastado con otras ediciones de la conferencia, clarísima errata.

y su marido, el empresario teatral Juan Reforzo, insisten en invitar a un Lorca en principio prudente, tal vez esperando a que las condiciones económicas quedasen claras, a desplazarse al Cono Sur (Gibson, 2011, p. 900). Su periplo austral, de seis meses de duración sumadas la estancia argentina y la uruguaya, le permitirá al dramaturgo estrenar allá *El retablillo de don Cristóbal*, reponer *La zapatera prodigiosa* y *Mariana Pineda* y adaptar y dirigir *La dama boba* de Lope de Vega, siempre con enorme eco, amén de pronunciar una serie de conferencias que, en la parte bonaerense, sería organizada por el Ateneo cultural “Amigos del Arte”. Es en ese marco donde, el 20 de octubre de 1933, por vez primera, dicta *Juego y teoría del duende*, que tendrá un enorme éxito y repetirá “en el inmenso teatro Avenida”, el 14 de noviembre<sup>5</sup> (Gibson, 2011, 914-918). En fechas posteriores abordará otras conferencias o lecturas: *Cómo canta una ciudad de noviembre a noviembre*, *Poeta en Nueva York* y *Arquitectura del cante jondo*.

En los primeros minutos de *Juego y teoría...* tras unas frases de *captatio benevolentiae* en las que, por vía del anecdotario personal, Lorca recuerda con desenvoltura y gracia el “moscardón del aburrimiento” que tantas veces había sobrevolado las muchas conferencias atendidas en la Residencia de Estudiantes en la década inmediatamente anterior y hace votos por espantarlo, entra directamente en harina resumiendo en una frase el propósito de su charla: ofrecer “una sencilla lección sobre el espíritu oculto de la dolorida España”. Y, como en tantos casos pasados o por venir, sabedor de que el concepto que enseguida va a impulsar a andar es novedad para su auditorio, acude a uno de los más veteranos y visitados recursos del conferenciante, la presentación contextualizada del término-clave, no en sus aspectos simbólicos, no todavía, sino en sus meros límites semánticos, como el lexicógrafo que, en el proceso de acuñación de una expresión, se procura y nos procura datos sobre su validez cimentados en la dimensión geográfica y demográfica de su uso:

El que está en la piel de toro extendida, Júcar, Guadalfeo, Sil o Pisuerga (no quiero citar a los caudales junto a las ondas color melena de león que agita el Plata), oye decir con medida frecuencia: “Esto tiene mucho duende.” Manuel Torres, gran artista del pueblo andaluz, decía a uno que cantaba: “Tú tienes voz, tú sabes los estilos, pero no triunfarás nunca porque tú no tienes duende.”

---

<sup>5</sup> Según Gibson, las siguientes lecturas de esta conferencia son la de Rosario (22-XII-1933) y la de Montevideo (6-II-1934).

En toda Andalucía, roca de Jaén o caracola de Cádiz, la gente habla constantemente del duende y lo descubre en cuanto sale con instinto eficaz. (García Lorca, 1984b, p. 90)<sup>6</sup>

Asoman, pues, tres dimensiones territoriales, enunciadas o veladas, para calibrar la amplitud de uso del vocablo *duende*, según la firme y precisa acotación de García Lorca. La primera extensión que nos propone es peninsular y está delimitada, a la manera de puntos cardinales, por cuatro ríos periféricos: una extensión lingüística española o nacional, por tanto. La frecuencia de uso del término en ese mismo ámbito ibérico acaba por calificarla de “medida”, pero en el manuscrito ha quedado el rastro de un *pentimento*: había anotado, en primera instancia: “oye decir *constantemente*”; luego tacha y enmienda: “oye decir *con medida frecuencia*”. Como en otras ocasiones, un impulso de moderación sigue en Lorca al arrebató hiperbólico inicial.

La segunda dimensión conduce a un sugerente vano. Es difícil concretar si el poeta, al mentar “los caudales junto a las ondas color melena de león que agita el Plata”, insinúa una anchura exclusivamente rioplatense, argentina o, incluso, hispanoamericana. Estos caudales, misteriosos adrede, son una alusión especular a los ríos españoles, pero ¿no es también el *caudal* antiguo símbolo de naturaleza léxico-semántica, más todavía si se presenta en este contexto? A la manera cervantina o machadiana –lugares o historias que no se quieren recordar– no los cita aunque podría, acabando por proporcionarles, *sine testimonio*, fe de vida.

En tercer y último lugar aparece la más determinada de todas las afirmaciones, la que se refiere a Andalucía, a toda Andalucía, un espacio geolingüístico en el cual “la gente habla *constantemente* del duende y lo descubre en cuanto sale con instinto eficaz”<sup>7</sup>. En síntesis, hacia 1933 la voz *duende* y la expresión *tener duende*, son, según García Lorca, de uso muy frecuente en la región bética y de uso medido en toda

---

<sup>6</sup> Seguimos para todas las citas de la conferencia la edición de Christopher Maurer (García Lorca, 1984b, Madrid: Alianza, pp. 89-109), por ser una de las que consideramos más cumplidas. Sin embargo, en el párrafo que citamos, hemos realizado un cambio pequeño, mas importante, impugnando así la solución que presentaban todas las ediciones anteriores. Hasta la fecha, en el fragmento de alusiones fluviales se leía: “El que está en la piel de toro extendida entre los Júcar, Guadalfeo, Sil o Pisuerga”. Las palabras *entre los*, escritas entre corchetes en la edición de Maurer, han sido agregadas por los diferentes editores de la conferencia, desde la primera impresión bonaerense, la de Guillermo de Torre, puesto que no aparecen en los documentos originales: ni en el texto manuscrito ni en su copia mecanografiada. Tendremos ocasión de justificar nuestra sustitución de la preposición y el artículo por una simple coma y, por ende, nuestra apuesta por la ventaja de la aposición explicativa frente al añadido editorial en el capítulo 4 de este trabajo.

<sup>7</sup> La cursiva es nuestra.

España, y estarían presentes, aunque sin aportar medidas, en la América hispana o al menos en alguno de sus rincones. Si el poeta dice la verdad, si no exagera o inventa, repertorios léxicos habrá que apoyen tales afirmaciones. Este trabajo tiene la intención de confirmar o bien reprobando, tras el conveniente cotejo lexicográfico, aseveraciones tan concluyentes.

Aparece la voz por primera vez de manera documentada en la primavera del idioma, en el Fuero de Villavicencio (León), de 1221, pero con el sentido de *dueño* que entonces poseía, formada por contracción del sintagma *dueño de una casa* en *duen de casa*. Habrá que esperar a mediados del siglo XV (Alfonso de Spina, *Fortalitium Fidei*) para encontrarlo con el sentido que aún le reconocemos, el de espíritu morador de las casas, travieso y ruidoso (Corominas y Pascual, 1987, “duende”). En el *Tesoro de la lengua castellana o española*, de Covarrubias, 1611, se ofrece la primera definición monolingüe del término así como la primera expresión con él vinculada:

**DVENDE**, es algun espíritu de los que cayeron con Lucifer, de los cuales vnos baxaron al profundo, otros quedaron en la region del ayre, y algunos en la superficie de la tierra, segun comunmente se tiene. Estos suelen dentro de las casas, y en las montañas, y en las cuevas espantar con algunas apariencias, tomando cuerpos fantasticos, y por esta razon se dixeron Trasgos, vel quasi tarasgos, o tarascos, del verbo *Θρασσω* perturbo, molestiam affero, per syncopem factum ex *ταρασσω*, & *τ*. in *Θ*. mutata, de aqui dio nombre Terencio al fanfarron, espanta niños, y le llamó Traso, y en nuestro Español Tarasca por la mesma razon, **Tesoro de duende**, dezimos la hazienda que toda se consume y se deshaze sin saber en que se ha gastado. Ay opinion que estos duendes que abitan los lugares subterraneos, tienen a su cuenta el guardar los Tesoros escondidos: y algunos dizen que en la fin del mundo los han de manifestar al Antecristo para que con ellos haga guerra, y atrayga a si los coraçones de los hombres codiciosos, y sea poderosissimo en la tierra, y que por esta causa, quando los que buscan tesoros dan en los lugares donde estan; o se les bueluen en carbonos de donde nacio el Prouerbio tesoro de duende: o ellos se les representan en figura de Dragones, Gigantes, Leones, y otros monstruos, con que los espantan. Algunos que buscando Tesoros han hallado ollas con algunas monedas, y carbonos, se persuaden en cierta manera ser verdad lo que hemos dicho, pero lo mas cierto es, que quando ponian termino a las tierras y possessiones, vltra de la piedra que dexauan sobre la tierra hincada, que ellos llamauan termino, y la reuerenciauan por dios:

debaxo del hazian primero vna hoya, o concauidad donde en cantaro, tinaja, o otra vasija, echauan las monedas corrientes de aquel tiempo, como agora se haze en echar la primera piedra en los grandes edificios, y juntamente algunos carbones, a fin de que mudandose la piedra de encima, o por malicia, o por injuria de los tiempos cauando se hallasse el verdadero lugar del termino, topando con las ollas de los carbones, los quales dizen ser perpetuos, y no consumirse por auer despedido de si toda humedad con el auerlos calado el fuego, y estos son los tesoros de los duendes algunas vezes, o las mas. Llamanse los duendes cerca de los Latinos Genii, laruæ, lemures, lares, y cada nombre destos les competia por los diuersos conceptos que dellos tenian, nosotros por esta razon les llamamos duendes de casa, dueños de casa y corrompido el nombre y truncado dezimos duendes. Algunas burlas han querido hazer personas trauiessas, o por entretenimiento, o por infamar las casas para que no aya quien las alquile y las viuan ellos de balde, pero suele costarles caro, como acontecio en Toledo a vno que se hizo duende a quien castigò exemplarmente Don Diego de Zuñiga, corregidor de aquella ciudad, auiendole hecho a el primero muchas burlas.

De manera sucinta, *duende* sería, según Covarrubias, un espíritu de los caídos con Lucifer, que, en su descenso eligieron, para habitarlas, una de estas tres dimensiones, o niveles planetarios: el aire, la tierra o el inframundo. A los que nos hacen cotidiana compañía por haberse quedado a nuestro ras los identifica con los trasgos y les dedica la mayor atención. Esta segunda categoría será, de hecho, la que proporcionará el lema al concepto, y es de donde beberán Corominas y Pascual (1987, “duende”) a la hora de ofrecernos su procedencia:

Propuso ya esta etimología, aunque algo confusamente, Covarrubias, pero no se le hizo caso; más recientemente volvió a sugerirla el Sr. J. Elsdon, si bien con cierta vacilación, y la documentó en parte pero ya satisfactoriamente [...]. En realidad está fuera de dudas. *Dueño* se apocopaba regularmente ante un complemento, paralelamente a *mano* > *man* (*man derecha*, etc.), *bueno* > *buen*, *primero* > *primer*, y análogos, y así resultaba *duen* [...]. Al desaparecer el carácter general de la apócope, siguió practicándose, sin embargo, en la locución frecuente *duen de casa*, y abreviadamente *duende*, que todavía significa “dueño de una casa” en el Fuero de Villavicencio, como observa Muñoz Romero [...].

Antiguamente se miraba siempre al duende como un personaje vinculado a una casa, que hacía en ella cuanto quería, como un dueño, y se le hacía equivalente de

los Lares y Penates de la mitología romana [...]. Más tarde pudo emplearse *duende* en un sentido más amplio, sin relación necesaria con las casas (así Covarrubias habla ya de duendes de las montañas y de las cuevas), pero esto es posterior, y aún ahora sigue callándolo la Academia.

Es de notar que Covarrubias solo contemplara en su *Tesoro* una expresión en la que participa la palabra, *tesoro de duende*, hoy preterida. En posteriores lexicones aparecerán otras, alguna de las cuales irá cayendo también en desuso, incluso en nuestro siglo. Establecía, además, el lexicógrafo y capellán del rey Felipe un paralelo de equivalente pretérito entre estos duendes y tragos y los genios, larvas, lemures y lares de los romanos. Y por último refería la expresiva y jugosa anécdota contemporánea de un burlador que se hizo pasar por duende y acabó castigado por la autoridad.

Varios diccionarios bilingües de finales de los siglos XVI y XVII aportan algunas informaciones de interés. En unos más que en otros se insiste en los aspectos doméstico, maligno, oscuro y nocturno (suprimimos las traducciones al latín, que son las previsibles: *incubus, spectra, larva...*): **Trasgo o duende**: sczambrello (1570, Cristóbal de las Casas); **Duende de casa**: Robin goodfellow (1591, Richard Percival); **Duende**: Luiton, sprit de la nuit (1604, Juan Palet); **Duende**: luiton, follet, farfadet, sprit qui va de nuit par les maisons (1607, César Oudin). **Duénde**: il folletto, spiritu cattivo che va di notte per le case (1609, Girolamo Vittori). **Duende**: a wicked spirit; a Hobgoblin (1617, John Minsheu). **Duende, drasgo**: Gespenst (1670, Nicholas Mez von Braidenbach).

A partir de 1732, la definición de la Real Academia, en su *Diccionario de Autoridades* (1990, “duende”), acota las connotaciones hacia lo doméstico, incluso en la etimología que propone, rechazada con determinación por Corominas y Pascual<sup>8</sup>, y hacia lo retraído y secreto.

**DUENDE.** s. m. Espécie de trasgo ù demónio, que por infestar ordinariamente las casas, se llama assi. Puede derivarse este nombre de la palabra *Duar*, que en Arabigo vale lo mismo que Casa. Lat. *Larvæ. Lemures.* ALFAR. part. I. lib. 3. cap. I. Me dixo que era tierra de muchos *duendes*, y que eran amigos de la luz, y en los aposentos obscúros algunas veces eran perjudiciales. BURG. Son. 125.

---

<sup>8</sup> “Aut. después de reproducir la base semántica de la etimología de Covarr., sale con la infeliz idea de derivar del ár. *duar* ‘casa’”, oponen Corominas y Pascual (1987, “duende”).



*Dispútase por hombres entendidos*

*Si fué de los caídos este duende.*

**DUENDE.** En la Germanía vale lo mismo que Ronda. Juan Hidalgo en su Vocabulario. Lat. *Pomærium, ii.*

**Moneda de duendes.** Lllaman vulgarmente à los maravedis, tarjas, medios reales de plata y otras monédas endebles, porque como los duendes tan aprisa se vén como se esconden: assi las monédas desta calidad se desaparecen entre los dedos. Lat. *Pecunia futilis, fugax, inanis.*

**Parece un duende. Anda como un duende.** Modos de hablar, con que se explica que alguna persóna anda siempre escondida, sola, o por los rincónes, à semejanza de los duendes, que por la mayór parte habitan en las casas los lugáres menos freqüentados de la gente. Lat. *More lemorum latebris occlusus degit.*

No nos pasan desapercibidas estas dos últimas expresiones que aporta el *Diccionario de Autoridades*, caracterizando indirectamente a los esquivos trasgos caseros con connotaciones como ocultación, soledad, apartamiento y morada en lo más secreto de la casa, que alguna base pudieran haber proporcionado a Lorca para construir el suyo, interior y letárgico, al que hay que despertar “en las últimas habitaciones de la sangre”.

Cincuenta años más tarde, en 1786, entre la segunda y la tercera ediciones del *Diccionario de la Real Academia*, Esteban Terreros publica su *Diccionario castellano*. Hay en su estilo una deriva cuasi poética que proporciona viveza a su definición e interesa a nuestro propósito: “algunos dicen –escribe Terreros– que son una especie de demonios, ó espíritus foletos, que inquietan á los hombres, casas, &c. y aun añaden, que los hai, que sirven también: otros dicen, que son unos trasgos, ó fantasmas, cuyas acciones extraordinarias los hacen temibles, y maravillosos, &c.”. Así visto, el duende se nos aparece como un ser autónomo y con voluntad a cuyo rasgo más sencillo y repetido, el de inquietar a los seres humanos y travesear en sus casas, se añade ahora el novedoso de servirlos. Al añadir luego que, según otros, sus “acciones extraordinarias los hacen temibles, y maravillosos” la dimensión místico-mágica nos acerca también a las digresiones lorquianas. No podemos saber si el poeta consultó este diccionario, pero la hipótesis, o la mera coincidencia, no deja de ser sugerente. Como buen ilustrado, Terreros apostilla: “La supersticion jentilica, junto con la inclinacion á lo maravilloso, era causa mui proporcionada para estas ficciones; y de aqui acaso se pegó á los demás la persuasion de duendes, fantasmas, y trasgos”, y

nos remite al *Teatro crítico universal* de su contemporáneo el enderezador de entuertos supersticiosos Padre Benito Feijoo.

Es la tercera edición del *DRAE* (1791) una de las más significativas en lo que hace a nuestras pesquisas. Allí se añaden dos nuevas acepciones y se elimina una expresión, que estaría ya en desuso, pero se incorporan nada menos que tres frases idiomáticas, una de las cuales, la última, nos atañe sobremanera. La cuarta edición (1803) conservará, íntegra, la redacción de la definición del lema que presenta esta tercera.

**Duende.** Espíritu que el vulgo cree que infesta las casas y travesea, causando en ellas ruidos y estruendos. *Lemures, larvæ*. 2. Entre pasamaneros es lo mismo que RESTAÑO. 3. *Germ.* Lo mismo que RONDA. **MONEDA DE DUENDES.** Llámase así toda moneda pequeña por la facilidad con que se desaparece y esconde. *Nummus parvulus, futilis, fugax*. **PARECER UN DUENDE, ANDAR COMO UN DUENDE.** Modos de hablar con que se explica, que alguno se aparece en los parages donde no se le esperaba. *Lemures imitari, larvas amulari*. **TENER DUENDE.** Modo de hablar con que se explica que uno trae en la imaginación alguna especie que le inquieta. *Cogitabundum esse, solicitari*.

Las seis ediciones siguientes (1817, 1822, 1825, 1832, 1837, 1843) del *Diccionario Usual* de la Academia conservan, prácticamente, la misma estructura y definiciones. Aparece la sustitución, apenas significativa, si acaso prudente, del verbo *infestar* por el verbo *habitar*, que se mantiene con pequeños retoques desde la edición de 1817 hasta la de 2001: “Espíritu que el vulgo cree que habita en algunas casas y travesea, causando en ellas ruidos y estruendos”. Y por primera vez concurre una expresión, *tener duende*, que tanta fortuna hará en nuestra lengua y que García Lorca pondría en boca de dos de los cuatro protagonistas de su conferencia cuyos testimonios orales son la base semántica para la ampliación del concepto. De esos cuatro declarantes al menos tres de ellos son andaluces y flamencos, y resultan acreedores de notables piropos estéticos: Manuel Torre, *El Lebrijano* y *La Malena*. Se suma a las suyas una prueba verbal más, no rubricada, la de “un viejo maestro guitarrista”. Estos son los fragmentos del arranque de la conferencia en los que son aludidos:

Manuel Torres, gran artista del pueblo andaluz, decía a uno que cantaba: “Tú tienes voz, tú sabes los estilos, pero no triunfarás nunca porque tú no tienes duende.”

[...] El maravilloso cantaor *El Lebrijano*, creador de la *Debla*, decía: “Los días que yo canto con duende, no hay quien pueda conmigo”; la vieja bailarina gitana *La Malena* exclamó un día oyendo tocar a Brailowsky un fragmento de Bach: «¡Olé! ¡Eso tiene duende!» y estuvo aburrida con Gluck y con Brahms y con Darius Milhaud; y Manuel Torres, el hombre de mayor cultura en la sangre que he conocido, dijo, escuchando al propio Falla su *Nocturno del Generalife*, esta espléndida frase: “Todo lo que tiene sonidos negros tiene duende.” Y no hay verdad más grande.

[...] Yo he oído decir a un viejo maestro guitarrista: “El duende no está en la garganta; el duende sube por dentro, desde las plantas de los pies.” (García Lorca, 1984b, pp. 90-91)

Podemos afirmar con seguridad bastante que, al menos en 1803, año de la primera aparición de la expresión *tener duende* en el diccionario normativo español, su significado no presenta relación alguna con el sentido o los sentidos que Lorca le otorgará un siglo más tarde, pero sí con las connotaciones más antiguas del vocablo *duende*, implícitas en prácticamente todos los catálogos léxicos: inquietud, diablura, espectro, aparición, dominio, oscuridad, fugacidad, etc. *Tener uno duende*, es decir, “tener algún motivo de inquietud”, como bien sintetizaba en 1901 en su diccionario el exiliado político granadino en Francia Miguel de Toro y Gómez (“duende”), no parece guardar relación con aquel poder misterioso e inefable al que Lorca acecha y procura atrapar con descripciones de alcance más o menos simbólico: poder y lucha, creación en acto, arte y estilo vivos, vieja cultura y sangre o presencia y contemplación de la muerte.

En 1852 desaparece del *DRAE* la expresión *moneda de duendes*. En la de 1884 se añade por vez primera una aproximación etimológica, derivándolo de *duendo*, adjetivo que en esa misma impresión del diccionario se define como “manso, doméstico”, y se caracteriza la expresión *tener duende* como *fr. fig. y fam.*: frecuente, figurada y familiar. Hacia la segunda mitad del siglo XIX, por tanto, esta frase idiomática que juega figurativamente con una palabra que designa a un ser imaginario, no era de uso restringido o elevado, sino natural y sencillo, conversacional, corriente, y esto hemos de destacarlo. Para ejemplificar su significado, el *Diccionario enciclopédico de la lengua castellana* compuesto por Elías Zerolo en 1895 (“duende”), acude a la pluma de Félix María de Samaniego:

Digo que es un solemne majadero  
Todo aquel que pretende  
Vivir en este mundo *sin su duende*.

Se trata del terceto con el que concluye, a modo de moraleja, el poema “El hombre y la fantasma” (Samaniego, 1824, p. 153), que cuenta la historia de un joven licenciado a quien su fantasma le va sugiriendo cambios vitales que siempre parecen conducirlo a mejoría, pero que no hacen sino introducir en su existencia intranquilidad y quebraderos de cabeza. La enseñanza moral alude a la estupidez o locura que implicaría creer que es posible vivir sin motivos de inquietud.

Ya en *Autoridades* se consignaba la acepción de germanía que identificaba al término *duende* con la idea de *ronda*: “En la Germanía vale lo mismo que Ronda”, se leía. No es, pues, extraño que un tesoro como el de Rodríguez Navas, de 1918, proponga: “Entre gitanos, ronda, conjunto de sujetos que andan rondando” (segunda acepción), pues la asociación entre gitanos y germanía tiene una base histórica irrefutable. Casualmente, o no, los tres artistas flamencos mencionados con nombre propio por Lorca en su discurso en calidad de autoridad, digamos, semántica, eran gitanos. Nos parece interesante resaltar esta relación, a la que regresaremos. En cualquier caso, poco o nada tendría que ver esa *ronda* con las ideas al duende asociadas en 1933, como tampoco se relacionarían con él otros duendes, muy diferentes de los originales, que en la edición usual de 1925 aparecen vinculados a Andalucía; se trata de la cuarta acepción: “pl. *And.* Cardos secos y espinosos que se sientan en las albardillas para dificultar el escaló”. En cambio, una nueva distinción, tipificada en el diccionario como andaluza, nos va a ofrecer, mediado ya el siglo XX, el verdadero punto de inflexión de todo este recorrido. Figura así esa acepción, la quinta, incorporada en el año de 1956: “5. *And.* Encanto misterioso e inefable. *Los DUENDES del cante flamenco*”.

Aunque las cosas no variarían ya demasiado hasta nuestros días, en las últimas impresiones se han incorporado algunos detalles de interés. En las de 1970 y 1984 (usuales) se corrige la etimología siguiendo la propuesta por Corominas basándose en Covarrubias: “De *duen de casa*, dueño de la casa”. En 1984 se le suma un sentido nuevo a la frase *tener alguien duende*, uno que nos concierne: “Hablando de personas, tener encanto, atractivo, etc.”. Es una definición que juzgamos desafortunada, por

entenderla efecto y consecuencia de un cruce de los términos del prontuario lorquiano: en realidad, caracterizaría mucho mejor a la expresión *tener alguien ángel*. Si se quiere que *tener duende* comporte poseer encanto y atractivo, estos dos sustantivos deberían haber sido matizados por notas de *misterio*, *indeterminación* y *secreto*, pues el duende legado de Lorca tiene un carácter arcano: es, de hecho, un arcano. Así quedará la redacción de la entrada en la edición manual del *Diccionario* de 1984:

**Duende.** m. Espíritu fantástico que el vulgo cree que habita en algunas casas, causando en ellas trastornos y estruendo. Aparece con figura de viejo o de niño en las narraciones tradicionales. || **restaño**, tela. || *Germ.* **ronda**, grupo de personas que rondan. || pl. *And.* Cardos secos y espinosos que se sientan en las albardillas para dificultar el escaleo. || *And.* Encanto misterioso e inefable. || **andar** uno **como un duende**, **parecer** uno **un duende**, frs. figs. y fams. Aparecerse en los parajes donde no se le esperaba. || **Tener** uno **duende**. fr. fig. y fam. Traer en la imaginación cosa que le inquieta. || Hablando de personas, tener encanto, atractivo, etc.

Estos términos no serán alterados ni en 1992 ni en 2001, si bien en este último año (edición 22ª) se subvierte el orden de las dos acepciones de *tener uno duende*. Esto es, si en 1984, 1989 y 1992 se había mostrado “traer en la imaginación algo que le inquieta” en primer lugar, ahora la precederá “tener encanto, atractivo, etc.”; se colige que la tradicional y antigua empezaba ya a presentar escasa frecuencia de uso.

Los principales diccionarios publicados en nuestros días incorporan los *nuevos* sentidos, a veces como específicamente andaluces. Así el *Diccionario del español actual*, de Manuel Seco, Olimpia Andrés y Gabino Ramos (“duende”):

**Duende:** 3. (*col*) Gracia o encanto especial. | A. Moncayo *HLM* 26.10.70, 40: Rocío Jurado salió con la canción “Un clavel”, de Rafael de León y Solano, llena de garbo, que la joven estrella dijo con pasión y duende. *DPlaja El español* 111: Para Sevilla, lo mismo es Madrid, que Bilbao, que Barcelona, ciudades sin “duende” ni gracia. *Delibes Año* 52: No me gustan [los toros]. Comprendo que deben tener su duende, pero no acierto a hacerme con él o él conmigo.

La última edición del *DRAE* (23ª, 2014) ha vuelto a revolver un tanto las acepciones que nos conciernen. Nos interesan la segunda y la última locución verbal:

**Duende.** (De *duen de [casa]* “dueño de [la casa]”). m. Espíritu fantástico, con figura de viejo o de niño en las narraciones tradicionales, que habita en algunas casas y causa en ellas trastorno y estruendo. || **2.** Encanto misterioso e inefable. *El duende del cante flamenco.* || **3. restaño** 1. o pl. **4.** And. Cardos secos y espinosos que se ponen en las albardillas de las tapias para dificultar el escalo. ■ **andar alguien como un ~**, o **parecer un ~**. locs. verbs. coloqs. Aparecer en los lugares donde no se le esperaba. || **tener alguien ~**. loc. verb. desus. Traer en la imaginación algo que le inquieta.

Las variaciones son pequeñas pero remarcables. Por un lado, “*los duendes del cante flamenco*” de la edición 22ª pasan ahora al singular, “*el duende del cante flamenco*” en la 23ª. El cambio está justificado si, como postulamos, Lorca y sus epígonos son la base de esta acuñación, ya que, desde su adopción por el granadino, el duende se nos ha revelado en solitario más que acompañado de otros congéneres suyos. Consideramos, además, conforme a la práctica general de la lengua que se le haya añadido la indicación *desusada* a la antigua acepción de la expresión *tener alguien duende* (1803), la que comporta inquietud en la imaginación. Por último, la desaparición de la que rezaba: “Hablando de personas, tener encanto, atractivo, etc.” la estimamos acertada y significativa. Habrá la Docta Casa resuelto que era innecesaria o equívoca, y que basta con mantener tal cual la segunda acepción del vocablo, ya que a ella alude y su sentido se colige de su comprensión.

Desviándonos en parte del español, pero no de los repertorios léxicos, giramos unos grados, no demasiados, hacia el lenguaje de los gitanos españoles, para toparnos con una sorprendente coincidencia en la obra de George Borrow, el aventurero inglés, brillante políglota y catequista que viajó por España entre 1836 y 1840, publicó “una traducción del evangelio de San Lucas al caló en 1838, el primer libro escrito en un dialecto gitano, en este caso mixto” (Gamella, Fernández, Nieto, y Adiego, 2011) y, posteriormente, *The Zincoli* (1841) y *The Bible in Spain* (1843), obras que despertaron un enorme interés en Europa sobre los gitanos y su lengua. Como fuente investigadora, George Borrow ha sido y es, sin embargo, muy discutido.

En el caso concreto de la lengua, se suele considerar a Borrow una fuente muy poco fiable, dada su irrefrenable tendencia a inventar palabras, a mezclar sin

criterio diferentes dialectos gitanos y a dejarse llevar por fantasiosas interpretaciones y conexiones etimológicas (cf. Hancock 1997). Y dado que su traducción del evangelio, así como el vocabulario y los textos en caló que Borrow incluyó en la primera edición de *The Zincali* han servido de estímulo para el caudal de gramáticas y diccionarios gitanos en España a lo largo de los siglos XIX y XX, no es difícil señalarlo como culpable último de los errores y falsedades que afectan a las fuentes escritas del caló español. Sin embargo, como se ha señalado en Adiego (2008), la relación de Borrow con la lengua gitana española fue mucho más compleja y cambiante de lo que puede parecer, por lo que resulta tan inadecuado descalificar globalmente su aportación al conocimiento del caló como aceptarla acríticamente. (Gamella, Fernández, Nieto, y Adiego, 2011)

Debidamente advertidos, nos adentramos con pies de plomo en el “Vocabulary of their language” que incorpora *The Zincali* y que fue la matriz discontinuamente equívoca de tantos posteriores, y hallamos listada la palabra *duquende* (Borrow, 1841, p. 41), que el misionero tradujo al inglés por *spirit, ghost* y al español por *duende*: “**Duquende**, *s. m.* A spirit, ghost. Duénde. *From the Russian*, Dook, ‘a spirit’; *which is itself derived from the Sans. (air)*”. *Duquende* sería así, para don Jorgito el inglés – como lo llamaban en España gitanos y gaché–, nuestro duende, pero en el sentido de *espíritu*, sin calificativo alguno; de hecho es esa la palabra que él mismo anotará para la traducción de “Espíritu Santo” que aparece en *The Zincali*, un vocablo, por tanto, desasido y distante de las connotaciones de oscuridad y malignidad que incorporaba la sustancia semántica de *duende* desde antes de Covarrubias y que Lorca recogería y desplegaría luego. Para hacernos una idea de lo chocante que sería la equivalencia total entre el *duende* de la lengua española según los diccionarios normativos y el *duquende* de la romaní según Borrow, imagínese por un momento la eventualidad de denominar a la tercera persona de la Trinidad cristiana *Duende Santo*. Según el relato que aparece en el capítulo dos de la segunda parte *The Zincali*, Borrow le había propuesto a un grupo de gitanos cordobeses verter al hispanorromaní el Credo y aquel cónclave decidió que *Duquende Majoró* sería la manera apropiada de referirse al Paráclito en esa y otras oraciones, canónicas o populares. Para Fuentes Cañizares, de quien es el comentario que enseguida reproducimos sobre tal episodio, este *duquende* caló es “un locativo masculino plural fosilizado del romaní *duxende* (< duxo ‘espíritu’)”.

Borrow afirma que los gitanos que conoció en Córdoba se distinguían de otros gitanos andaluces, como los de Triana, en Sevilla, en que habían mantenido, con mayor fidelidad, las tradiciones de sus antepasados. Cuenta, también, que le admitieron sin reparos en sus círculos más íntimos y, como resultado de esta relación amistosa con ellos, pudo proponerles, una noche en la que se encontraban reunidos unos veinte gitanos de ambos sexos, la traducción al caló del Credo de los Apóstoles. No sabemos con certeza si, entre estos gitanos cordobeses, había alguno que supiera la oración antes de producirse el encuentro con Borrow, pero aceptaron con entusiasmo el reto que les propuso el viajero inglés, y fueron traduciendo el Credo al tiempo que Borrow les recitaba en castellano las estrofas de las que se compone esta oración cristiana. (Fuentes Cañizares, 2008, pp. 52-54)

¿Habrá pervivido en algún lugar aquel *duquende* de los *zincali* cordobeses a los que Borrow trató? Y, si es así, ¿sería posible hallar su rastro o alcanzar alguna vislumbre de su brillo? Como cualquier aficionado al flamenco sabe, en el panorama artístico actual hay un cantaor de etnia gitana conocido por *Duquende*: Juan Rafael Cortés Santiago, nacido en Sabadell, Barcelona, en 1965. Con más de una decena de discos publicados, *Duquende* es una figura notable del escalafón, seguramente uno de los intérpretes más influidos por la herencia de José Monge Cruz, *Camarón de la Isla*, amén de por su relación personal con el divo flamenco: es recurrente en sus entrevistas la anécdota sobre su debut público, con solo ocho años de edad y acompañado a la guitarra por el propio José, a quien había ido a saludar a su camerino en Badalona y cantíñeado unos tientos que al genio de la Isla le gustaron. *Camarón* le propuso continuar sobre el escenario y él aceptó. Cantó por fandangos, tarantas, soleá, bulerías y tangos ante un público admirado y las productoras se interesaron de inmediato por él, pero su padre se negó a que empezase a trabajar desde tan niño. De sus dos primeros álbumes, *Fuego, primo fuego* y *Soy el duende*, el título del segundo ha de llamarnos, por fuerza, la atención<sup>9</sup>. Lo han acompañado algunos de los mejores tocaores de nuestra época: *Tomatito*, Juan Manuel Cañizares, *Chicuelo*, *Niño Josele* o Paco de Lucía.

Nos parecía importante para este trabajo conocer los motivos que llevaron a Juan Cortés a asumir como nombre artístico esa voz, *Duquende*, de tan breve

---

<sup>9</sup> Ambos discos fueron editados en 1988 por Jercar.



trayectoria léxica en caló, y por eso nos dirigimos al músico a través de su representante y de su página de Facebook y, una vez averiguada su dirección personal, a él mismo. En todos los mensajes preguntamos por qué eligió aquel apelativo, de dónde provenía, si se trataba de un mote familiar o había sido inducido por un tercero y si tenía algún sentido particular para el artista. El administrador de su página de Facebook nos respondió de forma sucinta aunque suficiente:

*Duquende* viene del ruso y significa *duende*. Fue el nombre artístico que le pusieron al grabar su primer disco, en 1989, pues de toda la vida en su barrio le llamaban *Camaroncillo* y aún le siguen llamando [así] los que le conocen de toda la vida.<sup>10</sup> (Comunicación personal, octubre 2, 2014)

En respuesta del propio cantaor, más breve aún que la anterior pero afinada, hallamos el dato que más nos interesa: “¿Lo de *Duquende*? La casa discográfica lo sacó de un diccionario. En gitano ruso quiere decir duende” (Ciprés, 1993, p. 27). Tras esta declaración no hay lugar a muchas dudas ni espacio razonable para elucubraciones pseudorrománticas: fue un creativo o un ejecutivo de la productora quien a finales de los años ochenta rebautizó a la promesa a la que todos conocían por *Camaroncillo*, un apodo inconveniente a todas luces para una carrera que se quiera autónoma y descollante. En cuanto al diccionario, bien puede tratarse del de Borrow, bien de alguno de los que, en línea, reproducen hoy día aquella voz, aunque la referencia etimológica presente en ambas contestaciones nos inclina a pensar que estaríamos ante el listado de don Jorge. El hallazgo por parte de este incógnito nominador es doble: primero, haber reparado en el sustantivo y en la traducción al castellano que le diera el misionero inglés y, segundo, proponerlo como original y evocador alias. Queda así descartada, en absoluto, una posible continuidad lingüística y / o de clan familiar que pudiera haber realizado un recorrido de siglos entre los ancestros de la familia Cortés Santiago y sus miembros actuales, y que hubiese, desde luego, afectado a nuestras conclusiones.

Casi un siglo después de la aparición del *duquende* de Borrow, otro viajero anglosajón, irlandés en este caso y contemporáneo estricto de Lorca, el hispanista Walter Starkie, publicaba *Raggle Tagle*, un libro sobre su viaje por tierras húngaras y

---

<sup>10</sup> Mantenemos la redacción de la respuesta en sus términos exactos, corrigiendo únicamente nimios errores de tipo ortográfico o de puntuación.

rumanas precisamente coetáneo de la conferencia sobre el duende<sup>11</sup>. En él se refiere a una experiencia de tipo dionisiaco que presenció y cuyos protagonistas fueron unos gitanos de Odesa, una especie de posesión de un raro espíritu orgiástico que en ruso se denominaría *Dukh* y que él mismo afirmó experimentar:

But then I told him of an experience which once befell me with some Gypsies from Odessa; they had fiddles and played them in a sobbing way, until suddenly for some reason or other a queer spirit seemed to enter their bodies and goad them into a mad frenzy. There was a wizened old woman amongst them drunk with vodka, who danced the *gopak* in a way that suggested a *mænad*, and the others roused her by their cries into ever-increasing rhythmic vertigo until she fell in a heap on the ground as though slain by the Tarantula. According to Amos Frâncu, this queer orgiastic frenzy of the South Russian Gypsies, which possesses them so that they become like the Bacchantes of Euripides, is called in Russian *Dukh*. The Roumanian Gypsies have not got this force in their system and thus lack fierceness and temperament.

As for myself, whether it was due to my experience with Hungarian Gypsies or not, but I felt the *Dukh* of the Russians invading me. Dionysus always drives his devotees into this state, but before he solicits the aid of the god of Lampsacus. In ancient days the Phallic god was received in every company because he signified the fertility of the earth and women touched his symbol to achieve increase and multiply. (Starkie, 1947, p. 199)

La relación entre *duende* y *duquende* es de paronimia, pero la obvia afinidad formal existente entre ambas voces no se traslada con facilidad al ámbito semántico; más complicado aún sería sostener que existe entre ellas relación histórica. En cambio, no parece demasiado arriesgado establecer una conexión entre el *duquende* de Borrow y el *Dukh* de Starkie, sea porque la presencia de voces eslavas en el caló está bien documentada. Nos resulta problemático seguirle la pista al término borrowiano o conectarlo limpiamente con el lorquiano en lo que concierne al significado por varios motivos. En primer lugar, porque el sustantivo *duquende* se disipó bien pronto de los repertorios de caló: no se encuentra rastro suyo en los

---

<sup>11</sup> La remisión al *duquende* de Borrow y al *Dukh* de Starkie, así como su posible interrelación con el duende lorquiano –que nosotros cuestionamos– vienen sugeridas por Allen Josephs y Juan Caballero, quienes las ponen de relieve en una nota al pie de página de su Introducción a *Poema del cante jondo. Romancero gitano* (García Lorca, 1985a, p. 37).

consultados, posteriores a Borrow.<sup>12</sup> Sí figura en ellos, en cambio, *ducó*, y se traduce como “espíritu”. En segundo lugar, porque el caló presenta voces como *mengue* o *bengue* (también *dengue*)<sup>13</sup> que se vierten al castellano como *duende*, *diablo*, *demonio* o *fantasma*. El mengue es siempre un espíritu de naturaleza maligna, vinculado a lo oscuro y demoníaco, y la palabra se usa corrientemente en español, con frecuencia en plural, en la exclamación eufemística “¡me cachis en los mengues!” o en la maldición “malos mengues te lleven”.

*The Zincali* fue traducido al español por Manuel Azaña en 1932, en la editorial La Nave, con el título de *Los zincali (los gitanos de España)*. Once años antes el escritor y estadista complutense se había hecho cargo de la primera versión castellana de *The Bible in Spain*, editada por Alberto Jiménez Fraud en su Colección Granada y acompañada de una extensa “Nota Preliminar” sobre la vida y la obra de Borrow, rubricada por el propio Azaña. Es posible que Lorca conociese la edición española de *Los Zincali*, mas si tal fue el caso, eso no habría podido ocurrir (pues aún no existía) hacia 1930, el año en que el duende lorquiano comienza a latir, como ya hemos dejado escrito. Pero es que, además, don Manuel no había incluido en su versión de *Los zincali* el “Vocabulary of their language” (Borrow, 1979) y es allí donde aparecía catalogado el término *duquende*. Que Lorca hubiera tenido contacto con la obra a partir de 1932 y hubiera reparado en el *Duquende Majoró* de la traducción del Credo que compusieron los gitanos de Córdoba se nos torna ya, a más de indemostrable, inútil y trivial, nulo para nuestros propósitos. Y si difícil es esta conjetura, imposible a todas luces es la de que el de Fuente Vaqueros tuviera noticia del texto de Starkie. No obstante, no podemos pasar por alto las concomitancias entre los tres vocablos que ahora cotejamos, los que sacaron a colación, por orden de llegada, Borrow, Lorca y Starkie.

George Borrow relaciona la voz *duquende* –un espíritu que para él o, mejor dicho, para sus acólitos gitanos cordobeses, no presentaría connotaciones tenebrosas o diabólicas, sino luminosas– con la castellana *duende*, tal vez por su semejanza en el sonido, es decir, su paronimia, tal vez porque alguno de los reclutados para su ejercicio espiritual de traducción le ofreciera ese término como equivalente, y nos brinda una etimología (*From the Russian, Dook, “a spirit”*), que coincide en su

---

<sup>12</sup> Son los de Francisco de Sales Mayo (1870), Tineo Rebolledo (1900), Luis Besses (c. 1905) y F. M. Pabanó (1915).

<sup>13</sup> Borrow recoge en su vocabulario *bengue* o *bengui* y los define como “Devil, evil spirit. Demonio, espíritu malo”.

sentido con *dukh*, que en efecto significa “espíritu” en ruso y que es la palabra que, según el abogado y político rumano Amos Frâncu, designa el frenesí orgiástico que experimentan ciertos gitanos del sur de Rusia y que los domina hasta el punto de transformarlos en una suerte de bacantes. Se podría justificar a partir de esta conexión que alguno de los profesionales gitanos del flamenco que menciona Lorca en su texto usara la palabra *duquende* o la palabra *duende* en aquellas expresiones ponderativas: “eso tiene duquende” o “eso tiene duende”, en el sentido de espíritu, incluso de espíritu que puede poseerte y conducirte al trance. Esto es, que estuvieran usando una palabra romaní, *duquende*, (desaparecida luego de los repertorios, eso sí), acaso castellanizada en *duende* e insertada en una frase de estructura y vocabulario castellanos, cosa esta última, de hecho, factible tanto como frecuente, pues la morfosintaxis que usa el caló para su articulación no es sino la castellana.

En cuanto a la coincidencia no ya filológica, sino empírica, de tipo báquico, dionisiaco, Lorca mismo compara el efecto arrebatador que acompañó la llegada del duende en la famosa anécdota que protagoniza *La Niña de los Peines* en una taberna sin nombre de Cádiz, después del trasiego de un vaso de aguardiente, con las prácticas extáticas de la santería cubana: un “duende furioso y avasallador [...] hacía que los oyentes se rasgaran los trajes, casi con el mismo ritmo con que se los rompen los negros antillanos del rito lucumí apelonados ante la imagen de Santa Bárbara”, y cualquiera apreciaría las semejanzas, empíricas, repetimos, con la escena que nos narra Starkie. La influencia del Nietzsche de *El nacimiento de la tragedia* (1990, p. 59) palpita en todos estos relatos, gitanos o mestizos, en los que la irrupción del “extático sonido de la fiesta dionisiaca, con melodías mágicas cada vez más seductoras”, “melodías de la *desmesura* entera de la naturaleza”, colisionan con el artificio de un mundo “construido sobre la apariencia y la moderación”. Para el caso que nos ocupa, Andrés Soria (2004, p. 289) apuntala la base claramente nietzscheana del duende:

La analogía entre el duende lorquiano y lo dionisiaco nietzscheano va más allá de la mera coincidencia. Lorca capta a la perfección el reconocimiento del Nietzsche seguidor de Schopenhauer de la música como paradigma de todo arte, la música que va más allá de la combinatoria de sonidos, la música que necesita del grito y del cuerpo.

Entendemos, pues, que no hubo diálogo contemporáneo posible entre los textos de Lorca y Starkie; lo que sucede es que ambos se apoyan en las difundidas ideas de Nietzsche sobre la superación de lo apolíneo por lo dionisiaco. Al tiempo, manifestamos muy serias dudas sobre la posibilidad de un vínculo léxico-semántico entre el caló *duquende*, incierto y extraviado, y el español *duende*, de probada antigüedad y clara ascendencia castellana; no obstante, queremos dejar apuntada aquí la conjetura, en la confianza de que el especialista en romaní pueda confirmarla o rechazarla con rigor filológico.

Una vez rastreados los repertorios que hacen al caso, hemos de concluir que la resolución con la que Lorca se reafirma en la habitualidad de uso de la palabra *duende* contrasta radicalmente con la realidad lexicográfica. Si hacia 1933 cuatro personas de un ámbito determinado y en aquella altura histórica profesionalizado, el flamenco, son capaces de referirse al duende en un sentido al parecer claro y distinto para todos ellos y si, además, su empleo está extendido por toda la piel de toro, es habitualísimo en Andalucía e incluso encuentra resonancias en Hispanoamérica ¿cómo es que no aparece recogido en un diccionario contemporáneo o anterior a aquellas fechas y, sobre todo, cómo se explica que no halle reflejo hasta 1956?

La hipótesis que consideraremos se resumiría así: *tener duende* es una creación individual, una ocurrencia de alguno o algunos artistas del ámbito flamenco extendida después en los círculos de la afición, que Lorca transmuta y propulsa y que alcanza al hablante de a pie de la lengua española por arte de repetición; los sucesivos sentidos nuevos otorgados al término *duende* tendrían, por tanto, una dimensión ingeniosa, inventiva. Las locuciones más o menos entusiastas de cuatro flamencos ante diferentes expresiones artísticas (en el caso de *El Lebrijano*, su propio cante), entrañarían, pues, un hallazgo poético no necesariamente lorquiano. El poeta, quien lo habría ponderado, manipulándolo incluso, actuó como su altavoz, y, mucho más importante, su reinventor, definidor y glosador: del término y de su expresión. Hallazgo original, pues, de otros, algún flamenco del eje Triana-Jerez-Cádiz, seguramente, y hallazgo, en el sentido de cosa hallada, de Lorca.

Podríamos, también, estimar una segunda hipótesis, que en realidad constituiría la desactivación de la anterior. A nadie se le oculta el desinterés de los diccionarios, muy en particular los normativos, por palabras o expresiones de determinadas procedencias, o la *prudencia* y parsimonia con la que incorporan lemas y sentidos originarios del acervo popular, y en esto el flamenco, que solo con

cuentagotas ha ido colocando en el *DRAE* voces usuales, no es excepción sino modelo. Pero es en los años veinte del novecientos cuando nuestra palabra eclosiona, en nuestra opinión, como neologismo, no antes, para permanecer luego un tiempo en el dominio lingüístico de un círculo restringido, de ahí que el duende sortee, justo antes del lorquiano, muchos soportes textuales. Pero no todos: existe un duende flamenco que se nos aparece sin las adherencias misteriosas y mágicas características del de Federico, un duende, pues, prelorquiano pero ya flamenco, y disponemos de suficientes noticias documentales para caracterizarlo, tarea que acometeremos en el capítulo 3.

Si bien estamos convencidos de que el autor del *Romancero gitano* exageró o manejó en parte aquellos testimonios, también somos conscientes de que tal cosa no puede ser probada concluyentemente. Ni Diego Fernández Flores, llamado *El Lebrijano*, ni Magdalena Seda Loreto, *La Malena*, ni Manuel Soto Loreto, apodado *El Torre*, ni, imaginamos, el misterioso maestro guitarrista, pues era ya viejo en los primeros treinta<sup>14</sup>, están aquí para confirmar o desmentir anecdotarios. Sí sabemos que en el manuscrito de la conferencia Lorca vacila al anotar y abulta hasta la hipérbole testimonios que tendremos la ocasión de cuestionar, pero esto no impugnaría por completo la credibilidad de base de aquella colección de sentencias. Podemos, en cambio, declarar que ni en España de forma medida ni en Andalucía de manera frecuente se ha oído hablar de duende con el sentido de encanto inefable, misterioso, inexplicable y superior hasta que Lorca dijo aquí estamos el duende y yo, según los lexicones escudriñados; pero tampoco según nuestra propia memoria ni la de nuestros ancestros. Al menos en ese aspecto, en el de la expresión del término y su extensión de dominio público, Lorca, ha de estar fingiendo o exagerando.

Se nos afirma paulatinamente, por consiguiente, la hipótesis de que *tener duende* sea una invención personal de alguno de aquellos flamencos, una ocurrencia singular que luego se extendiese al grupo, en primer lugar porque esa es una práctica corriente entre gitanos y flamencos (y entre gitanos flamencos) y en segundo término porque se inserta dentro de algo que es inherente al discurso popular andaluz: la capacidad de creación, la inventiva, el juego con el lenguaje casi malabarista. Pocos

---

<sup>14</sup> El *guitarrista* anónimo bien pudo no ser ningún guitarrista, ser un cantaor o, incluso, no existir, y tratarse por tanto de una invención del poeta más o menos apoyada en bases reales. Fundamos esta hipótesis en el hallazgo, en la página 9 del manuscrito original, de esta frase, desechada en la redacción final y cambiada por la que conocemos: “Me dijo una vez un viejo cantaor andaluz: ‘El duende no está en la garganta, viene de las plantas de los pies’.”

tratadistas niegan la “mayor riqueza léxica y la creatividad u originalidad en las construcciones morfosintácticas” de los andaluces, su habilidad para la figuración y su fuerza expresiva (Trigo Cutiño, 1985, pp. 198-99). Y expresividad, expresividad a raudales, es lo que se logra en exclamaciones como “¡Ole! ¡Eso tiene duende!”, “¡Tú no tienes duende!”, “Todo lo que tiene sonidos negros tiene duende”.

Hasta el propio vocablo *flamenco* podría tener este origen plástico e imaginativo, según proponen varios especialistas. Su etimología, “de la que se han dado numerosas versiones, algunas descabelladas, otras de más peso, sigue siendo una incógnita todavía” (Roperó Núñez, 1989, p. 92). José Manuel Caballero Bonald, en su ensayo *Luces y sombras del flamenco* (1988, pp. 12-13), tras hacer un repaso por las diferentes raíces propuestas a lo largo de más de un siglo y calificar prácticamente todas de “rebuscadas e históricamente insostenibles” sitúa su origen en la germanía, relaciona la voz con *flamancia* (de flama, llama), usada como voz jergal sinónimo de fogosidad y presunción y afirma que “solía aplicarse a los gitanos de acuerdo con esos supuestos rasgos de su temperamento”. Los gitanos españoles, continúa Caballero Bonald, se llamaron y se siguen llamando flamencos, y esa evidencia no es menor que la que hace equivalente tal adjetivo con “valentón” y “pendenciero”, todo lo cual acaba por apoyarlo el novelista y flamencólogo en la hipótesis de la *invención* de la palabra misma:

Es cosa bien sabida, por otra parte, que los gitanos tienden con singular frecuencia a inventar palabras que, independientemente del concreto lenguaje caló, puedan servirles para comunicarse entre ellos sin que los demás los entiendan. Es muy probable, pues, que el vocablo “flamenco” no sea más que una directa consecuencia de esa costumbre tomada del hampa, en cuyas fluctuantes sociedades se integrarían –por no pocos motivos– muy abundantes grupos de gitanos. Tiempo después, y por un simple contagio nominal, se empezó a llamar a los cantes y bailes gitanos con el sobrenombre de quienes más notablemente los pusieron en circulación.

En puridad, esta atribución no supone la invención *ex nihilo* de la palabra *flamenco*, dado que esta ya existía, pero sí la adherencia de una acepción nueva, exactamente lo mismo que habría ocurrido, posteriormente, con el vocablo *duende*. En investigaciones más recientes se ha sugerido de nuevo la idea de invención y actualizado el estado de la etimología de *flamenco* (Steingress, 2005, p. 357).

Regresando al vocablo que nos ocupa, un testimonio de la primera línea del escalafón artístico moderno, cuya contribución se compara en importancia histórica y estética a la de los mencionados *Torre* o *Malena*, apuntala la hipótesis de su invención. En *La voz de los flamencos: retratos y autorretratos* del crítico Miguel Mora (2011, p. 56) y dentro del capítulo titulado “Diccionario de Enrique Morente” aparece esta exposición, franca, inesperada y, justamente por eso, más reveladora, de *duende*: “Una palabra inventada, una invención romántica para no decir pellizco, pero es lo mismo: la inspiración, el corazón, la transmisión”. Palabra de adscripción romántica, inventada para no utilizar una palabra ya existente pero, tal vez, menos expresiva; o bien, todo lo contrario: demasiado expresiva, mas de raso abolengo artístico. Lo que apunta Morente no es baladí; las acepciones del lema acuñadas por el autor de *Poema del cante jondo* en 1933 podrían ser, como venimos sugiriendo, neológicas. Que esa creación léxico-semántica se halle vinculada al Romanticismo de primera o segunda hornada es algo que en nada discuerda ni con la época de la gestación y el modelado de ese arte, el siglo XIX, ni con la médula de la conferencia, trenzada con las mimbres de Johann von Goethe, Friedrich Nietzsche, Niccolò Paganini, Eleonora Duse o el último de los románticos y primero de los modernos, Paul Cézanne. En su estudio sobre García Lorca *Fábula de fuentes*, Andrés Soria Olmedo (2004, p. 282), sin embargo, cuestiona así este vínculo:

Ya ha transcurrido la etapa neoyorquina, y el encuentro poético con la metrópoli ha sido el último paso de su educación vanguardística. La fama proporcionada por el teatro ha serenado su experimentalismo. El viaje a América es triunfal, y allí dicta esta “lección sobre el espíritu dolorido de la vieja España”. En apariencia se trata de una disquisición de corte romántico sobre el “genio de España” para el lucimiento ante extranjeros. En realidad expone el núcleo y el anclaje ideológico más maduro de lo que desde 1928 denomina “nueva manera espiritualista”.

Pero al mismo tiempo (p. 288) nos afianza la ligazón, al colocar toda la conferencia lorquiana a la sombra de las ideas de dos grandes románticos, Goethe y, sobre todo, Nietzsche:



Pues bien, la tesis que queremos mantener aquí es que el intertexto fundamental de esta construcción teórica se encuentra en *El nacimiento de la tragedia*, y que por tanto las citas de esta conferencia no obedecen a una pirotecnia ocasional (como se ha sostenido alguna vez) sino a la necesidad de justificar con *auctoritates* un pensamiento al mismo tiempo moderno, europeo y central para sus propósitos.

Ese pensamiento moderno y europeo no es otro que el pensamiento romántico, al que se encuentran ancladas las ideas tanto de Manuel de Falla como de Lorca (vicarias de las del maestro gaditano) sobre el origen y carácter del cante flamenco y, en diverso grado, las del vate granadino sobre el duende.

Los repertorios andaluces e hispanoamericanos consultados no añaden material que nos desvíe, en lo básico, de nuestra línea de conexiones no siempre encadenadas. El *Tesoro léxico de las hablas andaluzas* de Manuel Alvar Ezquerro (2000, “duende”) da como primera acepción suya la de “aparecido” (sustantivo, no adjetivo), y como segunda “coco, personaje imaginativo con que se asusta a los niños”. Luego ofrece las ya reflejadas antes “cardos secos y espinosos [...]” y “planta bulbosa de hojas finas [...]” y finalmente anota una expresión nunca recogida en el *Diccionario académico*, *tener un duende en la barriga*, cuyo sentido es, “refiriéndose a niños de corta edad, ser muy avisado”. Esta expresión y las dos acepciones más repetidas, las vegetales, son las únicas que contempla Alcalá Veceslada en su *Vocabulario andaluz* (1999, “duende”). Como vemos, ninguna novedad que afecte a esta indagación nuestra, a excepción, si queremos, de la aparición del trasgo de querencia abdominal, ya que es la única referencia enlazable con la idea de morada interior que Lorca repite: “no está en la garganta; el duende sube por dentro, desde las plantas de los pies”, o “hay que despertarlo en las últimas habitaciones de la sangre”. Pero la conexión es tan débil y lejana, tanto por el anexo pueril del dicho como por sus connotaciones gastrointestinales, que resulta prácticamente imposible establecer relaciones con las intenciones estéticas del autor.

El duende español y más tarde portugués<sup>15</sup> reaparecerá en las Américas como secuela: “*En la tradición popular*, personaje fantástico travieso y burlón, de baja estatura, con un gran sombrero, y una mano de lana y otra de hierro; es de origen

---

<sup>15</sup> Según Corominas y Pascual (1987, “duende”), ‘del castellano pasó *duende* al portugués [...] y aún pudo allí alterarse en *duengo*’.

español”. Este ser se encuentra en el folclor de la República Dominicana y en el noroeste de Argentina. En Puerto Rico se llama duende a una planta herbácea cuyo nombre científico es *Amaryllis equestris* y a su flor. Nada más, según el *Diccionario de americanismos* de la Asociación de Academias de la Lengua Española (2010, “duende”). La presencia de una referencia argentina pareció anunciar una relación con las palabras de Lorca sobre las aguas del Plata, pero esta tampoco la debemos contemplar; de hecho, es aún más liviana que la que habría entre el trasgo original español y la creación de 1933, al haberse acentuado en Hispanoamérica los aspectos más toscos y risibles de la criatura imaginaria.

Una vez rechazadas las aserciones lorquianas al uso común de la acepción “inefable” de *duende* y de su extensión en la expresión *tener duende*, resta ofrecer una explicación plausible de su construcción hasta llegar al éxito actual de uso y abuso en ambientes flamencos y, sobre todo, paraflamencos. Creemos firmemente que la clave la proporcionan varios *leitmotive* de la conferencia misma más un desplazamiento semántico forzado de modo acaso consciente.

*Juego y teoría del duende* ofrece una yuxtaposición que se torna, según avanza la charla, cada vez menos operativa entre tres conceptos: *musa*, *ángel* y *duende*. Solo dos de esas voces se construyen en expresión con el verbo tener: *ángel* y *duende*, pero mientras el *ángel* pueden *tenerlo* tanto *alguien* como *algo* el *duende* solo podría, según su antiguo y corroborado significado, *tenerlo alguien* (quien trae o lleva en la imaginación una cosa que le inquieta)... hasta que acontece el desvío neológico. La expresión *tener musa*, sencillamente, no existe en nuestra lengua, aun cuando se emplee dos veces en la charla; Lorca estaba, de hecho, forzando el idioma cuando afirmaba que Alemania “tiene musa”, como si la musa –que viene, como él muy bien dice, de fuera– pudiera tenerse, poseerse, no sabemos si a la manera en que Juan Ramón Jiménez decía tener a la poesía en su propia casa, “por su gusto y por el mío” (Diego, 1932, p. 110). Sin embargo, del ángel sí que se habla en Andalucía y *tener ángel* es frase repetida en ese suelo<sup>16</sup>. Permítasenos parafrasear, traicionándolas de

---

<sup>16</sup> Hasta los testimonios biográficos lorquianos anteriores a los años 30 abonan esta convicción nuestra, al referirse a Federico como alguien que *tiene ángel*, no *duende*. Dolores, la criada de la familia que nunca olvidaría al “señorito Federico”, le declara a Auclair (citado en Gibson, 2011, p. 189): “¡Ese sí que tenía ángel! ¡Madre mía!”. Dolores estaba ya “cargada de años” cuando la hispanista la entrevistó, y no exclamó “¡Ese sí que tenía duende!” por razones obvias. En el Ateneo de Valladolid, el 8 de abril de 1926, Guillén, en su presentación de una lectura poética de Lorca, dice: “Y mientras, he aquí inmediato, fresco, jovial y seguro, en todo su celeste esplendor, al Poeta. Es el elegido. El predestinado. Llega con alegría, con sencillez, como un niño, un niño de veras que juega los versos divinos, los más transparentes, los más graciosos, los más gratuitos, con esa suprema gracia del poeta por la gracia de

plano, las frases con las que Lorca inicia su conferencia y se verá cómo no acaecerá choque léxico o semántico de ningún tipo; todos los vocabularios existentes desde finales del siglo XVIII nos avalarían: “El que está en la piel de toro extendida, Júcar, Guadalfeo, Sil o Pisuerga [...], oye decir con medida frecuencia: ‘Esto tiene mucho *ángel*’. [...] En toda Andalucía, roca de Jaén y caracola de Cádiz, la gente habla constantemente del *ángel* y lo descubre en cuanto sale con instinto eficaz”. Porque lo que sí es absolutamente verdad es que en España se dice que hay cosas y personas que tienen ángel y que en Andalucía es aún más frecuente oír mentarlo, y dentro ya del territorio específicamente flamenco es un piropo endémico descubrir el ángel y celebrar su “presencia”.

En la película documental *Sacromonte. Los sabios de la tribu*, realizada por Chus Gutiérrez en 2013 y estrenada en mayo de 2014, se entrevista a una serie de artistas que realizaron toda o parte de su carrera en las cuevas sacromontanas. Se trata de un filme granadino de tema granadino en el cual todos los actores-personajes nacieron en la ciudad de la Alhambra; de Granada son, asimismo, la productora y la directora. El protagonista, coguionista e hilo conductor del documental es Francisco Guardia Contreras, *Curro Albaycín*, recuperador de la zambra, recopilador de las coplas flamencas del Camino del Monte y organizador de saraos locales, amén de conocido recitador enfático de Lorca y sus epígonos más o menos populares. ¿No sería este el caldo conversacional perfecto para la venida del duende? Pues va a ser, precisamente, *Curro Albaycín*, quien, en el transcurso del filme, pondere situaciones o lugares con la voz *ángel*. “Cueva del ángel”, por ejemplo, denominará a la cueva-zambra de los Heredias: “Y to los jóvenes que estábamos en aquella época, que nos veníamos aquí a trabajar, porque esta era la cueva de la gracia y del ángel. ¡Aquí había un arte y un ángel...!”. Y al narrar la durísima experiencia del desalojo de más de cinco mil vecinos del Sacromonte tras las lluvias torrenciales de enero de 1963, que acabaron con un barrio entero y su *modus vivendi*:

Y entonces nos metieron en *to* los sitios. ¡Y a los que metieron en el Ayuntamiento...! Pues se tomaban cuatro copicas [...] y sacaron una letra,

Ay, mira si tengo talento,

---

Dios: el ‘ángel’. Viene al mundo en Granada con el ‘ángel’ andaluz por excelencia, el poético” (Gibson, 2011, p. 461).

que antes vivía en una cueva  
y ahora en el Ayuntamiento.

El ángel, el ángel con la tragedia, *apadrinao* [?] con aquello que vivimos, que de verdad fue fuertísimo. A mí me marcó. A mí me dejó *marcao pa* los restos de mi vida. (Gutiérrez, 2013, 43':49'' - 44':12'' y 1h:02':29'' - 1h:02':53'')

En cambio, al duende ni una sola vez se lo nombra. No es de extrañar: en los ambientes de la afición, lo citan más quienes merodean el hecho flamenco que sus meros protagonistas, los intérpretes; entre ellos, lo habitual es la preterición del concepto y su expresión idiomática.

Al hacer las comprobaciones pertinentes sobre la voz *ángel* en los mismos repertorios que acabamos de utilizar para perseguir al duende en su peripecia léxica descubrimos que las connotaciones positivas y luminosas que en la lengua popular española y, muy señaladamente, en el habla andaluza, presenta, aparecen registradas desde temprano. El “nuncio o mensajero” que, aportado al castellano por vía latina desde la lengua griega, llamamos *ángel*, es, para la primera edición del *Diccionario de autoridades*, de 1796, una “substancia criada espiritual è inteligente” que, aplicada metafóricamente a seres humanos, sólo se connota positivamente. A la definición del lema acompaña, en esta edición, una sola locución: *ser un ángel*.

**Es un ángel.** Expresión con se pondéra la afabilidad y buen natural de alguna persóna, y tambien se aplica esta locución à la que execúta con singular y extraordinaria destréza y excelencia algun arte, ò habilidad: y assi se dice Pedro escribe, pinta, canta como un ángel, este niño es un ángel en belleza, tiene el alma de un ángel. Lat. *Angelicam indolem redolet*. VILLAMED. Obr. poet. Fol. 334.

Obsérvese que, si bien no aparece aún “tener ángel” sí que se consignan en esta glosa “hacer algo como un ángel”, “ser un ángel en belleza” o “tener el alma de un ángel”. La sustancia semántica ya está ahí, pronta para el pequeño salto figurativo que registrará en 1852, en su *Gran diccionario de la lengua española*, Adolfo de Castro y Rossi: “**Tener ángel.** Lo mismo que don de gentes”. Treinta años después la edición usual del *DRAE* (1884) reza: “**Tener ángel.** fr. fig. y fam. Tener el don de agradar”. Zerolo incorporará en 1895 una cita de Juan Valera: “Dicen hombres y mujeres que... tengo mucho ángel”; Toro y Gómez, en 1901, otra, de Pérez Galdós:

“Tenía lo que llaman *ángel*”; por último, Aniceto de Pagés convoca en 1902 la autoridad de estos dos mismos escritores realistas en su *Gran diccionario de la lengua castellana, autorizado con ejemplos de buenos escritores antiguos y modernos*, ofreciendo nuevas citas entresacadas de su obra narrativa: “Para adularme y adular á mi padre, dicen hombres y mujeres que soy un real mozo, muy salado, que *tengo* mucho **ángel**, etc.” (Juan Valera); “¡Qué mujer me has traído! Ya la quiero más... *Tiene ángel*”. (Benito Pérez Galdós).

El *Diccionario histórico de la lengua española* de la Real Academia, edición de 1933, casualmente el año de nuestra conferencia, lo deja bien acuñado, añadiendo aún tres citas literarias sugerentes.

ÁNGEL. 7. fig. Gracia, simpatía. Úsase casi siempre con el verbo *tener*. || “Hay personas / que naturalmente agradan / por su buen *ángel*.” M. de la Rosa, *Obr.*, ed. 1827, t. 3, p. 191. || “Y tiene mucho *ángel* en aquella cara” Bretón, *Comed.*, ed. 1883, t. 3, p. 380. || “Ha conservado su mismo genio de antes, su sal, su mismo agrado, su misma alegría, su mismo *ángel*, añadió Catalina.” Fernán Caballero, *La Estrella de Vandalia*, ed. 1906, p. 315.

*Gracia, simpatía, encanto* (vocablo este último que se suma a los dos primeros en la edición de 2001), *espontaneidad, luz* mucho más que *belleza*, añadiríamos nosotros, más el hecho de que se use, casi siempre, con el verbo *tener*. Son definiciones que se corresponden con el sentido que esta voz ha exhibido desde antiguo y sigue presentando hoy en el lenguaje popular figurado. Es, además, palabra de uso muy extendido en Andalucía, sobre todo en el tercio occidental, a la hora de encarecer la gracia, el salero ajeno, en expresión que llega a ser estereotípica de aquella subregión (“¡Qué *anhe* / *ahé* tiene!”). Y es importante consignar que se usa en el flamenco extensamente para predicar esas mismas virtudes tanto de intérpretes como de palos, de estilos musicales, distinguiéndolos de los más dramáticos, penetrantes y lóbregos.

Si existen el literato, el teórico o el crítico literario, el flamencólogo o el lexicólogo que se hayan detenido a discutir las aseveraciones sobre amplitud y frecuencia de uso que constituyen el punto de partida de *Juego y teoría del duende*, nosotros los desconocemos. De hecho, la tónica que hemos constatado es muy otra: los intérpretes del duende pasan directa y un poco sigilosamente a lucubrar desde su

campo sin entretenerse en la premisa lexicográfica. Entre los muchos testimonios escritos que nos avalarían elegimos uno de Francisco Umbral, por considerarlo elocuente y paradigmático de lo que venimos queriendo demostrar: “Dice Lorca que con el diminutivo ‘se limita el tiempo, el espacio, el mar, la luna, las distancias...’. Sólo le ha faltado añadir que hay una forma de diminutivo no gramatical, sino conceptual, también muy andaluza, y es la que acuña términos como ‘duende’ en lugar de demonio o ‘ángel’ en lugar de inspiración” (Umbral, 1988, p. 157). Pero *duende* es espíritu fantástico de carácter demoníaco desde la Edad Media, no solo en Andalucía sino en toda España y más tarde en la América hispana, y *ángel* solo denotaría “inspiración” en la mitopoética final lorquiana. Por añadidura, la ceca que acuñó nuevos y decisivos sentidos para el primero de esos vocablos no fue Andalucía, sino un andaluz, Federico García Lorca; con la probable ayuda inicial de señalados artistas gitanos bajoandaluces, la cooperación denodada del tiempo y de los ecos y el empujón último de una Real Academia que ha sido, también ella, delicadamente cautivada.

Sostenemos, pues, que la responsabilidad del autor del *Romancero gitano* fue la de conferir sentidos nuevos a una voz del argot flamenco bajoandaluz, el *duende* o los *duendes*, y propulsarla junto con la expresión *tener duende*, creada a partir de la matriz gramatical de la locución acuñada y consolidada *tener uno ángel*. Todos habíamos dado por sentado que Lorca tiraba por derecho, que decía una verdad semántica por él mismo recogida y contrastada, pero no es así. Mistificaba al afirmar que eran por aquel entonces término y expresión de uso medido en España, frecuente en Andalucía y con reflejos americanos; sin embargo, su neologismo llegaría a convertirse, gracias a su propia fuerza estética, a la apropiación de sus contenidos por parte de la bibliografía flamenca y a la fama póstuma del propio poeta, en suceso, en los dos sentidos principales que nuestra lengua reserva para este sustantivo. Suceso como realización de sí mismo, como cosa de una cierta trascendencia que sucede, y suceso como éxito imparable de recepción y reproducción, retroalimentado tenazmente por la resonancia del texto de aquella conferencia que lo diera a luz, íntegro o troceado, multiplicado en citas o reseñas más o menos contrastadas, expuesto en soportes de todo tipo que la era electrónica no ha hecho más que ampliar.

El escamoteo prestidigitador, extrapolación o hipérbole con que arranca su célebre disertación sobre “el espíritu oculto de la dolorida España” ni es casual ni es en vano, ya que prepara el terreno y confiere a su edificio especulativo la consistencia

que precisaba para elevarse con resolución y garbo transparente. A un precio que no nos atrevemos a calcular pero sí a despejar: el sacrificio del rigor argumental en aras del beneficio estético. Los procesos artísticos suelen operar con análogos juegos malabares.





## 2. Greguería, esperpento, nivola, duende: neologismos de autor

Muchos han sido los poetas que, haciendo honor al significado antiguo de su nombre, a la etimología de su oficio –poeta es sustantivo que en griego significa creador–, no solamente han dado vida a un universo personal y reconocible, como demiurgos que levantarán mundos con la emisión de las palabras, sino que también han troquelado términos nuevos o han añadido sentidos a los que ya existían, voces, sentidos que han echado a andar gracias a su impulso. “Los dioses no tuvieron más sustancia que la que tengo yo”, sentenció Juan Ramón Jiménez en las líneas inaugurales de su poema *Espacio* (1974, p. 61). Perseguidor de la belleza y la palabra fundamental, Juan Ramón vivió no menos obsesionado que Flaubert o Yeats por el encuentro con el término justo. De Ramón Gómez de la Serna puede predicarse que desafió a la misma creación en un empeño ciclópeo por repotizarla, dilatándola en flamantes conexiones, y que no se autocensuraba a la hora de neologizar. “En el cansancio de las viejas imágenes solo nos consuela el mundo renacido”, dejó escrito (2013, p. 16). Y Pedro Salinas, quien practicaba una especie de fe en el *verbum*, en su facultad mágica y regeneradora, sintetizó su carácter demiúrgico en una bella imagen, el “sacramento del nombrar”, inserta en su extenso poema *El contemplado*, de 1946, y esparció retales de ese credo poético por sus versos y su prosa:

La realidad es indispensable al poeta, pero en sí sola no es suficiente. Lo real es crudo. El mundo es una posibilidad, pero es incompleto y perfectible. [...] el poeta tiene que revisar, confirmar y aprobar la realidad. Y el poeta la confirma o recrea por medio de la palabra, con sólo ponerla en palabras. El don del poeta consiste en nombrar las realidades cabalmente, en sacarlas de la enorme masa del anonimato. El primer poeta que cantó la rosa, al bautizarla, al darle nombre, le dio nueva vida. La lengua misma es poesía. Y por tanto el poeta es el que mejor uso hace de la lengua, el que utiliza en su mayor plenitud el poder de dar vida a lo anónimo, de dar a la realidad cruda e indistinta una realidad poética y singular. (Salinas, 1976, p. 40-41)

Autores ha habido que dieron a luz palabras extravagantes o ingeniosas, al estilo de las engendradas en la vitalidad de las rimas infantiles, o de las imaginadas en el juego del pirueteo futurista, creacionista o dadá. En esta senda creativa entre pura y caprichosa, la literatura anglosajona ha sido fructífera, con autores como Lewis

Carroll o James Joyce a la cabeza, o sus herederos hispanos: Julio Cortázar, Cabrera Infante o Severo Sarduy (Cortázar, 1984, p.19). Otra línea neologista se interesa más por conceptos que designarían realidades del todo nuevas (como ocurre, de manera necesaria, con las requeridas por los resultados del avance científico y tecnológico) o bien por dar nombre a una idea que se estimaba necesaria (y de la cual luego ya no se pudo prescindir)... o por todo lo contrario: haber parido la *cosa* imponiendo la necesidad de su existencia por medio de la invención de un *logos*. Se afirma, por ejemplo, que Shakespeare proporcionó alrededor de dos mil términos a la lengua inglesa<sup>17</sup>, algunas tan “imprescindibles” como *critic* (crítico), *gossip* (chisme, cotilleo), *dawn* (aurora, en el sentido de amanecer), *champion* (campeón), *addiction* (adicción), *lonely* (solitario), *elbow* (codo), *hint* (pista, indicio, dejo, toque), *obscene* (obsceno), *accommodation* (alojamiento, hospedaje), *gloomy* (plomizo, melancólico, sombrío), *reliance* (dependencia, confianza), *lower* (bajar, rebajar)...

Esa lucha con el lenguaje, capitaneada por los poetas, necesaria en la batalla contra la rutina y el desgaste cotidiano de la lengua, la glosa atinadamente Cortázar en estas declaraciones:

Yo ya no podía aceptar el diccionario, ni aceptar la gramática. Empecé a descubrir que la palabra corresponde por definición al pasado, es una cosa ya hecha que nosotros tenemos que utilizar para contar cosas y vivir que todavía no están hechas, que se están haciendo, el lenguaje no siempre es adecuado. Desde luego, eso es un poco la definición del escritor, en todo caso, del buen escritor. El buen escritor es ese hombre que modifica parcialmente un lenguaje. Es el caso de Joyce modificando una cierta manera de escribir el idioma inglés. Y los poetas, en general los poetas más que los prosistas, introducen toda clase de trasgresiones que hacen palidecer a los gramáticos y que luego son aceptadas y que entran en los diccionarios y entran en las gramáticas. (Picón Garfield, 1981, p. 21)<sup>18</sup>

---

<sup>17</sup> “Well over two thousands of our words are first recorded by him [William Shakespeare], either plucked or invented by him” (Melvyn Bragg, 2003, p.144).

<sup>18</sup> Encontramos una simetría estimulante entre las palabras de Cortázar y otras que figuran en el “Prólogo al Autor” que Miguel de Unamuno escribió para su *Cancionero*. “Y acaso la más honda finalidad de la poesía literaria, de la creación por lenguaje hablado y escrito, es crear lenguaje. Vocablos y sobre todo giros, modismos, idiotismos, refranes, frases hechas –acabadas– los han forjado los poetas, creadores del lenguaje. Y luego se olvida sus nombres. Es la más pura, la más abnegada de sus funciones. Los giros, dichos, refranes, con que piensan –y sienten– los más, se los deben a los poetas, a creadores, de la mayoría de los cuales se han olvidado los nombres.” (Longhurst, 2014, p. 592). ¿Conocería el narrador argentino esta cita? El *Cancionero* se publicó en Buenos Aires en 1953.

En su empeño modificador del lenguaje, el buen poeta habrá de estar permanentemente situado en ese territorio agónico en el que su mejor aliado es su más fiel enemigo: el lenguaje mismo, y una vez en su mano el hallazgo trasgresor, deberá lanzarlo al desamparo de una nueva lucha, intentando sortear el escudo de los garantes de la norma y seducir a los hablantes. Esta es la esencia del esfuerzo neológico, muchas veces baldío pero igualmente excitante.

Hay cuatro neologismos estético-literarios acuñados con aparato técnico y hasta pirotécnico desde los escalones más altos de la creación española del siglo pasado por cuatro de sus más grandes escritores. Se trata de vocablos que trascendieron la anécdota, el golpe de agudeza transitorio, gracias al grado de novedad o inspiración que presentaban y al de permanencia posterior en el idioma. Nos referimos a *nivola*, cuyo autor fue Miguel de Unamuno, *greguería*, de Ramón Gómez de la Serna, *esperpento*, reacuñada por Ramón del Valle-Inclán y *duende*, de Federico García Lorca. Sus nuevos sentidos se registran en el primer tercio del siglo XX, el inmediatamente anterior a la Guerra Civil, el período de máximo esplendor último de nuestras artes. *Nivola* y *greguería* reciben su fe de bautismo contemporáneamente: ambas fueron sacramentadas en los años diez; el *esperpento* valleinclanesco está datado un poco después, en los años veinte; *duende* fue, de los cuatro términos, el último. Cotejarlos debería ayudarnos a contextualizar el objeto de nuestro estudio tanto como a esclarecerlo.

El origen del término *nivola* se encuentra en *Niebla*, escrita por Miguel de Unamuno en 1907 y publicada siete años más tarde. Aparece por vez primera como subtítulo de aquella obra y se adjudica su “invención” a Víctor Goti, en el capítulo decimoséptimo, en medio de un diálogo entre Augusto y Víctor sobre la novela que planea escribir este último (Unamuno, 1979, pp. 91-92):

–Mi novela no tiene argumento, o, mejor dicho, será el que vaya saliendo. El argumento se hace él solo.

–¿Y cómo es eso?

–Pues mira, un día de éstos que no sabía bien qué hacer, pero sentía ansia de hacer algo, una comezón muy íntima, un escarabajo de la fantasía, me dije: voy a escribir una novela, pero voy a escribirla como se vive, sin saber lo que vendrá. Me senté, cogí unas cuartillas y empecé lo primero que se me ocurrió, sin saber lo que seguiría, sin plan alguno. Mis personajes se irán haciendo según obren y hablen,

sobre todo según hablen; su carácter se irá formando poco a poco. Y a las veces su carácter será el de no tenerlo.

–Sí, como el mío.

–No sé. Ello irá saliendo. Yo me dejo llevar.

–¿Y hay psicología? ¿Descripciones?

–Lo que hay es diálogo; sobre todo diálogo. La cosa es que los personajes hablen, que hablen mucho, aunque no digan nada. [...] Y sobre todo que parezca que el autor no dice las cosas por sí, no nos molesta con su personalidad, con su yo satánico. Aunque, por supuesto, todo lo que digan mis personajes lo digo yo...

–Eso hasta cierto punto.

–¿Cómo hasta cierto punto?

–Sí, que empezarás creyendo que los llevas tú, de tu mano, y es fácil que acabes convenciéndote de que son ellos los que te llevan. Es muy frecuente que un autor acabe por ser juguete de sus ficciones...

–Tal vez, pero el caso es que en esa novela pienso meter todo lo que se me ocurra, sea como fuere.

–Pues acabará no siendo novela.

–No, será... *nivola*.

–¿Y qué es eso, qué es *nivola*?

–Pues le he oído contar a Manuel Machado, el poeta, el hermano de Antonio, que una vez le llevó a don Eduardo Benot, para leérselo, un soneto que estaba en alejandrinos o en no sé qué otra forma heterodoxa. Se lo leyó y don Eduardo le dijo: “Pero ¡eso no es soneto!...” “No, señor –le contestó Machado,– no es soneto, es *sonite*”. Pues así es como mi novela no va a ser novela, sino..., ¿cómo dije?, *navilo*..., *nebulo*, no, no, *nivola*, eso, ¡*nivola*! Así nadie tendrá derecho a decir que deroga las leyes de su género... Invento el género e inventar el género no es más que darle un nombre nuevo, y le doy las leyes que me place. ¡Y mucho diálogo!

Su novela anterior, *Amor y pedagogía*, ya podría, según estos parámetros, considerarse *nivola*, de hecho se suele sostener que la “ocurrencia” sucedió a propósito de esa novela, anterior a *Niebla*, según se vislumbra en su prólogo (“esta novela o lo que fuere, pues no nos atrevemos a clasificarla”) y se confirma en el de *Niebla*: “don Miguel... en su novela o *nivola Amor y pedagogía*”. Se trata de un concepto que alude, como es bien sabido, a esa narrativa modernista de la que Unamuno es paladín, opuesta al realismo decimonónico por “el esquematismo, la falta

de ambiente, la ausencia de pasajes descritos” (Huarte, 1952, p. 174), entre otras características que no es nuestra tarea traer aquí.

Paul Olson, en su *Critical guide de Niebla* (1984) no ofrece ninguna fuente precisa para una palabra que entra en la historia de la literatura española y en español pero que no usa el pueblo en su habla, motivo por el cual, entendemos, el *Diccionario* de la Real Academia nunca la ha recogido. Sí recoge nuestro diccionario normativo, sin embargo, desde 1970 (*Suplemento*) la voz *intrahistoria*, que es creación absoluta, por composición, del autor bilbaíno, acuñada en una de sus primeras obras, *En torno al casticismo* (1895). Así la definela Academia: “1. f. Voz introducida por el escritor español Miguel de Unamuno para designar la vida tradicional, que sirve de fondo permanente a la historia cambiante y visible”. Pero, al contrario de *intrahistoria*, que ha pasado de la reflexión ensayística y filosófica unamuniana primero al uso culto, escrito, y más tarde al común de la lengua, *nivola* no ha trascendido el ámbito teórico literario. La fuerte tendencia unamuniana al nominalismo y a ver el *logos* antes que la *cosa* dio con una palabra ingeniosa cuyo proceso de creación se desvela en el Prólogo de *Niebla* casi como juego, un juego que tiene mucho de infantil y humorístico, de puras variaciones vocálicas, el mismo juego que le sirve al autor de soporte o pretexto para su hallazgo: llamar cómicamente *sonite* a un “soneto” de versos alejandrinos, a la manera guasona de Manuel Machado, siempre según Unamuno, quien ampliará la ocasión aún más (1979, pp. 20-21), transformando *novela*, *epopeya* y *tragedia*, respectiva, cómicamente, en *nivola*, *opopeya*, *trigedia*:

He oído también contar de un arquitecto arqueólogo que pretendía derribar una basílica del siglo X, y no restaurarla, sino hacerla de nuevo como debía haber sido hecha y no como se hizo, conforme a un plano de aquella época que pretendía haber encontrado. Conforme al proyecto del arquitecto del siglo X. ¿Plano? Desconocía que las basílicas se han hecho a sí mismas saltando por encima de los planos, llevando las manos de los edificadores. También de una novela, como de una epopeya o de un drama, se hace un plano; pero luego la novela, la epopeya o el drama se imponen al que se cree su autor. O se le imponen los agonistas, sus supuestas criaturas. Así se impusieron Luzbel y Satanás, primero, y Adán y Eva, después, a Jehová. ¡Y ésta sí que es nivola, u opopeya o trigedia! Así se me impuso Augusto Pérez. Y esta trigedia la vio, cuando apareció esta mi obra, entre sus críticos, Alejandro Plana, mi buen amigo catalán. Los demás se atuvieron, por pereza mental, a mi diabólica invención de la *nivola*.

Esta ocurrencia de llamarle *nivola* –ocurrencia que en rigor no es mía, como lo cuento en el texto– fué otra ingenua zorrería para intrigar a los críticos. Novela y tan novela como cualquiera otra que así sea. Es decir, que así se llame, pues aquí se es llamarse. ¿Qué es eso de que ha pasado la época de las novelas? ¿O de los poemas épicos? Mientras vivan las novelas pasadas, vivirá y revivirá la novela. La historia es resonarla.

El propio don Miguel rebaja a ocurrencia que en rigor no es suya –y que más que diabólica resulta juguetona–, su creación, y repite tanto en este prólogo como en el que escribió para la segunda edición de *Niebla*, en el prólogo a la segunda edición de *Contra esto y aquello* o en el de *Tres novelas ejemplares*, que sus *nivolas* no son sino novelas, pareciendo admitir lo caprichoso y fútil de su invención y mostrando un cierto cansancio por la pereza de lectores y críticos. El pensamiento unamuniano, lleno de vaivenes, esencialmente paradójico, tiene también en este asunto un reflejo. De hecho, la apuesta a veces fuerte y otras tan débil que hace el Rector por el vocablo de su personal invención ha perjudicado, pensamos, su éxito mismo fuera de los estudios literarios. Concordamos con Fernando Huarte (1952, p. 176) en su juicio sobre su recepción poco consistente y, sobre todo, sobre su durabilidad futura:

¿Ha triunfado o triunfará *nivola*? Unamuno lo escribió algunas veces sin subrayar, como se hace con un neologismo aceptado. Pero probablemente será olvidado el término, por su falta de contenido preciso, y, en todo caso, sólo se aplicará a las novelas de Unamuno junto al nombre de éste. Aunque se escriban novelas del mismo corte. Y se perderá con el vocablo toda una familia de derivados que le hubieran podido asegurar la perduración: *nivolesco*, con su femenino y su plural, *nivolista*, *nivolería* y *nivoleta*.

Caso en buena parte diferente al *nivolista* es el *greguerista*. En su estudio introductorio “Ramón y las greguerías”, inserto en el tomo VIII de las *Obras completas* de Gómez de la Serna editado por Pura Fernández, afirma Luis López-Molina que una de las mejores definiciones de este neologismo ramoniano es la que proporciona el diccionario académico, en cuyas páginas venimos descansando indagaciones para esta primera parte de nuestro estudio. Define el *DRAE* *greguería*: “Agudeza, imagen en prosa que presenta una visión personal, sorprendente y a veces humorística, de algún aspecto de la realidad, y que fue lanzada y así denominada por

el escritor Ramón Gómez de la Serna”<sup>19</sup>. Han sido bastantes las tentativas de definición que a lo largo de décadas han tratado de representar, ciñéndolas, a las greguerías, con su mismo autor a la cabeza como adelantado y reincidente. Espigando entre las más significativas, podríamos añadir algunos rasgos que complementasen la descripción académica: su extensión es breve o muy breve; cuando la greguería es una imagen –muy frecuentemente una metáfora<sup>20</sup>– suele tener carácter asociativo; son autosuficientes y fragmentarias; su proceso metodológico es, como el de la poesía lírica, sintético; presentan un nivel notable de juego con el lenguaje; su objeto son las cosas y su mirada sobre ellas renovadora y revitalizadora, tanto en términos plásticos como de percepción lectora (Gómez de la Serna, 2013, pp. 88-90). ¿Estaríamos hablando de un género nuevo que requiriese un neologismo para ser acotado y designado? No lo entiende así Andrés Trapiello (2014, p. 10):

Cualquier persona medianamente culta tiene una idea aproximada de qué es una greguería y quién fue su inventor, y sin embargo ninguna de las dos cosas resulta fácil de dilucidar. [...] aunque él dijera que era “la más caudalosa y original de mis invenciones”, no es verdad. Existen greguerías desde Homero. Cuando Heráclito dice que “el tiempo es un niño que juega a los dados”; cuando Góngora escribe “erizo es el zurrón de la castaña” o Cervantes “las gargantas de los pies” (tobillos) o cuando Lichtenberg se pregunta doscientos años antes que Ramón “¿Por qué serán tan bellas las viudas jóvenes vestidas de luto? (indagación)” o dice que “Hasta los muertos dan la vuelta al sol una vez al año”, están greguerizando. Y aquí viene el segundo gran acierto de Ramón: le roba la cartera a todo el mundo, haciendo bueno aquello de que en literatura el plagio sólo está justificado si va seguido de asesinato. Antes de él la gente no sabía qué era una greguería ni que las estuviera escribiendo, por lo mismo que las manzanas se caían del guindo desde los tiempos del Paraíso Terrenal, pero sólo desde Newton, conociendo al fin las leyes de la gravedad, pudieron hacerlo más tranquilas. Y después de Ramón, cualquiera que escriba una greguería o algo que se le parezca, habrá de pagarle royaltis a él.

---

<sup>19</sup> La primera vez que la Academia introduce la acepción ramoniana de *greguería*, en 1970, lo hace en estos términos “Agudeza, imagen en prosa que presenta una visión personal y sorprendente de algún aspecto de la realidad y que ha sido lanzada y así denominada caprichosamente hacia 1912 por el escritor Ramón Gómez de la Serna”. Fueron eliminadas en ediciones posteriores la connotación de capricho electivo (edición vigésimo primera, 1992) y la fecha aproximada de creación, (edición vigésimo segunda, 2011).

<sup>20</sup> Una metáfora sacada de contexto es, según Francisco Umbral, la greguería (Gómez de la Serna, 2013, p. 88). El propio Ramón acuñó en el prólogo a *Total de greguerías*, de 1962, una definición en disposición de fórmula matemática muy citada: “greguería = metáfora + humor” (Gómez de la Serna, 2013, p. 53).

Desde luego, esta *afición*, particularmente española según Serge Salaün, por rebautizar con etiquetas de nuevo cuño conceptos que ya existían o ante los cuales el poeta siente una suerte de complejo de insuficiencia connotativa y metafórica y se lanza a inventar o bien a añadir y recalificar, es problemática si no se percibe una necesidad verdadera, es decir, si el neologismo aporta poco más que otra medalla para la pechera vanidosa del neólogo. Contextualizando lo que, en español, sucedió con el vocablo *cuplé*, anota Salaün (1990, p. 14):

La relación entre ciertos objetos culturales españoles y su “etiqueta” tiene una larga tradición de originalidad. A la denominación genérica se suele preferir un sustituto metafórico o metonímico o sencillamente pintoresco que despista y confunde. Llamar *zarzuela* lo que, al fin y al cabo, es teatro lírico u ópera cómica es una perversión taxonómica que no deja de tener consecuencias sobre la percepción del objeto referido. Hablar de “género chico” o de “género ínfimo” tampoco remite realmente a categorías funcionales. Esta manía, cultivada por afición a lo estrambótico y a lo espectacular, tomó a finales del siglo XIX y a principios del XX un carácter sistemático que oculta la auténtica pertenencia a un género o un subgénero determinado. Campoamor inventa las “doloras” y las “humoradas”; Eugenio D’Ors, la “glosa”, *Clarín*, los “paliques”; Ramón Gómez de la Serna, los “disparates” y las “greguerías”; José Moreno Villa, las “carambas” y Ramón del Valle-Inclán, el “esperpento”, etc.

Las primeras greguerías aparecen en *Tapices*, un libro escrito por Gómez de la Serna en 1912, si bien el autor las data en una ocasión en 1910 y en otra dos años antes (2013, pp. 13-14); no dejaría de escribirlas hasta, prácticamente, su muerte, acaecida en enero de 1963. Su difusión fue rápida y no exenta de contratiempos hasta llegar, en los años veinte, a ser un género consolidado y en auge. Incomprendidas y criticadas desde su primera aparición en la prensa madrileña, tuvieron que venir artículos elogiosos de Azorín y José María Salaverría y el interés del escritor francés Valery Larbaud para franquearle a esta “literatura en obleas”, como la definieron sus censores con malicia harto ingeniosa, la puerta del éxito no solo nacional sino europeo y, desde 1936, también americano, un éxito en el cual no fueron apoyo menor las propias habilidades de *showman* de Ramón, baqueteado en conferencias y desafíos vanguardistas, la vasta red de contactos que había trabado desde la tertulia del Café



Pombo y una cuidadísima autopromoción (“Publicidad, reina del mundo, yo te saludo” escribió en 1947 en *Trampantojos*). No queda lugar a dudas sobre el marchamo de autor celeberrimo e internacional que tuvo Ramón, con su figura ya para siempre ligada a su *invención* más señera.

Nuestro autor, atento a la publicidad y sus estrategias, había codificado su rotundo nombre, Ramón; su imagen, carirredonda y con pipa, y su seña literaria, la greguería, a menudo muy próxima en su formulación a los modelos contemporáneos de la publicidad impresa que, para manipular el deseo del comprador, dota de poder magnético a las imágenes de los objetos, como advierte Juli Highfill. (Gómez de la Serna, 2013, p. 34)

No es nuestro propósito calibrar el horizonte de originalidad del género; testimonios hay que lo confirmarían y otros que lo contradecirían de raíz, como este, de arranque concluyente y desarrollo interpretativo, de Luis López-Molina:

De las greguerías, en su conjunto, cabe decir que constituyen un fenómeno prácticamente único en la literatura española. Diseminados o reunidos, estos textos innumerables, minúsculos, heterogéneos, herméticos en el sentido de no comunicados unos con otros, ajenos a toda organicidad, permiten y quizá exigen una lectura desordenada y discontinua (en cualquier parte se la puede interrumpir y retomar). El lector, por su parte, debe acostumbrarse a estar alerta, a cambiar siempre de perspectiva, puesto que cada greguería tiene la suya propia. Su lenguaje suele ser el de la comunicación general y por lo tanto comprensible sin esfuerzo. Las referencias culturales, cuando las hay, están al alcance de la mayoría. Se las puede leer durante horas (en los repertorios extensos), pero parece que el efecto mejora si se las consume en pequeñas dosis. Se encuentra en ellas de todo: de la trivialidad al comentario profundo, de la constatación sencilla al hallazgo asociativo más sorprendente. Humorísticas muchas, ingeniosas la mayoría, lúcidamente desoladoras algunas, las greguerías divierten, admiran y en ocasiones sobrecogen. (Gómez de la Serna, 2013, p. 77)

En la presentación en 1956 de unas *Obras completas* suyas el propio Ramón lo calificó como “el que representa la más caudalosa y original de mis invenciones” (Gómez de la Serna, 2013, pp. 11-12) y prácticamente todos los estudios ramonianos

han proclamado a esos destellos efímeros como el corazón y el esqueleto de su producción, ya desde sus primeros libros. Y si bien es cierto que frases a modo de greguerías las ha habido mucho antes de Ramón, no lo es menos que su germinación en el panorama español y europeo de vanguardia y su papel en la renovación de la prosa, su impacto y su influencia en nuestra lengua literaria son de sustancia mayor, cosa que supieron esclarecer los críticos desde muy temprano: “La greguería, como señaló pronto la crítica, supuso la innovación literaria más depurada de la visión moderna, cambiante y fragmentada de la realidad” (Gómez de la Serna, 2013, p. 50). En cuanto a su magisterio y al eco posterior es innegable, por ejemplo, en los autores de la llamada Generación del 27, pero no fue menor el impacto, casi el deslumbramiento que su desembarco atlántico causó entre los jóvenes escritores argentinos (Gómez de la Serna, 2013, pp. 31-32). Luis Cernuda (1994, pp. 174-175) entendió la greguería como creada por la facultad del ingenio e integrada “en una imagen o en una metáfora”. “En la imagen –explicaba el sevillano– hay mayor creación poética que en la metáfora. En la primera interviene más la imaginación que el ingenio; en la segunda más el ingenio que la imaginación”. La importancia que el autor *de La realidad y el deseo* concede a la greguería la glosa Alfonso Lázaro Paniagua (1997) con estas palabras:

Creo imprescindible esta afirmación de Cernuda por la rápida y certera conexión que se establece entre la greguería y el lenguaje poético. Cernuda vio en la greguería una de las más intensas revoluciones de ese lenguaje, de importantes consecuencias, a propósito de lo cual espigó abundantes ejemplos de metáforas de los poetas de su generación, comprobando así hasta dónde llegó la influencia de la greguería.

El sustantivo *greguería* existía en nuestro acervo léxico, como en el caso de *duende*, mucho antes de que un autor de prestigio decidiese convertirlo en neologismo. Aparece documentado en 1734, en el *Diccionario de Autoridades* en estos términos: “Confusión de voces, que no se perciben clara y distintamente. Formóse esta voz de la analogía de la elocución *griega*, a los que no entienden este idioma. Lat. *vocum confusio, vel strepitus*”<sup>21</sup>. Esa sigue siendo hoy la primera

---

<sup>21</sup> Al igual que la palabra *gringo*, explica Corominas, *greguería* es derivado de *griego* en el sentido de “lenguaje incomprensible”, “valor que en España se le dio por antonomasia a la lengua de Grecia,

acepción que contempla el *DRAE*, si bien simplificada: “**greguería**. (De *griego*) 1.f. gritería”. Y en *gritería* hallamos: “1. f. Confusión de voces altas y desentonadas” (2014, edición vigésimo tercera). Solo se contempla otra acepción, la más arriba reproducida, que debemos a Ramón. En la altura histórica en la que el autor madrileño lo revitaliza, el vocablo era de escaso uso, era lo que podríamos llamar un arcaísmo. Ramón (2013, p. 132), en su prólogo a *Total de greguerías* de 1962, no se muestra en absoluto escamoteador del proceso que, con pequeño guiño dadaísta incluido, le lleva a la elección del nombre en una pila léxica y a su imposición en otra bautismal:

Al encontrar el género me di cuenta de que había que buscar una palabra que no fuera reflexiva ni demasiado usada para bautizarla bien.

Entonces metí la mano en el gran bombo de las palabras y al azar, que debe ser el bautizador de los mejores hallazgos, saqué una bola.

Era *greguería* aún en singular, pero yo planté esa bolita y tuve un jardín de greguerías. Me quedé con la palabra por lo eufónica y por los secretos que tiene su sexo.

Greguería, algarabía, gritería confusa. (En los anteriores diccionarios significaba el griterío de los cerditos cuando van detrás de su mamá.)

Lo que gritan los seres confusamente desde su inconsciencia, lo que gritan las cosas.

Por lo menos no puede haber duda de que he bautizado un género con una palabra que estaba perdida en el diccionario, que no era nombre de nada y que ahora, al ser pronunciada por alguien en un diario, o por un micrófono, hace que resulte aludido yo, que cambié su sentido, que la convertí en lo que no era.

Una palabra suficientemente desusada y particularmente eufónica, instintiva y de sexo bastante secreto, con su dosis de remembranza semántica a cuestras, que tampoco estorba al tenor de su nuevo sentido. Más la clarísima conciencia de su padrino de haber añadido una acepción a la voz añeja, insuflándole vida nueva, y de haberse vinculado a su suerte literaria para los restos, transitando con elegancia la ancha y franca senda de defensa del uso de promesas peregrinas o nuevas que lanzaba en el siglo XVIII el padre Feijoo (1774, p. 270): “Ni es menester, para justificar la

---

como resultado indirecto de la costumbre de mencionarla junto con el latín, y de la doctrina observada por la Iglesia de que el griego no era necesario para la erudición católica” (Corominas, 1973, “gringo”).

introducción de una voz nueva, la falta absoluta de otra, que signifique lo mismo; basta que la nueva tenga, o más propiedad, o más hermosura, o más energía”. En definitiva, un acierto de oportunidad, reclamo y buena estrella. Volviendo a Andrés Trapiello, y ratificándolo ahora de plano, el primer acierto de aquel gran publicista llamado Ramón fue “dar con esa palabra”.

Ramón escribió mucho –algunos dicen que demasiado– y tocó muchos palos literarios, entre ellos la biografía. Biografió al Greco, a Velázquez y a Goya, a Azorín y a Valle-Inclán, a Quevedo y a Lope de Vega, a Poe, Carolina Coronado, Gutiérrez Solana y a sí mismo. En el relato de las hazañas del último autor de neologismos literarios que contrastamos aquí, el otro gran Ramón del siglo, Valle, cuenta así cómo supo del género que cocinaba a finales de la década de los diez el gallego de las barbas de chivo:

Don Ramón se va a lanzar al esperpento.

La primera noticia la tuve por Luis Bello. Yo estaba en aquella temporada creando *Disparates* y el libro estaba por salir en Calpe, cuando un día, al subir por la calle del Prado, me encontré a Luis Bello.

—¿Qué hace usted?

—*Disparates*...Creo que el disparatario va bien a lo español.

—Pues Valle-Inclán va a escribir *Esperpentos*.

Entonces, antes de que avanzase más la posible coincidencia anterior en fecha a toda fecha publicitaria del nuevo género, publiqué en la revista *España* el texto del prólogo a mi libro, definiendo el disparate.

Después vi, cuando salió el primer esperpento, que Valle practicaba su barroquismo antiguo, sin decidirse por lo surreal. (Gómez de la Serna, 2007, p. 164)

Se muestra aquí de nuevo Ramón como el peje que siempre fue, aplicado taxonomista, enorme publicista de sí mismo y de lo suyo y adelantado y protagonista no solo de lo propio sino hasta de lo ajeno. Al tiempo, nos hace vislumbrar aquella atmósfera efervescente de suceso y novedades que debió de ser el primer tercio del siglo pasado. He ahí a un autor con olfato y en estado de ebullición permanente, cuidadoso de que la del rival no dé al traste con su propia cosecha. Y he ahí, también,

sugerido, un vínculo que ha sido puesto de relieve por la crítica, el existente entre esas dos grandes creaciones de principios de siglo, la greguería y el esperpento.

1970 es el año en que la Real Academia introdujo estas dos palabras en su vocabulario, con su sentido no tradicional, sino neológico, y citando explícitamente a sus creadores, pero mientras *greguería* aparecía en la edición usual, la tercera acepción de *esperpento* lo hacía a través de la sala de espera del suplemento. Este término, en lo estrictamente lexicográfico, presenta dos diferencias frente a la recién pesquisada *greguería*, la cuestión de su procedencia y su antigüedad. La voz *esperpento* y su adjetivo, *esperpéntico*, son más recientes que aquella (o que *duende*). Corominas y Pascual, en su *Diccionario crítico-etimológico de la lengua castellana* (1987, “esperpento”), califican el sustantivo como familiar, reciente y de origen incierto, y nos informa de que su primera aparición data de 1878. Pero las fuentes difieren en cuanto a su origen geográfico: podría tratarse de un madrileñismo, un argentinismo, un mejicanismo de Veracruz... Concluyen: “Se emplea también en Chile [...] y seguramente en todas partes. La Acad. no lo recogió hasta después de 1899. No sé que nadie haya buscado su etimología”, cosa que los mismos lexicógrafos se aprestan a hacer, proporcionando varias hipótesis basadas en cruces de vocablos y sin dejar en absoluto cerrada la cuestión.

En el *DRAE* no aparece registrada hasta la segunda década del siglo XX. Es en la edición de 1914 que por primera vez leemos: “**esperpento**. n. fam. Persona rara y ridícula. || 2. Desatino, absurdo”. En 1925 se altera levemente la redacción de esa definición, mantenida parcialmente hasta la edición en curso: “**esperpento**. n. fam. Persona o cosa notable por su fealdad, desaliño o mala traza. || 2. Desatino, absurdo”. En 1970, como ya hemos señalado, se añade la acepción tercera, la valleinclanesca, con profusión de datos rara en el *DRAE*, casi a la manera de un diccionario enciclopédico:

**esperpento**. [...] || 3. Género literario creado por Ramón del Valle-Inclán, en el que se deforma sistemáticamente la realidad, recargando sus rasgos grotescos y absurdos, a la vez que se degradan los valores literarios consagrados; para ello se dignifica artísticamente un lenguaje coloquial y desgarrado, en el que abundan expresiones cínicas y jergales.

La redacción de esta acepción tercera, que pasará a ser la segunda en 2001, se ha simplificado. Así aparece la entrada en la edición en curso, la vigésimo segunda:

**esperpento.** (De or. inc.). 1. m. Hecho grotesco o desatinado. || 2. m. Género literario creado por Ramón del Valle-Inclán, escritor español de la generación del 98, en el que se deforma la realidad, recargando sus rasgos grotescos, sometiendo a una elaboración muy personal el lenguaje coloquial y desgarrado. || 3. m. coloq. Persona o cosa notable por su fealdad, desaliño o mala traza.

El esperpento es un género perfectamente datado: 1920. Es el año decisivo en que Valle-Inclán escribe, de un lado, el poemario *El pasajero. Claves líricas*, y de otro *Farsa italiana de la enamorada del rey, Farsa y licencia de la reina castiza, Divinas palabras* y *Luces de bohemia*, que es la primera obra dramática suya autodenominada *esperpento*. Anota Zamora Vicente:

Un hilo soterrado anuda estas producciones: un raudal de declarado escarnio, de preocupación por una realidad politicosocial, a la vez que un desgarramiento en el trato de personajes y del idioma, que ya un crítico tan exquisito como Alfonso Reyes llamó, al hablar de *Divinas palabras*, esperpéntico. (Valle-Inclán, 1985, p. XXIII)

Luego vendrían los esperpentos propiamente dichos, recogidos en la trilogía *Martes de carnaval* (1930): *Los cuernos de don Friolera* (1925), *Las galas del difunto* (1926) y *La hija del capitán* (1927). Obras con las que en palabras, otra vez, de Gómez de la Serna (2007, p. 168), Valle-Inclán rompía “con una tradición de orfebre para lanzarse a un esperanto arrabalero y genial”.

También queda fuera de nuestros propósitos definir y caracterizar el esperpento como género, analizar las diversas obras que fue escribiendo el genial autor dentro de esa categoría o el proceso mismo de paulatina esperpentización que se registra en toda su obra desde antes de 1920, “un proceso de mueca desesperada y amarga, de estilización de personajes y temas, a vueltas con la queja social y política, en tonos apesadumbrados y admirables” (Valle-Inclán, 1985, p. XXIV). Nos interesa, en cambio, el devenir de la palabra. Y la palabra surge, como es bien sabido, en el seno mismo de *Luces de bohemia*, en cuya escena duodécima (Valle-Inclán, pp. 131-133) Max Estrella desarrolla de manera dramatizada, en diálogo con su amigo y

lazarillo don Latino de Hispalis, el nuevo programa estético. Y así, va desgranando sus principales características: el flamante género, en realidad, es invención de Goya, resulta de la imposibilidad de la tragedia en nuestro suelo, su estética consiste en una deformación sistemática de las normas clásicas y de la expresión misma que ha de realizarse con matemática perfecta; tal matemática será de espejo cóncavo: el mismo espejo distorsionador en que se refleja la vida miserable del país. Esta primera aproximación será más tarde perfilada en *Los cuernos de Don Friolera* o en unas conocidas declaraciones hechas por Valle Inclán en una entrevista en 1928. Pero la nueva mirada, el término retórico, el arte nuevo, nace para la literatura, como escribe Zamora Vicente, con *Luces de bohemia* (p. XXIX):

Con esta obra nace para la vida literaria un nuevo término retórico: *esperpento*. Una voz traída del habla popular, que designa lo feo, lo ridículo, lo llamativo por escaparse de la norma hacia lo grotesco o monstruoso, servirá, de aquí en adelante, para designar un nuevo arte, en el que no es difícil percibir, aunque sometidos a una íntima geometría, los rasgos que designa esa voz. Esperpento, un nuevo mirar el contorno desde la literatura.

El triunfo de este neologismo retórico-literario se ha debido, en primer lugar, a lo expresivo de la voz misma y lo atinado de su elección y, en segundo lugar, a la consideración en alza del repertorio dramático de don Ramón María. En vida del autor su obra conoció un considerable prestigio, paralelo, por otra parte, a la fama alcanzada por su figura pública, pero no llegó a triunfar en la escena. Tras su muerte en 1936 se sucedieron la guerra y la posguerra, que no serían, precisamente, el contexto más apropiado para propuestas radicales como la suya, de experimentación y alta exigencia estética, de protesta y crítica mordaz a una sociedad desesperanzada, insincera, injusta. La recuperación no comenzaría hasta los años cincuenta del siglo pasado, pero sería a partir de los sesenta, con montajes frecuentemente arriesgados de directores de escena de la talla de José Tamayo, Adolfo Marsillach, José Luis Alonso, Miguel Narros, Víctor García, Lluís Pasqual o Gerardo Vera, cuando el prestigio de su teatro se consolidaría y su magisterio sobre los nuevos autores no dejaría de aumentar (Heras González, 2006, pp. 117-138). Hoy, Valle-Inclán, el dramaturgo más determinante en el cambio de rumbo de la escena española contemporánea, es un

autor canónico que goza de resonancia internacional. Y de su mano camina con paso seguro su neologismo.

Justamente son estos tres vocablos hasta aquí explorados los que José Bergamín elige para ejemplificar en su libro *El disparate en la literatura española* las últimas manifestaciones de lo que él considera una forma poética del pensamiento amén de un estilo: el disparate. Bergamín (2005, pp. 22-25) fundamenta su “teoría” del disparate a partir del cuestionamiento de una definición que atribuye a los diccionarios académicos: “Cosa fuera de razón, salida de razón y contraria a ella”, dándole parcialmente la vuelta: “Cosa fuera de la razón, que sale de razón, puede serlo. Pero ¿contraria a ella? También sale la bala de la escopeta y no es contraria a ella”. Argumenta el poeta que el disparate no puede ser opuesto a la razón sino que, muy inversamente, se ha hecho para la razón, “para darle cauce y sentido, dirección y finalidad al pensamiento, a las explosiones más peligrosas, por más vivas, del pensamiento” y lo diferencia, siguiendo el volcado de la definición, digamos, ortodoxa, de dos voces con él vinculadas tradicionalmente, *desatino* y *tontería*: “Disparate, sí: que no desatino, ni, mucho menos tontería. El verdadero disparate es atinado siempre”, y remacha esta idea negando una posible equivalencia entre disparate y desatino y aseverando que disparate y tontería son “las dos cosas más opuestas, más contrarias del mundo”.

Como nos recuerda en su prólogo a este ensayo de interés y originalidad innegables Nigel Dennis, si bien se nutre “de vastas lecturas y se arraigan en un conocimiento enciclopédico de la cultura española” la obra ensayística de Bergamín, alérgica a la pedantería profesional, en poco se parece a la crítica académica o convencional, “nuestro autor prefiere ubicarse limpiamente ante la obra de arte y dar testimonio de su encuentro personal y directo con ella, expresando la admiración y el asombro que le inspira.” Ese como entusiasmo del escritor madrileño se declara a veces por caminos intrincados, en los que los conceptos suelen abrumar al razonamiento desafiando al lector. Dennis resume acertadamente en un párrafo de su introducción la naturaleza del estilo de Bergamín (2005, pp. 11-12), la casuística que establece en su trabajo sobre el disparate y el propósito casi totalizador de su ensayo:

Por medio de un razonamiento intrincado y laberíntico, muy característico de su manera de *pensar las artes poéticas*, Bergamín llega a sostener que el disparate, lejos de ser un desatino o una tontería, es, de hecho, “una forma inventiva, creadora,



poética del pensamiento” que a través de los tiempos, desde Cervantes hasta Gómez de la Serna, ha definido cierto impulso, –trascendente, extremado, cristiano– que, a su juicio, se identifica con el gran arte español. [...] Así es como Bergamín se detiene en una serie de casos excepcionales –disparates razonados o razones disparatadas– en que el pensamiento alcanza unos extremos de expresividad, fijando en fórmulas memorables las diversas manifestaciones de este impulso esencial, humano, poético.

Los casos excepcionales de los que habla Dennis, esos en los que el autor se detiene, pertenecen, sobre todo, al ámbito literario, pero no solo. Hay incursiones en las artes plásticas y referencias a la cultura popular, a la música, la ascética, la mística o la evangelización de América. El análisis de Bergamín tiende, no obstante, a centrarse, de entre todas las formas *disparatadas* de lenguaje, en la poesía, y a partir de su idea vertebradora repasa nuestra historia estética resaltando (Bergamín, 2005, p. 30) “las formas de este arte tan verdaderamente extremado” que es “todo el arte genuinamente español”, comenzando con una mención al “claro disparate de Goya y el clarísimo, clarividente disparate de Picasso”, y continuando con el disparate de las corridas de toros, a las que él fue tan aficionado y sobre las que no dejó de reflexionar (¿o sería mejor decir, siempre en el sentido bergaminiano, “sobre las que no dejó de disparatar”?) y el del juego de pelota vasco (2005, pp. 33-37). En el siglo XVI, señala a un trío de ases literario: muy destacadamente a Cervantes, principalmente el del *Quijote* –“la más evidente invención española disparatada es la tan conocida, aunque mal conocida casi siempre de Cervantes en el *Quijote*”–, y a Santa Teresa y Lope de Vega, con breve mención al *Don Juan* de Tirso. A esta terna le sucede en el siglo XVII otra, aunque parcialmente opuesta a la primera: se trata del “puro disparate” de Quevedo, Gracián y Calderón –frente al no-puro disparate que conformaría la tríada anterior: Cervantes, Teresa y Lope– (2005, pp. 37-62). Apoyando los pies en ese siglo, Bergamín (2005, pp. 82-83) agarra una pértiga retórica, o se encarama a un trampolín, como él prefiere decir, y con impulso casi insolente se planta en su propia contemporaneidad, el siglo XX, para contemplar a tres creadores de disparates a los que él mismo trató y apreció.

Saltemos ahora, con este trampolín del disparadero español de nuestros siglos XVI y XVII, saltando otros dos, hasta llegar al nuestro, a la literatura española contemporánea. Encontraremos en seguida tres grandes escritores disparatados, tres

maestros del disparate que lo ejemplarizan también, como forma poética del pensamiento en expresión extremada de la vida: Valle Inclán, Unamuno, Ramón Gómez de la Serna.

Tres formas poéticas, creadoras del pensamiento, de expresión extremadamente vivas, debemos a estos tres escritores. El disparate en ellos tiene nombre propio. En la *nivola* de Unamuno, el *esperpento* de Valle Inclán, la *greguería* de Ramón Gómez de la Serna. Y no es esto solamente en su literatura lo disparatado. Toda su literatura lo es. Porque toda la obra de Unamuno es *anivolada* o *nivolesca*. Todo es *esperpéntico* o se *esperpentiza* en la de Valle Inclán. Todo es, en definitiva, *greguería* en la de Ramón Gómez de la Serna. Advirtiéndose que no son estas denominaciones, propias del disparate, definidoras, por impropias, para nada más, de su contenido concreto. *Nivola*, *esperpento*, *greguería*, no quieren decir nada: porque disparatadamente lo dicen todo. Los nombres no hacen las cosas disparatadas. Fueron las cosas más disparatadas, estas cosas disparatadas, las que hicieron sus nombres, estos nombres.

Caracteriza Bergamín estos tres géneros como tres nombres propios del disparate, “tres formas poéticas, creadoras del pensamiento, de expresión extremadamente vivas”, pero nos advierte de que, en tanto que denominaciones, no definen su contenido concreto, puesto que son las cosas las que construyen sus nombres, no viceversa. De modo que si el disparate precedió al nombre, a los nombres *greguería*, *esperpento*, *nivola*, lo que Bergamín viene a observar, parafraseando el principio gnóstico y evangélico, es que “en el principio era el disparate”, como él mismo escribe, y que, por consiguiente, este dispondría luego sus metáforas, en cada momento del arte español, en cada siglo suyo.

Es evidente que en esta relación no cabría, o al menos no a placer, la inclusión del término que nosotros estudiamos, el término *duende*, como un nombre propio más del disparate, aun cuando participa de algunas de las características que más arriba se señalan, forma poética al fin, asimismo creadora del pensamiento y de expresión extremadamente viva. Qué duda cabe de que el duende es una forma inventiva, poética, del pensamiento que se identifica con el gran arte español. Afirmar, sin embargo que Lorca es un gran escritor disparatado o un maestro del disparate hubiera sido mucho más delicado, así como concluir que toda la literatura del granadino es disparatada, por una sencilla razón: una voz como *esperpento*, a pesar de su desvío semántico creativo, no deja en ningún momento de remitir a distorsión, a grotesco, a

deformación, que literalmente conducen a disparate; sucede lo mismo, en menor grado seguramente, con *greguería*, incluso en *nivola* estaría presente ese eco de distorsión, aunque solo fuera la que presenta, formalmente, la palabra misma o su contenido de despegue de un género, la novela, tan anclado, aún a principios del siglo XX, en el XIX. De ese referente de desfiguración, empero, carecería la mayor parte de la obra lorquiana. Ahora bien, si seguimos la secuencia argumentativa que establece Bergamín sobre los tres autores modernos elegidos y leemos que toda la obra de Unamuno es *anivolada* o *nivolesca*, que todo es *esperpéntico* o se *esperpentiza* en la de Valle y que todo es, en definitiva, *greguería* en la de Gómez de la Serna, ¿no sería posible afirmar, al menos desde ese maximalismo retórico, que toda la obra de Lorca es –o está– enduendada, o que todo es duende en Lorca, o que el duende somete secretamente la creación íntegra del autor de *Poeta en Nueva York*?

Bergamín no lo hizo, bien porque a la altura de 1936, año en cuya primavera redacta ese ensayo, aún desconociera el texto de la conferencia de su amigo Federico, o bien, si es que la conocía, por no considerar que su contenido fuera ajustable a su noción. Más tarde sería notable la influencia de aquellos misteriosos duendes de bonaerense partida de nacimiento: en su obra poética y ensayística, en artículos o en conferencias, una de las cuales, dictada en Montevideo en 1947 se tituló “Musaraña y duende de Andalucía”. Fernando Aínsa menciona (2011, p.73) estas otras concurrencias:

En el Uruguay de los años cincuenta, secularizado y neo-positivista, donde la filosofía “batllista” impera, un escritor que se auto-calificaba de católico de izquierda, que hablaba de “duendes y duendecillos” en su interpretación de *Teoría y juego del duende* de Federico García Lorca, o los cantaba en sus *Duendecitos y coplas*, por no hablar de su *El arte de birlibirloque* o sus *Mangas y capirotos*, producía un cierto desconcierto. Tales “duendes” eran incomprensibles en un país sin magia, especialmente cuando se ponían al servicio del arte del toreo, prohibido en Uruguay por ser “bárbaro” y “primitivo”.

No obstante, hay algo en el credo disparador de su ensayo de 1936 que podría resultar, al menos en parte, deudor de nuestro texto de marras, por conocimiento suyo o por azar: diríase que se percibe como un latido de la teoría lorquiana del duende en el juego bergaminiano del disparate, desde el punto en que ambos conceptos sirven

como elemento vertebrador de toda una explicación sobre las artes españolas. Si Lorca asegura que “España ha estado en todos los tiempos movida por el duende”, Bergamín postula que es el humano radicalismo de lo divino lo que ha movido siempre a España en sus más extremadas, más disparatadas creaciones. El primero fundamentaba su teoría en lo terrenal e irracional más la presencia de la muerte y de la herida, el segundo en la trascendencia, lo extremado y lo cristiano, pero ambos textos poseen un soplo de descripción que se quiere totalizadora. De modo bastante sintético, ese es el anhelo de Bergamín (2005, pp. 32-33) al componer este párrafo:

Pues en este humano radicalismo de lo divino, o en este divino radicalismo de lo humano, que es el cristianismo, se encierra, a mi entender, el secreto, el secreto a voces –el equívoco espiritual y verbal– de toda nuestra poesía española: la más humana por más cristiana; la más española también, por eso. Es esta la razón de ser de todas las formas disparatadas de esta poesía, de todos estos disparatados lenguajes poéticos. Del lenguaje disparatado de nuestros mejores artistas; en pintura, en arquitectura, en escultura, en música. Del lenguaje disparatado de nuestros moralistas y ascetas; del de la picaresca; del lenguaje hecho vida de nuestros conquistadores y misioneros, del de nuestros santos... En suma, el disparadero o disparatario verbal, espiritual, de todas nuestras cosas españolas. El disparate en piedra –que tal dijeron en el XVIII– de nuestro barroco más puro. El de la escultura policromada de los imagineros renacentistas. El disparate en prosa de nuestros predicadores barrocos; el de nuestros teólogos y místicos. El disparate en verso de los líricos. El enorme disparate del teatro del mundo: el lopista y el calderoniano. La expresión disparatada de la vida, en fin, en todo el arte genuinamente español. En todas las formas de este arte tan verdaderamente extremado.

El disparate bergaminiano es esa combinación de expresividad y arte extremado, hiperbólico<sup>22</sup>, carácter de fondo de los términos que analizamos. Altamente expresivos, excesivos, hiperbólicos son el estilo y el contenido de su ensayo, como también lo son, en gran medida, los conceptos *esperpento*, *duende*, (tal vez los que más) *greguería* y *nivola*.

Aunque hemos dedicado ya bastante espacio a la fechación de las concurrencias en repertorios léxicos conviene, para concluir, secuenciar

---

<sup>22</sup> “La última parte de este lúcido ensayo trata sobre el disparate (que, en cierto modo, es otra posible, muy española figura de la hipérbole)” (Posada Varela, 2012, p. 441).

compendiadamente los diferentes ciclos cronológicos que han resultado de nuestra observación. Así, si se trata de la aparición absoluta del voquible en nuestra lengua, por orden de antigüedad se suceden: *duende* (1490) *greguería* (1734), *esperpento* (1878) y *nivola* (1907, o 1914 si tomamos como referencia la fecha de su publicación). Si lo que pretendemos datar es la voz en su calidad estrictamente neológica el orden sería muy otro: *nivola* (1907), *greguería* (1912), *esperpento* (1920) y *duende* (1933). Y si lo que fechamos es la inclusión del lema en nuestro principal diccionario normativo, y por tanto su aceptación como uso común extendido en un ámbito representativo, obtendríamos esta serie: *duende* (1956), *esperpento* y *greguería* (1970) y *nivola* (no incluida en ninguna edición y, por ende, no considerada como usual).

*Nivola* es un neologismo formado por imitación y deformación a partir de un juego de carácter gráfico, mientras que en *esperpento*, *greguería* y *duende*, “palabras viejas, ajenas al quehacer usual literario, convertidas súbitamente en neologismos de sentido” (Valle-Inclán, 2005, LX), se ha operado un mayor desplazamiento metafórico. Los cuatro neologismos pertenecen a un mismo campo semántico, el de lo artístico-literario, pero la diferencia la marca aquí *duende*, que va mucho más allá de lo literario y además no designa un género nuevo o que se quiere nuevo, cual es el caso de *esperpento*, *nivola* y *greguería*. Sobre el grado de cercanía semántica entre los cuatro neologismos y el sentido o los sentidos originales, consideramos que el que exhibe *esperpento* es muy elevado, el que presenta *greguería* alto, el de *duende* medio y el de *nivola* difícil de determinar: elevadísimo si consideramos que el mero juego ortográfico sobre la voz original, *novela*, apenas si lo aleja de la misma, o bajo si nos centramos en el aspecto de broma, juego y distanciamiento que en sí contiene.

¿Cómo valorar, por último, la relación entre elección de las palabras que serán neologismos, su destreza y su logro? Ya mencionamos que, para Trapiello, el acierto de dar con la palabra fue fundamental en el propio éxito literario de las greguerías de Ramón. No podemos estar más de acuerdo con ese juicio y lo extendemos a las otras tres palabras en liza. Un sustantivo como *vivencia*, de uso frecuentísimo en el español escrito y hablado de hoy, una voz que nos parece imprescindible y que semeja, incluso, contener un eco castizo, no es sino creación personal de José Ortega y Gasset, y fue formada a partir del verbo *vivir* pero generada por la necesidad de traducir un término alemán: *Erlebnis*. Apareció en el *DRAE* en 1956 y se consignó la autoría del filósofo, por primera vez, en la de 1984. *Vivencia* nos parece haber estado siempre

ahí...<sup>23</sup> ¿no es esa la sensación que el hablante empieza a tener con *duende*? Acierto y éxito rotundos, cuya clave tal vez nos la aclaren unas palabras de María Moliner (1988, p. XXVII) sacadas de la presentación de su *Diccionario de uso del español*:

[L]a medida del acierto de una expresión nueva y, por tanto, de su éxito, la da el grado de inconsciencia acerca de su carácter de tal con que es introducida en el habla, y muy pocos “lanzadores” de un neologismo podrán vanagloriarse de haber visto consagrado su invento. Tal vez, el equilibrio en la pugna entre puristas e innovadores consista en recomendar a los unos que no se desazonen rastreando, para fulminar anatemas contra los que las usan, palabras de uso general que no ofenden su instinto lingüístico más que por el hecho de no figurar en el D.R.A.E.; y a los otros, que antes de usar un neologismo conscientemente de que lo es, se aseguren de que les aporta más claridad, precisión, elegancia o naturalidad que cualquier palabra ya consagrada.

Estaríamos, pues, ante excepciones, si confiamos en las más que razonables palabras de la Moliner. Las voces que hemos asimilado, u otras que hemos ido desgranando en el camino, como *intrahistoria* o *vivencia*, son éxitos excepcionales, pues la incorporación de palabras a una lengua es constante y lo raro es que aparezcan con carta autografiada de presentación. Esos lanzadores de neologismos que podrán “vanagloriarse de haber visto consagrado su invento” son, en verdad, escasos. Algunos de ellos blasonaron, y cómo. ¿Se aseguraron antes de lanzar sus expresiones de que aportaban “más claridad, precisión, elegancia o naturalidad que cualquier palabra ya consagrada”? No lo creemos: pudo siempre mucho más la razón poética. La misma que vencería, andando el tiempo, al menos en tres de nuestros cuatro neologismos de autor.

Por todos los motivos aquí esgrimidos, los que expusimos en el primer capítulo y los que desgranaremos en el venidero, nos parece de justicia –lexicográfica ahora, más que poética– que los repertorios léxicos españoles concedan al César Federico lo que es suyo, perdonándole graciosamente, como solían hacer sus amigos y un público hechizados por su habilidad ilusionista, sus entretenidas y engatusadoras mentiras de cante chico. La acepción cuarta de la voz *duende* que el *DRAE*, en su

---

<sup>23</sup> En cambio, otro neologismo de idéntica raíz, *vividura*, acuñado por Américo Castro en 1948 para representar los procesos innatos e inconscientes en los que está inmerso cada pueblo, y que determinan su historia (Herr, 2004, p. 54), no ha alcanzado el uso común.

última edición, clasifica como andalucismo y define como “encanto misterioso e inefable”, debe modificarse, fijando con “claridad, exactitud y precisión” su significación y su naturaleza. Para ello ha de usar de mayor largueza, incorporando, sintetizadas, las ideas matrices que Lorca le asignó; ha de regresar la vinculación con el flamenco, que ha sido y es campo de inspiración al que, tras un viaje accidentado, ha regresado en olor de santidad y multitud, sea por medio de un ejemplo (el anterior, de la edición de 1956, “*Los DUENDES del cante flamenco*”, iba en el buen sentido, pero es susceptible de mejora) o de una indicación específica dentro del cuerpo de la reseña. La misma operación se ha de efectuar sobre la locución *tener duende*. Por último, estimamos que deberá acreditar a su pie, como el *Diccionario de la Real Academia* ha hecho ya colocando los nombres de Gómez de la Serna, Unamuno, Valle-Inclán u Ortega y Gasset junto a creaciones o recreaciones suyas, a Federico García Lorca, su pimpante neólogo.





### 3. Mapa y ejercicio de los duendes sevillanos:

#### *Galerín, el eslabón perdido*

El duende de la cultura popular, el personaje mítico de probada antigüedad, siempre enredador, unas veces siniestro, otras jovial, el ser ancestral preflamenco que en muchos lugares recibe el nombre inquietante de *martinico*, tiene su representación en la obra de Lorca antes del advenimiento del surgido en los ambientes de la afición, probable creación individual de algún artista del eje Triana-Jerez-Cádiz y, luego, gracias a Lorca, mucho más demoníaco que festivo. Ambos llegan de hecho, a convivir, sin mayor conflicto, en su obra, en los primeros años treinta del siglo XX.

Hace su aparición muy tempranamente, en 1918, en *Impresiones y paisajes*, en la segunda sección de su texto “Granada”, la que dedica al Albaicín. Lorca (1989a, pp. 78-79) lo relaciona con historias de aparecidos, de clara ascendencia romántica:

Aquí y allá, siempre los ecos moros de las chumberas... Y las gentes en estos ambientes tan sentidos y miedosos inventan las leyendas de muertos y de fantasmas invernales, y de duendes y de marimantas que salen en las medias noches cuando no hay luna vagando por las callejas, que ven las comadres y las prostitutas errantes, y que luego lo comentan asustadas y llenas de superstición. Vive en estas encrucijadas el Albaicín miedoso y fantástico, el de los ladridos de perros y guitarras dolientes, el de las noches oscuras en estas calles de tapias blancas, el Albaicín trágico de la superstición, de las brujas echadoras de cartas y nigrománticas, el de los raros ritos de gitanos, el de los signos cabalísticos y amuletos, el de las almas en pena, el de las embarazadas, el Albaicín de las prostitutas viejas que saben del mal de ojo, el de las seductoras, el de las maldiciones sangrientas, el pasional...

El escritor en ciernes, consciente de estar repitiendo patrones un tanto gastados, parece reconocer implícitamente ese peso de la temática romántica de escenarios fantasmagóricos en los que los duendes de la tradición española tienen el terreno abonado e intenta un desvío desde lo teatral hacia el sujeto del miedo, motivo no por más popular menos decimonónico: en “Fresdelval”, segundo de los “Temas” que desarrolla el libro en la última de sus secciones, regresa este trasgo típico de las consejas.

Antes que el prestigio romántico, decorativo y artístico, tienen las ruinas el prestigio miedoso.

Huyeron los frailes, o los señores que habitaban los castillos, pero en el tiempo, una noche, un campesino rezagado que volvía tarde al poblado ve entre las malezas una gran figura blanca, con dos ojos verdosos que miraban pausadamente, después oye gritos de tortura infinita en los sótanos del castillo y arrastrar de cadenas por las naves deshabitadas... Huye el campesino, cuenta lo que ha visto y todo el pueblo se revoluciona... ¡Hay fantasmas en las ruinas! Ya nadie va a visitarlas y adquieren brillo sombrío... Una vieja del pueblo, una noche de tormenta, al calor de la lumbre y después de ordenar a los niños que se marchen, cuenta a los vecinos una historia pasada que a ella le contó su bisabuela. Una historia de amor y de duendes que pasó cuando estaba habitada la ruina... Aquella fantasma blanca que se había aparecido sería la señora que se metió a monja después de matar a su marido... y todos se santiguan... Luego, otra noche, otro vecino vio, con la luz tibia de la luna, al fantasma que bogaba en el río... Después hubo tormenta... (García Lorca, 1989a, p. 102)

Estas son las únicas apariciones del duende de vena folclórica en la prosa lorquiana, que sepamos. Son muy tempranas y no tienen ecos posteriores. Hemos rastreado, asimismo, su poesía sin hallar huellas tuyas, pero estamos convencidos de que, si las hubiera, serían de la índole de las dejadas en *Impresiones y paisajes*, o de las que concurren en su teatro menor, en cuyos breves cuadros sí lo descubriremos.

Por vez primera, en *La niña que riega la albahaca y el príncipe preguntón* (1923), obrita en la que concurren sendas menciones a tres duendes diversos. Tienen un cariz simbólico y vienen engarzadas en metáforas de genitivo, siguiendo idéntico patrón. Son: “el duende de la canción”, “el duende de la alegría” y “el duende del corazón”. El de la canción es el primero en aparecer: “NEGRO: Debemos decir que el Zapatero tiene el duende de la canción en el alma” (González del Valle, 1984, p. 297) En este primer caso duende valdría por *espíritu*, o por *gusanillo*. En el diálogo de cierre de la pieza, que sostienen el Príncipe e Irene, el primero hace votos, entre complicidades eróticas, por la alegría y el amor, usando a los *duendes* como soporte o advocación de tales conceptos abstractos, a la manera de deidades de carácter menor, afines a los lares o los lémures, antecedentes clásicos del duende y el trago hispanos. El carácter de estos tres espíritus de *La niña que riega la albahaca...* es vivaracho y risueño, el mismo que respira toda aquella obrita desenfadada.

PRÍNCIPE: ¡Ay, Irene...! ¿Te quieres casar conmigo?

IRENE: Sí, mi Príncipe preguntón.

PRÍNCIPE: Desde hoy viviremos con el duende de la alegría en el corazón.

(Cantan juntos.) Niña, niña que riegas la albahaca, ¿cuántas hojitas tiene la mata?

IRENE: ¿Me enseñarás por las mañanas el gallito que todo lo canta?

PRÍNCIPE: ¡Y te enseñaré donde vive el duende del corazón!

IRENE: ¡Ohhhhhh!

PRÍNCIPE: Sí, vive debajo de la almohada de un niño puro. (González del Valle, 1984, p. 304)

Del mismo año, 1923, son *Los títeres de Cachiporra. Tragicomedia de don Cristóbal y la seña Rosita*. En esta *farsa guiñolesca en seis cuadros y una advertencia*, nada más dar comienzo, el autor, en acotación, presenta al Mosquito, un personaje misterioso, híbrido de martinico e insecto. La palabra *martinico* es, o era, una voz muy usada en la provincia de Granada, en cuyo folclor se cuentan variadas historias protagonizadas por estos seres, similares a las dos que recogía Lorca en *Impresiones y paisajes* y hemos reproducido más arriba<sup>24</sup>. Tiene prácticamente las mismas características que el duende; el *DRAE*, que recoge por primera vez la voz en

---

<sup>24</sup> En su *Guía de Granada*, Antonio Gallego Burín, coetáneo, amigo y contertulio de Lorca, historiador del arte y, en los años posteriores a la Guerra Civil, político franquista, escribe: “Pueblo supersticioso como correspondía a su meridionalismo, al aislamiento en que vivió durante mucho tiempo y a su mezcla con sangres orientales, desarrolló ampliamente esta clase de historias en las que hace su aparición el alma en pena, como floración lógica de un ambiente lleno de hechizos naturales y envejecido en la creencia en las fuerzas ocultas y en la inflexibilidad del Destino. Así nació, como hijo del mito general de los duendes, el del duende «Martinico», terror de cien generaciones infantiles, el cual aparecía en el fondo de los aljibes y tinajas, y el del «Cancón», guardián de los tesoros, tema este que es otro de los dominantes en esa época, en la que la imaginación popular soñaba con la existencia de riquezas, ocultas por los musulmanes” (Gallego Burín, 1961, pp. 47-48). Justamente en el Albaicín, barrio en el que Lorca situaba a su duende aterrador, los ancianos siguen relatando cómo se amedrentaba a los niños con la figura del martinico para que no se precipitaran en el interior de los aljibes y murieran ahogados o ensuciaran, con sus juegos, su fondo, previniendo así posibles infecciones. A los duendes martinicos se les consideraba custodios de aquellos depósitos de agua que formaban la extraordinaria red que abasteció el barrio hasta finales de los 60. Por transmisión oral directa conocemos, además, un chascarrillo de martinicos de Fuentes de Cesna, en el poniente granadino, donde se les dice martinillos. Su relatoras son María y Antonina Sillero Cobos, quienes a su vez se la oyeron a su tío abuelo materno, Francisco Marchal Morales, *Frasco Café*. En síntesis, reza así: *Una familia decidió abandonar el cortijo en que vivía, porque el martinillo estaba siempre haciéndoles trastadas. Los tenía asustados, acobardados: estaban que no podían más. Cuando ya iban por el camino se dieron cuenta de que se les habían olvidado las barandillas del cedazo. Iban a darse la vuelta para recogerlas cuando se oyó la voz del martinillo decir: “ya las llevo yo”. Entonces decidieron desistir de la mudanza y regresar*. Esta base argumental presenta versiones levemente diferentes en otras comarcas de la provincia, sobre todo en lo que respecta al objeto olvidado por la familia; las barandillas se convierten en otros pagos en el cedazo mismo, las cantareras o un candil. Tal como suele suceder en el relato folclórico y en las actuales leyendas urbanas, estas historias se presentan como hechos reales para los que incluso se invocan testigos presenciales.

su edición de 1884, los hace, de hecho, sinónimos. María Moliner lo asimila a *fantasma* y Corominas (1987, “martinico”) lo hace derivar del sustantivo Martín.

Sonarán dos clarines y un tambor. Por donde se quiera, saldrá Mosquito. El Mosquito es un personaje misterioso, mitad duende, mitad martinico, mitad insecto<sup>25</sup>. Representa la alegría del vivir libre, y la gracia y la poesía del pueblo andaluz. Lleva una trompetilla de feria. (García Lorca, 2012, p. 8)

Este Mosquito es el que se encarga de presentar la obra, el típico pregonero de las funciones infantiles y populares que solicita la atención del público, manda callar y sentarse a niños y muchachos, y presenta a la compañía, habla de la “gran función” que van a presenciar, y previene, con humor y poesía, de los distintos humores de los protagonistas.

A las puertas del advenimiento en la producción lorquiana del nuevo duende, el que se vestirá de flamenco, encontramos la última presencia del folclórico y popular. Nos saluda desde la mayor de sus obras menores, considerada por algunos joya de nuestra literatura<sup>26</sup>: *Amor de don Perlimplín con Belisa en su jardín* (1931). La concurrencia es, además la más cumplida de todas: en esta obra los duendes no son solo menciones o figuras retóricas, sino dos personajes con un cierto peso escénico que deben ser representados por niños, su entrada y salida se subraya por flautas y para su presencia se exige un desplazamiento escénico y una degradación lumínica, hacia lo íntimo y delicado (García Lorca, 1990, p. 265):

*(Dos DUENDES saliendo por lados opuestos del escenario corren una cortina de tonos grises. Queda el teatro en penumbra, con dulce tono de sueño.*

---

<sup>25</sup> Lorca ha de estar entendiendo *duende* y *martinico* como sinónimos, o al menos como palabras de idéntico campo semántico que al yuxtaponerse se complementan y modifican, por tanto estaríamos ante la yuxtaposición de un sustantivo propio (martinico) a un sustantivo genérico (duende). De otro modo nos enfrentaríamos a un ser proporcionalmente imposible y algo redundante, compuesto de ¡tres mitades! (que solo podrían ser tres tercios): duende + martinico + insecto.

<sup>26</sup> “Ni por un momento se debe considerar *Amor de Don Perlimplín con Belisa en su jardín* obra ‘menor’ de Federico García Lorca. Se trata, sin lugar a duda, de una auténtica joya de nuestra literatura. Su brevedad no desdice de su calidad, pero ha sido causa de que ocupe una cierta posición marginal. [...] Apuntemos aquí solamente que es el ejemplo máximo del peso y presencia de la música en la obra dramática de Lorca.” (García Lorca, 1990, p. 11). Su autor, en entrevista realizada en 1935 expresaba así su preferencia por aquel drama: “Ahora, si me pregunta usted qué obra mía me gusta más, le diré que es una obra pequeña que por su lirismo verdadero ninguna compañía profesional se atreve a poner y que se llama *Amor de don Perlimplín con Belisa en su jardín*.” (García Lorca, 1989a, p. 634).

*Suenan flautas. Deben ser dos niños. Se sientan en la concha del apuntador cara al público)*

DUENDE 1.º –¿Cómo te va por lo oscurillo?

DUENDE 2.º –Ni bien ni mal, compadrillo

DUENDE 1.º –Ya estamos.

DUENDE 2.º –Y qué te parece. Siempre es bonito tapar las faltas ajenas.

Los duendes han corrido las cortinas para ocultarle al público la visión de la infidelidad de Belisa. En su noche de bodas con Don Perlimplín, la novia se ha acostado con cinco “representantes de las cinco razas de la tierra”, es decir, con cinco hombres diferentes: “el europeo con su barba, el indio, el negro, el amarillo y el norteamericano”, sin que Perlimplín se haya apercebido.

Sigue ahora uno de los momentos más peculiares de la obra, porque la cortina gris va a separar los dos elementos integrantes del teatro: el público y la representación. Estos Duendes, que no permitirán al público ver la obra, no pertenecen a ella. Han salido de la oscuridad a donde volverán una vez cumplido su propósito, que no es otro que el de impedir a los espectadores, impenitentes “voyeurs”, presenciar lo que no debe ser visto. Situados en un terreno ambiguo, en una indefinible tierra de nadie, en los circunloquios de su cháchara de niños viejos, lo mismo se refieren a Perlimplín o a Belisa que comentan la maledicencia de las “pobres gentes”, sus vecinos, confusamente identificados con el público que espera. Tiempo y espacio quedan momentáneamente dislocados, fuera de órbita, porque la representación, el teatro propiamente dicho, continúa su marcha del otro lado de la cortina; la acción teatral no ha sido interrumpida, sólo “tapada” a los ojos de los lectores o espectadores. (García Lorca, 1990, pp. 198-199)

Aparecieron y desaparecieron, como duendes que son, atropellada, revoltosamente, corriendo las cortinas, *entreteniéndonos* y *velándonos* la acción erótica. La despedida de la escena es simétrica a la del saludo, y tiene carácter ritual (García Lorca, 1990, p. 267).

DUENDE 1.º –¿Vámonos por lo oscurillo?

DUENDE 2.º –Vámonos ya, compadrillo.

DUENDE 1.º –¿Ya?

DUENDE 2.º –¡Ya!

Redundaremos una vez más al confirmar que estos dos Duendes de hablar llano y jocoso son claros exponentes de los que pueblan el imaginario tradicional español desde antiguo y solo van a convivir con el lorquiano flamenco un corto espacio de tiempo, el del declive del uno y la formación del otro. Nos refuerza en esta hipótesis la presencia en la aleluya erótica de otro personaje de la tradición folclórica, las hadas<sup>27</sup>, que surgen en la conversación entre Perlimplín y Marcolfa en la que el marido engañado traza con su criada su plan suicida; “hadas de los contornos”, criaturas, también fantásticas y familiares, semejantes a los duendes, correspondientes suyos, más frecuentes en las mitologías celtas y nórdicas que en las meridionales:

PERLIMPLÍN.— [...] El amor de Belisa me ha dado un tesoro precioso que yo ignoraba... ¿Ves? Ahora cierro los ojos y... veo lo que quiero... por ejemplo... a mi madre cuando la visitaron las hadas de los contornos... ¡Oh!... tú sabes cómo son las hadas?... pequeñitas... ¡es admirable! ¡pueden bailar sobre mi dedo meñique!

MARCOLFA.— Sí, sí, las hadas, las hadas... pero ¿y lo otro? (García Lorca, 1990, pp. 280-281)

Si en la obra de García Lorca el recorrido histórico del duende tradicional, rural, va de 1918 a 1931 y el de perfil flamenco, urbano y suburbano, de 1930 a 1936, podemos hablar de un claro relevo entre ambos, con un período de convivencia de aproximadamente dos años, algo así como una cohabitación traslapada. Las fuentes del primero están claras y son fácilmente rastreables, y a su plasmación literaria hemos dedicado lo que llevamos escrito de este capítulo, por lo que creemos llegado el momento de preguntarnos por los escondidos veneros del segundo. Para ello acudiremos a las fuentes hemerográficas, tan despreciadas hasta no muy lejana fecha por la flamencología, centrándonos en el mismo ciclo histórico, el de la creación lorquiana, de mediados de los años diez a mediados de los treinta: una etapa en la que,

---

<sup>27</sup> Las hadas reaparecerán en la conferencia *Canciones de cuna españolas*. Dice Lorca: “El año 1917 tuve la suerte de ver un hada en la habitación de un niño pequeño, primo mío. Fue una centésima de segundo, pero la vi... [...] Esta hada estaba encaramada en la cortina, relumbrante como si estuviera vestida con un traje de ojo de perdiz, pero me es imposible recordar su tamaño ni su gesto”. En la misma charla se refiere a los “papos” y los “cocos” que una niña catalana vio en los cuadros de una de las últimas exposiciones cubistas de su amigo Dalí, “cuadros grandes de colores ardientes y de una extraordinaria fuerza expresiva”. La niña estaba tan entusiasmada, concluye Lorca con su habitual propensión al ditirambo, que “nos costó mucho trabajo sacarla fuera del local” (García Lorca, 1989, pp. 287 y 289).

desde Granada, Madrid, Cadaqués, Buenos Aires, La Habana o Nueva York, Federico García Lorca afianza su proyección cada vez más internacioal, mientras que desde Sevilla, con parada y fonda en Granada, un periodista que firma con el pseudónimo *Galerín* entretiene a sus lectores con sus comentarios ocurrentes o mordaces, sembrados en medio de las noticias serias de su periódico, *El Liberal*, pero en los que un seguimiento atento nos va a arrojar datos nada desdeñables sobre la evolución del flamenco y la gestación de su duende, o su protoduende.

Agustín López Macías, *Galerín* (Sanlúcar de Barrameda, 1981- Sevilla, 1944), antes que articulista fue obrero tipógrafo y jefe de talleres de un rotativo, además de publicista; luego simultaneó su labor de columnista con incursiones en el teatro y en la vida política activa local. A los nueve años entraba como aprendiz en una imprenta y luego en los talleres, primero de *El Orden*, periódico conservador, y luego de *El Noticiero Sevillano*, uno de los diarios más adelantados y tecnológicos de Sevilla. En 1901 se unió a la plantilla de tipógrafos de *El Liberal*, a la sazón el diario más importante de la capital. Fundó una agencia de publicidad, la *Agencia Galerín*, terreno en el cual aportó algunos ingredientes que le darían fama, el humor por encima de todos “y a veces, una cierta dosis de deslealtad con el lector, que encontraba sorprendido el mensaje publicista envuelto en la ficción de una gran noticia” (Arenas, 1984, p. 11). Fue también comentarista de *Seda y Oro*, un semanario taurino.

En 1915 se le presenta la oportunidad de escribir y firmar colaboraciones y lo hace, desde el primer día, con pseudónimo. Al principio, durante unos meses, firma como *Sr. López*, luego adopta su sobrenombre definitivo, eligiendo un término de imprenta, homenaje a sus principios en la profesión y profesión de fe en el oficio, *Galerín*, que lo haría tan popular<sup>28</sup>. Como autor de teatro su éxito fue, sobre todo, local; en 1916 estrenó *Las macetas* y en 1919, *Los caseros*, de corte costumbrista y estilo deudor del de los Álvarez Quintero. Entre 1916 y 1930 publica anualmente *Sevilla en broma*, la más conocida de sus obras, “balance crítico y enjundioso de los acontecimientos sociales más sobresalientes” con tiradas importantes, entre dos mil y tres mil ejemplares, que se agotaban en poco tiempo (Arenas, 1984, p. 14). Solo un año los sevillanos no pudieron adquirir aquel exitoso anuario suyo: en 1928 la edición

---

<sup>28</sup> “GALERÍN. (De galera). 1. m. *Impr.* Tabla de madera, o plancha de metal, larga y estrecha, con un listón en su parte inferior y costado derecho, que forma ángulo recto, donde los cajistas, colocándolo en la caja diagonalmente, depositaban las líneas de composición según las iban haciendo, hasta que se llenaban y formaban una galerada.” (*DRAE*).

fue retirada y destruida por mandato del gobernador civil<sup>29</sup>. Fue miembro de Unión Republicana, concejal del Ayuntamiento de Sevilla (1931-1936) y vicepresidente de la Diputación Provincial (1931-1933). El 18 de julio de 1936 Sevilla amaneció sin ejemplares del rotativo *El Liberal*: había sido incautado por Queipo de Llano y pasaría a llamarse *FE*. Muchos de sus amigos, colegas y camaradas fueron asesinados en los días de bárbara represión posteriores a la sublevación. *Galerín*, empero, salvó la vida, acaso debido a los muchos contactos que tenía en los más diversos ámbitos. Rechazó, hasta 1944, año de su óbito, todas las ofertas para seguir escribiendo. A su muerte el nuevo régimen había conseguido ya sobradamente su propósito: silenciarlo. A él y a tantos otros hombres y mujeres de aquella brillante generación suya.

Publicó el popular reportero unos mil quinientos artículos, muchos de ellos de carácter costumbrista, y en casi todos dejó impronta de su ingenio, de su socarronería y de su bonhomía, que se expresaba, por ejemplo, en su inclinación por la defensa de causas verdaderamente liberales o de su insistente auxilio de los marginados y los débiles, mujeres incluidas en ambas categorías. Especialista en periodismo de calle, cubrió sucesos, escribió “al hilo de la vida” numerosos sueltos y realizó entrevistas entre 1915 y 1936, período que coincide exactamente con el creativo lorquiano. Sus crónicas se nos revelan hoy una fuente documental muy valiosa, como mínimo, en tres planos. El primero el local y localista, porque, como bien dice Carlos Arenas, autor de una selección de artículos del periodista y de su prólogo (fuente principal de nuestra semblanza biográfica), sirven al sevillano de hoy para “recuperar las señas de identidad perdidas en decenios de manipulación y desarraigo culturales impuestos por el franquismo”. En un nivel más general, *Galerín* nos ofrece “datos inapreciables acerca de la cultura, la moralidad, el sentir populares; dibujando, llenando de contenido el vago concepto de pueblo” (Arenas, 1984, p. 9). Pero es en el ámbito específicamente flamenco donde acaso nos aguarden las mayores satisfacciones. De hecho, aunque Carlos Arenas ya recogió en su florilegio un buen número de textos que trataban principal o tangencialmente de este arte andaluz, hacemos votos por ver publicada la obra inédita de José Luis Ortiz Nuevo *Allí se nos perdió el tiempo. El libro flamenco de Galerín*, una “antología de sus artículos a propósito de lo flamenco”

---

<sup>29</sup> El gobernador de Sevilla, José Cruz-Conde Fustegueras, escenificó con primor la ocasión. Convocó al autor del libro en el Prado de San Sebastián, donde se hallaban amontonados los ejemplares decomisados, se saludaron y el gobernador dio la orden de quemarlos, todo en silencio, en un lugar vecino al de los viejos autos de fe. Luego se despidieron cortésmente, también en silencio. (Arenas, 1984, p. 18).



aparecidos en *El Liberal*. Esta interesante selección, que gracias a la generosidad del escritor archidónés hemos tenido ocasión de consultar con calma y después cotejar con sus fuentes originales, nos deparará sorpresas y cimentará más aún esa labor fundamental de rastreo hemerográfico que el mismo Ortiz Nuevo emprendió hace años y que tanto ha ayudado a iluminar zonas de sombras y a derribar mitos.

El vínculo de *Galerín* con Sevilla comienza alrededor de 1885: su padre, pescador, había desaparecido en la mar y su madre tuvo que trasladarse con el niño, de unos cuatro años de edad, a la capital del Betis, donde sobrevivirían gracias a un trabajo de cocinera que encontró. Sevilla y el reportero formaron pronto un tándem inquebrantable, que más tarde, en su época pública, podremos calificar sin miedo de chovinista. Y es que le interesó, por encima de todo, lo local: Sevilla. Y dentro de Sevilla prestó esa atención de oído fino que solo tienen los iniciados. Por sus páginas desfilarán Manuel Torre, *La Macarrona*, Manuel Centeno, don Antonio Chacón, *La Niña de la Alfalfa*, Vallejo o *La Niña de los Peines*, pero también aficionados y personajes anónimos que se asoman a aquel mundo entre ligero y jondo o emergen de él. Entre sus artículos, crónicas y entrevistas, hemos hallado las primeras menciones al duende que tiene que ver, específicamente, con lo flamenco.

Lorca y *Galerín* tuvieron, como mínimo, que haber sido presentados, de esto no nos cabe duda, como tampoco de que hubieron de tener bastantes noticias el uno del otro, circunstancia esta fácilmente deducible de su red de amistades y enemistades y de sus movimientos personales y respectivas famas. En primer lugar, porque *Galerín* se desplazó a Granada desde Sevilla –un viaje del que se queja con gracia: “once mortales horas en un tren que se para más que un despertador de a duro” (*Galerín*, 1922, junio 18) para cubrir el Concurso de Cante Jondo. No menciona a Lorca en su interesantísimo reportaje, pero en aquel momento Federico, muy joven, no era aún persona célebre: solo había publicado *Impresiones y paisajes*, libro que pasó sin pena ni gloria; no obstante tuvo que haber algún contacto, aunque fuera liviano, entre el ya experto comentarista y el muy involucrado organizador, mano derecha de Falla para tantas cosas. Tampoco es que *Galerín* nombre a muchas personas que no pertenezcan a la Comisión o a la profesión flamenca. Cita “a varios señores del Centro Artístico, entidad organizadora del Concurso”, como Ortega Molina y Gallego Burín, presidente y vicepresidente, respectivamente, y a personalidades como Andrés Segovia, Gregorio Abril, Manuel de Falla, José López Ruiz, su informador, Ignacio Zuloaga, Manuel Fons, Mariano Morcillo, Gómez de la

Serna... , mas el mayor interés en lo que concierne a personas se lo dedica a cantaores, tocaores y bailaores. No pudo ser que no se encontrasen en aquella ocasión, incluso imaginamos que pudieron haber conversado.

Tres años más tarde, es Ignacio Sánchez Mejías quien va a mantener un contacto sostenido –y polémico, y acibarado– con *Galerín*. Ignacio aún no conoce a Federico, pero el calibre de aquella controversia, que se desarrolló por escrito y tuvo gran repercusión, debió de estar más que viva en la memoria del torero y ser tema de tertulias y saraos en los años siguientes. Sánchez Mejías ya tenía experiencia en sonadas disputas: en 1925, a comienzos de año, lidera y gana la batalla contra las empresas taurinas por la libre contratación en Madrid de los toreros. En esa misma época escribe sus primeros artículos, una serie de “cuatro crónicas con sus impresiones de una cacería de galgos en Jerez” (Amorós y Fernández Torres, 2011, pp. 227-228) que firma como *Ignacio*. A estos pinitos periodísticos, ajenos a toda porfía, sucederá la caliente controversia cuyos protagonistas serían, de un lado, el torero, solo como a él le gustaba, aunque auxiliado por el mismo periódico en que publica, *La Unión*; del otro, *Don Criterio*, crítico taurino de *El Liberal*<sup>30</sup>, y *Galerín*, desde las páginas de *Seda y Oro*. El enfrentamiento, que comienza en abril de 1925, en principio tiene un tono más irónico y sutil, pero conforme pasan los días se torna retador y agrio.

La polémica se ha convertido ya en un duelo frontal entre un torero, metido a periodista, y un publicista, metido a cronista taurino. *Galerín* utiliza sin escrúpulos sus armas: la publicidad, las medias verdades y las debilidades de carácter del orgulloso torero. Ignacio, por su parte, se apoya en sus contactos con el mundo del toro y en la sociedad sevillana para destapar las argucias del cronista; desmonta los rumores lanzados por el otro con datos, fechas y fuentes... pero lo cierto es que se ha ido enredando en una polémica que cada vez tiene menos sentido. (Amorós y Fernández Torres, 2011, p. 233)

Sánchez Mejías deja de contestar por escrito a sus antagonistas en mayo; no así *Galerín*, quien desde *Seda y Oro* prosigue su campaña contraria al diestro. Pero no abandonará del todo su nueva afición Ignacio, seguirá escribiendo artículos, aunque

---

<sup>30</sup> *Don Criterio* es Antonio Reyes. Publicó en 1932, con prólogo de Juan Belmonte, *Treinta años de crítica taurina en “El Liberal” de Sevilla*. (Sevilla: Tipografía Moderna).

sin entrar ya a los trapos inflamados de *Galerín* y *Don Criterio*. En uno de ellos evoca a un joven y melancólico Joselito jugando con sus sobrinos a la puerta de su casa, en otro tratará de un homenaje a Juan Valera. Convaleciente de una cogida violentísima y muy seria en Burgos en la que un miura lo zarandea a placer, escribe una pieza que titula “El que no quiera que lo cojan, que se meta a obispo”, frase que le toma prestada al *Gallo* padre; lejos de las tentativas estilísticas un tanto vacilantes de enero, el pulso literario del diestro ha ganado nervio: “para un torero no tiene crónica su herida”, escribe. El último de sus artículos para *La Unión* lo publicará el lidiador el 25 de julio. Paralelamente al enfrentamiento con *Galerín*, seguramente un acto más de lidia para Mejías, nacia un escritor (Amorós y Fernández Torres, 2011, pp. 235-244).

Son nueve años los que separaron, en edad, a *Galerín* de Lorca. Cuando el sanluqueño visitó Granada habría cumplido los treinta y trabajaba para *El Liberal*. Desde luego, amigos no fueron –tampoco nos parece que tuvieran demasiado en común–, pero, conforme a lo que consignamos más arriba, imaginamos algún contacto entre ellos; en cuanto al trato tanto del poeta como del periodista con los flamencos mencionados por el segundo en sus escritos, lo damos por descontado, si bien hubo de ser más intenso, por profesión, por radicación geográfica, por edad y por afición, en el caso de *Galerín*. Hay una última cosa que, insospechadamente, va a unirlos, y es su querencia y su trato más o menos simbólico con el duende, o con los duendes.

Empezaremos nuestro rastreo en 1917. El 15 de agosto, Cyriano y *Galerín* firman una larga crónica titulada “Playas sevillanas”, en la que ironizan sobre el duro verano hispalense. En sus últimos párrafos encontramos la primera mención a los duendes:

#### **“Pa” la Barqueta...**

Y ¡ole!, “pa” la Barqueta...que esto se puede cantar por seguidillas. La Barqueta es el parque de atracciones de esta tierra.

Cuadro flamenco. Ahí va, que nosotros no mentimos: Carlota, La Macarrona, “Malena”, Josefa, La Sorda, Antonia...

¿Hablaba alguien de un bailaor juncal? ¡Ramírez! Cantaores y tocaores, ¡nadie! “El Tiznao”, Pepe “el Ecijano”, Juan el de Alonso...

Cupletistas y bailarinas: La Roteña, Pilar Moreno, La Pay pay –¿más de verano?–, Lola Ortega, La Raquel.

Aquello no para. Su “mijita” de cante y baile en el tablao; su poquita de “cátedra” de baile en las afueras... de los palcos. Cada “oveja” con su pareja. ¡Movimiento, vino, juerga, alegría! El baile de Fernando –el mago de estas cosas– es un “infierno” sin el fuego de las calderas, con nieve en el vino.

Allí le hablan a uno del estado de la guerra y le da por pedir más botellas para quitarse la pena. Allí no hay más guerra que la que tienen que sostener los camareros con los del mostrador para servir a todo el que entra a marcarse unos compases y a beberse “unas” de ese delicioso líquido que tiene el mismo color del oro, o un poco más oscuro cuando lleva el casco en la etiqueta un “47” y que tiene “los duendecillos” de la alegría de vivir sin preocupaciones...

Es, como decimos, la primera vez que hallamos en *Galerín* una mención a los duendes en un contexto flamenco: pero estos duendes no son, aún, los flamencos. Son “los de toda la vida”. No hay novedad semántica en ellos. Como Lorca, *Galerín* usa una palabra que está en nuestro acervo con el significado que en el común de la lengua esa palabra tiene. Para que otra cosa suceda habrá que esperar unos años y aprestarse a visitar otra ciudad: Granada, casualmente (o no), Concurso de cante jondo, 1922. El texto está fechado el 10 de junio.

## EL CONCURSO DE “CANTE JONDO” EN GRANADA

### Artistas a Granada

Amalio Cuenca, el gran aficionado que formará parte del jurado de “cante jondo”, ha recibido un telegrama del gran pintor Ignacio Zuloaga, donante del primer premio para “siguiriyas gitanas”, indicándole la conveniencia de que vayan profesionales, sin que tengan que atenerse a lo que dispone el concurso; pero pagándoles la Comisión, no de los premios, que siguen siendo para los aficionados.

Amalio ha conseguido marchen el cantador Manuel Torres, el tocador Juan el de Alosno, la bailaora Juana la Macarrona, y está en tratos con otros artistas del “jipío”.

La Comisión gestiona vaya también la Niña de los Peines, que se encuentra actuando en Barcelona.

Al saber el público de Sevilla los nombres de los comisionados del concurso ha tomado éste en serio. Ignacio Zuloaga, el maestro Falla, Manolo Fons y otros grandes músicos cuyos nombres son una garantía para el arte, así lo merecen.

Se quiere hacer algo más que escuchar a los “cantaos”, sus “jipíos”, sus “duendes” y sus “cambios”. Se quiere oír buena música, se quiere buscar el origen del canto andaluz, fuente inagotable de motivos musicales que luego aplaudimos a rabiar cuando lo escuchamos a las orquestas de los teatros.

“Se quiere hacer –escribe el sevillano– algo más que escuchar a los ‘cantaos’, sus ‘jipíos’, sus ‘duendes’ y sus ‘cambios’”. Luego el Concurso de Granada no iría *in search of duende*, por parafrasear el título de un libro editado por Christopher Maurer (García Lorca, 2010), y el duende no constituiría algo exactamente esencial ni original, sino más bien sobrevenido, acaso cuestionable y no necesariamente relacionado con la “buena música”. Menuda sorpresa.

Es la primera vez que los duendes se nos presentan como algo propio de cantaos, y se yuxtaponen a cualidades vocales o efectos de la interpretación, o a combinaciones de entonación cambiada: jipíos y cambios. No podemos, aún, saber más. Los duendes de *Galerín*, si esta fuese la única aparición en su obra, podrían ser perfectamente equivalentes al de Lorca, y en tal caso Lorca no estaría diciendo toda la verdad, pero sí buena parte de ella: solo habría exagerado en lo que respecta a la dimensión geográfica del uso de la palabra. En una crónica posterior de este corresponsal de *El Liberal* (1922, junio 18), la que nos presenta a Diego *El Tenazas*, hallaremos nueva concurrencia, ahora mucho más esclarecedora. Vale la pena reproducir el fragmento completo.

### **El viejo que llegó andando**

Sube al tablado un viejecito, encorvado, con el pelo como la estopa, andando muy despacio. Tiene setenta años. Fue profesional hace treinta años y no ha podido resistir la tentación de asistir al concurso. ¡Y andando ha llegado desde Puente Genil! Se llama Diego Bermúdez, y es conocido por “El Tenazas”.

–¿Cómo dijo que se llamaba? –preguntamos al Niño de Jerez.

–“El Estenazas”. Es un conocío. Ríase usted de lo de vení andando. Tendría que salir el año pasao...

Mariano Morcillo, un granadino que ha trabajado mucho por el éxito del concurso, presenta al viejo, y el anciano se sienta al lado de Montoya. La guitarra suena ahora a otra cosa. Unos bordonazos secos, un rasgueo fuerte sin falsetas. Está en un tono muy bajo. El anciano “Tenazas” hace la salida con voz clarísima, fresca; voz de muchacho, y al terminar es ovacionado. Va a cantar la caña y el polo, una cosa “muy seria”, que termina con soleares o con siguiurias.

–Esa es la canela del cante –dice La Macarrona. ¡Duro ahí, “Estenazas”!

Y el viejo andarín se arranca con estas coplas, cada una en un tono, como corresponde al cante de la canela (?):

En el queré no hay venganza  
y tú te has vengao de mí.  
Castigo, tarde o temprano,  
del cielo te ha de vení...

La ovación fue clamorosa. Los profesionales alentaban al “Tenazas”, que siguió

Aunque te vea en las andas  
no te he de dá yo limosna,  
que tus malitas partías  
a mí nunca se me borran.

(Las andas le dicen en Puente Genil a las parihuelas, donde son conducidos los que mueren. En otros sitios le dicen palenque.)

Ya más ligera la guitarra, el viejo, de quien dice el maestro Falla es un arsenal de cante verdad, dijo así:

Mundito engañoso,  
las güertas que da,  
que pasito que yo doy p´alante.  
se me van p´atrás...

Estos versos, adobados con “jipíos”, con “duendes” (cante sin letra) y otras cosas típicas.

Terminó “Tenazas” la primera parte de su examen con esta copla:

Como sé que contigo  
no me he de lográ,  
por eso mis penas nunca van a menos;  
siempre van a más.

Quedó consagrado “Tenazas” como el padre del cante “jondo”. Fue felicidadísimo.

Antes de analizar esta elemental pero succulenta definición de duende, comentaremos brevemente lo que la suave ironía del redactor deja traslucir en cuanto a su conocimiento de primera mano del mundillo flamenco. El concurso de Granada era para no profesionales, convencidos como estaban sus organizadores de que la comercialización corrompe las buenas esencias. *Galerín* deja caer, como el que no quiere la cosa, que Diego Bermúdez “fue profesional hace treinta años y no ha podido resistir la tentación de asistir al concurso”; más abajo añade que los profesionales lo alentaban, pero es que días antes, el 7 de junio de 1922, desde Sevilla, había señalado que “lo de excluir a los profesionales ha caído muy mal” y reproduce unas sabias, estupendas palabras de Manuel Centeno, que iba a ir a Granada “a conocer a los que no siendo profesionales optan a premios”, como espectador: “¿Quién va a cantar entonces? [...] Los aficionados que cantan bien aceptan contratos, porque hoy un gran cantaor cobra buen dinero. [...] Eso no lo han estudiado bien. Vea usted el reglamento.” Y al comentar la cláusula de las bases que decía “Los profesionales podrán enviar a sus discípulos, y en la adjudicación de los premios que obtengan se insertará el nombre del maestro”, reproduce la inteligente reacción de Centeno:

—¡Los discípulos! ¿Y quién sabe cuáles son los discípulos? Todos cantamos el cante que más nos agrada o está en armonía con nuestras facultades, y no hay maestro ni hay discípulo. El cante que piden no lo saben los jóvenes. Vea usted: serranas, polos, cañas, soleares, martinets, tonás, livianas, saetas viejas. Ahora mismo no hay más que dos en Sevilla que sepan cantar algo, de eso, tal como hay que cantarlo. (*Galerín*, 1922, junio 7)

Además, ya desde el epígrafe, *Galerín* hace chanza de una de las leyendas publicitadas por los organizadores del Concurso, la que aseguraba que *El Tenazas*, o *El Estenazas*, como dice su conocido Manuel Torres, había hecho el trayecto que va

desde Puente Genil a Granada andando. “Ríase usted de lo de vení andando. Tendría que salí el año pasao...” avisa el *Niño de Jerez*.

La segunda aparición de este duende flamenco o aflamencado cobra carácter de definición: “Estos versos, adobados con ‘jipíos’, con ‘duendes’ (cante sin letra) y otras cosas típicas.” Los duendes, a la altura del año 22, son cosas *típicas* del flamenco. No está de más saberlo. Y duendes serían cantes sin letra. ¿Qué podrá ser el cante sin letra? ¡No hay, en realidad, tal cosa! Canción y cante son la combinación de letra y música. ¿Se refiere a los propios jipíos, quejíos o ayeos? ¿Los floreos del llamado cante bonito? ¿Interpolaciones como los farfulleos? ¿los gorjeos o quiebros del cante, el propio melisma<sup>31</sup>, tan inherente a él?

En el mismo certamen cantó Manuel *Torre*, o *Torres*, “un arsenal de cante verdad”, según Manuel de Falla, “el de los soníos negros”, que diría Lorca, el hombre que, en la mitopoética lorquiana quedará para siempre asociado, junto a *La Niña de los Peines* al concepto proteico de duende. Este es el relato que hace López Macías (*Galerín*, 1922, junio 18):

#### “El Niño de Jerez”

Expectación. Silencio sepulcral. Ha subido al tablado el “rey de lo cañí” ¡Qué barbaridad; verá usted ahora! ¡Josú; Osú...! “El Niño de Huelva” hace llorar a la guitarra. Segovia, en el palco, elogia al artista. El de Jerez, con su voz cascada, hace la salida. Se oye el vuelo de un mosquito. Hace reír al público un cuco, que no cesa en su monótono ¡cu, cu...!

El Niño se arranca con esta siguiiriya clásica:

Vamos a jincarnos de roíllas  
que ya viene Dios;  
va a recibirlo la pobrecita de mi mare,  
de mi corazón.

---

<sup>31</sup> Rossy (1998, p. 39) define así el melisma: “grupo de notas de adorno con que solían concluir las composiciones musicales del canto llano, que se vocalizaba sólo con la última sílaba de la palabra final del canto o fragmento. Exactamente como en los fandangos, las malagueñas corridas, los verdiales y otra porción de cantes murcianos y andaluces, cuya última sílaba del último tercio o fragmento de la copla se diluye en un torrente de notas de adorno o floreo, de carácter modulativo, para enlazar con el modo tonal a cargo de la guitarra en su parte de intermedio musical entre copla y copla”.



Esto, adobado con mil “ayeos”, “duendes” y diablos coronados. La ovación fue imponente. Y así en todas las coplas. Lo felicitó el Jurado. Lloraban los flamencos, lo abrazaban las gitanas. ¡Qué hombre!

La seguriya que canta *Torre* tiene una letra impresionante, cuyo impacto se acentúa cuando se dice con la grandeza y la solemnidad que ese cante puede alcanzar, y la adoba “con mil ‘ayeos’, ‘duendes’ y diablos coronados”, por lo que obtiene una imponente ovación. Cada vez es más fuerte la sensación de que los duendes de *Galerín* no tienen que ver con nada oscuro, dionisiaco o demoniaco, vinculado a la muerte y parcialmente inefable, sino con una característica determinada, que aún no podemos, no del todo, determinar; de hecho, la exclamación “diablos coronados”<sup>32</sup>, contrapunto humorístico a los propios duendes y su sustancia original demoniaca, en vez de acercar los sevillanos a los lorquianos, proyecta sobre estos un claro efecto de extrañamiento. ¿No sería posible que alguien en Granada, en 1922, tras la interpretación de este cante elogiase los duendes del Niño *Torre* y que esta loa le llegara al joven Federico?<sup>33</sup>

Poco tiempo después de su regreso de Granada (otras once mortales horas de tren entre pecho y espalda), en el mes de julio, *Galerín*, “el entendido y prestigioso crítico de *El Liberal*, de Sevilla” en palabras de José Blas Vega (1986, p. 114), asiste en el teatro Reina Victoria a un recital de Antonio Chacón, con quien ha coincidido el mes anterior en la ciudad de La Alhambra. Su reseña sale publicada el 5 de julio:

El maestro formidable de este cante, el más prestigioso de los cantaores actuales, se presentó anoche al público en el Reina Victoria, logrando el éxito ruidoso que todos esperábamos.

---

<sup>32</sup> La exclamación “¡diablos coronados!” la usa con cierta frecuencia Clarín: figura en *La Regenta* (Alas, 1996, p. 225) y en *Pipá* (Alas, 1886, p. 334). Aparece también en expresiones del folclor afrocubano y peruano.

<sup>33</sup> Escribe Ian Gibson (2011, pp. 326-327): “Pero ¿qué es ‘tener duende’? El diccionario de la Real Academia, en su edición de 1914, definía así la locución: ‘Traer en la imaginación cosas que le inquietan’. Lorca no utiliza la frase en su conferencia de 1922, al hablar de los cantaores, lo cual puede indicar que aún no la conocía, o que todavía no había meditado sobre ella. Pero sí sabemos que, algunos meses después, durante el concurso, se daría cuenta de la especial significación que daban a tal expresión las gentes del cante”. La intuición de Gibson va en el sentido adecuado, pero se topa con la cortina lorquiana, que encubre y embellece. No está nada claro que Lorca se diese cuenta de la especial significación que daban a tal expresión las gentes del cante, tal vez, incluso, la malentendiese, o la manipulase; pero, desde luego, es a ellos, o a ellos y a *Galerín*, a quienes se la oye, y todos provienen de una zona muy específica de Andalucía.

Para los más entusiastas aficionados al cante jondo, fue noche de fiesta la de ayer.

Chacón consiguió con su maestría insuperable emocionar al concurso, que prorrumpía en exclamaciones de entusiasmo en cada momento.

Cuando Chacón puso término a su actuación con esta cartagenera:

Si vas a San Antolín  
y a la derecha te inclinas,  
verás en su camarín  
a la Pastora Divina...  
¡un vivo retrato a ti!,

llegó el éxito a su punto culminante ¡Aquello era cantar, y en aquel cante había “duende”! Ese duende del cante que en la garganta del maestro es como un gnomo invisible que sube y baja con agilidad asombrosa por una escalinata de oro...

Entre todas las del reportero sevillano es esta cita, “en aquel cante había *duende*”, la que más nos acercaría a la expresión lorquiana “tener duende”. De hecho, si la equivalencia fuera total habría que concluir que el duende de García Lorca, con su pléyade de inferencias, tiene mucho que ver con el de *Galerín*. Sin embargo, hay algo que nos alerta en la muy expresiva explicación posterior, algo que parece apuntar en un sentido que Lorca no recogiera: ese duende del cante “en la garganta del maestro es como un gnomo invisible que sube y baja con agilidad por una escalinata de oro”. Primero, la asimilación duende-gnomo nos retrotraería al personaje mitológico y folclórico, enfatizándose sus características más infantiles: enano o geniecillo. Segundo, se dice que sube y baja con agilidad por una escalinata de oro, es decir, la garganta, a imagen de los gnomos que la imaginación popular ha concebido, guardianes y trabajadores de los veneros de las minas (*DRAE*, 2014, “gnomo”). Este duende que *Galerín* celebra en su crítica tiene una cualidad sobre todo dinámica y nada sombría, muy al contrario, aurífera, esplendente. ¿Tendrá que ver con el gorjeo de la garganta del maestro?

Poco después de la cita de Granada, el 9 de julio de 1922, *Galerín* le hace una interesantísima entrevista a don Antonio Chacón en la que le inquiriere por varios aspectos de su carrera: Silverio, el café del Burrero, su famosa *malagueña*, la juerga, Madrid frente a Sevilla, la afición... Estos son sus últimos párrafos:

Termina nuestra charla y bajamos con Chacón, el hombre fino, educado, instruido, porque ha leído y lee mucho –nos hablaba de la definición que Estébanez Calderón hace de la caña y del polo del Fillo–, para unirnos a la reunión que formaban los demás amigos.

Allí no se perdió el tiempo. Allí escuchamos el “cante jondo verdad”, el “cante grande”, acompañado a la guitarra por Montoya y por Cuenca, mientras Lafita hacía uno de los mejores apuntes de su vida<sup>34</sup>.

“El Duende de Triana” os lo contará.

Podría confundirnos enormemente esta mención a un cierto *Duende de Triana* equipado con el don del lenguaje, si no fuese porque conocemos su identidad. No se trata de ningún ser folclórico e inmaterial, de ningún fantasma, o al menos eso esperamos: con ese pseudónimo firmaba un periodista de *El Liberal*, un colega, pues, de nuestro gacetillero, que es citado en varias de sus crónicas<sup>35</sup>. Un mes antes de este artículo, por ejemplo, el 15 de junio de 1922, *Galerín* anota así su presencia: “Cuando nos despedíamos de los amigos llegó al grupo nuestro compañero ‘El Duende de Triana’, y le hicimos fijara su atención en la extranjera...”. Y al principio de la entrevista a Chacón cuyo final acabamos de reproducir, singulariza con cuatro pinceladas a los colegas presentes, “El Duende...” entre ellos:

---

<sup>34</sup> Este Lafita que realiza unos apuntes, es, como fácilmente se colige, ilustrador: Juan Lafita Díaz, un sevillano polifacético hoy día casi olvidado. Fue dibujante, caricaturista, periodista, locutor de radio, decorador, crítico de arte, música, teatro y flamenco, pintor, actor, poeta, archivero, arqueólogo, ilustrador y director del Museo Arqueológico de Sevilla entre 1925 y 1959... Tuvo amistad con *La Argentinita*, de la que realizó algunos estupendos dibujos, y recibió al grupo de poetas capitaneados por Sánchez Mejías en su Museo con ocasión del Homenaje a Góngora; hay dedicatorias suyas, la de Federico incluida, en el *Libro de visitas*. Debemos parte de esta información a la gentileza de Manuel Camacho Moreno, autor de la tesis de licenciatura (2013, inédita): *Arqueología, Museo y Sociedad. Juan Lafita y el Museo Arqueológico de Sevilla. La etapa de 1925-1936*.

<sup>35</sup> Hubo, no obstante, un duende en Triana, cuya legendaria y sugestiva historia data de la Guerra de la Independencia. Se cuenta que durante el avance por la margen derecha del Guadalquivir de las tropas angloespañolas, en un callejón situado entre huertas quedó presuntamente muerto un oficial francés. La guerra acabó, pasó tiempo y, al construirse las primeras viviendas y abrirse calles en aquellos terrenos del arrabal, los nuevos habitantes empezaron a observar cómo un individuo salía por la noche de una de las casas, caminaba por la calle nueva y al rato regresaba a su morada. Empezó entonces a correr la especie de que se trataba del espíritu del militar. Amedrentados, los vecinos acudieron al convento de San Jacinto, a pedirles a los monjes que exorcizaran al ánima vagabunda para que alcanzara la paz y a ellos los dejara tranquilos. Pero de nada sirvieron los servicios de los religiosos: el duende de Triana siguió transitando de noche su calle en secreto. Ese fue el origen de que a la flamante vía se la empezara a conocer como Calle del Duende, nombre que llegó a ser oficial. Años después se resolvió el misterio: el francés no había muerto, una amable joven lo había refugiado e incluso había tenido el gesto de engendrar con él varios retoños. Se casaron. En 1890, la Calle del Duende pasó a llamarse Calle Ruiseñor (Mena, 2005, p. 238).

En un rincón, Juanito Lafita tomando apuntes para un artículo de Federico García Sanchiz, en la revista artística “Buen Humor”. “El Duende de Triana” entrevistando a Amalio Cuenca, y en otro departamento Chacón con el que firma. Faltó a la cita Rodríguez de León, que llegó más tarde, bastante tarde.

Habremos de esperar solo dos años, que en la intrahistoria del duende no son nada, para que, en la primavera de 1924, una sabrosísima charla con el reputado saetero sevillano Manuel Centeno (Sevilla, 1885 – Cartagena, Murcia, 1961) nos brinde la clave definitiva del duende flamenco prelorquiano.

## NUESTRAS CHARLAS

### Centeno, el mago de la saeta

Terminaba Centeno, el famoso cantador de “saetas”, de ser ovacionado por el público del teatro del Duque, al cantar con su portentosa voz tres coplas en el inimitable primer cuadro de la revista “¡Es mucha Sevilla!”, y se nos ocurrió decirle:

–¿Vamos a hacer una entrevista para *El Liberal*?

–Por mí, encantado; pero yo no soy nadie. Yo soy un equivocado desde que nací, ¿qué voy a decir yo?

[...]

–¿Tiene usted alguna “saeta” para todas las Hermandades? Esto es, que no se dirija a determinada imagen.

–Sí, señor. Esta de Virgen, en estilo antiguo, sin gorgoritos:

La Virgen subió a los cielos  
toíta cubierta de estrellas  
a cambiá su manto azú  
por uno de sea negra  
para el luto de Jesús.

[...]

–Le advierto a usted que yo me pongo en las tarjetas “cantador fino, sin duendes”. ¿Y sabe usted lo que me dicen los flamencos? “Si no los sabes”. Verdaderamente el “duende”, ese gorgorito sin letra, es muy bonito; pero mi voz no es apropiada para ello. ¿Usted quiere escuchar “saetas” flamencas?

–Hombre, nos agradaría.

–Pues escuche usted. Yo no las canto tan bien como los flamencos. Ellos tienen más estilo, le dan más gracia. Vea usted una que le cantan al Cristo los gitanos en tono de “seguirillas”:

En medio San Román estamos  
y toítos te miramos atentos,  
toítos te acompañamos  
porque tos semos flamencos.

Reímos el originalísimo final<sup>36</sup>, y Centeno se apunta esta otra, cantada por un flamenco a la Virgen:

Toítos le cantan ar Cristo  
y yo a ti te voy a cantá  
porque eres chiquita y bonita,  
mare mía de San Román.

Cantaba esas “saetas”, con voz ronca y queda, un “cañí” mientras yo atronaba con mi voz la plaza, y el compañero del flamenco le dice a éste reconviéndolo:

–Está hoy frío, Manué.

Y le contesta el que cantaba:

–Yo no, Gaspá. Es ese gachó con esa vo, que me esbarata.

–¿No hay más coplas flamencas?

–Un millón. Ahí tiene usted esta otra de Manuel Torres, que la canta en un estilo inconfundible. Se la canta a la Virgen de la Macarena:

María. Esperanza,  
ahí alante llevas a tu hijo,  
tiene lo’sojos “esparpitaos”  
de los martirios que ha sufrió

---

<sup>36</sup> Los gitanos le cantan al Cristo (al de los Gitanos, ya que en 1924 la sede de la cofradía era aún la iglesia de San Román) una saeta que dice que todos lo acompañan porque todos son flamencos, es decir, gitanos, y esto le hace reír a *Galerín*, tras oírse la interpretar a un gachó, Manuel Centeno. Interpretamos la comicidad de la letra y su contexto en el mismo sentido que presenta la que, ¡por tangos!, le oímos hace unos años en el Sacromonte granadino a Curro Albaycín y a un grupo de jóvenes gitanos que lo acompañaban en animada corte de cante y palmas. La letra, ingeniosa, graciosa y antirracista, rezaba: “Gitanos *tos*, / gitánitos *tos*, / mi Cristo es también gitano / y tiene *mu* buen color”.

y los tormentos que l'han dao.

–Si que es flamenca. Sobre todo no se puede dar mejor idea de dolor que decir que lleva “los ojos desparpitados”.

[...]

La charla la publica *El Liberal* de Sevilla el 26 de marzo de 1924. Centeno era un cantaor gachó que en la misma interviú afirma que su maestro ha sido un fonógrafo en el que “ponía placas de los mejores cantadores” y que siempre había querido copiar a Chacón, que es su referente y su favorito en la profesión. Gracias a esta entrevista, la sustancia semántica del duende en el mundillo flamenco de principios de siglo, se nos aclara. Estas son las informaciones que deducimos de la conversación entre entrevistador y saetero:

Primero, el “estilo antiguo”, en la saeta, es el que se aborda “sin gorgoritos”.

Segundo, Centeno se define a sí mismo, en una graciosa tarjeta que se ha mandado imprimir como “cantaor fino sin duendes” y define al duende con mucha claridad: “ese gorgorito sin letra”, lo califica, además, de “muy bonito”, pero entiende que su voz no es apropiada para abordarlo.

Tercero, cuando Centeno habla de saetas flamencas y de flamencos está haciéndolo de gitanos, ya que más tarde alude a uno de esos flamencos como un cañí; recordemos que él es gachó: los flamencos le dicen que él “no los sabe”, implicando, acaso, que no sabe *hacer duendes*.

Cuarto, aunque se identifica a sí mismo como “no flamenco” y, humildemente, dice no cantar las saetas flamencas tan bien como ellos, quienes, con más estilo, “le dan más gracia”, se brinda a hacerle a *Galerín* varias saetas flamencas.

Y quinto, cuenta una anécdota acontecida en una plaza sevillana, durante la Semana Santa, en la que contrapone su voz potente frente a la “ronca y queda” de un gitano, que, ante la reconvención de frialdad de su amigo, protesta diciendo que no es que esté frío, sino que el poderío vocal de la competencia, o sea, Manuel Centeno, lo “esbarata”, lo desbarata: lo deshace y lo arruina.

Los pocos que han reparado en estas palabras magníficas de Centeno, apenas si las han comentado, por entender, seguramente, que cuando el gran saetero se proclama en una tarjeta de visita cantador sin duendes estaba usando de máxima ironía, proclamando la incapacidad para concitar con su arte misterios o encantos

inenarrables. Todo era mucho más sencillo: sin dejar de ser irónico y jovial lo que Centeno proclamaba era que su voz no se suspendía en gorgoritos sin límite, en ayeos, melismas de repetición. Basta con escuchar atentamente los registros sonoros que nos han quedado del cantaor, por ejemplo en saetas grabadas en 1922: la voz de Centeno suena limpia y poderosa, clásica, y se proyecta hermosa y brillante<sup>37</sup>. Es una voz sin duendes porque es de un tipo no adecuado para tal adorno, que, por cierto, a él no le disgusta. Otras voces, las voces cañí, más roncadas y quedadas, son más apropiadas para esos “gorgoritos sin letra”. Curiosa coincidencia con Lorca, cuya nómina de cantaores enduendados en la conferencia del 33 (aunque él esté perorando sobre otra cosa), es cien por cien gitana.

Cante, pero sin letra, gorgoritos sin letra, quejíos, ayeos, interpolaciones vocales, juegos melismáticos y guturales sobre la fase musical modal: los duendes<sup>38</sup>. Ciertamente que un quejío, es decir, la interjección aflictiva “¡ay!” en el cante, puede insertarse de forma no melismática, corta y seca, por tanto, pero eso no es lo corriente; como dice Pemartín (1966, p. 132) los ayes se interpolan “bien en una sola vez, extensamente prolongada, o bien repetida sucesivamente más o menos veces, pero siempre con independencia de la letra de la copla”. Un quejío puede y suele “llegar a sustituir un tercio y constituir el temple”, puede, asimismo, intercalarse en los tercios, alargando y aumentando su profundidad expresiva, e incluso, “repetido suficientemente, puede constituir también todo un tercio”. Por ende, lo frecuente es que esos ayeos sean altamente melismáticos. Duendes vocales, físicos, no metafísicos, los que nos brinda *Galerín*. El problema es que la influencia de Lorca en general y la de su conferencia en particular es tal, que funciona como anteojera y traba

---

<sup>37</sup> Escriben los hermanos Hurtado Torres (2009, p. 83), muy críticos con la preferencia en flamenco por las voces roncadas, rotas y ásperas, puesta de moda a principios de los años 60 del siglo XX, que en grabaciones antiguas de artistas gitanos como *La Niña de los Peines* y el *Niño Gloria* y no gitanos como Manuel Vallejo y Antonio Chacón “puede apreciarse que todos están dentro de la misma línea estilística: voces bellísimas, limpias y brillantes; una técnica vocal virtuosística, barroca, elegante, preciosista y una altísima capacidad emotiva y vibrante, con un poder de fascinación envolvente, frenético. Algo así como eso que los árabes llaman *Tárab*.” Regresaremos a este asunto en el capítulo 12.

<sup>38</sup> Ahora que vamos conociendo el proceso histórico y semántico según el cual el duende se configura originalmente como un gorgorito sin letra, un “torrente de notas de adorno o floreo, de carácter modulativo”, es más que llamativo comprobar como el Concurso purista del 22 supone, en buena parte, una lucha contra el gorgorito en el cante. Escribe Christopher Maurer (2000, p. 68): “Se trataba de recuperar lo específicamente español, lo ‘natural’ andaluz frente a frente a ‘jipíos’ inútiles que hacían pensar en el *bel canto* de la época de Bellini, Donizetti y Rossini. Los gorgoritos ridículos criticados en 1922 eran tan detestables como la *fioritura* que había invadido los salones españoles en tiempos de Glinka, de Mesonero Romanos o de Bécquer. Por extraño que nos parezca hoy en día esta comparación (flamenco = ópera italiana), tenía, en 1922, su lógica. Si la copla flamenca competía en los años 20 con el cuplé, había luchado, décadas antes, con la invasión de lo italiano”.

comprehensiva, y nos ha impedido leer sin vicios ni contagios textos que pueden y deben interpretarse a su propia luz. El resto de las crónicas no harán sino confirmarnos en esta hipótesis.

En la Semana Santa de 1925 los duendes del gacetillero vuelven a la carga en voces variadas. El 11 de abril publica un extenso reportaje que denomina “Semana Santa” y por el que circulará la flor y nata de la sevillanía aflamencada y taurina: los Álvarez Quintero, *La Niña de los Peines*, Manuel Vallejo, Sánchez Mejías (que tiene como invitado a Gregorio Corrochano y quiere que el crítico taurino del *ABC* oiga por saetas a Pastora Pavón), Manuel Torre, *Chicuelo*, Pepe Marchena o Juan Belmonte.

### Los cantaores “bien”

El Círculo Mercantil ha querido *obsequiar* a sus socios con *saetas* cantadas por profesionales, estos profesionales que se han creído Fletas y piden por cantar unas coplas dos mil y tres mil pesetas.

Cantan en el Mercantil varios artistas del *jipío*. Hay uno, por lo flamenco, que canta con un nivel y un compás. Con el reloj en la mano tarda sus buenos cinco minutos en desarrollar el tema. ¡Es demasiado bueno y no lo entendemos! Luego canta Vallejo, y éste sí: éste logra arrancar la ovación. Vallejo canta muy bien. Sigue una muchacha de voz clara y limpia, sin gorgoritos ni *duendes*, y también agrada. Y es que el cante *jondo*, cuando es demasiado *jondo*, hay que oírlo cantar *metío en bebía*. Entonces es cuando suele gustar ese cantar de

En medio e San Román estamos  
y toítos te miramos atentos,  
toítos te acompañamos  
porque tos semos flamencos...

En el Mercantil no agradan esas cosas tan *jondas*, tan profundas. El cante *grande* es una lástima que no lo comprendan más que los faraónicos. ¡Con lo bonita que es esa *saeta* que empieza

De sus barbas santas le jalaban!...

En los balcones del Ayuntamiento también hay *cantaoras*. Una de ellas canta al estilo de Rocío Vega, *La Niña de La Alfalfa*, de feliz recordación, y agrada mucho.



La *saeta* es más propia para que la cante una mujer, y alabamos el gusto del Ayuntamiento. Es muy difícil llenar de voz la enorme plaza, y demasiado hacen las muchachas con hacerse escuchar.

Los profesionales han desterrado de la calle a la muchacha del pueblo, que cantaba una *saeta* sencilla y sin gorgoritos, y al chaval del barrio que con voz sana se arrancaba, rodeado de sus amigos, con un copla *sin tronco*, menos difícil que la de los *ases*, pero más graciosa, más de casa...

El aficionado que antes se dejaba escuchar en cualquier parte, entre el jolgorio de los más, canta escondido, avergonzado, porque se cree anulado por el profesional. ¡Y no hay tal cosa!...

Es solo un fragmento de una crónica larga y gustosa: cuánta sal, entre marismeña y ática, derrama *Galerín* en ella y, entre sus goznes, cuánta información estimulante. Junto al Círculo Mercantil de Sevilla, ubicado en el número 65 de la calle Sierpes, pasan hoy día todas las cofradías sevillanas, al ser esa calle parte de la carrera oficial. Allí cantaban, en la Semana Santa de 1925, profesionales contratados, artistas del jipío. La ironía del periodista se expande a la primera descripción: “Hay uno, por lo flamenco, que canta con un nivel y un compás. Con el reloj en la mano tarda sus buenos cinco minutos en desarrollar el tema”. ¿Qué es lo que ha hecho este artista sino extenderse en duendes, alargando demasiado los tercios de la *saeta*? “Es demasiado bueno y no lo entendemos”, apostilla, mordaz. “Luego canta Vallejo, y éste sí: éste logra arrancar la ovación. Vallejo canta muy bien.” Esto es, Vallejo – payo, por cierto– canta de modo diverso al anterior, el público lo prefiere y el comentarista también. “Sigue una muchacha de voz clara y limpia, sin gorgoritos ni *duendes*, y también agrada.” La frase no requiere comentario. Sí haremos notar aquí que la observación posterior de que el cante demasiado jondo, grande, “hay que oírlo cantar *metío en bebía*”, abona una realidad que por aquellos mismos años el concurso de Granada había intentado combatir.

La reflexión postrera sobre cómo los profesionales han desterrado a los espontáneos y aficionados, a los muchachos y muchachas del pueblo, es de envidia: estos interpretan saetas sencillas, si bien menos difíciles con más gracia, “más de casa”, saetas que rehúyen los quiebros de la voz o duendes, menos sofisticadas, entendemos, que las de los profesionales, que son las que se están imponiendo. Hay, pues, en marcha en la Semana Santa sevillana un proceso de sofisticación y

profesionalización que apostará por las aves esas del nuevo duende-trinar, y desterrará lo natural y sencillo y *Galerín* da fe de él, y se posiciona... no muy a favor.

Saltamos a 1929. El 5 de abril aparece en *El Liberal* un artículo que establece una sugestiva noticia del cuplé en su relación con el flamenco.

## EL CANTOR Y EL “CANTAOR”

### La invasión de la ola flamenca

Con motivo del éxito de “La Copla Andaluza” ha vuelto a hablarse en Sevilla de guitarras y de coplas flamencas. Aquí ya no “vestía bien” escuchar cantar flamenco. Los cantaores estaban pasando unas noches muy largas, noches de hambre, noches sin fin.

-¿Hay argo por ahí, Colorao?

-Silencio. Manué er der Mataero y er Pena, que ha terminao a las doce. Cosa de un par de duros. ¡Na! ¿Y por aquí?

-Tos muos. Ahí están esas niñas que cantan el “Apaga luz” y los señoritos del tango-milonga. ¡Estamos aviaos con la música del acordeón!...

-Esta noche me emborracho bien, me mamo bien mamao ¡pa no pensá!...

Ahora “La Copla Andaluza” ha animado algo el cotarro flamenco y nos vamos a ahogar en fandanguillos.

Las musiquillas de las revistas han sido relegadas a último término.

Ya no escucharemos en un poco de tiempo lo de:

Soy la “garçón” con con...

Y lo de

Y todo a media luz...

Ahora imperan el fandanguillo de Rengel, corto, sencillo, flamenco puro; o el de Centeno, serio, duro, claro, limpio, sin “duendes”. ¿Cuál es más bonito? A nosotros nos agrada más el flamenco, pero respetamos el gusto de los demás. Centeno tiene muchos admiradores. Hay quien cree que cantar flamenco es “pegar gritos” y sostener un calderón cinco minutos.

¡Troooncooo de la Madre Iglesia Saaaantaaaa!

Y eso no es cantar. Eso es dar voces. El cante hay que “decirlo”, hay que sentirlo. Vallejo llora de verdad sus mejores coplas. Manuel Torres, cuando se pone a tono, canta “para él mismo”, sin que le pague nadie. Esos artistas flamencos de nuevo cuño, que lo fían todo a los gorgoritos de su garganta o a los calderones interminables, son cantores, que no es lo mismo que “cantaores”.

Con el baile flamenco pasa igual. Los bailaores flamencos de Bilbao, de Valencia, de Barcelona, de Zaragoza. Eso no es baile. Eso es trabajo corporal. Pisar uvas con un poco de compás.

Los bailaores flamencos –Rafael Ortega, Laura Gómez– no saben lo que van a bailar. Repentizan, inventan, crean.

*La copla andaluza* fue el paradigma de “comedia flamenca”. Obra teatral de Antonio Quintero y Pascual Guillén, estrenada en el Teatro Pavón de Madrid el 23 de diciembre de 1928, alcanzó un gran éxito. El *Heraldo de Madrid* anunciaba en sus páginas que en quince días habían desfilado por el Pavón 60.000 espectadores para aplaudirla (Vilches de Frutos y Dougherty, 1997, p. 164). Consistía en “una comedia de costumbres andaluzas, aderezada con canciones flamencas”. Su protagonista era el famoso cantaor Pepe Marchena, que fue sustituido por otro cantaor y cantante, Angelillo, cuatro días después del estreno (Román, 1993, p. 16). Antonio Quintero, quien junto a Rafael de León y a Manuel Quiroga, formaría el trío popular compositor más importante del siglo XX español, fue también el autor de *El alma de la copla*, una especie de secuela de *La copla andaluza*.

*Galerín* nos informa de una suerte de regreso o resurgimiento del flamenco, gracias al eco de la obra teatral de Quintero y Guillén, en medio de una época de vacas flacas: hay pocas juergas pagadas por señoritos y privan el cuplé o los ritmos importados como el tango, de uno de cuyos temas, “Esta noche me emborracho”, de Santos Discépolo (1928), se mofan los dos flamencos que conversan en el artículo. El periodista vuelve a insistir, ampliándola, en la definición de esos duendes que Centeno no tiene. Su cante es serio, duro, claro, limpio, sin duendes. Dice preferir el estilo más flamenco y pone como ejemplo al fandango o fandanguillo de Antonio Rengel: cante corto y sencillo. El respeto que aparenta tener por ambos estilos de interpretación se resuelve en censura de Centeno, que sería para públicos, ¿mayoritarios?, que identifican cantar con gritar y alargar indefinidamente los tercios.

La declaración final sobre los artistas flamencos de nuevo cuño, muy crítica, presenta una mayor ambigüedad respecto de su entrevista de 1924 con Manuel Centeno, quien entonces había definido al duende, para el que él no servía, como un bonito gorgorito sin letra; no se contradice aquí, pero al añadir ese reproche a los que “que lo fían todo a los gorgoritos de su garganta o a los calderones interminables”, indirectamente vuelve a singularizar al duende como *ese tipo específico* de gorgorito sin letra, adobo típico entre los que adornan el flamenco, como los ayeos o los jipíos, no algo consustancial, radical o arcano. Un rasgo que se tiene o no se tiene, pero no por razones esotéricas, sino técnicas, de posibilidades de la voz, que a veces se califica como bonito o fino y que puede plasmarse en la imagen ocurrente y liviana de un gnomo que subiera y bajara con agilidad por una garganta. En definitiva, el recurso de ciertas voces flamencas que *Galerín*, cuando su propensión al cultivo del árbol de la ironía nos deja ver el bosque de sus gustos flamencos, ora aprecia, ora no. Mucho menos ambiguo es cuando proclama que los verdaderos cantaores, los que saben *decir* y sentir el cante, llorándolo como Vallejo o haciéndolo para sí mismos como Manuel Torres, saben que alardear de aparato y prolongar los tercios en exceso no es cantar: toda una proclamación contra el cante *ad libitum* de lucimiento, de exhibición. Reivindica de paso lo local y desdeña lo foráneo y, para mejor aclarar, establece una comparación con el baile, que no debería ser ni cálculo ni gimnasia, sino invención, creación, *repentización*<sup>39</sup>.

Del 10 de abril de 1935, cercana ya la sublevación que acabaría con la carrera de nuestro gacetillero, son dos artículos, los últimos de nuestra selección que contemplarán la reaparición de su duende. El primero consiste en una breve semblanza de Rocío Vega Farfán, *Niña de la Alfalfa*; el segundo es un fragmento dentro de un artículo sobre saeteros, una pincelada sobre otra cantaora, *La Niña de Marchena*.

### **La niña de la Alfalfa**

---

<sup>39</sup> En la música culta, *repentización* significa ejecución de una canción o una pieza instrumental a la primera lectura. En el folclor, sin embargo, se trata de una técnica y una forma de poesía oral basada en la improvisación de los versos, normalmente en diálogo o coloquio con otros poetas o cantadores. Está aún –relativamente– viva en Andalucía oriental y Murcia. En la *repentización*, una vez iniciada la ronda, no se improvisa en cuanto al tipo de estrofa, con frecuencia quintillas, décimas o redondillas.

¡La Niña de la Alfalfa! A Rocío Vega, la chiquilla que se revelara un año cantando en los balcones del Círculo de Labradores, la engañaron. Era una chiquilla del pueblo que cantaba con voz clara y bonita y se empeñaron los inteligentes en hacerla nada menos que artista de ópera.

¡Esa fue su ruina! Perdió en los estudios varios años, y al cabo de ellos debutó en Sevilla, en el teatro Lloréns, cantando con Hipólito Lázaro “El Barbero de Sevilla”.

No gustó. Lo dice ella misma. “No gusté, no señor”. El miedo... los nervios... No sé. Lo que ocurrió entonces no quiero ni pensarlo. Todavía siguieron los inteligentes hablando de la futura diva. Y el tiempo, juez supremo de todo, le dio la razón a la muchacha. ¡A Rocío no le gustaban los macarrones! Le gustaba más el jamón serrano, y Rocío se dedicó a las varietés, y si ha ganado y gana dinero en su vida, ha sido cantando cuplés, a los que les intercala esos duendes flamencos que las cupletistas de por ahí desconocen, porque esos duendes son los duendes de Sevilla. Son los duendes de Carmen Díaz, los de Amalia Molina, los de Pastora Imperio, los de Estrellita Castro, los de Rocío Vega.

El músico lleva a los papeles su canción y las artistas andaluzas son las que se encargan de que los duendes levanten al público en vilo. Los artistas que no poseen esos misteriosos duendecillos, cantan siempre lo mismo.

De modo que los duendes no son exclusivos del flamenco, ya que pueden aparecer, y aparecen, si las intérpretes son de la tierra, en el cuplé: lo que sí son es naturales de Sevilla. La popularísima *Niña de la Alfalfa*, nos dice *Galerín*, “si ha ganado y gana dinero en su vida, ha sido cantando cuplés”, pero no cuplés de los de primera hornada, de los llamados sicalípticos, claro está, sino esos otros cuplés desconocidos por las cantantes de Despeñaperros para arriba, los andaluzados, es decir, los que están interpolados de duendes. *Galerín*, tal vez inopinadamente, está certificando los primeros vagidos de un género nuevo, hijo del cuplé y que en la época se llamó “el folklore”, a partir, entre otros factores sobre los cuales volveremos<sup>40</sup>, de una deriva de las varietés en la que Rocío Vega no estuvo sola: la acompañaban cantantes como Carmen Díaz, Amalia Molina, Pastora Imperio (sí, Pastora Imperio fue cupletista) o Estrellita Castro, esto es, aquellas artistas andaluzas de varietés capaces de aflamencar con sus quiebros o duendes las canciones de temática costumbrista y sentimental y expresión andaluza. O, dicho de otro modo, de

---

<sup>40</sup> Véase el capítulo 10 de este trabajo.

procurarle al viejo y sencillo cuplé original un plus sentimental en lo temático y andaluzado en lo ambiental, que en lo musical consistía en una mezcla de melisma y canto *ad libitum*.

Lo que *Galerín* juzgaba con cierta ambigüedad en el flamenco, lo constata, lo aprecia y lo celebra en el emergente género cancionero. Como tantos otros intelectuales y artistas, si es que somos capaces de contemplar la historia de la canción sin las gafas correctoras de la visión de la pureza. Los tratados de flamencología dedican recortadas endechas o capítulos enteros al desprecio que los intelectuales mostraban por el flamenco antes del concurso de Granada, pero demasiado frecuentemente olvidan contrastar aquel desdén con el aprecio por otras artes, musicales, populares y urbanas, a las que apenas si prestamos atención académica. ¿Cuántos artistas –pintores, escritores, cineastas– hicieron del flamenco su fuente de inspiración plástica en las dos primeras décadas del siglo XX? La nómina es magra. ¿Cuántos se fascinaron por el cuplé y las variedades? Picasso pintó a Blanquita Suárez, Romero de Torres a *La Argentinita*, Manuel Benedito a Conchita Piquer, Anselmo Miguel Nieto a Anita Delgado, Charles Chaplin admiró y quiso llevarse a Hollywood a Raquel Meller, una de las cupletistas más requeridas por los pintores, algunos de primera fila: Sorolla, Carlos Vázquez, Romero de Torres, Ricard Urgell, Gustavo de Maeztu, Anselmo Miguel Nieto. Benavente seguía personalmente a cupletistas y canzonetistas por los teatros y les escribía piropos al por mayor, Valle-Inclán o Ricardo Baroja eran consumidores del género, Manuel Machado escribió encendidísimos elogios de la Meller. Pastora Imperio, que fascinó a Pérez de Ayala y Manuel de Falla, fue una de las más retratadas: por Benedito, Villegas Cordero, Eduardo Chicharro, Mariano Benlliure, Romero de Torres. Zuloaga dibujó y pintó desnuda a la Bella Oterito. La bailarina Tórtola Valencia fue admiradísima por casi todos, con Rubén, Anglada Camarasa, Baroja o Valle a la cabeza. Y García Lorca, que colaboró con *La Argentinita* en una serie de proyectos que abordaremos en este trabajo y se relacionó, asimismo, con uno de los letristas fundamentales del nuevo género, Rafael de León y, en menor grado, con el cantante Miguel de Molina<sup>41</sup>,

---

<sup>41</sup> Diez años más joven que él, Gasch considera al joven aristócrata, comediógrafo y poeta Rafael de León el “íntimo amigo” de Lorca hacia 1935; Ignacio Augustí da también a entender que aquella relación fue estrecha; Ian Gibson lo duda (Gibson, 2011, p. 1061). De León es uno de los autores más imbuidos de lorquismo de entre los que se dedicaron a escribir letras de canciones de consumo. En *Botín de guerra*, Miguel de Molina narra su encuentro en una calle de Barcelona, en diciembre de 1935, con Rafael y Federico. Se van los tres juntos a un café en el que Miguel de Molina declara asistir, encantado, a “aquel cruce de fuegos de artificio que era el diálogo entre ambos”. De León le

celebraba en su conferencia el arte de una anónima cupletista, una representante del género ínfimo que, sin embargo, cantaba con duende... y seguro que, también, con duendes.

*Galerín*, con su repentino encarecimiento del papel de estos gorjeos en la técnica vocal de las cupletistas andaluzas –capaces de levantar al público en vilo, de ofrecer algo diverso, de restar monotonía a las interpretaciones– podría seguir aún en su propia órbita o haber recibido ya los ecos de la conferencia lorquiana, porque, no lo olvidemos, estamos en 1935 y Lorca, en el calendario cultural español de los años treinta, es casi ubicuo. No hay que desechar esta segunda hipótesis, que podría afianzarse con la última de las referencias al duende del insustituible corpus periodístico de *Galerín*. La crónica es una glosa del arte de una serie de saeteras: además de *La Niña de Marchena*, las *Pompis*, *La Niña de los Peines* y *La Finito*.

### **La Niña de Marchena**

Voz fresca y agradable y ganas de cantar siempre. No es flamenca; pero tiene, como buena andaluza, sus duendecitos.

Quisiera tener mucha más voz de la que tiene, para hacer en el final de la copla lo que todavía sigue haciendo con gran desahogo Centeno, único artista que no ha perdido la voz.

Si se escapa en un tercio un “gallito”, en el siguiente logra con su privilegiada garganta salir “airosa”. ¡Y tan airosa! (*Galerín*, 1935, abril 10)

El círculo se cierra. Tiene sus duendecitos *La Niña de Marchena* –qué lejano este diminutivo de la solemnidad opaca del Duende en Lorca–, esos duendecitos típicos de las voces musicales andaluzas: por su garganta privilegiada suben y bajan esos gnomos-gorgoritos, y si tuviera más voz, como Centeno, que no tenía duendes pero sí un gran instrumento, limpio y efectivo, sería más redonda.

Aparte de los textos que hemos extraído de las columnas de *Galerín*, nos resta por referenciar dos documentos, en los que los duendes anteriores al otoño de 1933

---

comenta a Lorca que está escribiendo una nueva canción en colaboración con Salvador Valverde, se trata de *Ojos verdes*. Le recita parte del estribillo, “Ojos verdes, verdes como la albahaca...”, y Federico, en broma, acusa al amigo de haberle plagiado su *Romance sonámbulo*. El joven letrista de la que será la canción de masas más importante de la primera mitad del siglo XX, medio ofendido medio en broma, le espeta a Lorca si se cree “el dueño del color verde en la poesía española” (Molina, p. 109).

hacen acto de presencia. El primero se publica en *El Liberal* el 14 de diciembre de 1929.

### **Una fiesta magnífica en el Palacio del Aceite**

Aguardando el momento de su actuación deambulaban por las galerías el Niño de Huelva, pensando en su mágica guitarra; Manolo Torres –el faraón de las seguiriyas–, entonándose por lo bajo; Lolita la de Triana, sujetando los nervios...

En una de las galerías del patio interior la gracia alada en el baile del cuadro femenino de Otero –el veterano y famoso maestro–, con el repiqueteo de los palillos y la línea ondulante y enteramente variable de sus faralaes. Pilar Molina, entre las artistas, cautivando con su simpatía inagotable a la aristocrática concurrencia...

Circula la manzanilla en finas copas, pródigamente.

El “jaleo” triunfa en el tablado.

Los ojos femeninos apagan el resplandor de las luminarias.

Es la hora bruja en que los duendes de Sevilla han invadido el Palacio del Aceite y han saltado a la guitarra del Niño de Huelva y han rodeado a Manolo Torres, que los ha hundido en el profundo sentimiento de la “*seguiriya gitana*”...

Se ha abierto el “buffet”. Suena la música indescriptible de las risas locas. Ha comenzado el baile... y ha terminado su misión el cronista.

Estos duendes de Sevilla ¿son folclóricos o flamencos? Parece que fueran folclóricos (hora bruja, saltos, rodeo) y se hicieran flamencos en el camino (el paso de la guitarra del de Huelva a la garganta del *Torre* los hunde en lo hondo y sentimental), ese carácter *externo* que parecen poseer nos inclinaría a pensar que son los folclóricos, como decimos, en trance de aflamencamiento. No obstante, esta es, de todas las que aquí transcribimos, la cita más ambigua sobre los duendes prelorquianos que hemos localizado, pues pareciera compartir una parte de la naturaleza que el poeta les asignará en 1933. Aún así, nos reafirmamos en que su carácter es diverso: los duendes son *de* Sevilla y se manifiestan, como personajes mítico-mágicos que son, en la hora bruja, con el dinamismo y la travesura propios de su ser pintoresco; no provienen del cantaor o del tocaor, van a ellos.

Interés sobre todo biográfico tiene el último documento que reproducimos, y del que da cuenta Ortiz Nuevo en *Pastora en la hemerografía de su época* (2004). El 14 de enero de 1933 se publica un reportaje periodístico sobre la boda de *La Niña de*



*los Peines* con Pepe Pinto. Lo reproducimos íntegro por su pertinencia general en este trabajo: la novia no es otra que la máxima protagonista femenina de *Juego y teoría...* y el reportaje y la conferencia son contemporáneos.

### **Una boda de rumbo.**

#### **La niña de los Peines y Pepe Pinto**

La noticia dada sin decir los nombres “de guerra” de los contrayentes pasaría “desapercibida”. Esto es:

Ante el cura párroco de la típica iglesia de San Gil, y delante de la Virgen macarena, contrajeron anoche matrimonio doña Pastora Pavón y don José Torres Garzón.

Fueron padrinos don Manuel Serrapi y su señora, y actuaron de testigos don Antonio Moreno y don Alberto Monserrat.

¿Quién conoce a estos señores? Nadie. Pero si decimos que Pastora es la famosa Niña de los Peines y que don José es Pepe Pinto, el creador de los fandanguillos de su nombre, que cobra miles de duros por impresionar placas con sus coplas, los conocen en España entera.

Hay que aclarar también que Serrapi es el famoso tocador Niño de Ricardo, y Moreno otro guitarrista formidable, y Monserrat el agente artístico de este conjunto de ópera flamenca.

Pastora y Pinto, que en breve embarcarán para América ventajosamente contratados, invitaron anoche a sus amistades, muchas y buenas, como pudimos ver, para celebrar el acto, que ha constituido lo que se llama una boda de rumbo.

Los nuevos esposos han recibido muchos y valiosos regalos, cambiándose entre los novios joyas de gran valor.

Y el jerez, los empapantes y los habanos se prodigaron en abundancia.

Empezó el festejo con un dúo de guitarras (Ricardo y Moreno), que deleitaron a la concurrencia con lo más escogido del repertorio flamenco.

Luego cantó Pastora cosas viejas, cante rancio:

Soy desgraciaíto  
hasta en el andá,  
que los pasitos que doy p'alante  
se me van p'atrás.

Después sus famosos fandanguillos estilo Pinto con “duendes” gitanos. Los fandangos se los contestaba su esposo con letras alusivas que levantaban tempestades de aplausos.

Para que descansara la pareja de “divos”, alternaban El Niño de Utrera, formidable cantador de voz extensa y clara. El Niño de Fregenal con su media voz y sus letras sentimentales. El hermano de Fregenal, futuro “as” del cante “jondo”, de quien dice Paco Senra que “canta con la cabeza” por lo bien que dice el cante.

Los intermedios los amenizaba “el picador” de esta cuadrilla de artistas, Senra, quien bailó hasta el yo-yo.

Cuando decaía la animación, de nuevo volvía Pastora, portentosa de facultades, a deleitarnos. Y continuaba Pepe Pinto, superándose en cada copla. Y Antonio Moreno haciendo filigranas con la “triorva” y una pareja de chiquitines que bailaron flamenco como La Macarrona.

Y... la del alba.

Deseamos a los nuevos esposos muchas prosperidades y muchos éxitos en la larga excursión que van a emprender por tierras de América.

Pastora lleva a ese viaje una nueva modalidad de su arte, desconocida en España: varios bailes flamencos a la guitarra que llamarán poderosamente la atención.

El duende se nos revela, a solo unos meses de su presentación definitiva en sociedad, en este texto en el que se lo relaciona directamente con su sibila máxima lorquiana. Pero la manifestación es tan escueta que no nos permite adivinar si el periodista sigue aún en la línea galeriniana (duendes como “gorgoritos sin letra”) o está ya inmerso en la lorquiana (en cuyo caso sería un eco de los adelantos y juegos de autopromoción del poeta, quien ya había hablado públicamente de su duende en España).

Previa a este cotejo en la obra del cronista sevillano, abordamos una revisión de las obras de José Luis Ortiz Nuevo en las que se rastrean concienzudamente las noticias que sobre flamenco aparecieron en la prensa sevillana y malagueña en el siglo XIX y parte del XX. Allí nos encontramos con que la descripción de los cantes y, sobre todo, de los bailes, se ilustra con sustantivos como: “sentimiento”, “embrujo”, “estilo”, “gusto”, “gracia”, “pasión”, “sal”, “salero”, “donaire”, “arte”, “finura”, “expresión”, “garbo”...; hasta de “ternura de los cantes” o “dulzuras del

*cante jondo*” se llega a hablar, pero no de *duende*<sup>42</sup>. Es un dato que estimamos de singular importancia. La excepción a esta obstinada regla es, pues *Galerín*, quien sí convoca a un duende o a unos duendes a todas luces flamencos, con suficiente coherencia semántica, persistencia en el tiempo y solidez testimonial como para establecer su preeminencia sobre el posterior, lorquiano, probable hijastro suyo. Pensar que hubo, por parte de Lorca, un malentendido a la hora de discernir lo que los duendes sevillanos denotaban, se nos antoja poco probable en autor de oído tan fino. Más bien habríamos de apuntar, bien a una deriva semántica (a que Lorca oyera en boca de alguno o algunos de sus flamencos de cabecera, nacidos o afincados en Sevilla, referencias a los duendes en contextos menos estrechos y más ambiguos), bien a una manipulación consciente, a una reelaboración. La combinación de estas dos coyunturas resulta, asimismo, bastante plausible.

Tras el rastreo y el cotejo de documentos que acabamos de efectuar, dudamos que el duende sevillano, cuyo máximo portavoz es *Galerín*, hubiera remontado alguna vez el bajío de su origen procurando llegar a tierras más altas sin la facultad aprehensiva, la capacidad de asombro y la habilidad transmutadora y poética de Lorca. Bien podría haberse quedado encallado en la ciudad satisfecha y chispeante que es el hábitat natural de un cierto flamenquismo rumboso, como decenas de términos ocurrentes y palabras jergales que brotan de las dos orillas del Guadalquivir sin llegar a alcanzar la dimensión general de la lengua<sup>43</sup>. Hasta Lorca, parece que el duende no fue más –o fue poco más– que un quiebro melismático de la voz apoyado en una vocal. El hecho de que, en los primeros textos en los que se anuncia, *Galerín* se vea impelido a definirlo, a explicarlo, nos hace pensar que tampoco debía de ser (en su sentido original de “gorgorito sin letra”) término de uso extendido, excepto en su ambiente, entre sus creadores y primeros usuarios. A partir de Lorca, de su labor de intervención subjetiva sobre la base de hallazgos ajenos –un poco a la manera de los fandangos personales...–, alcanzará otra categoría, se acuñarán para él sentidos

---

<sup>42</sup> Los libros de Ortiz Nuevo consultados a este respecto son: *¿Se sabe algo? Viaje al conocimiento del Arte flamenco en la prensa sevillana del XIX. Desde comienzos del siglo hasta el año en que murió Silverio Franconetti (1812-1889)* (1990); *A su paso por Sevilla. Noticias del Flamenco en Serva, desde sus principios hasta la conclusión del siglo XIX* (1996); *El Eco de la Memoria. El Flamenco en la prensa malagueña de los siglos XIX y principios del XX* (2010) y *Coraje. Del maestro Otero y su paso por el baile* (2012).

<sup>43</sup> Habla el tocaor Gerardo Núñez: “Como el flamenco ha sido un arte aprendido en la calle y no en los conservatorios o escuelas de música, nos hemos inventado un montón de expresiones basadas en la intuición y en el oído a las que luego, cuando te paras, les encuentras mucha miga” (Mora, 2011, p. 245).

diferentes y, andando el tiempo, llegará a convertirse en un recurrente saco sin fondo en el que cabrán las mayores divagaciones. A la luz de nuestros hallazgos, podemos declarar que el conocimiento y la lectura adecuada de las connotaciones de los duendes anteriores a Lorca, entre los cuales el galeriniano era el eslabón perdido, resultan radiales para aprehender su construcción.

García Lorca no solo sacó al duende de su hábitat primario, el folclórico, cuyo dominio es público, o lo separó de los autorreferenciales e insulares entornos de la jerga, sino que, sometiéndolo a un proceso de sublimación, lo singularizó para siempre (los duendes sevillanos de *Galerín* aparecen casi siempre en el plural menos mayestático que imaginarse pueda), hasta casi borrar su cartografía, y una vez individualizado, una vez Persona, nos lo sirvió en bandeja literaria y estética, antropológica y sociológica.

“Se saben los caminos para buscar a Dios”, dijo Lorca; en cambio, “para buscar al duende no hay mapa ni ejercicio”. Una vez más, exageraba.

## 4. *Pentimenti*, hilos rotos y cabos sueltos en la manufactura del tejido del duende

Se conoce por *restaño* o tela áurea un tejido antiguo, confeccionado con hilo de oro o plata y parecido a un tafetán de mucho brillo que también se denominaba, por su aspecto como de superficie helada, *glasé* y, antes, desde el siglo XVI, *lama*. En la Iglesia católica solía reservarse para la confección de ornamentos sagrados o túnicas, mantos y sayas destinadas a las imágenes de vestir. Recibe este paño, todavía, un nombre más: *duende*<sup>44</sup>.

A semejanza de esta rica tela de antiguos resplandores, nuestra conferencia atesora en su malla pequeños secretos, algunos ya explorados, otros no. Precisamente por habernos quedado de ella varias tramas sucesivas –la primera de todas la manuscrita, luego la mecanografiada y, por último, las diversas ediciones salidas de las imprentas argentinas y españolas hasta nuestros días– tan valiosos materiales siguen ofreciéndonos la oportunidad de escudriñar aspectos no registrados en la necesaria labor ecdótica o sutiles enigmas a la espera de resolución, varios de los cuales conciernen al hecho flamenco.

Lorca manuscibe su charla, o la mayor parte de la misma<sup>45</sup>, en el moderno trasatlántico que lo lleva de Barcelona a Buenos Aires en octubre de 1933, el *Conte Grande*, en las dos semanas que duró una travesía que fue, por fortuna para quien tenía un miedo cerval a las traslaciones marítimas, tranquila<sup>46</sup>. Una vez en la capital argentina un secretario suyo pasará a limpio aquellos folios<sup>47</sup>. De esta segunda labor es testigo un reportero que había ido a entrevistar a Lorca en su hotel bonaerense, José

---

<sup>44</sup> Dentro del marco de la religiosidad popular son muchos los mantos de vírgenes o faldones de cristos que desde antiguo han sido fabricados con aquel tejido. Respecto del uso del duende o restaño para ornamentos litúrgicos sírvannos dos ejemplos procedentes de la misma época y la misma sede catedralicia. En 1771 el arzobispo Tomás Aizpuru regala a la seo de Murcia, en la que había sido canónigo doctoral, “un riquísimo terno de restaño de plata bordado con oro en realce”. En 1756 esa misma catedral destina “importantes partidas de restaño de oro romano para la confección de tres paños de púlpito” (Congosto, 2002, p. 159; diversas ediciones del *DRAE* y *Diccionario de autoridades*; Pérez Sánchez, 1999, pp. 170-171).

<sup>45</sup> “El poeta, además de divertirse, trabaja en una nueva conferencia, ‘Juego y teoría del duende’, que dará por primera vez en Buenos Aires, y pule otras, ya muy probadas” (Gibson, 2011, p. 906).

<sup>46</sup> Embarca en Barcelona, junto al decorador Manuel Fontanals, el día 29 de septiembre. El trasatlántico hace escalas en Las Palmas de Gran Canaria, Río de Janeiro, Santos y Montevideo. Desembarcan en Buenos Aires el 13 de octubre. (Gibson, 2011, pp. 904-908 y Armero, 1998, p. 210).

<sup>47</sup> Usaremos, en adelante las siglas MO para indicar que nos referimos al manuscrito original y CM para citar la copia mecanografiada. Para la reproducción de textos de la conferencia ya editada nos remitiremos, siempre que no se mencione otra cosa, a la edición de las *Conferencias* de Christopher Maurer para Alianza Editorial (García Lorca, 1984b).

Ramón Lence, gracias a cuya pieza periodística conocemos algunos detalles de interés. Ambos documentos originales se conservan en Madrid, el autógrafo en el archivo personal de Juan Guerrero Ruiz<sup>48</sup>, que hoy custodia su nieta, Ana Clara Guerrero y la copia a máquina en la Fundación Federico García Lorca. Como en todo manuscrito, la trama y la urdimbre del duende lorquiano nos descubren marras, zonas de tersura maestra, hebras sueltas, hilvanes y zurcidos susceptibles de interpretación en los planos psicológico y emocional, muy informativos del funcionamiento interno del proceso creativo. Hoy que la escritura a mano, tan ilustrativa y rica en implicaciones sensitivas para los investigadores, tan confidencial, desaparece de nuestras vidas y de la creación literaria, relegada por las nuevas y cómodas tecnologías informáticas, el investigador empieza a echar de menos aquella fuente personal y personalizada. No es este el caso en García Lorca, que dejó mucha letra escrita de su puño.

La primera página del manuscrito no es, en este sentido, serena. El decurso de la escritura se revela tortuoso y presenta un buen número de tachones y arrepenimientos. Se trata, seguramente, de la página más sinuosa e inquieta, intranquila incluso, de todo el documento. Algunas de las frases e incluso de los párrafos corregidos o eliminados presentan un grado notable de significación.

La primera de estas vacilaciones, varias veces retocada a la baja, es el apunte contable que aparece en el inicio absoluto de la conferencia: Lorca hace recuento del número total de conferencias *aburridas* a las que dice haber atendido en la Residencia de Estudiantes, entre 1918, fecha de su ingreso y 1928<sup>49</sup>, año de su partida de aquella institución. Transcribimos el fragmento reproduciendo sus tachaduras:

---

<sup>48</sup> La mayor parte del archivo que poseía Juan Guerrero Ruiz (formado por documentos y correspondencia personal, más parte de su biblioteca) le fue adquirido a la familia, tras la muerte de su titular, por la Universidad de Puerto Rico, Recinto de Río Piedras, en 1962, y hoy forma parte de la Colección Zenobia y Juan Ramón Jiménez. En propiedad de los descendientes del que fuera colaborador de Juan Ramón, amigo de los poetas del 27 y cofundador y editor en Murcia de la revista *Verso y prosa*, aún queda, no obstante, algún importante documento, como los originales de *Juego y teoría del duende*. En *Verso y prosa* había publicado Lorca su *Primer Romancero Gitano*, cuyo popularísimo “Romance de la Guardia Civil Española”, uno de los poemas que con más frecuencia recitara en público el vate, iba encabezado por esta dedicatoria: “A Juan Guerrero, Cónsul general de la Poesía”. En una carta fechada en 1928, Lorca le escribe a Guerrero: “Tú siempre el mejor, Cónsul general de la Poesía. Todos mis amigos agradecidísimos a ese grito de *Verso y Prosa*, papel decano y maestro de revistas juveniles a quien rinden y rendimos pleitesía” (García Lorca, 1985a, p. 277).

<sup>49</sup> Gibson corregirá a Lorca: “Federico pasa su primera temporada en la capital en la primavera de 1919, no de 1918 como se ha venido afirmando” (Gibson, 2011, p. 229). Lorca mismo se autocorrigió en el manuscrito respecto de la fecha de salida de la institución; la que ha escrito primeramente es, con bastante seguridad, 1930.

Desde el año 1918 que ingresé en la Residencia de Estudiantes de Madrid ~~teniendo yo diecisiete años~~ hasta el ~~1930~~ 1928, en que la abandoné, ~~para~~ terminados mis estudios de Filosofía y Letras, he oído en aquel refinado ~~salón más de dos mil quinientas conferencias~~ salón, donde acudía ~~la vie~~ ¡ya tarde! para corregir su frivolidad de playa francesa la vieja aristocracia española, ~~más de dos~~ cerca de mil ~~quinientas~~ conferencias.

Lo más remarcable en este párrafo es la sucesión de cifras *in diminuendo*, imputables al típico espíritu hiperbólico del autor que, claramente, se va morigerando en sucesivas permutas hasta alcanzar tono y compostura *adecuados*. De las “más de dos mil quinientas conferencias” que dijo haber oído en aquellos salones, un número exagerado a todas luces, hace lo que parece una primera reducción a mil quinientas, aún un número abultado, que zanja en “cerca de mil”<sup>50</sup>. Todavía en CM encontraremos estas dudas sobre qué número dejar como definitivo, pero el asunto se resuelve en los mismos términos que en MO:

Desde el año 1918 que ingresé en la Residencia de Estudiantes de Madrid, hasta el 1928, en que la abandoné, terminados mis estudios de Filosofía y Letras, he oído en aquel refinado salón, donde acudía para corregir su frivolidad de playa francesa ~~¡Ha tarde!~~ la vieja aristocracia española, ~~cerca de más de dos mil quinientas~~ cerca de mil conferencias.

El dramático “¡ya tarde!” de MO lo pasa a limpio, con una llamativa falta ortográfica, el mecanógrafo, pero luego el poeta lo elimina o hace que él lo elimine, puesto que la tachadura consiste en una sucesión de equis de tipografía, con lo cual se desplaza la atención hacia lo que más le incumbe: acendrar la caracterización del salón como espacio intelectual superficialmente elegante y aburrido (una exageración más, un tanto injusta) y poner el acento en el abultado número de disertaciones. Es curioso que Lorca hable aquí de aristocracia y no de burguesía<sup>51</sup>, pues, si bien hubo nobles asiduos a aquellos reclamos artísticos e intelectuales, fueron sobre todo

---

<sup>50</sup> En referencia a la oferta lorquiana “de una imagen construida con rasgos estéticos”, propia de la vertiente autobiográfica y esparcida en sus entrevistas, Andrés Soria (1989, p. 13), más que de exageraciones, habla de “pequeñas inexactitudes vanidosas, que siempre celan o estilizan hechos auténticos: quitarse un año, exagerar los suspensos, modificar las circunstancias de los comienzos en la literatura” y que “alguna vez obedecen al deseo de complacer al auditorio”.

<sup>51</sup> Véase Sinclair, A. (2004): “Telling it like it was”? The “Residencia de Estudiantes” and its image, *Bulletin of Spanish Studies*, LXXXI, 6, Glasgow, pp. 759-761.

elementos pertenecientes a una burguesía librepensadora de signo regeneracionista y novecentista los que estuvieron detrás de la gestación y aspiraciones de la Institución Libre de Enseñanza y sus retoños, la Junta para la Ampliación de Estudios y la Residencia de Estudiantes. Si tenemos en cuenta que el auditorio de esta charla es extranjero y que el país donde va a hablar es una república hija de la colonización española, tal vez se trate de una elección de tipo ornamental con algo de golpe de efecto.

También el segundo párrafo requiere revisión y comentario. Es breve, e ilustra, desde lo festivo y anecdótico, el colmo de aquel supuesto aburrimiento:

Recuerdo una ~~confe~~ de un hombre famoso de cuyo nombre quiero acordarme pero no ~~lo~~ puedo repetir, tan tremenda, que el pintor Salvador Dalí mi compañero de cuarto y otros dos chicos más, nos tiramos vestidos a la piscina.<sup>52</sup>

La oración, anotada sin titubeos (solo esas dos palabras apenas significantes, eliminadas ambas por sobreentenderse en su contexto morfosintáctico y por cuestión de estilo), fue luego suprimida por medio de una sola tachadura en forma de equis apaisada, por lo que se lee con bastante facilidad, y no pasará a CM. Pero la anécdota en sí no es nueva: la encontramos, también desechada, en un manuscrito anterior, el de la conferencia-recital sobre *Romancero gitano*, que Lorca pergeña en términos similares pero mencionando, en vez de a Salvador Dalí, a Emilio Prados, y trocando piscina por canal:

Recuerdo una vez que un conferenciante nos dio una lata tan espantosa que el poeta Emilio Prados y yo salimos como locos al jardín y nos arrojamos vestidos al canal que bordea la colina de la Residencia. (Gibson, 2011, p. 244)

---

<sup>52</sup> Según testimonio de Gabriel Celaya, quien residía en una habitación en la planta baja del primer pabellón, “esa misma habitación la habían ocupado alternativamente Lorca con Dalí y, luego, Dalí con Buñuel” (Sánchez Vidal, p. 66). Dependiendo, pues, de la época a la que Lorca se refiriera, la necesaria revisión ortográfica de este párrafo, por otra parte, desechado, brindaría dos sentidos diferentes según coloquemos una o dos comas en él. Si fijásemos: “el pintor Salvador Dalí, mi compañero de cuarto y otros dos chicos más, nos tiramos vestidos a la piscina”, Lorca hablaría de cuatro residentes en total, uno de los cuales es un compañero suyo de cuarto, anterior o posterior a Dalí; pero si colocáramos dos comas: “el pintor Salvador Dalí, mi compañero de cuarto, y otros dos chicos más, nos tiramos vestidos a la piscina”, tres serían los protagonistas y Federico se retrotraería a la época de convivencia con Salvador. Optamos por esta segunda redacción, dada la relevancia de Dalí en el párrafo, único aludido por su nombre y reminiscencia clave de este apunte biográfico.



Al distinguir la coincidencia, resulta inevitable preguntarse cuál de las dos versiones del sucedido habrá sucedido, pero también sospechar que ambas fueran inventadas: su simetría morfosintáctica y sus divergencias semánticas invitan a considerar esta hipótesis como plausible. Hay, además, un elemento previo que añade desconfianza: Federico no sabía nadar. Aún así, dependiendo de sus dimensiones y, sobre todo, de su profundidad, podría haberse tirado a la piscina..., expresión idiomática que, por cierto, tiene en el español coloquial un sentido claro: decidirse con resolución a hacer algo que entraña un riesgo, que resulta osado. Comprobemos dónde, dentro de la Residencia de Estudiantes, se encontraría la piscina, físicamente. Esta es la descripción que nos ofrece Ian Gibson (2011, p. 248) de algunos aspectos arquitectónicos, relacionados con las instalaciones deportivas de aquel complejo:

“Mens sana in corpore sano” hubiera podido ser el lema oficial, en verdad, de aquella casa, que, de acuerdo con sus raíces institucionalistas y anglófilas, creía en la utilidad de los deportes, considerándolos “el acicate para la vida corporativa y para el mantenimiento de un sano espíritu de orden”. Al lado del Palacio de Bellas Artes se construyeron varias canchas de tenis (que todavía existen) y, detrás de la Residencia, había un campo de fútbol y una pista para carreras, salto y disco. Se tomaban baños de sol en las azoteas de los pabellones. Estaba de moda el deporte, así como el atuendo deportista, y llegarían a hacerse famosos los concursos atléticos organizados cada año por los residentes aficionados.

Piscina, desde luego, no aparece en el breve inventario de Gibson y en la actualidad no hay en la *Resi* rastro de ningún estanque destinado al baño y los deportes de agua, pero podría ser que se hubiera cubierto alguna, existente allá por los años veinte. Sabemos, sin embargo, que no fue así. Se pensó en construirla, puesto que hay constancia documental de ese proyecto: una memoria firmada en septiembre de 1930, año en el que ya Lorca no era residente, por el arquitecto Carlos Arniches; pero la idea no frugó<sup>53</sup>. Luego en la versión de la anécdota de 1933 un Lorca que no sabía nadar se tiró en traje de calle, con una serie de compañeros entre los cuales se destaca a Dalí, a una piscina que no existía.

En el relato previo, el de 1926, el contenido resulta algo más creíble, aunque todavía cuestionable. El canal aludido, llamado el Canalillo, sí que atravesaba

---

<sup>53</sup> Archivo General de la Administración (AGA) de la Residencia de Estudiantes de Madrid, Sección de Construcciones civiles. Documento con número de referencia 13.553-1

aquellos pagos. Era un cauce no muy ancho que discurría de norte a sur a los pies de la que Juan Ramón Jiménez bautizó como “Colina de los Chopos” y que en su descenso hacia el Paseo de la Castellana pasaba por la calle del Pinar. Fue secado y sepultado en los años 80, pero los arquitectos Junquera y Pérez-Pita, como testimonio y homenaje a la antigua fisonomía del lugar, trazaron una acequia artificial de agua estancada, visible hoy (Mora, 2001, marzo 29). Extraemos el siguiente testimonio de los recuerdos del geógrafo Manuel de Terán (1978, pp. 5-6):

Don José Castillejo, un hombre magnífico mezcla de idealista y realista, había comprado todo el terreno por una cantidad insignificante, pues eran verdaderas afueras de Madrid. Aún así lo que daba de nuestra parte era una cantidad de campo extraordinaria. Por uno de sus lados, “El Canalillo”. Pero era un canalillo entonces sin chopos, hasta que un día Alberto Jiménez, director de la Residencia de Estudiantes, tuvo la idea de comprar chopos que llegaron a la Residencia, y que Juan Ramón y los residentes plantaron en la orilla del pequeño canal. Juan Ramón Jiménez decía a este propósito “ahí están echados todavía en el suelo con sus raíces en el esportón de tierra madre oliendo a vida y esperanza”, como olía toda aquella colina. “Han traído 3.000 chopos y todos vamos a sembrar los nuestros”, se habían distribuido a los residentes para sembrar los suyos. “Vamos a ver los que ya están plantados, tan tiernos, tan fuertes, tan sanos, tan vivos con sus tiesas hojitas sonajas aleteantes y su amorosa agua al pie, empezando ya a arraigar y a sostener el cielo”.

Aparte de esta y otras deposiciones escritas, existen fotografías en las que vemos a dos residentes pasear plácidamente junto a la acequia, y al fondo, recortarse contra el cielo las torres y los pabellones diseñados por Antonio Flores Urdapilleta en 1913. No tenemos dudas, pues, sobre su objetividad (como vemos, la fantasía creadora con base ocasionalmente real de Lorca nos obliga a hacer estas curiosas comprobaciones), pero lo que ya no parece verosímil es que el poeta malagueño, hombre muy apocado y solitario, enfermo del pecho desde niño, fuera tan inconsciente como para lanzarse, vestido, a aquel cauce de agua corriente, solo o en compañía de su muy querido amigo. De hecho, poco después de coincidir con Lorca en Madrid, a principios de la década de los veinte, Prados hubo de partir para el sanatorio de Davos, en Suiza, por un agravamiento de su tuberculosis pulmonar (Gibson, 2011, pp. 364-366). En cualquier caso, la historieta tiene, en sus dos variantes, valor y alcance: como apoyatura, como proyección y como fantasía.

Llama la atención que la versión del chapuzón de *Juego y teoría del duende* no haya sido reproducida en sus ediciones en nota a pie de página. Sostenemos aquí su interés, como revisión de sí propia, en razón de su posición dentro del engranaje de la conferencia y por lo representativo de su ulterior descarte. El mero protagonismo en ella de Salvador Dalí incide en el carácter fundamentalmente especular de la relación entre ambos: Lorca, que no ha vuelto a ver a su gran amigo desde hace cinco años, pero que no le ha perdido la pista ni a su nueva situación sentimental ni a su evolución estética, al retrotraerse a los años de la Residencia de Estudiantes le dedica su primer pensamiento, por un lado como íntima asociación entre aquel espacio físico y vivencial de la madrileña calle Pinar al amor que le ha profesado y, seguramente, aún le profesa, por otro con la confianza de que entre la intelectualidad sudamericana su nombre tuviera más impacto que el de un desconocido Emilio Prados. Además, haber vinculado a Prados con la conferencia sobre *Romancero gitano* y a Dalí con una de nuevo cuño cobra sentido a la luz de la respuesta de ambos amigos ante el poemario que tanta fama le había proporcionado: de admiración, entrega e incluso implicación personal para su edición en el caso de Prados (Jiménez Gómez, 2009, p. 134), de reprobación, reivindicación entusiasta de los principios del surrealismo<sup>54</sup> y revulsión para Dalí (Santos Torroella, 1978, pp. 88-94).

Ya hemos declarado que de la veracidad de la anécdota nos está más que permitido dudar, si bien tampoco nos extrañaría que pudiera basarse en alguna pequeña travesura de sustrato real, acaso protagonizada por terceros. Gibson, refiriéndose a la versión en la que figura Emilio Prados, acota que el granadino exageraba “como él sabía hacerlo” (Gibson, 2011, p. 244), y no seremos nosotros, desde luego, quienes le contradigamos, pero lo cierto es que la repetición de su urdimbre ahora, en 1933, en un trasatlántico que va camino de Buenos Aires, antes que a tildarla de invención absoluta, nos invita a proporcionarle el mínimo crédito de encajar en un espíritu, el de los residentes-artistas, jovial y juguetón, inquieto y altamente creativo.

En 1933 Federico tiene 35 años: ya no es exactamente un joven. Los despreocupados años formativos de las “reuniones de la desesperación del té”, las verbenas populares, el pedómetro, las mojaduras de primavera, la Orden de Toledo,

---

<sup>54</sup> Sobre la importancia del surrealismo en la visión y el impulso lorquianos del flamenco, así como su impronta en *Juego y teoría...* véase el capítulo “El duende surrealista del grito degollado”, en Génesis García, 1993, pp. 123-131.

los putrefactos, los anaglifos y los sablazos, están lejos, como lejos está el período inicial de pasión y deslumbramiento mutuo que unió a poeta y pintor<sup>55</sup>. El primero no ha dejado, en el lustro de distanciamiento, de aludir en público y en privado, casi siempre con admiración, al segundo. La separación sobrevenida y debida, como sabemos, por una parte, a divergencias de tipo estético, por otra a la interferencia interesada y homófoba de Luis Buñuel y, por último pero no menos importante, a lo que biógrafos e investigadores señalan como falta de asunción, por parte del catalán, de su homosexualidad (Gibson, 1999, p. 306), no ha impedido al poeta seguir citando en los ámbitos más diversos al pintor; incluso cuando está dolido en lo más íntimo no parece dejarse llevar por la rabia o el enojo, antes bien su actitud resulta indulgente, casi protectora. En ese sentido interpretamos nosotros lo que cuenta Ángel del Río que le ha confesado Lorca en Estados Unidos, tras tener conocimiento del fruto de la colaboración artística entre los otros dos componentes de aquel genial triángulo: “Buñuel ha hecho una mierdesita así de pequeñita que se llama *Un perro andaluz* y el perro andaluz soy yo” (Talens, 1886, p. 57): ¿no es curioso que Lorca citase solo a Buñuel y no a Buñuel y Dalí, autores, ambos, de la película?, ¿no es silenciar el nombre de uno de los coautores exculparlo, culpando, por exclusión, al único elemento nominado del tándem?

Identificamos casi siempre en el granadino este hábito de tolerancia y deportividad, quizá no suficientemente señalado, hacia las críticas del amigo, un encaje sereno y caballeroso del golpe, a más de una actitud receptiva a la influencia. Mientras el primero cuestiona escasamente al segundo, este no tendrá empacho, en público o por carta, en lanzar duros juicios de valor: no se percibe un grado recíproco de magnanimidad, o no de forma tan persistente, en Dalí. El amor que se han tenido y que hacia 1933 aún se tienen<sup>56</sup>, nos parece determinado por un reparto de papeles clásico, de ascendencia platónica: por un lado el del amante o *erastés* (sujeto del deseo, por tanto caracterizado por lo que le falta) y por otro el del amado o *erómenos* (objeto, cuyo atractivo consiste en que no sabe lo que tiene), siendo el catalán el amado, y el andaluz el amante, en el que se encuentra la actividad. Sin menoscabo de que la relación pudiera haber virado su sentido y sin el propósito de establecer roles

---

<sup>55</sup> Para profundizar en el reflejo de las bromas, complicidades y obsesiones hechas juego de los años de la Residencia de Estudiantes en la obra artística de cada uno de sus tres autores véase el capítulo 4, “Bromas privadas” de Sánchez Vidal, 1988, pp. 64-91.

<sup>56</sup> Queda claro en muchos documentos, y será “ratificado” en los que aparecen a partir del encuentro de 1935 en Barcelona.

de tipo sexual, opinamos que, históricamente, la amistad de tintes amorosos Lorca-Dalí mantuvo por lo general esa dirección.

Impresiona en la biografía lorquiana un amor de naturaleza cuasi inquebrantable como aquel, alimentado, como el que dibuja Ramon Llull en su *Libro de amigo y amado*, de memoria e inteligencia: “Preguntaron al amigo dónde nacía el amor, de qué vivía y por qué moría. Respondió el amigo que amor nacía en el recuerdo, vivía de inteligencia y moría por olvido”; “Por el particular amor que el amigo tenía del Amado, amaba el bien común por encima del bien particular, a fin de que comúnmente su Amado fuese conocido, alabado y deseado” (Llull, 1993, pp. 40 y 45). El recuerdo de un Dalí joven, insolente y alborozado, tanto más significativo por autocensurado, al inicio de esta conferencia que se coloca secretamente bajo la advocación de Dioniso Lieo, no hace sino acusar una continuidad en el tiempo intensa y problemática.

*Juego y teoría del duende* es un texto imbuido de espíritu báquico que celebra los dones del rapto, la sangre, lo oscuro y la embriaguez. Y es en el inicio mismo de su bosquejo cuando aparece, para enseguida desaparecer, aquel detalle de simpatía, juventud y vitalidad incontenibles, de clarísimo signo dionisiaco y perfil ligeramente homoerótico: cuatro chicos de alrededor de veinte años saltan, vestidos, a una piscina<sup>57</sup>. Han reaccionado así, en arrebató y exultación, como poseídos, al rigor adulto y circunspecto que gobierna en el empalagoso salón patricio. La escena, ahora que la sabemos total o parcialmente imaginada, nos revela al fin su auténtico carácter: onírico e ilusorio, acaso imbuida de *wishful thinking* o pensamiento deseado. Los únicos de esa pandilla bacante que quedan identificados son el propio narrador y su ahora ausente y añorado amigo. Tras convocarlo, Lorca lo desecha con una simple aspa, poco más que un leve plumazo que no parece querer deshacer de la escritura las marcas primitivas: por si en otro sitio, en otra ocasión, en otra lectura, hay lugar para el rescate, y porque invocar es abrir una puerta por la que sea capaz de regresar el dios que un día nos abandonó.

El último párrafo de esta primera página presenta, nuevamente, un buen número de hesitaciones que requieren análisis. Christopher Maurer anotó algunas, sin glosarlas, en su edición de las *Conferencias*. Estas son las transcripciones:

---

<sup>57</sup> El grupo de amigos más cercanos de Federico dentro de la residencia estaba formado por Emilio Prados, Luis Buñuel, Pepín Bello (que compartió con él habitación), Juan Vicéns y Salvador Dalí (Gibson, 2011, p. 364).

MO: ~~Mi criterio es~~ De modo sencillo, con el registro que en mi voz poética no tiene ~~imágenes brillantes~~ luces de madera, ni recodos de cicuta, ni ovejas que de pronto son cuchillos de ironía, voy a ~~llevaros a una ciudad, Granada, y a deciros como canta una ciudad de Noviembre a Noviembre~~ ver si puedo ~~regalaros una~~ enseñaros una oscura anémona de las que don Francisco de Quevedo puso en la cabeza dolorida de España.

CM: De modo sencillo, con el registro que en mi voz poética no tiene luces de madera, ni recodos de cicuta, ni ovejas que de pronto son cuchillos de ironía, voy a ver si puedo daros una sencilla lección sobre el espíritu oculto de la dolorida España.

Lorca es explícito en este aparte; se está procurando un tono poético para su ponencia, un registro entre los varios de que dispone y, una vez determinado, lo define por negación: aquel de luz no opaca ni maciza, uno que no es sinuoso, ponzoñoso o disimuladamente sarcástico, si se nos permite este envite interpretativo. La sustitución de “imágenes brillantes” por “luces de madera” es, sin duda, un acierto estético; el olfato de Lorca para la perfectibilidad de la imagen pocas veces yerra y, en este caso, la mayor obviedad y el exceso del par desechado dan paso a un sintagma en el que el contraste de los dos sustantivos, de afinidad creacionista, desprende inflexiones lumínicas ambiguas y sugerentes.

Pero en seguida sobreviene uno de los *pentimenti*<sup>58</sup> más curiosos de toda la charla. Lorca ha escrito, claramente, que pretende conducir a su auditorio americano a Granada, para decirle “cómo canta una ciudad de noviembre a noviembre”. La sospecha no se hace esperar: ¿está, como pensábamos, redactando el proemio a la conferencia del duende o el de la que lleva por título exactamente esa oración interrogativa (o exclamativa), *Cómo canta una ciudad de noviembre a noviembre*, que también dictó por primera vez en Buenos Aires en 1933? ¿Ha cambiado el autor de opinión y girado súbitamente para adaptar sus contenidos a otro texto, que también

---

<sup>58</sup> *Pentimento* (sustantivo italiano; plural, *pentimenti*) o *arrepentimiento* son los términos usados sobre todo en pintura para referirse a la “corrección introducida por el artista en su propia obra y que se hace visible con el tiempo” (Fatás y Borrás, 1988, pp. 26 y 168). Si preferimos el término italiano es por percibirlo menos cargado de las connotaciones de culpa y pesar que *arrepentimiento*, cuyo uso más frecuente en nuestra lengua es el no técnico. También lo escogieron para titular sendas obras suyas la estadounidense Lillian Hellman, en su novela homónima de 1973, o el holandés Frans Zwartjes, que en 1979 presentó un filme experimental y polémico con ese nombre; ambos podrían, asimismo, haber optado por una voz de su lengua vernácula: *regret* o *repentance*; *berouw*.

anda escribiendo? ¿O sería posible postular la permutabilidad de un cierto tipo de introducciones, en que Lorca las piense intercambiables?

Una somera comparación entre los preámbulos de las conferencias y lecturas lorquianas de cuyo texto completo disponemos nos informará de su carácter no reemplazable en el caso de la mayoría, sencillamente porque en ellas se pasa con rapidez, en un solo párrafo, de las palabras liminares a la entrada en materia, o bien se hace muy pronto mención del tópico del que se va a tratar. Sin embargo, *Canciones de cuna españolas*, *Romancero gitano* (su primera versión y la que leyó, con recitados de Margarita Xirgu, en Barcelona en 1935), *Un poeta en Nueva York* y *Juego y teoría del duende* contienen párrafos iniciales perfectamente canjeables, por poseer todos ellos una función preparatoria, entre la *captatio benevolentiae* y la exhortación, desligados, por tanto, de la materia específica del discurso. En todos podemos identificar una serie de elementos comunes, sintetizables en estos tres asertos: *aburriros es la última de mis intenciones, no vengo a sentar cátedra ni a abrumaros con datos o análisis sesudos y quiero establecer con vosotros una complicidad sincera*. Tal complicidad estaría basada en juegos de elementos como la carne viva y la comunicación cordial, el amor y el calor, la magia y la poesía. Estos propósitos a veces se expresan por medio de unas concentradas frases, otras se extienden a uno o varios párrafos colocados frecuentemente en el arranque inmediato, con digresiones e, incluso, una o varias anécdotas, desechadas más tarde o no, tal cual ocurre en la que nos ocupa.

Manejamos, como posible explicación a la aparición del título de un trabajo diferente en la urdimbre del duende, dos conjeturas. La primera, que Lorca hubiese comenzado a redactar el texto de *Juego y teoría...* y se confundiera de título en el momento de dar por acabado su proemio y pasar al asunto. La segunda, que lo escribiera desde un principio con las miras puestas en *Cómo canta una ciudad de noviembre a noviembre* y cambiara de opinión en el proceso, súbitamente consciente del grado de permutabilidad de esa serie de elementos de los prolegómenos, al advertir que lo ya compuesto no condicionaba lo por venir y optando por ensartar nuevas y brillantes hebras con las que tejer su duende.

El momento del cambio de rumbo, consignado en la perífrasis modal *voy a + infinitivo*, es, asimismo, el punto de la inflexión, el paso volitivo de lo proológico a lo lógico. Señala el momento en que el contenido de la conferencia se adelanta, como

una declaración de principios que funcionará, mucho más en la versión final que en sus intentos previos, también como síntesis.

MO: [...] voy a ~~llevaros a una ciudad, Granada, y a deciros como canta una ciudad de Noviembre a Noviembre~~ ver si puedo enseñaros una oscura anémona de las que don Francisco de Quevedo puso en la cabeza dolorida de España.

CM: [...] voy a ver si puedo daros una sencilla lección sobre el espíritu oculto de la dolorida España.

La primera intención de García Lorca, la de colocar a Francisco de Quevedo en el arranque mismo de la sustancia especulativa, en posición, en todos los sentidos, capital, nos inclinaría a considerar su figura como trascendental en cuanto a la construcción de su duende. Una primera comprobación de esta hipótesis sería la meramente cuantitativa. Quevedo hace tres apariciones en la disertación, las mismas que se les conceden a Manuel *Torre* y a San Juan de la Cruz; solo Goya aventaja, con cuatro concurrencias, al autor conceptista, al admirado místico y al cantaor, soporte mayor, en lo sustancial semántico, de aquel lienzo. No contemplaríamos en esta matemática ni a Santa Teresa ni a *La Niña de los Peines*, por estar circunscrita su presencia a anécdotas de pulso narrativo en las que ambas son protagonistas, que entendemos centrales, fundamentos *vivientes* de aquella fábrica poética, cuyo peso es mucho más cualitativo que de número o proporción. No obstante, la *calidad* de las referencias quevedescas es también notable. Aparte de ese significativo *pentimento* inicial, hay dos menciones de peso, la primera, en coalición con la arquitectura mudéjar, el Greco y Goya: “El duende que levanta la torre de Sahagún o trabaja calientes ladrillos en Calatayud o Teruel, es el mismo que rompe las nubes del Greco y echa a volar a puntapiés alguaciles de Quevedo y quimeras de Goya” (García Lorca, 1984b, p. 107); la segunda, de máxima relevancia, perfilaría una imagen simétrica con el *incipit* del cuerpo especulativo si aquel no hubiese sido eliminado de la redacción final, y funciona como declaración de retirada, guirnalda, corona o *excipit* en el que Lorca recupera la imagen de las anémonas, ahora ya depurada, aún afiliada a Francisco de Quevedo, y la yuxtapone a otra, adscrita a Miguel de Cervantes: “Duende de Quevedo y duende de Cervantes, con verdes anémonas de fósforo el uno y flores de yeso de Ruidera el otro, coronan el retablo del duende de España” (García



Lorca, 1984b, p. 108). Gran desenlace: la imagen, tan hispánica, del retablo, como lienzo de fondo, unida a las figuras de autoridad de Cervantes y Quevedo, que de pronto visualizamos, gracias al hallazgo de la pieza de altar, como efigies de escayola o madera policromadas, rematando expresivamente la abigarrada estructura con ornato orgánico, animal y floral, marino y terrestre: lo tentacular, mórbido y fulgurante de la anémona junto a lo terroso, áspero y deshidratado del yeso. Tras haber levantado esa imagen pinacular, viva y plástica, sólo restará regresar, dibujando un círculo, a Manuel *Torre* y sus sonidos negros y, después, despedirse<sup>59</sup>.

La imagen suprimida de la oscura anémona, puesta por el poeta infanteño “en la cabeza de la dolorida España”, de impronta surrealista y resolución imperfecta, no contenía ni la fuerza ni el poder sumario de la que la sustituye en CM: “una sencilla lección sobre el espíritu oculto de la dolorida España”. Pero una lectura psicológica de ese arrepentimiento suyo, más la importancia de la presencia de un Quevedo convertido en uno de sus puntales en el resto del documento, nos lleva a concluir que para Lorca, Francisco de Quevedo y Villegas es *imago Hispaniae*. La “herencia simbólica” del gran barroco y su soberanía excepcional sobre el lenguaje son recibidas por algunos de los más grandes poetas del siglo XX y XXI a ambos lados del Atlántico; para el caso que nos ocupa, según Enrique Baena (pp. 27-28), “el imperativo categórico de la autonomía literaria que está en el fondo, por ejemplo, de la lírica de Quevedo, no está en contradicción con las palabras de Lorca (*Quevedo es España*)”.

Pero la admiración de Lorca por Quevedo es muy reciente: consecuencia de un viaje a Villanueva de los Infantes en los primeros días de julio de 1933. Lorca volvía de actuar con La Barraca en Levante y Albacete y decidió visitar en Fuenllana a Edmundo Rodríguez Huéscar, miembro también del grupo de teatro, pero convaleciente de un traumatismo grave que le impedía actuar. Junto con otros directivos de La Barraca, Rapún entre ellos, lo complimentan en su domicilio, donde Federico da libre curso a su festival típico (piano, canto, anécdotas...) para animar al amigo, quien siempre recordará con emoción aquella velada. Es en esa ocasión de su visita a Infantes, que explora los lugares emblemáticos del Quevedo final (Bayo, 1998, pp. 14-15). Él mismo lo contará años después, en 1936, en la entrevista que le

---

<sup>59</sup> “Cada arte tiene, como es natural, un duende de modo y forma distinta, pero todos unen sus raíces en un punto, de donde manan los sonidos negros de Manuel Torres, materia última y fondo común incontrolable y estremecido, de leño, son, tela, y vocablo” (García Lorca, 1984b, p. 109).

hizo Felipe Morales, al preguntarle este por su proyectado –y malogrado– viaje a México.

En Méjico presenciaré mis estrenos y daré una conferencia sobre Quevedo. ¡Ah! ¡Qué gran injusticia se ha cometido con Quevedo! Es el poeta más interesante de España. Mi amistad con Quevedo data de pocos años. Fue un acercamiento melancólico. En un viaje por La Mancha, me detuve en el pueblo de Infantes. La plaza del pueblo, desierta. La Torre de Juan Abad. Y muy cerca, la iglesia oscura, con carátulas de los Austrias. En la iglesia sin luz se oían los aullidos de una niña del pueblo que cantaba a los dioses. Entré sobrecogido. Y allí estaba Quevedo, solo, enterrado, perpetuando la injusticia de su muerte. Me parecía que acababa de asistir a su entierro. Sí; yo le había acompañado en una comitiva de golillas y golfainas. Hablaré de Quevedo en Méjico, porque Quevedo es España. (García Lorca, 1989a, 675-676)

Quedan así enunciados un reciente y creciente interés, el elogio, el homenaje público y aquel proyecto especulativo, nunca elaborado. Pero el autor de *Los sueños* no podía ser el espíritu rector de la conferencia sobre la andadura que el duende, en su verificación con el ángel y la musa, iba a emprender, y de esto el poeta se apercibe y por eso la mención primera desaparece y ocupa el lugar que debe: el de sólido sustentáculo, pero no el de figura capital; mucho más capitales, defendemos nosotros, serán los testimonios de artistas flamencos que en seguida se van a suceder. Con inteligencia y pulso, Lorca transforma su intuición sobre Quevedo y su misteriosa anémoma en un material *spolia* que, reutilizará, con mayor fortuna de la intuida en el edificio original, al final de su paseo por la creación en acto, la sangre y la muerte.

El párrafo inicial de la segunda página expone lo que podríamos denominar la topografía léxicográfica del duende. Así se presenta en el manuscrito:

El que está en la piel de toro extendida Jucar, Guadalfeo, Sil o Pisuerga (no quiero citar a los caudales junto a las ondas melena de león que agita el Plata), oye decir ~~constantemente~~ con medida frecuencia “Esto tiene mucho duende”

En CM se tipografía Guadalete, pero se tacha y se sobreescribe, de nuevo, Guadalfeo y se añade el sustantivo color: “color melena de león”. Desde la primera

edición del texto, la bonaerense, al cuidado de Guillermo de Torre (1942, Buenos Aires: Losada), en todas las posteriores leemos:

El que está en la piel de toro extendida entre los Júcar, Guadalete, Sil o Pisuerga (no quiero citar a los caudales junto a las ondas color melena de león que agita el Plata), oye decir con medida frecuencia: “esto tiene mucho duende.”

En la edición de Maurer las dos palabras *entre los* aparecen entre corchetes (“El que está en la piel de toro extendida [entre los] Júcar, Guadalfeo, Sil o Pisuerga”), dejando así constancia implícita de que son términos agregados por editores y entendiendo, imaginamos, que su ausencia significa un *lapsus* del escritor. Porque el caso es que, en efecto, ese *entre los* no se encuentra ni en el texto manuscrito ni en su copia mecanografiada, únicos documentos originales, el segundo de los cuales fue revisado y leído en público por el autor. Desde aquí desearíamos proponer una redacción nueva y alternativa, basándonos en tres razones que estimamos de peso. La primera, la más obvia de todas, es el hecho de que en ninguno de los documentos bajo control directo de García Lorca figuren tales palabras. La segunda, el patente desaliño sintáctico de la propuesta aclaratoria y postiza: preposición + artículo. La tercera, nuestro reparo a la oportunidad de modificar la que creemos auténtica intención del autor, una fórmula aposicional; de hecho, estamos persuadidos de que el *arreglo* modifica, incluso, en buena parte, la intención comunicativa. Al corregir, completándolo, lo que se ha percibido como hueco morfosintáctico, no se ha conseguido sino parchear desgarbadamente el texto original, restándole soltura y elegancia: aquella solución genera una frase paticoja que desentona en un ensayo estilísticamente tan bien compuesto. Si al menos se hubiera añadido el sustantivo *ríos*: “entre los ríos Júcar, Guadalfeo, Sil o Pisuerga”, hallaríamos menos extraño y gramaticalmente algo más aceptable el añadido.

Algo más aceptable, decimos, porque aún así quedaría irresoluta una importante ambigüedad semántica: la piel de toro seguiría estando extendida entre los ríos Júcar, Guadalfeo, Sil o Pisuerga... y no hallamos ningún sentido en esa disyuntiva. ¿Cómo es posible extender una piel entre este, ese o aquel río? Si Lorca hubiera decidido que es entre esos caudales que la piel del toro español se estira, habría escrito “y Pisuerga”, no “o Pisuerga”. El cuero de un bovino puede desenrollarse y abrirse en la dirección espacial que se desee, pero si ese curtido es

metáfora de un territorio<sup>60</sup>, ya no podremos colocarlo, desatendiendo coordenadas de latitud y longitud, en cualquier sitio: presentará unos agarres precisos, no permutables, en el mapamundi, por más que José Saramago especulara brillantemente con la hipótesis de su desamarre y su deriva, con la sola compañía del país vecino, en su novela *La balsa de piedra* (1986). Según nuestro criterio, lo que quiso registrar Lorca fue esta aposición explicativa:

El que está en la piel de toro extendida, Júcar, Guadalfeo, Sil o Pisuerga (no quiero citar a los caudales junto a las ondas color melena de león que agita el Plata), oye decir con medida frecuencia: “Esto tiene mucho duende”.

En CM entre las voces *extendida* y *Júcar* se vislumbra una letra, tal vez una *d*, tachada a mano. Nada más, solo un hueco, por tanto entre las dos palabras, un espacio de anchura regular. También podríamos haber optado por los dos puntos, dado que precederían a una enumeración de carácter explicativo, pero descartamos esta solución porque vamos a precisar ese signo ortográfico algo después.

De los cauces mencionados hubo uno en el que el mecanógrafo vaciló o erró. Transcribió *Guadalete*, pero el nombre de ese río se acabó por emborronar en CM y Lorca reescribió encima *Guadalfeo*. Este reemplazo de un río de mayores resonancias míticas e importancia por otro más doméstico, de carácter torrencial y cercano a la biografía del autor, una corriente fluvial granadina que nace en Sierra Nevada y desemboca en el pueblo costero más cercano a la capital, Salobreña, parece de índole sentimental y estética. El Guadalfeo pasa, además, por Órgiva, ciudad en la que es también conocido como río Grande, y Francisco Murillo, *Paquito el de Loja*, chófer de la familia García Lorca, le contó a Agustín Penón que “muchas veces llevó a Federico a Órgiva, en la Alpujarra, salían por la mañana y regresaban por la tarde” (Osorio, 2009, p. 433). Es muy posible que palpitara también esa pulsión sentimental y estética en la elección de los demás ríos, que no están situados en posiciones, digamos, cardinales o de remache de los extremos de la alegórica piel; ninguno de los cuatro constituye, tampoco, una de las grandes corrientes fluviales españolas, Tajo, Ebro, Duero, Guadiana o Guadalquivir; dos de ellos son, de hecho, afluentes de ríos caudales: el Sil del Miño y el Pisuerga del Duero (y de ambos se predica, por cierto, el

---

<sup>60</sup> Y la metáfora o el símil son antiguos: el contorno desigualmente pentagonal de España fue ya comparado por Estrabón con la figura de una piel de toro extendida.

mismo refrán: que el afluyente acarrea el agua y el principal la fama); los otros dos desembocan en la mar. Escoge Lorca, pues, con una cierta dosis de vínculo personal, cuatro caudales –es la palabra que él mismo utiliza– a cuyas orillas la gente hablaría, frecuentemente, del *duende* y lo celebraría. Tales caudales representarían, metonímica y discontinuamente, al país entero.

Esta misma segunda página del manuscrito nos depara el primer encuentro con una de las figuras basales no solo de este texto, sino del entendimiento de lo jondo según García Lorca, Manuel *Torre*, que en primera instancia va a presentarse asociado al poeta francés Charles Baudelaire. Su aparición contiene una frase completa, relacionada con una anterior cita del propio Lorca, que, al contrario de lo que ocurriera con el *pentimento* quevedesco, no será ni reelaborada ni retomada *a posteriori*.

Manuel Torres, gran artista del pueblo andaluz, decía a uno que cantaba: Tú tienes voz, tú ~~tienes talento~~ sabes los estilos, ~~pero~~ triunfarás nunca porque tú no tienes duende ~~no tienes tronco negro de Faraón. Por este tronco negro de Faraón que se mece ¿en un canto? de Baudelaire hay que buscar el camino del duende. ha buscado.~~

Nos retrotraemos a *Poema del cante jondo*, a sus “Viñetas flamencas”, formadas por dos retratos de cantaores, Silverio Franconetti y Juan Breva, y por el poema “Café cantante”, que contiene una evocación de la cantaora onubense *La Parrala* en su requerimiento canoro pero estéril de la muerte –que a nosotros se nos antoja prefiguración del duende nonato–. Este tríptico, formado por poemas de gran primor, está dedicado a Manuel *Torre*, en estos términos: “A Manuel Torres, ‘Niño de Jerez’, que tiene tronco de faraón” (García Lorca, 1985a, p. 186).

Lorca, que habría conocido al *Niño de Jerez* en Granada, en 1922, se reencontró con él en Sevilla, en 1927, junto a aquellos otros poetas que, por mor del encuentro hispalense, fueron bautizados por la crítica como Generación del 27. Ignacio Sánchez Mejías había organizado una juerga flamenca en su cortijo de Pino Montano y allí cantó *Torre*, acompañado de Manolo de Huelva. Con el buen pulso narrativo característico de las primeras entregas de su *Arboleda perdida*, nos lo refiere Rafael Alberti (1982, p. 242):

Manuel Torres no sabía leer ni escribir; sólo cantar. Pero, eso sí, su conciencia de *cantaor* era admirable. Aquella misma noche, y con seguridad y sabiduría semejante a las que un Góngora o un Mallarmé hubieran demostrado al hablar de su estética, nos confesó a su modo que no se dejaba ir por lo corriente, lo demasiado conocido, lo trillado por todos, resumiendo al fin su pensamiento con estas magistrales palabras: “En el cante jondo –susurró, las manos duras, de madera, sobre las rodillas– lo que hay que buscar siempre, hasta encontrarlo, es el tronco negro de Faraón”, viniendo a coincidir, aunque de tan extraña manera, con lo que Baudelaire pide a la muerte capitana de su viaje: Au fond de l’inconnu pour trouver du nouveau!

¡El tronco negro de Faraón!

Como era natural, de todos los allí presentes fue Federico el que más celebró, jaleándola hasta el frenesí, la inquietante expresión empleada por el *cantaor* jerezano. Nadie –pienso yo ahora–, en aquella mágica y mareada noche de Sevilla, halló términos más aplicables a lo que García Lorca buscó y encontró en la Andalucía gitana que hizo llamear en sus romances y canciones. Cuando en 1931 el poeta de Granada publica su “Poema del cante jondo”, escrito varios años antes, en aquella parte titulada “Viñetas flamencas” aparece la siguiente dedicatoria: *A Manuel Torres, “Niño de Jerez”, que tiene tronco de Faraón*. Las palabras del gran gitano seguían fijas en su memoria.

Razón tenía Alberti: tan fijas en su memoria quedarían que media docena de años después de su expresión las recuperaba de nuevo, aunque fuera transitoriamente, y a punto estuvieron de constituir una más de las *definiciones* del duende. Lorca había querido escribir: “Tú tienes voz, tú tienes talento / sabes los estilos, pero no triunfarás nunca porque tú no tienes duende, no tienes tronco negro de Faraón”. Pero repudió la última subordinada, la que revive la enigmática frase que tanto había celebrado en el 27, con lo cual, al presentarnos ese testimonio en cita textual, una sospecha de incerteza sobre la literalidad de las palabras del *Torre* se cierne sobre el ánimo lector y se extiende, sin poder evitarlo, a las otras “declaraciones” de autoridad del documento, muy en especial a las provenientes de artistas flamencos, fundamentales en la edificación de la teoría del duende.

Resulta poco probable que el jerezano vinculara *duende* y *tronco negro de Faraón* en un mismo aserto y con esa disposición: metáforas yuxtapuestas, complementarias y mutuamente explicativas; ha de tratarse de declaraciones independientes, desconectadas entre sí, que Lorca ensambla en prueba de ensayo y

error. La sentencia, antes de ser escamondada y abreviada, nos parece, por tanto, fruto de la reelaboración lorquiana. Con esto no pretendemos afirmar –no es posible hacerlo– que la declaración sevillana que Alberti glosa fuera inventada, pero el *pentimento* viene a confirmarnos en la idea que, de maneras diversas, venimos constatando: Lorca retocaba los testimonios que apuntalan su discurso teórico, a veces, hasta alterarlos significativamente. Al igual que “En el cante lo que hay que buscar siempre, hasta encontrarlo, es el tronco negro de Faraón”, la otra frase de peso de *Torre*, “Todo lo que tiene sonidos negros tiene duende”, pudo haber sido una ocurrencia pronunciada en la misma noche de juerga que en 1927 organizó Sánchez Mejías, o en alguna otra ocasión. Luego, en la hora de cimentar su edificio teórico, el granadino valoraría su encaje decidiendo en última instancia qué elementos le eran de utilidad y cuáles no. Y en ese camino de marcas personales, se nos ofrece a nosotros la oportunidad de descubrir un *modus operandi*.

Lorca y Alberti quizá comentaran en los años posteriores a la juerga de Pino Montano la oración de humor egipciaco del cantaor; tal circunstancia podría explicar lo que no deja de ser una sorprendente coincidencia en el mismo autor, Charles Baudelaire. Para Alberti, la intención última de *Torre* vendrá a coincidir “con lo que Baudelaire pide a la muerte capitana de su viaje: Au fond de l’inconnu pour trouver du nouveau!”. En Lorca, si es que no leemos mal debajo de sus dificultadoras tachaduras, la relación que se establecerá entre el duende y aquel tronco de antigua y regia estirpe será de medio, de vía: “Por este tronco negro de Faraón que se mece en un canto de Baudelaire hay que buscar el camino del duende”. Puesto que nos parece muy remota la posibilidad de que Alberti hubiese accedido al manuscrito de *Juego y teoría...*, entendemos que o bien se trata de una coincidencia absoluta, y en tal caso extraordinaria o –más bien– que estamos, como hemos enunciado más arriba, ante un asunto conversado entre ambos poetas: en los casi diez años que separan el encuentro ateneísta de diciembre de 1927 y agosto de 1936, mes del infame asesinato en Víznar, tiempo hubo, de sobra, para volver a ponderar y matizar aquella ingeniosidad.

A la hora de valorar las consonancias entre las exégesis albertiana y el *pentimento* lorquiano, se aprecia, por parte del gaditano, un interés por resaltar una comunión de intenciones entre *Torre* y Baudelaire: ambos estarían solicitando sumergirse en el fondo de lo desconocido para hallar algo nuevo; *eso* desconocido estaría, para el analfabeto *Torre*, comprendido en la metáfora “tronco negro de Faraón”; él, como el autor de *Las flores del mal*, querría llegar a ese lugar, a ese

puerto para el que Baudelaire ha emplazado a la muerte, guía de su navío. En el Lorca temprano, el que rubrica la conocida dedicatoria de *Poema del cante jondo* percibimos, sobre todo, ambigüedad: al dedicar sus viñetas al *Niño de Jerez*, “que tiene tronco de faraón” se nos oculta si en su visión interna de esa imagen de factura ajena que le fascina prima una cualidad de tipo físico, un don o una reminiscencia de lo inconsciente y esotérico; mas cuando llegamos a la tachadura de MO y descubrimos, patente y luego preterida, la asociación tronco negro de faraón / camino lorquiano del duende y recordamos que, por un lado, sin su llegada “no es posible ninguna emoción”, y por otro él “no llega si no ve posibilidad de muerte”, observamos ya cómo los elementos de ambas glosas se complementan y hasta duplican con un cierto grado de literalidad. El conjunto de equivalencias que este careo de ausencias y presencias textuales nos brinda es muy elocuente y se patentiza, con cierta dosis de magia, en esta serie de elementos repetidos: metáfora (*duende y tronco negro de Faraón* son, a nivel retórico, metáforas), misterio, camino, muerte y búsqueda de la emoción nueva, oculta y auténtica.

Oscuridad, arcano, muerte y antigüedad inmemorial son pilares del ensayo lorquiano, y el recóndito sintagma *tronco negro de Faraón* los engloba todos. Egipto, una de las primeras si no la primera gran civilización de las consideradas históricas<sup>61</sup>, contiene, a los ojos del hombre contemporáneo, un reclamo de sugestión y magnetismo de dos polos: por un lado, la complejidad de sus ritos religiosos, el carácter teocrático y despótico de su régimen de gobierno o la magnificencia de sus construcciones, inauditas para época tan adelantada de la historia, han generado y generan leyendas de todo tipo, tan poco científicas como atractivas para los amantes de lo esotérico, y nos inclinan a contemplar aquel larguísimo período histórico con asombro. Por otro, la formación de un estado territorial como el faraónico, dotado de fronteras precisas, casi a la manera nacional actual, o la impronta de su canon de belleza, con su aparejo de devoción por la higiene y la cosmética, nos interpelan. Anclada en lo mágico y misterioso como pocas otras civilizaciones antiguas pero, a la vez, la más moderna de todas ellas, tan lejana y tan cercana a un tiempo, Egipto se pensó, o se nos indujo a pensarla, la patria original de los gitanos. Los etimólogos se han inclinado históricamente a afirmar que incluso el adjetivo que los designa en

---

<sup>61</sup> Según investigaciones recientes, basadas en el moderno sistema de datación del carbono 14, el primer faraón, Aha, accedió al trono entre el 3111 y el 3045 a. C. Véase Dee, M. et al, 2013.



español procede del nombre propio Egipto y de su gentilicio, *egipciano* o *egiptano*<sup>62</sup> y esta hipótesis se ha extendido también a otras lenguas de nuestro entorno (la censura de términos como *gipsy* o *gitan* a partir del advenimiento del debate sobre la corrección política es cuestión diferente, ajena a nuestro empeño).

Los primeros gitanos que entraron en España lo hicieron por los Pirineos en el siglo XV. El primer documento que habla de su presencia es una cédula de paso que concede el rey Juan II de Aragón a Juan y Tomás en 1425. Estos dos gitanos se hacen llamar condes de Egipto Menor. Precisamente de este nombre, Egipto Menor, surge la palabra gitano. (Salmerón Ruiz, 2009, p. 116)<sup>63</sup>

En la actualidad hay bastante acuerdo en admitir que este grupo étnico poco tuvo que ver con el antiguo país del Nilo, ya que procede del norte o noroeste de la India. Un trabajo académico basado en el estudio del ADN de trece poblaciones de gitanos en Europa ha confirmado lo que ya predicaba la lingüística: que de allí salieron hace unos 1.500 años y que se mezclaron posteriormente con población no gitana de nuestro continente (Comas y Kayser, 2012, pp. 2342-2349). No obstante, la idea de ese origen asociado a lo regio e imperial, que confería al bien recibido pero pronto objetado pueblo gitano un como marchamo de nobleza, prestigio y antigüedad<sup>64</sup>, ha sido productiva en la mitología popular de los romaníes españoles, que popularizó motivos como el de la sangre de reyes que corre por sus venas<sup>65</sup>, la

---

<sup>62</sup> “GITANO ‘cíngraro’, 1570, significó también ‘egipcio’ en el periodo clásico; probte. de *egiptano*, deriv. de *Egipto*, por haber afirmado los gitanos que procedían de este país.” (Corominas y Pascual, 1973, “gitano”). Recientes investigaciones han puesto en duda esta etimología; las últimas ediciones del *Diccionario crítico etimológico...* de Corominas y Pascual han eliminado estas referencias (García Lorca, 1985d, p. 27).

<sup>63</sup> “Los Reyes Católicos intentan llevar a cabo la unidad político-religiosa del país y sobre todo aquello que sea diferente a los criterios generales, por lo que la situación de ‘acogida’ hacia ellos cambia bruscamente en 1499, cuando los Reyes dictan una pragmática por la que se exige a los gitanos que se asienten y dejen de ser errantes para servir a un señor. Los gitanos serían expulsados en dos meses de no cumplir esta ley” (Salmerón Ruiz, 2009, p. 116).

<sup>64</sup> En el año 1922, y a tenor del Concurso de cante jondo de Granada, hallamos en periódicos y revistas artículos que repiten esos clichés. De la revista madrileña *La Esfera* son estos párrafos: “Tuvo alegría ritual de boda el baile de los gitanos, y todos los novios se sintieron unidos a sus novias por una alegría de antigua boda, de boda del tiempo de Faraón cuando el mundo era más alegre, más vistoso y más crédulo.” (Gómez de la Serna, R., 1922, julio 15). “Siempre es atrayente, no sólo el canto hondo, flamenco o gitano, sino el baile también, en el que se invocan figuras y ademanes venidos directamente de Egipto, y que fueron entretenimiento y diversión de los Faraones.” (Bonnat, A. R., 1922, agosto 12).

<sup>65</sup> Una idea, esta, que además de nutrir textos líricos populares se reproducirá en todos los ámbitos, como en el caso de esta reseña de una actuación de *La Niña de los Peines* que apareció en el periódico murciano *Levante Agrario* el 24 de noviembre de 1935: “Porque en Pastora, que es ‘calé’, con sangre de Faraón en las palmitas de sus dedos [sic], son éstas las que realmente cantan. Las manos y la mímica” (Gelardo Navarro, 2014, p. 543).

ascendencia faraónica o el conocimiento y la práctica de artes adivinatorias y premonitorias vinculadas a lo egipcio inmemorial, como la quiromancia o la cartomancia, y se ha reflejado en sobrenombres artísticos<sup>66</sup> tanto como en letras flamencas<sup>67</sup> o de canciones de consumo, cuplés y coplas fundamentalmente<sup>68</sup>. Incluso de alguien tan poco dado a lo paródico como Antonio Mairena hay una instantánea fotográfica en la que el cantaor, en un viaje a aquel país, posa de medio perfil y con las manos extendidas, como en ademán de cantar, ante la Gran Esfinge de Guiza y la Gran Pirámide (García Ulecia, 2009, p. 139). Difícil resistirse al influjo del mito.

En *La arboleda perdida*, justamente en los párrafos previos a los mencionados, Rafael Alberti (1982, pp. 240-242) nos ofrece datos que deberían reorientar nuestra visión de la frase de *El Torre* sobre el tronco negro y faraónico en su noche de encuentro con aquel grupo de jóvenes talentosos predispuestos a la sugestión de lo solemne.

---

<sup>66</sup> Algunos ejemplos procedentes del ámbito gitano flamenco o taurino: Lola Flores, *La Faraona*; Curro Romero, *El Faraón de Camas*; Ramón de Loja, *El faraón gitano*; una de las hijas del bailaor Farruco, Pilar Montoya, *La Faraona*; Vicente Castro, *Parrita*, al que Lola Flores apodó *El Faraón*, o *Los faraones antifascistas*, cuadro flamenco y zambra gitana que actuaba por Valencia durante la Guerra Civil española.

<sup>67</sup> “En el Cielo manda un hombre / y en la Tierra mandaba Dios / y en Egipto mandaba un gitano / que le llamaban Faraón”. “Por mor del Faraón / unas ducas mu grandes estamos pasando, / sin un triste real / y sólo viviendo más que bailando”. “Cerca de los faraones / tienen su trono de plata / la estirpe de los Pavones” (la cantaba por soleá Pepe Pinto, dedicándosela a su esposa, Pastora Pavón, *Niña de los Peines*). “Mis padres gitanos fueron / y mis abuelos también. / Y por eso descendemos, / del Egipto y de Belén” (cuenta Mairena en *Confesiones* que mientras él la cantaba, salió a bailar la Faico fantásticamente).

<sup>68</sup> En cuplés y, sobre todo, en coplas, el motivo de la sangre aristocrática –de implícita o explícita ascendencia egipcia– se prodiga sin término hasta llegar a nuestros días. *Herencia gitana*, letra de Perelló y Cantabrana y música de Juan Mostazo, escrita en los años treinta, fue un éxito en la voz de cupletistas y cancioneros, hombres y mujeres, y de ella hizo emblema, en versiones muy atrevidas para la época, Miguel de Molina (“Soy de la raza calé / que al mundo dicta sus leyes, / hija de padres gitanos / y llevo sangre de reyes / en la palma de la mano”). *Tani*, letra de Francisco Muñoz, *Currito* y música Genaro Monreal, es de aproximadamente la misma época (“A las cuevas que hay en *Graná* / ha llegado de tierras lejanas, / como reina en carroza *dorá* / una niña princesa gitana. / Tani se llama de nombre, / es más bonita que un sol. / No camela corona real / y camela un gitano español”). Muy elocuente es a este respecto la letra de un tema que en 1942 empezaría a cantar Lola Flores, el que le proporcionó el primer gran éxito de su carrera y la catapultaría de desconocida telonera a figura de la canción aflamencada: *El lerele*. La letra es de *Currito* y la música, con ritmo de zambra, de Monreal (“Vengo del templo de Salomón, / traigo las leyes de Faraón. / Me manda Undibé / con palabras que conservo en la memoria / sobre la historia de la raza calé”). En año tan tardío como 1960 Enrique Castellón Vargas, *El Príncipe gitano*, estrenó un tema con letra de José Antonio Ochaíta y Xandro Valerio al que el maestro Juan Solano daría aire de rumba pero que grabaría Manolo Escobar, suponiendo un éxito enorme dentro y fuera de nuestras fronteras, *El Porompompero*, que volverá a repetir el motivo de la sangre azul (“El cateto de tu hermano / que no me venga con leyes, / que es payo, yo soy gitano / y llevo sangre de reyes / en la palma de la mano”). En otras ocasiones, la sangre faraónica se sustituye por sangre real mora, como en *A-chi-li-pú*, de José Castellón y Felipe Campuzano (“Si yo tuviera un palacio / yo nunca te dejaría, / porque yo soy reina, reina, / reina de la morería”). Obras consultadas: *El cuplé* (Salaün, 1990), *Memoria de la copla* (Román, 1993), *Un siglo de copla* (Reina, 2009) y *La Canción Española* (Blas Vega, 1996).

Aquella misma noche, fiesta en Pino Montano, la hermosa residencia de Sánchez Mejías en las afueras. Al llegar, lo primero que a Ignacio se le ocurrió fue disfrazarnos de moros, enfundándonos en unas gruesas chilabas marroquíes que harían derramarnos en sudor hasta la madrugada. No reunión de corte califal, sino coro grotesco de zarzuela, parecimos todos en el acto, destacándose como el moro más espantable Bergamín, y Juan Chabás como el más apuesto y en carácter. Se bebió largamente. Y desde el fondo infernal de aquella vestimenta recitamos nuestras poesías. Dámaso Alonso asombró al auditorio diciendo de memoria los 1.091 versos de la “Primera Soledad” de don Luis. Federico representó aquellas repentinas ocurrencias teatrales suyas tan divertidas, y Fernando Villalón hizo conmigo vanos experimentos hipnóticos. Cuando más absurda y disparatada se iba volviendo aquella fiesta arábiga de poetas bebidos, Ignacio anunció la llegada del guitarrista Manuel Huelva, acompañado por Manuel Torres, el “Niño de Jerez”, uno de los genios más grandes del cante jondo. Después de unas cuantas rondas de manzanilla, el gitano comenzó a cantar, sobrecogiéndonos a todos, agarrándonos por la garganta con su voz, sus gestos y las palabras de sus coplas. Parecía un bronco animal herido, un terrible pozo de angustias. Mas, a pesar de su honda voz, lo verdaderamente sorprendente eran sus palabras: versos raros de soleares y siguiiriyas, conceptos complicados, arabescos difíciles.

—¿De dónde sacas esas letras? —se le preguntó.

—Unas me las invento, otras las busco.

—A propósito —dijo entonces Ignacio—. ¿Por qué no cantas eso que tú llamas “las placas de Egipto”?

Sin casi dejarnos tiempo a la sorpresa ante tan peregrino título, Manuel Torres se arrancó un extraño cante, creado totalmente por él. Al acabar, después de un breve silencio estremecido, le rogamos nos explicase cómo había llegado a ocurrírsele aquello.

El gitano, seria y sencillamente, nos contó:

—Una noche me llamaron unos señores amigos. Fui. Por más que se bebió y me jalearon, yo no estaba esa noche para cante. Lo poco que hice, lo hice mal. No me salía. La voz no se me daba. Me tuve que marchar muy triste y preocupado. Anduve solo por las calles, sin saber qué hacía. Al pasar por la Alameda de Hércules, me paré ante un kiosco de la feria a escuchar un gramófono. Las placas daban vueltas y vueltas cantando yo no sé qué historia del rey Faraón. Seguí para mi casa con todo aquello en la cabeza. Cuando ya iba pasando por el puente de Triana, se me aclaró la

voz de pronto y empecé a cantar eso que acaban de oír ustedes: “Las placas de Egipto.”

Nos quedamos atónitos, y más, comprendiendo que lo que el genial cantaor había escuchado en la feria eran seguramente —e Ignacio nos lo corroboró después— algunos discos, que por entonces muchas gentes los llamaban placas, de *La corte de Faraón*, divertida zarzuela, famosísima en toda España. Y aquello que todos pensamos, lógicamente, serían las plagas de Egipto para Manuel Torres fueron *las placas*, llegando así el gitano por ese camino de lo popular, compuesto a veces de ignorancias o fallas de la memoria, a su rara y magnífica creación: una nueva copla de cante jondo, sin sombra ya de tan absurdo modelo.

Disfrazados de moros, componiendo un “coro grotesco de zarzuela”, luego de trasegar largamente, esta celebración de una “fiesta arábica de poetas bebidos”, jovial y extravagante, nos remite de inmediato al orientalismo de vodevil de *La corte de Faraón* cuya cita se explicita en el posterior relato del cantaor. Pero, sobre todo, nos indica el camino que con frecuencia habían tomado muchos hallazgos que siguieron la senda serpentina que va de abajo arriba, de la cultura tradicional o la subcultura urbana a la así llamada alta cultura, de la artesanía al arte. Y si *La corte del faraón*, zarzuela sicalíptica en un acto y cinco cuadros que mezcla elementos de revista, opereta y cuplé<sup>69</sup>, fue el origen de las para nosotros desconocidas *placas de Egipto*, ¿no podría ser que el extravagante hallazgo poético *tronco negro de Faraón* procediera, en parte, de idéntico lugar? En un plano puramente formal, sería posible explicar la ocurrencia de *El Torre* que tanto celebraron los ebrios jóvenes de la reunión filoagarena como una suma de factores convergentes: los repetidos intentos fracasados por encontrarse de Manuel Torre en una noche de juerga, lo que la continuada ingesta de alcohol pusiera de su parte, el recuerdo y la posterior narración de la audición fortuita y subyugadora de *La corte del faraón* en una barraca de feria, el mito del origen egipcio de los gitanos, la epifanía en soledad sobre el puente de Triana y la favorable predisposición —mascarada, juventud y melopea— de los poetas

---

<sup>69</sup> Denominada por sus autores “opereta bíblica” *La corte del faraón* es una obra de 1910, con libreto —muy disparatado, en ocasiones desternillante— de Guillermo Perrín y Miguel de Palacios y música de Vicente Lleó. Gozó de gran popularidad y, durante el franquismo, padeció repetidamente la censura. Está ambientada en Egipto y sus referencias musicales la convierten en algunos momentos en una parodia de *Aida* de Verdi. En su cuadro 4º, *escena y garrotín* que lleva por título “Vi entre sueños tres mujeres” el casto José, que ha caído justo encima del faraón y su copero, tras arrojarle por una ventana intentando escapar de los intentos de seducción de la reina, interpreta el sueño del rey mediante una explicación futurista y delirante, presentándose ante ellos... ¡un cuadro flamenco!

que escuchan el relato. Va a ser el mismo Lorca el que nos confirme en esta clave, en los límites de su propia disertación, al hablar de la capacidad del duende de pasar al del intérprete, o de la del intérprete de crear una maravilla de algo insustancial:

Tal el caso de la enduendada Eleonora Duse, que buscaba obras fracasadas para hacerlas triunfar gracias a lo que ella inventaba, o el caso de Paganini, explicado por Goethe, que hacía oír melodías profundas de verdaderas vulgaridades, o el caso de una deliciosa muchacha del Puerto de Santa María, a quien yo le vi cantar y bailar el horroroso cuplé italiano «¡O Marí!» con unos ritmos, unos silencios, y una intención que hacían de la pacotilla napolitana una dura serpiente de oro levantado. (García Lorca, 1984b, p. 99)

De la vulgaridad extraer oro artístico; de la bagatela, por arte de alquimia, hacer alhaja; manipulando un “horroroso cuplé italiano”, despertar al dormido duende que habita en lo oscuro. Ha ocurrido siempre. Aparentemente le sucedió a *Torre* con la opereta o zarzuela de Vicente Lleó, a Paganini con las melodías vulgares que él mismo transformaba en piezas delicadas y a una joven andaluza, porteña, con un cuplé. Nada nuevo bajo el sol, por mucho que se empeñen los guardianes de la pureza.

No nos alejamos aún de Manuel *Torre*, pues resta por dirimir un asunto sobre el que se ha vertido mucha tinta, seguramente más de la que convenía, el relativo a su nombre artístico o, mejor dicho, a su apodo familiar, y a la supuesta falta ortográfica que comete García Lorca al hacerlo plural. Josephs y Caballero (1985a, p. 186), en nota a pie de página sobre la dedicatoria del vate al cantaor en *Poema del cante jondo*, afirman:

No se llamó Manuel Torres, sino Manuel Torre, equivocación, ¿de quién? ¿de Lorca o del editor? En su autógrafo Lorca escribe Juan Brevas [...], pero se corrige en la edición de Ulises. Aquí pone Torres, pero en su conferencia sobre el duende escribe correctamente Torre. Poco importa: se llamó Manuel Torre, no de apellido sino de apodo, porque era muy alto, como su padre que también se llamó Torre.

Nos cuesta entender de dónde procede la afirmación, determinada y taxativa, de estos dos investigadores, “Aquí pone Torres, pero en su conferencia sobre el

duende escribe correctamente Torre”, ya que desde la primera hasta la última mención en DO, cada una de las veces que el alias del intérprete asoma Lorca acuña Torres, con una ese final, por cierto, nada tímida<sup>70</sup>. Igual sucede en CM<sup>71</sup>. Estamos en disposición de afirmar, por contra, que el poeta de Granada, siempre que anotó el nombre del cantaor de Jerez escribió *Torres* y no *Torre*, convencido como debió de estar de que esa era la ortografía del apelativo.

Debería ser este un tema muy menor, pero flamencólogos finalmente benévolo con el nivel de conocimiento de Lorca sobre lo flamenco y los flamencos le han concedido trascendencia. Manuel *Torre*, *Niño de Jerez*, se llamaba Manuel Soto Loreto y su apodo “aludía a su estatura y su prestancia”. Otros afirman que el apodo, como suele ocurrir por pagos rurales de toda Andalucía, era heredado de su padre, un algecireño también cantaor que lo habría recibido en razón de su altura. Según Félix Grande (1992a, p. 25), esta confusión reincidente de llamar Torres al siguiroyero gitano

prueba que Federico tenía poco contacto con el mundo humano flamenco; quizá prueba también la ya entonces habitual mezcla de exceso de respeto y de exceso de guasa del gitano para con el payo que se acerca al flamenco: *Torre* podría haber rectificado a Federico, y desde luego no lo hizo.

Y sentencia: “cabe pensar que no serían muchas las noches que vivió Federico entre flamencos para acabar escribiendo *Torres* precisamente en la dedicatoria de tres de las mejores páginas de su libro *Poema del cante jondo*”. Del lado de la crítica literaria, Christopher Maurer (2000, p. 4) justifica, en cambio, la tan cacareada confusión lorquiana.

Poco significativo me parece el que García Lorca escribiera mal el nombre de profesional –Torre– de su amigo Manuel Soto Loreto, tomando como apellido lo que era su nombre profesional. De la misma forma –Torres– lo escriben otros muchos: la compañía Odeon en las etiquetas de sus discos; los carteles que le anunciaban en los

---

<sup>70</sup> 1.- “Manuel Torres, gran artista del pueblo andaluz, decía a uno que cantaba...”; 2.- “Manuel Torres, el hombre de mayor cultura en la sangre que he conocido”; 3.- “Cada arte tiene, como es natural, un duende de modo y forma distinta, pero todos unen sus raíces en un punto de donde manan los sonidos negros de Manuel Torres”.

<sup>71</sup> En la tercera y última de las menciones (la de la p. 12 de CM) leemos Manuel *Torre*, sin –s, pero la e de Torre toca el límite del margen derecho del folio, por lo que entendemos que la –s no le cupo al mecanógrafo en el papel.

años 20; el Centro Artístico de Granada al contratarlo en 1924 para su actuación en una «Fiesta Andaluza» [...]; gran parte de la prensa granadina de 1922; y distinguidos escritores sobre el flamenco, entre ellos Ángel González Climent<sup>72</sup>, Fernando el de Triana y Manuel Machado. [...] Lorca transforma también el nombre de Juan Breva; en el manuscrito de Poema del cante jondo escribe la forma popular «Juan Brevas».

Estas vacilaciones no son raras en Andalucía, hemos de decir, y tal vez en ello algo tenga que ver la relajación meridional en la articulación de las eses finales de sílaba. El nombre de Juan Breva, otro de los cantaores-emblema de Lorca, no tiene, como supone Maurer, una forma popular, sino solamente una forma, y si bien suele aparecer citado correctamente, también lo encontramos como Juan Brevas, por ejemplo, en algunas reseñas de periódicos contemporáneas<sup>73</sup>; no nos parece, pues, tan insólito que el poeta vacilase. Hemos de suponer que alguien corregiría finalmente al granadino sobre el que era el nombre artístico del malagueño Antonio Ortega Escalona, procedente, como en el caso de su compañero de oficio Manuel *Torre*, de un alias familiar: lo tomó del abuelo paterno, frutero que atraía a su clientela cantándole pregones. ¿Le pareció a Lorca haber oído Torres, en plural y así lo reflejó, o tal vez lo oyó en singular pero supuso que se trataba de un error, de un descuido o una corrupción de un original que era fácilmente restituible? Nos atrevemos a lanzar una hipótesis de signo diverso a las habituales, una que pudiera explicar el supuesto “despiste” sobre el nombre familiar del *Niño de Jerez* desde una perspectiva exclusivamente lingüística.

Las hablas andaluzas no son, como sabe el más bisoño de los filólogos, en absoluto homogéneas, sobre todo en lo que se refiere al plano fonético-fonológico. Una primera línea divisoria de percepción inmediata entre las dos Andalucías, oriental y occidental, se complica al consultar cualquiera de los valiosos atlas lingüísticos de los que dispone esa región. Ciertamente es, no obstante, que la tendencia al alargamiento o geminación de las vocales en los plurales o, más generalmente, en las sílabas terminadas en consonante, es mucho más marcada en Andalucía oriental, Jaén, Granada y Almería (*los dos*: [ lo: 'ðo: ]), mientras que en la parte occidental suele

---

<sup>72</sup> Se refiere Maurer a Anselmo –no Ángel– González Climent, el autor de *Flamencología*.

<sup>73</sup> “Ha llegado a Sevilla el célebre Juan Brevas, que es, según dicen, para el arte *flamenco* lo que Gayarre para el arte clásico”. “Acompañan a Juan Brevas veinte *artistas* entre los que, con verdadera sorpresa, hallamos dos que se llaman José León (La Escribana) y Francisco Bernal (La Paca)” (Ortiz Nuevo, 1990, p. 104).

ocurrir una elisión, una velarización o una ligera aspiración, siendo esta última la realización más común, con el consiguiente acortamiento de las vocales (*los dos*: [ lo<sup>h</sup> ðo<sup>h</sup> ]). Lorca, granadino, pudo percibir aquel apelativo como Torres, apellido muchísimo más frecuente en toda España que Torre<sup>74</sup>, cuya ese final hubiese sido cercenada –al menos a los oídos de un hablante de la zona oriental– por el español hablado en Sevilla o Jerez de la Frontera, de donde era originario el cantaor, y lo que tal vez hizo fue *reponer* la –s que supuso preterida. Estaríamos entonces hablando de un fenómeno de hipercorrección que muchos otros reprodujeron. Las mismas vacilaciones se han sucedido históricamente en la España meridional, por ejemplo, entre los apellidos Cobo y Cobos. Pero ¿por qué al granadino no le enmendaron nunca la plana? De poco nos vale ya la sospecha de Félix Grande de que “no serían muchas las noches que vivió Federico entre flamencos”, ya que sí que vivió algunas, con amigos íntimos suyos como *La Argentinita* o Ignacio Sánchez Mejías, y bien ellos, bien flamencos como la propia *Niña de los Peines* o *La Malena* o cabales como Felipe Murube pudieran haberle hecho notar su *grave* error. No lo corrigieron porque la vacilación era completa en la época: si hemos leído con atención a *Galerín*, cuyo contacto con el ambiente flamenco sevillano es indiscutible, habremos notado que nunca escribe *Torre*, siempre *Torres*, o, mejor dicho, sí que lo hizo, una vez: al transcribir en un artículo suyo (1929, 4 de marzo), un cante, por cierto, autorreferencial:

Yo me llamo Manuer Torre,  
porque me lo puso el cura,  
yo me llamo Manuer Torre  
aquí y en la seportura...<sup>75</sup>

---

<sup>74</sup> Según la lista *oficial* de frecuencia de apellidos de los españoles, Torres ocupa la posición número 22 (figura como primer apellido de 168.892 personas en España), mientras que Torre aparece en el número 721 (7.449 concurrencias como primer apellido); lo adelantan, con mucho, apellidos como De la Torre (puesto nº 230) y Latorre (puesto nº 384). Datos procedentes del *Fichero con todos los apellidos con frecuencia mayor o igual a 20 en el primer apellido*. Estadísticas del Padrón continuo a fecha 1/1/2013. Base de datos del Instituto Nacional de Estadística (I.N.E.). Se muestran en la página electrónica del I.N.E.: [www.ine.es](http://www.ine.es).

<sup>75</sup> El cura le pondría al cantaor Manuel, sin apellido; en el rito romano del bautismo no se pronuncia más que el nombre o los nombres (justamente por eso llamados *de pila*) elegidos de entre los miles que ofrece el santoral. Llama, en todo caso, la atención la especie de reivindicación de su alias que esta letra supone.



*Galerín*, no tiene duda de que era Torres y no *Torre* como se llamaba Manuel. Si transcribe *Torre* en esta copla es por achacarlo a su pronunciación o, dicho más técnicamente, a su pertenencia fonética a lo que en Lingüística se denomina variedad supranacional andalucista o atlántica, la que comparten las hablas meridionales españolas con las ribereñas americanas, esto es, Jerez, Sevilla, Jaén, Veracruz o Buenos Aires. En definitiva, la polémica sobre la *ese* colgante *del Niño de Jerez* es de un carácter tan menor que casi se puede calificar de irrisoria, aunque se haya sobredimensionado a placer<sup>76</sup>.

En la página 4 de MO Lorca escribe “aquel alegrísimo *demon* de Sócrates”, corregido, tal vez, sobre un anterior *demonio* (aunque esta lectura es un tanto dudosa); finalmente lo vemos afianzado en CM por *demonio* y esa es la lectura consolidada. Poco después aparece, claramente, el “otro melancólico *demonillo* de Descartes”, tanto en MO como en CM. Podríamos pensar en una restitución, favorable a *demon*, pero no ha lugar, ya que el diminutivo que emplea Lorca, *demonillo*, corresponde a *demonio*; el de *demon* habría de ser *demoncillo*. Consignamos esta reflexión y postulamos la redacción de una nota explicativa en una futura redacción de la conferencia, que, entre otras cosas, refleje la evidencia del vínculo *demonio* – *demon* (daimón) para Lorca.

En la página 5 encontramos una incidencia de carácter menor. Si la consideramos es solo por su importancia referencial, por haberse convertido en una de las citas más reproducidas y glosadas de este ensayo, sobre todo desde el campo de la flamencología.

Ángel y musa vienen de fuera, el angel da luces y la musa formas (Hesíodo aprendió de ella), pan de oro o pliegue de tunica, el poeta recibe normas en su bosquecillo de laureles. En cambio el duende hay que despertarlo de las últimas ~~camaras~~ ~~oseur~~ habitaciones de la sangre.

Como en casos previos, no hay sino una designación meliorativa. *Cámara*, esa hermosa palabra castellana, préstamo antiguo de la lengua griega, de connotaciones principales, señoriales, se desecha, en aras de una mayor sencillez y efectividad, junto

---

<sup>76</sup> A día de hoy un insigne estudioso del flamenco como Blas Vega, coautor del *Diccionario enciclopédico ilustrado del flamenco* y buen conocedor de esta polémica, no hace sino repetir Torres, en plural, las múltiples veces que lo mienta en, por ejemplo, *Vida y cante de don Antonio Chacón*, de 1986.

con el adjetivo *oscura*, que en realidad queda sobrentendido en la nueva redacción: “las últimas habitaciones de la sangre”; la penetrante impresión de tiniebla de las linfas interiores viene ahora sugerida de manera sencilla, con su propina de intensidad expresiva. Por otra parte, de haberse preferido “cámaras oscuras de la sangre” en el texto se habría generado una ambigüedad no deseada, ya que *cámara oscura* poseía en la época, y mantiene hasta hoy, dos acepciones relacionadas con la técnica fotográfica y por ende ajenas a las nociones de atavismo, arcano y profundidad: la de aparato óptico con forma de caja cerrada y opaca precursor de la actual cámara de hacer fotografías y la de habitación sin iluminación en la que se revelan películas y placas fotográficas.

En la siguiente página de MO, la número 6, leemos:

Para buscar al duende no hay mapa ni ejercicio. Solo se sabe que quema la sangre como un tropico de ~~crisales~~ vidrios que agota que rechaza toda la dulce geometría aprendida que rompe los estilos, que se apoya en el dolor humano que no tiene consuelo [...]

Pero de CM desaparece una subordinada entera: “que se apoya en el dolor humano que no tiene consuelo” y “*trópico* de vidrios” se transcribe en “tópico de vidrios”. Maurer, con buen criterio, restituyó *trópico* y reintegró la frase. Se trata de un claro olvido del mecanógrafo, de un salto de línea en la lectura y por tanto en la copia: la oración elidida empezaba justo donde, en la línea siguiente, el copista continúa.

Mucho más interesantes son las autocorrecciones y, sobre todo, las mudanzas emocionales, que a través del dinamismo gráfico y sus distensiones percibimos en las fundamentales páginas 7 y 8 de MO. En nuestro primer encuentro con el texto autógrafo lorquiano, observamos, al llegar a la página 6, novedades en la letra de Lorca: un cambio aparente, o una serie de cambios. Nos pareció que la escritura se hacía menos tortuosa, estirándose en ocasiones, comprobamos que las tachaduras eran pocas y que llegaban casi a desaparecer, y que el centro y el nervio de la composición, grafonómicamente, respiraban: respiraban más y mejor palabras y renglones. Durante los seis primeros folios Lorca había ido trazando, con las interferencias y titubeos lógicos, su a veces nada fácil letra; vacilaba, cambiaba, tachaba, elidía, pero avanzaba con razonable determinación. En la séptima página comienza a narrar, a narrar en

sentido estricto, por primera pero no única vez en la charla, y, en principio, lo hace con un trazo similar al previo, pero en seguida la tónica varía y, ya en la página 8, tenemos una impresión de dominio y claridad que se nos presenta como algo diverso, significativo. Está contando la anécdota protagonizada por *La Niña de los Peines* en una taberna de Cádiz (páginas 7 y 8 más las primeras líneas de la 9 de MO) y se diría, conforme avanzamos, que estuviese escribiendo de manera cuasi arrebatada. La emoción y su *crescendo* parecen acompañar a la claridad, ¿fruto del entusiasmo, del duende, que diría un partidario?

Nuestras lucubraciones no podían ser sino las de los profanos en la materia grafológica, pero nos pareció poder interpretar, desde el autógrafo, que el poeta estaba sugestionado. Bien por tener muy clara la historia en su cabeza, o bien por estar escribiéndola *como al dictado*. Antonio Muñoz Molina, a quien inquirimos en una ocasión por algunos aspectos de su excelente relato *El miedo de los niños*<sup>77</sup>, nos habló (comunicación personal, febrero 24, 2014) de una sensación que podría estar relacionada con la que en Lorca prevaleciera, la que le invadió mientras escribía, justamente, unas páginas especialmente inspiradas: la carta final que uno de los dos protagonistas de la historia, Bernardo, recibe, ya de adulto, en Madrid y que le revela, en todo su horror, la auténtica naturaleza de la callada y triste pasión de su amigo y primo Esteban, muerto cuando ambos eran niños (Muñoz Molina, pp. 307-310).

La historia surgió entera en el trance de una noche de insomnio y jetlag. La carta del primo al final me parecía que me la estaban dictando. Es curioso que, siendo el cuento pura ficción, no hay nada en él que no proceda de algún recuerdo o imagen de mi niñez. Pero ahí está entero lo que yo soy, el núcleo emocional de mi vida.

Tanto en el caso de la carta *como dictada* del cuento de Muñoz Molina como en la historia gaditana que nos brinda Lorca, lo que nos acecha es esa sensación de un estado de afluencia y fecundidad, coincidente con lo que coloquialmente se suele llamar “estar uno en vena”, o, en términos teóricos, con lo que el psicólogo Mihály Csíkszentmihályi llamó en 1975 estado mental de flujo, entre cuyos resultados describía la pérdida del sentimiento de autoconocimiento o fusión entre acción y conciencia, la distorsión del sentido del tiempo y un sentimiento patente de control

---

<sup>77</sup> Este cuento forma parte, desde la edición de 2011, de la colección de relatos *Nada del otro mundo*, editada por primera vez en 1988.

sobre la actividad en curso, la escritura en este caso. Cuando se participa del estado de flujo, dice Csikszentmihalyi (1988, pp. 15-35), las personas llegan a estar absorbidas en sus actividades, y el foco de conciencia se reduce a la actividad misma: acción y conciencia se fusionan. Una impresión de este tipo fue la que experimentamos ante el cambio en el pulso gráfico del texto al llegar a la anécdota que llamaremos en otro capítulo admirable. Para poder corroborarla, o desestimarla, establecimos contacto con el psicólogo y grafólogo Manuel J. Moreno<sup>78</sup>, primero epistolar y más tarde telefónico. Le hicimos llegar varios fragmentos escaneados de MO, además de otros textos autógrafos de Lorca, de dominio público. Este fue su dictamen:

La relación dialéctica entre lo apolíneo y lo dionisiaco, entre la laboriosidad y edificabilidad existente en toda creación guiada por el control consciente, frente a la fuerza natural y la magia del trasfondo arquetípico, el hombre de dos millones de años (que diría Jung) que llevamos dentro, se advierte claramente en la escritura de Lorca.

Razón y emoción, gestión intelectual e intuición desbordante. Esto está presente en la práctica totalidad de las escrituras que he podido observar, anteriores y posteriores al manuscrito de *Juego y teoría del duende*.

Escritura pequeña, sobria, ligada y combinada, simplificada de formas, prolongada considerablemente (hasta la desproporción = ¿rastros del duende?)

La intensa emotividad de nuestro escribiente se observa en el dinamismo escritural, en la rapidez y vivacidad de su escritura, así como en la notable oscilación en la inclinación de letras. Por supuesto, también, en la manifiesta tendencia ascendente de las líneas de escritura, cuya orientación espacial resulta progresivamente ascendente en la práctica totalidad de sus manuscritos.

La profundidad desproporcionada de algunas jambas o pies (escritura prolongada), en un contexto dinámico y diferenciado como este<sup>79</sup>, sugiere relación preferencial con lo inconsciente, con los abismos y profundidades de la experiencia vital humana. También una fuerte visceralidad, sensualidad y demandas pulsionales de transgresión. El elemento pasional sabotea el orden, la regla impuesta. La arcada angulosa pequeña y dinámica sugiere una conducta disciplinada, laboriosidad, productividad, auto-exigencia, ¿acaso cierto perfeccionismo? La línea de pauta en las

---

<sup>78</sup> Autor de varios libros publicados en la barcelonesa editorial Obelisco: *Grafología psicológica* (2007) y *Grafología analítica* (2014) y *Grafología y diseño gráfico publicitario* (2015). En el momento presente, aguijoneado por nuestra consulta, el profesor Moreno prepara un estudio sobre la caligrafía lorquiana.

<sup>79</sup> Se refiere el grafólogo a las páginas 7, 8 e inicio de la 9, de MO.

palabras no es estable, se conmueve y contorsiona sinuosa, característica de la inestabilidad periódica a la que le someten sus emociones.

Hay signos gráficos característicos de la fuerza volitiva, determinación, e incluso rasgos compatibles con el mando, aunque todo ello tamizado por la corrección y el respeto a las normas. Cierta deriva de sumisión paradójica. La sencillez simplificada de las formas caligráficas, evidencia humanismo y cercanía, talante afable, confiable.

Conjunto concentrado que evidencia vocación social de servicio e interacción con los demás. Se siente integrado y parte de una totalidad social y cultural con la que precisa entenderse.

Al cotejar una y otra escritura de las muestras que me enviaste, constato y confirmo tu intuición original sobre los manuscritos inéditos objeto de tu estudio e investigación. Aprecio en aquellos una gracia y un movimiento especial, diferente. (Moreno, M. J., comunicación personal, enero 7, 2015)

Postulamos dos posibles causas para esta variación, no necesariamente excluyentes entre sí. El nivel de lo que podríamos denominar *escritura mental* de este concreto fragmento narrativo podría ser especialmente elevado. Tal cosa no sería extraña en Lorca, por algunos testimonios que nos han llegado sobre su forma de crear. Por ejemplo, en el caso de *La casa de Bernarda Alba*, drama escrito tres años después de la disertación sobre el duende, el tiempo real que su autor dedicó a ponerlo negro sobre blanco parece que fue breve, por difícil de creer que nos parezca, un corto período de escritura precedido de otro, largo, de rumia interior, según testimonio de su amigo Carlos Morla Lynch (2008, p. 530) escrito el 24 de junio de 1936:

Reunión íntima después –tarde, como siempre en España– en la residencia de los condes de Yebes para oír la lectura de la nueva obra de Federico: *La casa de Bernarda Alba*. La ha terminado hace cinco días después de larga rumia. El 19 de junio exactamente.

La otra hipótesis apuntaría a una preescritura física de ese relato, a la toma anterior de apuntes: Lorca podría haber ensayado esa redacción con anterioridad y que ese asiento se hubiera perdido. Apoyaría esta hipótesis otro relato de la conferencia, que aparece en la página 14 de MO, el referido a Santa Teresa, en el que volvemos a observar las mismas características de soltura y entusiasmo gráficos y del

que sabemos, fehacientemente, que fue pergeñado en Nueva York, como exhiben las páginas extra de su conferencia *Arquitectura del cante jondo*. Volveremos sobre este particular más adelante.

Como hemos anticipado, las tachaduras y los arrepentimientos, durante el tiempo literario que transcurre desde que comienza la presentación de la protagonista hasta su transfiguración tras la ingesta del licor, son pocos, y solo media docena de ellos resultan relevantes hasta el punto de requerir comentarios singularizados. No obstante, una relectura actualizada de dos de ellos habrá de aportar novedades de peso en una deseable y futura edición de *Juego y teoría del duende*, tanto en lo que concierne a la labor ecdótica, como en lo puramente anecdótico, entendido en un sentido doble: el más corriente –el relato breve de un hecho curioso, en este caso de carácter ilustrativo– y el etimológico –la revelación de cosas y aspectos inéditos–.

En la página 7 de MO se habla de *La Niña de los Peines* como *cantadora* andaluza, en CM se tipografía *cantora*. Guillermo de Torre reescribió *cantaora*, y esta última opción es la que ha pasado a las ediciones posteriores. No nos parece mal la solución, *cantaora* es la palabra que conviene a una mujer que canta flamenco, pero habría que consignar en nota estos tres cambios si se aborda una edición crítica de la conferencia. No olvidemos que un artista como Pepe Marchena (2006), en su conferencia de 1972 en la Universidad de Sevilla, articula en todo momento la emisión del sustantivo sin elisión de la -d-, es decir: *cantador/-a*.

Encontramos en esa misma página la sustitución de *oxidado* por *fundido*: “[*La Niña de los Peines*] jugaba con su voz de sombra, con su voz de estaño ~~oxidado~~ fundido...”. Pequeña es la trascendencia de ese cambio, pero nos refuerza en la convicción de que la variación vuelve a mejorar la intención primera y nos obliga a rastrear una posible reutilización del hallazgo, comprobar si Lorca, una vez más, se reservará el objeto desestimado para ocasión más propicia, y así es; le llegará poco después, cuando narre cómo, en Jerez de la Frontera, una bailaora de ochenta años “que arrastraba sus alas de cuchillos oxidados por el suelo” ganó en un concurso a un puñado de hermosos jóvenes, “reunión de musas y ángeles”... Alas de cuchillos oxidados que arrastra por el suelo, al bailar, el duende moribundo; voz de estaño fundido que arrojará, en dura agonía, un chorro de sangre por la boca: los avatares de la letra manuscrita nos descubren los vericuetos de la metáfora: caminos de perfección.

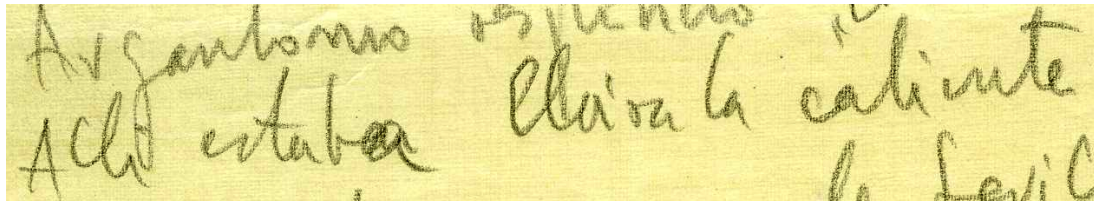
No salimos todavía de la página 7 y encontramos en ella interesante que Lorca vacilase a la hora de trasladar al papel el apellido Murube: escribe, claramente, primero, Muruve, y luego alza y endereza el palito izquierdo de la uve para convertirla en be. Pero Lorca conocía a aquella familia muy bien, estuvo alojado en su casa sevillana, fue amigo de Joaquín Romero Murube, poeta también, coetáneo suyo. En CM ya no hay dudas, se ha pasado a limpio con b... Este interés nuestro se relaciona con el caso *Torre / Torres*, anteriormente abordado: en varios textos periodísticos de la época que tuvimos oportunidad de consultar en hemerotecas, al consignar el nombre de la famosa familia ganadera hallamos idéntica vacilación... sin embargo, qué curioso que nadie haya delatado el “poco contacto con el mundo humano *táurico*” de Lorca.

Al hacer comparecer ante nuestros ojos a los congregados en la taberna, Lorca sigue este orden, en lo que sobrentendemos recuento selectivo de una concurrencia mayor: Ignacio Espeleta, Elvira (o Eloísa) la Caliente, los Floridas, Pablo Murube y un hombre pequeño y anónimo, el único de todos al que oiremos hablar. Tratamos en este capítulo de los aspectos formales del manuscrito y de su copia a máquina, es decir, nos movemos, fundamentalmente, dentro del campo de la ecdótica; esto no será óbice para referirnos tangencialmente a otras cuestiones, pero hemos de anunciar que, por la relevancia simbólica y expresiva que otorgamos a este relato, le hemos dedicado un capítulo íntegro, el próximo, titulado “La anécdota admirable”.

En lo tocante al nombre de pila y la identidad de la única mujer mencionada entre el público, así como a la de los familiares reunidos bajo el apellido o alias Floridas, es imprescindible hacer examen. Empecemos por la descendiente de Soledad Vargas. Así la presenta MO:

Allí estaba Elvira [?] la caliente descendiente de ~~prest~~ aristócrata [sic] ~~prosti~~ ramera de Sevilla, descendiente directa de Soledad ~~la~~ de ~~Ju?~~ Vargas que en el 30 no se quiso casar con un Rotschild porque no la igualaba en sangre.

El nombre propio de esta mujer es de muy difícil lectura, como se puede apreciar en la imagen siguiente:



Dos opciones de gracias femeninas, *Elvira* o *Eloísa* (incluso *Clara* han querido leer varias personas que se prestaron a nuestra solicitud), pueden desprenderse de la aquí particularmente ambigua caligrafía lorquiana. El evidente punto sobre lo que parece *a* no puede sino ser el de una *i*, lo cual elimina la opción *Clara*. Sin embargo, la letra anterior a la *a* en que –sin duda– termina el nombre propio, podría ser ya una *s*, ya una *r*. La cuestión es que el mecanógrafo leyó *Eloísa* y Lorca no corrigió ese nombre en el documento, como podemos apreciar:

Allí estaba Eloísa la Caliente, aristocrata ramera de Sevilla descendiente directa de Soledad Vargas que en el 30 no se quiso casar con un Rotschild porque no la igualaba en sangre. Allí estaban los Floridas que la gente

Esto llevó a que, desde 1942, fuera ese el nombre repetido en todas las ediciones posteriores, hasta 1984. El resto de la frase ha sufrido, debido a la posición cambiante de las comas y los diferentes sentidos que generaban, muy diferentes versiones, por las dificultades de partida, es muy cierto, pero también por la falta de un verdadero cotejo de los documentos, al menos hasta la lectura de Christopher Maurer. Para intentar dilucidar las fluctuaciones habidas reproducimos cronológicamente las sucesivas redacciones de la oración cuya protagonista es esta, hasta la fecha, no identificada mujer. En el capítulo próximo analizaremos las diferentes implicaciones de las opciones gestadas:

1. “Allí estaba Elvira la caliente aristócrata [sic] ramera de Sevilla descendiente directa de Soledad Vargas que en el 30 no se quiso casar con un Rotschild porque no la igualaba en sangre”. (MO, p. 7)



2. “Allí estaba Eloisa la Caliente, aristocrata [sic] ramera de Sevilla descendiente directa de Soledad Vargas que en el 30 no se quiso casar con un Rotschild porque no la igualaba en sangre.”<sup>80</sup> (CM, p. 5)
3. “Allí estaba Eloísa, la caliente aristócrata ramera de Sevilla, descendiente directa de Soledad Vargas, que en el 30 no se quiso casar con un Rotschild porque no la igualaba en sangre.”<sup>81</sup> (García Lorca, 1942, p. 145)
4. “Allí estaba Eloísa, la caliente aristócrata, ramera de Sevilla, descendiente directa de Soledad Vargas, que en el 30 no se quiso casar con un Rotschild porque no la igualaba en sangre.”<sup>82</sup> (García Lorca, 1946, p. 145 y 1954, p. 40)
5. “Allí estaba Elvira la Caliente, aristócrata ramera de Sevilla, descendiente directa de Soledad Vargas, que en el treinta no se quiso casar con un Rothschild, porque no la igualaba en sangre” (García Lorca, 1984b, p. 46 y 1997, p. 154)<sup>83</sup>

Existen, por supuesto, ediciones posteriores, pero siguen, bien la redacción de la número 4, bien la de la número 5 del listado. Partimos de la base de que, en términos de puntuación, este párrafo en MO es caótico, debido a su ausencia total de comas. Pero en CM aparecen ya las primeras correcciones: la *c* de caliente, que estaba en letra minúscula, a máquina, ha sido alzada a pluma: no se entiende, pues, que las ediciones de Losada y Aguilar la mantuvieran en minúscula, dado que tal decisión afecta a la intención del poeta: si es mayúscula, significa, claramente, un sobrenombre. Tras esa palabra, se ha sobrescrito una coma; tampoco se entiende que no estuviera en esas dos mismas ediciones, pues afecta por completo al sentido de lo predicable. Por último, el autor manuscibió, muy claramente *aristócratica*, lo cual habría de significar que su primera intención fue anotar *aristócrata*, pero rápidamente abandonó el sustantivo por el adjetivo, dejándose olvidado el acento. En CM aparecerá corregido: *aristocrata* (sin acento). En cuanto a la puntuación final de la frase, nuestra coincidencia con la propuesta de Maurer (1984b, p. 33) se basa, por una parte, en el recorrido que acabamos de realizar más, como él mismo apuntala, el

---

<sup>80</sup> La mayúscula de *Caliente* corregida a mano; la coma posterior, también añadida a mano.

<sup>81</sup> Primera edición.

<sup>82</sup> Tercera edición de *Obras completas* en Losada y primera, también de *Obras completas*, en Aguilar.

<sup>83</sup> La única diferencia entre la edición de esta frase en Maurer (1984) y García-Posada (1997), es que el segundo elige la cursiva para el alias de Elvira: *la Caliente*.

hallazgo de la entrevista ultramarina de Lence, sin cuyo concurso no cabe duda de que hubiéramos optado por Eloísa en vez de por Elvira.

La primera parte del borrador está escrita a lápiz en una letra difícil, como si hubiera sido escrita en un tren o en un barco. Lence menciona las dificultades del mecanógrafo para entender la letra del poeta: pidió ayuda a Lorca, que estaba presente, al no poder descifrar tal o cual palabra. El poeta repasó la copia mecanografiada, corrigiendo algunas erratas e ignorando otras. Rellenó unos cuantos espacios que el mecanógrafo había dejado intencionadamente en blanco, pero probablemente no comparó la copia mecanografiada con el borrador, y no se molestó en corregir faltas de ortografía ni acentuación.

Este Lence que menciona Maurer es José Ramón Lence, autor de “Un rato de charla con García Lorca”, interviú aparecida en el periódico bonaerense *Correo de Galicia*. Reproducimos el fragmento de ese artículo que hace a nuestro asunto.

*García Lorca nos dice por teléfono, con su voz un poco marinera:*

–Venga usted. He terminado la conferencia. Me voy a meter debajo del agua, y entre tanto llega usted. Aquí hablaremos.

*La habitación del hotel es un cuarto de poeta, una mesilla con cigarros, libros, lápices, cuartillas, una botella vacía y monedas sueltas de diversas naciones. Un peso argentino llora en soledad sobre las rayas de un pantalón tumbado en una silla.*

*Se oye el ruido de la ducha mientras el mecanógrafo<sup>84</sup> teclea y se impacienta, procurando descifrar una palabra, en el enorme jeroglífico que son las grandes cuartillas en las que el poeta ha recogido los apuntes de la conferencia que ha de dar en Amigos del Arte.*

–¿Esta palabra? –pregunta el mecanógrafo.

–¿Cuál? –contesta el poeta desde el cuarto de baño, donde él sigue cantando su canción estrepitosa.

–Elvira... Elvira... ¿qué?

---

<sup>84</sup> Detrás de una conocida foto tomada en Argentina en la que Lorca está vestido de etiqueta, hay una larga dedicatoria para su prima Clotilde: “No como ni un día en el hotel. Siempre estoy invitado y llevado y traído. Esta mañana firmé en la cama veinte álbumes. He tenido que tomar un muchacho que me sirve de secretario, y de mecanógrafo y me defiende de las visitas que llegan hasta la cama. Algo atroz” (Osorio, 2009, 364).

–Elvira, la caliente, niño; se llama “Elvira la caliente” nombre aristocrático y sagrado de una trotacafés de Sevilla...

*Tras de esta declaración viene otra y otra. En las cuartillas, como un duende que lo revuelve e interviene en todo, andan mezclados los nombres de Isaías el profeta, Pastora Pavón, Niña de los Peines, Goya, San Juan de la Cruz y aquel formidable gaditano, hermoso y grande como una “tortuga romana”, que no había trabajado nunca, porque era de Cádiz...*

*Asistimos, con muchas horas de antelación, a la conferencia de García Lorca, dictada debajo del agua, y dudamos mucho de que el público, que más tarde la oyó en Amigos del Arte, recibiera como nosotros una tan fuerte impresión.*

Sobre la base de aquella entrevista, Christopher Maurer restablece lo que él llama primera lectura<sup>85</sup>. Nos parece razonable esta revisión, si bien no deja de resultar extraño, habida cuenta el testimonio recogido por Lence, que en la copia mecanografiada aparezca, claramente, el nombre de pila Eloísa en vez del de Elvira, que es el que según Lence repite el conferenciante desde su cuarto de aseo.

El segundo de los apelativos en cuestión no ha sido, que sepamos, cuestionado por nadie hasta la fecha. Aparece en la frase adyacente a la que acabamos de comentar. Se ha intentado descubrir de quién se trataba, como veremos, pero no se ha dado marcha atrás documental en el tiempo. Transcribimos la frase según MO:

Allí estaban los [palabra de lectura dificultosa], que la gente ~~Hama~~ cree carniceros pero en realidad [palabra breve, tachada] sacerdotes milenarios que siguen sacrificando toros a Gerión.

La primera edición (García Lorca, 1942, pp. 145-146) reza:

Allí estaban los Floridas que la gente cree carniceros, pero que en realidad son sacerdotes milenarios que siguen sacrificando toros a Gerion, y [...]

Está basada en y *adecentada* a partir de CM:

---

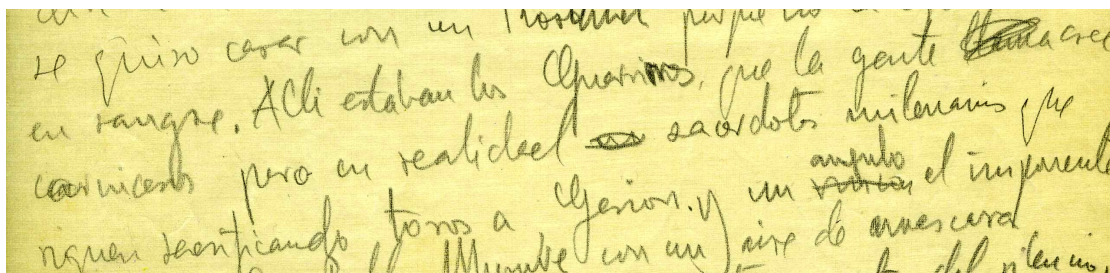
<sup>85</sup> Para la justificación de este cambio, Christopher Maurer, se basa en el diálogo entre el poeta y su mecanógrafo mientras aquel le dicta la conferencia (1984b, p. 96).

porque no la igualaba en sangre. Allí estaban los Floridas que la gente  
creo carnívoros, pero en realidad, sacerdotes milenarios que siguen santifican-  
do toros a Gerion, y en un ángulo el imponente ganadero Don Pablo Murube con un

¿Quiénes serían aquellos Floridas y cómo es posible que nadie haya logrado hallar su rastro? Todos dan por sentado que existieron, unos manteniéndoles ese nombre, otros intentando bucear tras él. Fernando Quiñones, en su valioso estudio sobre los cantes de Cádiz (2005, p. 86), los da incluso por los organizadores de aquella famosa juerga tabernaria, que él fecha en 1922, pero sin aportar datos sobre su posible identidad, cuando al calificar a Federico García Lorca como entusiasta del Cádiz flamenco en su *Conferencia sobre el duende*, aduce:

No podía ser por menos, ya que fue el gaditano José Vara quien allí le enseñó la canción «En el café de Chinitas», y que también fue en Cádiz donde, aparte de la famosa juerga con los Florida de que habla en la *Conferencia*, García Lorca, en *La Venta de la Palma*, hirió involuntariamente con una copa a Manolo Vargas, quien, comprendiendo el arrebato en que su cante había sumido al poeta, le pagó la herida con un abrazo, ante La Argentinita e Ignacio Sánchez Mejías.

Pero de ninguna manera Lorca había anotado *Florida* o *Floridas*. La distancia grafológica entre ese eufónico vocablo y el que vemos asomar en el manuscrito es enorme.

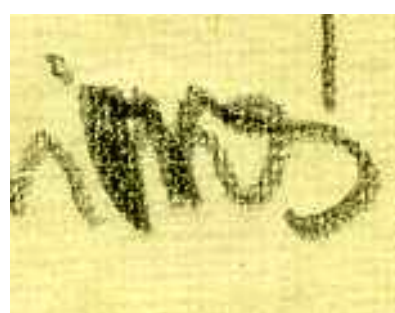
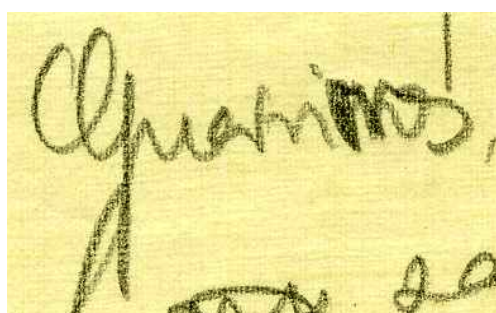


No hay duda de que la palabra, nombre de pila, apellido o sobrenombre, comienza por G (compárese si no con una posterior, la de Gerión) y de que luego le siguen una *u* y una *a*, y muy probablemente una *ere*, incluso dos. A partir de ahí la lectura se complica: hay una *i* y la palabra termina en *-os*. Podríamos estar, entonces,

ante una de estas dos posibilidades de interpretación del autógrafo: Guarrinos o Guarinos.

Guarrino/-s y Guarino/-s existen. El primero es un diminutivo del sustantivo común *guarro*; el segundo, un apellido o, mejor, dos apellidos españoles, pues puede encontrarse tanto en singular como en plural, poco frecuentes<sup>86</sup>. Existe un lazo entre el apellido Guarinos y Cádiz, pero esa confluencia es accidental en lo que atañe a nuestra averiguación: Juan Sempere y Guarinos, el ilustre político y jurista eldense, dos veces exiliado por su afrancesamiento, quien, desde su trabajo en la Real Chancillería de Granada, elaboró las aportaciones que hizo esta demarcación a las Cortes de Cádiz.<sup>87</sup> Descartamos muy pronto esas dos lecturas: no existe, en la bibliografía consultada, referencia alguna a una familia de carniceros aficionados al flamenco y apellidados así.

Tras un cuidadoso cotejo de la vocal *i* y de las consonantes *r* y *n* en el resto del documento, nos apercebimos de una serie de detalles. El primero, que el punto de la *i* suele estar adelantado en Lorca, por lo que postulamos que la palabra empieza de esta forma: *Guarri-*. Siendo este el caso, solo nos quedarían dos opciones a las letras que siguen: bien se trata de una, bien de dos eres, más la desinencia masculina plural *-os*. Como lo que aparece tras la *i* lo estimamos tachón, hemos de concluir, por fuerza, que estamos ante la palabra Guarrirros, y que Lorca, tras escribir Guarrirros lo ha corregido, emborronando con un trazo grueso la primera de esas dos eres finales. Guarrirros es pues, la lectura por la que apostamos con decisión, pero sin descartar del todo Guarrirros, por lo que de inmediato explicaremos.



---

<sup>86</sup> En España, Guarinos ocupa la posición número 8.099 (primer apellido de 475 personas) y Guarino la posición 9.034 (412 personas). *Fichero con todos los apellidos con frecuencia mayor o igual a 20 en el primer apellido...* Consultado el 1/3/2013. Recuperado en <http://www.ine.es/daco/daco42/nombyapel/nombyapel.htm>

<sup>87</sup> Fue autor, entre otras obras, entre 1785 y 1798, de un famoso *Ensayo de una Biblioteca española de los mejores escritores del reinado de Carlos III*, en seis tomos (Madrid: Imp. Real) y, en 1815, de una *Histoire des Cortes d'Espagne* (Burdeos: Pierre Beaume Imprimeur-Libraire).

Una vez reconocida la palabra escrita, la pregunta no puede hacerse esperar. ¿Existió, en el primer tercio del siglo XX, un clan de carniceros llamados Guarrirros o Guarriros, asociados significativamente con la expresión flamenca? No nos cabe duda de que sí, ni tampoco de que de ambas formas se les llamó. Carniceros en el plano real, sacerdotes en el simbólico, habrían sido convocados para ver y oír cantar a *La Niña de los Peines*: los Guarrirros pertenecen a esa minoría de elegidos, de los *happy few* que saben escuchar<sup>88</sup> o que, como se suele decir en el mundo de la afición, saben distinguir<sup>89</sup>: son *aficionados cabales*. Y cabalmente informaremos de ellos en el capítulo próximo.

La sustitución del apelativo real de aquella dinastía, la de los Guarrirros o Guarriros, por Floridas, ha de obedecer a una o varias razones que solo nos es dado intuir. A nuestro modo de ver, tal cambio, operado justo antes de ser dictada por primera vez la disertación, podría relacionarse con una súbita preferencia por la voz eufónica, Floridas, frente a otra, la veraz, pero de notable cacofonía, Guarrirros o Guarriros, sobre todo en el trance de ser proyectada ante un auditorio que no por hispanohablante deja de ser extranjero, y por tanto no está acostumbrado al catálogo de incorrecciones y términos malsonantes que campea por los respetos flamencos en forma de apodos familiares y artísticos o chanzas y alusiones de toda laya. Se trataría, entonces, de una “modificación socialmente más soportable”, Lorca habría sacrificado la notable expresividad y capacidad connotativa, en su contexto, del apodo Guarrirros, por la clara eufonía del de Floridas. Porque a nadie se le escapa la obvia relación entre el guarro y la industria cárnica y chacinera o la ligación de su femenino, *guarra*, con la cercanísima, textualmente hablando, idea de prostitución, visto que ese es uno de los múltiples sinónimos que el español, idioma especialmente rico en este campo semántico, reserva para la prostituta, aunque el *Diccionario* de la Real Academia, sin

---

<sup>88</sup> Saber escuchar tiene, entre cabales y buenos aficionados, una importancia tal, que hay quienes llegan a afirmar que “saber cantar es menos que saber escuchar” (Cruces Roldán, 2002, p. 41). Con la fineza que lo singularizaba, don Antonio Chacón solía preguntar a los que querían oír cante sin concesiones, antes de ofrecérselo: “¿Y los señores saben escuchar?” (Mora, 2008, p. 366).

<sup>89</sup> Con diversas variantes, hay una copla flamenca que dice: “A canela y clavo / me hueles tú a mí; / el que no huele a clavo y canela no sabe *estinguir*”. Luis López Ruiz (2007, pp. 66-67) la tacha de surrealista o absurda, fruto de la distorsión que sufren, a causa de su transmisión fundamentalmente oral, muchas letras, y da como original y buena la siguiente: “A canela y clavo / huele tu jardín / el que no huele a clavo y canela no sabe distinguir”. No coincidimos con López Ruiz; la distorsionada nos parece una versión bastante mejorada respecto de la simpleza y el lugar común de la copla *original*. Es frecuente aducir esta conocida letra a la hora de glosar el la expresión “saber distinguir”, consecuencia deseable del “saber escuchar” flamenco.

dejar de merodearlo nada menos que en tres de sus acepciones, no acabe de clarificarlo<sup>90</sup>. Primero un cantaor que trabajaba en el matadero viejo de Cádiz, Ignacio Espeleta, luego una ramera (o bien una aristócrata “de moral relajada”, ya profundizaremos en ese equívoco), seguida de una familia de matarifes con importantes artistas flamencos entre ellos y por último un miembro de una famosa ganadería de reses bravas... toda una colección de seres que comercian con la misma materia: la carne. Continuaremos explorando estas concordancias; baste ahora consignar que ninguna de las ediciones futuras *de Juego y teoría del duende* debería soslayar estos datos o dejarlos sin su glosa.

La anécdota acaba con un pequeño arrepentimiento delimitador:

Su voz ya no jugaba, su voz era un chorro de sangre digna por su dolor y su sinceridad ~~de resbalar por el costado de~~ de abrirse como una mano de diez dedos por los pies clavados ~~de Nuestro Señor~~ pero llenos de borrasca de un Cristo de Juan de Juni.

Al pasar de lo general, la imagen de un Cristo clavado en el madero, a lo específico, un crucificado de Juan de Juni, la imagen gana no solo en resolución, sino en vehemencia, y se matiza y se ancla en el corazón de Castilla (“la melancólica musa de Cataluña y el ángel mojado de Galicia han de mirar, con amoroso asombro, al duende de Castilla”, dice Lorca justo después de abordar la talla policromada en su ensayo y repartir musas, ángeles y duendes entre los grandes imagineros). Además, tiene el efecto colateral no adverso de lograr que aumente lo que, a fin de cuentas, será el nutrido catálogo de artistas tocados por el duende, sección imaginería. Juan de Juni, o Jean de Joigny (Joigny, Francia, 1506 – Valladolid, 1577), el intenso “maestro de hacer imágenes” franco-español, se sitúa así a la altura del granadino con taller en Málaga Pedro de Mena y del jiennense afincado en Sevilla Juan Martínez Montañés, convalidando, conscientemente o no, los tres vértices del radiante triángulo isósceles de la escultura policromada barroca: Valladolid, Sevilla, Granada.

Entre las páginas 9 y 14 no encontramos más que dos incidencias reseñables, la primera de las cuales es, en realidad, una repetición fruto, probablemente, del lapsus, pero de un lapsus que en términos psicoanalíticos tendría validez de acto fallido:

---

<sup>90</sup> Esas tres acepciones coloquiales del sustantivo, usado también como adjetivo, son: “2. Mujer sucia y desaliñada. 3. Mujer grosera, sin modales. 4. Mujer ruin y despreciable”

Me ~~dijo~~ dijo una vez un viejo cantaor andaluz: “El duende no está en la garganta; viene de la planta de los pies” Es decir no es cuestión de facultad sino ~~de~~ ~~estilo~~ de verdadero estilo vivo, es decir de sangre, de viejísima cultura de creación en acto (MO, p. 9)

Lorca ya tenía en el haber de lo escrito esta cita; se da cuenta y la elimina por completo. Pero mientras que en primera mención se la había atribuido a “un viejo cantaor andaluz”, ahora la pone en boca de un “viejo maestro guitarrista”, presentándose a sí mismo, en términos muy similares, como receptor de la declaración. He aquí tal como se halla en CM:

Yo he oído decir a un viejo maestro guitarrista: “El duende no está en la garganta; el duende ~~viene de~~ sube por dentro desde la planta de los pies”<sup>91</sup>

¿Intercambiabilidad de las aserciones? ¿Labor de maquillaje, margen para la invención personal? Nuestras sospechas en este sentido son tan lícitas como el procedimiento es aceptable en el terreno poético, y esta conferencia supone una creación poética; doblemente, además, por ser también expresión de una poética. Más cuestionable resultará defender citas fingidas o adulteradas si nos internamos en el campo de la veracidad testimonial.

Donde el manuscrito daba el título de “¡Oh Mari!” a la canción napolitana que Lorca vio cantar y bailar convertida en cuplé, la copia transcribió “¡O Mari! (en realidad, sin separación entre las dos palabras), la primera edición siguió a CM y ya nadie lo revisó. Hemos de corregirlo: no es una canción en cuyo título se plantease una disyuntiva entre una tal Mari y otra persona ignorada, sino una exclamación, dirigida a la propia destinataria de la tonada “Maria Mari”, que fue cantada en España con el título que da, correctamente, García Lorca, luego *oh* es la interjección que debe figurar.

Algo después, en el final de la página 11 y el principio de la 12, Lorca manuscrite:

---

<sup>91</sup> El sintagma “sube por dentro”, anotado a mano.



[España es] un país donde lo más importante de todo ~~no es la vida sino la muerte~~ tiene un último valor metálico de muerte. El barranco evoca al despeñado y el árbol seco evoca el ahorcado. La campana evoca el atahud [sic] y la tierra fresca el cuerpo aterido en la oscuridad.

Pero en CM Lorca realiza una importante alteración: suprime, tachándolas a mano, las impresionantes frases finales, que habían sido ya levemente transformadas. Ese es el motivo por el cual las ediciones de *Juego y teoría*... no las reproducen:

[...] un país donde lo más importante de todo, tiene un último valor metálico de muerte. ~~Tal barranco evoca al despeñado, el árbol seco evoca al ahorcado. La campana evoca al atahud y la tierra fresca al cuerpo aterido en la oscuridad.~~<sup>92</sup>

Hemos de respetar la que parece última voluntad lorquiana de condenar unas oraciones concretas, por sobrecogedoras o eminentes que nos parezcan. Tal vez su autor las juzgase, en el último minuto, tétricas en exceso, como de novela gótica o verso necrófilo (¡o como de letra de seguriya!) y optó por no cargar más las ya sombrías tintas líricas de la atracción hispana por la muerte. Pero, en su contexto, nos parecen acertadísimas, elocuentes y sensitivas. Recomendamos, pues, su anotación a pie de página en futuras ediciones. Y que el lector juzgue.

Aquel estado de afluencia y fecundidad que de manera extensa comentamos cuando analizábamos las páginas 7 a 9 de MO parece volver a acecharnos en la 14, justamente en otro párrafo esencialmente inspirado y que trata de la inspiración: aquel en el que el poeta de Granada evoca a la santa de Ávila (reproducimos la redacción de Maurer: García Lorca, 1984a, pp. 104-105):

Recordad el caso de la flamenquísima y enduendada Santa Teresa, flamenca no por atar un toro furioso y darle tres magníficos pases, que lo hizo, ni por presumir de guapa delante de fray Juan de la Misericordia, ni por darle una bofetada al Nuncio de Su Santidad, sino por ser una de las pocas criaturas cuyo duende (no cuyo ángel, porque el ángel no ataca nunca) la traspasa con un dardo, queriendo matarla por haberle quitado su último secreto, el puente sutil que une los cinco sentidos con ese centro en carne viva, en mar viva, del Amor libertado del Tiempo.

---

<sup>92</sup> Lorca reescribe en CM, en un hueco que le ha dejado el mecanógrafo, “el atahud”, reproduciendo incluso su propia falta de ortografía.

Pero lo cierto es que ese fragmento no había sido ejecutado *alla prima*, sino que estaba preescrito en 1930 y sería desechado en la versión de *Arquitectura del cante jondo* leída en Buenos Aires<sup>93</sup>. Para la nueva ocasión, Lorca solo lo revisa ligeramente en lo estilístico y lo *aggiorna*, añadiendo a aquel duende germinal sus flamantes contrastes con el ángel y la musa. No es de extrañar, pues, el buen pulso escritural; la inspiración viene de lejos. Como avanzamos párrafos atrás, esta circunstancia podría apoyar la existencia de una redacción previa, aunque perdida, en el caso del fragmento narrativo de la cantina de Cádiz, que debilitaría la hipótesis del estado de flujo o de escritura como *al dictado*.

La segunda trilogía geográfica que Lorca establece (la primera era la conformada por Alemania-musa, Italia-ángel y España-duende), a punto estuvo de incluir a Andalucía, pero una autocorrección oportuna (MO, p. 16), simplificó y evitó el peso reiterativo; al tiempo, nos da una pista más sobre la intercambiabilidad de ciertos postulados lorquianos:

[...] como la melancólica musa de Cataluña y el ángel mojado de Galicia han de mirar con amoroso asombro al duende de ~~Andalucía y de Castilla~~ de Castilla ~~agitando con normas de cielo barrido y tierra seca~~ tan lejos del pan caliente y de la dulcísima vaca que pasa con normas de cielo barrido y tierra seca.

Este desandar el intento de declaración de Andalucía (en tándem con Castilla) como tierra con duende no responde a contricción alguna, sino a la intelección súbita de que evidenciarlo significaba insistir. Para Lorca, Andalucía es tierra enduendada, de esto no se ofrece duda, aun cuando tal enunciado no se explicita en la conferencia: desde las menciones de artistas flamencos o de matadores, andaluces en su totalidad (muy mayoritariamente sevillanos, por cierto y el resto, casi todos, gaditanos o vinculados con Cádiz), El Lebrijano, Soledad Vargas, los Guarriros, Belmonte, La Malena, Joselito, Silverio, Ignacio Espeleta, Cagancho, Lagartijo y, señaladamente, Manuel *Torre*, “gran artista del pueblo andaluz”, y “la cantaora andaluza Pastora

---

<sup>93</sup> “Recuerden el caso de la flamenquísima y enduendada Santa Teresa de Jesús, flamenca no por atar un toro furioso y darle tres magníficos pases, que lo hizo, ni por presumir de guapa delante del pobre fray Juan de la Miseria, ni por darle una bofetada al Nuncio de Su Santidad, sino por ser una de las pocas criaturas cuyo duende la traspasa con un dardo, queriendo matarla de puro amor por haberle quitado su último secreto expresivo: el puente que une los cinco sentidos con ese centro en carne viva, en nube viva, en mar vivo, del Amor vivo libertado del Tiempo” (Maurer, 2000, p. 167).

Pavón”, Andalucía palpita sin apenas pausa, desde la declaración demarcadora que se asienta al inicio: “En toda Andalucía, roca de Jaén o caracola de Cádiz, la gente habla constantemente del duende y lo descubre en cuanto sale con instinto eficaz”. No debemos tampoco olvidar que en 1926 Lorca había elevado la figura del gitano a epítome y paradigma de lo andaluz<sup>94</sup>, y esa, la gitana, es otra presencia vivísima: un buen número de estos béticos es calé. De hecho, Lorca, en sus últimos *pentimenti* relevantes del manuscrito, no va a dudar en la elección del adjetivo gitano al clasificar uno de los cuatro tipos de duende torero, pero sí que dudará sobre a quién de sus espadas aplicárselo, añadiendo en el momento final, para que todo cuadre, un duende nuevo, el barroco<sup>95</sup>:

Lagartijo con su duende romano Joselito con su duende judío y Belmonte con su duende ~~gitano~~ barroco y Cagancho con su duende gitano<sup>96</sup>, enseñan desde el crepúsculo del anillo a poetas, pintores y músicos los ~~tres~~ cuatro grandes caminos de la tradición española.

La categoría *gitano* está, pues, en la intención original, y si se aplica en primera instancia a Belmonte es de manera forzada e inexacta; *barroco* es el adjetivo sobrevenido, no al revés, como podría desprenderse de una lectura incorrecta del texto autógrafo. Observar estos cambios en el manuscrito acentúa el mejor sentido de la primera categorización de resonancias nativas o étnicas (romano, judío y gitano) que pasa de trío (la distribución preferida de Lorca en *Juego y teoría*...) a cuarteto, seguramente al percibir Lorca que el adjetivo *gitano* no calificaba expresivamente a Belmonte, pero sí a Cagancho. No podía, no obstante, eliminar del grupo a Belmonte, un torero hacia el que manifestó en varias ocasiones gran admiración. De ahí que añada un cuarto diestro y una cuarta, y algo disonante, categoría.

Solo nos resta referirnos al último hilo roto de la tela de duende. Todas las ediciones, siguiendo a CM, han publicado, coma más o menos:

---

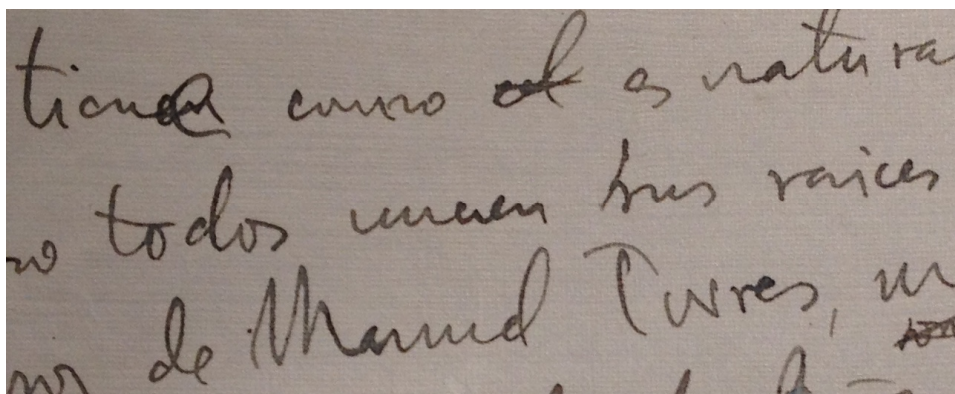
<sup>94</sup> Declara García Lorca, refiriéndose a *Romancero gitano*: “El libro en conjunto, aunque se llama gitano, es el poema de Andalucía, y lo llamo gitano porque el gitano es lo más elevado, lo más profundo, más aristocrático de mi país, lo más representativo de su modo y el que guarda el ascua, la sangre y el alfabeto de la verdad andaluza y universal” (García Lorca, 1989, p. 340).

<sup>95</sup> Joaquín Rodríguez Ortega, *Cagancho* (Sevilla, 1903 – México, 1941), era gitano. En su estilo torero se sucedían genialidades y numerosas espantadas. Curioso que esto también pueda aplicarse a otros dos mitificados matadores gitanos posteriores, Rafael de Paula y Curro Romero. Juan Belmonte, uno de los lidiadores más notables y legendarios del siglo pasado, no era gitano, sino gachó.

<sup>96</sup> Lorca añade “y Cagancho con su duende gitano” a posteriori, sobre el renglón que ya ha escrito.

Cada arte tiene, como es natural, un duende de modo y forma distinta, pero todos unen sus raíces en un punto de donde manan los sonidos negros de Manuel Torres, materia última y fondo común incontrolable y estremecido de leño, son, tela y vocablo.

Sin embargo, nosotros no leemos en el manuscrito “unen”. Veámoslo en una reproducción del lugar de MO en el que se halla ese verbo:



La primera letra parece una *u*, a juzgar por la morfología de otras úes del escrito, y la segunda una *n*. A partir de ahí la lectura se intrinca: la letra que sigue a la *n* es de estructura similar a una *a* abierta, de las que hallamos otros ejemplos en Lorca; no obstante, podría ser una *c* heterodoxa. Vienen después una *e* y una *n*. La resultante sería: *uncen*. La dificultad de enlace caligráfico entre la *n* y la *c* podría explicarse por su escasa frecuencia combinatoria. De hecho, respaldar caligráfica o grafonómicamente la lectura dada hasta ahora, *unen*, sí que resultaría forzado: sobraría una letra, en toda su extensión y espacialidad. El mecanógrafo debió de leer *unen* y darlo por bueno, puesto que la elección de ese verbo no repugna al sentido final de la oración, y Lorca, en su revisión ulterior, ni siquiera apreciaría la falta de la letra *ce*. Por tanto, del lado grafonómico, *uncen* se ajusta mejor que *unen* a la materialidad caligráfica, y del semántico, un uso metafórico del verbo uncir (“atar o sujetar al yugo bueyes, mulas u otras bestias”, según el *DRAE*) no nos resulta violento en Lorca, nacido y criado en zona rural, poeta cuya infancia toda es pueblo. Lo que está afirmando es que *las artes uncen sus raíces en el punto de donde manan los sonidos negros*. Proponemos, pues, la lectura *uncen* frente a la consolidada *unen*.

Refiere el escritor Álvaro Enrigue (México, 1969) la siguiente anécdota literaria: “Se dice que en el último manuscrito de *Pedro Páramo*, de Juan Rulfo, la primera frase era: ‘Fui a Comala’ y que el ‘Fui’ está tachado y encima dice ‘Vine’. De ser cierta la leyenda, sería el tipo de corrección que cambia la historia” (Altares, 2015, p. 3). Es una de las ventajas que tiene, para el investigador y el lector curioso, la época redactora preelectrónica, en la que era posible degustar la sensación matérica de que los textos *definitivos* son, en realidad, *uno* entre los textos *posibles*. Tanto en el manuscrito del duende como en su duplicado a máquina lo hemos visto, también, nosotros: hay en ambos muchos y delicados pequeños golpes de timón que transformaron su decurso, que desviaron su rumbo o que pudieron haber reconducido la nave a otros puertos. Allí están, en unos folios ambarinos que no dejan de musitar historias de su historia a quien tenga ojos para oír, el palpito de la letra viva, el sueño de otros ensayos, la intuición de otros destinos, rastreables a partir de trueques, *pentimenti*, marchas atrás y decididos impulsos soberanos.

En cuanto a la fijación de un texto definitivo de *Juego y teoría del duende*, ¿podría considerarse como tal alguno de los ya publicados, editados por eminentes especialistas? Fue Borges (1996, p. 239) quien dijo que “el concepto de texto definitivo no corresponde sino a la religión o al cansancio” y esta aseveración podría aplicarse doblemente, por su particular naturaleza, a *Juego y teoría del duende*. Su texto *definitivo* tal vez no sea, ni siquiera, *factible*, entre otras cosas porque los que aquí examinamos fueron apuntes para ser leídos en alta voz por su propio autor, un hombre de elevada capacidad histriónica que modificaría su discurso en función de factores como el auditorio al que se dirigía, un enriquecimiento gradual con matices nuevos o la más que probable improvisación. Como cualquiera de su carácter, pero tal vez en mayor medida –por constituir la última de sus conferencias, porque hubo menos tiempo y oportunidades de baquetearlo, por su propia esencia– el del duende es un documento cálido, emotivo y orgánico en el que no hay palpitación o mudanza que carezca de interés. Su exégesis nos acerca, si no al ejemplar definitivo, a otro no menos atractivo: el anhelado.



## 5. La anécdota admirable

Hay caminos que conducen, desde el origen, tras una excursión o un rodeo, de nuevo al origen. No son pocos. Uno de ellos lo transitó en nuestra lengua la palabra *admirar*. *Mirāri*, que en latín valía por *admirar*, *asombrarse*, *extrañar*, fue la voz que le dio al español el verbo *mirar*, pero no con su significado actual, sino con el mismo que poseía en la lengua de los romanos. En el castellano del siglo XII, *mirar* significaba, pues, *admirar*. Algo más tarde, hacia mediados del XIII, nuestro verbo pasó a significar *contemplar* y solo a finales de la Edad Media, en el siglo XV, vino a representar “dirigir la vista a algo, observar”, que es el sentido que mantiene en nuestro siglo. Por la misma época, hacia 1440, los hablantes cultos de la lengua de Castilla decidieron volver a echar mano de idéntica raíz latina y acudieron a *admirāri* para expresar el sentido que *mirar* tuvo al principio, en la Baja Edad Media: el mismo que *admirar* presenta hoy (Corominas y Pascual, 1973, “mirar”). Acaso sea esa historia especular la que ha hecho de *admirar* y *mirar* nociones interdependientes: a nadie se le oculta que para poder admirar hay primero que prestarse a mirar, pero no es menos cierto que para poder mirar es necesario mantener intacta la capacidad de admirar y de admirarse, es decir, de dirigir la mirada en una dirección, preparándola para la sorpresa posible, deseable, inculcándole el juicio de lo estimable o lo sobresaliente, lo inesperado y extraordinario.

Admirable fue la “palabra alta del modernismo literario”, un adjetivo que circuló por tertulias y periódicos y que el Rubén Darío-personaje *de Luces de bohemia* repetía insistentemente. “En el café, en el entierro, Rubén no dice apenas otra cosa que «¡Admirable!». Con esa palabra empieza su aparición y con esa termina. Al decirla por última vez en el cementerio, en la atroz escena del entierro de Max Estrella, Valle está también sepultando un arte caduco, lleno de oropeles y oquedades sin fondo” (Valle-Inclán, 1985, p. LV). Tal fue la boga del calificativo que, en uno de los artículos publicados por el periódico *El Sol* a la muerte de Valle-Inclán, se le hace aguda sátira con estas palabras, generosamente citadas por la crítica:

Rubén Darío, botarga, plasta, no dice más que “admirable” y sonríe un poco linealmente, más con los ojillos mongoles que con la boca fruncida. Valle, liso, hueco, vertical, lee, sonríe abierto, habla, sonríe, grita, sonríe, espaventa, sonríe, se levanta, sonríe, va y viene, tropieza, se enreda sin solución, sonríe, entra y sale. Salen.

Los demás repiten “admirable, admirable”, con vario tono, religioso, corriente, murmurado. “Admirable” es la palabra alta de la época, “imbécil”, la baja. Con “admirable” e “imbécil” se hizo la crítica modernista. Rubén Darío, por ejemplo, “admirable”, Echegaray, “imbécil”, por ejemplo. (Valle-Inclán, 1985, pp. LIV-LV)

Sabido es que, desde América, el cisne que encarnara aquel movimiento había sido estrangulado sin piedad en 1915 con la tensa cuerda de un verso del mexicano Enrique González Martínez. En España, por los mismos años, los autores que a principios de siglo habían abrazado su imparable influencia, Antonio Machado, Valle-Inclán o Juan Ramón, renegaban de aquel cadáver exquisito que aún rutilaba. Para darle la puntilla solo restaban el desdén de los novecentistas y la ironía y la iconoclasia que en los veinte y primeros treinta portaron las vanguardias. Sin embargo, el rechazo a lo rubeniano no acabó con aquel epíteto, que quedaría en el aire de cenáculos y en las páginas de revistas y cartas personales hasta que el vengativo viento de la Guerra Civil se lo llevó. Lorca mismo, que nunca renegó de su temprano amor por Rubén y que en 1933, en Buenos Aires, rindió junto con Neruda tributo reivindicador a la “gran sombra que cantó más altamente que nosotros”<sup>97</sup>, solía calificar con el adjetivo *admirable* a personas o situaciones tanto en textos privados como en otros dados a la imprenta. En la magna biografía firmada por Ian Gibson tropezamos con él a cada paso, en entrevistas, cartas o notas, conferencias, discursos y presentaciones que el poeta casi nunca improvisaba, sino que leía. Si repasamos su epistolario americano, de una parte el correspondiente al periplo anglosajón y cubano y de otra el antártico, tampoco deja de asomar por sus siempre ponderativos relatos de lo que le sucede y lo que proyecta. Hasta las puertas de nuestra conferencia llega, como veremos, la voz que en Lorca no pasa de moda: la usará para calificar en 1930 la juerga (“En la calumniada por incomprendida, pero admirable juerga andaluza la aparición del duende es seguida por sinceros gritos de ‘¡Viva Dios!’...”), aunque deseche finalmente la frase para *Juego y teoría del duende*.

---

<sup>97</sup> El de Fuente Vaqueros fue uno de los que más altamente sintieron el deslumbramiento y la admiración que, en mayor o menor medida, los de su generación compartieron por Rubén Darío. En su primer artículo, “Las reglas de la música”, de 1917, García Lorca llamó a Darío *El Magnífico*. Como Pedro Salinas o José Bergamín, se sabía poemas suyos de memoria. En su obra primera, inevitablemente, hay abundancia de ecos rubenianos (Gibson, 2011, pp. 206-214). En el *Discurso al alimón [de Federico García Lorca-Pablo Neruda sobre Rubén Darío]*, de 1933, proclama Lorca: “Como poeta español, enseñó en España a los viejos maestros y a los niños, con un sentido de universalidad y de generosidad que hace falta en los poetas actuales” (García Lorca, 1989, pp. 481-483).



Una dosis de homenaje, dos de justiprecio y tres gotas de un cítrico levemente ácido nos han impulsado a titular este capítulo de nuestro trabajo “La anécdota admirable”.

*Juego y teoría del duende* ha generado, desde su primera publicación por la editorial Losada en el año 1942 –con el título de *Teoría y juego del duende*–, muchas citas memorables, desde entonces inseparables de alguna de las personas *reales* aludidas por Lorca a partir de sucesos en los que él mismo se presenta como sujeto presencial o bien afirma haberlos recibido en testimonio por parte de terceros. Seguramente, la más célebre y reproducida de todas sea la de Manuel Torre: “todo lo que tiene sonidos negros tiene duende”, aquel misterioso piropo dedicado por el jerezano a Manuel Falla mientras interpretaba al piano una pieza propia. Sin embargo, hay una anécdota de la conferencia, la más larga de todas las que allí comparecen, narrada a la clásica, esmerado planteamiento, afilegranado nudo y resonante y patético desenlace, que supone, sin lugar a dudas, su centro de gravedad y su perla radiante, por su coherencia argumental, su desenvoltura plástica y la impresión que deja en el lector. La reproducción, *quasi ad infinitum*, de la que ha gozado y goza, o que ha padecido y padece, no hacen más que confirmar el peso de su influencia. Se trata de la escena que relata la transfiguración de Pastora Pavón, *Niña de los Peines*, en una tabernilla de Cádiz, ante un público de aficionados y entendidos y espoleada por un displicente y malévolo comentario y un vaso de aguardiente de vino anisado de alta graduación. La reproducimos completa:

Una vez la cantaora andaluza Pastora Pavón, *La Niña de los Peines*, sombrío genio hispánico, equivalente en capacidad de fantasía a Goya o a Rafael el Gallo, cantaba en una tabernilla de Cádiz. Jugaba con su voz de sombra, con su voz de estaño fundido, con su voz cubierta de musgo, y se la enredaba en la cabellera o la mojaba en manzanilla o la perdía por unos jarales oscuros y lejanísimos. Pero nada; era inútil. Los oyentes permanecían callados.

Allí estaba Ignacio Espeleta, hermoso como una tortuga romana, a quien preguntaron una vez: “¿Cómo no trabajas?”; y él, con una sonrisa digna de Argantonio, respondió: “¿Cómo voy a trabajar, si soy de Cádiz?”

Allí estaba Elvira la Caliente, aristócrata ramera de Sevilla, descendiente directa de Soledad Vargas, que en el treinta no se quiso casar con un Rothschild, porque no la igualaba en sangre. Allí estaban los Floridas, que la gente cree carniceros, pero que en realidad son sacerdotes milenarios que siguen sacrificando

toros a Gerión, y en un ángulo el imponente ganadero don Pablo Murube, con aire de máscara cretense. Pastora Pavón terminó de cantar en medio del silencio. Solo, y con sarcasmo, un hombre pequeñito, de esos hombrines bailarines que salen, de pronto, de las botellas de aguardiente, dijo con voz muy baja: “¡Viva París!”, como diciendo: “Aquí no nos importan las facultades, ni la técnica, ni la maestría. Nos importa otra cosa.”

Entonces *La Niña de los Peines* se levantó como una loca, tronchada igual que una llorona medieval, y se bebió de un trago un gran vaso de cazalla como fuego, y se sentó a cantar sin voz, sin aliento, sin matices, con la garganta abrasada, pero... con duende. Había logrado matar todo el andamiaje de la canción para dejar paso a un duende furioso y abrasador, amigo de los vientos cargados de arena, que hacía que los oyentes se rasgaran los trajes casi con el mismo ritmo con que se los rompen los negros antillanos del rito lucumí, apelonados ante la imagen de Santa Bárbara.

*La Niña de los Peines* tuvo que desgarrar su voz porque sabía que la estaba oyendo gente exquisita que no pedía formas sino tuétano de formas, música pura con el cuerpo sucinto para poder mantenerse en el aire. Se tuvo que empobrecer de facultades y de seguridades; es decir, tuvo que alejar a su musa y quedarse desamparada, que su duende viniera y se dignara luchar a brazo partido. ¡Y cómo cantó! Su voz ya no jugaba, su voz era un chorro de sangre digna por su dolor y su sinceridad, y se abría como una mano de diez dedos por los pies clavados, pero llenos de borrasca, de un Cristo de Juan de Juni. (García Lorca, 1984b, pp.96-97)

El carácter de episodio medular que en *Juego y teoría del duende* ostenta este relato ha sido puesto de relieve por los especialistas, en algunos casos hasta hacerlo trascender, más allá del ensayo mismo, a toda la obra lorquiana, como expresión de una suerte de poética general. Allen Josephs y Juan Caballero (García Lorca, 1985a, p. 31), responsables de la edición de varias obras señeras de Lorca para la editorial Cátedra, lo consideran “la anécdota central y la más elaborada del credo artístico de Lorca”, califican este ensayo como genial y resuelven que aquella narración breve

ha llegado a cobrar entre los aficionados mucha fama. La prueba está en casi todos los libros de los flamencólogos, que no pueden hablar del duende sin aducir el nombre de Lorca. En efecto, la descripción de duende que Lorca da, ha llegado a ser una de sus mejores definiciones. La anécdota que hemos analizado forma su tuétano. (García Lorca, 1985a, p. 35)

Central es, ciertamente, para la construcción de la conferencia, la anécdota del cafetín, en ese aspecto coincidimos plenamente con Josephs y Caballero. No así con la idea de que la “descripción” que Lorca realiza del duende suponga “una de sus mejores definiciones”, sencillamente porque esto significaría admitir que hay otras, anteriores o coetáneas a la lorquiana, cuando, como hemos demostrado en anteriores capítulos, *este* duende se lo debe todo o casi todo al poeta, que es, más que su mejor definidor, su *inventor*; la patente es suya, tanto como las descripciones; él acuña y, además, sirve al término como primer y máximo enciclopedista.

El ceñido *dramatis personae* de figuras imponentes o misteriosas que nos son presentadas en íntima confluencia está presidido, incluso materialmente, por la de Pastora María Pavón Cruz (Sevilla, 1890-1969), *La Niña de los Peines* para el arte, cantaora la más importante del siglo y acaso de la historia escrita del flamenco, según una constatación oral y bibliográfica que pocos se atreverían a discutir. Hermana de los también cantaores Tomás y Arturo Pavón y casada con Pepe Pinto, el adjetivo “genial” ronda con harta frecuencia sus semblanzas biográficas. Lorca mismo apuntalará esa suerte de hagiografía al llamarla “sombrió genio hispánico, equivalente en capacidad de fantasía a Goya o a Rafael el *Gallo*”; comparar a principios de los años treinta a una cantaora con uno de las figuras más insignes de la pintura española y universal, alguien que nunca dejó, por cierto, de abreviar en las fuentes populares, y con un paladín de la cultura popular cuya sangre era epítome de lo taurino y lo flamenco es plenamente intencionado y está en consonancia con el camino prestigiador que –con todos sus defectos, que no fueron pocos– habían emprendido Falla y García Lorca diez años atrás, en el Concurso de Granada.

Un puñado de testimonios nos servirán aquí para trazar la mínima, necesaria semblanza de la protagonista de la anécdota. El primero, de Fernando el de Triana (1935, pp. 227 y 230), sitúa a la de los Peines en relación con su momento y con otros artistas, contemporáneos suyos, en cuya concurrencia cifra la oportunidad que propició su éxito:

Cuando empezó la decadencia del cante andaluz en la mujer, empezó el reinado de La Niña de los Peines, porque se encontró siendo muy buena artista, pero casi sola, pues La Antequera, Carmen la Trianera, Paca Aguilera y alguna que otra de esas que no acaban la guerra, pronto desaparecieron del mapa artístico y quedó Pastora completamente sola como cantaora, sin más competidores que Antonio

Chacón y Manuel Torres; el primero firme en su trono y el segundo con su ingenioso y enigmático clasicismo. En los tres se concentró lo que quedaba del arte, que no es poco. Murieron los dos competidores, y ya tenemos a Pastora sola y exclusiva representación de un arte que siempre contó por veintenas los artistas consumados en todos los sistemas del cante. Entre tanto salió pegando fuerte El Cojo de Málaga y Manuel Escacena, dos taraneros clásicos, y otros, que Pastora con su gran arte supo postergar para seguir, como sigue, siendo el alma, además de ser la mejor festera que se ha conocido hasta hoy, únicamente imitada por Manuel Vallejo. ¿Y sabéis por qué la Niña de los Peines y Manuel Vallejo son los que mejor cantan? Pues porque son los que mejor hacen “son”, requisito indispensable para cantar bien. ¿Estamos?

El segundo testimonio, recogido por Manuel Ríos Ruiz (2002, pp. 100 y 102) en el volumen dedicado a los intérpretes de *El gran libro del flamenco*, procede del poeta cordobés del grupo *Cántico* y flamencólogo Ricardo Molina, y es un panegírico entreverado de comparaciones y ecos cultos:

Pastora es la encarnación misma del cante flamenco, como Bach lo fue de la música. Genios de la talla de esta gitana aparecen en la historia muy de tarde en tarde. Pastora es una figura pontifical que une a través de su personalidad el pasado ilustre con el presente renacimiento. Pastora es, como Azorín, supervivencia preciosa de una generación de titanes. [...] Como milagro fue saludado el arte de La Niña de los Peines cuando irrumpió como astro de luz propia a principios de siglo, y el milagro seguimos proclamándolo cuantos tuvimos la suerte y el privilegio de haberla sentido hace unos meses [Molina escribe en 1961], en la cordial intimidad del sotanillo famoso del Bar Pinto sevillano; de ese bar que pasará a la historia del cante al lado del Burrero y de los más insignes cafés cantaos del siglo XIX [...]. No es posible calcular el tesoro de cantes de los que Pastora es maravillosa depositaria. El estudioso siempre aprende algo valioso hablando con ella. [...] Esta mujer extraordinaria es como un mar sin fondo y sin orillas. Ella sola es toda la historia flamenca. Ella abarca todo el misterioso legado de nuestros cantes.

Unas palabras de Juan de la Plata incluidas en la entrada que a Pastora Pavón dedica el *Diccionario enciclopédico ilustrado del flamenco* (Blas Vega y Ríos Ruiz, pp. 580-582), insisten en el superlativo y acotan los estilos que innovó y en los que asentó su magisterio: “Como artista genial, Pastora Pavón lo cantó todo –soleares, siguiriyas, tientos, fandangos, malagueñas, etc.– pero donde dejó su impronta de gran

creadora fue en las peteneras, los tangos, los [sic] bamberas y las bulerías lorqueñas”. Para concluir esta, por fuerza, breve colección de reseñas sobre la cantaora sevillana, reproducimos las palabras sumarias que la redacción de aquella magna obra anota:

Considerada la más completa y destacada cantaora de toda una época, fue amiga de Manuel de Falla y Federico García Lorca –autor de las coplas llamadas lorqueñas, que interpretó por bulerías–, así como del pintor Julio Romero de Torres, que la reflejó en uno de sus lienzos. Su figura y su arte ha sido cantada por numerosos poetas [...]. Su discografía, muy amplia, más de ciento sesenta cantes [...], da idea de su popularidad, dejando en ella registrada una gran gama de estilos, desde las sevillanas a las saetas.

Pastora fue una artista de gran alcance y muy reconocido prestigio, renovadora y creadora de estilos. Sus vínculos con intelectuales, literatos y artistas, innegables, tienen lugar en un momento de superior entendimiento histórico, en nuestro país, entre cultura popular y alta cultura (León, 2008, p. 208). Ha influido, además, de manera notable, en el cante que vino tras ella, sobre todo en el de mujer, cosa que en el panorama actual obtiene su reflejo más señero en dos figuras muy vinculadas con su manera de hacer, Mayte Martín y Estrella Morente (Cruces Roldán, 2003, p. 142). Su magisterio, reconocido en vida, se mantiene en nuestros días y se proyecta hacia el futuro, gracias a las muchas grabaciones que de ella poseemos y, como más adelante razonaremos, al prestigio de la historia de la taberna gaditana.

Lorca no parece descuidar nada en la elección y la caracterización de los asistentes a su escena. En ocasiones lo hace por medio de un agudo símil, en otras a través de la mención de una historieta que solo se esboza, pero todos los *elegidos* quedarán armónicamente distinguidos por su pluma. Se menciona entre el público, en primer lugar, al gaditano con varios oficios –y gaditano de oficio– Ignacio Espeleta.

Ignacio Espeleta (o Ezpeleta) Madrugón (Cádiz, 1871-1938) era hijo de *El Pata*, cantaor, y hermano de *El Pollo Rubio* y *El Gordito*, cantaor y bailaor, respectivamente, además de padre de otro cantaor, *El Tonto* Espeleta. Un dechado familiar, por cierto, de nombres políticamente incorrectos, a los que tan dado ha sido siempre este arte<sup>98</sup>. El escritor y especialista flamenco gaditano Fernando Quiñones reseña la personalidad e importancia de su figura en estos términos:

---

<sup>98</sup> Véase: León, 2008, pp. 131-133.

Como cantaor, Ignacio lució en mil fiestas su ángel, majeza y admirable compás en los cantes por bulerías y alegrías, de las que fue intérprete señoero, así como de unos tientos muy personales y puros. Incorporó a las alegrías y bulerías, de las que fue intérprete señoero, siempre poseídas en su voz de un incopiable “ello”, el entonado y onomatopéyico “tarantantrán” con que iniciaba esos cantes y que resulta tan ambientador como adecuado desde el punto de vista técnico para cogerse a la guitarra; fue asimismo buen soleaero, especialmente en la soleá corta. La figura de Ignacio Espeleta también aparece notablemente ligada, en las tres primeras décadas del siglo, a las celebraciones del Carnaval gaditano. (Blas Vega y Ríos Ruiz, p. 278)

Pero no solo al cante se dedicó Ignacio: trabajó, primero en el matadero municipal, donde llegó a ser jefe de la tripería, y luego como guarda de jardines públicos. Gozó de la admiración de García Lorca y de Sánchez Mejías, de quien fue amigo, y su ingenio y gracia fueron muy celebrados en su ciudad. Pericón de Cádiz contó algunas de sus extraordinarias anécdotas, cuajadas de un salero incontenible, en la larga entrevista que José Luis Ortiz Nuevo le hizo y publicó en formato de libro.

La plasticidad con la que Lorca lo caracteriza en la conferencia es pintiparada, mezcla el hallazgo metafórico: “hermoso como una tortuga romana”, con el recalcitrante estereotipo local: “¿Cómo voy a trabajar, si soy de Cádiz?”, si bien matizado y realzado por medio de una alusión al último rey, entre histórico y legendario, de Tartessos: la frase la pronuncia dibujando al tiempo “una sonrisa digna de Argantonio”. Haciendo honor a la verdad, Lorca no se inventa la fama de vago de Espeleta. A Pericón, digno sucesor de su sabiduría y de su “vena ácrata-cómica” (Mora, p. 83) le parecía el hombre más flojo del mundo:

Cuando lo echaron del mataero le buscaron una recomendación y lo colocaron de guarda en el parque. Habló con él el encargao de los parques y le dijo:

–Mira, Ignacio, te voy a poner de guarda en el parque, y ahí no tienes que hacer na’; te sientas en un banco y tienes cuenta de que los gatos no se metan en los jardines.

Y pa’ no menearse del banco hizo un látigo que tenía veinte metros; veía venir un gato y le atizaba con el látigo, pero sin moverse pa’ na’ de su banco. (Ortiz Nuevo, 2008, p. 126)

Anécdotas como esta debieron de llegarle a Federico justo antes del viaje a Buenos Aires, en 1933, la época en que tuvo trato personal y artístico con Espeleta gracias a su colaboración en el espectáculo *Las calles de Cádiz* junto a las hermanas López Júlvez e Ignacio Sánchez Mejías. Pilar López le relata una a Miguel Mora (p. 381) que el granadino tuvo que conocer, ya que, aunque se nos ofrece sin fechar, todo apunta a que pertenece a aquel momento:

Espeleta era el más vago del mundo pero el más gracioso. Siempre iba después de comer a una plaza que había cerca de su casa. Se sentaba y echaba la siesta. Una vez hubo unas huelgas con obreros pidiendo la jornada laboral de ocho horas, la policía hizo una batida y en una de esas, Ignacio, que era conocidísimo en Cádiz, que andaba por ahí durmiendo, acabó trincado y en comisaría. El inspector fue tomando declaración uno a uno, y cuando llegó a él, le dice: “Pero hombre, don Ignacio, ¿de modo que usted también las ocho horas?”. E Ignacio: “¿Pero qué está usted hablando? ¡Yo ni dos minutos!”.

Desconocemos la identidad de aquella Elvira, (la Eloísa de CM y de las primeras ediciones), a la que si no se le atribuye calentura se la apoda *la Caliente*, que podría haber pertenecido a la clase noble o ejercer con nobleza o primor el sexo mercenario, dependiendo de la versión del texto que consultemos, con sus vacilaciones en términos ortográficos y de puntuación, cuestión esta no de naturaleza menor por afectar al sentido de lo que Lorca deseara predicar de su personaje. En el capítulo anterior ya declaramos nuestro acuerdo básico con Maurer y García-Posada al fijar su identidad como Elvira *la Caliente*, no sin manifestar estupor por la contumacia del mecanógrafo, quien, según el testimonio de Lence, oye a Lorca aclarar *Elvira* y, sin embargo, escribe *Eloísa*.

Tres son los problemas que han generado aquellas vacilaciones. El primero es el de la propia *identidad* de la única mujer mencionada entre los parroquianos<sup>99</sup>. El segundo, la interpretación de los términos ramera y aristócrata, bien como sustantivo bien como adjetivo, cuya combinatoria arrojará jugosas diferencias de significado. El tercero, determinar el antecedente de la oración de relativo, “que en el 30 no se quiso casar con un Rothschild, porque no la igualaba en sangre”, de anfibología manifiesta.

---

<sup>99</sup> Hay una mujer más, la esposa del *Guarrero*, pero hasta ahora no lo sabíamos, porque estaba oculta detrás de la pista falsa de los *Floridas*.

Si el personaje era inventado, el asunto del nombre solo tendría un peso de tipo mayormente estético y eventualmente simbólico, debido, de un lado, a las resonancias de carácter literario del nombre Eloísa –Héloïse d'Argenteuil, amante y luego esposa de Abélard o Abelardo, la primera mujer de letras de la cultura occidental–; del otro al innegable eco hispano –tal es el origen que se le supone a la advocación que llevaron reinas e infantas de León, Castilla y Sicilia– audible en el de Elvira, cuya inclinación meridional y estrecha relación con Granada son conocidas: el Concilio de Elvira, la ciudad hispanoárabe de Elvira o la famosa calle de Elvira, una de las arterias principales de Granada desde la época califal hasta la realización de importantes intervenciones urbanísticas en el siglo XIX<sup>100</sup>. Ambos nombres han sido y son de frecuentación nobiliaria en España, aunque ningún impedimento habría para que lo fueran, también, de querencia prostibularia.

Si la caliente Elvira (o Eloísa) existió, cosa que nos vemos en la sana obligación de dudar, tendría trascendencia para un trabajo como el nuestro averiguar quién fue. Pero, incluso si se tratara de un ente de ficción, no sería de extrañar en García Lorca que su creación estuviese inspirada en la existencia de alguna mujer de la que hubiera oído hablar o, incluso, hubiese conocido en alguna de sus estancias sevillanas. La hipótesis resulta difícil de certificar, sobre todo, por lo que supondría de atrevimiento por parte del poeta el haber establecido inferencias tan delicadas, mucho más si el referente real hubiese sido alguna noble dama de la metrópoli andaluza.

Existió, ciertamente, una persona que se llamó Eloísa y se apellidó Vargas justo en la época y la ciudad que nos atañen, una hija de la aristocracia extremeña casada y radicada en Sevilla, descendiente de los condes de la Oliva y los marqueses de Siete Iglesias: Eloísa Vargas-Zúñiga y Montero de Espinosa. Aquella mujer había nacido en Almendralejo, Badajoz, en 1902 y fallecería en Madrid, en 1985. Era solo cuatro años mayor que García Lorca. Casó en 1930, a los 28 años de edad, con el abogado José de Tavira y Díaz de Ceballos, hijo de Antonio Tavira y Acosta, general de artillería, y teniente de alcaide de los Reales Alcázares de Sevilla, un sitio en el que el granadino llegaría a residir.

Consideramos posible que Lorca hubiese tenido noticia de la existencia de Eloísa Vargas-Zúñiga, habida cuenta la notoriedad de la señora, que aparece reseñada

---

<sup>100</sup> En *Doña Rosita la soltera* aparecen estos versos, procedentes de una copla popular, que suelen cantarse por fandangos abandolaos, más concretamente sobre la horma del fandango del Albaicín o de Frasquito Yerbabuena: “Granada, calle de Elvira, / donde viven las manolas, / las que se van a la Alhambra, / las tres y las cuatro solas” (García Lorca, 2012, p. 506).



en varias ocasiones en las crónicas de sociedad del ABC, y de su vinculación con el Alcázar. Con ocasión de la visita que Alfonso XIII hizo a Sevilla, el 27 de enero de 1931, de paso para el Coto de Doñana, donde se iba a celebrar una cacería en su honor, el periódico consignaba que acudieron a recibir al soberano a la estación, además de infantes e infantas, nobles, militares y autoridades locales, “el Alcaide del Alcázar Sr Tavira y su hijo D José”, esto es, el esposo de Eloísa. Tavira, de claro afecto monárquico, sería destituido en 1931 y sustituido por Alfonso Lasso de la Vega, empleado municipal que rigió el monumento entre 1931 y 1934. En 1934 lo releva un nuevo empleado municipal, Joaquín Romero Murube, poeta vinculado a la Generación del 27 y buen amigo de García Lorca. No puede ser que Romero no tuviera conocimiento de la existencia de esta familia de notables hispalenses.

Más que comprometido nos parece que Lorca pretendiera señalar a una hija de una familia de la crema local con sambenito tan osado, aunque “riesgos” de ese tipo García Lorca los corrió con relativa frecuencia<sup>101</sup>. *Doña Rosita la soltera* está llena de personajes sacados de su realidad cotidiana, criadas, parientes o profesores, algunos con su nombre auténtico, como don Manuel Consuegra, don Canito o don Martín Sheroff y Aví, no siempre retratados con los rasgos más amables (Francisco García Lorca, 1992, pp. 91-93, 107, 109-110 y 114), y es que, como ha escrito Antonina Rodrigo, la base del acto creador del granadino la constituyen “elementos de una realidad directa” que él transformaba en materia dramática, o poética. La propia peripecia vital de la protagonista, doña Rosita, se supone trasunto de la de la prima del autor Clotilde García Picossi, cuyo novio, emigrado a Tucumán, se casó con otra mientras ella lo esperaba inútilmente durante años (Rodrigo, 1985), aunque también podría contener ecos de la de su amiga Emilia Llanos. Bastante más arriesgado fue el uso que Lorca hizo de esos elementos tomados de la realidad circundante en el caso de *La casa de Bernarda Alba*, hasta el punto de que un investigador como Miguel Caballero (2007), que ha explorado las relaciones económicas, familiares y de vecindad de los diferentes clanes terratenientes de la vega granadina (los Rodríguez Alba, los Roldán Sierra y los García Rodríguez, familia paterna del poeta), ha afirmado que pudo tener que ver, incluso, en el trágico desenlace de Federico:

---

<sup>101</sup> Podríamos estar también ante una broma privada, compartida solo por los amigos sevillanos de Federico. Esta conjetura nos llevó a emprender, en el otoño de 2014, una investigación de tipo casi detectivesco para la que entrevistamos a algunos descendientes de *notables* sevillanos que conocieron o pudieron conocer a Lorca. Nuestras pesquisas sobre el curioso mundo de la aristocracia aficionada al flamenco y sus juergas, todo un clásico, nos condujo pronto a un callejón sin salida... y a un peligroso campo minado. Hubimos de abandonar aquella vía.

rencillas y envidias, un escenario menos épico, más prosaico, por tanto, que el acostumbrado, pero cuyo nuevo alcance simbólico, entendemos nosotros, no es en absoluto desdeñable (León, 2007, pp. 19-21). Testimonios de Claude Couffon, Carlos Morla Lynch y Francisco García Lorca han señalado desde hace tiempo, basándose en revelaciones del autor, cómo la gestación del argumento de aquella pieza de teatro partiría de un contexto real y cercano: la existencia en Asquerosa, hoy Valderrubio, de la familia de Frasquita Alba, que habitaba en una casa medianera de la que los Lorca poseían.

Pues verás. Hay, no muy distante de Granada, una aldehuela en la que mis padres eran dueños de una propiedad pequeña: Valderrubio. En la casa vecina y colindante a la nuestra vivía “doña Bernarda”, una viuda de muchos años que ejercía una inexorable y tiránica vigilancia sobre sus hijas solteras. Prisioneras privadas de todo albedrío, jamás hablé con ellas: pero las veía pasar como sombras, siempre silenciosas y siempre de negro vestidas... había en el confín del patio un pozo medianero, sin agua, y a él descendía para espiar a esa familia extraña cuyas actitudes enigmáticas me intrigaban. Y pude observarla. Era un infierno mudo y frío en ese sol africano, sepultura de gente viva bajo la férula inflexible de cancerbero oscuro. (Morla Lynch, p. 534)

La base real está ahí, exagerada en este y otros testimonios por la imparable capacidad de fabulación del dramaturgo, quien se ciñe a ella en mayor o menor medida para emprender su fábrica poética. Pero en este caso la elección de Lorca es más osada, ya que llega a usar nombres y apellidos reales de aquella zona de la Vega de Granada: Alba, Amelia, Magdalena, Benavides, Pepico el de Roma, Enrique Humanes, Maximiliano. No es extraño que, ante panorama de tan escaso disimulo, su madre, Vicenta Lorca, le rogase al hijo que sustituyera por otro, en el título de la obra, el apellido Alba (Gibson, 2011, pp. 1094-1095) o que Francisco García Lorca dejase escrito que, de haberse estrenado este drama de mujeres en vida del autor, su hermano hubiese cambiado los nombres. ¡Pudiera! Nosotros nos inhibimos.

Federico estuvo en Sevilla, que sepamos, en cuatro ocasiones. La primera, en 1922. La segunda en 1927, durante la famosa cita de reivindicación gongorina que dio nombre a su generación poética. La tercera, en 1932, después de la Semana Santa, ocasión para la cual se hospedó en la casa de los padres de su amigo el poeta Joaquín

Romero Murube, en la calle Cardenal Spinola, 17. La cuarta visita tuvo lugar en 1935. Como hemos adelantado, en ese momento Joaquín Romero Murube llevaba un año como director-conservador de los Reales Alcázares<sup>102</sup>, e invitó a Lorca a residir en aquel extraordinario lugar. Pasó en Sevilla la Semana Santa y la Feria de Abril<sup>103</sup>.

Lorca pasó en Sevilla –como había previsto– unos días muy felices. Existe una excelente fotografía en la cual posa elegantísimo, con una flor en el ojal, entre Romero Murube, Jorge Guillén, Rubio Sacristán y Pepín Bello, asimismo impecables. Según Rubio Sacristán, a la sazón catedrático de Derecho en la Universidad sevillana, Romero Murube hizo instalar un piano de cola en el jardín del Alcázar, al lado de su casa, donde Federico tocaba canciones españolas, mezclándose la música con el susurro de las fuentes y el canto de los pájaros. “Allí estuvimos como califas”, ha recordado Rubio. (Gibson, 2011, p. 1001)

En abril de 1935 nuestra conferencia ya había sido pronunciada y el periplo americano quedaba retirado en el tiempo, pero no debemos olvidar que su visita anterior a la ciudad de la Giralda había tenido lugar en 1932, año en el que no nos cabe ninguna duda de que ya pergeñaba su conferencia sobre el duende. Estaríamos, de hecho, en el momento central del proceso creativo, entre las primeras tentativas neoyorquinas, de 1930, y el dictado de la conferencia, en el 33.

Hemos de descartar, tanto por falta de pruebas como por insuficiencia de sentido, que *la Caliente* fuera aquella descendiente de aristócratas extremeños, hipótesis incubada en la sorprendente coincidencia de nombre y apellido, momento histórico y vínculo con el Alcázar sevillano, pero no las posibles implicaciones de esa coincidencia o la posibilidad de que a Lorca el nombre vacilante de su personaje le fuera sugerido en alguna medida por la realidad de aquella mujer. Claro que la hermosa –según las crónicas de sociedad de *ABC*– Eloísa Vargas-Zúñiga llevaba ese primer apellido por ser descendiente de Inés de Vargas, esposa del primer marqués de Siete Iglesias y primer conde de la Oliva, segunda condesa ella misma de la Oliva de Plasencia, quien poco o nada hubo de tener que ver con la también hermosa –según Fernando el de Triana *en Arte y artistas flamencos*– cantaora gitana Soledad Vargas, cuya vida transcurrió entre los siglos XIX y XX y que tuvo por nombre artístico Soleá

---

<sup>102</sup> Custodiaría el Alcázar durante 35 años, hasta 1969, año de su muerte.

<sup>103</sup> Debemos algunos de estos datos a la amabilidad de don Joaquín Ruiz Romero.

la de Juanelo: no otra puede ser la Soledad Vargas a la que Lorca mienta. Este Juanelo, su padre, era Juanelo de Cádiz, cantaor del siglo XIX que figura en el listado de intérpretes de Demófilo y al que este sitúa como coetáneo del *Fillo*. Un hermano de Soledad, Luis Vargas, de sobrenombre Juanero, fue guitarrista y actuó en cafés y teatros entre los siglos XIX y XX.

Hija de Juanelo de Cádiz y hermana de Juanero, nuera de Junquera, en cuyo café cantante de San Fernando, actuaba en la última década del siglo pasado [el XIX]. Fernando el de Triana, glosó así su figura y su arte “Gitana de extraordinaria belleza y cantaora de casta, puesto que su padre fue también gran cantaor; pero por encima de todo estaba que Soledad cantaba extraordinariamente por soleares”. Actuó en los cafés cantantes de su tiempo, entre ellos el que en San Fernando tuvo su suegro el jerezano Juan Junquera, donde alternó a principios de siglo con Javier Molina, El Mezcle y otros destacados artistas, según registra Augusto Butler, en las memorias del tocaor jerezano. Fernando Quiñones, puntualiza en torno a su personalidad artística lo siguiente: “Soleá gozó también de larga fama y numeroso repertorio como intérprete de bulerías”. (Blas Vega y Ríos Ruiz, 1988, pp. 391-392)<sup>104</sup>

Si Soledad Vargas actuó en los cafés del cante entre finales del siglo XIX y principios del XX la descendiente suya que Lorca hace comparecer en Cádiz, entre los años veinte y los treinta podría ser su hija; más difícil, aunque no descartable, sería que se tratase de su nieta, pero ni por asomo pertenecería a la aristocracia entendida *stricto sensu*. Lorca eliminó una de las muchas ambigüedades que generaba su propio manuscrito elevando a mayúscula la c de caliente y colocando después una coma en CM (“Allí estaba Elvira la Caliente, aristócrata ramera de Sevilla”), pero dejó abiertas otras. Si leemos *aristócrata* como un sustantivo en función adjetivadora, modificador por tanto del nombre *ramera*, con él Lorca connotaría de una determinada prostituta hispalense fineza, distinción o superioridad de rango con respecto a sus colegas. La otra lectura posible es la que hemos descartado: entender la voz *ramera* como adjetivo de *aristócrata*, lo cual implicaría que “la Caliente” era el alias de guerra de una alta dama lujuriosa o experta en carnales deleites.

Otro equívoco importante es el que se desprende de la subsiguiente frase de relativo: “descendiente directa de Soledad Vargas que en el treinta no se quiso casar

---

<sup>104</sup> Mantenemos la extraña superabundancia de comas del original.

con un Rotschild porque no la igualaba en sangre” (redacción tanto de MO como de CM): ¿quién no quiso casarse con el tal Rothschild en el año 30, o sea, solo tres años antes de la lectura de la conferencia, Soledad, el ancestro, o Elvira, el vástago? En términos gramaticales, cualquiera de los dos nombres femeninos vale como antecedente de la subordinada, a partes iguales. Sabemos de Soleá la de Juanelo, por las crónicas, que era gitana, cantaora y excepcionalmente guapa y de Elvira, por García Lorca, que trabajaba como prostituta, descendía de Soledad y sería buena aficionada. ¿hacia qué estereotipo se inclinaría el autor, hacia el de la artista teatral de la que se enamora el rico forastero o hacia el de la prostituta redimida por el amor del potentado, para, en ambos casos, ofrecerle el rescate de una vida regalada, decente, alejada del antiguo oficio? El tópico es el mismo, pero porta resonancias diversas.

Sobre la presencia de prostitutas en juergas y reuniones flamencas, José Luis Ortiz Nuevo (2013, pp. 53-54) recoge y nos traslada los recuerdos y reflexiones de la cantaora Ana Blanco Soto (Jerez de la Frontera, 1899-1987), *Tía Anica la Piriñaca*:

Pero hay, hay, hay mujeres malas, pero no como de antes, que antes estaban a puñaos, pero había muchas mujeres d'estas que estaban mu graciosas, sabían mucho de flamenco, bailaban y cantaban y to y te caían a ti bien, tú llegabas y eras soltero y te caían bien y ya está: t'enreabas con ellas y t'enreabas y lo gastabas to, tú entrabas en una casa d'esas y ya podías tú tener lo que fuera que allí lo dejabas to. [...]

Otros s'han casao con las mujeres esas, qu'están casaos, pero casaos, ahora son buenas a la vera de ese hombre, claro, asín que..., pero de antes, ohú, iban a una juerga y daba gloria namas que de graciosas, bailando ellas mismas y cantando ellas mismas, d'esas muchas, muchas d'esas, d'esas muchas.

Quienes niegan la estrecha relación habida entre juerga, alcohol y prostitución, o bien no asistieron jamás a una fiesta, o bien, aquejados de agudo puritanismo, están ciegos y sordos a las revelaciones de primera mano, que no son otras que las de los artistas. ¿Qué extraño y mojigato impulso les hace relegar testimonios tan diáfanos? Pericón de Cádiz coincide plenamente con el decir de *La Piriñaca* y nos amplía la información de lo que solía ser el ambiente de las juergas, que él tanto frecuentara, del Cádiz de su juventud:

La costumbre [...], era que en cuanto alguno llegaba a la tienda de La Habana o a algún sitio d'esos buscando artistas pa' ir de fiesta, enseguida preguntaba aónde se podía ir por una muchacha... y como nosotros sabíamos del asunto ya le indicábamos:

–Pues mire usted: en la casa tal está fulanita... y en la casa cual...

Y ya luego íbamos por ella, la sacaba el señorito y nos la llevábamos a una venta de fiesta.

Entonces la que más fama tenía era la Barquillera, que por lo menos tenía siete u ocho casas [...], y en toas había siete, diez, doce muchachas con dieciocho o veinte años, que no veas las muchachas... Y no era sólo la Barquillera; que luego había otras también con nombre: la casa de Rosita, la de la Capitana... y otras que ya no me acuerdo.

Y la mayoría de las muchachas estas no hacían na'; vamos, que no hacían na' de bailar ni de cantar; pero algunas sí cantineaban y bailaban a su forma. Había una que le decían la Capitana, que era el demonio en el infierno, con una voz que no tenía comparación, y luego sabiendo estar y sabiendo beber como el que más, porque cuando ella se ponía alegre, tú ya estabas mareao perdío. ¡Un caso de mujer y de guapa! (Ortiz Nuevo, 2008, p. 95)

Pongamos que aquel Rothschild que habría venido al sur atraído por los cantos de la sirena oriental que sonaban en España desde el Romanticismo fue rechazado por la cantaora gitana, por Soledad Vargas. En tal caso, el gesto contendría un componente sutilmente sardónico, vinculado a lo legendario y lo ritual, así como proporciones variables de desagravio y racismo (el racismo recorrería su dirección menos transitada: desde lo gitano hacia lo payo, o hacia lo guiri). Contemplemos, aunque hayamos ya, prácticamente, desechado su posibilidad, que fuera una aristócrata española de antiguo linaje la que proclamara que un descendiente de judíos asquenazíes no podría pretender considerarse par suyo: el referente sería ese lugar común que nos remite al ideario de la limpieza de sangre, de tintes discriminatorios por tanto; desafinaría dentro del tono deliberadamente encomiástico que preside la caracterización de todos los personajes de la escena e incidiría en la supremacía de lo añejo, de la sangre –antigua– sobre el dinero –nuevo–. Por último, si fuera una prostituta la que despreció a un potentado, la implicación fundamental sería que la linfa de un millonario no será nunca superior a la de la de una hetera de credenciales tan altas: descendiente de la más noble sangre flamenca; dentro del tono emotivo y

moral de la conferencia, esa idea vendría a ironizar sobre el concepto reaccionario que late en la primera y segunda opciones de lectura: el del orgullo de casta. En cualquiera de los casos, no obstante, esta nobleza de sangre constituiría *otra cosa*, una que no se vincularía con la espuria riqueza nueva, pero sí con la potencia, la antigüedad y la excelencia (lo cual se nos antoja inconsciente hipercorrección, regreso filológico al significado griego, original, de la palabra *aristocracia*). Lorca podría estar refiriéndose a Soleá la de Juanelo, la cantaora, como la mujer que rechazó a un Rothschild, pero parece más razonable pensar que es a su descendiente a quien alude, pues es solo de esa manera que el contraste *aristócrata ramera / rechazo por sangre inferior* prende, se activa y produce su efecto motor.

De la realidad de este personaje, de esta Elvira la Caliente que rechazara a un Rothschild por su sangre desigual, tal como nos la ha revelado Federico García Lorca, no se nos ocurre dudar. Creemos en ella más que creía la misma Elvira. A pesar de ser un personaje tan solo apuntado por medio de la breve pincelada y la ilustración, posee un grado de realidad que trasciende lo pintoresco y la eleva al plano mítico-popular: “nombre aristocrático y sagrado de una trotacafés de Sevilla”, tal como dice su creador en la entrevista bonaerense concedida a Lence, Elvira la Caliente responde a uno de los dos modelos del cliché literario sobre la cortesana, el más antiguo dentro de la tradición hispana, pero parece querer comentar al otro. Tal patrón, explica Pura Fernández (2008, p. 6), está:

fosilizado en una tipología inmutable que enlaza a la desinhibida ramera de la tradición picaresca, aquella moza de muchos amos que hace del comercio sexual una provechosa industria, y a la prostituta menesterosa y arrepentida de la sociedad industrial, víctima de la miseria y de la ignorancia.

Elvira respondería, según esta división, al modelo de la meretriz “nata o patológica”, no al de la Magdalena redimida por el amor, “símbolo de la mujer caída” que ostentará el protagonismo literario en el siglo XIX. Según la evocación que hace la conferencia, su azar de redención le habría llegado a aquella descendiente de Juanelo de Cádiz en forma de requerimiento por parte de un potentado extranjero, y ella lo habría rechazado con un gesto de magnífica arrogancia: “no, tu sangre no está a la altura de la mía”. Esta narración de un sucedido, o bien invención, por parte de Lorca, enriquece un motivo que es popular y folletinesco con el matiz presente en el

hecho de que el potentado (por otra parte perteneciente a una familia de origen judío asquenazí en la que varias ramas fueron elevadas a la nobleza en el siglo XIX, unos por el emperador Francisco II y otros por la reina Victoria) no igualara “en sangre” a una supuesta prostituta a la que el conferenciante acabaría de blasonar con el título de “aristócrata ramera”, otorgándole así una especie de ducado sevillano del alba<sup>105</sup>.

Esta como apreciación de la sangre, *leitmotiv* de la conferencia que estudiamos, concuerda con el núcleo duro de la poética lorquiana, en la que ese humor animal ocupa un lugar de preeminencia (menciones a Lidia de Cadaqués en el epistolario con Dalí, *Poema del cante jondo*, *Romancero gitano*, *Llanto por la muerte de Ignacio Sánchez Mejías*, *Así que pasen cinco años*, *Bodas de sangre*, *La casa de Bernarda Alba*, *Sonetos del amor oscuro*, *Poeta en Nueva York...*), pero también con la creencia popular de que la aristocracia de la sangre –tanto la roja como la azul–, es siempre superior a la económica. El motivo del noble español o el banquero americano que quiere “coronar de brillantes” a una joven humilde o a una mujer de la calle que rechazan su *salvación*, será, por cierto, dentro de la órbita del lorquismo cancionero, el tema de varias de las más célebres piezas de consumo de los años treinta y cuarenta. Algunas, como *Ojos verdes* o *Triniá*, con letra de Rafael de León, aristócrata, poeta epigonal lorquiano y amigo de Federico, alcanzarían un éxito popular extraordinario.

El personaje de Elvira, tanto si procedía de una hablilla que Lorca hubiese oído en uno de sus viajes a Andalucía occidental como si salió total o parcialmente de su imaginación, es una pieza de perfecto encaje en el mosaico humano de la taberna flamenca, como refrenda la evocación sobre la presencia de prostitutas en las juergas flamencas que ya hemos documentado, una presencia sin duda común en épocas pretéritas, un elemento importante del mundo tabernario en el que el poeta había situado, por segunda vez, una escena flamenca.

Hay una característica de las juergas o reuniones de cante que puede resultar extraña si la contemplamos con ojos de hoy, pero de la que dan buena cuenta tanto la literatura que hace al caso como muchos testimonios vivenciales. Se trata de la tradicional exclusión en ellas de mujeres. Fernando Quiñones, refiere (1971, pp. 88-89) un caso vivido en primera persona a partir del cual aborda una serie de reflexiones

---

<sup>105</sup> Inconsciente o conscientemente Lorca reunió en aquel sintagma nominal, *aristócrata ramera de Sevilla*, dos polos fundamentales del público histórico de la juerga y la afición flamenca: quien vende su propia carne y quien compra la ajena.



con las que acaba por confirmar y argumentar esa *discriminación*. Relata cómo, habiendo sido invitado en los bajos de una taberna madrileña en la que se reunía una escogida peña de buenos aficionados a asistir a uno de estos encuentros, que él conocía bien, acudió acompañado de una hermosa joven sudamericana, recomendada por amigos comunes. “La reunión de cante, prevista hasta la madrugada, no pasó de dos horas”, sentencia Quiñones: los requiebros e intentos de seducción de los allí presentes, más la incomodidad de los “patriarcas” desactivó por completo la atmósfera, digamos, necesaria, para esa presentación ceremonial y privada del cante que suele revestirse de ornatos y gestos hieráticos.

Entendí entonces y de una buena vez por qué en las reuniones flamencas de puro cuño, la presencia de la mujer todavía es extrañada en proporción directa a su belleza y al desconocimiento que de ella tengan los presentes.

En cambio, no hay problemas en cuanto a las cantaoras por grandes que sean su juventud y hermosura –como puedan serlo las de la actual y sanluqueña María Vargas–; por otra parte, esa desconfianza se produce muy en corto, y entre escasos contertulios, por lo que toca a las bailaoras.

Según susceptibles devotos del cante, la espectadora suele atraer en las reuniones un importante ramal de la atención masculina que, gradualmente acrecentado por las bebidas y el curso del tiempo, distraen a los oyentes, perturba más o menos a los artistas y absorbe parcialmente su atención y la de quienes los escuchan.

No se piense por esto que una verdadera reunión *en condiciones* le esté vedada a la mujer ni que no se la admita en ella con toda clase de cortesía y deferencia. Pero su presencia será luego tanto más agradecida cuanto menos advertida; al parecer, el estímulo que en las capillas del cante puede promover una mujer, sobre todo si es llamativa, las bazas que para el cante mismo puede conseguir su presencia, no compensan suficientemente.

De *difícil* tacha Quiñones el papel de la espectadora en las reuniones rituales hasta hace muy poco, si bien, en lo que él llama “la partida de flamenco para hombres solos” esa dificultad sigue siendo la norma. Al menos ese es su diagnóstico en el momento en que escribe, 1971. Concede, en cambio, que la presencia femenina en reuniones flamencas “es y ha sido habitual, y los hombres del cante están hechos a

encararlas de todas las gamas”. Y acto seguido (Quiñones, 1971, p. 90) despliega un interesante catálogo de, digamos, excepciones a la norma:

[D]esde muy sensibles aficionadas de primer rango hasta prostitutas indiferentes puestas en la coyuntura de acoger su presencia a la de alguien de la reunión o que acompañan al “pagano” de turno; honestas amas de casa que se duermen literalmente sobre las copas y que no quieren negarle ese gusto a su marido o se esfuerzan en no dejarle solo por ahí; simpáticas e inteligentes advenedizas cuya evidencia de que no entienden ni una palabra es compensada por su discreción y su buena fe en que todo aquello vale la pena; extranjeras de aspectos y rostros cerradamente detonantes del ambiente, pero alguna de las cuales puede ser una aficionada de gran paladar; desconocidas cuyo acompañante es una institución o un iniciado de respeto; señoritas que piden de pronto el *Porompompero* o que hablan por los codos; artistas de otras esferas –pintoras, escritoras, escultoras y ceramistas, músicas y cantantes– a las que su vinculación con el arte les confiere voto de familiaridad y confianza.

Mujeres que pueden “echar a rodar la fiesta” distrayendo de lo importante a los varones con sus armas de mujer... Un tono de reposada ironía, un cierto grado no de hostilidad pero sí de recelo, condescendencia y final transigencia –aparente aceptación en el caso de las *verdaderas* aficionadas– más un aire de machismo calculado: calculado para no tener que responder de él, sino adosárselo al acto en sí, respira en estas palabras del poeta y flamencólogo gaditano. Pero Quiñones nos informa de una realidad que ha sido y aún es ordinaria en ese peculiarísimo y cerrado ámbito masculino de socialización. La presencia de Elvira en la reunión gaditana, está más que justificada, de un lado, por ser descendiente de una cantaora de abolengo flamenco; del otro, por ser ella misma, seguramente, una buena aficionada; en tercer lugar por la fusión que en ella se encarna, de naturaleza aristo-meretricia, si se nos permite el compuesto.

El caso del siguiente personaje del elenco tabernario, don Pablo Murube, ganadero, es también problemático, pero en un sentido diferente al de la compleja Elvira. Pensamos que si Lorca se refiere al único Murube que allá por la probable época de la anécdota tenía como nombre de pila Pablo (como segundo nombre de pila, para ser exactos), este no pudo estar presente en aquel cónclave, y si Lorca lo

confunde con un hermano suyo al que según todos los indicios conoció bien, es muy extraño que le adjudique un nombre que no tenía.

La historia del hierro Murube es, como el de todos los que han tenido cartel y recorrido en la historia del toreo, larga y cambiante. Nace en 1850, con la adquisición por parte de Dolores Monge, viuda de Francisco Murube, de la que poseía Manuel Suárez a partir de reses procedentes de la de Vistahermosa. La viuda acrecentó la vacada y la atendió hasta el fin de sus días. Dolores era la segunda esposa de Murube, quien en primeras nupcias había tenido catorce hijos; como la ganadería le pertenecía a ella por haber sido asentada tras la muerte del esposo, su patrimonio no pasó a ninguno de los catorce hijastros, sino a dos de sus vástagos, Felipe y Joaquín Murube Monge, que la recibieron en herencia en 1884. Felipe vendería su parte a Eduardo Ibarra, quien le encargaría la dirección a Faustino Murube Monge, hermano de los anteriores y el menor de los hijos de Dolores. La parte de Joaquín va a seguir en manos de los Murube hasta 1917, año en que su viuda se la vende a Juan Manuel de Urquijo, en cuya propiedad ha permanecido hasta 1980. En esa fecha el famoso torero Antonio Ordóñez se hace con ella y la mantiene hasta el año de 1997. A partir de entonces regresan al apellido la hacienda y el hierro familiar, al adquirirla José Murube Escobar. El propietario actual es su hijo, José Murube Ricart, descendiente de Joaquín Murube Monge, uno de los tres hijos de aquella Dolores Monge, viuda de Murube. También tienen sangre murubeña los bóvidos de la ganadería de Fermín Bohórquez<sup>106</sup>. Como vemos, no aparece ningún Pablo Murube a la cabeza del hierro.

¿Quién podría ser, entonces, aquel imponente don Pablo que, “con aire de máscara cretense”, asistió a la transformación de la cantaora desde un rincón del local? Según época y afinidades, este eslabón perdido del linaje hacendado tendría que estar entre los tres hermanos Murube Monge: Faustino, Joaquín y, si el título de ganadero fuera mérito, Felipe. Joaquín Ruiz Romero, descendiente de esta familia vinculada a la crianza y tráfico de reses bravas y, en varios momentos históricos, de varones aficionados al flamenco y escritores, ha elaborado el árbol genealógico de su estirpe desde 1529, tras años de bucear en archivos estatales, municipales y parroquiales. Fruto de sus indagaciones son estos datos, que aportarán novedad al asunto.

---

<sup>106</sup> Debemos una serie de informaciones complementarias a las que proporciona el sitio web [www.cultoro.com](http://www.cultoro.com) (2014, 5 de febrero) a la amabilidad de Joaquín Ruiz Romero.

Únicamente hemos hallado a una persona vinculada al encaste que desde el siglo XIX se asocia al apellido con el nombre de pila Pablo. Estuvo a la cabeza de una parte de la ganadería, pero es, por una parte, imposible que llegara siquiera a conocer al autor granadino y, por otra, bien difícil que pudiera haber presenciado nuestra escena de marras, si es que esta tuvo lugar. Los tres hijos de Francisco Murube y Dolores Monge fueron, por orden de nacimiento, Felipe (1841), Joaquín (1844) y Faustino (1846). El último de ellos, según el archivo parroquial de Los Palacios, Sevilla, donde todos fueron bautizados, aparece con el nombre de pila de Faustino, a secas; Felipe, en cambio, es acristianado con una nutrida relación de protectores: Felipe Faustino Cecilio María de la Santa Trinidad fue su gracia; el de en medio recibe dos nombres: Joaquín y Pablo. Con este dato podría estar resuelto definitivamente el problema de la identidad del ganadero de marras... si no fuera porque, como Joaquín Ruiz Romero nos confirma, Joaquín Pablo Murube, nacido en 1844 en Los Palacios, murió en Sevilla en 1905. Federico había nacido en 1898; tenía, pues, siete años en la fecha del óbito del terrateniente. No se conocieron. Pero esto no sería óbice para que Joaquín Pablo fuera el don Pablo de la historia, ya que Federico en ningún momento afirma estar presente en la taberna. De otro lado, *La Niña de los Peines* había debutado en Madrid, en el Café del Brillante, en 1901, con 21 años. El momento álgido de su carrera profesional se puede localizar en torno al año 1920. Está claro que la anécdota admirable no pudo darse en vida de Joaquín Pablo Murube: la *Niña* que aparece en ella es una mujer dueña ya de su arte. Por fuerza, hemos de datarla en el lapso que transcurre entre los años veinte y los treinta del siglo XX.

Suárez Ávila (2007), citando como fuente a un poeta local portorrealense que a su vez invoca el testimonio de Romero Murube, apunta a una confusión onomástica como explicación del dilema:

Por cierto que el inefable Juan Antonio Campuzano, el poeta de Puerto Real muerto hace unos veinte años, afirmaba que los Florida no son otros que los “Melu” de Cádiz, según confesión del propio “Perico El Melu”, y que Joaquín Romero Murube decía que el don Pablo Murube, no existió; que era Don Felipe Murube, el ganadero, el que ya, en el año 21, proporcionó un balcón, en la calle Sierpes de Sevilla, a Falla y a Federico y a Francisco García Lorca para presenciar el paso de la cofradías de la Semana Santa. Años después, el ganadero estuvo en la reunión de Cádiz. No podía ser otro que Felipe Murube, el único que, por sus facciones, podía

tener aire de máscara cretense. Felipe Murube, que es, para Fernando el de Triana (1935), uno de los mejores entendidos de cante flamenco que hay en el momento.

Creemos que Joaquín Romero Murube (1904-1969), descendiente directo de los ganaderos, vinculado a la Generación del 27 en lo histórico-literario y amigo, como ya hemos dicho, de Lorca, apunta –si suya es, en efecto, la atestación– a la más plausible de las explicaciones posibles. En el año 1922 (no en el 21, como dice Suárez Ávila), los dos hermanos Lorca y el músico gaditano pasaron en Sevilla, en efecto, la Semana Santa, acaso “con la intención no sólo de disfrutar del magnífico ambiente de la ciudad en tales fechas sino de verse con gente del cante y de hacer propaganda para el concurso” (Gibson, 2011, p. 330). Lorca conocía muy bien a aquella familia y volvería a verlos más veces, a Felipe y a otros de sus miembros, e incluso a residir entre ellos. Ha de estar, por tanto, curiosa, extrañamente, confundiéndose. O confundiéndonos<sup>107</sup>.

En su cita, Suárez Ávila evoca a aquellos otros participantes en la juega, los supuestos Floridas, a los que supone haber identificado a partir de la misma fuente testimonial: el poeta Campuzano. Para presentarlos, Lorca recurre, como en los casos anteriores de Espeleta, Elvira y Murube, a la mitificación por vía metafórica con la antigüedad preclásica y clásica. Ennoblecía su *vulgar* trabajo de matarifes al trocarlo en sacrificio de animales y conectarlo con los posibles orígenes, entre míticos e históricos, de la tauromaquia; de supuestos carniceros pasan a ser, *en realidad* “sacerdotes milenarios que siguen sacrificando toros a Gerión”, primer rey mítico de Tartessos, el gigante que habitaba la isla de Eriteia (que algunos identifican con la capital misma, Cádiz, o con alguna de las islas de su entorno inmediato) y al que Heracles sustrajo su rebaño de toros en el décimo trabajo.

De dónde sale el nombre Floridas no tenemos plena seguridad. Suárez Ávila (2010, enero 12) da por buena la cadena de revelaciones que partía de Juan Antonio Campuzano y no solo acepta la identificación Floridas-*Melu* sino que fecha la reunión de marras “por los años 1928 o 1929”: varios han sido los flamencólogos entretenidos

---

<sup>107</sup> Puede ser iluminador establecer un paralelismo entre este Pablo Murube de la conferencia del duende y la “Niña ahogada en el pozo (Granada y Newburg)”, de *Poeta en Nueva York*. En la lectura-conferencia que pronunció sobre el poemario americano, Lorca se refiere a sus pequeños amigos Mary y Stanton Hogan, “El Niño Stanton” y cuenta cómo aquella niña se cae en un pozo y la sacan ahogada. Él recuerda entonces a otra niña, granadina, a la que sacaron muerta de un aljibe en su presencia y fusiona ambas muertes trágicas. Ocurre que, en realidad, la niña no se llamaba Mary, sino Helen. Ian Gibson (2011, p. 679) comenta: “el poeta, a la hora de contar episodios de su propia biografía, es dudosísima fuente de información fidedigna”.

en hallar la solución al enigma lorquiano de los matarifes. Gracias a la lectura que nosotros hemos logrado llevar a cabo podemos, por fin, identificarlos, tal como avanzamos en el capítulo anterior, como los *Guarriros*, esto es, la bailaora gaditana Rita Ortega Feria, *La Rubia* y su marido, el malagueño Francisco Monge (o Monje) Fernández, a quien en Málaga todos conocían por *El Guarriro* o *El Guarrirro*, un adinerado propietario de carnicerías, hijo y sobrino de carniceros, pero no de cualesquiera: su padre fue Francisco Monge Vara y su abuelo, si las investigaciones de Manuel Bohórquez (2012, mayo 30) no están erradas, Antonio Monge Rivero, *El Planeta*, el más mítico de los cantaores. Sus cuatro tías, Antonia, Tomasa, Dolores y Magdalena, se dedicaban, al igual que su padre, al comercio y abasto de la carne; solo su tío varón, Tomás Monge Vara, no siguió el oficio: fue impresor y artista cómico.

La esposa de Paco *el Guarriro*, Rita Ortega Feria, pertenecía a una de las familias de mayor alcurnia flamenca y taurina de la historia, la que tuvo por patriarca a Enrique *El Gordo Viejo*. Era gaditana, y había actuado en los cafés del cante de Cádiz, Sevilla y Málaga, ciudad en cuyo Café de Chinitas conoció a su futuro marido. Casó con él, vivieron en Málaga y se retiró en pleno éxito, muriendo aún joven (Blas Vega y Ríos Ruiz, 1988, p. 556). Los *Guarriros* eran, además, tíos, por un lado, del bailar Rafael Ortega, íntimo de Lorca y uno de sus grandes informadores sobre el mundo flamenco y, por otro, de los *Gallos*, la saga torera más relevante de su siglo.

La pareja que hacían Paco *El Guarriro*, “uno de los últimos representantes del gremio castizo y rumboso de los carniceros de antaño”, y Rita, “verdadera reina de la gracia gitana y una de las mujeres de más salero que han existido en Málaga”, causaba la admiración de los transeúntes cuando paseaban del brazo por la ciudad. Se cuenta que cuando salían, arreglados, de su casa, camino de la plaza de toros, la gente se agolpaba junto a la puerta para verlos, tal era su particular tronío (Bejarano Robles, p. 30 y 35).

También existió en la plaza de la Alhóndiga [de Málaga] la carnicería del “señó Paco el Guarrirro”, personaje muy popular y de gracia, a quien se veía siempre en la puerta de su establecimiento, luciendo camiseta de seda, de colorines ostentosos, y la gorrilla ladeada. Este “Paco el Guarrirro” era Hermano Mayor de la Cofradía del Cristo de los gitanos y destacado representante de la raza “calé”. En los días de toros variaba su atuendo: con el sombrero de queso, la chaquetilla corta de terciopelo con buenos golpes de alamares, la gruesa cadena con ricos colgantes, el

pantalón ceñido y el bastón de caña y puño de hueso en ángulo, y sus buenas botas enterizas, lucía el garbo de sus hechuras llevando del brazo a Rita [...], ufano, serio y un poco molesto al sentir la admiración que aquella magnífica mujer iba despertando a su paso. (Bejarano Robles, p. 33)

En el capítulo IV de su libro de *Gitanos de la Bética*, titulado “Caracteres externos o condición de los gitanos béticos.—Su indumentaria; Paco *El Guarriro*”, José Carlos de Luna (1951, p. 71) nos dibuja un cumplidísimo retrato del carnicero y empresario malagueño, centrándose en su excentricidad indumentaria:

Contrapuesto al traje de “El Planeta”, que al fin y al cabo no es sino el popular andaluz de su época ultrarrecargado de adornos, fué el que siempre usó Paco “El Guarriro” (de *gírrar* o *guairrar*, reír). Este gitano, que a fines del pasado siglo era dueño, en Málaga, de dos carnicerías, vivió con cierta lujosa holgura muy originalmente alardeada y más recientemente concebida. Empresario, también, de cafés cantantes, y protector de cuantos gitanos con facultades para el cante y el baile acudían a su puerta en demanda de ayuda y consejos, ofrece en su excéntrico humorismo material para una biografía con mucho que reír y bastante que pensar. Lo vestía el mejor sastre de Málaga, siempre con paño inglés, y se encargaba los trajes por docenas, pero..., ¡sin chaqueta! Calzón abotinado de alto talle y chaleco de corselillo forrado con la mejor seda. Nunca usó camisa, ni botillos, ni botinas a la moda de entonces, sino camiseta y calcetines de seda de rabiosos colores, que le tejían en Valencia a su capricho, y chancletas de cabritilla avellana. Siempre, al aire o bajo techo —dicen que era calvo como un membrillo— gorra de alpaca negra y pañuelo blanco de seda anudado al pescuezo con garboso descuido.

A todas partes iba y venía en mangas de camiseta si el frío —¡malagueño!— no le echaba sobre los hombros la bordadísima capa con vueltas de terciopelo grana y golpes de diamantes. El chaleco, sin abotonar, trabado por la cadena de oro del reloj, gruesa como de barbada, y colgando de ella en ruidoso tintineo dos onzas peluconas, una enorme herradura de brillantes y zafiros, la “Mano de Fátima” en coral rosa, un elefantillo de marfil y un jorobadito primorosamente tallado en ágata.

Jamás le vió nadie una mancha ni una arruga; se afeitaba y mudaba de calcetines y camiseta dos veces al día y casi todos los domingos estrenaba traje. Por su tiempo, la mayor parte de los vecinos *calé* del Altozano, la calle de la Cruz Verde y la de Los Negros vestían de medio luto a cuenta de los semanales desechos de Paco “el Guarriro”.

En la plaza de la Alhóndiga malagueña vivió de pequeño, con sus tíos los *Guarriros*, José Gómez Ortega, *Joselito*, y en ella jugó con otros chavales al sueño de ser torero. Se cuenta que su tía Rita, *La Rubia*, al verlo torear con otros chiquillos que se repartían los papeles de toros de lidia, banderilleros, picadores... profetizó: “Ese... pajolero niño va a quitarle los moños a Rafael y a ‘toos’ los toreros” (Bejarano Robles, 2000, p. 35). La leyenda popular relata, además, que un día Rita, estando preñada, se batió en duelo de baile nada menos que con Rosario Monge *La Mejorana*, y que cayó reventada y falleció en las tablas sobre las que había taconeado hasta expirar. Su muerte fue un acontecimiento en la ciudad mediterránea: mucha gente desfiló ante su cadáver para verla por última vez, elegantísimamente amortajada –se guarda memoria hasta de la ropa que llevaba–. Un copla, bien popular, bien compuesta, según De Luna (1951, p. 72), por su propio viudo, quien la cantaría “para llorar a su gusto”, la inmortalizó:

Ya se murió mi Rita  
 bonita;  
 ya se acabó mi tesoro,  
 de oro;  
 ya no tengo quien me diga:  
 “¡Paco!, llévame a los toros!”<sup>108</sup>

El apólogo urbano concluye, con un broche digno de una leyenda de Bécquer, que “el Guarriro”, una vez viudo, no regresó jamás a la Malagueta, si bien continuó pagando los dos asientos de su abono en el coso, dos sillas de delantera de gradas, siempre vacías, situadas detrás de un mantón de Manila negro bordado en blanco, tendido en el barandal (Luna, 1951, p. 72).

El hecho de que Lorca transforme a esta familia de matarifes, torera y flamenca, en sacerdotes milenarios tiene, a la luz de esta investigación, alcances novedosos. No se trata de un clan más en la que se dan esos lazos, sino de la culminación de una dinastía; de sangre no azul, sino roja, bien roja: una saga

---

<sup>108</sup> Miguel de Molina, el célebre cantante y bailarín que había sido amigo de Lorca, grabó en 1957 una canción (hoy diríamos copla) escrita por Castellanos, Solano y Oliveros, que acababa con esos versos, levemente transformados: “Se murió ya mi Rita / bonita; / la llave de mi tesoro, /de oro; / ya no tengo quien me diga: /¡Paco, llévame a los toros!”.



flamenca, gitana, taurina, popular y “de gracia”. Lo que parecía una declaración de alcance, digamos, general: *el sacrificio que hacen sobre las reses los carniceros vinculados al mundo del flamenco es de naturaleza sagrada*, se afina y personaliza, se perfila, al conocer la verdadera identidad de los referentes lorquianos: *estos que la gente supone carniceros, los famosos Guarriros de la malagueña plaza de la Alhóndiga, con su abigarrada y lujosa indumentaria, su exhibicionismo teatral y su boato, son archipresbíteros que inmolan siguiendo ritos de los más antiguos cultos mediterráneos*.

Esa casta de carniceros, cantaores, bailaores y toreros fue el referente *real* de Lorca y su fuente informativa, como tendremos ocasión de comprobar más adelante<sup>109</sup>, es el joven bailar Rafael Ortega: él es quien le proporciona a Lorca los datos sobre sus parientes los *Guarriros*. Ni Luis Suárez Ávila basándose en Campuzano acertó cuando identificó a los *Floridas* con los *Melu* ni Fernando Quiñones (2005, p. 86) al dar, por omisión, tal apodo como veraz. Bastaba con regresar al manuscrito de Lorca, pero nadie acometió verificación tan básica o bien nadie fue capaz de leer una letra no siempre reposada o nítida.

Resta por caracterizar o incluso tratar de identificar al hombre pequeño y sarcástico que agujijonea a Pastora con su “¡Viva París!”, pero habremos de ser pacientes. Esa información nos espera en lugar más adecuado: en las calles de Cádiz, y en *Las calles de Cádiz*.

No nos parece que haya nada dejado al azar en la configuración ni en la caracterización del elenco gaditano, tampoco nada exclusivamente retórico o superfluo. Hasta la más brillante metáfora, y son varias las que exhiben aquellos párrafos, está al servicio de un puñado de ideas matrices. Hay quien, al analizar este relato, ha calificado el encuentro tabernario como una reunión de cabales:

¿Qué gente extraña es ésa? Precisamente están reunidos en esta “tabernilla de Cádiz” un grupo de *cabales*, aficionados al cante jondo que saben escuchar y apreciar. Como tantas veces ocurre, los *cabales* tienen que ver con el mundo taurino. En esta “tabernilla de Cádiz”, junto a aquellos aficionados, Lorca introduce un grupo de alusiones atávicas muy poderosas, sobre todo porque sugieren todos los círculos concéntricos históricos y culturales que existen alrededor de la actividad de estos individuos, que es, nada menos –y nada más– que la búsqueda del duende, búsqueda

---

<sup>109</sup> Véase el capítulo 10 de este trabajo.

de ahora con ecos y resonancias limitadas hacia una remota, oscura antigüedad andaluza. (García Lorca, 1985a, p. 30)

La conclusión no está mal traída. Para empezar, lo que Lorca hace es espigar, de entre una concurrencia que se presume mayor, a media docena de personas, a las que distingue por medio de una técnica y una selección de tipo impresionista. Los repetidos “allí estaba...”, “allí estaban...”, remiten a ejemplares de una audiencia de la que no se da completa cuenta. De un cantaor no se suele predicar que es un cabal: es un cantaor, y tampoco sería preciso, o riguroso, definir como cabal a la “aristócrata ramera”, cuya presencia, como hemos visto, está más que justificada; en cambio, era sin duda un cabal Felipe Murube y, por lo que hemos visto, también lo sería el *Guarrero*. Es algo más discutible que sea de cabal la actitud del intencionadamente anónimo “hombrín” solitario. Acudimos a la autoridad de Julián Pemartín (1996, p. 22) para clarificar el significado de este término, *cabal*, *cabales*:

Modernamente se ha llegado a llamar así a los grupos de aficionados, entendidos o exigentes, que se reúnen para escuchar el cante, sin otro estímulo ni objeto que gozar de este arte.

Los cabales se diferencian radicalmente de los otros espectadores que acuden a las fiestas flamencas como ocasión propicia para las relaciones sociales o pretexto de jolgorios crapulosos.

Los *cabales* son elemento fundamental del cante, pues representan el sujeto receptor necesario para que alcance toda su hondura y veracidad expresiva la transmisión confidencial del cantaor.

Todo lo que tiene de profundo arte comunicativo el complejo del cantaor con los cabales suele tenerlo de representación forzosa y falsa un recital de cante donde abunde el público pero falten los cabales.

Pemartín ha caracterizado la fiesta flamenca o juerga de cabales con fruición ortodoxa; en términos más laxos la define un cantaor actual, José Mercé (2006): “Cinco o seis amigos o compañeros flamencos reunidos en un cuartito, lo que antiguamente se llamaba el cuarto de los cabales. Todo es arte y todo sale genial porque en esa fiesta no hay responsabilidad ninguna”.

La juerga flamenca, esa “reunión de aficionados, acordada para escuchar el cante”, es un tipo muy peculiar de reunión cuyo elitismo salta a la vista. Pocos son los

llamados a degustarla y menos aún los elegidos. Al invitado no suficientemente avalado o al elemento espurio se le puede postergar hasta el ninguneo. Ya el lugar en el que suele acontecer, ese cuarto, o cuartito, de los cabales ostenta un declarado carácter íntimo y reservado, y hasta secreto. Pero hay otros espacios, con semejantes características físicas y emblemáticas, en los que también se suelen, o se solían, celebrar juergas, según recoge Pemartín: “en los reservados de los colmaos y ventas, en los almijares durante el tiempo de vendimia y en los cortijos cuando los tentaderos”. Su carácter ritual, reposado, *moderadamente* filoalcohólico, patricio y considerado queda bien reflejado en la relación de “normas” que, en opinión del autor (1996, p. 108), presiden estas reuniones que son, sobre todo, de degustación del cante y solo circunstancial, brevemente, de apuntes espontáneos de baile:

Una juerga flamenca se atiene siempre a ciertas normas.

Pocos concurrentes y despojados todos de la preocupación del reloj.

Escuchar en silencio, llevando el son únicamente los que saben y jaleando con oportunidad.

No pedir determinados cantes, sino esperar a que los cantaores vayan entrando en ellos con completa libertad.

De cuando en cuando una ronda de vino, con los comentarios naturales sobre este cante o aquellas falsetas.

Las *juergas* son con frecuencia falsificadas en fiestas crapulosas o esnobistas, que sólo utilizan el cante como pretexto.

En las dos entradas que acabamos de reproducir, correspondientes a las voces *cabal* y *juerga*, se insiste significativamente en un aspecto que, si bien se nos presenta descriptivamente, es decir, como exposición que se quiere objetiva, conlleva una suerte de aviso discrecional. Por un lado se nos hace saber que la actitud de un *cabal* en una *juerga* es de conocimiento, exigencia y respeto; por otro, se nos advierte de que la *juerga* no debe confundirse con el *jolgorio*, concepto este al que Pemartín grava con matices de libertinaje y esnobismo. Al contrario que en una *juerga*, en un *jolgorio* el cante sería pretexto y no meollo, efugio y no refugio. Llama aquí la atención la evidente desviación semántica: haber llegado a connotar en los ambientes flamencos, de aficionados al cante, la *juerga* como algo circunspecto y templado mientras del *jolgorio* se predica falsificación y libertinaje, implica el alejamiento del

hecho de que esas dos palabras, en la lengua común, sean prácticamente sinónimas y el rechazo del significado llano de ambas: regocijo, fiesta y jarana, es decir, diversión bulliciosa y alborotada, incluso pendencia y tumulto. Detrás de esa repetida reconvencción no parece sino latir la sospecha contraria, la de que tales reuniones, ni son siempre tan moderadas, sobre todo en lo que concierne al consumo de licores espirituosos, ni tan profundas.

Tras haber distinguido, caracterizado e identificado ya, con mayor o menor fortuna, a los congregados que aparecen citados con nombres, apellidos o apodos – reales, equivocados o ficticios– solo nos resta comentar la actitud del “hombrín bailarín”. Paradójicamente, podría ser la figura que mejor responde al prototipo de cabal, aunque el autor decide presentarlo de forma ambivalente, caricaturizado en parte: está solo, habla con sarcasmo, es pequeñito, un hombrín bailarín de los “que salen, de pronto, de las botellas de aguardiente” y de pronto exclama en voz baja un “¡Viva París!”, que quiere significar: “Aquí no nos importan las facultades, ni la técnica, ni la maestría. Nos importa otra cosa”. Tal crítica carecería de la oportunidad o la discreción que se esperan de un entendido en las reuniones para oír el cante, por displicente e irrespetuosa, pero la intervención en sí cumple una función necesaria dentro del engranaje narrativo de la anécdota: actuar como catalizador y provocar el forzoso cambio de tercio. Sin ella no habría punto de inflexión ni preámbulo o detonante para el arribo del duende. Su actitud es de cabal, pero más en espectáculo abierto que en cuarto de cabales. Se asemeja a la de otros aficionados cabales: los taurinos, que tienen la venia del breve gesto o el comentario desabrido o aprobatorio desde su cátedra del tendido siete.

Una década separa las primeras incursiones de Lorca en el arte de Silverio de su posterior *Juego y teoría del duende*. Gracias a la aparición del texto de *Arquitectura del cante jondo* y del análisis de sus pequeños y no tan pequeños cambios, nuevas perspectivas de interpretación se nos han abierto, y podemos distinguir cómo intuiciones tempranas, imágenes y conceptos que ya asomaban a principios de los años veinte, presentan correlatos plenos de significado en el año 1933. Christopher Maurer (2000, pp. 92-93) ha estudiado varios aspectos de esa evolución, uno de los cuales es el repudio de la juerga, explícito en la conferencia de 1922 mas revisado *a posteriori*, al principio de la década de los treinta, hasta la reivindicación.

La conferencia de 1922 es despectiva con respecto a la juerga: los detractores del cante jondo habían querido “amarrarlo en el mástil de la guitarra juerguista” y “mancharlo con el vino sombrío del chulo profesional”, y en su intento de defenderlo, de “purificarlo”, de devolverle su “sobriedad”, Falla y García Lorca habían insistido [...] en su origen rural: al celebrar el Concurso en la Placeta de los Aljibes, lo sacan simbólicamente al aire libre.

En 1930 encontramos que tanto la *juerga andaluza* como los *jaleo(s)* aparecen ya libres de estigma. En las dos cuartillas de *Arquitectura del cante jondo* desechadas de la versión de Buenos Aires lo que en flamenco recibe el nombre de jaleo<sup>110</sup> queda “dignificado”, vía etimológica e incluso teológica, a partir del vínculo que Lorca percibe entre el *Olé* español y los “enérgicos ‘¡Alá, Alá!’ –‘¡Dios, Dios!’” de la música árabe, “danza, canción o elegía”. Son éstas palabras que se incorporarán casi textualmente a *Juego y teoría del duende*. En su glosa posterior, Lorca se refiere a unos supuestos gritos de “¡Viva Dios!” que lanzarían los espectadores de flamenco ante la presencia del duende:

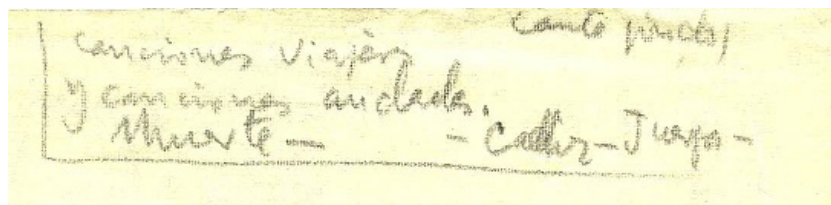
[...] y en la calumniada por incomprendida, pero admirable juerga andaluza, la aparición del duende es seguida por sinceros gritos de “¡Viva Dios!”: profundo, humano, tierno grito de una comunicación con Dios por medio de los sentidos, gracias al duende, que agita la voz del cantaor, evasión real y poética de este mundo (Maurer, 2000, 167)

En la versión definitiva de *Juego y teoría...*, la de Buenos Aires, el poeta no va a incluir la frase, altamente novedosa por lo que tiene de autocorrección y cambio de criterio, “en la calumniada por incomprendida, pero admirable juerga andaluza...”,

---

<sup>110</sup> Escribe Julián Pemartín: “El cante muchas veces, y el cante festero siempre, es acompañado por quienes *escuchan* con el *jaleo*, exclamaciones ponderativas y alentadoras, que lo animan y lo colorean de manera peculiarísima: ‘¡Ole!’ , ‘¡Así se canta!’ , ‘¡Eso es!’ , ‘¡Así es!’ , ‘¡Venga ya!’ , ‘¡Como tú sabes!’ , son algunas de esas exclamaciones. Hay quienes aseguran que el ‘¡ole’ , el jaleo por antonomasia, viene del árabe ‘Wala’ , que significa ‘¡Por Dios!’ , pero lo más seguro es que se trate de una creación expresiva”. Esta conjetura la apoya Pemartín (1966, p. 105) en el *Diccionario Crítico Etimológico de la Lengua Castellana* de Corominas y Pascual. Hemos de corregir a Pemartín tan solo en un extremo: el “¡Venga ya!” de su ejemplario es un error, muy frecuente, de transcripción y comprensión. Por homofonía, esa es la locución que se suele deducir, en vez de “¡Venga allá!” , que es la transcripción correcta. *¡Venga ya!* es expresión agresiva y abrupta, exhortativa o prescriptiva, contiene una intención ora reprobatoria ora de descreimiento; en cambio, la naturaleza del *¡venga allá!* flamenco es animadora, su signo es cortés y se corresponde simétricamente con *¡vamos allá!* . Además de estos últimos, otros jaleos frecuentes son: *¡mu bien dicho!* , *¡sí señor!* , *¡quiero!* , *¡jarza!* o *¡toma!* .

pero esa reconsideración suya alienta la charla en sus aspectos flamencos: en la esquina superior derecha de la página 5 de MO, deja anotado un sucinto esquema en el que aparecen las ideas: cante jondo / canciones viajeras y canciones andadas (¿ancladas?) / Muerte – Cádiz – Juerga.



Prescindirá, pues, de la mención de la juerga en la charla, pero no de su regencia, acaso por vacilación de última hora, acaso apercebido de que su mejor reivindicación ha de ser el relato de una de ellas, o acaso cautivo aún de remanentes ideológicos, los que subyacían en los textos programáticos del Concurso del 22. Esos presupuestos están apuntados en un testimonio del pintor Manuel Ángeles Ortiz, recogidos por Antonina Rodrigo en su libro *Memoria de Granada*:

En aquel tiempo [...] el mayor exponente de la intelectualidad española estaba representado por la Institución Libre de Enseñanza. No todos sus componentes acogieron bien la idea del Concurso. Y nosotros necesitábamos su espaldarazo. Para darles a conocer lo que queríamos rescatar empezamos a organizar fiestas flamencas. Teníamos prohibido que hubiese jaleadores. Esos hombres que hay siempre en los cuadros flamencos, que hacen palmas y animan al cantaor con sus ¡Olé! ¡Vamo a vé el cante güeno!, o simplemente ¡Muy bien! y cosas por el estilo. Porque todo esto era lo que repudiaban los de la Institución. Ellos decían que el cante es una cosa que no tiene nada que ver con la juerga y el vino: “Evitemos todo lo que es jaleo y dejemos lo que es el cante puro, desnudo”. Don Fernando de los Ríos me censuró los ornamentos que representaban la juerga en mi cartel. Como el vaso, la botella, el vino... elementos que motivan que el *cantaor* se caliente y entre en trance [...] Y eso es lo que no aceptaba la Institución (citado en Maurer, 2000, p. 93).

Es decir, una exposición del cante despojado de su parafernalia *habitual*; expuesto, como en un museo o en una ceremonia sacramental; presenciado con la unción con la que se oiría misa (sin vino, por cierto); flamenco como dentro un fanal. He aquí, limpiamente expresado por el pintor granadino, el signo elitista y pulcro,

más que purista puritano, de los institucionalistas, cuya mejor voluntad pedagógica y regeneradora no les prevenía de adoptar actitudes de mera censura, antes bien, les conducía en ocasiones, como aquella del Concurso de Granada, precisamente a tal postura. Pero ha transcurrido una década desde entonces y Lorca ha tenido la oportunidad de regresar varias veces al hecho flamenco, de presenciarlo, ver y oír y, gracias a sus contactos con actores muy relevantes de ese mundo, de contrastar ideas. A la altura del año treinta sus premisas han cambiado, de ahí que la escena que precede y prepara al duende en su arribo gaditano no transcurra ni en el campo abierto ni en el oreo de la plaza pública, sino, como tantas veces en la intrahistoria flamenca, en una taberna, quien sabe si maloliente: *tabernilla*<sup>111</sup>, dice Lorca, acentuando ese carácter menor y humilde y ahuyentando visos de figuración, aparato o suntuosidad. Si el cantaor-carnicero, el ganadero-cabal, el hombrín-catalizador, los matarifes-flamencos y la prostituta-patricia están en una cantina, se colige que están bebiendo: no se va a una taberna española a *no beber*. La misma cantaora va a pimplarse, después de sus buenas cañas de manzanilla sanluqueña que no acaban de entonarla, de un solo y serio trago, una cantidad inverosímil de fuerte licor.

¿Estamos en un reservado de la tasca, en un espacio que pudiese equivaler al cuartito de los cabales? Pudiera ser, pero nada en el relato hay que nos lo indique. Podrá tratarse de esa categoría de reunión, o de esa reunión de categoría, aunque, como ya hemos apuntado, ciertas presencias y ciertas actitudes cuestionen en parte tal hipótesis; pero de lo que no cabe duda es de que asistimos a un encuentro *tabernario* en el que se jalea y se comenta y se trasiega y el derecho de admisión, en principio, no tiene por qué estar reservado. En tal contexto, la actitud displicente del “hombrín” anónimo, así como la presencia de La Caliente están más que justificadas y apuntan a un ambiente menos *ungido* que el del cuartito de los cabales. De lo que no hay duda es de que Lorca se aleja, creemos que sin posible billete de regreso, de los postulados de 1922 sobre la crapulosa juerga, con su escasamente santa compañía de alcohol, palmas, golpes a compás sobre la madera y ademanes y declaraciones de ánimo y elogio para los que actúan, que entonces satanizara y ahora considera *admirable*.

---

<sup>111</sup> La Poncia, de *La casa de Bernarda Alba*, hablando de su marido a las hijas de Bernarda: “Luego se portó bien. En vez de darle por otra cosa, le dio por criar colorines hasta que murió. A vosotras, que sois solteras, os conviene saber de todos modos que el hombre a los quince días de boda deja la cama por la mesa, y luego la mesa por la tabernilla. Y la que no se conforma se pudre llorando en un rincón.” (García Lorca, 2012, p. 572).

Hasta el punto de consagrarla, de resacralizarla: la taberna –la cantina, la bodega, el mesón, la venta, el bar, la tasca, el garito–, ámbito otrora marcado con notas denigrativas, deviene tabernáculo, recinto propiciatorio en el que el duende hará su aparición. Acaso se trate, entre todos, del mayor *pentimento* flamenco de García Lorca.

En los lejanos días del Concurso de Granada Federico García Lorca había hecho algunas visitas de carácter lírico, aparentemente sin contricción ninguna, a esa taberna sureña en la que, allá por el primer tercio del siglo XX, el cante y el toque dialogaban junto al vaso de vino, tal como leemos en la primera composición de su tríptico “Tres ciudades”, perteneciente al libro *Poema del cante jondo* (García Lorca, 1985a, p. 196).

### **Malagueña**

La muerte  
entra y sale  
de la taberna.

Pasan caballos negros  
y gente siniestra  
por los hondos caminos  
de la guitarra.

Y hay un olor a sal  
y a sangre de hembra,  
en los nardos febriles  
de la marina.

La muerte  
entra y sale,  
y sale y entra  
la muerte  
de la taberna.



No hay duda de que el paisaje exterior del *Poema del cante jondo* es fundamentalísimamente natural y rural, de campo abierto. La ciudad, en aquel poemario, se reserva veces muy contadas como escenario de reyerta o procesiones de Pascua. Lo tabernario o el alcohol hacen acto de presencia en muy pocos poemas: aparte del que acabamos de reproducir, “Malagueña”, en “La guitarra”, “Sevilla” y “Café cantante” (García Lorca, 1985a, pp. 196, 146-147, 167-168 y 191). Por tal motivo, “Malagueña” supone, en su contexto literario e histórico, un raro *lapsus calami*, tanto más significativo como retorno de lo reprimido –por los imperativos morales externos, dictados por la Institución–, esto es: la percepción elemental de la taberna urbana como un escenario fundamental del flamenco. En los breves y tensos versos de ese poema, que Dmitri Shostakovich musicaría impetuosa y agónicamente en su sinfonía nº 14, se le brinda a la muerte, heraldo futuro del duende, la llave maestra de aquel espacio, para que, convocada por el cante, el toque y el improvisado y vehemente apunte de baile, franquee sus puertas con libertad y autonomía. A la bodega llega, además, desde la marina, un olor a sal y a sangre de hembra. El título de esta primera sección del poema “Tres ciudades” alude a un palo flamenco tan hermoso como difícil, de gran empaque y riqueza melódica, al tiempo que designa el toponímico de la ciudad andaluza predilecta de García Lorca (Gibson, 2011, p. 762). Diez años después nos volverá a situar en el incógnito de otra taberna, nuevamente enclavada en una ciudad marítima y meridional: Cádiz. Podríamos, pues, concluir que en 1921 un Lorca plegado a los dictados institucionalistas, abraza los preconceptos ideológicos de aquella especie de brigada antivicio; para ello ha de denostar a un nivel consciente el mundillo tabernario como marco moral y sentimental, aun cuando en su fuero interno intuya una relevancia que tardará diez años en rescatar.

Las más notables músicas populares y urbanas de Occidente, nacidas entre la segunda mitad del siglo XIX y principios del XX, el fado, el blues, el jazz, el bolero, el rebético, la copla, la chanson, el tango, el flamenco..., compartieron espacio con los bajos fondos, cuando no germinaron justamente a su amparo, alternaron con el alcohol y las drogas y frecuentaron las casas de lenocinio. El flamenco, muy a la cabeza de sus congéneres, ha pretendido repetidas veces redimirse de su pasado *pecaminoso*, sobre todo desde arriba, de la mano de una serie de teóricos y glosadores empeñados en reconducir este arte meridional a una supuesta edad de oro, prístina e inocente, de gracia llena. Esa reivindicación de la pureza que lleva aparejado el rechazo de compañeros de viaje moralmente objetables arranca en la fundación

misma de los estudios flamencos, es decir, en Demófilo y Juanelo, informante y colaborador esencial del folclorista gallego, pasa por Lorca, quien, al final de su corta vida, rectifica, vía poética, alguno de los errores especulativos del pasado y llega a nuestros días: nadie escarmienta en cabeza ajena.

¿Son la búsqueda del duende o la condición de cabales los vínculos profundos que unen a los personajes que Lorca ha reunido para escuchar flamenco? No solo, o no menos que otro, que juzgamos fundamental. Todas aquellas personas aparecen confederadas por la sangre y por una antigüedad mítica y ritual. Vienen a ser una casta. Más que cabales son hidalgos, eminencias que conforman *otro* linaje, *otra* grandeza. El carácter ocioso de la aristocracia y su origen mítico-ritual quedan patentes en la frase que García Lorca le atribuye a Ignacio Espeleta, un Argantonio contemporáneo. Elvira se permite rechazar una fortuna y una vida regalada y reglada con el argumento de que su sangre vale más que una montaña de dólares y oro, encareciendo así esa ambigüedad perfecta, sustantiva y adjetiva, de la yuxtaposición “aristócrata ramera”. Murube se vincula a la realeza fabulosa, el sacrificio ritual, los misterios, la antigüedad preclásica: Creta es la patria del toro salvaje que Poseidón hizo salir de las aguas del ponto cuando Minos prometió ofrecerle un sacrificio; el mismo toro que sería capturado por Heracles en su séptimo trabajo y que engendró al Minotauro. Por último, unos prósperos carniceros con mando en Málaga, famosos y flamencos, los Guarriros, son en realidad sacerdotes de Gerión. El ennoblecimiento se vincula siempre a la sangre, a una antigüedad que se quiere inmemorial y al territorio mítico. Si a Jesús de Nazaret se le proclama rey de Israel es en razón de su condición davídica, de su pertenencia por vía putativa a la casa del rey-profeta, cuestión que señalan Marcos, Lucas y Mateo, este último de forma repetida. Al emperador Carlos V se le hacía provenir de Hércules. La órdenes de caballería entroncan con mitos clásicos, como el del toisón de oro.

En su breve pero estimulante estudio de 1953 sobre la obra lorquiana, el historiador de las religiones Ángel Álvarez de Miranda (2011, p. 26) se proponía hallar “sorprendentes correlaciones y coincidencias entre las intuiciones esenciales de *toda* la obra poética de un poeta moderno y los contenidos fundamentales de *todo* un cierto tipo de religiosidad”. Explicaba el profesor y ensayista que la religiosidad a la que aludía era la de las religiones antiguas de tipo naturalista, fundadas “muy especialmente sobre la sacralidad de la vida orgánica, que es percibida por la mentalidad arcaica como multiforme misterio y luminosidad” (pp. 27-28), y

establecía una serie de coincidencias entre aquellas creencias y la obra de García Lorca a través de un tema triple: la fecundidad, la sangre y la muerte.

Lo que ahora llamamos “poesía” de un poeta contemporáneo, García Lorca, ha sido capaz de coincidir en todo lo esencial con los temas, motivos y mitos de antiguas religiones. Esa coincidencia se debe a que ambos fenómenos, el poético y el religioso, brotan de un mismo coherente sistema de intuiciones sobre la sacralidad de la vida orgánica. Por eso el contenido esencial de los “poemas” de Lorca es una recaída, espontánea e inconsciente, en los mitologemas característicos de la religiosidad naturalística. (Álvarez de Miranda, 2011, p. 29)

Sin intención alguna de enmendarle la plana al ensayo ni a su acompasada progresión, sí que nos atrevemos a impugnar los dos adjetivos utilizados aquí para calificar la recaída lorquiana (adjetivos que por otra parte, él mismo trocará por otros de matiz menos impulsivo más adelante): al menos en lo que concierne al texto objeto de nuestro estudio, ni nos parece tan espontánea ni tan inconsciente la reincidencia del dramaturgo en los mitos, ritos y mitologemas de la religiosidad naturalística. Es más, estimamos desafortunado que el autor, que tan acertadamente había espigado en la obra poética y dramática para ilustrar sus inferencias, no considerase haberse acercado también a *Juego y teoría del duende*, de donde, estamos persuadidos, hubiera extraído material óptimo con el que ampliar y redondear su hipótesis. Porque sangre, muerte y fecundidad, según Álvarez de Miranda tres palabras capaces de sintetizar la obra de Lorca solo con ser enunciadas, resultan ser en gran medida el sustrato de la conferencia sobre el duende y se imbrican en ella con habilidad tan nomológica que no podemos menos que calificar de discrecional su determinación. Esto es cierto, sobre todo, en lo que concierne a la muerte y también a la sangre, que en Lorca “está sentida desde los mismos supuestos numinosos de la religiosidad antigua”, pero lo es asimismo en relación con la fertilidad, puesto que esta se presenta en “millares de mitos y ritos, antiguos o arcaicos” en binomio con la sangre, portando valores fecundantes y fertilizantes (Álvarez de Miranda, 2011, pp. 45 y 53).

Estos temas profundamente interconectados, muerte, sangre y fecundidad, no son, en las religiones primitivas, la divinidad misma, sino manifestaciones y agentes suyos, hierofanías, y la divinidad a la que asisten es la luna (Álvarez de Miranda, 2011, p. 71), que en la religiosidad arcaica conoce, igual que el hombre y al contrario

que el sol, el devenir, porque muere periódicamente y rige los ciclos periódicos de fecundidad, vida y muerte. En palabras del Mircea Eliade del *Traité d'histoire des religions*: “En la conciencia del hombre arcaico la intuición del destino cósmico de la luna ha sido equivalente a la fundación de una antropología. El hombre se ha reconocido en la vida de la luna” (citado en Arango, p. 195). E íntimamente conectado a la divinidad lunar de los antiguos, ha designado a un animal grandioso, el toro, el vertebrado selenita por excelencia, emblema de fecundidad encarnada en la media luna de sus astas, semoviente emparentado desde muy antiguo con el sacrificio, con el derramamiento ritual de la sangre.

Desde *Libro de poemas* a *La casa de Bernarda Alba* las intuiciones lorquianas están presididas y organizadas, según Álvarez de Miranda (2011, p. 109), por las mismas expresiones de la intuición religiosa naturalista, a saber, fecundidad, sangre y luna, que es la divinidad arcaica de la muerte. Se trata de una “íntima coherencia, que brota de un orden; ciertamente, no del orden lógico y racional, sino de ese ‘otro’ orden que preside las intuiciones míticas, propias del primitivo y del poeta”. Contemplado *Juego y teoría del duende* desde la atalaya de la religiosidad primitiva, llegamos a comprender que sangre y muerte son sus dos intuiciones axiales y sorprendemos la magnífica presencia del toro no solo como el único animal que se menciona en nuestro texto sino como el animal por excelencia, coadyuvante del duende. A su liturgia sacrificial española, la lidia, “auténtico drama religioso donde, de la misma manera que en la misa, se adora y se sacrifica a un Dios”, dedica el poeta alguno de los párrafos más intensos de la conferencia, equiparándola en estatus al canto y a la danza, pues en ellos tres, afirma, “tiene el duende un campo sin límites”. Finalmente, si hubiese que elegir un tono y un fragmento de la jornada que ilustraran la charla de 1933, estos serían la sombra y la noche, presididas por una gran luna moribunda de tez amarilla, a ratos explícita y a ratos solo vislumbrada, pero jamás desafiada por ninguna otra deidad.

En la reunión flamenca en torno a Pastora Pavón contemplamos de nuevo a toda aquella hidalguía flamenca y ganadera de sangre no azul sino escarlata, humor salido del cuerpo, brillante antes de su desoxigenación, congregada para asistir a una misa cuasi negra, a la celebración de unos misterios para iniciados en los que la sacerdotisa se transmuta en el toro mismo, agonizante al final de su inmólación en la cuadratura del redondel: el tablao-cadalso. Y comprendemos entonces que la fuerza de este relato trasciende su propia confección, que no es solo estética o estructural,

sino que el arcano que desprende, “tremendo y fecundo, irresistible y fascinante”, responde a un arquetipo, relectura o *celebración* de un mito que se manifiesta de manera “potente y hierática a través del rito”. El rito se define en toda religión “como una acción potente, hierática y sacral” (Álvarez de Miranda, 2011, p. 90), tres palabras que se ciñen, a la perfección, a la sustancia medular de la anécdota, escrupulosa en su remisión a atavismos tan ajenos a la mentalidad moderna como, paradójicamente, seductores.

En una semblanza de Manuel Bermúdez Junquera, *Anzonini del Puerto*, artista festero de enorme personalidad, el más célebre del clan de los *Melu* de Cádiz, leemos que fue la suya “una estirpe en la que los cuatro puntos cardinales eran el cante, los gallos, el toreo y un puesto en la plaza con Cádiz en el norte magnético” (Suárez Ávila, 2010, enero 12), información a la que Francisco Orgambides (2010, febrero 26) parece apostillar cuando escribe: “los Melu fueron carniceros toda la vida, el oficio de los gitanos emancipados, tablajero en Cádiz, una ciudad en la que el matadero era víscera principal”. Esta relación, *real* y palpitante, entre flamenco, carniceros y matadores, se explicita en un interesante testimonio más, de primera mano, firmado de nuevo por Luis Suárez Ávila (2010, enero 12):

Carniceros, tablajeros, jiferos, gandingueros, matarifes, cabestreros, mozos, porteadores, carreros de todos los mataderos municipales de la Baja Andalucía han sido los forjadores de este imponente tinglado que es el arte flamenco, en cualquiera de sus vertientes. Cuando yo, por los años 70 organizaba la Fiesta del Cante de los Puertos, no enviaba los carteles y los folletos a los Ayuntamientos de la zona, sino a los Mataderos Municipales. Precisamente porque allí estaban los destinatarios de esas proclamas y no en las oficinas, ni en los despachos de los alcaldes, de los secretarios, de los concejales... más que nada porque no los tiraran a la papelera sin oficio ni beneficio para nadie. Los carteles y los folletos eran enviados a donde tenían que ir.

No hace mucho tiempo, cuando uno observaba una reunión flamenca, podía apreciar que sus oficiantes eran los mismos que había visto en el matadero, o en un reñidero de gallos, o en la cuadrilla de un torero, o el torero mismo. Y es que son gentes con un sentido polivalente de la vida. Sus modos y maneras los tenían atados al ritual de la tragedia, de la sangre, de la muerte, de formas muy diversas, pero todas ellas revestidas de arte.

Siempre han sido proclives a ser sedes de las más gloriosas y espontáneas reuniones flamencas, las tiendas del Matadero, o las de las Plazas de Abastos

comarcanas. Y es que, acabada la jornada, eran inevitables los cónclaves de gente que lo mismo apuntillaba novillos o toros mansos en la manga ignominiosa, que se apuntillaba la madrugada con una siguiiriya, o, en un raptó excelso e increíble, daba una vueltecita por bulerías y se volvía a sentar, como si tal cosa.

[...]

El Matadero viejo de El Puerto, el venerable edificio de finales del XVII, obra de Francisco de Guindos, fue crisol de muchos cantes y bailes y testigo impasible de ambiciones taurinas, alguna de las cuales cuajaron con notable éxito y de las que ha quedado perpetua memoria.

Génesis García analizó años más tarde, en 1993, estas estrechas conexiones entre flamenco y escuelas de matadores –los mataderos–, por un lado, y la conferencia lorquiana, por otro. García se preguntaba cuál sería el referente real y existente de la afirmación de García Lorca “al duende hay que despertarlo en las últimas habitaciones de la sangre” y conjeturó (1993, p. 132) que son:

los mataderos, cuyos charcos ensangrentados emborrachan de vino enajenante y misterioso a toreros y a flamencos, quienes, procedentes de barrios urbanos en los que abundaban los gitanos, se dedicaban a torear o a cantar, dos maneras de ganarse la vida divirtiendo al público y al alcance de aquellos marginados sociales.

Para ello citaba unas declaraciones de el Petete, torero del XIX que trabajó en un matadero, un lugar donde, según él, se pega “to lo peor” y en el que algunos se hacían toreros, les salían contratas “y entonces ya tenemo que arterná con señoritos aficionaos” o aludía a las vidas de artistas y aficionados flamencos vinculados al mismo oficio.

Las biografías de cantaores flamencos y de protectores de cantaores relacionados con mataderos, carniceros, jiferos, puntilleros, matarifes son extensas. Desde aquel Tío Gregorio de Cadalso, pasando por Tobalo de Ronda, Ortega, Molina y tantos otros. Pero la síntesis de torero, jifero, flamenco, religioso y litúrgico (que también entre liturgias navegaba aquella sangre) nadie puede representarla tan paradigmáticamente como Enrique el Mellizo, matarife, puntillero y cantaor, que

entre el matadero, la plaza de toros y la iglesia se hizo maestro de cantes y trascendencias<sup>112</sup>.

Para Génesis García (1993, p. 133), Lorca labra, con esta anécdota, un “retablo mítico-mistérico-religioso” de antiguos ritos taurinos en el que participa una serie de marginados, porque marginados eran los toreadores-matadores, y aún más los matarifes y carniceros, y los artistas flamencos, “muchas veces pagados por toreros de tronío o por rumbosos carniceros”, hasta que llegó Lorca, que es quien los reinterpreta y los recoloca “en su ancestral grandeza mítica y telúrica, llenado del frenesí orgiástico de la sangre, el vino y la carne”. García concede a este y otros trabajos del poeta, en este sentido, una importancia radical.

El acto de matar para comer, tan antiguo como el hombre, repugna a nuestras acicaladas conciencias de omnívoros sofisticados, por eso las sociedades del primer mundo y las islas primermundistas del segundo y el tercero se esfuerzan con denuedo en escamotearnos la contemplación directa y cruda de la sangre y los desperdicios. Es asco lo que sienten los jóvenes de los países más modernos al enfrentarse por primera vez a la visión de los ojos de un animal muerto, o a sus humores, cuánto más a alguna de sus vísceras colgada de un gancho de acero o expuesta en un mostrador de las plazas de abastos. En países como Estados Unidos el despojo animal, cárnico o piscatorio, ha de parecer ante todo higiénico, ordenado y *bonito* cuando se expone en sus supermercados desinfectados y armónicos; para tal propósito la carne se adecenta antes de ser *presentada en sociedad*, se limpia y pule, eliminando todo resto visible de sangre, y más que exánime se muestra desanimalizada. Freud consideraba incompatible con la idea de cultura la falta de limpieza e higiene; esta, junto al orden y la belleza conformaban para él la tríada de la civilización. En *El malestar en la cultura* (1997, p. 73) escribió:

Evidentemente, la belleza, el orden y la limpieza ocupan una posición particular entre las exigencias culturales. Nadie afirmará que son tan esenciales como el dominio de las fuerzas de la Naturaleza y otros factores que aún conoceremos, pero

---

<sup>112</sup> La nómina de cantaores vinculados al mundo del matadero y el despiece y abasto de carnes es larga. Además de esa presencia temprana que supone en la vida de Lorca Luis Cortés Heredia, *el Camborio* (véase la nota siguiente, 111), fueron matarifes o carniceros *El Pinini*, abuelo materno de Fernanda y Bernarda de Utrera, y sus descendientes, los *Funi*, Diego *el Lagaña*, Ramón Medrano... La familia de Manolo Caracol estuvo muy vinculada a aquel mundo en Cádiz (mercado de abastos, carnicerías, Casa de la Matanza). En Granada estarían Manuel Ávila o Luis Perete.

nadie estará dispuesto a relegarlas como cosas accesorias. [...] La utilidad del orden es evidente; en lo que a la limpieza se refiere, tendremos en cuenta que también es prescrita por la higiene, vinculación que probablemente no fue ignorada por el hombre aun antes de que se llegara a la prevención científica de las enfermedades.

En el proceso de desanimalización y hermosteamiento, en el que será imprescindible proporcionar al producto un toque final de suavidad y tersura, habrá un último y forzoso peldaño: la desodorización, porque lo bello, al menos desde Kant, carece de olor. “La primacía de lo visible –dice Dominique Laporte– lleva emparejada esa consecuencia, que veremos lanzada por Kant, de que lo bello no huele”. La desodorización va pues, pareja a la desinfección; será, de hecho, *la forma* de la desinfección (Laporte, 1988, pp. 45 y 83).

Esta “compulsión a lo limpio”, este *Non olet* fundamental que nos aleja de la sangre y el lodo para que no lleguen “a mancillar con sus manchas la virginal, por translúcida, superficie de lo bello” (Laporte, 1988, p. 88) constituye un impulso fundamental de la cultura.

Pues, si el olor no puede ser bello, se mantiene en el límite vacilante que separa lo agradable, lo bueno, el gusto grosero, de lo que inspira el disgusto, literalmente revés de lo bello: “Nada se opone más a lo bello que lo que inspira disgusto.” [la cita es de Kant]

Y qué es lo que nos lleva a separarnos del objeto de disgusto sino la cercana vecindad de lo bello que Kant nombró antes de Freud: “Es por afán de *limpieza* que nos apartamos de lo que nos repugna”. (Laporte, 1988, p. 90)

Así, los cantes de Miguel Poveda, Mayte Martín o Rocío Márquez, artísticamente impecables, de un desgarró que es pulcro e incluso hermoso, en tonos siempre afinados, con una puesta en escena estudiada, elegante y sutil, a nadie retrotraerían a la rudeza elemental y el hedor de aquellos mataderos del siglo XIX y principios del XX en los que desempeñaban su oficio gachós y gitanos emancipados que, tras la dura jornada de trabajo, se marcaban unas cantañas o escuchaban, taciturnos, el “grito degollado de la siguiiriya”, aliviados por un vaso de fino o de manzanilla. A una estética ordenada se accede por el escrúpulo y la limpieza. No hay



embellecimiento ni sofisticación cultural sin huida de la sangre y las heces  
derramadas.

Junto a esta conexión flamenco-mataderos-religiosidad primitiva que trasmite  
en las palabras de Lorca<sup>113</sup>, una nueva observación nos lleva a establecer otro  
correlato casi tan llamativo como el anterior. Si volvemos a escudriñar el *dramatis  
personae* ya auscultado circunscribiéndonos al ámbito flamenco, pero ahora en  
términos de procedencia y morada, resulta que todos los presentes en aquel local  
ignoto de la bahía gaditana (en el caso de Paco *el Guarrero* por vía conyugal) están  
vinculados a un mismo eje cultural y geográfico de precisión casi geométrica, ya que  
dibuja una línea prácticamente recta cuyos extremos son Sevilla y Cádiz y entre cuyos  
puntos internos se marcan Lebrija, Jerez de la Frontera y Puerto de Santa María. Pero  
es que incluso el resto de personalidades flamencas citadas en la conferencia con  
nombre propio o más o menos propio se vinculan, absolutamente, a ese segmento  
territorial bajoandaluz en el que muchos estudiosos, pasados y presentes, sitúan el  
origen del flamenco. Manuel Torre, El Lebrijano, *La Malena*, Silverio Franconetti,  
Pastora Pavón, Ignacio Espeleta, Elvira *la Caliente*, Soledad Vargas, los *Guarreros*  
transmutados en *Floridas*, Pablo Murube, una muchacha del Puerto de Santa María...  
Tampoco se consignan allí urbes que no sean bajoandaluzas: Sevilla, Jerez, Cádiz.  
¿Dónde han quedado otros escenarios flamencos, Ronda, Málaga, Córdoba, Lucena,  
Granada, Linares, La Unión...? ¿No los alcanza el mapa del duende ni su ejercicio?  
Además de las personas contemporáneas, la fuerza de los mitos aludidos, muy  
señaladamente los ibéricos, son el apoyo basilar que desde lo metafórico parece  
caracterizar un centro si no de antigüedad sí de preeminencia en lo flamenco. Lorca  
no lo afirma en ningún momento de manera expresa, pero ese escorarse hacia la  
Andalucía occidental y baja podría interpretarse, también, como una matización de

---

<sup>113</sup> Lorca no ignoraba ese importante vínculo entre carniceros y flamenco. Su familia conocía bien a los Camborios, uno de cuyos vástagos era Luis Cortés Heredia, Luisillo, que bien pudo ser “el inspirador de los romances de Antoñito el Camborio”. Según Virtudes Cortés, su hermana, “no había fiesta en los pueblos de la Vega en que no lo llamaran”. Los Camborios vivían en Chauchita, un pueblo a unos 4 km. de Fuente Vaqueros, en la margen izquierda del río Genil, y todos en la familia eran matarifes. Aurelia, la prima de Federico, lo recordaba así: “¡Gitano por los cuatro ‘costaos’”. Toda su familia lo era, vivían en Chauchía y eran carniceros. Luisillo era muy guapo, tenía muchísima gracia y tocaba la guitarra como nadie. Era un artista, la emoción y el sentimiento que él arrancaba de su guitarra nos ponía el vello de punta. En mi casa no había celebración que él no animara. Nos chalábamos con él. ¡Cómo alegraba las fiestas! Y muchas veces era Luisillo quien me acompañaba a la guitarra cuando yo cantaba. Era muy buen jinete y en cuanto se le avisaba para cualquier reunión, cogía el caballo y se presentaba con su guitarra”. Penón, tras oír a Aurelia, se pregunta si además de carniceros, serían tratantes de ganado, profesión, según le habían dicho, más distinguida entre ellos. (Osorio, 2009, pp. 686-690).

presupuestos anteriores, tan influidos por las ideas musicales de Manuel de Falla, según las cuales Granada habría sido la cuna del cante jondo.

El extraordinario pulso literario del poeta de Fuente Vaqueros, que aquí no se cuestiona, no debe impedirnos justipreciar las contradicciones que su relato encierra en relación con su propia construcción argumentativa, hasta el punto de abrir una grieta en la lógica interna de sus inferencias. Si, como dice Lorca, el duende no viene cuando se le llama, sino cuando es su voluntad, si no acude si no ve la posibilidad de muerte, si es cuestión de sangre y en sus recovecos habita, si no se repite nunca, si para luchar con él no hay adiestramiento posible, ¿cómo es que la ingesta de un buen vaso de aguardiente tiene la virtud de convocarlo?, ¿es acaso el duende aficionado a los alcoholes vínicos o es que, al ser él mismo un espíritu, su catalizador no puede ser sino un vapor sutil y espirituoso como el que exhala el licor? Amén de esta pequeña falla argumentativa, una duda más que razonable pesa sobre la veracidad de la anécdota misma. En una entrevista que le hizo a la *de los Peines* Luis Caballero Polo (1987, p. 37) y que sería publicada por la revista *Candil* en 1987 se recoge su prueba:

Con el respeto que merecen los ídolos, le pregunté, sentados una de aquellas mañanas en la puerta del famoso bar Pinto: “Pastora, ¿es verdad lo que cuenta Federico García Lorca en su conferencia *Teoría y juego del duende*, que en una juerga en Cádiz usted no se ‘encontraba’ y se levantó ‘como una loca’ y se bebió de un trago un gran vaso de cazalla como fuego, y se sentó a cantar, sin voz, sin aliento, sin matices, con la garganta abrasada, pero... con duende?”. Según deduje de su respuesta, lo único que le importó de la pregunta fue lo del gran vaso de cazalla, y se perdió explicándome cómo ella no había sido jamás bebedora. No pude lograr que me recordara aquella fiesta flamenca al lado de Federico. Sin embargo, insistí sobre su conocimiento con el poeta: “Sí hombre, sí, García Lorca. Ese me escribió a mí unas letras mu bonitas, las lorqueñas. Le gustaba mucho el cante”.

El desmentido es incluso anterior a la entrevista de Luis Caballero, y es rotundo. En 1972 Manuel Barrios (p. 97-98) impugnaba su autenticidad *física*, real, a la vez que celebraba su verosimilitud de alcance paradigmático y su verdad simbólica.

No importa que la anécdota no sea verdadera. Al menos, a nosotros nos la desmintió la propia Pastora, diciendo: “Ni aquello ocurrió nunca, ni yo he tomado en mi vida un vaso de aguardiente”. No importa, porque quienes hemos vivido el cante

con fidelidad a su rito, sabemos que es verdad, alentara o no esta verdad en los ecos, los humos y los trémolos de una escena concreta.

Pero Lorca no solo se había referido al súbito lingotazo de aguardiente; antes había indicado, con claridad meridiana, que Pastora, mientras cantaba, entre cante y cante, se entiende, iba bebiendo manzanilla, costumbre no infrecuente, por otra parte, pero ni así conseguía *aquello* que tanto ella como sus oyentes procuraban. Y entonces fue cuando, con un gesto de plasticidad dramática que el poeta perfila en dos movimientos simultáneos y opuestos: levantarse y troncharse, se decidió, como enloquecida, como una plañidera, ¿cómo una bacante?, a probar con un excitante mucho más fuerte, con cazalla, en una cantidad más que notable que, además, va a ingerir de un solo golpe. No es de extrañar que la cantaora negara, incluso con un punto de enojo, la parte del relato que más la cuestionaba, las referencias en absoluto alegóricas a los líquidos etílicos, por dos razones que atañían directamente a su pundonor. La primera es que alguien como Pastora María Pavón, mujer y gitana, y mujer gitana de otra época –recordemos que nació en 1890 y ejerció su magisterio en el cante durante el primer tercio del siglo XX–, no podía tolerar que se la tachara públicamente de bebedora: aunque no fuese esta la intención de Lorca es difícil considerar novicio en el arte del escanciado a quien, después de haber ido calentándose con el pálido vino de Sanlúcar de Barrameda, que hasta hace poco tiempo podía alcanzar los 17º de graduación alcohólica en volumen, se mete entre pecho y espalda, de un golpe, un buen vaso de un aguardiente anisado capaz de llegar a los 40º. La segunda es que no es plato del gusto de ningún profesional de la canción leer de la pluma de nadie que para desempeñar su oficio ajustadamente ha tenido que ayudarse de destilados de cualquier tipo. Aunque sea cierto. Pero es que, en el caso de Pastora, no era cierto: no mentía cuando afirmaba que no había tomado en su vida un vaso de aguardiente, su enojo estaba más que justificado; su sobrino carnal, Arturo Pavón, en declaraciones vertidas en el veterano programa radiofónico *Madrid flamenco*, de Onda Madrid, les confirmó a José Manuel Gamboa y Juan Verdú que su tía era abstemia (Gamboa, comunicación personal, octubre 18, 2015).

Resulta llamativo que los estudiosos de la obra lorquiana, como Josephs y Caballero cuando proclamaron la genialidad y la centralidad de esta anécdota, no se hicieran eco de los juicios desaprobatorios de la protagonista a los excesos de Lorca. Claro que en eso no hacían sino seguir un hábito, corriente tanto entre filólogos como

entre flamencólogos: el de obviar los testimonios incómodos y contrarios en la abundante literatura generada por el hechizo del duende: si se los trae a colación suelen llegar envueltos en algún tipo de apología. Así, en el clásico de Félix Grande *Lorca y el flamenco* (1992a, p. 75) se protesta ante el atrevimiento de unos especialistas de cuestionar la veracidad de la historia que narra Lorca, en el más reciente *El flamenco a la luz de García Lorca*, de Agustín Gómez (2012), el asunto ni se refiere, y en la monografía de Cristina Cruces Roldán *La Niña de los Peines. El mundo flamenco de Pastora Pavón* (1987, p. 94), se justifica: “Una de esas características anécdotas del flamenco, después desmentida por la propia Pastora a Luis Caballero, que por su grandeza bien merecería haber sido cierta”.

“Merecería haber sido cierta...”, comenta Cruces. “No importa que no sea verdadera”, sentenciaba cuarenta años antes Manuel Barrios. La actitud habitual es siempre la misma: el posible artificio se justifica o se acalla cuando no se pasa sobre él de puntillas. Pero ¿de veras no importa su veracidad? Como veraz la presenta su creador y como tal se recibe usualmente. Nosotros sostenemos que interesa, y mucho, consignar su elevada dosis de ficción; a otros quizá les pese más la reverencia del ascendiente lorquiano, con su aparato de dulcía. Aducir que Falla sea el mejor músico español del siglo XX no debería ser estorbo ni refugio para evitar cuestionar sus hipótesis sobre el flamenco, igual que reconocer el puesto indiscutible del que goza García Lorca en el canon artístico español no debería coartarnos a la hora de evidenciar debilidades de su discurso. Un lenguaje tan asertivo y una ingeniería simbólicamente compleja como los que Lorca despliega en algunas de sus creaciones causa entre los receptores, lectores o críticos, tal impresión de autoridad que, con frecuencia, resulta complejo inquirir detrás de la hipérbole. Despejada la anécdota de inconsistencias y desbrozada de descuidos y medias verdades, o de verosímiles realidades literarias, ¿qué nos queda? Esperemos que un paisaje remozado, menos beato, más despejado, menos voluble, para el duende y sus hechizos, sin menoscabo del reconocimiento debido al poderío plástico y alegórico.

Contrasta con la percepción de contrariedad y hastío que Pastora Pavón guardó de la *intervención* que Lorca realizó sobre su vida y su fama con la que manifestaría en una entrevista de mayo de 1958 su marido, el también célebre cantaor José Torres Garzón, Pepe *Pinto* (Sevilla, 1903-1969). En ella, el entrevistador, Manuel Naranjo Ríos, le pide que enjuicie la altura artística de su esposa y él le responde con esmero y madurada concreción:

**Pregunta:** ¿Cree Vd. que su mujer ha ganado dinero en relación a su talla?

**Respuesta:** Creo que si en estos tiempos naciera una Niña de los Peines ganaría lo que quisiera y pondría la entrada al precio que quisiera. Ella es como el oro de 18 quilates. En Pastora todo es todo. Ya lo dijo García Lorca en una de sus conferencias. Ha sido el intelectual que ha sabido reconocer su valor excepcional.

**Pregunta:** ¿Tiene Vd. algún resentimiento con los intelectuales de ahora?

**Respuesta:** Muchísimo. No han sabido darle a Pastora Pavón Cruz el valor que tiene. Hay excepciones: García Lorca, Zuloaga, Rubinstein. Pero otros muchos hablan de todo y no tienen un recuerdo para esta clase de artista, que cuando se vaya ya no vuelve a nacer. Sus “gemíos” salen del corazón, ella llora cantando...

Cuán significativo que en 1958, a 16 años de la primera edición en Argentina del texto de la conferencia, Pepe *Pinto* sea plenamente consciente de la importancia que supone el reconocimiento del texto de Lorca, de la influencia que va a tener en la percepción futura del legado de *La Niña*. Sus medidas palabras establecen una corriente de elogios de doble dirección: “Ya lo dijo García Lorca en una de sus conferencias. Ha sido el intelectual que ha sabido reconocer su valor excepcional”. Y al lanzar la andanada contra los intelectuales incapaces de justipreciar el oro de ley que esplende delante de sus ojos, qué bien elige el fervoroso marido al trío de excepciones –Lorca, Zuloaga, Rubinstein, cada uno proveniente de un campo artístico diferente– cuyo efecto es la multiplicación del encomio de Pastora.

Parece que *el Pinto* estuviera hablando en aquella entrevista para la posteridad. La lucidez que rezuman sus palabras es la de quien se ha apercebido del valor de algo antes que otros. Podríamos, en este sentido, establecer un paralelismo entre *Juego y teoría...* y un libro que comparte con él fecha de composición y que en los últimos años ha conocido reediciones cada vez mejores y alabanzas de toda especie tras años de ostracismo. Nos referimos a *Juan Belmonte, matador de toros; su vida y sus hazañas*, del periodista y escritor sevillano Manuel Chaves Nogales. Alberto González Troyano, su prologuista, le dedica unas palabras al asunto (2013, p. 20) que podríamos extrapolar al que a nosotros nos compete, con mínimas variaciones.

Quizás parezca un tanto drástico y atrevido decirlo: pero podría pensarse que, hoy día, al haber cambiado las afinidades de una gran mayoría de lectores, es

Chaves Nogales el que está redimiendo a Belmonte de la semioscuridad en la que yace su memoria. Una redención, por otra parte, justa y necesaria porque Juan Belmonte, como personaje literario, merece ser rescatado, incluso tal vez sea uno de los matadores de toros que más lo merezcan. Se trata de una redención debida, causada, *gracias* –conviene acentuarlo– al *poder* de la literatura. Algo que ahora se ha hecho más evidente, pero que ya antes, en 1935, también era así, pero costaba más aceptarlo. Entendiendo por *poder* de la literatura la capacidad que tiene la fuerza expresiva y fabuladora de un literato –como era Chaves Nogales– para convertir en obra maestra lo que previamente solo era una materia prima. No eligió Belmonte a Chaves Nogales, fue este último el que se dio cuenta del potencial que la vida, las ideas y el comportamiento del torero sevillano escondían no solo para el periodismo semanal sino también para la gran literatura. Por eso, si realmente Belmonte dijo que Chaves ya tenía planificado el reportaje en su cabeza antes de iniciar sus conversaciones, tal vez estaba en lo cierto.

Al poner Manuel Chaves Nogales y Federico García Lorca negro sobre blanco la vida entera o una anécdota vital de dos figuras sobresalientes dentro de las dos artes de marca más prototípicamente española, son varios los paralelismos que resaltan, unos concernientes a las figuras biografiadas, otros a los hallazgos de tipo poético, conscientes o inconscientes, otros cuantos a la peripecia de los propios autores. Por una parte se trata de dos escritores *ausentes*, exiliado el uno, asesinado el otro, a causa del mismo conflicto bélico. Fallecieron con solo ocho años de diferencia, García Lorca en Granada, en agosto de 1936, Chaves Nogales, por causas naturales, en Londres, en mayo de 1944. Sus obras sufrirían, con todas las diferencias que se quiera, la censura o la postergación, pero en ambos casos trascenderían la perversidad de aquellos perjuicios para erigirse, con el tiempo, en canónicas: en el caso de la producción lorquiana como tales se tienen desde hace años; en el de la de Chaves Nogales, ese es, nos parece, el camino decidido que lleva actualmente su obra ensayística y narrativa. Ni Lorca tenía, al parecer, excesiva familiaridad con los cerrados ambientes flamencos ni Chaves Nogales con los taurinos; de hecho, parece incluso poco probable que el sevillano asistiese alguna vez a una corrida de toros (González Troyano, 2013, p. 15). Los dos eligieron como objeto de sus narraciones a dos figuras inspiradas y relevantes, *La Niña de los Peines*, la cantaora más respetada de la historia y el *Pasmo de Triana*, creador del toreo moderno. Tanto la actitud como las manifestaciones de ambos protagonistas en relación con sus semblanzas literarias

y con la impronta de su recepción conforme pasaban los años, han sido, en realidad, muy similares: distancia, resistencia a hacer comentarios, silencios como respuesta, reticencia y, finalmente, algún que otro pronunciamiento fruto de las insistencias de sus entrevistadores<sup>114</sup>. Y, finalmente, como muy bien dice González Troyano, el triunfo del logro literario, el *poder* de la literatura también para el rescate *ad personam*, “la capacidad que tiene la fuerza expresiva y fabuladora de un literato para convertir en obra maestra lo que previamente solo era una materia prima”, comentario que él aplica a la biografía novelada que redacta Chaves Nogales y que vale para García Lorca y nuestra anécdota. La imagen de *La Niña de los Peines* ha quedado, para siempre, ligada a la voz poética de Lorca, del mismo modo que la memoria de Belmonte está hoy teñida por la pluma de Chaves. Es verdad que el legado sonoro de la cantaora no ha sido preterido, pues nos han quedado bastantes grabaciones suyas, pero la proyección que le otorga la voz lorquiana le confiere otra realidad, una más ancha, esa que solo es capaz de proporcionar la literatura.

Queda, solamente, un asunto por dirimir, una diferencia que en la época de estos dos textos era menor pero que el tiempo ha engrandecido y tiene que ver con la aceptación del flamenco y de la tauromaquia, en España, entonces y hoy. Los años veinte del siglo pasado constituyen para ambas artes “capaces de duende” una verdadera edad de oro. Así bautizó Gregorio Corrochano aquel tiempo en que Juan Belmonte y Joselito el Gallo lideraban el escalafón en una rivalidad legendaria, apasionando a los públicos a ambos lados del Atlántico. Otro coetáneo de Lorca, José Bergamín dedicaría a las artes enfrentadas de los dos matadores inspiradas páginas de su obra ensayística. Esos años, coincidentes con los de la primera mitad de la época que la flamencología, tildándola de decadente, ha llamado la “etapa teatral” (1920-1955), son los de Tomás Pavón, el Niño Gloria, Manuel Torre, *La Niña de los Peines*, José Cepero, Rita Ortega, Ignacio Espeleta, Manuel Vallejo, Manolo Caracol o Pepe Marchena, en el cante; Antonia Mercé *La Argentina*, Vicente Escudero, Pastora Imperio o Encarnación López *La Argentinita*, en el baile; y en la guitarra, Ramón

---

<sup>114</sup> “Curiosamente, en la entrevista realizada a Belmonte por la autora y que publicó dentro de dicho epílogo [se trata de Josefina Carabias, autora, en 1969, del epílogo a la edición de Alianza Editorial de *Juan Belmonte, matador de toros*], el torero se muestra, una vez más, cauto al dar su opinión sobre el libro y sobre su cometido personal, más o menos activo, a la hora de organizarlo y escribirlo. Resulta a este respecto desconcertante que Belmonte siempre, desde 1935 hasta su muerte, se mostrase reacio a hablar sobre un libro que tanto había servido para exaltar su imagen taurina y no taurina: ¿Su silencio escondía modestia, orgullo, distancia, o una cierta autocomplacencia, que prefería no exteriorizar? ¿Sentía celos del hombre que había contribuido con su pluma a otorgarle un reconocimiento público aún mayor del que gozaba antes el torero?” (González Troyano, 2013, p. 17).

Montoya, el *Niño Ricardo* o Manolo de Huelva. Una de las nóminas más brillantes de la historia, responsable de uno de sus momentos de mayor efervescencia creadora: una edad dorada a la que, con razón, los estudios flamencos actuales justiprecian enmendándole la plana a la bibliografía “clásica”.

Pero eso era en los años veinte y en los treinta, incluso después. En las décadas cercanas a nuestros días, en cambio, es cierta la afirmación del prologuista de Chaves Nogales, de que “sobre el mundo de los toros se ha proyectado una desafección clara por parte de los sectores españoles más cultos” (González Troyano, 2013, p. 19), y no solo entre los sectores más cultos, puntualizamos nosotros: cualquiera que se acerque a día de hoy al espectáculo taurino comprenderá que, a excepción de lo que se aprecia en las corridas contratadas por dos o tres figuras excepcionales en arrojo o calidad artística, o bien de gran tirón mediático, la fiesta decae en todas sus facetas, el viejo bastión de la afición languidece y el público más ocasional de otrora va abandonando los cosos paulatinamente. Esto no sucede, en absoluto, con el flamenco, cuya proyección es grande y es a un tiempo nacional e internacional.

Toros y flamenco fueron unidos por la literatura cuando también los unía la vida. Pero la vida los ha separado. Hoy no tiene sentido hablar de esta fusión, porque no habiendo razón antropológica, tampoco la hay, ya, sociológica. Los toros y el cante siguen distintos derroteros. Mientras que los toros tienen su futuro marcado y limitado, el arte flamenco se expande en un futuro renovado. Las músicas étnicas universales admiten con admiración las músicas flamencas, y de la capacidad profesional de los artistas flamencos depende un futuro abierto al cante, al baile y a la guitarra renovadas. (García, 1993, p. 134)

Esta privanza actual del arte flamenco, unida a la fama fulgurante del poeta granadino, le han garantizado tanto a la historia de la tabernilla gaditana como a su narrador un impulso que trasciende lo solo literario y lo solo flamenco y que propulsa ambos nombres, ambas vidas, ambas historias, ambas famas, hacia ámbitos que muy pocos otros intérpretes flamencos y muy pocos otros poetas soñarían. Con todo el riesgo que se quiera, pero con prerrogativa de sucesión geométrica.



## 6. Reflejos de la anécdota admirable

Es Lorca mismo el que inaugura una tradición de notable predicamento dentro de la literatura flamenca: el relato de escenas, con parada descriptiva en personajes y ambientes, en las que acontecerá el duende de forma adventicia. El modelo-marco de todas ellas es, en mayor o menor medida, la que hemos denominado *anécdota admirable*. Sin embargo, es posible aducir un precedente, literario y de prestigio, cuya autora es Cecilia Böhl de Faber: una viñeta literaria inserta en su novela *La Gaviota* (1849), cuya protagonista, María, es una cantante de ópera que, como suele ocurrir en nuestros días (desde Victoria de los Ángeles a María José Montiel, pasando por Teresa Berganza, Pilar Lorengar, Montserrat Caballé, María Bayo...), incluía en su repertorio canciones españolas. La novelista la presenta muy desaliñada y carga las tintas sobre su figura nada agraciada:

María, dirigida en su tocador por los consejos de su patrona, se presentó malísimamente pergeñada. Un vestido de *foulard* demasiado corto, y matizado de los más extravagantes colores; un peinado sin gracia, adornado con cintas encarnadas muy tiesas; una mantilla de tul blanco y azulado guarnecida de encaje catalán, que la hacía parecer más morena: tal era el adorno de su persona, que necesariamente debía causar, y causó, mal efecto.

[...]

Rita, para estar más cerca de ella, había dejado su puesto ordinario, y colocándose a Eloisa.

–¡Jesús! dijo al ver a María: si es más negra que una morcilla extremeña.

–No parece, añadió Eloísa, sino que la ha vestido el mismísimo enemigo. Parece un Judas de Sábado Santo. ¿Qué os parece, Rafael?

–Aquella arruga que tiene en el entrecejo, respondió Arias, le da todo el aspecto de un unicornio. (Caballero, 1873, p. 193)

Consciente de la impresión que ha causado, la cantante comenta para sí:

–Ya estoy; decía en sus adentros y dándose cuenta de sus observaciones. La Condesa es buena, y desea que me luzca. Las jóvenes elegantes se burlan de mí y de mi compostura, que debe ser espantosa. Para los extranjeros, que me están echando el lente con desdén, soy una Doña Simplicia de aldea; para los viejos, soy cero. Los

otros se quedan neutrales, tanto por consideración al Duque que es mi patrón, y lo entiende, como para lanzarse después a la alabanza o la censura, según la opinión se pronuncie en pro o en contra. (Caballero, 1873, p. 194)

María es conducida al piano por la mano del duque. Se dispone a cantar, acompañada por su marido, primero, ópera: aborda el aria “Casta Diva” de la *Norma* de Bellini, y enseguida se produce su primera *transformación*.

Stein tocó sin floreos ni afectación el ritornelo de *Casta Diva*. Pero apenas se alzó la voz de María, pura, tranquila, suave y poderosa, cuando pareció que la vara de un conjurador había tocado a todos los concurrentes. En todos los rostros se pintó y se fijó una expresión de admiración y de sorpresa.

El Príncipe lanzó involuntariamente una exclamación.

Cuando acabó de cantar, una borrasca de aplausos estalló unánimemente en toda la tertulia. La condesa dio el ejemplo, palmoteando con sus delicadas manos. (Caballero, 1873, p. 195)

Luego aborda unas variaciones aún no vernáculas “verdaderamente diabólicas”, con profusión de adornos, pero desempeñándolas “con admirable facilidad, sin esfuerzo, sin violencia, y causando cada vez más admiración”. Entonces, un extranjero, un príncipe italiano, requiere de María algunas canciones españolas. El duque aprovecha para alabarla como a una virtuosa del género nacional y solicita que le traigan una guitarra. Una de las presentes comenta que el noble que ha solicitado ese repertorio “es aficionado y lo entiende; conque es prueba de que merecen ser oídas.” (Caballero, 1873, p. 196). La omnisciente voz narradora nos da cuenta de lo que sucede:

María, además de su hermosa voz y de su excelente método, tenía, como hija del pueblo, la ciencia infusa de los cantos andaluces, y aquella gracia que no puede comprender, y de que no puede gozar un extranjero, sino después de una larga residencia en España, y sólo identificándose, por decirlo así, con la índole nacional. En esta música, así como en los bailes, hay una abundancia de inspiración, un atractivo tan poderoso, tal serie de sorpresas, quejas, estallidos de gozo, desfallecimientos, muestras de despego y atracción; una cierta cosa que se entiende y no se explica; y todo esto tan determinado, tan arreglado al compás, tan arrullado, si

es lícito decirlo así, por la voz en el canto, y por los movimientos en el baile; la exaltación y la languidez se suceden tan rápidamente, que suspenden, embriagan y cautivan al auditorio.

Así es que, cuando María tomó la guitarra y se puso a cantar:

Si me pierdo, que me busquen  
al lado del Mediodía,  
donde nacen las morenas,  
y donde la sal se cría.

la admiración se convirtió en entusiasmo. La gente joven llevaba el compás con palmadas, repitiendo *bien, bien*, como para animar a la *cantaora*. Los naipes se cayeron de las manos de los formales jugadores; el Mayor quiso imitar el ejemplo general, y se puso también a palmotear sin ton ni son. Sir John afirmó que aquello era mejor que el *God save the Queen*. Pero el gran triunfo de la música nacional fue que el entrecejo del General se desarrugó.

—¿Te acuerdas, hermano, le preguntó la Marquesa sonriéndose, cuando cantábamos el zorongo y el trípili?

—¿Qué cosas son el zorongo y el trípili? preguntó el Barón a Rafael.

—Son, respondió, los progenitores del *serení*, de la *cachucha*, y abuelos de la *jaca de terciopelo*, del *vito* y de otras canciones del día. (Caballero, 1873, p. 198-199)

Génesis García (1993, p. 74) recoge parte de esta escena y la relaciona directamente con el duende lorquiano, o mejor sería decir con el *protoduende*, y comenta la expresión de Fernán Caballero “una cierta cosa que se entiende y no se explica” en estos términos: “Federico García Lorca le puso nombre: el *duende*”. Acto seguido, la glosa (1993, p. 75):

Dos cosas son notables en estas descripciones de Fernán Caballero. La primera, trazar ya el camino por el que el flamenco, producto de la parte *encanallada* de aquel género nacional, habría de ser, en el futuro, definitivamente sacado del ostracismo de su marginalidad y desprestigio social. Algo que llegaría por obra de Federico García Lorca. Otra, poner de manifiesto que la ópera italiana y la canción española estaban profesionalizadas, convertidas en *géneros artísticos* e interpretadas por los mismos *cantaores*, en los mismos escenarios y con aficiones comunes.

Entendemos algo exagerado afirmar que Lorca sacó definitivamente al flamenco del ostracismo; lo hicieron una serie de circunstancias entre las cuales no fue la menor la consolidación de un camino que el género ya había emprendido por sí mismo y al que García alude: la profesionalización. En cambio, recibimos con sorpresa similar a la de Génesis García una escena que bien podemos considerar antecedente romántico de la historia de la cantina de Cádiz. Este marco contiene una serie de elementos y detalles que en varias secuelas de la anécdota lorquiana se enseñorearán, todos de un feísmo cuyo propósito es remachar los rasgos antiestéticos y hasta antihigiénicos del protagonista para hacer resaltar su posterior embellecimiento, efecto de la posesión del duende. Curiosamente, similares características asoman ya en una escena mucho más antigua, una historia medieval sevillana que Lorca, con bastante probabilidad, conoció y que incluso comentaría con su recopilador y estudioso, Emilio García Gómez.

De estructura tan sencilla como efectiva, la extensión de la narración inserta en el ensayo lorquiano es breve, de 454 palabras tan solo, y el tiempo de su discurso, obviamente muy inferior al de la historia contada, es de poco más de tres minutos, cantidad de tiempo que, en otros ámbitos, como el de la canción popular urbana, se ha convertido en normativo –y, en consecuencia, comercialmente deseable– por accidente<sup>115</sup>. En el ámbito de la ficción, esa dimensión es semejante a la de algunos modelos anteriores de escritura fragmentaria, como las fábulas grecolatinas o, posteriormente, barrocas y neoclásicas, los romances y corridos populares, los *exempla* de *El conde Lucanor* o las parábolas evangélicas, prototipos todos en los que la cadena coherente de acontecimientos se encuentra muy condensada. En el caso de la anécdota gaditana la materia descriptiva predomina claramente sobre la narrativa, hay poca acción y diálogo ninguno, pues no puede considerarse como tal la única frase en estilo directo que asoma en sus escasas dos páginas, la intervención irónica del hombre pequeño, cuya réplica por parte de la cantaora desdeña lo verbal para resolverse en una respuesta somática e integral.

La ubicuidad y el punto de vista ilimitado y aparentemente neutral sobre la historia que posee su narrador, claramente omnisciente, ha confundido a algunos, en

---

<sup>115</sup> Entre tres y, máximo, cinco minutos, era la cantidad de tiempo que un disco de 78 RPM podía albergar en los inicios de la industria discográfica. “Seventy-eights gave way to 45s and LPs, which have in turn been supplanted in succession by compact discs and digital downloads. Strangely, though, the country recording business remains locked in one curious anachronism: song length. From the beginning, pop and country 78s timed out at about three minutes, because that was all the discs would allow.” (Escott, 2012, pp. 447-448).

especial a los receptores de *Juego y teoría del duende* desde el ámbito flamenco, que han supuesto explícita o implícitamente que él era también uno de los testigos, es decir, que estaba presente en la escena misma, codo a codo con Espeleta, Elvira, Murube... De esa conjetura proceden algunos vanos intentos de fechar el *suceso*. Pero no, Lorca se cuidó de mantenerse al margen de su relato, aunque pueda parecernos lo contrario, aunque tengamos la impresión de que su punto de vista es el de quien *también estuvo allí*. De hecho, el “Una vez” con el que echa a andar, íncipit frecuente de los cuentos tradicionales en alternancia, sobre todo en los relatos escritos, junto con el más retórico “érase una vez”, acaba por atenuar la contemporaneidad de la crónica y nos sumerge, desde un principio, en el plano de ligero ensueño de lo que es ficticio, popular e intemporal. La modalización en tercera persona, el uso del estilo indirecto –salvo en la catalizadora sentencia “¡Viva París!”– y la afectividad plástica, influyen también al lector para que reciba la impresión de *cosa vivida* o, al menos, de vivencia de terceros (¿Felipe Murube, *La Argentinista*, Rafael Ortega, Sánchez Mejías...?) objetivamente reproducida.

Las quejas de Pastora Pavón sobre las faltas a la verdad del relato constituyen una más de las pruebas –la de fuego tal vez, de cómo, desde el flamenco, se entendió siempre ese episodio como verdad adornada y no como ficción con visos de verdad– para impugnar su credibilidad, pero si a ellas añadimos algunas difíciles, aunque no imposibles, coincidencias espaciotemporales, resultará intrincado –e innecesario– aseverar que aquella juerga tuvo lugar en tal cantina de la llamada tacita de plata, en tal día de tal mes y que a una hora concreta de la madrugada “el duende aconteció”<sup>116</sup>. Verdad es que el sevillano Murube podría encontrarse en Cádiz participando en una juerga, por qué no; Espeleta era gaditano; Rita Ortega, la mujer de Paco el *Guarriero*, había nacido allí, pero el matrimonio vivía en Málaga, que en el primer tercio del siglo XX estaba mucho menos cerca de Cádiz que hoy; la existencia del señor anónimo del “¡Viva París!” pierde sustancia presencial a partir de saber nosotros que pudo haber sido inspirado por una ocurrencia en la que tuvo todo que ver un periplo

---

<sup>116</sup> Le hemos tomado prestada, adrede, al mundo del fado una frase que se suele decir en los ambientes de aquella afición. En una interesante relación entre fado y flamenco que no se ha puesto, que sepamos, de relieve, en las casas lisboetas de fado y en las reuniones donde, privadamente, a veces cantan fadistas, se suele expresar la magia, el *aquel*, la transmisión, o, en términos lorquianos, el duende, con la solemne exclamación: “O fado aconteceu!”. Así lo explica la joven fadista Carminho: “Nos fados costuma-se dizer que é tão fadista quem canta como quem ouve. Porque é preciso uma disponibilidade para receber a mensagem que traz o fado. Quando isso acontece, acontece aquilo que os fadistas chamam magia ou ‘o fado aconteceu’.” (Carminho, 2012).

francés; Elvira era también sevillana, aunque, descendiente de Soledad la del Juanelo, tendría ancestros gaditanos...

Desde luego, este camino detectivesco para llegar a inscribir la epifanía literaria del duende revela un claro vínculo de los personajes con Cádiz, pero no parece conducirnos a un callejón con salida; sin embargo, vamos, por un momento, a imaginar que la fiesta se dio *realmente*, con aquellos actores y en la ciudad atlántica. En tal caso, nos inclinaríamos a situarla en 1933, solo meses antes del viaje de Lorca a la Argentina y el Uruguay, en los días que pasó allí con Ontañón, Ugarte y Fontanals para presenciar el estreno del nuevo montaje de *El amor brujo* y el de *Las calles de Cádiz*, espectáculos en cuyo diseño él mismo había intervenido. En primer lugar, porque no se halla referencia anterior a ella en los únicos escritos lorquianos preparatorios de la conferencia de que disponemos, los de Nueva York, en los que sí comparecen, en cambio, las referencias a Santa Teresa, las de los demonios de Sócrates, Descartes, Lutero y Nietzsche y la que establece la relación entre el *¡olé!* de los toros con el *¡Alá!* de la música árabe. Segundo, porque si esa reunión había tenido lugar antes de 1930 ¿no la habría Lorca referido por escrito o a algún amigo? Por último, pudiera ser, aunque excesivo nos parece, que aquella gente exquisita con nombre propio se hubiese desplazado a Cádiz para el estreno de la obra de *La Argentinita*, excepción hecha de Ignacio Espeleta, único personaje local amén de artista del elenco.

Pero esta es una hipótesis que abandonamos enseguida, pues, a nuestro parecer, todo induce a pensar que el relato lorquiano no es sino un elocuente *patchwork* de azares oídos y vividos, la colorida colcha elaborada a partir de retales de diferente material, texturas e incluso tiempos diversos, que acaban por componer un todo equilibrado, verosímil, de sentido suficiente. En uno de aquellos azares fue el mismo Federico, a juzgar por las palabras de Fernando Quiñones (2005, p. 86), el sujeto activo de una actuación con duende de la que ya hemos dado cuenta. En *La Venta de la Palma de Cádiz*, justamente, y en compañía, cómo no, de sus compadres, allí “hirió involuntariamente con una copa a Manolo Vargas, quien, comprendiendo el arrebato en que su cante había sumido al poeta, le pagó la herida con un abrazo, ante *La Argentinita* e Ignacio Sánchez Mejías”<sup>117</sup>.

---

<sup>117</sup> Véase nuestro capítulo 4, página 156.

Aquella juerga sería uno de los variados materiales que Lorca usó para hilvanar la poetizada y *suya*, la que pasaría a la historia y se convertiría en paradigmática. Nuestra apuesta –lo repetimos– es sobre la hipótesis de la reelaboración poética de materiales dispersos que empezarían a reunirse a partir de 1922. Sabemos que durante el Concurso de Cante Jondo se celebraron en Granada numerosas reuniones y juergas flamencas (Rioja y Torres, 2006, p. 51), a algunas de las cuales debió de asistir Federico. Ya hemos consignado aquí que el encuentro que organizó Ignacio Sánchez Mejías en su cortijo de Pino Montano, con la asistencia del grupo de jóvenes poetas que por amor de aquellas celebraciones serán llamados Generación del 27, más Manuel *Torre* y Manolo de Huelva, es una juerga con todas las de la ley, y una de las que agradaban al anfitrión: con mucho alcohol, con la presencia de sus artistas fetiche y de una duración importante. Para Federico sería la primera con Ignacio, pero no la última: asistieron juntos a más, y sabemos que le fueron relatadas (incluso retransmitidas por teléfono) otras.

En el plano estrictamente formal, el esquema que presenta el relato de Lorca, entre otros factores debido a su brevedad, es bastante elemental, y se puede concretar en cinco líneas significativas: 1.- Presentación de la protagonista, elogio y descripción de su arte. 2.- Breve presentación y caracterización de los asistentes. 3.- Acción y crisis: mudanza que precipitará el desenlace. 4.- Clímax: epifanía, aparición del duende. Y 5.- Glosa del sucedido y de lo sucedido. Nuestra intención es mostrar cómo muchas de las relaciones posteriores de juergas con intervención del duende siguen, en mayor o menor medida, este esquema o bien lo honran.

Una de las más señeras, en este sentido, es la de José Carlos de Luna (Málaga, 1890-Madrid, 1964), poeta y comediógrafo, muy influido por Lorca y Villalón, de estilo frecuentemente ampuloso e inclinación costumbrista, autor de un libro significativo en la historiografía flamenca: *De cante grande y cante chico*. En 1951 publica ese volumen plagado de clichés que sin embargo contiene informaciones que interesan a nuestro estudio, *Gitanos de la Bética*, en el que reproduce lo que estimamos uno de los mayores intentos de imitación de un estilo y un logro. Hay que tener en cuenta que la reunión que narra De Luna en 1951 ocurre en 1922, en pleno *Concurso de cante jondo*.

Aprovechando la estancia en Granada de muchos *cantaos* profesionales y aficionados, cuando el concurso de *cante jondo*, celebrábamos una fiesta en cierto

“carmen” de la Alhambra. Como añadidura, todavía quedaban por las cuevas y casillas del Albaycín, muchos gitanos que sabían las cuatro danzas y ejecutarlas por separado acompañadas de sus respectivos cantes. Circunstancias, tan raras y propicias, no era razonable dejarlas pasar sin pena ni gloria.

Invitada Antonia Marcé [sic] “la Argentina”, que actuaba en uno de los teatros de la ciudad, se presentó en la fiesta cuando ya encandelada se le preparaba el terreno al *cante jondo*. Cantaba Chacón y a la guitarra Ramón Montoya. De puntillas entró Antonia y se ovilló a nuestra vera. Nadie se movía ni, al parecer, respiraba. Frente a nosotros, agazapada en el suelo como un montoncillo de picón, lloraba mansamente una viejecita, prendida en las *soleares de Enrique “el Mellizo”* que Chacón *decía* como los ángeles.

Terminó Don Antonio su *tirada*, y Montoya, acentuando aquel gesto de risueño estupor con que siempre escuchaba al maestro –y a su guitarra–, remató con unos acordes sonoros como campanas de catedral en repique de Fiesta Grande.

Se inició entonces uno de esos acontecimientos sin aparente importancia, pero que dejan un recuerdo siempre jugoso y vivo. Levantóse la viejecilla gitana y dirigiéndose a Montoya le dijo sin preámbulos:

–¡Niño! Sigue por el mismo toque que voy a bailarlas.

Extraña, aquella ruina que para honrar la fiesta lucía sus galas de *señora*; vestido casi pingajoso de seda negra y encajes, crema, un pañolito de talle de crespón celeste bordado de rosas pajizas, unos deformados zapatos de lona blanca y chato tacón de carruchilla... ¡Era un espantapájaros!, y... sin embargo, ¡tenía un no sé qué de garboso empaque!... ¡ordenó a Montoya con tan graciosa y segura autoridad!...

Todos nos miramos sorprendidos y sonriendo de compadecida guasa; pero los *calé* se removían como si un soplo de raro viento les cosquilleara tiritones.

Comenzó Montoya por el toque de “el Jerezano”, y sólo tres o cuatro *cañís*, entre los treinta o cuarenta que se desojaban mudos de respeto, se lanzaron a componerle el *son*.

La vieja, derecha como un álamo, levantó los brazos y echó atrás la cabeza con majestad impresionante; sus ojos de color violeta no pestañeaban, y en el encopetado moño de su pelo, casi negro, apenas temblaba un ramito de blancas azaleas al cobijo de la peineta de pasta rosa.

Principió a bailar y todos sentimos ese soplo de raro viento que eriza el vello y da escalofríos.

Apareció en Montoya la sonrisita de estupor, y Chacón, que nunca cantaba para *bailaores*, temblándole el labio –su tic de emocionado– se *arrancó* por las



*soleares de Ramón “el de Triana”*, que se pegan al baile como un volante más del vestido a las piernas que lo mandan y airean.

¿Qué era aquello?

Esbelta, garbosa, señoril... ¡bellísima! Con su cara de imagen nuevecita, enderredor de la que como palomas zarcas revoloteaban sus manos; casi sin rozar el suelo, escobilleó con el repulgo que piñonea la perdiz y el mimoso respeto con que se besa el recuerdo de una madre

La voz temblorosa de Antonia Mercé nos susurró al oído: “¿Bailo yo bien?”...

Y aquella artista de fama universal murmuró, tras un suspiro casi angustioso: “... ¡Si yo provocara en los públicos la mitad de la emoción que siento ahora!... ¡Mira cómo estoy!” Y una mano fina, helada y temblorosa, se apoyó en la nuestra, que tampoco andaba muy cabal de temperatura.

Aquella vieja –luego lo supimos– se apodaba “la Golondrina” y trajo de cabeza a los parroquianos de los Cafés Cantantes del pasado siglo, como *bailaora*, y bailarina de la más acabada “escuela”.

Por *Soleares* no hemos vuelto a ver bailar como aquella noche, aunque *oímos* a muchas... zapateadoras de tablas. (Luna, 1951, pp. 177-179)

De Luna no cita en ningún momento a Lorca, pero Lorca y, sobre todo, el lorquismo –que, iniciado en vida del propio poeta y luego desprendido ya de su obra y convenientemente neutralizado, en los años cincuenta ha pasado a la cultura popular y de masas (Geist, 1998, p. 10)– respiran por cada signo de su relato. Es harto elocuente que poetas andaluces como De Luna o José María Pemán no suelen tributar el homenaje que a Lorca deben –pues es claro que lo han leído y que lo usufructúan– cuando se internan en territorio flamenco. Tan elocuente como el hecho de que ambos apuntalaran al incipiente fascismo español con su voz y con su pluma, De Luna desde la segunda fila creativa, ya que en la primera espejeaban otros, como el propio Pemán<sup>118</sup>. No queremos con esto decir que el malagueño debiera, como han hecho otros, explicitar a Lorca dentro de su crónica: en términos de habilidad narrativa, la decisión de sortear tanto su nombre como su hallazgo fue sabia.

---

<sup>118</sup> Carmen de Icaza, Eugenio Montes, González Ruano, Pemán, Víctor de la Serna... llegaron a representar a la España franquista en varios fastos italianos durante los años de nuestra guerra. Entretanto, José Carlos de Luna, en artículos publicados en el *ABC*, insistía en señalar a la Italia del Duce como ejemplo para la nueva España (Langa Nuño, 2007, pp. 111 y 112). Colaboró, asimismo en la revista *Dardo*, dirigida por José María Amado y publicada “en la Málaga conquistada por los italianos al servicio del general Franco (febrero, 1937)” (Rodríguez Puértolas, 2008, p. 152).

Los relatos de final enduendado suelen tener como protagonistas a cantaores (varones), muchísimo menos a cantaoras y, con menor frecuencia aún, a profesionales del baile. El caso de la transformación, en la cueva que ella misma regentaba, de la bailaora gitana María Gracia Cortés Campos, *La Golondrina*, nacida en Granada en 1843, forma parte, pues, del alijo minoritario. Sin embargo, es también Lorca la fuente de esta inspiración, el Lorca que en la conferencia del duende reserva un apunte, un párrafo solo, para la vieja bailaora octogenaria que gana un concurso en Jerez:

Hace años, en un concurso de baile de Jerez de la Frontera, se llevó el premio una vieja de ochenta años contra hermosas mujeres y muchachos con la cintura de agua, por el solo hecho de levantar los brazos, erguir la cabeza, y dar un golpe con el pie sobre el tabladillo; pero en la reunión de musas y de ángeles que había allí, belleza de forma y belleza de sonrisa, tenía que ganar y ganó aquel duende moribundo, que arrastraba sus alas de cuchillos oxidados por el suelo. (García Lorca, 1984b, p. 98)

El texto de José Carlos de Luna parece una prolongación, o un ensanchamiento, de los de *Juego y teoría...* con la colaboración de los recursos más feístas del de Fernán Caballero: a la mención, casi simétrica a la lorquiana, del desplante de La Golondrina –“la vieja, derecha como un álamo, levantó los brazos y echó atrás la cabeza con majestad impresionante”– sigue su ampliación, su desahogo: un retrato estático, policromado en tonos pastel y realzado por dos pinceladas prietas, la de la ropa y la del pelo: “vestido casi pingajoso de seda negra y encajes, crema, un pañolito de talle de crespón celeste bordado de rosas pajizas, unos deformados zapatos de lona blanca y chato tacón de carruchilla”; “sus ojos de color violeta no pestañeaban, y en el encopetado moño de su pelo, casi negro, apenas temblaba un ramito de blancas azaleas al cobijo de la peineta de pasta rosa”. La ruina transmutada en imagen grácil, angélica, subrayada por esa sucesión de sustantivos y adjetivos antitéticos: *señora, galas, empaque, garboso*, de un lado; *ruina, espantapájaros, deformado, pingajoso*, del otro.

El duende, innominado pero altamente reconocible en “ese soplo de raro viento que eriza el vello y da escalofríos”, ha obrado en el texto epigonal el milagro de rejuvenecer a la anciana, de embellecerla, de transmutarla en el ángel que fue en la

época en la que era capitana de su cueva –así se llamaban en Granada a las dueñas y organizadoras de las zambras sacromontanas– o diva en los cafés del cante: “Esbelta, garbosa, señoril... ¡bellísima! Con su cara de imagen nuevecita, enderredor de la que como palomas zarcas revolotean sus manos”. No carece de interés literario la emulación lorquiana o, mejor, lorquista, de José Carlos de Luna, que en su respeto casi escrupuloso por el esquema del que bebe, llega incluso a duplicar la inclinación de Federico por las mentiras de cante chico o medias verdades, exagerando la zona sombría y mísera de la descripción física e indumentaria de María Gracia Cortés. Nos previenen de ello Rioja y Torres (2006, p. 161):

Ni que decir tiene, que la bailaora/espectadora *estemplá*, era Antonia Mercé: *La Argentina*, y que la viejecita era una de las más prestigiosas y rancias bailaoras del Sacromonte granadino, propietaria de la *zambra* que llevaba su nombre por bandera. Quizás José Carlos de Luna exageraba los tintes sórdidos del retrato de *La Golondrina*. No creemos que fuese ninguna pordiosera.

Pero la hipérbole, inaugurada por el gran vaso de cazalla lorquiano bebido de un solo golpe es, nos lo tememos, ingrediente necesario de la receta, ya sea, como aquí, en la presentación miserable de la mujer, transfigurada como en un Pentecostés nigromántico por obra y gracia del duende, ya en las muchas veces aparatosas reacciones enajenadas de los asistentes a las nocturnas y fetichistas reuniones, como enseguida comprobaremos.

En 1933 la Biblioteca Atlántico publicaba el libro de los hermanos Caba *Andalucía, su comunismo y su cante jondo (Tentativa de interpretación)*, un ensayo superior a varias de las obras de contenido afín que le sucedieron (y que, con frecuencia, lo ignoraron) tanto en propuestas originales como en profundidad, estructura, voluntad científica e incluso vuelo literario, virtudes todas ellas lastradas por una inclinación que casi podríamos considerar de época a perderse en estereotipos. Rafael Cansinos Assens lo saludó con estas palabras: “un gran libro sobre cante jondo, que no esperábamos” (Caba Landa, 1988, p. 7), pero, debido a algunas de sus afirmaciones y a la presencia de la palabra *comunismo*<sup>119</sup> en el propio título, fue condenado al ostracismo en la rencorosa España franquista y tuvo que

---

<sup>119</sup> El comunismo al que aludían los Caba en su libro como característico de Andalucía era el libertario, individualista y no centralista.

esperar hasta 1988 para ser reeditado. Nos interesa por su valor en sí mismo, pero también por ser absolutamente coetáneo de la conferencia del duende, concepto que ni siquiera asoma por sus páginas.

Argumentan los hermanos Caba (1988, p. 118) la preferencia, difícil de negar, en el flamenco de expresión cabal, por las voces masculinas de tesitura grave:

Es fácil observar que el cante jondo alcanza plenitud de expresión en la voz de bajo o de barítono. En cambio, una voz de tenor o de soprano lo falsifica y afemina, sustrayendo al cante algo vivo y fundamental. Una tiple cantando soleares resulta siempre lamentable por lo menos. A cambio, las mujeres que han practicado triunfalmente el cante (“La Niña de los Peines”, por ejemplo), deben su éxito, en buena parte, a la voz densa, morena y recia, que les presta virilidad. Por la misma razón, la “Carmen” de Merimée, y “La Lola”, de los Machado, ambas de registro intersexual seguramente, son aptas para triunfar cantando música jonda. Repitamos: el cante es solo apto para el bajo o el barítono. Ahora bien, ya Iván Blosch y últimamente Marañón han sentido el signo sexual que en Biología corresponde a la voz: signo de virilidad perfecta la del barítono y de hipervirilidad la del bajo. Al tenor corresponde, en cambio, una significación limítrofe a la feminidad. Eso quiere decir que el cante jondo es sólo apto para ser ejecutado por hombres. O, como suele decir el aficionado encendido en honda virilidad: apto para machos.<sup>120</sup>

No compartimos la visión de Carlos y Pedro Caba en cuanto a la incapacidad de las tesituras altas para el logro de la plenitud expresiva flamenca; muy al contrario que ellos, juzgamos que ha habido, hay y habrá voces masculinas de tenor y femeninas de soprano y contralto ejemplares en su abordaje del arte de Silverio, ya interpreten soleares o vidalitas, pero entendemos que el análisis que la pareja hacía es acertado en su contexto: hablan de una preferencia suya, personal, pero extensible a gran parte de la afición, una preferencia no solo antigua, también actual, por los registros bajos e incluso ásperos de la voz.

---

<sup>120</sup> Escriben los autores una nota al pie de esta cita que no nos resistimos a reproducir. Es la siguiente: “Y, sin embargo, hay en la expresión del cantar no se sabe bien qué aire de coquetería y petición de mimo que despierta en los oyentes una homosexualidad sentimental, lo cual permite que al cantaor se le digan esas frases equívocas de: ‘¡Olé tu boca, precioso!...’, ‘Así se canta, mi nene...’, etc. etc. Ello se explica, creemos, por el estado de desleimiento sentimental, *femenino*, del oyente.” Podemos estar de acuerdo con la hipótesis o no, pero lo que no haremos es negarle valentía, originalidad y buena pluma a su plasmación.

Esa debilidad por las voces masculinas y rajadas, tan marcadas connotativamente con el marchamo mágico que exploramos, se resuelve, en el plano literario, en una superabundancia de relatos en los que el protagonista es un hombre de voz rajada, y si de número de comparecencias hablamos, quien se lleva la palma es ni más ni menos que el custodio lorquiano del duende, Manuel *Torre*. Uno se pregunta entonces por qué, si en vida del *Niño de Jerez* ya lo acompañaba una fama de raro e imprevisible, de cantaor irregular que, sin embargo, en contadas ocasiones y no cuando él u otros querían, alcanzaba aquel estado de emoción máxima, no lo eligió Lorca como protagonista de su anécdota magnífica y lo *relegó* a los papeles de cancerbero y testigo protegido. Creemos sinceramente que para responder a esa pregunta no debemos desdeñar la preferencia que Lorca tuvo siempre por la preeminencia femenina, prácticamente en toda su obra, la poética y la dramática, la menor y la mayor; además, juzgamos que la diversión Pastora Pavón / Manuel *Torre*, en el contexto de la conferencia suma, no resta: Lorca equilibra muy bien, por género, a sus artistas, pesos pesados del soporte testimonial que cantan o danzan. Por último, y acaso impelidos por las argumentables pero sugerentes hipótesis de los hermanos Caba, opinamos que a la idea de la lucha que acaba en posesión consentida, implícita en la teoría del duende, le son menos violentos, en 1933, los modelos femeninos.

Hay, pues, predominio del varón sobre la mujer en cuanto a protagonismos, o a favoritismos del duende, en los epígonos de Lorca, pero no en Lorca mismo: él concede, como suele, a las mujeres el estrellato. De hecho, uno de los primeros ecos de la anécdota admirable, que muy bien pudo darse en vida del poeta, actuando él mismo como su aguijoneador, vuelve a tener a una cantaora, anónima esta vez, por personaje principal. En tal caso, el catalizador no fue un vaso de aguardiente sino... un disco de Bach, una autorreferencia más, si tenemos presente la exclamación de *La Malena* al oír interpretar a Brailowsky un fragmento del maestro de Eisenach, “¡Olé! ¡Eso tiene duende!”. La historia data de 1935 y tuvo lugar durante las representaciones de *Fuenteovejuna* y *El alcalde de Zalamea* protagonizadas por la Xirgu en el Palacio de Carlos V de Granada. Si su transmisor, Francisco Giner de los Ríos, no exageraba en 1982 (cosa que, casi medio siglo después, y en Lorca y en duende metidos, no se descarta), esto es lo que sucedió, narrado por Ian Gibson (2011, p. 1019):

Un joven de dieciocho años, Francisco Giner de los Ríos, sobrino de Fernando de los Ríos e hijo de Bernardo Giner de los Ríos –éste, ya diputado socialista, será ministro bajo el Frente Popular–, pasaba entonces una temporada en la Huerta de San Vicente. Después de una de las representaciones de la Xirgu, Lorca llevó a su joven amigo a una cueva del Sacromonte para oír cante. Allí había una vieja gitana que, aquejada de falta de “duende”, se negaba tercamente a cantar. El poeta, desesperado, bajó a la Huerta y recogió el gramófono familiar y algunos discos, y de vuelta en la cueva puso a Bach. La vieja escuchó asombrada –era la primera vez que oía aquella música– y, bajo la emoción de la impresión recibida arrancó a cantar... con duende. Una vez más la intuición del poeta había triunfado. Era como la repetición de la escena de la Niña de los Peines de Cádiz que Lorca había contado en su conferencia “Juego y teoría del duende”.

Como la repetición de la escena de *La Niña de los Peines* en Cádiz, en efecto: el molde empezaba a producir ejemplares ya en vida de su artífice, pero aquí nos es narrado solo su esqueleto, es decir, sin dramatización ni adorno descriptivo. Esas serán, de hecho, las dos modalidades básicas de exposición de este tipo de historias, tendiendo, cuando el relato es escrito y tiene voluntad literaria, a la imitación del original lorquiano. Veamos dos narraciones del mismo hecho, una experiencia de tipo enduendado con el *Niño de Jerez* como protagonista, referida por el cantaor Joaquín de la Paula (oralmente) al nada imparcial, en su devoción por Manuel Torre, Antonio Mairena (quien la escribe en colaboración con García Ulecia) y, en segundo lugar, idéntica historia recompuesta con adorno lírico por Francisco Peregil. Reproducimos en primer lugar la del cantaor marchenero (García Ulecia, 2009, pp. 87-88):

Joaquín el del la Paula me contó que allá por el año 20 dio una fiesta en Sevilla don Felipe Murube, con el fin de agasajar a unos amigos suyos gallegos, y, a pesar de la amistad que tenía con Manuel Torre y de lo mucho que le gustaba cantando<sup>121</sup> no lo llamó aquella vez, porque estaba disgustado con él, seguramente a causa del carácter difícil del cantaor. En aquella fiesta estaba el torero Ignacio Sánchez Mejías, entre otras personas, y como artistas, nada menos que *La Niña de los Peines* y su hermano Arturo, Chacón, Diego Antúnez, *La Macarrona*, *La Malena*,

---

<sup>121</sup> No dudamos que a Murube le gustara el Torre cantando, pero es un hecho bien documentado por Blas Vega que el cantaor de cabecera del ganadero sevillano fue Antonio Chacón, no el *Niño de Jerez*. Podría, como tantas veces en su particular apología de Torre frente a Chacón, símbolo de su monomaniaco apostolado del predominio del arte gitano sobre el payo, estar exagerando Mairena.

Joaquín el de la Paula, *Fosforito*, *El Niño Medina*, los guitarristas *Habichuela* y Manolo de Huelva, Ramírez el bailar y otros. Pero a pesar de ser tantos y tan buenos los artistas, los gallegos se aburrían, y a eso de las seis de la mañana le dijeron a Murube que no les gustaba la fiesta. Y Murube dijo entonces:

–Voy a tener que llamar al *Majareta*.

Sobre las diez de la mañana, Murube mandó, en efecto, por Manuel Torre. Llegó éste a la fiesta y Murube le dio un abrazo, y después de recriminarle por sus extravagancias, le hizo sentarse y beberse tres o cuatro vasos grandes de vino. Luego se fue y dijo:

–Cántales a estos señores, que dicen que no les gusta el flamenco y se van a marchar.

Manuel Torre se dirigió a *Habichuela* y le dijo:

–Toca por *seguiriya*.

Y se puso a cantar. Y cómo cantaría Manuel que al segundo o tercer cante por *seguiriya*, uno de los gallegos se emocionó tanto que tiró la mesa de un puntapié. Repusieron la mesa, Manuel siguió cantando, y entonces fue el torero Sánchez Mejías el que volvió a derribar la mesa y se partió la camisa. Parecía que Manuel había electrizado a todos los presentes, y la mayoría de ellos lloraba por los rincones. Después de él ya no había quien quisiera cantar. Y fue entonces cuando Joaquín el de la Paula le puso a Manuel el apodo de *Acabarreuniones*.

Es curioso fijarse en cómo Manuel Torre consiguió emocionar a aquellos gallegos, que lo más seguro es que no comprendieran el cante. Esto ocurría frecuentemente con Manuel, y quizá se debía al magnetismo de su voz, que se le metía a uno por dentro y lo estremecía, de tal manera que ya no se podía olvidar aquel eco inconfundible. Él se daba cuenta de la emoción que producía en ciertas personas. Muchas veces, en las fiestas y reuniones a las que lo llamaban había extranjeros o gente que no sabía nada del cante y que a lo mejor hasta estaban allí de compromiso; y era frecuente que entonces Manuel se fijara en una de esas personas, sobre todo si era mujer, y le dijera al que tenía al lado:

–Verás como a esa la hago llorar.

Y a poco de estar cantando, aquella mujer, que incluso hasta había dicho que no le gustaba el cante y se mostraba fría e indiferente, parecía una *Dolorosa*.

Cuando Peregil reelabora la historia (1993, pp. 13-14), la concentra y la estiliza, añadiendo toques biográficos que conoce de otros relatos y siguiendo el dechado lorquiano hasta incluso pagarle tributo. De este modo, en buena medida, se la

apropia. Lo mismo habría hecho Lorca con la gaditana, construida a partir de un surtido de conocimientos previos y experiencias propias y ajenas.

El cantaor gitano Manuel Torre, analfabeto honrado, pobre y con fama de antipático, provocó más lágrimas en 55 años de vida (1878-1933) que todos sus coetáneos juntos. Era tan extraño, caprichoso, imprevisible y extravagante que sus compadres le apodaron El Majareta. Por mor de aderezar la leyenda, el que fuera rey y vasallo del duende resultaba ser un fanático de los galgos, los gallos ingleses de pelea y los relojes de bolsillo. Lorca se refería a Torre como el hombre con más cultura en la sangre que había conocido. Cuando la gente veía su burra –*El Express de Cádiz*– entrar por Sevilla sabía que encima montaba alguien ante quien era preciso barrer el suelo con el sombrero.

Provocaba auténticos orgasmos mentales, hasta el punto de que hubo quien le llegó a morder en la mejilla mientras el gitano cuajaba una seguirilla.

Allá por los años veinte, el ganadero sevillano Felipe Murube quiso agasajar a unos gallegos con una fiesta flamenca. Los artistas reunidos eran irrepitibles: Joaquín el de la Paula, la Niña de los Peines, don Antonio Chacón, la Macarrona, la Malena, Fosforito y algunos más. No hubo nada que hacer. El cante no era para ellos y los gallegos se dormían de aburrimiento. A las diez de la mañana, el anfitrión había hecho llamar a Manuel Torre. Joaquín el de la Paula cuenta lo que pasó: “Cómo cantaría Manuel que, al segundo o tercer cante por seguirilla, uno de los gallegos se emocionó tanto que tiró la mesa de un puntapié. Repusieron la mesa. Manuel siguió cantando y entonces fue el torero Ignacio Sánchez Mejías el que volvió a derribar la mesa y se partió la camisa. Parecía que Manuel había electrizado a todos los presentes, y la mayoría de ellos lloraba por los rincones. Después de él ya no había quien quisiera cantar. Y fue entonces cuando Joaquín el de la Paula le puso a Manuel el apodo de Acabarreuniones[<sup>122</sup>].

A pesar de que cantaba para comer, el gitano se permitía el lujo de no abrir la boca durante el tiempo que durase su contrato. No sabía por qué, pero no podía. Sin haber olido en toda la noche ni la rama de una parra<sup>122</sup> y sin vislumbrar el color de la coca o la heroína, Manuel Torre simplemente se excusaba y alegaba que no podía cantar. Y cuando el duende tenía a bien posarse en su hombro, era para levantarlo, como el águila al cervatillo, e introducirlo en la Historia del cante flamenco.

---

<sup>122</sup> Cuán dudosa esta afirmación a la luz de la buena cantidad de testimonios que presentan al Torre metido en juerga.



Prestigio, fama, leyenda. Todo eso le sirvió para morir casi solo. No es preciso comentar lo desamparados que se vieron otros magníficos cantaores que no fueron agraciados con el don de la genialidad.

Hasta en la dimensión coincide el relato de Peregil con el de Lorca, exactamente. Su fuente son los datos que proporcionaba Mairena y él ha leído en Álvarez Caballero (2004, p. 196), su estímulo literario el precedente lorquiano. Su propósito, parangonar a los que él considera los más gloriosos cantaores de la historia, Manuel *Torre* y *Camarón de la Isla*, cede el espacio preciso de su argumentación para detenerse en la figura del jerezano, ofreciéndonos este medido retrato suyo, que incorpora su caracterización, un decidido elogio que comprende incluso lo hagiográfico –la alegoría cristiana es palmaria: “Cuando la gente veía su burra entrar por Sevilla sabía que encima montaba alguien ante quien era preciso barrer el suelo con el sombrero”–, el recuento de sus extravagancias y sus aficiones, la obligada referencia a Lorca y al duende y por último, la crónica de la venida de este, aderezada con los típicos toques sobrenaturales y reacciones hiperbólicas de enajenación, para terminar glosando y ponderando lo recién referido. Ya nos contó Quiñones que el mismo Lorca había participado, al menos una vez, en la Venta de la Palma, de ese arrebatador, hiriendo a Manolo Vargas con una copa. Joaquín el de la Paula nos habla de otros: partirse la camisa y volcar muebles. Hasta morder a alguno de los presentes se llega en otras crónicas: el hombro de un compadre o una oreja del cantaor, como refiere Aurelio Sellés que le ocurrió a Manuel *Torre* en una jugera memorable, cuando cantaba por seguiriyas. Según Aurelio, era común que *Torre* provocara este tipo de accesos violentos en los oyentes de su cante (Álvarez Caballero, 2004, p. 196). Situados en alguna encrucijada entre la mitología autorreferencial, la noche, la ebriedad y la verdad flamencas, son bastantes los relatos de estos excesos dionisiacos que el cante enduendado (reiteramos que es mucho más raro encontrar referencias al baile como inductor de la misma suerte de emoción) provoca en los elegidos, y entre ellos destacan aquellos que protagoniza el artista jerezano, según Fernando de Triana (1935, pp. 100-102) “un cantador de leyenda, y eso que la leyenda no favorece nada a los artistas del cante y el baile”.

Evocaremos algún caso más. Su relator es también Mairena, y su fuente, *El Tripa*. Nos encontramos en el famoso local de Madrid *Los Gabrieles*, hacia el año 1918 o 1920, allí daban una fiesta unos señoritos en la que estaban Chacón, Ramón

Montoya, *El Tripa* y un gitano de Linares llamado Basilio, al parecer muy bueno cantando por Levante. Tras el típico vituperio a Chacón, marca de la casa Mairena, este cuenta cómo aquel ordenó llamar a Manuel *Torre* a Sevilla, con el mandado de que cogiera el primer tren a la capital. *El Tripa* hizo la gestión por teléfono y aunque *el Torre* se presentó en *Los Gabrieles* bastantes horas después la juerga seguía. Así prosigue la cosa:

Chacón estaba en mangas de camisa, con la cabeza apoyada entre los brazos, sobre una mesa. Cuando entró Manuel, Chacón le dio una botella de un vino amontillado, que Manuel se bebió casi de seguido en dos vasos muy grandes. Quiso Chacón que cantara Basilio y éste lo hizo por tarantos:

Desde mi casa yo veo  
la fragua de Tío Laureano,  
a Fernando y la Raqueta  
y los ojos negros de mi hermano.

Luego, cuando iba a cantar Manuel Torre, Montoya le fue a tocar por seguiriyas, pero Manuel le dijo:

–Sigue por ahí.

Se templó Manuel de forma impresionante y se puso a cantar lo mismo que había cantado Basilio. Y daba escalofríos escucharlo.

Desde mi casa yo veo  
la fragua de Tío Laureano...

Nada más dijo eso y aquello ya no se podía aguantar. Basilio agarró una botella y se la rompió en su propia cabeza, y a Chacón tuvieron que sujetarlo porque se quería tirar por el balcón. (García Ulecia, 2009, pp. 89-90)

Pericón de Cádiz da cuenta de una ocasión similar en Sevilla, en el Pasaje del Duque. Están en un cuarto el padrino del *Torre*, Chacón, Pastora, Tomás... Llega Manuel y pide en el mostrador una copa de aguardiente; luego, cuando le dicen quiénes andan allí metidos en juerga, se bebe seis o siete más. Sube al cuarto y le pide

permiso a su padrino para cantar. Estaban reñidos, pero “como el padrino lo quería tanto”, cuenta Pericón, se lo da:

Haz lo que quieras, Manolito. Y Manolito metió mano por seguiriyas y los dejó a to' temblando. Chacón, de la cosa que le dio, metió la cabeza en las faldas de una muchacha sin parar de llorar y el otro igual, y el otro igual... y cuando quisieron darse cuenta, Manuel pegó un salto y los dejó allí con el eco que les había metió cantando por seguiriyas. (Ortiz Nuevo, 2008, pp. 258-259)

Por descontado, estos arrebatos tienen antecedentes en la historia del flamenco. El Niño de Jerez en absoluto fue el primero en provocar delirios que pasaban a la acción en una reunión de cante, pero sí que es citado repetidamente como uno de los que lo conseguía, siempre y cuando no tuviera una de aquellas frecuentes veladas nefastas en las que podía llegar a cantar como el peor de los recién llegados. Su *genialidad* era, pues muy intermitente: el crítico Ángel Álvarez Caballero (2004, p. 203) lo considera el cantaor más “implacablemente sometido a la servidumbre del duende”. Del todo imprevisible, siempre en la cuerda floja, nunca se podía prever si iba a hacer algo sublime o a caer en el abismo al disponerse a cantar; pero lo más frecuente parece ser lo segundo, pues “tras los primeros y reiterados intentos fallidos sucedía que caía en un profundo ensimismamiento y ya no cantaba. Y esto podía ocurrir no una noche o dos, sino siete noches seguidas”. En tales ocasiones, los que lo escuchaban lo insultaban, pidiendo que lo encarcelaran... hasta que llegaba la noche en *que se encontraba*, se repetía el patrón excepcional, y se le perdonaban los fiascos anteriores.

En su horizonte inmediato, se podría decir que Manuel *Torre* bebió, como otros discípulos suyos, de otro raro, Enrique el Mellizo<sup>123</sup>, uno de los pilares del cante debido a su doble magisterio, interpretador y creador. Aunque Mairena asevera que su relación tiene que ver con la amistad antigua de sus padres respectivos, otros creen que *Torre* conoció a Enrique cuando aquel hizo el servicio militar en Cádiz. En cualquier caso, se sabe que frecuentó su casa, cercana al cuartel militar, y que intimó con sus hijos. La primera vez que Manuel oyó cantar a Enrique, “sufrió tal conmoción que llorando se quería tirar por la ventana” (Álvarez Caballero, 2004, p. 201).

---

<sup>123</sup> Discípulos de Enrique *El Mellizo* fueron, además de Torre, sus propios hijos, Antonio Chacón, Fosforito el Viejo, Aurelio Sellés, Manolo Caracol, La Perla, Manolo Vargas, Pericón de Cádiz, etc.

Estos episodios de enajenación que Lorca ya consigna en su conferencia (el duende “que hacía que los oyentes se rasgaran los trajes, casi con el mismo ritmo con que se los rompen los negros antillanos del rito lucumí apelotonados ante la imagen de Santa Bárbara”) sobrevienen al milagro (y la palabra es del poeta) propiamente dicho de la epifanía del duende, y está claro, por lo que hemos visto y leído, que ni los improvisa ni se los inventa. La llegada del duende, prosigue Lorca (1984b, p. 97), “presupone siempre un cambio radical en todas las formas. Sobre planos viejos, da sensaciones de frescura totalmente inéditas, con una calidad de cosa recién creada, de milagro, que llega a producir un entusiasmo casi religioso”.

*Entusiasmo* es un sustantivo que muchas lenguas han tomado prestado del griego, ἔνθουσιασμός lema que en ese idioma significa “arrobamiento, éxtasis”. Procede de ἔνθουσία, inspiración divina, posesión de un dios. Lorca no parece desconocer esta etimología. Al furor o arrobamiento que invadía a las sibilas al pronunciar sus oráculos también se le llamaba entusiasmo, así como a la inspiración de los profetas, que no es sino posesión divina, forma del milagro. Los *gestos magníficos* de rasgarse las vestiduras –el rey David y sus acompañantes, al recibir, por medio de un mensajero, la noticia de la muerte de Saúl– o de caminar gritando, con la cabeza cubierta de ceniza y la túnica hecha trizas –Tamar, ante la pérdida de su virginidad y su oprobio– (Bar-Efrat, 2003, 65), tienen en nuestra cultura el abolengo de todo lo veterotestamentario, si bien se pueden rastrear en contextos orientales anteriores al judaísmo, como en la épica ugarítica de Aqhat –1.600 a. C– (Walton, Matthews y Chavalas, 2006, p. 158); es bien sabido, además, que, entre gitanos, romperse la camisa marca el punto álgido del paroxismo en sus bodas, y suele producirse en medio del baile que celebra con júbilo la virginidad de la novia mientras los recién casados son llevados en hombros por dos familiares. El duende, que puede ser visto, sin apartarse un ápice de la construcción lorquiana, como una posesión esotérica, provocaría entre sus adeptos efectos semejantes o idénticos.

Lorca da un paso más: identifica al duende español con el árabe, echando mano, en primer lugar, de una etimología presente en el *DRAE* desde 1925 y apoyada por Emilio García Gómez: la que lo hace provenir de *wa-llāh*, “¡por Dios!”<sup>124</sup>, (quién

---

<sup>124</sup> “Los *olés* del cante hondo son todavía los *wállāh*, “¡por Dios!”, con que corean los árabes toda recitación poética.” (García Gómez, 1946, p. 3). Corominas (1987, “¡ole!”) no cree ser ese el origen de la interjección española, apuntando hacia una identificación con “la interjección americana *hole*, empleada para llamar, variante de *hola* y *hala*, todas ellas de creación expresiva”. En la edición 23ª del

sabe, dice, si “¡Alá!, ¡Alá!” y “¡Olé!” no son lo mismo) y luego por medio de una exclamación que él declara corriente en el mediodía español, pero de la que no podemos dar fe, por lo que la sospecha de invención o de ponderación vuelven a cernirse sobre su palabra: si, por un lado, los árabes saludan al duende con enérgicos “¡Alá, Alá!”, “¡Dios, Dios!”, por el lado occidental los andaluces hacen lo propio, dando “sinceros gritos de ‘¡Viva Dios!’”, profundo, humano, tierno grito de una comunicación con Dios por medio de los cinco sentidos, gracias al duende que agita la voz y el cuerpo de la bailarina”. Como Al-Andalus sería el punto de confluencia, el Oriente en Occidente, tal trasvase se habría producido en nuestra tierra. Que los árabes saludan al *duende* propiamente dicho es cosa más que opinable, pero sus invocaciones a Alá en momentos de emoción como los nacidos de la recitación poética o el canto están contrastados, y de nuevo podemos apoyarlas en García Gómez, con quien el poeta tuvo amistad y a quien leyó; pero que los andaluces lancen gritos sinceros de “¡Viva Dios!” ante similares expresiones artísticas lo estimamos muy dudoso.

El interés de Lorca por lo hispanomusulmán, tan temprano como genuino, ha sido bien estudiado. Podríamos aseverar que dos declaraciones maurófilas suyas jalonan el principio y el fin de su actividad literaria. En los inicios, antes del año 22, Lorca ya tiene, según varios testimonios, cierto conocimiento de la poesía árabe, por supuesto en traducción, o en retraducciones, como puntualizará Emilio García Gómez, del libro del Conde de Noroña *Poesías asiáticas*<sup>125</sup>; en su conferencia sobre el cante jondo, consigna haber leído con mucha emoción las “sublimes gacelas amorosas de Hafiz” (García Lorca, 1984a, p. 77). En el libro de Noroña pudo hallar por primera vez, según Mario Hernández, “las definiciones de diván y gacela, con pormenorizada descripción de su composición y métrica respectivas, junto con una más vaga descripción de las casidas o ‘caseidas’ como las denomina el conde” (1976, p. 3). En el otro extremo del arco de su vida, a solo dos meses de desaparecer, aquella pasión quedará condensada de manera contundente en la hoy famosa contestación que

---

*DRAE* (2014) se ha eliminado la vieja referencia etimológica árabe, consignando solo que se trata de una voz expresiva.

<sup>125</sup> Se trata de Gaspar María de Nava, Conde de Noroña, que en 1883 publica en París sus *Poesías asiáticas puestas en verso castellano*. Escribe Lorca: “Fue para mí, pues, de una gran emoción la lectura de estas poesías asiáticas traducidas por don Gaspar María de Nava y publicadas en París el año 1838, porque me evocaron inmediatamente nuestros ‘jondísimos’ poemas.” (García Lorca, 1984a, p. 79). Emilio García Gómez piensa, en cambio, que el acceso de Lorca al libro de Noroña es a través del prólogo de sus *Poemas arábigoandaluces* y de las conversaciones que hubo entre ambos (García Gómez, 1982, p. 3).

ofreció a la pregunta de Bagaría (García Lorca, 1989a, p. 683) en su última entrevista: “¿Tú crees que fue un momento acertado devolver las llaves de tu tierra granadina?”:

Fue un momento malísimo aunque digan lo contrario en las escuelas. Se perdieron una civilización admirable, una poesía, una astronomía, una arquitectura y una delicadeza únicas en el mundo para dar paso a una ciudad pobre, acobardada; a una ‘tierra del chavico’, donde se agita actualmente la peor burguesía de España.

En realidad su interés, incluso su identificación con lo árabe, no cejó nunca, presentando uno de sus episodios más pintorescos en 1923, con el plan trazado por los miembros de El Rinconcillo de levantar un morabito al médico, narrador y filósofo Abentofail “y dos o tres más genios de la cultura arábica granadina”. La ermita se construiría en una finca rural situada en la parte meridional de la Vega de Granada, en el municipio de La Zubia, propiedad de Paquito Soriano. El proyecto, que entusiasmaba a Federico, no llegaría a materializarse, si bien pudo suponer el germen de la fundación, una década más tarde, de la Escuela de Estudios Árabes, en la que “profesarían Navarro Pardo y Francisco Soriano Lapresa y, luego, quien sería famoso arabista, Emilio García Gómez, llegado a Granada para encargarse de la dirección del flamante centro.” (Gibson, 2011, p. 133). En esa red de relaciones, Navarro Pardo, Soriano Lapresa y, muy especialmente, García Gómez hubo de residir la iniciación de Lorca en las incipientes noticias y misterios de un nuevo concepto, que él no llega a explicitar en su conferencia sobre el duende, pero que palpita imperiosamente en ella: el *tárab*.

Emilio García Gómez fue director de la Escuela de Estudios Árabes desde 1932, año de su fundación. Ni para Lorca ni para los miembros de su promoción literaria era un desconocido, ya que cuatro años antes había publicado en la *Revista de Occidente* un adelanto de sus *Poemas arábigoandaluces*, de eco resonante. Cuando el libro se editó, en 1930, Lorca residía en Nueva York, pero nadie duda de que su posterior lectura de aquellas traducciones, que unían al rigor académico un notable gusto literario, fue, mucho más que en la emulación de formas o de estructuras, una influencia clave para la concepción de uno de sus poemarios capitales, *Diván del Tamarit*. “La autoridad de García Gómez como arabista –escribe Miguel Gallego Roca (1996, pp. 250-251), reproduciendo ideas de Jorge Guillén– fue reconocida desde sus primeros trabajos, pero junto a ello, y gracias a sus versiones poéticas en

*Revista de Occidente*, fue reconocido su talento poético y su sintonía con los proyectos artísticos del momento”. El propio académico nunca dudó de la influencia de su selección prologada de poemas andalusíes en la cofradía literaria, ni de que Lorca la conociese bien<sup>126</sup>.

Hacia el verano de 1934, después de dar lectura a *Yerma* ante un grupo de amigos reunidos en la Casa de los Tiros de Granada, Lorca anuncia que ha compuesto una colección de casidas y gacelas en homenaje a los poetas árabes de Granada, “es decir –escribe García Gómez–, un *Diván*, que, del nombre de una huerta de su familia, donde muchas de ellas fueron escritas, se llamaría *del Tamarit*”. Antonio Gallego Burín, allí presente, decano, a la sazón, de la Facultad de Letras, le pide el manuscrito, con el ofrecimiento de publicarlo en las prensas de la Universidad de Granada, encargándose del diseño de portada el pintor Francisco Prieto y de la introducción el ya conocido arabista. Este pasa a limpio buena parte del original, el libro se da a la imprenta, se tiran incluso las capillas de once casidas, en septiembre el prólogo está listo y se anuncia en la revista de la universidad su publicación... pero tal cosa nunca sucede. A Lorca le había complacido mucho la idea; sin embargo, al parecer, las demoras acabaron por exasperarlo y mandó a Eduardo Rodríguez Valdivieso que se lo reclamara a Gallego Burín. El proyecto se frustró y acabó con el enojo resentido del decano (Gibson, 2011, pp. 972-973).

Este episodio, junto con otros en los que no hace al caso detenernos, dan cuenta de que la naturaleza de la relación habida entre el respetado arabista y el poeta maurófilo presentaba, además del aspecto amistoso, otro intelectual de intereses comunes; a nuestro modo de ver esa convergencia propiciaría ocasiones en las que el primero hubo de iniciar al segundo en las muchas historias de tábab que, con frecuencia, salían a su paso en los textos que iba desentrañando como estudioso de la poesía árabe antigua.

Define García Gómez el neologismo (para el ámbito de la lengua castellana, no para el diacrónico peninsular) como “entusiasmo, enajenación, emoción física de alegría o tristeza” y lo vincula a la raíz *taba*, ‘sentirse a gusto’. En 1946 publicó en la página 3 de *ABC* un artículo que, con ese título, nos ofrece una serie de vivos y amenos ejemplos del viejo tábab árabe cuya lectura por parte de cualquier persona

---

<sup>126</sup> “Que Lorca conocía mi libro está fuera de duda, porque lo había leído todo el gremio, y además me habló de él varias veces. Que no quisiera nombrarlo y encontrara la mención de Noroña más rebuscada y elegante es cosa distinta. Estaba en su derecho. Mi libro lo han citado unos y otros no, y a estos últimos jamás se lo he tenido en cuenta, y menos como queja póstuma.” (García Gómez, 1982, p. 3)

medianamente familiarizada con el hecho flamenco lo retraerían a esas reacciones que asaltan contadas veces a los participantes en juergas, producidas por la experiencia de una emoción de carácter superior e incontrolable y seguidas de enajenaciones transitorias.

Los libros árabes están llenos de historias de *tárab*. Si cualquiera de ellos empieza a contarnos que una esclava, buena cantora, ha puesto el laúd en su regazo, ha templado sus cuerdas y ha roto a cantar unos versos antiguos, estad seguros de que unas líneas más abajo encontraréis que a los oyentes “se les ha volado el alma”, se han desmayado, se han tirado al suelo jadeantes y con espuma en la boca, se han abofeteado el rostro, desgarrado las ropas o golpeado la cabeza contra la pared. Todo esto, claro es, sin hablar de lo que se iba en lágrimas y suspiros. Un reo de alta traición canta ante el califa Mamún, y un cortesano no puede contenerse y le besa, a sabiendas de que tal adhesión puede acarrearle la muerte. El califa Yazid, entusiasmado por una cantora, coge un almohadón de su sofá, se lo pone en la cabeza y recorre el salón, fuera de sí, pregonando: “¡Pescado fresco!” En uno de mis libros yo he contado una historia española de este género muy divertida.

El libro en el que aparece esa historia, que tiene lugar en la Sevilla del siglo VIII, es nada menos que *Poemas arábigoandaluces*, volumen de García Gómez que Lorca leyó entre sus dos periplos americanos. La narración (1985, pp. 26-27) es esta:

La poesía de Bagdad se difundía, en gran parte, en las trémulas ediciones musicales de las esclavas cantoras venidas a España, como Qamar y Achfa. Entre el entusiasmo que producía en los andaluces conocemos una pintoresca historia narrada por al-Arqami y conservada por Maqqari (II, 97-98): Al-Arqami y su amigo Abu-l-Said fueron a casa del dueño de la esclava y entraron en una habitación con sólo “dos divanes que habían perdido la tela, quedando en pura urdimbre, rellenos de crin vegetal, y dos taburetes cojos”. Salió, al fin, la famosa cantora, a la que no habían visto nunca. “Era rojiza y llevaba encima una tela de Harat, de color amarillo, desteñido a fuerza de lavados. Sus piernas, de sucias que estaban, eran negras como la noche. Pero cuando templó el laúd y rompió a cantar:

Se acabó el disimulo. Dondequiera que  
te escondas, saldrá a la luz y se sabrá tu secreto...



estancia y ejecutante se transformaron<sup>127</sup>. Los dos visitantes se revolcaron en los divanes, cayendo al suelo.” “Yo –dice al-Arqami– tiré mi *taylasan*, y, cogiendo una colcha, me la puse en la cabeza, gritando como se pregonan las judías en la ciudad. Abu-l-Saib se levantó, cogió una cesta que había en la habitación, llena de botellas de aceite, y se la puso en la cabeza. El dueño de la esclava, que hablaba en media lengua, gritaba: ¡*Mis botenas!* queriendo decir: ¡*Mis botellas!* Las botellas se tambalearon y se rompieron, y el aceite corrió por el rostro y el pecho de Abu-l-Saib...” La esclava fue después adquirida por al Abd al-Rahman I.

Sin mencionar en ningún momento la palabra *tárab*, Lorca refiere anécdotas que son de *tárab* en *Juego y teoría del duende*, y lo hace porque las conoce de una primerísima segunda mano: ha leído una en el prólogo de *Poemas arábigoandaluces*, no nos cabe duda, y las ha conversado con su autor, quien tampoco consignaba la palabra allí. Recopiló García Gómez otras crónicas de este jaez, traducidas por él mismo al castellano, publicadas en libros y revistas a lo largo de su larga vida de investigador, historias en las que, a nuestros ojos, el elemento cómico resalta sobre el solemne, que sin embargo parece primar en las anécdotas flamencas, acaso porque estas quedan más cerca de nuestra sensibilidad y porque hemos acabado por sacralizar unos espacios y unas actividades que, despojados de su gravedad de sacristía, rezuman una impecable vis cómica. Veamos si no el recuento, por parte de Fernando Quiñones (1971, pp. 62-63), de otra fiesta gaditana, celebrada en el patio de la casa del gitano *Charol*, puntillero de la plaza de toros.

Es de madrugada y nos hallamos en el alto barrio de Santa María, añeja sede de las gitanerías gaditanas, con antiguos palacios convertidos en sórdidas casas de vecindad, con torvos callejones en cuesta corriendo en tejadas de sombra hacia las murallas y el Atlántico abierto, con cúpulas decaídas y plazuelas recortadas por esquinas agudas, como altas proas de galeón. Se insinúa viento de Levante.

Los vecinos del caserón de *Charol* no van a poder dormir esta noche pero tampoco desean hacerlo porque están allí, metidos en fiesta, Manolo Caracol y Lola Flores, Rita Ortega y *el Beni*, Chano Lobato y *la Perla* y Farina y Ramón Vélez, con Capinetti y Paco Aguilera y *el Niño de los Rizos* a la guitarra, y lo mejor de todo el cante y todo el baile del Cádiz flamenco.

---

<sup>127</sup> No se nos escapan las extraordinarias coincidencias feístas entre esta narración árabe del siglo VIII, la que diseñó Fernán Caballero en su novela *La Gaviota*, la breve mención lorquiana al concurso de baile de Jerez de la Frontera y el relato de José Carlos de Luna de la transformación de *La Golondrina*.

Canta Caracol por bulerías y lo hace luego Chano Lobato; después se alternan. El cante va a más, va creciendo en tensión, en categoría, y, a pesar de la agilidad que no tiene, Manolo Caracol yergue de un brinco su macizo corpachón y echa un baile; confirma así, con este escape imprevisto, levemente teñido de humor, la hermosa observación de John Dos Passos sobre algunos desplantes y burlas del arte flamenco que, tras ciertos momentos emocionalmente muy densos, hacen el papel de “la niñera que trata de divertir al niño después de haberle contado algo demasiado terrible”.

Pero se tensan aún las bulerías. Caracol y Lobato llevan al fin ese cante – creído y llamado “chico” por algunos incautos– hasta niveles de insólita calidad estética y emotiva. Enajenado, uno de los gitanos asistentes muerde con fuerza el hombro de un amigo, que no ha de disculparlo porque, absorbido a su vez, ni se ha dado cuenta de la cosa. De allí a poco se ríe, se llora, se grita por el patio. A toda velocidad, gracia y dolor se entremezclan y funden en el cante, no hay ya modo de distinguirlos [sic] y el barroco, subiente crepitar del ritmo en palmas, pies y voces emborracha más que el vino de Chiclana en ronda. Ante los últimos tercios *buleaeros* de Chano Lobato, Caracol pierde la cabeza. Llorando, como si se asfixiara, se echa mano al cuello de la camisa y se la desgarrar a jirones concienzudamente, hasta la cintura, para ofrecérselos en homenaje al otro cantaor: una operación del *tarab*, habitual en los viejos ambientes flamencos. Hay quien vocifera rarezas, quien murmura de un modo ensimismado, indistinguible, quien corre. *Charol* solloza. El vino baña caras y pechos...

Nadie parece haber dicho “¡Viva Dios!”, pues, de haberse oído, seguramente hubiera sido reseñado, por llamativo; lo que en cambio, seguramente, hubo fueron salvas de *oles* en el camino, colmado de *tárab*, de este duende nuevamente gaditano: los *jaleos*, el *¡ole!* más que el *¡olé!* (no son lo mismo), son tan constantes en los momentos álgidos de una buena juerga que nadie se detendría a comentarlos.

Las condiciones para que acontezca el duende son casi siempre, en la literatura, las mismas: fiesta privada, doméstica o celebrada en el reservado de algún local donde se expenden bebidas alcohólicas, uso a veces cuantioso de estos estupefacientes, noche o madrugada, y, seguramente, una particular predisposición. ¿Es hoy posible repetir estas circunstancias? El flamenco se ha hecho profesional y comercial y pisa escenarios muy poco íntimos, grandes teatros, estadios olímpicos, plazas abiertas de ciudades extranjeras... Se siguen celebrando estos ritos en privado,

tenemos constancia, pero el llanto por la pérdida del cuartito de los cabales (de nuevo el llanto por la pérdida, tan consustancial al flamenco, desde Demófilo) es, entre aficionados, lugar común. García Gómez aludía en 1946 (p. 3) a un extravío muy superior, el de la “capacidad de entusiasmo y emoción física” es decir, a un extravío del *tárab*, que para él, tiene refugio aún, en los inclementes años de posguerra, precisamente, en los toros y el cante, además de en los deportes:

La pérdida de esta capacidad de entusiasmo y de emoción física –aun cuando fuera, naturalmente, reducida a medida muchísimo más discreta–, me parece un empobrecimiento de la sensibilidad contemporánea. Si algún resto apreciable de *tárab* queda entre nosotros, habrá que buscarlo en las corridas de toros o en los torneos deportivos; lo hallaremos mucho más atenuado en la oratoria; seguramente será casi nulo en el teatro y la poesía. Pero no; miento. España, pomo de antiguas esencias, guarda todavía el *tárab* en el cante hondo. Un reservado en una venta andaluza, unos vasos de vino dorado, una guitarra, una voz... Y, de pronto, el escalofrío de la copla. Ya lo dice nuestro don Manuel Machado:

A todos nos han cantado  
en una noche de “juerga”  
coplas que nos han matado.

Como puede fácilmente apreciarse, trece años después de proclamada la teoría del duende, García Gómez, más que probable inspirador de los contados pero significativos elementos hispanoárabes de la misma, viene a coincidir con Lorca en las concomitancias entre *tárab* y duende: en la juerga flamenca, en los toros y en los recitales poético-musicales andalusíes y orientales. La coincidencia no es baladí, y habla de una constante retroalimentación que, iniciada en vida del poeta, la trasciende.

Regresemos al máximo protagonista de las historias del duende plasmadas negro sobre blanco, el *Niño de Jerez*. Los relatos sobre sus extravagancias, sus *espantás* y sus iluminaciones parecen conformar, en la literatura secundaria flamenca y flamencológica, casi un subgénero. Varios compañeros de profesión, Juan Talega, Pericón de Cádiz, Aurelio Sellés, Pepe el de la Matrona, Niño Ricardo, algunos con matices, exaltan la impresión indeleble que su cante les dejó:

El cante bueno duele, no alegra, sino duele. Yo no he oído, que me duela a mí fuerte, a nadie en el mundo más. Manuel hacía unas cosas, Manuel Torre hacía unas cosas que no tienen explicación. Todo lo que diga la gente es mentira. Manuel barajaba cuatro o cinco cantes por soleares, ¡na más!, cuatro o cinco cantes, ¡chiquillo, pero los decía de una manera que te volvías loco! Lo oías una vez y no se te quitaba de la cabeza. Un eco, un ¡ay! tan raro, una cosa, no se parecía a nadie. Un sonido, un sonido... [...] Parecía que tenía electricidad, como cantaba... (Álvarez Caballero, 2004, pp. 195-196)

Así se expresaba Talega. Pericón de Cádiz coincide con él, casi hasta en la expresión que recoge su logro: “una cosa increíble, vamos, que se te metía el sonío suyo en el oído y ya no lo perdías en tres semanas” (Ortiz Nuevo, 2008, p. 256). Pepe el de la Matrona se manifestaba en parecidos términos. Así narraba una de aquellas noches negras de *Torre* en Madrid que acababan en alba triunfante:

Manuel no pudo dar una, no estaba el hombre en condiciones. Y ya a las claras del día, cuando ya nos íbamos, salimos allí a la terraza a tomar café, nos sentamos y le dice Manuel al guitarrista...:

–Oye, coge la bajañí que voy a cantar dos veces, ahora que me ha cogió bien.

Puso el pie encima de uno de los veladores aquellos, el otro tocándole, y cantó tres coplas por seguiriyas que el suelo temblaba. Yo no he visto otra cosa igual. Lo tengo metío en la cabeza y no se me olvida, no se me pué olvidar. Y otras veces que lo he oído, no sólo por seguiriyas, por lo que echara mano, pero tenía que estar preparao para cantar... (Álvarez Caballero, 2004, p. 199)

Aurelio de Cádiz sentenciaba: “Su cante llegaba al alma, y puede decirse que hacía cosas con el cante que ni él mismo se daba cuenta” (Álvarez Caballero, 2004, p. 199). Y el guitarrista Niño Ricardo insiste en lo azaroso e inseguro de sus posibilidades, al contar cómo había nacido *Los campanilleros* en su versión flamenca, una noche en Las Siete Puertas:

Estábamos, con el Niño de la Palma, el Gloria, Rebollo y yo. A mí se me ocurrió decirle a Cayetano que deberíamos ir por Torre, que entonces vivía en el Fontanal. Llegó Manuel, me dijo: “ponla en el tres”... y escuchamos aquellos campanilleros, inspiración de su genio, que ponía los vellos de punta. Lo mismo hubiera podido pasar lo contrario: que nos hubiéramos pasado la noche esperando un

cante bueno, mientras Manuel no hacía más que mirar el mechero o el reloj, que eran dos de sus manías... (Álvarez Caballero, 2004, p. 200-201)

Las referencias a *Torre* en los repertorios que abordan la veleidad de su duende funambulista no tienen término. Deudor, en buena parte, del modelo lorquiano, Manuel Barrios (2000, p. 49) nos ofrece la crónica de una saeta, esta vez afortunada, enduendada, en la que se sacrifica la necesaria intimidad del escenario típico, el reservado, por la intensidad emocional de una procesión de especial sevillanía, la de la hermandad de la Esperanza Macarena, cuyo paso de misterio, que precede en cualquier desfile al de palio, va a ser cantado por *el Torre* a su paso por la Plaza de la Encarnación:

Los ojos vivarachos de Tomás Torre se empañan de agua al recordarlo. Su padre, Manuel, esperaba aquel momento en que las raíces todas de la tierra habían de enredársele para la conjunción milagrosa de la musa, el ángel y el duende. Fue una mañana de Viernes Santo. Manuel Torre está en el balcón del ganadero Eduardo Miura, y, al aparecer en la calle el paso de “La Sentencia”, él, en tensión los nervios, apretando los hierros de la baranda, la voz densa, un poco nasal, recibe a la imagen con la mejor saeta que se ha cantado en Sevilla. Cuando cierra el pellizco del último ¡ay!, la gente que asiste, pasmada, al acontecimiento no aplaude ni vitorea. Todos sacan los pañuelos, en silencio, y la plaza de la Encarnación se convierte en un inmenso aletear de palomas blancas que piden una nueva saeta a aquel hombre fabuloso a quien un gitano que le acompaña, dice, señalando a don Eduardo Miura:

—Fíjate, primo, con la mala uva que se gasta criando toros y ahí lo tienes, que me lo has hecho llorar.

Era una de las dos veces, históricas, en que lloró el famosísimo ganadero. La otra, cuando se enteró de que Belmonte había cogido el pitón de uno de sus toros por la cepa.

Así, realmente, nace la saeta grande. Es inútil que rebusquemos por entre los corales de las primeras raíces. La saeta, en toda su majestad y hondura, nace un día cualquiera por obra y arte de un gitano bronco y misterioso cuyo cante “quebraba el azogue de los espejos”.<sup>128</sup>

---

<sup>128</sup> La referencia al azogue de los espejos, Lorca no se la aplica a Manuel Torre, sino a Silverio Franconetti (“Los viejos / dicen que se erizaban / los cabellos, / y se abría el azogue / de los espejos.”) y ha de estar inspirada en la copla, recogida por Demófilo, que reza: “Maresita mía, / Yo no sé por dónde / Al espejito donde me miraba / Se le fue el asogue.” (Machado y Álvarez, 1996, p. 206).

Revelaciones como las hasta aquí traídas han sido esgrimidas por los partidarios de *Torre* para denostar a cantaores contemporáneos suyos, sobre todo don Antonio Chacón, alimentando una pugna que, en ciertos casos, como el de Antonio Mairena, sirvieron al cimiento de las tesis hipergitanistas. Tras la publicación en 1986 del libro de José Blas Vega *Vida y cante de don Antonio Chacón* tales juicios, sesgados y hasta manipulados, han dejado de tener sentido y consienten poco margen para la duda: escasísimos son los testimonios escritos que no proclaman a Chacón el mayor artista de su época. Ya leímos los términos en los que se refería *Galerín* a él en una crónica: “maestro formidable”, “el más prestigioso de los cantaores actuales”. El quórum es muy alto. Alguien como Fernando el de Triana expresaría en 1935 (p. 98) aquella supuesta rivalidad en términos bastante equilibrados: “desde hace cuarenta años a la fecha el mejor cantador fue Chacón, pero el que más gañafones le tiraba al alma a uno era Manuel Torres”, ...siempre y cuando, claro está, no tuviera una de aquellas noches tuyas. Hay, en este sentido una anécdota (Álvarez Caballero, 2004, 198) sobre una reunión para la que habían sido contratados los dos *rivales* cuya resolución, de aire salomónico, es de una finura típicamente chaconiana.

A Torre le cogió una de sus noches negras y estuvo para matarlo. A la hora de la liquidación de honorarios, Chacón fijó las cantidades:

–Para Montoya, cinco duros, y para Manuel y para mí, diez duros a cada uno.

–Nos parece justo –dijo uno de los reunidos– que usted y Montoya cobren lo convenido y más todavía. ¡Pero Manuel Torre no ha cantado en toda la fiesta!

–¿Y si hubiera cantado?

Otro testimonio ponderado, el de Aurelio Sellés, retoma la senda ecuánime de un Fernando de Triana. El diálogo es entre el cantaor gaditano y José Blas Vega :

–Y entre los profesionales, tanto gitanos como payos, ¿qué sitio tenía Chacón?

–Lo consideraban como un fenómeno, a to el que yo he escuchao hablar, como un fenómeno. To lo que hacía lo hacía superior.

En la época de Manuel Torre los cantes sin guitarra los hacía mejor que Manuel Torre mil millones de veces, to lo que hacía lo hacía mejor que Manuel Torre, lo que es que Manuel Torre tenía un grito pelao que llegaba al alma a cualquiera y que lo ponía a uno descompuesto y que se tenía uno que esbaratar con él;

y después no se acordaba de lo que hacía. Y Chacón sí se acordaba, Chacón era un fenómeno. (Blas Vega, 1988, págs. 117-118)

Chacón o la superioridad y la constancia, el análisis y la consciencia, el juicio: lo apolíneo. *Torre* o la improvisación, la violencia, el desajuste, la dentellada, el “grito pelao”, el delirio: lo dionisiaco. Y bien sabemos que el duende no quiere tratos con la luz, el equilibrio, la armonía, la divina distancia; ni con sus deidades moradoras del monte Parnaso. Esa antítesis, que es artística siendo al tiempo vital, es la causa de que, por más que rebusquemos en los anales flamencos, raro será que hallemos anécdota alguna, ni contemporánea suya ni redactada a posteriori, que exprese a las claras que a Chacón lo ha visitado el duende. Y es por eso que, cuando *Galerín* exclama, entusiasmado, en su reseña sevillana de 1922, ante el arte del divo payo: “¡Aquello era cantar y en aquel cante había ‘duende’! Ese duende del cante que en la garganta del maestro es como un gnomo invisible que sube y baja con agilidad asombrosa por una escalinata de oro”, tal referencia les habrá parecido a algunos que cubría un hueco: ¡no era así! La verdad es que nadie ha reparado hasta la fecha en que aquellos duendes, los prelorquianos pero ya flamencos, esto es, los de *Galerín*, eran duendes muy otros, por lo que don Antonio, apodado en vida *El Papa del Cante y El Divino* (Mora, 2011, p. 366), seguía sin ser coronado con el laurel lorquiano y sombrío de la emoción inefable. La idea que late en muchos de los escritos que han enfrentado a estos dos grandes cantaores, es esta: tanto para el público y los aficionados como para los estudiosos, Chacón cantaba muy bien pero no tenía duende (tras este estudio nuestro se podrá afirmar que tuvo, al menos, *duendes*, a la *Galerín*); en cambio, *Torre*, no cantaba tan bien, podía incluso cantar muy mal, repetidamente – como le ocurrió en Cádiz seis días seguidos hasta que, con simetría bíblica, al séptimo deslumbró<sup>129</sup>– pero era propiciatorio al genio oscuro.

Esta dicotomía es especialmente atractiva si la contemplamos a la luz histórica de las adhesiones de los grandes entendidos, los aficionados cabales que, por su

---

<sup>129</sup> Lo relata Pericón de Cádiz. Contrataron a Manuel Torre para que cantara una semana en el Cine Escudero de la Plaza de las Flores, se corrió la voz y se levantó una enorme expectación. La primera noche “cantó pa’ matarlo, a la noche siguiente, el que era aficionao verdá fue otra vez, y otra vez el cine lleno, y otra vez Manuel pa’ matarlo. Y así se llevó cinco noches malo malo”. Entonces el empresario lo llamó y le propuso cancelar, pagándole la semana completa. *El Torre* se negó. La sexta noche fue también desastrosa, “pero ya en el último, ¡el último día! le cogió bien la noche y cómo cantaríase ese hombre, que después de lo que había pasao, el dueño quería renovar el contrato por otra semana pero entonces Manuel dijo que no, que se iba pa’ Sevilla al día siguiente y al día siguiente se fue pa’ Sevilla” (Ortiz Nuevo, 2008, 257-258).

posición social y económica, podían permitirse celebrar, costeándolas, juergas de categoría. Federico no solo conoció a ambos cantaores personalmente, sino a sus dos máximos valedores, también en persona. Ya sabemos que para Sánchez Mejías no hubo nunca nadie por encima del *Niño de Jerez*, pero exactamente el mismo papel desempeñó el único intérprete flamenco al que el público otorgó el título de don, sin ser bachiller, para uno de los mayores aficionados de su época: Felipe Murube, el ganadero, a quien Federico concediera un rincón de honor en su conferencia rebautizándolo Pablo. Chacón era la presencia obligada en las fiestas de Murube, fiestas que Blas Vega (1986, pp. 55-56) califica de excepcionales, tan íntima era su relación que llegaba a instalarse temporadas en su cortijo. Pongámoslo así: Chacón era a Murube lo que *el Torre* a Mejías.

¿Ocurre, entonces, que Felipe Murube, uno de los grandes concedores de su tiempo, eligió mal, al optar por el constante, profesional y largo “pero... sin duende”? ¿No era capaz don Antonio de provocar emociones superiores e irrefrenables? ¿No hay historias de tárab con él como oficiante? Parecería, al hacer revisión de los libros y artículos que las coleccionan, que no, pero esa impresión es inexacta y matizable, errada incluso. De tipo transitorio nos parece, en este sentido, la que relataba José Carlos de Luna con *La Golondrina* como protagonista. La vieja bailaora llegaba a enduendarse a partir de su arrobo al oír cantar al maestro, acompañado por el fiel Montoya, pero qué llamativo que De Luna anotara que Chacón “decía como los ángeles” las soleares de *El Mellizo* de las que la bailaora se prendió. La escena podría interpretarse como un comentario al Nietzsche de *El nacimiento de la tragedia*: el duende aconteció en el baile, pero superponiéndose a un cante de naturaleza angélica; lo dionisiaco vino a superar lo apolíneo.

Refiere Blas Vega que una noche se celebraba una juerga en un palco del sevillano Teatro San Fernando en la que se encontraba “lo mejor de Sevilla”, entre otros, *La Serrana*, *La Macarrona*, *La Malena*, Diego Antúnez, Manuel Torre, *La Niña de los Peines* y Arturo Pavón. A la hora de pagar, el empresario de caballos Manuel Cantares le ofreció a Chacón veinte duros y diez al resto<sup>130</sup>. Cuando el siempre bien pagado se retiraba a su casa, le dijo al amigo que lo acompañaba: “Mañana después de que yo cante no canta ningún gitano”. Se desconocen los motivos de aquella frase agria, pero lo cierto es que al día siguiente el cantaor se

---

<sup>130</sup> Era la costumbre. Chacón tuvo siempre el caché más alto, con frecuencia doblaba, si no triplicaba, el de los demás.



vistió muy elegantemente, chaleco blanco de piqué y traje negro, tomó café y coñá y se hizo lustrar los zapatos en el bar La Inglesa y se dirigió al lugar de la reunión. Tras la cena llegaron los cantes y, cuando le tocó el turno a él, los abordó de modo magistral. Hacia las cuatro de la noche le ordenó al guitarrista, Habichuela, que dejara de tocar, hizo los estilos a palo seco, “y aquello ya fue el disloque; todos llorando, Manuel Torres dándose golpes contra la pared y Manuel Cantares cogió la mesa tirándola.” (Blas Vega, 1986, p. 52). ¿No son estas las exaltaciones del tárab?

Hay otra ocasión semejante, relatada por Manuel Pavón, una fiesta de Murube en Sevilla, en la que participaba un impresionante elenco: al baile, *La Antúnez*, *La Junquera*, *La Sordita*, *La Roteña* (la novia de don Felipe), *La Malena*, *La Macarrona*; al cante *El Tiznao* y el propio Pavón y a la guitarra Pepe *el Ecijano*. Murube “mandó llamar aparte a Rafael Pareja, Salvaorillo, Villalba, Enrique *el Mellizo* hijo, Manuel Torres, Diego Antúnez y Chacón”. Antúnez, un gitano de Cádiz afincado en Sevilla que regentaba un colmado y era un gran admirador del cante de Chacón, sabía hacer, con su voz afillá, los cantes de Silverio y valía tanto para animar las fiestas y saraos de la crema como para ejercer de maestro de cuadros flamencos o proveer de chistes a Alfonso XIII. Comenta Manuel Pavón lo siguiente: Chacón “empezó cantando sus cosas y ¡qué dulzura!, y así siguió hasta que hizo los cantes sin guitarra y acabó con todos los presentes. Con qué emoción le admiraba y le jaleaba Antúnez, ¡así se canta!”. Es también Pavón quien le habla a Blas Vega (1986, p. 56) de una ocasión más, otra fiesta que dio Murube. En ella, varios cantaores gitanos departían sobre los martinetes; Murube avisó entonces a Chacón, cuyo repertorio de estilos *a capella* era impresionante “y cuando éste hizo los cantes sin guitarra se ‘murieron’ todos los gitanos. Antúnez, queriendo besarle las manos diciendo: ¡no hay gitano en el mundo que cante eso así!”. Las tres revelaciones son bien elocuentes, sin embargo, ni Álvarez Caballero al tratar ampliamente y con arsenal de historias del duende ni Fernando Quiñones al dedicar uno de los capítulos de su *Flamenco, vida y muerte* al tárab mencionan siquiera el claro nombre de Antonio Chacón como uno de los pocos escogidos entre los muchos llamados.

Inopinadamente, Manuel Pavón nos ha ofrecido una de las claves que explican su exclusión del canon de los enduendados: “¡qué dulzura!”, nos ha dicho, admirado, y entendemos de inmediato que los vericuetos del duende lorquiano y la dulzura son, sencillamente, irreconciliables, y Chacón cantaba con dulzura, delicadamente, con medida, incluso podríamos decir con *premeditación*, y con claridad. “Lo peor que se

puede hacer es cantar ronco” (Blas Vega, 1986, p. 83) , le dijo una vez don Antonio al duque de Medinaceli, quien lo requería para una fiesta, excusándose así por esa afección de la garganta que le impedía hacer el cante como le dictaba su autoexigencia. Dulzura pero voz nada endeble, muy al contrario, sonora y, según muchos, privilegiada, “delgada para ciertos cantes”, pero capaz de pasar “de la voz natural a la de falsete y del falsete a la voz natural, y construir un melodía que no disuene” (Blas Vega, 1986, p. 122). Y con esa voz, según todas las fuentes extraordinaria, era capaz de tábá, según lo que acabamos de leer. ¿Por qué no iba a serlo? ¡Ningún cronista árabe prescribía que para desencadenar tal emoción física, tal entusiasmo o enajenación, hubiera que ser dueño de un metal bronco, muy grave o áspero! Sin embargo, para invocar al duende ¿no tenemos la sensación, según este ya amplio anecdotario flamenco, de que sí? Misteriosa *conditio sine qua non*.

Dos últimas crónicas, breves las dos, que tienen a Chacón como protagonista. La primera de Juanito Laredo a Blas Vega, en un reservado madrileño. La segunda de Joaquín Romero Murube, en un cortijo sevillano, que no podrán sino enmendar una percepción largos años remolcada por los tratados de flamencología. Una noche de fiesta en Madrid, en el burdel de La Milagritos, Víctor Rojas, hermano de Pastora Imperio, *el Tripa* y Chacón se enteran que *Torre* está en la Villa. Víctor lo manda llamar y conciertan para el día siguiente juerga en Los Gabrieles. Chacón se reserva, como solía, para el puesto de honor, el último.

Cuando ya habían cantado todos, echó Chacón mano a cantar, y se tiró cuarenta y cinco minutos cantando magistralmente por soleares y seguidillas, conmoviendo a todos los reunidos y haciendo salir llorando, medio mareado a Manuel Torres, quien camino del water, por un pasillo, iba echando maldiciones, sin darse cuenta de que iban detrás de él Mojama y otro de los asistentes a la fiesta: ¡¡Mala puñalá le den a este gachó, que no hay quien pueda con él de lo bien que canta!! ¡jodío zapatero!, ¡¡mientras vivas tendrás la corona!! Víctor que por aquel entonces pagaba a los artistas cien pesetas, dio a Chacón trescientas. (Blas Vega, 1986, p. 76)

Cierra esta ronda documental Joaquín Romero Murube, sobrino de don Felipe y amigo de Lorca, de quien ya hemos hablado aquí, componiendo un episodio de

carácter un tanto diverso, por desarrollarse en un marco público y popular, el cortijo de su tío.

Una vez cantó don Antonio Chacón que pasaba temporadas en “Torres”, el cortijo de Felipe Murube. Cantó de balde, *para que no presumiera de cantar por malagueñas un soplapitos que había escuchado en El Coronil...* ¡Cómo lo escuchó a él todo el pueblo amacizado aquella noche en el corralón del teatro! La gente se arracimaba por los muros. Los olés y el griterío del entusiasmo rebosaban por encima de los tejados, y el eco de las palmas se oía en los patios de todas las casas. Aquel acontecimiento quedó grabado en la memoria de aquel lugar, que aún se toma como referencia cronológica de muchas cosas: *el año que cantó don Antonio Chacón...* (Blas Vega, 1986, 56)

No creemos que Lorca negara el magisterio chaconiano, refrendado por los organizadores del concurso de Granada al nombrarlo presidente de su jurado, pero se decantó emocional e imaginativamente por el bocado desbocado del *Torre*. Y todos los que más tarde, una vez publicado y popularizado *Juego y teoría del duende*, se sometieron al hechizo de su palabra, siguieron aquella senda, la que habían hollado el rey del canto agreste y los modos excéntricos y sus hijos artísticos.

Pero no solo de Manuel *Torre* vive el duende. Gracias a las palabras de José Carlos de Luna tuvimos la ocasión de visualizar, en ese trance, a la hija de un herrero granadino que llegó a actuar con su zambra en la Exposición Internacional de Londres, la primera *Golondrina*. Hemos vislumbrado también los raptos de tárab causados por las voces de Chano Lobato y Manolo Caracol, merced al relato de Fernando Quiñones. Concluiremos este recuento con otro cantaor de la época de oro al que también se le ha atribuido disposición para acogerse al “mágico patrocinio del duende”, que dijo González Climent (1989, p. 155): Tomás Pavón, hermano de Pastora, *Niña de los Peines*. La reseña es de Mairena:

Pero a Tomás le toco vivir la época peor para un cantaor como él. De las muchas veces que lo escuché cantar en fiestas, hubo una que no se me olvidará nunca. Fue una noche en la Vinícola, en la Plaza del Duque, entre Semana santa y Feria. La reunión era de lo más apropiado pues se puede decir que allí estaba toda la crema de los buenos aficionados que había entonces en Sevilla. Allí estaban las hermanas *Pompi*, Pepe Torre, María Moreno, *Caracol* (padre), Rafael Ortega,

Enrique *El Almendro*, Manolo de Huelva, el Niño Ricardo, Juan *Talega* y yo, que había sido invitado también. ¡Ah!, y también estaba Pepe Suárez, al que me he referido en otras ocasiones. Pepe Suárez cantaba bastante bien y era, sin duda, el mejor aficionado que había en Sevilla. Era representante de la Casa González Byass y gozaba de buena posición económica, estando, asimismo, muy bien relacionado con el señorío que quedaba por entonces (no me refiero a los encumbrados por la guerra). Ayudaba mucho a los artistas, porque era un hombre bueno y generoso.

Pues bien, en aquella ocasión todo era solemnidad y esperar que llegara el momento de los duendes. Para empezar la fiesta, el aficionado más autorizado de los que allí había, Gabriel Gallardo, de Puebla de Cazalla, dijo:

–Señores artistas, ¿a quién le corresponde romper cantando?

Nos miramos unos a otros, y yo salté:

–Yo soy el primero en cantar.

Salí cantando por bulerías, y la fiesta se fue animando. Unos cantaban con más calidad que otros, pero todos de bien para arriba. El último fue Tomás Pavón, que estaba sentado a mi vera y me decía:

–Primo Antonio, ¡qué malo es tener que cantar sin poder beber!

Porque Tomás sufría una dolorosa enfermedad y no podía beber vino. Se tenía que limitar a tomarse un vaso de leche. Pero tenía que cantar. Y fue y le dijo al de Huelva:

–Toca por soleá.

Cuando Tomás se templó, yo sentí un escalofrío. Estuvo cantando media hora por soleá: los cantes de Alcalá, de la *Serneta*, de Enrique *El Mellizo*, de José Ilanda, de *Frijones* y de Triana. La reunión rayaba en delirio ante aquel gran manantial de cantes. Todos nos mirábamos atónitos, sin saber qué nos pasaba. Y entonces se le ocurre a Gabriel decirme:

–Mairena, ¿quiere usted cantar un poco por seguriya?

Y mi contestación fue rotunda:

–Nadie puede cantar.

Y Tomás añadió:

–Señores, perdonadme, que lo que tengo que cantar esta noche lo voy a cantar seguido, y el corazón me pide cantar por seguriya.

Y luego se dirigió a mí y me dijo:

–Primo Antonio, perdonadme que yo lo cante todo junto, que después no podré cantar.

Y yo noté en la cara de Tomás que el duende se le había enredado y que era el momento preciso de desprendérselo para deleite de aquella reunión. Y lo que luego

ocurrió no se puede describir. Ni volverá a repetirse nunca. Yo no había escuchado en mi vida cantar como cantó Tomás aquella noche: cerca de una hora cantando por seguriyas de distintos matices, que nos sacudieron a todos de forma irresistible. Algo sobrenatural. Naturalmente, cuando Tomás terminó, ya no se volvió a cantar más. (García Ulecia, 2009, 118-120)

En la historia-patrón del minigénero del duende, la de García Lorca, solo comparecía en escena una artista, Pastora Pavón. Al concentrar en un solo personaje toda la atención, Lorca lograba acentuar la singularidad, la excepcionalidad del milagro, que una vez ha hecho acto de presencia no se repite. En historias posteriores, cuando hay varios artistas en escena, normalmente es solo uno el elegido, y él o ella es quien acaba la reunión, por idéntica razón: después de habido el milagro cualquier otro intento de reproducirlo supondría desafiar al misterio, profanarlo. Cuando el duende acontece, provoca dos tipos de reacciones entusiastas, de tárab, alternas cuando no incompatibles: el más religioso de los silencios, que puede ir acompañado de quietas y sentidas lágrimas, o el arrebató liberador, la acción enajenada, con alborozo o llanto descompasados, religiosa también, aunque de pauta pagana.

En muchos de los relatos aquí reproducidos uno de los mayores protagonistas no era animado, pero sí animador, motor e impulso del duende y del tárab: nos referimos al alcohol. “¡Qué malo es tener que cantar sin poder beber!”, se le quejaba, amargo, Pavón a Mairena. Presente en la anécdota lorquiana, objeto de quejas legítimas por parte de la de los Peines, bestia negra, junto a la juerga y a los bajos instintos que concitaba, de los institucionalistas, pero ingrediente imprescindible de las reuniones flamencas, el alcohol es, por excelencia, agente y combustible<sup>131</sup>. Se ha dicho que no tiene esa presencia en las reuniones árabes que aparecen en las historias de tárab, por la prohibición expresa de su consumo dentro de los márgenes de la fe mahometana, pero nosotros no estamos tan seguros de ello: nos ha salido al paso demasiada poesía árabe en la que se canta al licor y a sus efectos, compruébese si no en las páginas de la antes citada colección de *Poemas arábigoandaluces* de García

---

<sup>131</sup> Para ahondar en las implicaciones del consumo de alcohol en los ambientes flamencos y más específicamente en la juerga véase: Mitchell, T., 1994, pp. 42-44 y 129-142. Desde una perspectiva bien diversa, González Climent (1988, pp. 59-61) desgrana connivencias entre duende, vino y noche, llegando a establecer “la medida prudencial de una cultura sabia, que sabe dar al tiempo lo que es del tiempo y al gusto lo que es del gusto” en la media botella de vino, preferentemente andaluz (¿y preferiblemente recio?) postulando que los sucesivos pedidos, en la juerga, deben ser de medias botellas. El alcohol es, para Climent, la salsa del cante, su estimulante en el estado de trance.

Gómez y se verá como entre negros lunares, bozos incipientes, dientes como burbujas y símiles que transmutan a jóvenes en delicados cérvidos y antílopes, son muchos los poemas que contienen voluptuosas referencias al vino; algunos de ellos son, directamente, poemas *a* un licor espirituoso, otros representan escenas báquicas.

El tema báquico es otro de los más frecuentes en la lírica arábigoandaluza. La *ley seca* del Profeta no podía tener plena aceptación en España. Bien es verdad que no todo el vino que se bebía era de uvas: había otros zumos de frutas cuyo uso era más o menos considerado como lícito. Los bebedores solían congregarse, bien al alba (*sabuh*), bien por la noche (*gabuh*). El vino se refrescaba y se mezclaba con agua. El lugar de la reunión podía ser una sala, el patio de una casa o una quinta de placer en el campo. En el Guadalquivir –único río del mundo, según al-Saundi, donde sucedía tal cosa– se celebraban partidas fluviales, a la par fiestas báquicas y regatas, donde los barcos de vela eran como halcones que perseguían a las barquitas, liebres que corrían con sus pies de madera. Pero también en el Ebro sucedía, cuando la taifa de Zaragoza.

El anfitrión cursaba invitaciones en verso. Tales reuniones eran, más que orgías, tertulias poéticas y literarias. Circulaban, primero, en mesitas volantes, platos llenos de delicadas viandas y golosinas. Después se ponía ante cada comensal una bandeja, un pomo, una copa y un aguamanil. En el centro del *machlis* o corro ardían las candelas, cuyo reflejo hería los búcaros de narcisos, las carnosas hojas de las plantas de lujo y las pirámides de frutos brillantes. Circulaba el esbelto copero entre los invitados, con los jarros repletos de vino blanco –“grandes perlas rellenas de oro líquido”–, o con las ánforas de rojo néctar, colmando las copas y escuchando requiebros. Cuando el pitón de la vasija dejaba escapar el chorrito del líquido “como el cuello de un ánade que picara un rubí”, el burbujeo de la copa evocaba ingeniosas comparaciones. Se recitaba, se improvisaba, y, de vez en cuando, se oía el canto de una esclava, que otras acompañaban con laúdes, tombures y bandolas. Ejercían su imperio simultáneo el sueño, la embriaguez y el amor.

Nuestros lechos sirvieron de vestido para nuestro  
vino, y para cubrirnos, la tiniebla rasgó sábanas de su piel.

De corazón a corazón se acercaba el amor; de  
labio a labio volaba el beso.

Y así, hasta el alba. Los extranjeros –según el relato oriental traducido por Ribera– no podían dormir en España. (García Gómez, 1985, pp. 49-50)

La tentación de establecer paralelismos contemporáneos es grande, pero no hemos de ceder a ella: encierra demasiados peligros.

Al don de la ebriedad se llega por medio de la colaboración de otras muchas sustancias que no se denominan alcohol, voz que, irónicamente, nuestra lengua y tantas otras han tomado prestada de la de Omar Jayam, pero en la cultura árabe popular, su consumo se ha dado y se da en conjunción con la música en muy variados contextos, desde la Edad Media hasta los modernos clubs nocturnos; que lo prohíba expresamente la fe no implica, ni mucho menos, su volatilización; de hecho, no es del todo infrecuente su presencia en las sesiones musicales, llegando incluso a constituirse, de la mano del hachís, en parte importante de todo el ritual de escucha, como medio de “promover una sensación de *bast*, o elación” (Racy, 2003, p. 49). No obstante, en la moderna cultura del tárab, los *hashshāshīn* o consumidores de cáñamo índico, tienen una presencia muy superior a la de los bebedores de alcohol. Ali Jihad Racy (2003, pp. 47-51) ha puesto de relieve la cualidad altamente transformadora que comparten las sesiones colectivas en las que se fuma este derivado del cannabis y las reuniones musicales, por su común capacidad de generar una gran variedad de reacciones físicas, mentales y emocionales. En el estado de intoxicación por hachís, a pesar de la sensación dominante de unión y compañerismo, se suscita una gama de comportamientos individuales que, si el contexto es combinado –esto es, reunión musical en la que se inhala hachís– presenta, según indican varios estudios, los siguientes estadios: una suerte de urgencia por cantar o hacer música por parte del individuo ebrio, un fuerte deseo del lado del espectador, drogado también, de escuchar música y, por último, el desarrollo de percepciones alteradas tanto en quien interpreta como en quien escucha. La secuencia se nos antoja perfectamente transferible al ámbito la juerga flamenca.

Comentando el lingotazo de la Niña en *Juego y teoría...*, el cantaor y educador Calixto Sánchez (2004) ha escrito:

Sin técnica no hay arte, pero la técnica constituye trabajo, dedicación, estudio, reflexión. Una vez que la dominamos, es imprescindible olvidarnos de ella para que así sea el vehículo que emplee el arte... si es que llega. En este sentido, me

viene a la memoria la célebre anécdota de García Lorca como explicación del duende: “*Cantaba Pastora y alguien gritó “Viva Paris “. Entonces Pastora cogió una copa de aguardiente, se la echó a la garganta de un golpe y siguió cantando, sin voz pero con los duendes a flor de piel”*”, decía el poeta. Concedamos al poeta todas las licencias poéticas que queramos, pero una copa de aguardiente, lejos de enronquecer la voz, la aclara. El dominio técnico de Pastora, además, le impedía “hacer barbaridades”. Es por eso que “se murió cantando”. ¿Cómo podría cantar alguien con la voz rota si “*de nativitate*” la tenía bien colocada? Creo que no fue la cantaora quien se tiró las copas de aguardiente a la garganta, sino los que estaban en la fiesta, y de esta manera se pudieron quitar algunas capas de barniz y dejar al descubierto el tronco humano del que estaban hechos. Y... entonces encontraron el cante de Pastora.

Movido por un propósito analítico diverso, Pedro G. Romero (2008, p. 74) coincide, por un lado, con Calixto Sánchez, en la conjetura acerca de los auténticos consumidores del líquido espirituoso, los reunidos en fiesta privada y, por otro, con el razonamiento que venimos sosteniendo, sobre la importancia del consumo de alcohol para el ritual de escucha, a la hora de crear un sentido de comunión, eliminar barreras y conducir a estados de embargo y elación:

Cuando Lorca exagera sobre las posibilidades de la cazalla sobre la garganta de la Niña de los Peines no se da cuenta de que la intoxicación no tiene tanta importancia para el artista como para el *aficionao*, que en ese momento se convierte en comulgante, borra las diferencias entre la actuante y la masa de sus oyentes, transmite y se compenetra... Rafael Sánchez Ferlosio afirma tajantemente que el famoso “duende” de los flamencos no tiene más misterio que el del viejo *pathos* greco-mediterráneo que Nietzsche reclamaba para el arte<sup>132</sup>. El borrado de las barreras lingüísticas con que las drogas someten al arte –de cualquier lado, desde la creación hasta la recepción, desde el experimento hasta la más íntima creencia– es una experiencia capital del flamenco –incomprensiblemente apenas estudiada–, también es crucial para el laboratorio radical moderno. ¿Dónde encontrar mejor solución, me refiero a resolución pero también a disolvente– para esa “doble” del arte que en estas pócimas maravillosas?

---

<sup>132</sup> Cita aquí Pedro G. Romero el libro de Ferlosio *Las semanas del jardín*, (1974, Madrid: Nostromo) Creemos que se confunde de obra: una referencia similar se encuentra en *Vendrán más años malos y nos harán más ciegos* (1993, p. 116). Véase nuestro capítulo 12, pp. 489.



Pastora no solo se enfadaría *a posteriori* con su amigo Federico por haberla llamado, prácticamente, borracha, sino por haber puesto en entredicho su profesionalidad, implicando que en vez de cuidar de su instrumento de trabajo lo dañaba: Lorca parece olvidar –como, creemos, implica Sánchez– el hecho de que no hay arte posible que no se apoye en una técnica consolidada, idea que, sin embargo, no deja de recalcar cuando redacta su propia poética, la que le requirió Gerardo Diego para su *Antología* (1934, p. 423), justo por la misma época<sup>133</sup>. La cantaora podría incluso haberse molestado por expresiones como las usadas por el poeta, cuando explica que había tenido que “desgarrar su voz” y “empobrecerse de facultades”, si, como parece, estaba orgullosa de su metal, que en ningún caso fue recio o afillao, sino denso y redondo: rajado, pero con un timbre dulce y armonioso, cualidades que en flamenco se suelen reconocer como viriles y pastosas<sup>134</sup>. Es cierto que Lorca no afirma taxativamente que a *La Niña de los Peines* le cambiara el timbre, que su voz *se convirtiera en áspera y bronca* de repente, cosa improbable, sino que se rajó y despojó, pero esta ambigüedad, más la querencia tenaz de su ensayo por la sombra y la ruina, han acabado por cimentar la certeza de que duende y voz rajada, incluso afillá, van de la mano.

Otra clave importante del texto de Calixto Sánchez es la que le sirve de conclusión: el alcohol, a quien verdaderamente afecta, es a la sugestionada audiencia de una juerga para poderse “quitar algunas capas de barniz y dejar al descubierto el tronco humano del que estaban hechos.” No nos cabe duda. Pero tampoco de que la comunión, bajo la única especie del néctar del fruto de la vid, ha incluido con frecuencia, también, al celebrante.

El 18 de octubre de 2014 tuvimos la oportunidad de entrevistar en la Peña de la Platería de Granada a Calixto Sánchez, tras un recital que el cantaor de Mairena del Alcor había ofrecido en el tablado de aquella sede social. Estábamos sobre aviso de un caso que interesaba a nuestras pesquisas, gracias a las noticias que habíamos recibido por parte del crítico de flamenco granadino Miguel Ángel González, y acudimos al encuentro. Esta es la transcripción de su relato, que es inédito:

---

<sup>133</sup> Para Lorca inspiración y elaboración no se excluyen, sino que se complementan: “[...] de lo único que no puedo hablar es de mi poesía. Y no porque sea un inconsciente de lo que hago. Al contrario, si es verdad que soy poeta por la gracia de Dios –o del demonio–, también lo es que lo soy por la gracia de la técnica y del esfuerzo, y de darme cuenta en absoluto de lo que es un poema.”

<sup>134</sup> Al periodista que le preguntaba a Pepe Pinto, marido de Pastora Pavón, por las principales cualidades de su mujer, este le responde: “Yo creo que las tiene todas. Tiene una voz redonda, un bajo que llora, un compás, un cante perfecto.” (Naranjo Ríos, 1958).

Sería el año 71 o 72. Yo había terminado Magisterio y el profesor, don Fernando, nos llevó a Canarias en viaje de fin de carrera y, entonces, como llegamos a Canarias compré yo un magnetofón de la marca Orión, un magnetofón con las cintas aquellas que en la época era lo mas avanzado que había, y lo tenía yo en mi casa.

Un día, allí en Mairena, en el Bar del Libra –el Bar del Libra está en la Plaza de Mairena y es, de la cadena de bares que había en la fachada frontal, la fachada de frente al Ayuntamiento, el último bar, y mi casa, la casa de mis padres, pues estaba como cuatro casas más para arriba–, estaban Antonio Mairena y una serie de amigos en casa del Libra y tenían una papa... impresionante. Había un amigo, también, que se llamaba Enrique Arias. Este Enrique Arias, que era mayor que yo, bastante, venía con nosotros a colgar el perdigón, a colgar el pájaro perdiz, con mi padre y conmigo, y era muy *aficionao* al cante, y siempre se estaba metiendo conmigo, se metía mucho conmigo: “tú no sabes cantar, porque tú no vas a llegar a nada, porque no sé qué...”, siempre estaba *liao* con eso.

Esa noche estaban todos, como a las once o doce de la noche, también Enrique Arias, en casa del Libra, allí en la barra, y tenían todos la media papa ya... una buena tenían. El bar del Libra era muy pequeño, con una ventana que daba a la calle, y yo estaba en la ventana, y estaba escuchando cantar a través de la ventana. Antonio cantaba una taranta:

*Ya estaba el fuego encendió,  
las llamas llegan al cielo,  
el que se queme, que asople,  
que yo por ti no me quemó.*

Pero, claro, él la cogía y hacía [Calixto Sánchez nos canta]:

*Ya estaba el fuego encendióoooo,*

Y tos alrededor: “¡Oleeeee!” . Y ahora decía:

*las llamaaaaaaaas...*

pegaba una voz..., y ahí se quedaba *parao*. Y todos, “¡oleeeee!” . Unos abrazos y unos besos... Y entonces yo cogí el camino, fui a mi casa y agarré el magnetofón, lo

tenía allí, y lo puse en la ventana, y lo grabé, diciendo, ¡vamos a ver! Y aquello lo repitió Antonio como diez o doce veces y siempre se quedaba a la mitad. Y otra vez, “¡guaaaá!”, un escándalo siempre que llegaba a las llamas. Yo lo grabé, cogí y me lo llevé a mi casa, y ya está.

Y a los dos o tres días íbamos nosotros a colgar el perdigón otra vez, con Enrique Arias, y dice Enrique: “la otra noche te perdiste una fiesta con el Niño que cantó pa comérselo, vamos, una cosa..., aquello..., se salía, acabó con *to...*”. “Bueno, ya sería menos”, le dije yo. “¿Menos? ¡Tú no vas a aprender nunca, porque tú nunca vas a saber cantar, y no sé cuánto, y no sé qué...!”

Total, que cuando volvimos, le dije yo: “Enrique, ven *p’acá*. Te voy a enseñar una cosa”. “¿Qué quieres”. Le contesté: “Mira, te voy a poner un cante, a ver si tú sabes quién es este”. ¡Pah!, y le puse la grabación. Y se queda escuchando... Dice: “Ese... Ese es el Niño” Digo, “Siiiiii... Antonio Mairena, sí”. Y se pone: “Pues... ahí está cantando fatal”. Y digo: “Pues esa es la juerga que tuvieron ustedes la otra noche. ¡Enrique, borracho, ni se *joe!*”. Y él: “¡Eres el más *esaborío* que hay...!”

Porque claro, le desmonté todo aquello. Y esa anécdota es totalmente verídica.

Las expresiones con las que el amigo de Calixto, Enrique Arias, intenta aproximarse a aquella experiencia de “algo que lo complació y lo conmovió muy hondamente”, es decir, de una experiencia sublime (“cantó pa comérselo”, “una cosa...”, “se salía”, “acabó con *to*”), son, como algunas otras que se utilizan en el lenguaje llano y a veces proceden del argot flamenco (“aquello fue lo más grande”, “acabó con el cuadro”, “no se podía aguantar”), metáforas populares del *tárab*. El cantaor en ciernes, seguidor de un ya maduro Mairena profeta en su propia tierra, *desmonta*, con un simple magnetofón, la supuesta realidad objetiva de una experiencia de perfil enduendado y *tárab*. El estado alterado de conciencia inducido por el alcohol que todos, menos él, compartían, hizo que los asistentes a aquella cita nocturna con lo admirable experimentaran una fascinación y una excelencia que, a la luz del día y en condiciones de sobriedad, se estimarán ya de modo muy diverso: como un extravío y como un fiasco.

El correlato actual de la parranda marchenera que nos narraba Calixto Sánchez y su insospechada revelación tecnológica, son las múltiples grabaciones que, gracias a la explosión electrónica, con su proliferación de espacios virtuales para subir y

compartir vídeos, circulan vertiginosamente por Internet. Basta observarlas con la distancia que estas herramientas nos ofrecen para apreciar, en casi todas ellas, lo que la neutralidad abstemia de una cámara de teléfono móvil no distorsiona: en las juergas, frecuentemente, ni se canta ni se toca demasiado bien. Enrique Morente, nos lo recuerda José Manuel Gamboa, solía decir: “donde se canta bien es en los teatros.” Más mordaz que Sánchez o Morente, Antonio Burgos (1971 citado en Lavaur, 1976, p. 58) lanzaba su aguda mirada inclemente sobre la supuesta experiencia mítica y mágica de la juerga en el reservado:

Antes había que ser un señor o un señorito para contratar a tres flamencos, meterlos en un *cuarto* (así se han llamado míticamente los reservados de las ventas) y escuchar cantar. En aquel mundo en que se daban juntos el cante, las mujeres y el vino, quizá fuera el primero el que menos interesase. Manuel Torre era señor de los cuartos, siempre respetable con su collera de galgos a la que el señorito de turno tenía que echar de comer una ración de jamón; cuentan que Manuel Torre no cantaba hasta la amanecida, por aquello del ángel, los duendes y la pena negra. Pero la verdad es que a esa hora, cuando ya estaba bebido todo el vino y trajinadas todas las mujeres de la vida, nadie estaba en condiciones de certificar la pureza de lo que estaba escuchando a tal alto precio.

El que acudía o acude a una sesión privada de cante con o sin baile (reunión en el cuartito de los cabales, en una residencia privada, un reservado o una taberna), no es un simple receptor pasivo; de hecho, dependiendo de su confianza y su posición, podrá interactuar con los protagonistas activamente: haciendo compás con palmas o nudillos, asintiendo, comentando o callando, arrancándose incluso a bailar o cantineando si la ocasión lo permite, en un arco alternativo que muy pocos espacios artísticos ofrecen. Tal como ocurre en otras realizaciones (la lectura, el visionado de una película, la asistencia a una obra teatral) la de la juerga flamenca consiste en un proceso dinámico que no existe independientemente de su propia experiencia: es la experiencia misma del espectador la que produce significado, al realizar conexiones, llenar espacios en blanco, anticipar y conjeturar los eventos del acto artístico o ver sus expectativas confirmarse o negarse. La juerga o reunión flamenca entraña un grado especial de cercanía física e interconexiones, se reconoce en su breve catálogo de cortesías rituales, conlleva la ingesta de alcohol (u otras sustancias estupefacientes),

actualiza el prestigio romántico de la noche y el arcano, exige la vela, con sus mixtura dosificada de excitación y cansancio, concita expectativas, altibajos y vaivenes emocionales, invita a la glosa y provoca en los integrantes de su limitada audiencia la autosatisfecha impresión de regalía de quien percibe su vivencia como exclusiva, intransferible.

Lorca elaboró una narrativa en la que se planteaba el proceso de advenimiento del duende. Contiene los elementos de un esquema elemental: una situación básica, personajes que se oponen y se complementan, una crisis, una aparición metafísica que ocasiona efectos: un cambio en la situación básica, esto es, *algo sucede*, una cosa se transforma en otra y, finalmente, la crisis deviene éxito. Posteriormente, sus epígonos duplican y propagan el prototipo con el importante concurso de otro: el conformado por las clásicas historias de tábab, prefigurado ya, aunque sin etiqueta, en *Juego y teoría del duende*. En lo que respecta a su función narrativa, los elementos de estas historias de reproducción son muy similares a los de los relatos matrices, pero se aprecian diferencias a la hora de perfilar al duende como tal, y en el desarrollo de sus efectos. Todos aluden él como una fuerza externa, pero esa fuerza difiere, por ejemplo, en sus niveles de violencia o delicadeza. Los efectos son mayormente espontáneos y reflejos: motrices o paralizantes, eléctricos, magnéticos, sexuales, efusivos, epilépticos, enajenantes y delirantes, de deculturación, de repetición... El esquema narrativo no varía en lo sustancial, pero se *rellena* de maneras diferentes. Esta cuestión tiene que ver con la posible pluralidad de lecturas (i.e., recepciones) del texto de Lorca. En términos de Barthes (1984, p. 11), el aspecto narrativo de la anécdota de Lorca es un “texte lisible” (como podemos comprobar en los epígonos, apenas existe margen para abordar de otras maneras la organización narrativa); en cambio, la descripción del duende y sus efectos conforman un “texte scriptable”, es decir, los epígonos llenan el “espacio en blanco” de maneras distintas.

Donde hay metafísica, hay herejía. El argumento de los heréticos (Calixto Sánchez sería uno; de otros daremos cuentas en nuestro último capítulo) se dirige al perfilado del duende como fuerza externa. Para estos últimos, el duende no es una fuerza externa, sino interna: de los que “saben escuchar”, esto es, de los receptores cabales. Para ellos ya no hay tres protagonistas (como los presentes en *la Lectio Scripturae*: palabra, lector y espíritu), sino solo dos, cosa que también se predica en la tradición hermenéutica moderna.



## 7. *La Argentinita*, Lorca y Sánchez Mejías: las mutuas influencias estéticas de un triángulo subestimado

Trazar una figura triangular e inscribir en ella a García Lorca supone, de manera casi involuntaria, evocar al trío por excelencia de las artes y las letras del siglo XX español, aquel en cuyos vértices se acodan un catalán, Salvador Dalí, un andaluz, Federico García Lorca y un aragonés, Luis Buñuel; sin duda el triunvirato humano y estético más estudiado, ponderado y contenido de nuestra historia reciente. Un conjunto de vuelo tan alto, tan extendido, que no vacilaremos en calificar de incomparable, justamente por haber resistido y seguir resistiendo comparaciones. Agustín Sánchez Vidal (1988, pp. 12-14), en su clásico *Buñuel, Lorca, Dalí: El enigma sin fin*, les concedía categoría de síntoma y seno de decisiones estéticas muy relevantes a aquella relación y a sus frutos estéticos:

Porque no hay en la cultura española un episodio equivalente, ni tampoco abunda en la de otros países. Los tres nombres más universales que ha dado España al siglo XX resulta que fueron amigos íntimos, y que trenzaron sus obras respectivas con estímulos de afecto, pero también de rivalidad, e incluso de decidida hostilidad. Cervantes, Lope de Vega, Quevedo y Góngora se influyeron entre sí, es cierto; pero no convivieron durante años en el mismo colegio mayor ni llegaron a condicionar recíprocamente sus vidas y obras como lo hicieron Buñuel, Lorca y Dalí.

La importancia de esta relación reside, además, en su repercusión global, dado que no se limita a anécdotas más o menos sabrosas (de las que está plagada, por otro lado), sino que adquiere la categoría de síntoma al decidirse en ella episodios tan relevantes como las alternativas a las estéticas puristas de la llamada Generación del 27, la introducción del surrealismo en España, el nacimiento de un cine de ese signo con *Un perro andaluz* y *La edad de oro*, etc.

Curiosamente, olvida Sánchez Vidal a Pablo Ruiz Picasso o, en otro orden de magisterio e influencias, a Juan Ramón Jiménez, cuando habla de “los tres nombres más universales que ha dado España al siglo XX” ya que, en esa constelación de lo español universal la influencia del malagueño no será, no podrá ser nunca inferior a la del ampurdanés ni la del granadino más vasta que la del onubense. Pero las reducciones, triangulares o cuadrangulares, presentan estos riesgos. Nosotros mismos,

en la que vamos a trazar, prevemos ya un horizonte de ventura, y hasta dudamos si invocar, como hizo nuestro autor en su conferencia *Un poeta en Nueva York*, la ayuda cordial del duende (García Lorca, 1989a, p. 348). Estamos, sin embargo, convencidos de su pertinencia, y un tanto extrañados de la escasa atención que se le ha prestado. Consideramos que las creaciones de este otro grupo de tres tienen, asimismo, carácter de síntoma, incluso de cifra, si queremos entender el origen y el desarrollo de fenómenos cruciales acaecidos el pasado siglo en varias de las artes consideradas como prototípicamente españolas.

El triángulo que tuvo su origen en la Residencia de Estudiantes de Madrid es de construcción más sólida y resolución superior, no tiende a lo disperso, su propensión es altamente nominal desde primera hora y no se escora nunca hacia el diletantismo. El gran escritor, el gran pintor y el gran cineasta ofrecen desde muy temprano sus sonoros nombres al cincel y a la piedra. Con contribuciones como las suyas se erigió lo que viene llamándose la Edad de oro liberal o la Edad de plata de nuestra cultura o y en sus días, y gracias a obras de su autoría, la hora de Madrid vuelve a ser, luego de siglos de postergación o complejo, la de París, Roma o Berlín: relojes sincronizados con los mayores logros de la vanguardia europea y vocación de impacto e influencia internacional.

El triángulo *Argentinita*-Lorca-Sánchez Mejías, de apego taurino-musical, se compuso a impulsos giratorios del azar. Su signo, no en lo que concierne a los individuos sino en lo que hace al conjunto, es disperso. Con sus aportaciones, la ocasión de Madrid (novena capital andaluza, no en términos demográficos y migratorios, pero sí, desde luego, en la percepción de flamencos y taurinos<sup>135</sup>), se simultanea con la de Sevilla, Jerez o Granada: es una coyuntura abiertamente meridional que se proyectará en reflejos ultramarinos. Esta terna está compuesta, de un lado, por un poeta y dramaturgo que es, además, juglar, músico, cantante aficionado, conferenciante, pianista acompañante; de otro por una cupletista, cantante, imitadora, bailarina, bailaora, actriz y coreógrafa; por último hay un torero de fama

---

<sup>135</sup> José María Osuna Jiménez tituló *La novena provincia andaluza* (1973) un libro suyo con el que caracterizaba así a Cataluña, debido al elevado número de inmigrantes meridionales que habían ido a esa región buscando oportunidades de trabajo; con aquel título, Osuna creó un distintivo de éxito temporal que se popularizó gracias a los medios de comunicación de masas. En términos flamencos, sin embargo, esa provincia no es otra que Madrid (que en términos taurinos bien podría ser la primera). La relevancia flamenca de Madrid está documentada desde la época de los cafés del cante, a los que tan aficionados fueron los madrileños. Blas Vega cifra en “más de cincuenta cafés cantantes que cultivaron plenamente el flamenco” los abiertos en la capital, “cifra a la que ninguna provincia andaluza puede aproximarse y que revela la importancia flamenca de Madrid” (Blas Vega, 1986, pp. 58-59).



que con el tiempo probará a ser otras muchas cosas: novelista y autor dramático, mecenas, gran aficionado al flamenco, impulsor de empresas poéticas y musicales, eventual cronista taurino, presidente del Betis y de la Cruz Roja sevillana, labrador... Tendrá, con el tiempo, una insospechada, discreta incluso (en el sentido de enmascaramiento parcial de los nombres de sus protagonistas) dimensión internacional, siempre desde lo que el mundo percibe como español: su universalidad estará marcada por la divisa andaluzada de la visión romántica.

Ambos tríos son dialécticos: tradición y vanguardia se debaten en la obra de sus protagonistas de la manera más consciente y fecunda. Sin embargo, mientras el primero *es / será* brillante, el segundo lo *fue*. La dimensión atemporal del primero contrasta con el anclaje histórico del segundo, cuya esencia es irrepetible, debido a que los formatos que frecuentó (la música, el recital de salón, la danza, la conferencia, la canción, la recitación, el toreo) precisan de un soporte aéreo y orgánico, de “un cuerpo vivo que interprete, porque son formas que nacen y mueren de modo perpetuo y alcanzan sus contornos sobre un presente exacto” (García Lorca, 1984b, pp. 98-99). Este no es el caso del trío primero, cuyas obras, sin el requisito indudable de ese aire vital, se sostienen en el papel, el lienzo o el celuloide.

En ambos laten importantes pulsiones de vida, eróticas, de atracción, celos, y repulsión, fobias y filias, y pulsiones de muerte. Cuartos y hasta quintos miembros propician esos triángulos, los conciertan o los trastocan. Pepín Bello, aquel “profesional de la amistad”, según afortunada frase de Antonio Garrigues (Amorós y Fernández Torres, 2011, p. 359)<sup>136</sup>, piedra angular, epicentro o escolta despreocupado de tantas invenciones y juegos en la época juvenil y amigo íntimo del torero hasta su trágica muerte. Rafael Alberti, más presente en la segunda terna que en la primera: amigo como es sabido de Lorca y Argentinita y primer contacto de Ignacio Sánchez Mejías –en cuya cuadrilla llegó a hacer el paseíllo– con los jóvenes de la generación luego proclamada del 27. En las dos ligas, una *amenaza* externa y femenina: Gala, Marcelle Auclair.

El componente homoerótico del triángulo de la Residencia ha sido estudiado por biógrafos como Auclair, Sánchez Vidal, Santos Torroella o Ian Gibson. Este

---

<sup>136</sup> O, según las gentiles palabras del propio Bello: “Yo lo que he hecho siempre es rendir culto a la amistad, y en aquellos años de Residencia tuve la suerte de ir a caer en un grupo de genios. De un modo instintivo yo hacía que la gente se tolerase y tuviera amistad; limaba asperezas. Es lo único que me atribuyo: un modestísimo papel de enlace. Pero ellos tenían la condición y el talento, no yo” (Molina Foix, 1997, p. 104).

último llega a concluir que existía “una *normal anormalidad* homosexual (asumida o reprimida, en mayor o menor grado) compartida por buena parte de la Generación del 27” (Martín, 1985, p. 503), un grupo que, por estar, según Marcelle Auclair<sup>137</sup>, “tan privado de relaciones femeninas como podía estarlo un soldado en campaña en la guerra de África” engendraba un caldo ideal “para acondicionar pederastas”, de ahí que, por ejemplo, tendiera a feminizar sus relaciones, cosa patente en muchas de las cartas cruzadas entre ellos<sup>138</sup>. De hecho, de la *recriminación* de homosexualidad latente habitualmente dirigida a Dalí<sup>139</sup>, no escaparía ni siquiera el homófobo y viril Luis Buñuel, quien en su virulento trabajo de zapa para alejar a Lorca de Dalí no parece sino estar desplegando artes de palomo ladrón.

Dentro del segundo triángulo y situado, pongamos, en su ángulo superior, destaca el atractivo personal de Ignacio Sánchez Mejías, uno de esos toreros de “percha literaria”<sup>140</sup>, que son los que, según Bergamín, “atraen más a los escritores porque pueden colgar sobre su figura todo lo que ellos imaginan” (Amorós y Fernández Torres, 2011, pp. 76-77).

Tenía Ignacio Sánchez Mejías una personalidad tan fuerte, tan acusada, que la cualidad que le hizo famoso entre las muchedumbres –el toreo– era en él, cuando ya se le conocía un poco a fondo, lo más secundario y accesorio. [...]

Fue torero porque en el instante sevillano en que él nació, la gloria romántica hispalense estaba en la torería. Era lo heroico de entonces. Si Ignacio hubiera cumplido los veinte años ahora, hubiera sido cualquier otra cosa –heroica y difícil, desde luego– menos torero. (Romero Murube, 2004, pp. 46-47)

Gregorio Corrochano dijo de él que era “un hombre en fiesta de hombres y era valiente en fiesta de valor” (Alcázar, 1922, p. VII), y es que uno de sus grandes atractivos era ese, el carácter dominador, la bizarría: “Su valor en la plaza fue

---

<sup>137</sup> Auclair fue interesante elemento satélite de ambos triángulos: estudiosa del primero, amiga de Lorca, a quien conoció y uno de los últimos romances conocidos de Sánchez Mejías, ocurrido en el tiempo de su relación con *Argentinita*. Escribió en 1968 *Enfances et mort de García Lorca*.

<sup>138</sup> Miguel Pizarro a Lorca: “Escribeme una carta muy cariñosa y yo te contestaré poniendo el corazón en la mía. Te amo siempre”. Lorca a Fernández Almagro: “Muchas cosas a Pizarrín. Dile que lo amo”. Alberti a Lorca: “Tú ignoras hasta qué punto podía quererte yo (esto no es una declaración amorosa)” (Martín, 1985, p. 504).

<sup>139</sup> Habla José (*Pepín*) Bello: “A Federico no se le notaba; lo sabíamos todos, pero él lo era y no lo era; nunca tuvo conmigo una actitud rechazable. Eso sí, cuando Buñuel y yo salíamos de picos pardos, con chicas, instintivamente no contábamos ni con Lorca ni con Dalí” (Molina Foix, 1997, pp. 104-105).

<sup>140</sup> El otro sería, sin duda, Juan Belmonte, matador por quien Lorca manifestó en varias ocasiones su predilección.

sencillamente aterrador. [...] No conoció el miedo, lo ignoró totalmente”, escribe Luján (1995, pp. 226-227), y su biógrafo Federico Alcázar (1922, p. 224) lo proclama “el más formidable y seguro banderillero que haya existido”. Pero aquel valor entreverado con orgullo, eso que suele llamarse “vergüenza torera”, más una arrogancia rayana en la chulería, le procuraron también objetores. Además de su coraje dentro y fuera de la arena, parte esencial de su gancho, Ignacio Sánchez era un hombre físicamente tentador, cosa que han puesto de relieve tanto hombres como mujeres, pues sobre ambos géneros ejercía su seducción (Amorós y Fernández Torres, 2011, pp. 463). Así lo retrata Carlos Morla Lynch (2008, pp. 305-306), el diplomático chileno amigo de Lorca y Neruda:

Ignacio Sánchez Mejías constituye una fuerza, un “algo inusitado”: es un macho espléndido, un matador de toros magnífico, al tiempo que un poeta auténtico y un artista. Las mujeres –que le hallan un *sex appeal* irresistible– se doblegan ante él. [...].

Yo lo juzgo así: una curiosa mezcla de hombría violenta y *charme* casi femenina. Es brusco, quizá un poco rudo, pero también tierno y fino. Y se le quiere precisamente porque es así.

Y así hablaba de él, con conocimiento de causa, Marcelle Auclair (Amorós y Fernández Torres, 2011, p. 470):

Un cuerpo de atleta: en la cara morena, con las costuras de las cicatrices, el brillo sombrío de una mirada en la que el entusiasmo, la ironía, la emoción, el recuerdo alumbraban un punto de oro...

Ignacio, con un traje verde almendro y una camisa rosa, con los gemelos adornados con una cabeza de toro hecha con rubís y su pitillera grabada con los hierros de las ganaderías... Pero Ignacio, en París, también iba de estricto azul marino, como el árbitro de la elegancia de entonces, Anthony Eden. Única marca indeleble: el sombrero, ligeramente ladeado sobre el ojo derecho (...)

No intentaba seducir, era la seducción misma.

El propio poeta no rehúye, en su planto al amigo (García Lorca, 1992, pp. 551-558), ni las imágenes eróticas ni las alusiones a su belleza física.

Y un muslo con un asta desolada  
a las cinco de la tarde.

Las heridas quemaban como soles  
a las cinco de la tarde

Busca su perfil seguro,  
y el sueño lo desorienta.  
Buscaba su hermoso cuerpo  
y encontró su sangre abierta.

Como un río de leones  
su maravillosa fuerza,  
y como un torso de mármol  
su dibujada prudencia.  
Aire de Roma andaluza  
le doraba la cabeza  
donde su risa era un nardo  
de sal y de inteligencia.

Siete años mayor que él, poco en común tendría en un principio Ignacio con Federico, hasta opuestos se nos antojan en casi todo y, sin embargo, su amistad se fue consolidando entre el respeto, la camaradería y una admiración recíproca. Estimamos que fueron personas mutuamente seducidas, sea, al menos, en el sentido etimológico del término: conducidas la una hacia la otra por un mutuo magnetismo personal que pudiera haber comprendido la gravitación erótica, acaso bajo control. Es la idea que nos asalta, sobre todo, cuando leemos testimonios como este de Antonio Garrigues Díaz-Cañabate (1984, agosto 12, p. 13):

Sobre Federico ejercía Ignacio una fascinación, mientras que a Ignacio el poeta le divertía más que nadie, y esto era importante, porque Ignacio tenía siempre un fondo de tristeza. Amaba la vida, pero el vivir diario generalmente le aburría, incluido su oficio de torero.<sup>141</sup>

---

<sup>141</sup> Garrigues llegó a decir de Ignacio, según el amigo de ambos Pepín Bello, que era probablemente la persona más inteligente que había conocido. (Duviols, Molinié-Bertrand y Guillaume-Alonso, 1999, p. 245).

Que viene a complementarse y a acrecentarse con un sugerente paralelismo establecido por Andrés Amorós (Amorós y Fernández Torres, 2011, p. 342):

Llama la atención cómo esos dos ejemplos de virilidad [Villalón y Sánchez Mejías] fascinan especialmente a los dos poetas más sensibles y delicados de aquella generación. Nos referimos a la amistad de Luis Cernuda y Villalón, por las calles sevillanas, y a la de Ignacio y Federico García Lorca, en las tabernas madrileñas.

Pero, sobre todo, va más allá el testimonio, raramente visitado, de Miguel de Molina (1998, pp. 91-94), quien en 1933 estuvo a punto de formar parte de la compañía de *La Argentinita* pero se autodespidió, espoleado por el orgullo (y siempre se arrepintió):

Yo conocía a Ignacio de verlo en algunas juergas de Villa Rosa y porque estaba emparentado con la dinastía torera de los Gallos. Pero no sabía que era el amante de Encarnación López, *la Argentinita*, y mucho menos sospechaba que tuviera una ambigua relación con Federico García Lorca.

Al día siguiente acudía a la cita de Sánchez Mejías en el teatro Español de Madrid y me encontré con aquel torero de leyenda, machista, rodeado de un mundo intelectual, uno de esos hombres que se hacen respetar a cada momento y que también se hace desear.

[...] Observé como Federico en el teatro estaba deslumbrado por Sánchez Mejías, que con su macherío y carácter conseguía de él lo que quería.

En el segundo ángulo de la figura geométrica que hemos trazado brilla la gracia, el atractivo distendido y moderno de su única mujer. Con unos diecinueve años, cuando es *solo* una jovencísima cupletista, Serafín y Joaquín Álvarez Quintero (López Moya, 1914, p. 8) le dedican estas redondillas:

Maga de la ligereza,  
hoja de rosa en el viento,  
de quien todo movimiento  
es encanto y sutileza;  
quinta esencia del donaire,

de la gracia y de la sal;  
condensación ideal  
de luz, de espuma y de aire;  
mariposa que en su giro  
á las almas encadena;  
parece sobre la escena  
la encarnación de un suspiro.

Los Álvarez Quintero, tan poco reputados hoy día, no yerran, empero, al describir el ángel de la joven artista por medio de esa sucesión sustantiva: ligereza, sutileza, encanto, donaire, gracia, sal, luz, espuma, aire, suspiro... cualidades o estados de la materia todos aéreos y tenues, vaporosos, a los cuales cuadra perfectamente la metáfora inmediata de la mariposa, sorprendentemente, el papel protagonista que Encarnación interpretará en la primera obra teatral de quien, andando el tiempo, sería su amigo. Los elogios sobre su encanto siguen siempre ese modelo, así, Gómez Carrillo (López Moya, 2014, p. 8): “Todo en ella, en efecto, es fino, todo es raro; todo aristocrático”; “Esta niña tan suave es una terrible, una frenética artista”. Tal impresión, la seguirán apuntalando otros (Espín y Molina, 1998): “Todo en ella era diverso, brillante, cambiante, cambiante, sorprendente y subyugante”.

Entre sus rivales las hubo más hermosas, pero ella supo encajar en un nuevo modelo femenino que despuntaba en el teatro: el de la mujer sentimental y dramática, distinguida, gentil y delgada:

Es revelador del cambio de las mentalidades que el paso del cuplé sicalíptico a las variedades selectas y al cuplé sentimental se acompaña con un cambio radical en los cambios de belleza femenina. Antes, las flacas desentonaban [...], sobre todo en España. En Francia, algunas delgaduchas ya se habían asomado a los escenarios, Mistinguett, Nitta Jo, Polaire. La segunda generación de grandes cupletistas, entre 1911-1925, las que cultivan el estilo dramático, son unas delgadas: también cuesta imaginar un ambiente trágico con tantas arrobas. La Goya, Raquel Meller, *La Argentinita* (que mide 1,65 metro y pesa entre 48 y 53 kilos) no son ni “escultóricas”, ni siquiera son hermosas. (Salaün, 1990, p. 137)

Según los testimonios de que disponemos, es más que probable que Encarna no fuera la mejor bailarina de su tiempo, ni la mejor bailaora, ni la mejor actriz, ni la mejor cantante... pero quizá fuese una de las más inteligentes y *completas*, como veremos más adelante. Su seducción artística, pareja de la personal, radicaba, más que en su especialización, en el conjunto, en haber hecho de la levedad armónica virtud desde el conocimiento de sus propias posibilidades, en la aleación inteligente de sus variados talentos y en su capacidad para romper moldes, para innovar.

En ninguno de los tres encuentros (es decir, Lorca-Argentinita, Argentinita-Ignacio e Ignacio-Lorca), ocurridos en muy diferentes momentos temporales, intervino el elemento suelto de la terna, ni como presentador ni como propiciador. El primero de todos fue el de la cupletista y el torero, no tuvo un carácter íntimo y aconteció en la década de los diez, cuando Ignacio era aún banderillero en la cuadrilla de José Gómez Ortega, *Joselito*, y Encarnación parecía destinada a casarse con este: tanto los testimonios de su hermana Pilar López como una carta del torero que entonces mandaba en plaza a don Félix López, padre de Encarnación, en la que le comunicaba que estaba deseando regresar a España para hablar con él de “un asunto importante”, parecen indicar que las intenciones de José eran de formalización de lo que ya hubiera (García Ramos y Narbona, 1988, p. 191). El 27 de diciembre de 1915 Sánchez Mejías contrae matrimonio con una de las hermanas de *Joselito*, Dolores Gómez Ortega, Lola, una mujer hermosa que tenía fama de buena bailaora. Cinco años después del enlace sobreviene la tragedia: el 16 de mayo de 1920 *Joselito el Gallo* es corneado en el vientre por el toro *Bailador* en la plaza de toros de Talavera de la Reina y fallece. Encarna se derrumba y pasa un tiempo sin querer trabajar. Una vez recuperada acepta una oferta para marchar a Buenos Aires que la llevará a varios países hispanos y la hará, finalmente, recalar en México. En la capital azteca sucederá, en 1922, el segundo encuentro entre el matador y la bailarina, casual, en un teatro, y comenzará, según varios biógrafos, el romance (García Ramos y Narbona, 1988, pp. 191 y 194; Amorós y Fernández Torres, 2011, p. 164).

La historia de amor fue un secreto a voces: no la ocultaban ante amigos y conocidos, aunque tampoco la pregonaran. En 1925, año a partir del cual se *formaliza* la relación, Ignacio, que reparte sus días entre Madrid y Sevilla, ha alquilado una habitación en el Hotel Palace de la capital, que alterna con el domicilio de Encarnación, en la calle General Arrando, nº 42, una casa señorial comprada gracias a sus éxitos europeos y americanos, con un patio interior de estilo sevillano que aún se

conserva. El hecho de haber establecido el hotel como su residencia oficial madrileña es más un gesto de cara a la galería, relacionado con su papel social y su estado civil: personaje público más que notable, por un lado, hombre casado y padre de familia, por el otro. Hay constancia de que no deja de atender a los suyos en su residencia hispalense de Pino Montano, pero entre él y su mujer parece haberse establecido una especie de entente delicada que rehúye escenas desagradables o recriminaciones (García Ramos y Narbona, 1988, p. 190), pero que sin duda condena sobre todo a doña Lola a la soledad y la guarda de la fachada. La periodista Mercedes Fórmica evoca así a la esposa del diestro en su libro de memorias:

El sufrimiento había producido en doña Lola un *pañó de hígado*, una especie de sombra que le cubría la mitad de la cara. Cerradas para el marido las puertas del dormitorio conyugal [...], Ignacio y su mujer habían convenido guardar las apariencias, por el bien de los hijos. Las temporadas que Sánchez Mejías pasaba en el Pino ocupaba una habitación en la planta baja. Las relaciones de aquellos dos seres unidos durante años por sentimientos apasionados, resultaban admirables. Presidían su mesa como el matrimonio mejor avenido, encauzaban las conversaciones de los invitados y se las ingeniaban para expresar cuanto tenían que decir a través de terceros, sin que nunca surgiese la frase áspera o el gesto desagradable que pusiera en evidencia el abismo que los separaba. (Amorós y Fernández Torres, 2011, p. 261)

No fue Encarna la única amante del sevillano, en absoluto. Su fama de donjuán está más que contrastada, plenamente justificada: se le conocen otras relaciones, previas y posteriores a la conyugal; sin embargo, la que mantuvo con la artista, por su duración, su grado de compromiso o estabilidad –dentro de lo que podríamos llamar una inherente inestabilidad– y por los frutos que produjo, trasciende todas las demás.

En 1920, se conocen en Madrid, durante los ensayos de *El maleficio de la mariposa*, Federico García Lorca y Encarnación López Júlvez. Federico tenía 22 años y Encarna 25, el uno era el autor de la pieza, la otra encarnaba al personaje de la *Mariposa blanca*. La obra se estrenaría en el teatro Eslava el 22 de marzo, como sabemos, con bastante mala fortuna (Loxa, 1993, p.1). Todavía el que será el autor de su gran elegía no conoce al torero. Vicente Molina Foix (1997, p. 189) afirma que García Lorca estuvo muy unido a Encarna desde que llegara a Madrid como



estudiante y que el suyo es “un nombre que aparece de manera constante en la biografía del poeta como amiga, confidente y colaboradora”. Nosotros no tenemos tanta certeza de esa asiduidad en los inicios, pero sí nos parece que su relación se consolida y se intensifica una vez que Ignacio entra en este juego a tres, esto es, una vez que torero y poeta se conocen *personalmente*, y esto no sucederá hasta 1927. Decimos personalmente porque no podía ser, bajo ningún concepto, que Lorca desconociera la existencia de uno de los matadores más célebres de su tiempo, y porque sabemos que en la biblioteca de Sánchez Mejías entran, hacia 1926, año de transición en su vida personal, nuevas obras, que compartirán anaqueles con Unamuno o Flaubert, entre las cuales se encuentra el *Libro de poemas* de un tal García Lorca, junto con otros textos de jóvenes vanguardistas (Amorós y Fernández Torres, 2011, p. 285).

Parece ser que el último de los escritores de primera fila del grupo del 27 al que conoció Sánchez Mejías fue, precisamente Federico. En aquel verano el torero se ha retirado de nuevo y su interés se desplaza hacia un campo menos heroico, la literatura. Unas semanas antes de su alejamiento de los toros –de uno de ellos–, Ignacio va a conocer a la mayoría de los poetas del grupo, pero no a Federico, quien se encuentra en Cataluña inmerso en las tareas del estreno de su *Mariana Pineda*. De hecho, suponemos que el encuentro no se produjo hasta poco antes del famoso viaje a Sevilla (Amorós y Fernández Torres, 2011, p. 408), costado, al menos en parte, por Sánchez Mejías<sup>142</sup>, para realizar el homenaje a Góngora en el Ateneo. Esto lo sabemos gracias al epistolario de Rafael Alberti, quien, en una carta fechada el 16 de agosto de 1927, le dice a Ignacio: “Por aquí anduvo García Lorca. Hablamos mucho de ti. Está deseando conocerte. Estamos muy amigos, como siempre. Nos admiramos (¡Ja, ja, ja!)” (Amorós y Fernández Torres, 2011, p. 362). Es sorprendente tanto como curioso que Lorca, que conoce a *Argentinita* desde el principio de la década de los veinte, sea el último de aquel grupo en ser presentado al matador, pero el testimonio del poeta del Puerto de Santa María no resulta equívoco.

Las jornadas organizadas por Ignacio Sánchez Mejías y el Ateneo de Sevilla tendrán lugar entre los días 16 y 18 de diciembre de 1927, pero, para sus participantes

---

<sup>142</sup> Rogelio Reyes Cano (2000, p. 136-139), expresa objeciones documentales a la repetida adjudicación a Sánchez Mejías del papel de mecenas del encuentro. Concede que luego Ignacio “los agasajase con generosidad, complementado así las atenciones del Ateneo, pero parece fuera de toda duda que fue esta institución sevillana la que, además de ofrecer su prestigioso nombre y las instalaciones de la Sociedad Económica de Amigos del País, en la calle Rioja, asumió la responsabilidad económica fundamental”.

habían comenzado antes, en un tren. Alberti da cuenta de ello en su *Arboleda perdida*. (Alberti, 1982, pp. 224 y 239)

Como quien se tira al ruedo, Ignacio se lanzó con arrojo en nuestra guerra gongorina, aficionándose a las Soledades, llenando su memoria de los más difíciles y ceñidos arabescos de Don Luis. [...]

Con quien Ignacio se encontraba realmente bien era con nosotros. Tanto, que un día nos metió a todos en un tren y nos llevó a Sevilla. Al Ateneo.

En aquel tren se habían subido Rafael Alberti, Juan Chabás, Jorge Guillén, Federico García Lorca, Gerardo Diego, Dámaso Alonso y José Bergamín. Federico e Ignacio han sido finalmente presentados.

El segundo día de los fastos, el 17 de diciembre, será el del triunfo *torero* de Lorca. El orden del día era el siguiente: lectura de *Defensa de la poesía*, por Gerardo Diego, quien abría el acto; lectura del texto de José Bergamín *Los poetas nuevos* por Dámaso Alonso, debido a que Bergamín se había quedado afónico el día anterior; recital, por parte de los poetas de Madrid, de textos propios y de varios poetas sevillanos presentes en el Ateneo, como Fernando Villalón, Alejandro Collantes de Terán, Luis Cernuda y Joaquín Romero Murube. La jornada es un éxito, pero el punto culminante llega de la mano de Federico.

El delirio rebasó el ruedo cuando el propio Lorca recitó parte de su *Romancero gitano*, inédito aún. Se agitaron pañuelos como ante la mejor faena, coronando el final de la lectura el poeta andaluz Adriano del Valle quien, en su desbordado frenesí, puesto de pie sobre su asiento, llegó a arrojarle a Federico la chaqueta, el cuello y la corbata. (Alberti, 1982, pp. 239-240)

Cierto que la propia querencia de Alberti (poeta más taurófilo que Lorca, y desde época más temprana), así como el protagonismo de Sánchez Mejías en aquellas jornadas, debieron animar al poeta gaditano a pergeñar esa alegoría toreadora, pero, mirado con perspectiva, lo que aquí apreciamos es un patrón muy repetido en la vida pública del granadino: la reacción apasionada de su auditorio en los momentos en los que recita, en especial, los textos de su autoría, una reacción del tipo de las que él mismo reservará en su conferencia de 1933 para las ocasiones en las que el duende se

revela. En las cartas que escribe a su familia desde Argentina y Uruguay Lorca vuelve a referir esa cada vez más frecuente reacción de entusiasmo, vítores y aplausos como de torero que recibe incluso cuando pasea por la calle y lo reconocen (Rocca y Roland, 2010, p. 93), y múltiples son los testimonios que abundan en el clima que lograba en sus lecturas y / o *performances*, el fervor espontáneo que solía cosechar ante todo tipo de públicos. Debió de agradecerle a Ignacio, en aquel festejo, la alternativa taurina con apoteosis de su flamante amigo, en la que él ejercería, simbólicamente y desde la grada, de orgulloso padrino.

Podemos, pues, señalar 1927 como el año a partir del cual este trío bien perfilado y mejor avenida revela intereses comunes y despliega una serie de creaciones en las cuales la retroalimentación será la norma, la novedad la táctica y el éxito el azar. Varios serán los hitos que jalonan esta trayectoria, que podemos enumerar, sintetizada, en seis colaboraciones mayores. La conferencia que sobre tauromaquia pronuncia Sánchez Mejías en Nueva York el 20 de febrero de 1930 y que a nuestro modo de ver influye de manera directa no solo en *Juego y teoría del duende* sino en lo que podríamos llamar un despertar intenso de Lorca hacia lo táurico. En 1931, la grabación de las *Canciones populares antiguas*, recogidas y armonizadas por Lorca, con él al piano y Encarnación cantando, tocando los palillos y zapateando. En 1933, la ilustración por parte de los dos compadres de la charla de Rafael Alberti “La poesía popular en la lírica española”, en el teatro Español de Madrid. A finales de ese año, la puesta en marcha de un programa doble, protagonizado por *La Argentinista*, de un lado, *El amor brujo*, de Manuel de Falla, de otro, *Las calles de Cádiz*, de un tal Jiménez Chávarri. Por último, en 1934, tras la noticia de la cogida fatal de Ignacio, la escritura del *Llanto* lorquiano.

Hemos escrito antes compadres porque Federico y Encarna lo fueron, y así les gustaba llamarse el uno a la otra tanto en cartas como en persona. En Nueva York, en 1930, fueron los padrinos de bautismo del hijo de Federico de Onís, el reputado hispanista a la sazón profesor de literatura española en la Universidad de Columbia. Allí residió Lorca, como es bien sabido, de finales de junio de 1929 a primeros de marzo de 1930. La decisión de pasar un curso en Estados Unidos la había tomado en medio de una seria crisis sentimental, causada por su ruptura con Emilio Aladrén; la intención *oficial* de aquel viaje era aprender inglés, cosa que no hizo.

El 6 de febrero de 1930 llegan a la ciudad Ignacio y Encarna a bordo del *Île de France* (Eisenberg, 1978, p. 134), con la idea de pasar una temporada larga lejos,

disfrutando del anonimato que la gran urbe les ofrece y despreocupados de las gabelas que, inevitablemente, tenían que pagar en Madrid. Sus contactos allí, aparte de Federico, a quien suelen ver, son el político socialista Fernando de los Ríos, el historiador José Antonio Rubio Sacristán o el guitarrista Andrés Segovia.

Según Andrés Amorós y Antonio Fernández Torres (2011, p. 411), debió de ser en alguna conversación en la Gran Manzana que la pareja le comentara a Lorca su intención de montar un espectáculo para *La Argentinita* que Ignacio dirigiría y que al calor de la conversación surgiera la idea de pedirle que armonizase algunas canciones para que ella las cantara. Tal sería el origen de la *Colección de canciones populares antiguas* que ambos registrarán en 5 discos y se han conservado para nuestro disfrute. Continúan relatándonos (pp. 411-412) estos dos biógrafos del espada:

Cuatro días después de su llegada, Ignacio y la Argentinita asisten a una recepción en honor de Lorca, en el Instituto de las Españas de la Universidad de Columbia, en la que el poeta imparte una conferencia titulada “Tres modos de poesía”. Como recuerdo de aquella noche, Ignacio guarda la invitación del acto [...].

Por petición de Lorca, Ignacio se compromete a volver a la Universidad de Columbia para impartir una conferencia sobre tauromaquia.

Algo tan insólito sólo podía ocurrírsele a Sánchez Mejías. Aquel torero había declarado a un periodista del *New York Times*, en 1923, que su ilusión era torear en la ciudad de Nueva York: ocho años después, cumple en cierta medida aquella fantasía hablando de toros en la Universidad de Columbia.

Aquella conferencia, que Ignacio tituló *El pase de la muerte*, la preparó en una noche, sin apoyo ninguno de documentación. Tendría lugar el 20 de enero, en el mismo lugar en el que Lorca había dado la suya (Amorós y Fernández Torres, 2011, p. 412). De la presentación, cuyas palabras conocemos gracias a un reportaje publicado pocos días después, el 3 de marzo, en *La Prensa* (periódico que dirigía José Camprubí, cuñado de Juan Ramón Jiménez) se encargó, a petición de Federico de Onís, el residente García Lorca:

Dijo García Lorca hablando de toros la otra noche, que la única cosa seria que queda en el mundo es el toreo, único espectáculo vivo del mundo antiguo en donde se encuentran todas las esencias clásicas de los pueblos más artistas del mundo.

Dice y con razón; que en España el único sitio donde se encuentra verdadera disciplina y autoridad es en la plaza de toros, allí va el público en punto, y el mismo presidente no puede llegar tarde sin ser estrepitosamente silbado.

Toreo, sagrado ritmo de la matemática más pura, toreo disciplina y perfección. En él todo está medido hasta la angustia y la misma muerte.

“Torero. Héroe. Reloj. Héroe dentro de un tiempo medido, tiempo casi de compás musical. Héroe dentro de una estrecha regla de arte y de otra regla más estrecha aún de perdonar”.

En la última prodigiosa generación taurina que ha dado España, a Ignacio Sánchez Mejías le corresponde el sitio de la fe.

Joselito fue inteligencia pura, sabiduría inmaculada. Belmonte, el iluminado, el hambriento desnudo de Triana, que cambia la alegría del sol por una verde y dramática luz de gas. Sánchez Mejías es la fe, la voluntad, el hombre, el héroe puro.

El extraordinario artista que fue actor y testigo de las faenas más agudas del drama español, termina con el estoque y se dirige a la literatura. En nuestros días escribe teatro.

De esta, su nueva fase, dice Lorca, su arte es valiente, poético y de imaginación, con una fragancia y gracia de estilo que delata su filiación andaluza. El teatro de Sánchez Mejías, como otros que traen valores nuevos y puros, se impone y triunfa de los Linares y Benaventes, héroes de la ramplona y Sancho Pancesca burguesía española.

“Así, pues –termina su introducción– yo con gran alegría le doy la alternativa en esta plaza de Nueva York. Ignacio, tienes la palabra. ¡Salud!”. (Eisemberg, 1978, p. 137)

El texto de la conferencia (probablemente más un guión, cuidadosamente redactado, pero un guión al fin, en el que el torero insertaría ejemplos y daría libre curso a digresiones), un autógrafo a lápiz en papel timbrado del Hotel Ausonia, era desconocido hasta 1987, año en que fue publicado por Pedro Romero de Solís. Pilar López Júlvez, la hermana de Encarna, se lo había donado a Antonio García Ramos, de quien Romero de Solís lo recibió<sup>143</sup>.

---

<sup>143</sup> “Las notas previas a la conferencia, que fueron originalmente manuscritas a lápiz en papel timbrado del Hotel Ausonia, me llegaron gracias a la buenos oficios que Antonio García-Ramos había hecho cerca de Pilar López, la genial intérprete de la danza española, que como se sabe estuvo muy vinculada biográficamente a los artistas de la generación del 27, que las guardaba” (Romero de Solís, 2000, pp. 35-36).

Sánchez Mejías podría haber optado, usando dos símiles taurinos, bien por hacer una faena de aliño –no olvidemos que su auditorio, joven e inexperto, compuesto por estudiantes de una lengua extranjera, desconocería casi por completo los principios de la tauromaquia–, bien por lidiar a aquel caprichoso astado por derecho. Pero lo fácil no era, no lo había sido nunca, plato del gusto de Ignacio, quien eligió ofrecer una pequeña lección magistral, con varios fragmentos de verdadera altura; en palabras de Andrés Amorós (1998, p.164), el camino que él elige le conduce a “una interpretación filosófica y simbólica de la Tauromaquia que hubiera interesado igual –probablemente, más– al público del Ateneo de Madrid que a unos estudiantes neoyorquinos”. Recordemos que estamos en 1929, y que la atracción por la lengua y la cultura españolas en Estados Unidos no era ni remotamente comparable a la que hallaríamos en la actualidad.

Dos características principales tiene, a nuestro juicio, ese texto recuperado de Nueva York. Una intención didáctica, fundamentada en un orden y una claridad expositiva que, sin embargo, en ningún momento rebajan la complejidad de los conceptos; muy al contrario, el conferenciante tiene la habilidad de acercar pensamientos e impresiones difíciles a un público novel y de preñar, al mismo tiempo, a otro de entendidos. Una notable altura elocuente, con un estilo mezcla de sencillez discursiva y frecuentes hallazgos poéticos. El resultado es brillante. Leído hoy día semeja un pequeño y delicioso ensayo divisible en catorce períodos temáticos de diversa extensión (los primeros mucho más breves; los últimos los de mayor longitud) que no rehúye lo polémico –la crueldad– y se adentra en lo alegórico con soltura de escritor de fuste. (Sánchez Mejías, 2010, pp. 115-127).

Se ocupa en primer lugar el orador, tras llevar a cabo una pequeña introducción para la que parte de esta definición sumaria: “Vamos a hablar de Tauromaquia que es la ciencia de toreo y del toreo que es la ciencia de la vida”, de abocetar a los tres actores de la fiesta dentro del redondel, el toro, el torero y el caballo. Sigue con las suertes de la lidia, y así habla del capote, la pica, las banderillas, la muleta, el estoque y la puntilla. Los párrafos son bastantes breves. Para dar una idea del tono que Sánchez Mejías usa, reproduciremos el párrafo que dedica a las banderillas. Él fue, hasta el final de sus días en activo, un excepcional, por virtuoso y por bravo, banderillero, no en vano su amigo rematará la estrofa de elogio fúnebre inserta en el *Llanto* con los espléndidos versos: “¡Qué tremendo con las últimas / banderillas de tiniebla!”.

Son las flores que el torero fácil, el torero dominador, el torero seguro, pone esquivando la muerte. La suerte de banderillas a cuerpo limpio es la manifestación poética del lidiador que la practica. No es comúnmente ni práctica ni útil, es sólo un derroche de alegría infantil que se descara inconsciente ante el peligro. Si son de fuego –cosa que se elige cuando el toro es manso– es una provocación para que surja la furia; un deseo perverso como el ritmo ensordecedor que imprime el alcohol a la cultura de los negros. (Sánchez Mejías, 2010, p. 117)

He aquí, sintetizados, el estilo y la medida de toda la charla: una combinación sucinta y contenida de información accesible y gallardía lírica. Continúa el texto (p. 118) con un apartado sobre la arena taurina, sobre la plaza, encabezado por este formidable símil:

El mundo entero es una enorme plaza de toros donde el que no torea embiste. Esto es todo. Dos inmensos bandos: manadas de toros y muchedumbres de toreros, y en consecuencia, es la lucha por nuestra propia vida la que nos obliga a torear.

En este punto se inicia una serie de reflexiones que tienen como sujeto a los dos protagonistas de la novela cervantina, y que serán desarrolladas con amplitud tras dos párrafos interpolados, el primero dedicado al público y la las localidades de sol y sombra y coronado con una breve apunte sobre la antigua presencia de la tauromaquia y el segundo acerca de la bravura del animal, que él relaciona con la yerba que pasta. El párrafo dedicado a Don Quijote (torero muy corneado) y Sancho (su rémora) es el más largo y, seguramente, más ambicioso de los epígrafes de la conferencia, y en él se inserta una mención a Santa Teresa que nos interesa particularmente, por lo mucho que hace a la conferencia del duende, y de la que trataremos enseguida. La charla solo contiene dos apartados más. Ignacio sabe cuál es el coso en que torea y dedica un párrafo a la crueldad de las corridas, que no niega. En él, *more dialectico*, el torero se faja, planta cara al burel y resuelve limpísimamente (Sánchez Mejías, 2010, p. 126):

Hablemos mucho más claro: antes de aceptar, sin más, la crueldad de la corrida de toros habrá que discutir sobre la guerra, sobre la caza, sobre el boxeo y otras muchas cosas que la cortesía me impide enumerar. Cuando la humanidad esté

en un grado tal de civilización que no quede ninguna crueldad entonces sería cosa de hablar de suprimir las corridas de toros. Pero mientras los seres humanos hablen tranquilamente del número de hombres que cada nación puede matar en un momento determinado, hablar de la crueldad de las corridas de toros es ridículo. Dentro de las crueldades humanas no se puede tomar ni un pequeño detalle que compita en belleza con la realidad artística del toreo.

La conferencia concluye con una reflexión sobre la cualidad de milagro y representación dramática, superior a la de iniquidad, del toreo, y sobre la voluntad del pueblo de ser torero para triunfar sobre la Muerte: “Es el pueblo el que quiere ser torero porque quiere vivir, es el que quiere torear porque quiere hacer milagros”. Como coda, Ignacio recita la quinta y sexta redondillas del poema que su amigo Rafael Alberti le dedicara, “Joselito en su gloria”<sup>144</sup>: recuerdo y homenaje a su cuñado y maestro incuestionable, novio, además, durante unos meses, los previos a su muerte, de su propia amante, quien de seguro estuvo presente en la disertación. Qué gran combinación vital esta para un psicólogo o un psicoanalista, máxime en alguien que, como Sánchez Mejías, era buen conocedor de las teorías de Freud<sup>145</sup>.

El periodista de *La Prensa* que da la noticia de aquella presentación neoyorquina sobre la tauromaquia consigna que el conferenciante había hablado al principio de “labor de siembra”, y asegura que aquella fue “fecunda en el cerebro de los que le escucharon” (Eisenberg, 1978, p. 135). Sostenemos, y esperamos poder probarlo aquí, que esa fecundidad alcanzó al cerebro del poeta granadino. Adoptar, tal como nos disponemos a hacer, la hipótesis de una más que probable influencia de *El pase de la muerte*, también titulado *La Tauromaquia*, de Ignacio Sánchez Mejías, sobre *Juego y teoría del duende*, de Federico García Lorca, ha de procurarnos algunos rendimientos. Daniel Eisenberg, que le ha seguido la pista a Lorca por periódicos neoyorquinos y por archivos, considera el curso 1929-1930 “año clave tanto para su vida como para su obra poética y dramática”. Desde nuestro total acuerdo, añadimos nosotros: también para su nueva visión del flamenco y la tauromaquia y, en consecuencia, para el ensayo que por primera vez relacionará esas dos artes bajo la égida del duende.

---

<sup>144</sup> “Cuatro arcángeles bajaban / y, abriendo surcos de flores, / al rey de los matadores / en hombros se lo llevaban. / -Virgen de la Macarena, / mírame tú, cómo vengo, / tan sin sangre que ya tengo / blanca mi color morena” (Sánchez Mejías, 2010, p. 127).

<sup>145</sup> Teorías que influirían mucho en su primera obra dramática, *Sinrazón*, de 1928. (Amorós y Fernández Torres, 2011, pp. 385 y 388).



Hemos postulado ya que Nueva York es el escenario en el que germinan los primeros brotes de la conferencia, resultando ser el más acabado de todos el que compone, de un tirón, sobre “la flamenquísima y enduendada Santa Teresa”<sup>146</sup>, que ya hemos reproducido aquí, y en el que le atribuye haber atado “un toro furioso y darle tres magníficos pases”, haber presumido de guapa ante el fraile que la pintó y haber abofeteado nada menos que al Nuncio papal. Nos movemos en el plano de lo referencial y anecdótico y, en ese sentido, afirma Christopher Maurer (1984b, pp. 104-105):

Se dice que la Santa exclamó, al ver el retrato que fray Juan de la Miseria le había hecho, “Dios te lo perdone, Fray Juan, que ya que me pintaste, me has pintado fea y legañosa”. Inventaría Lorca mismo las anécdotas relativas al toro y al Nuncio del Papa.

La anécdota del retrato Fray Juan de la Miseria, “un italiano no muy amigo de ella” (Alabrús y García Cárcel, 2015, p. 130), antiguo discípulo del pintor de cámara de Felipe II Alonso Sánchez-Coello, es, en efecto, archiconocida. El fraile pintó aquel cuadro de Teresa de Cepeda a petición del padre Jerónimo Gracián de la Madre de Dios, religioso carmelita descalzo, escritor y visitador apostólico de los carmelitas calzados y descalzos de España y de los descalzos de Portugal (Auclair, 1982, p. 12). Pasaba Santa Teresa, a la sazón, de los sesenta años, y como podemos apreciar por su respuesta, estaba en plena forma: su reacción es un dechado de socarronería, frescura y pundonor. E incluso, tal vez, de sinceridad y honor a la verdad, si confiamos en la detallada y viva descripción física que de ella hizo su confesor y primer biógrafo, el jesuita Francisco de Rivera<sup>147</sup>. Aquel óleo constituiría en adelante el modelo principal

---

<sup>146</sup> Entre los proyectos anunciados pero no realizados por García Lorca existiría el de abordar una obra dramática, una *Santa Teresa*. Días después del estreno de *Doña Rosita la soltera* en Barcelona (12 de diciembre de 1935), Lorca, especialmente contento con la crítica que María Luz Morales había dedicado a su pieza en *La Vanguardia*, decidió visitarla sin previo aviso. Nueve meses más tarde, en septiembre de 1936, esta mujer recordaría cómo Federico le había hablado de dos proyectos teatrales, en uno de los cuales queda manifiesta su fascinación, perceptible ya en el párrafo de la conferencia del duende, por el personaje carmelita: “Voy a hacer la tragedia de los ‘Soldados que no quieren ir a la guerra’. Quiero también dar al teatro español una ‘Santa Teresa’ mística y humana. Esta figura me atrae de un modo irreversible.” (Gibson, 2011, p. 1056).

<sup>147</sup> “Era de muy buena estatura, y en su mocedad hermosa, y aun después de vieja parecía hartó bien, el cuerpo abultado y muy blanco, el rostro redondo y lleno, de muy buen tamaño y proporción; la color blanca y encarnada, y cuando estaba en oración se le encendía, y se ponía hermosísima, todo él limpio y apacible; el cabello negro y crespo, frente ancha igual y hermosa, las cejas de un color rubio que tiraba algo a negro, grandes y algo gruesas, no muy en arco, sino algo llanas. Los ojos negros y redondos y un poco tapujados (que así los llaman, y no sé cómo mejor declararme), no grandes, pero

de muchas recreaciones de la cara de la mística<sup>148</sup>, cuya figura atraía a Lorca, según sus propias palabras, “de modo irresistible”.

Quedan por discernir las dos posibles, en lo biográfico, invenciones teresianas: la de la gesta tauromáquica y la del revés al alto purpurado. Para la primera de estas cuestiones hallaremos la clave en la conferencia de Sánchez Mejías; para la segunda, habremos de escarbar un tanto en su biografía. ¿Fue tan flamenca Teresa como para reducir a un toro enfurecido y darle tres pases por derecho? ¿Le descargó al nuncio una bofetada más o menos merecida? ¿A qué nuncio?

A monseñor Ormaneto no pudo ser: favoreció mucho a los Descalzos y, a su muerte, sobrevenida en 1577, la santa expresó su pésame y su estima; no en vano Niccolò Ormaneto había sido uno de los principales cooperantes de la reforma teresiana (Fuente, p. 13). Ese mismo año llegaría su sustituto, Felipe Segá, “superior y ordinario de todos los religiosos en España, con facultades para visitar y reformar Monasterios y Órdenes Religiosas, juzgar a sus miembros y nombrarles Visitadores y Comisarios Apostólicos”, poderes todos ellos íntimamente conexos al proceso de innovaciones liderado por la madre carmelita. De él sabemos que había recibido, antes de arribar a Castilla, pésimos informes sobre la abulense y sus movimientos. En una conversación con el padre Roca, Segá le dedicará esta florida semblanza:

[F]émína inquieta, andariega, desobediente y contumaz; que a título de devoción inventaba malas doctrinas, andando fuera de la clausura contra el orden del concilio tridentino y prelados, enseñando como maestra, contra lo que San Pablo enseñó mandando que las mujeres no enseñasen.

---

muy bien puestos, y vivos, y graciosos, que en riyéndose, se reían todos, y mostraban alegría, y por otra parte muy graves, cuando ella quería mostrar en el rostro gravedad. La nariz pequeña y no muy levantada de en medio, tenía la punta redonda y un poco inclinada para bajo, las ventanas della arqueadas y pequeñas, la boca ni grande ni pequeña, el lábio de arriba delgado y derecho, el de abajo grueso y un poco caído, de muy buena gracia y color, los dientes muy buenos, la barba bien hecha, las orejas ni chicas ni grandes, la garganta ancha y no alta, sino antes metida un poco; las manos pequeñas y muy lindas. En la cara tenía tres lunares pequeños al lado izquierdo, que le daban mucha gracia, uno más abajo de la mitad de la nariz, otro entre la nariz y la boca, y el tercero debajo de la boca. Toda junta parecía muy bien, y de buen aire en el andar, y era tan amable y apacible, que á todas las personas que la miraban comúnmente aplacía mucho.” (Rivera, 1863, pp. 309-310).

<sup>148</sup> “Para tallar su rostro, [Alonso] Cano tuvo presente el retrato de la santa pintado por el hermano lego Fray Juan de la Miseria en 1576, que se conservaba en la sacristía del convento de San José, más conocido por Las Teresas. La obra de este hermano de origen italiano copiaba directamente el rostro de la santa, a quien no le agradó demasiado su retrato al quejarse al pintor por haberla sacado ‘fea y legañososa’. Precisamente esta pintura fue muy valorada en los círculos artísticos hispalenses, el mismo Pacheco consideraba que éste era el primer retrato de la santa. De hecho, este rostro hizo escuela entre los artistas sevillanos, quienes acudieron a él para copiar las que se suponían eran las verdaderas facciones de santa Teresa. Pintores y grabadores se inspiraron en el retrato de Fray Juan de la Miseria para reproducir los rasgos físicos de dicha santa” (Méndez Rodríguez, 2005, p. 338).

También la calificó de “vagamunda e inquieta”, como sabemos por el *Epistolario* de la carmelita. La santa, con razón y con razones, no estimaba mucho a Segá ni se fiaba de sus intenciones. En la narración de la fundación de Villanueva de la Jara, anota: “murió un nuncio santo que favorecía mucho la virtud y ansí estimaba los descalzos. Vino otro que parecía le había enviado Dios para ejercitarnos en padecer”. Y cuando monseñor Segá toma la medida de privar de sus facultades como comisario apostólico al padre Jerónimo Gracián, Teresa no estalla... pero casi: “Dios me lo perdone, que aún no puedo creer que el nuncio mandó tal cosa”, le escribe al propio Gracián. Y al padre Roque Huerta, le confiesa en otra misiva: “Lo que yo ahora tengo y he tenido mayor es si se ha ido nuestro padre a meter en las manos del señor nuncio, que harto más le quisiera en las de Dios [...]. Quizá no sé lo que digo”. Testimonios todos estos que dan cuenta de que el recelo de Teresa de Cepeda hacia Felipe Segá fue enorme, al menos durante un período de tiempo. Hasta motejado lo tenía: se refería a él con el nombre simbólico y no demasiado halagador de “Matusalén” (Fernández Collado, 1991, pp. 345-346).

Pero parece que eso fue todo. El acto de violencia física al que Lorca alude tal vez quedara bajo el control más sutil de la lengua y la pluma, refrenadas en lo posible. Teresa no abofetearía a Segá con la palma de su mano (no cabe duda de que las consecuencias que una acción tal hubiese tenido en la España postridentina hubieran sido fatales para la religiosa), pero, desde luego, más de una vez lo golpeó verbalmente. Mas en cuanto el nuevo nuncio empezó a mostrar pruebas de integridad y a favorecer la reforma carmelitana, permitiendo, de hecho, que triunfaran en el Carmelo español los planes de la madre fundadora, ella, paulatina e inteligentemente, no dejaría de reconocerlo y reconocérselo, pasando de aquellos primeros testimonios hostiles a proclamar, a mediados de abril de 1579, de nuevo en epístola a Gracián: “Para personas perfectas, no podíamos desear cosa más a propósito que a el señor nuncio, porque nos ha hecho merecer a todos” (Teresa de Jesús, 1967, p. 947).

Los tiempos que corrían eran “recios”, según el adjetivo usado por la propia madre carmelita, máxime, en un contexto tan misógino, en el que las poquísimas mujeres que se atrevían a recabar para sí algún tipo de protagonismo eran inmediatamente observadas con suspicacia, alarma y temor y censurado su intento. Teresa, que se pasó la vida peleando, “supo moverse como nadie en el alero de situaciones conflictivas, como una auténtica funambulista en el alambre tendido sobre

un mundo poblado de hostilidades que la acosaban para caer de un lado o del otro” (Alabrús y García Cárcel, 2015, p. 141). Venció con armas como la ironía y una humildad entre real y retórica extraordinariamente bien manejada, que sin embargo no le era óbice para denunciar situaciones de agravio comparativo, y triunfó, “subiéndose, incluso, al carro de sus propios amigos-varones”. ¿Fueron las suyas bofetadas? ¡Hasta puñetazos fueron!, pero con guante de seda.

En la construcción del microrrelato del revés al Nuncio, apreciamos un nuevo ejemplo del *modus operandi* lorquiano: elegida una base real, en este caso de delgadísima fibra, esta es sometida a un proceso de pequeñas alteraciones, es decir, de pequeñas mentiras o verdades bordadas, como las llamó Francisco García Lorca (1996, p. 41), que con frecuencia son transformadas por medio de la figura retórica de la hipérbole, la elaboración literaria de la anécdota y un clímax parcial o totalmente inventado o, mejor, recreado, pues está basado en una realidad que es cada vez más poetizada, o que se va poetizando *in crescendo*.

El fragmento teresiano de *Juego y teoría del duende* tiene su momento culminante, por sugestivo y airoso, en el caso de la contingente torería de Teresa de Cepeda. En él, la fantasía lorquiana no es mayor ni está peor cimentada que la popular, porque a la autora de *Las moradas* son varias las tradiciones que la presentan como diestra lidiadora y Lorca bien pudo haber sabido de varias de ellas. Pero la fuente principal es literaria y, como en tantas ocasiones que atañen a lo flamenco y a lo taurino, proviene, ya lo hemos adelantado, de individuos de su círculo de amistades más íntimo: Ignacio Sánchez Mejías, para el caso que nos ocupa. Vale la pena reproducir, por extenso, la parte del texto de la conferencia (Sánchez Mejías, 2010, pp. 123-125) de donde Lorca, con toda probabilidad, se nutre:

Cuenta el Marqués de San Juan de Piedras Albas, en su reciente libro sobre *Santa Teresa y los toros*, que encontrándose la santa en Medina del Campo, ocupada en los preparativos de una de sus fundaciones, se le ocurrió poner en cultivo un huerto propiedad de la fundación. En su pobreza de medios no sabía con qué labrar la tierra y se le ocurrió pedir a un hacendado rico del pueblo un par de bueyes para el trabajo de la tierra. El hacendado, hombre incrédulo y de mala condición atendió con hipocresía el deseo de Santa Teresa, diciéndole que estaba conforme en regalarle dos bueyes con la única condición de ser ella misma quien fuera a recogerlos y quien los unciera al yugo del arado. Teresa de Jesús no puso inconveniente en aceptar y fue a la

hacienda acompañada de un servidor del hacendado al que su jefe había advertido que le diera un toro bravo que se hallaba entre los bueyes mansos. La santa llamó al toro por su nombre, *Berrendo*, y puso su mano sobre el testuz de la fiera. Ante el asombro de todos los criados presentes lo unció dulcemente al yugo como si se tratara de un corderillo. En este milagro, verdadero milagro atestiguado, Santa Teresa de Jesús no hizo más que dar un buen pase de muleta. Un pase de muleta no al toro que embiste sino al dueño del toro, al demonio. Porque el toro es el demonio y para librarse de él hace falta hacer la cruz con la muleta y el estoque, obligándolo a humillar la cabeza y hundirle la espada en el morrillo, matarlo. Matar al toro es matar a la muerte y al demonio. Hay toros bravos y toros mansos. Eso lo sabemos nosotros, pero la mayoría de los extranjeros lo ignoran. Se cree que al toro se le obliga a embestir contra su voluntad, otros piensan que es un toro que robamos a la agricultura, porque su gusto sería trabajar y no embestir. Esto es falso y hay que acabar con este prejuicio. El toro bravo es una fiera como el león y el tigre, a quienes, por otra parte, acomete y vence cuando a ellos se enfrenta. El toro de casta del sur de España ha vencido en muchas peleas públicas al león y al tigre. No sirve para el trabajo porque acomete y mata al hombre, embiste por naturaleza, lleva la furia en la sangre, en la sangre elaborada como ya se dijo, por la hierba de las marismas del Guadalquivir y, más allá, de las dehesas salmantinas o de las vertientes del Guadarrama.

El “verdadero milagro atestiguado” que relata Ignacio Sánchez Mejías es uno de tantos en los que, dentro del solar ibérico, aparecen ligados los hechos religioso y taurino, desde antiguo. Bastantes de ellos siguen el patrón del retransmitido por Mejías en su conferencia: el poder de Dios se manifiesta a través de la intercesión de un santo o una santa, que logra someter la fiereza de un animal por medio de la palabra o la mirada; la bestia, en ocasiones, se salva de la muerte que le estaba destinada. Se trata de un patrón hagiográfico universal que en España ha exhibido muy expresivos tintes locales:

Ninguno de estos casos es privativo de la hagiografía española, sino lugar común de las de todos los países, pero es indudable que en España, por la costumbre de lidiarse los toros, y por su nativa fiereza, han tenido los sucesos de esta especie un carácter peculiar que los distingue de los demás acaecidos en otros países, complicándose el recuerdo de la fiesta, o su misma presencia en ellos, hasta el

extremo de poder considerárseles como típica y diferencialmente españoles. (Cossío, 1988, p. 205)<sup>149</sup>

Bernardino de Melgar y Álvarez de Abreu, VII marqués de San Juan de Piedras Albas y gran amigo de Sánchez Mejías, dedicó buena parte de su labor literaria e investigadora a la autora de *Camino de perfección* y fue, en efecto, autor del curioso libro *Fiestas de Toros. Bosquejo Histórico*, que, publicado en el emblemático año de 1927, sin lugar a dudas había leído el espada sevillano; es más, él mismo era su dedicatario<sup>150</sup>. Buen conocedor de la obra de la mística, Piedras Albas poseía en Ávila una espléndida biblioteca teresiana, con manuscritos entre los que destacaban veinticuatro textos autógrafos sobre los que él mismo publicó (Piedras Albas, 2010, p. 20). *Fiestas de toros* se inicia, de hecho, con dos capítulos dedicados a la santa: en el primero el autor relata dos milagros suyos, que consistieron en el sometimiento de toros bravos, y da cuenta de los muchos festejos taurinos que se organizaron por toda España en las ocasiones de su beatificación y de su canonización; el segundo lo dedica a estudiar los ataques a las corridas y sus defensas, enlazándolos a la doctrina moral de los carmelitas descalzos y a la intervención del agustino Fray Luis de León “en la polémica taurina entre la Iglesia y las corridas de toros” (Piedras Albas, 2010, p. 22). La anécdota que el diestro sevillano narró en Nueva York y que es la indubitable fuente lorquiana, sale del capítulo primero, titulado “Santa Teresa y los toros”, pero contiene, en realidad, algunas imprecisiones: mezcla parcialmente los dos sucesos que relata Piedras Albas, uno localizado en tierras vallisoletanas y anotado por su protagonista en el *Libro de las fundaciones* y el otro supuestamente acaecido en una aldea de Ávila.

El primer episodio ocurre durante la segunda fundación teresiana, en Medina del Campo, el día 15 de agosto de 1567. La santa, junto con tres religiosas, su capellán, Julián de Ávila, y otro sacerdote, llegan a Medina en la noche del día 14, y esto es lo que les sucede, según testimonio de la propia protagonista:

---

<sup>149</sup> Para profundizar en el asunto de los milagros taurinos y, más específicamente, en los asociados a la santa de Ávila, véase: Cossío, 1998, pp. 205-231.

<sup>150</sup> En estos términos: “Al valeroso, pundonoroso y caballeroso / Matador de Toros y Banderillero incomparable, / **Ignacio Sánchez Mejías** / gloria de la Tauromaquia contemporánea, / BRINDA / sus Toros Históricos, / EL AUTOR.” (Marqués de San Juan de Piedras Albas, 1927, p. VII).

Llegamos a Medina del Campo, víspera de Nuestra Señora de Agosto, a las doce de la noche; apeámonos en el monesterio de Santa Ana por no hacer ruido, y a pie nos fuimos a la Casa. Fue harta misericordia del Señor, que a aquella hora encerravan toros para correr otro día, no nos topar alguno. Con el embevecimiento que llevábamos, no había acuerdo de nada; más el Señor, que siempre le tiene de los que desean su servicio, nos libró, que cierto allí no se pretendía otra cosa. (Teresa de Jesús, 1967, p. 522-523)

Piedras Albas (2010, p. 98), comentando esas palabras del *Libro de las Fundaciones* que él mismo acaba de reproducir parcialmente, continúa y concluye, así, el relato:

Todo el acompañamiento se turbó ante la inesperada presencia de los Toros al ver que, desmandado uno de ellos, se dirigía a la piadosa comitiva, pero a cierta voz, seña o amenaza, suerte o lo que fuera que la Santa pasó el animal, sin rozarse siquiera con las personas [...].

Esto fue lo ocurrido en Medina del Campo en 1567, un tanto adornado por el aristócrata teresiano y taurófilo. Sin embargo, el episodio que nos interesa reseñar tiene lugar, según la tradición oral, en Duruelo de Blascomillán, provincia de Ávila, a finales del verano de 1568, tras la instauración de varios monasterios en Ávila, Medina, Málaga y Valladolid. A la pequeña localidad Teresa acudió acompañada por Julián de Ávila y una monja, sor Antonia del Espíritu Santo, pernoctó en la iglesia de aquella merindad y, al amanecer, convocó a los vecinos de la aldea para solicitarles auxilio y limosna, pero eran gente muy pobre, por lo que la dirigieron al “dueño, administrador o rentero de aquellos campos, hombre tan rico como perverso”. Como aquel hombre respondiera muy groseramente al requerimiento, nuestra religiosa, apartándose del grupo, decidió ir sola a platicar con él. Así prosigue el relato de Piedras Albas (2010, pp. 99 y 100):

“Salid de mis campos, ó mis toros os echarán a la fuerza”. “Señor –repuso la Madre–, precisamente vuestros toros vengo buscando, y por amor de Dios prestarme una pareja, que yo los unciré para limpiar mi casa y arrastrar materiales”. Y aquel hombre ineducado, avieso y de sentimientos feroces, dijo al vaquero o conocedor de la torada: “Acompaña si puedes a esta Monja, aparta, si puedes, el *Pinto* y el *Bardino*

para que ella los unza, y si los unciere se los regalaremos para que levante su convento”. Y seguro de que la infeliz señora rodaría por el prado a las embestidas de los Toros, ansioso de, [sic] presenciar el bárbaro espectáculo, se encaramó a una encina.

Lloraban con amargura Julián de Ávila y Antonia del Espíritu Santo, ante el peligro de morir a que se exponía la Madre Reformadora, dado el furor de aquellas fieras...; pero al eco de los silbos y los restallos de la honda del vaquero, apartándose como corderillos retozones de la manada el *Pinto* y el *Bardino*, obedientes a la voz de Santa Teresa, que les decía: “Venid a mí, pues que ya no sois de vuestro amo, sino míos”, y en presencia de todo el concurso rascó, acarició y unció los Toros. Sorprendido aquel hombre perverso ante manifestación de tan palpable y ostensiva de milagro, hincado de rodillas, confesaba sus culpas al venerable Julián de Ávila para constituirse en protector espléndido del convento de Duruelo.<sup>151</sup>

Como vemos, la materia narrativa, a pesar de los errores sobre el lugar del suceso, el número de toros uncidos o el nombre mismo del toro escogido por el diestro como único protagonista del lance, procede de esta fuente. Ya hemos dicho que Sánchez Mejías preparó su conferencia sin ayuda documental ninguna, en su habitación de hotel; acaso no recordara con claridad, o acaso redujo a uno los dos morlacos porque esa concreción convenía claramente a su versión de faena moderna taurina. Pero no tenemos duda de que es este el origen de la frase lorquiana.

Las gestas taurinas de la “valentísima vencedora del duende” son parte del folclor popular no solo de Castilla la Vieja. En Beas de Segura, municipio serrano de la actual provincia de Jaén que en la época de las fundaciones teresianas pertenecía a Andalucía en lo eclesiástico pero era castellano en lo civil, durante la fiesta mayor de San Marcos, la celebración más importante de la localidad, se perpetúa una costumbre cuyo protagonista es el *toro ensogao* (Cervantes y Moreno, 2004, pp. 158-159), vinculada, según varios testimonios más o menos apócrifos, a la andariega y vagamunda madre y a su presencia histórica en esta villa con motivo de la

---

<sup>151</sup> “Tal es el canon de este tipo de milagros. Siempre la fiera del toro se humillará ante la santidad y la virtud. Como he indicado, la bravura de los toros españoles, la frecuencia de su trato en espectáculos taurinos, y hasta una cierta simpatía y cariño hacia la noble bestia, que nuestro pueblo siempre ha sentido vivamente, hacen que sean muy frecuentes estas consejas y que al relacionarse con la fiesta de toros cobren el especial carácter que he subrayado. Como veremos, en España, los santos no acudirán al toro que se escapa del matadero, sino al que se escapa de la plaza, si ya no acaece el prodigio en el propio ruedo. Así sucede en el más viejo milagro de este carácter de que conozco tradición. Se refiere a San Ataulfo, segundo obispo de Compostela, y procede de una antiquísima tradición recogida por nuestros más viejos cronistas medievales” (Cossío, 1988, pp. 205-206).



instauración del convento de San José del Salvador. Una de las tradiciones cuenta cómo, para facilitar la construcción del convento, que el pueblo favorecía, se pusieron a disposición de las monjas unas yuntas de bueyes para el acarreo de cal y sillares destinados a la obra, que se concluiría el 25 de abril, festividad de San Marcos. En acción de gracias, además de los ritos religiosos de rigor, se corrieron aquellos mismos bueyes que habían participado en la erección de la fábrica. Ese sería el origen de la actual fiesta, si bien hay otros relatos protagonizados por la de Ávila que pretenden, también, explicarla. Por ejemplo, el que la vincula con una grave epidemia que afectaba a la cabaña vacuna y la habría mermado ya mucho cuando llegaron a Beas las carmelitas. Aun así, los lugareños se aprestaron a poner a su servicio las bestias todavía sanas, o ya enfermas pero aún fuertes, y el milagro fue que el azote empezó a remitir en cuanto comenzaron los trabajos. El 25 de abril, fecha como hemos dicho del final de las obras, se dio por extinguida. En adelante, la fiesta habría aunado las dos intercesiones, la del apóstol de Cristo y la de la doctora de la Iglesia (Romero de Solís, 1998, pp. 69-110).

En Beas de Segura estas y otras tradiciones similares se mezclan y solapan, y son frecuentemente referidas y reelaboradas por los pregoneros de su fiesta mayor. Una de ellas sigue en buena medida el prototipo al que responde la narración de Sánchez Mejías: uno de los toros o bueyes segureños que trabajaban en las labores de arrastre se suelta del yugo al que estaba uncido, aterrorizando a los habitantes de la villa; Teresa interviene, desoyendo a los que intentan disuadirla con avisos sobre la fiereza del animal: al doblar una esquina se avistan, el bicho echa a correr en dirección a su retadora, esta se llega a él, le dice unas palabras y, colocándole la mano en el testuz, lo amansa y lo ata con un delgado hilo de lana, devolviéndolo así a la yunta de trabajo. A esta versión se superponen otras que añaden detalles de carácter erótico en los que la oralidad popular parece recrearse: Teresa agarra unas cuerdas y ata con ellas al toro pero, como son cortas, se quita unas tiras, o ligas, con las que sujetaba sus medias y su refajo y las anuda al cordel para darle más largueza al tiro. En otras versiones se añaden los tres pases al toro, en lo que parece claro eco lorquiano, con un trapo, con el vuelo del sayal... (Heredia Castaño, 2005)

No pretendemos, con esta labor masorética de espigado entre la plétora de crónicas orales, de naturaleza mayormente acumulativa y repletas de interpolaciones, ni competir en un terreno tan escasamente científico como el de la teología del milagro ni establecer un relato canónico o denunciar las aporías del folclor, sino

despejar el itinerario de una influencia. Tampoco hace a nuestra investigación desentrañar el origen de costumbres como la del *toro ensogao* beatense, con toda probabilidad muy anterior a la presencia de la santa misma en la villa jiennense y vinculada a una tradición previa, la del toro de san Marcos. Descubrimos, sin embargo, una tónica en todas las narraciones de los milagros que hemos contemplado, la de Medina, la de Duruelo y las de Beas, su incidencia en una percepción de la santa fundadora presente ya desde sus primeras biografías, o en las declaraciones que constan en sus procesos de beatificación y canonización, a saber, “la sorpresa admirativa con la que los mismos seguidores de Teresa reconocen sus cualidades, más propias de hombres que de mujeres, su atipicidad femenina”. Ciertamente se subrayan sus méritos, a veces con fascinación, pero como propios de una “mujer-hombre” (Alabrús y García Cárcel, 2015, pp. 141-142). Desde la premisa radicalmente misógina en la que se movía la mayoría de escritores de su época, la celebración de las virtudes de esta fémica no deja nunca de reflejar esa especie de *esencia masculina*: “mujer más varonil que muchos grandes varones, tan animosa y tan valerosa”, a decir de su biógrafo primero, Francisco de Rivera; “¡Oh, habíadesme engañado, que decíades que era mujer; a la fe no es sino hombre varón y de los muy barbados!”, exclama el dominico Juan de Salinas, superior provincial del padre Báñez ante la pregunta de este último: “¿Qué le parece a vuestra paternidad de Teresa de Jesús?” (Alabrús y García Cárcel, 2015, pp. 142 y 149). Siglos más tarde, Piedras Albas (2010, p. 97), en el estudio sobre Santa Teresa que Sánchez Mejías había leído, escribía: “La Madre Teresa de Jesús es de todo el mundo conocida por su carácter varonil, propio de las grandes empresas que, [sic] habría de realizar y que realizó con su admirable perseverancia”, o la caracterizaba con esta resolución: “una mujer de temple, resolución y carácter extraordinarios” (p. 93), tríada bastante próxima a la semántica del clásico adagio que sintetiza la excelencia tauromáquica y se atribuye a Juan Belmonte: “parar, templar y mandar”. Como vemos, la impresión de Teresa como mujer de cualidades masculinas presente en las primeras referencias biográficas se perpetúa en las leyendas populares y afecta indefectiblemente a sus recreaciones cultas: Piedras Albas, Sánchez Mejías o García Lorca. Y es que cosa de hombres, y de los muy barbados, ha parecido siempre a otros hombres el saber parar, templar y mandar, no solo a una fiera cornúpeta, sino también al embajador pontificio que vino a vigilarte y procura entorpecer tus planes o al pintor agrio que deja para la posteridad un retrato tuyo mal encarado.

Piedras Albas se encandilaba ante la lectura de los portentos taurinos que la tradición atribuye a su admirada santa. El de Duruelo, que ha leído en *Granitos de incienso*, del cura Genaro Lucas González, quiere él mismo certificarlo y con tal propósito se desplaza al municipio y habla con los lugareños. “Para conocer –escribe– su fondo de verdad, he procurado avistarme con moradores de Duruelo y puedo asegurar que la anécdota de referencia todavía se recuerda en el mencionado pueblecito, que radica en los confines de Ávila con Salamanca” (Piedras Albas, 2010, p. 100). Él no llega a considerar a la santa torera, acaso una licencia excesiva para su cristiana sensibilidad, y por tanto no le atribuye pases con el capote o con la muleta, su visión parte de la idea de intercesión del bienaventurado en el milagro; para él, y en esto no hace sino seguir la ortodoxia católica, el capote salvífico, milagroso, es el que tiene en sus manos la providencia, no el beato o beata, y sale al quite, socorriendo al lidiador temerario que se adentra en los dominios de la res.

En los encuentros de Santa Teresa con los Toros y en la mayor parte de las Fiestas Taurinas celebradas para honrar su recuerdo con motivo de la Beatificación, ostenta la historia y destaca bien, el asterisco del milagro, milagro nada insólito en espectáculos de Toros, y máxime en los contemporáneos nuestros, en que por la filigrana del arte (que dicen insuperable) penetra el torero a expensas de la temeridad en los terrenos vedados del dominio de las reses, y sale a los quites con su *capote* invisible la providencia divina en salvación de los lidiadores; si esto no es milagro se le parece mucho. (San Juan de Piedras Albas, p. 98)

Hemos pasado, pues, de una interpretación general de tipo metafórico del milagro taurino que, con airoso simbolismo, se mueve aún en la órbita de los cánones cristianos: “sale a los quites con su *capote* invisible la providencia divina en salvación de los lidiadores” (Piedras Albas), a una metáfora pura de notable vuelo en la que lo simbólico general se personifica e individualiza por medio de una glosa: “En este milagro, verdadero milagro atestiguado, Santa Teresa de Jesús no hizo mas que dar un buen pase de muleta. Un pase de muleta no al toro que embiste sino al dueño del toro, al demonio” (Sánchez Mejías), y de esta a la inauguración de una realidad nueva, basada en la reconversión de un término imaginario en otro real, sometido a la lupa de la hipérbole, realidad que solo es tal en su contexto, el ficticio, el literario: “por atar

un toro furioso y darle tres magníficos pases, que lo hizo” (García Lorca). Una vez más, describiendo la senda poética típica de su ingenio.

No nos parece que en el tríptico de los atributos teresianos: presumida, chula y torera (esto es, y con auténtica precisión semántica: flamenca) que dibuja Lorca, acabe la influencia o el estro de la conferencia de Nueva York. Estamos persuadidos de que aquel sumario de explicaciones cuya naturalidad expositiva no es óbice para el despliegue de una agudeza y una conceptuosidad comparables a la de un Bergamín (Amorós, 1998, p. 8), impactó aún más en el granadino, hasta influirle en el mosaico expositivo cuyas primeras teselas ya coloreaba. De hecho, al final mismo del relato del arresto y la *lidia* del bóvido que reprodujimos más arriba, encontramos un gran paralelismo entre las aseveraciones concatenadas del torero sobre el demonio como dueño del toro y la necesidad de luchar contra él y vencerlo y una afirmación taxativa, brevísima y exenta del poeta (exenta hasta el nivel gráfico: Federico le concede un único y sobresaliente párrafo<sup>152</sup>). De un lado, dice Sánchez Mejías:

Un pase de muleta no al toro que embiste sino al dueño del toro, al demonio. Porque el toro es el demonio y para librarse de él hace falta hacer la cruz con la muleta y el estoque, obligándolo a humillar la cabeza y hundirle la espada en el morrillo, matarlo.

Por el otro, sentencia Lorca: “La verdadera lucha es con el duende”. Son enunciados claramente especulares. La verdadera lucha, están diciendo ambos, es con el demonio; el duende es un demonio. Un demonio que en Sánchez Mejías tiene las connotaciones destructoras del cristiano pero que en Lorca se ha retrotraído a los misterios griegos y los ritos dionisiacos y es descendiente de los daimones de Sócrates y Descartes. La verdadera lidia no es con el toro, sino con el demonio, dice el torero. Y el poeta: la verdadera lucha no es con el sonriente, luminoso ángel o la limitada, normativa musa; ellos vienen de fuera y hay que echarlos a patadas para dignarse a luchar con el duende, que no puede residir más dentro. Hay que lidiar al demonio, hay que luchar con el duende: lidia a tumba abierta, lucha a brazo partido, sin cuartel.

La idea de que al torero que no hace la cruz se lo lleva el diablo no es una ingeniosidad de Ignacio, sino que pertenece al folclor taurino y está recogida con

---

<sup>152</sup> En MO esa oración encabezaba el párrafo que la sigue, y así mismo la pasa a limpio el mecanógrafo. Pero en CM el poeta dibuja una línea vertical rematada con dos gruesos puntos que requiere aislarla, constituyendo un único párrafo, y convierte su punto final en punto y aparte.

puntualidad en el refranero. Él dice que se la había oído a su suegro, cosa no de extrañar, pues Fernando Gómez García era también matador, el patriarca de la famosa dinastía de los Gallos: “Fernando el Gallo, viejo torero y suegro mío, decía, explicando el movimiento de la muleta a la hora de matar, que el que no hace la cruz se lo lleva el demonio, porque el toro es el demonio” (Sánchez Mejías, 2010, p. 123). El proverbio predica, incluso con palabras semejantes, lo mismo: “Al espada que no hace bien la cruz se lo lleva el diablo” (Abella, 1996, pp. 83-84) y alude al mandato de la tauromaquia según el cual al final del tercio de muerte el diestro debe “hacer la cruz”, es decir, entrar a matar cruzando literalmente los brazos uno por encima del otro: el derecho, que es el que empuña el estoque, sobre el izquierdo, que sostiene la muleta. Pero una sola cruz no basta, los cánones exigen perfilar tres, curiosamente como en el acto de persignarse, en la llamada hora de la verdad, según otro dicho de la tradición lidiadora: “Hacer la cruz, en la cruz y hasta la cruz” (Abella, 1996, p. 140), que significa que, para sacrificar canónicamente, el diestro, además del aspa con los brazos que hemos descrito, ha de buscar *la cruz del toro*, esto es, la cavidad, en la parte superior del lomo del animal, donde se cruzan las extremidades anteriores, e intentar clavar allí su estoque enterrándolo *hasta la cruz* misma, o sea, hasta la empuñadura del arma, cuya figura es de perfecta cruz latina. ¿No es esto mismo lo que se desprende, sin aludir al proverbio, de las palabras del torero sevillano? 1.- “hacer la cruz con la muleta y el estoque”, 2.- “obligándolo a humillar la cabeza”, para así encontrar la cruz en su lomo, y 3.- “hundirle la espada en el morrillo”, dibujando, por tanto, la tercera.

Hemos dicho que la imagen de la cruz, o de las tres cruces, no es inédita, no pertenece a la imaginería personal de Sánchez Mejías, pero sí hay algo original en su discurso y esto es la identificación toro / demonio. Revisemos la cita completa (Sánchez Mejías, 2010, p. 123) y descubriremos en ella esa novedad y otra tal vez mucho más pertinente a nuestro estudio:

Una embestida furiosa y mal intencionada a la fiesta, fue la de Roma en tiempos de Felipe II. El Papa, no sé si un Pío V o un Sixto V, tiró un “hachazo” al toreo y fue Fray Luis de León y los teólogos salmantinos quienes salieron en defensa de nuestra tauromaquia. Ellos sabían que las normas de torear las dan los ángeles y las de embestir las dicta el demonio. Cuando alguien torea a la perfección se dice que torea como los ángeles y cuando un toro embiste con mala intención se dice que es de

la misma piel del demonio. Fernando el Gallo, viejo torero y suegro mío, decía, explicando el movimiento de la muleta a la hora de matar, que el que no hace la cruz se lo lleva el demonio, porque el toro es el demonio.

Dudamos, creemos que razonablemente, de que las identificaciones entre normas de torear y perfección con los ángeles, por un lado, y por el otro entre el embestir malintencionadamente con el demonio, que en un contexto de alusiones religiosas como este aparecen necesariamente enfrentadas, no hicieran mella en la sensibilidad de un Lorca, que estaba, justamente por entonces, combinando materiales para su ensayo, un ensayo en el que, por cierto, llegará a unificar a ángel y musa como dictadoras de normas (“Pan de oro o pliegue de túnica, el poeta recibe normas en su bosquecillo de laureles”) y a enfrentarlas con el duende que presupone la impugnación de esas mismas normas (“rechaza toda la dulce geometría aprendida”, “rompe los estilos”). Por una parte, pensamos que la procedencia de la oposición lorquiana duende / ángel procedería, conceptualmente hablando, por una parte, de su propia naturaleza semántica. Cualquier tesoro que hubiera consultado le hubiera conducido a esa oposición que está, ya lo hemos analizado, en el mismo origen del vocablo castellano *duende*, desde Covarrubias: los duendes son demonios, espíritus caídos, esto es, ángeles invertidos. Por otra, de las teorías de su amigo torero, diseminadas en el texto de Nueva York y seguramente en múltiples conversaciones: según un sugerente testimonio de Gerardo Diego, las nada infrecuentes disertaciones sobre la materia de Sánchez Mejías embelesaban a los jóvenes amigos de su generación, incluso a aquellos que menos interés tenían *a priori*.

Ignacio explicaba su teoría del torero de tan geométrica y evidente y casi metafísica o teológica manera, que por momentos pensábamos en una cátedra de Poética. Allí veíamos a Jorge Guillén (que no entendía una jota de toreo) mirando boquiabierto a Ignacio, y luego comentando su pasmo por la radiante inteligencia del maestro y el paralelismo increíble entre poema y faena. (Hernández, 1997, p. 32)

Geometría y metafísica que también se perciben en la, digamos, tauromaquia de García Lorca. ¿De quién si no de su amigo Ignacio o, en menor medida, de José Bergamín, pudo García Lorca oír conceptos y relatos que luego reelaboraría a su “nueva manera espiritualista”?

En los toros [el duende] adquiere sus acentos más impresionantes porque tiene que luchar, por un lado, con la muerte, que puede destruirlo, y, por otro lado, con la geometría, con la medida, base fundamental de la fiesta.

El toro tiene su órbita, el torero la suya, y entre órbita y órbita hay un punto de peligro, donde está el vértice del terrible juego. [...]

El torero que asusta al público en la plaza con su temeridad no torea, sino que está en ese plano ridículo, al alcance de cualquier hombre, de *jugarse la vida*; en cambio, el torero mordido por el duende da una lección de música pitagórica, y hace olvidar que tira constantemente el corazón sobre los cuernos. (García Lorca, 1984b, pp. 106-107)

El toro es el demonio, pero también el toro es la muerte, repite Sánchez Mejías: son, seguramente, las dos asociaciones más reiteradas de su texto: “El toro es el peligro, la muerte, la muerte que nos rodea por todas partes, que nos busca o que nos espera, que nos acecha o que nos viene al encuentro”: la muerte omnipresente, vinculada al demonio en esta pieza y al duende en la de Lorca. ¿Qué será, entonces, la tauromaquia para Ignacio Sánchez Mejías? Él mismo nos responde (2010, p. 115): “un arte para no morir”. El espada lanza una dramática interrogación dirigida a los españoles: “Matadores, toreros, hombres de los pueblos de España, ¿por qué vais hacia la muerte?”, que nosotros percibimos no lejana de las lorquianas tesis de España como “país abierto a la muerte”, “país donde lo más importante de todo tiene un último valor metálico de muerte”, el único “donde la muerte es el espectáculo nacional, donde la muerte toca largos clarines a la llegada de las primaveras, y su arte está siempre regido por un duende agudo que le ha dado su diferencia y su cualidad de invención”. Y ¿qué imagen procedente del plano *real* podría tener en mente Lorca cuando dice: “hay una barandilla de flores de salitre, donde se asoma un pueblo de contempladores de la muerte”? No nos parece descabellado proponer que sea de origen taurómico: la de los aficionados sentados en las gradas y asomados, sobre todo si están en asientos de barandas o antepechos, a la plaza en la que un sacerdote moderno sacrifica a un animal totémico. Es la efigie que se nos impone.

Por último, nos parece que en la dicotomía faena de capote / faena de muleta aún late un eco, si bien el más débil de los aquí explorados, de las palabras del torero (Sánchez Mejías, 2010, pp. 116 y 117), que son las que siguen:

El capote es un trozo de seda de colores vivos que sirve para llamar la atención del toro, para atraerlo, para invitarlo al juego, a la lucha. [...] El capote en suma es la imaginación del torero.

[La muleta es] la herramienta de los trabajadores del valor. [...] La muleta es el pararrayos de las cornadas, la “maquinilla” donde va la muerte a estrellarse.

Sea en la adjetivación meliorativa que ambos otorgan a la suerte de capote frente a la de muleta, sea en la caracterización más menestral y rebajada de la segunda, Lorca (1984b, p. 107) parece estar dialogando aún con el amigo:

Se puede tener musa con la muleta y ángel con las banderillas y pasar por buen torero, pero en la faena de capa, con el toro limpio todavía de heridas, y en el momento de matar, se necesita la ayuda del duende para dar en el clavo de la verdad artística.

Para concluir este apartado sobre la influencia del Sánchez Mejías maestro de lidia en el García Lorca escritor, destacaremos un detalle que los estudiosos parecen haber minusvalorado, y es cómo, en lo que respecta al interés del granadino por el mundo de los toros, se percibe un notable cambio que es datable, precisamente, a partir de los años en que ambos se conocen. Sabemos que Lorca no era lo que se suele entender por un aficionado a los toros. Con esto se quiere predicar que su asistencia a corridas era circunstancial, y que “no era un gran conocedor de la técnica o la historia de la Tauromaquia”, sin embargo, según testimonio del torero Pepe Amorós, frequentador de la tertulia madrileña de Lorca, al profesor y escritor Andrés Amorós, “entendía perfectamente las claves simbólicas de la Fiesta y sentía la fascinación de su belleza poética” (Amorós, 2000, pp. 15 y 20). Sí era aficionado, y al parecer cabal, su padre. Caballero Pérez y Góngora Ayala (2007, p. 222) califican aquella como “la afición favorita” de don Federico, y afirman que tanto en Granada como en Madrid solía acudir a la plaza. En Madrid, probablemente simultaneaba su asistencia a los dos cosos que en los años treinta tenía la capital, el que estaba más vecino a su casa de la calle de Alcalá, en lo que hoy es el Palacio de los Deportes, y, a partir de 1934, el de las Ventas.



Existen, no obstante, testimonios que nos muestran a un Lorca joven interesado parcialmente en ese mundo, con el que hubo de tener un contacto tangencial en la época en la que se reunía en el hoy desaparecido Café Alameda de Granada con los amigos que formaban parte de la tertulia conocida como “El Rinconcillo”. Agustín Penón alude a la posibilidad, basada en comentarios oídos a alguno de sus entrevistados, de que allí conociese Federico a los banderilleros Arcollas Cabezas y Galadí Melgar, que en el año 36 morirían asesinados como él y junto a él en el Barranco de Víznar (Osorio, 2009, p. 448); sabemos también gracias a una completa descripción del lugar y su clientela escrita por José Mora Guarnido que al Alameda, “por las tardes y por las noches, acudían los torerillos, los aficionados al flamenco, tocaores y cantaores del Café Cantante ‘La Montillana’ situado en las cercanías” (Gibson, 2011, p. 125), pero no parece que los integrantes de la tertulia *intelectual* se mezclaran con los de la taurina; de hecho, Manuel Ángeles Ortiz cuenta cómo los *rinconcillistas* estaban espacialmente enfrentados con los toreros, que se sentaban en las mesas del rincón de enfrente y a quienes, en broma, les gustaba “declararles la guerra” (Molina Fajardo, 1983, p. 88). Testimonios como estos nos conducen, más bien, a dudar de que durante las dos primeras décadas del siglo lo taurino moviera hondamente la sensibilidad del poeta. Tuvo que llegar la personalidad de Ignacio Sánchez Mejías, su fuerte atractivo personal y su gran conocimiento, vivencial y teórico, de la lidia para que eso sucediese.



## 8. Juego y teoría del toro

Podemos fechar hacia 1928-1929 una suerte de despertar taurico en García Lorca, que se transformará, paulatinamente, en fervor para con los campos natural y artístico del toro de lidia y de la corrida, cuyas menciones pasan de ser escasas o anecdóticas a ocupar un lugar privilegiado en su producción.

La presencia del animal, el hombre y sus circunstancias es sintomáticamente escasa en *Poema del cante jondo*, volumen en el cual las únicas referencias al mundo del toro son aquellos torerillos, o toreritos, que, asociados con un mismo personaje, La Lola, teñían el ambiente de un erotismo festivo y jovial, acentuado por el uso de los diminutivos: “La Lola / canta saetas. / Los toreritos / la rodean, / y el barberillo / desde su puerta, / sigue los ritmos / con la cabeza.”; “Luego, cuando la Lola / gaste todo el jabón, / vendrán los torerillos.” (García Lorca, 1992, pp. 185 y 199). Y es que hacia 1922, Lorca está aún muy lejos de vincular el mundo del flamenco al de los toros, binomio que tan importante recorrido presenta en nuestra literatura y en la de los viajeros románticos a partir del siglo XIX. Tal vínculo llegará, de manera cumplida, una década más tarde, en la urdimbre de la conferencia sobre el duende, que a su vez se constituirá en influencia mayor para varios trabajos de la literatura flamenco-taurina, muy señaladamente *Flamencología*, de González Climent<sup>153</sup>.

En *Canciones* (1921-1924) Lorca repetirá el motivo de los torerillos erotizados o erotizantes: “Pasaron tres torerillos / delgaditos de cintura, / con trajes color naranja / y espada de plata antigua. / ‘Vente a Sevilla, muchacha.’ / La niña no los escucha.” (García Lorca, 1992, p. 315). Por la misma época, 1923, en la *Tragicomedia de don Cristóbal y la señá Rosita*, se exhibirá de nuevo lo taurino, pero más como ornamentación que como *topos*, así, en una acotación se nos dice que hay “Un viejo cartel de toros y tres candiles”, y en otra Cocoliche describe una imagen de lidia en el país de un ventalle: “y cuando le traje el abanico de nácar en el cual Pedro Romero abre su capote, me dio tantos besos como varillas tenía” (García Lorca, 1997, pp. 21 y 18).

De *Romancero gitano* (1924-1927) se esperaría, por simpatía o cliché, una cierta querencia por esta temática, pero tampoco es ese el caso: las concurrencias son

---

<sup>153</sup> La obra, cuya primera edición es de 1955, fue, a su vez, origen de nuevas influencias. Se divide en dos partes, la primera titulada “Toros” y la segunda “Flamencología”; “Toros” ocupa un tercio exacto de la obra total.

bastante escasas. Aparece un toro bravo como término, más táurico que taurino, de dos metáforas de muy semejante factura, la una en *Reyerta*: “En la copa de un olivo / lloran dos viejas mujeres. / El toro de la reyerta / su sube por la paredes.” (García Lorca, 1992, p. 398) y la otra en el *Martirio de Santa Olalla*: “Brama el toro de los yunques, / y Mérida se corona / de nardos casi despiertos / y tallos de zarzamora.” (1992, p. 433). La pincelada taurina también hace acto de presencia en una ocasión, como circunstancia o escenario primero, de *Prendimiento de Antoñito el Camborio en el camino de Sevilla* “Antonio Torres Heredia, / hijo y nieto de Camborios, / con una vara de mimbre / va a Sevilla a ver los toros.”, y como original metáfora plástica luego: “El día se va despacio, / la tarde colgada a un hombro, / dando una larga torera / sobre el mar y los arroyos.” (García Lorca, 1992, p. 417). Como vemos, material disperso y fragmentario, menciones ocasionales o bases significantes para la construcción de imágenes, que en ningún caso constituyen un *continuum* o fundan un cuerpo analizable.

Una de las ejecuciones más importantes sobre ese mundo que en realidad son varios –anteriores al encuentro personal entre Federico e Ignacio, queremos decir– se encuentra en *Mariana Pineda* (1925). De boca de una de las protagonistas, Amparo, oímos el largo romance de 48 versos que comienza “En la corrida más grande / que se vio en Ronda la vieja. / Cinco toros de azabache, / con divisa verde y negra.” (García Lorca, 1997, pp. 62-63) y que supone el primer derroche lorquiano de imaginaria torera, una especie de “crónica taurina en verso” al decir de José Alameda (1980, p. 84), feudataria de otros poemas coetáneos y anteriores de corte popular.

En octubre de 1926 tenemos noticia de un proyecto, uno de los muchos del siempre efervescente, inquieto y optimista en cuanto a sus propias capacidades Lorca, cuyo alcance resulta difícil de imaginar. En una carta a Melchor Fernández Almagro, Federico escribe: “Ahora *va saliendo* la oda a Juan Belmonte que, como salga, como la veo, puede ser una cosa estupenda”. De tal oda, si es que realmente existió y no es sino “un proyecto que quizá no ha rebasado el estadio de la mera elaboración mental”, no hay rastro. Tal vez no tuviera aún el poeta el necesario dominio de los trastos de matar para emprender un cálculo en apariencia tan ambicioso.

De hecho, cuando unos meses más tarde –enero de 1927–, José María de Cossío le pide textos taurinos para su antología *Los toros en la poesía castellana*, todo lo que Lorca le ofrece, no son ironías previas, son unos fragmentos del

*Prendimiento de Antoñito el Camborio en el camino de Sevilla* y el romance de la corrida de toros de Ronda, de *Mariana Pineda*, apenas, pues, unas referencias taurinas en el primer texto y una narración de “ambiente” en el segundo. Ni el menor asomo por ningún lado de la oda a Belmonte, que tal vez ni siquiera llegó a escribirse. (García Lorca, 1985b, pp. 101-102)

Esta cadena lorquiana de logros parciales continúa, exhibiendo periódicamente eslabones puntuales, rotos o en construcción, y llega hasta 1928, que es la fecha propuesta por su descubridor, Miguel García-Posada, para los dos tercetos encadenados de la *Oda al toro de lidia*, seis endecasílabos de excepcional tensión y brillo cuya cualidad expresiva y musical salta a la vista, y al oído:

#### ODA AL TORO DE LIDIA

Llegabas negro, rojo, con luceros,  
por la tierra tirante y desolada,  
chorro y espuela de los caballeros.

Tu boca de materia machacada  
dejaba por la brisa del verano  
lacre de luz y zumo de granada.

A partir de este momento contemplamos una suerte de ascenso, tanto cuantitativo como cualitativo: el mundo de la lidia o sus referentes aparecen de 1928 en adelante con imaginería especialmente deslumbrante y compleja tras la influencia surrealista, por ejemplo, en textos como la *Oda al Santísimo Sacramento*, de 1929 (García Lorca, 1992, pp. 960-969), uno de los grandes poemas lorquianos, si se nos permite la efusión, y también de los peor recibidos –para empezar, por su propio destinatario, Manuel de Falla– de su última obra.

Porque tu signo es clave de llanura celeste  
donde naipe y herida se entrelazan cantando,  
donde la luz desboca su toro relumbrante  
y se afirma el aroma de la rosa templada.

[...]

Que al balido reciente y a la flor desnortada  
y a los senos sin huellas de la monja dormida  
responda negro toro de límites maduros  
con la flor de un momento sin pudor ni mañana.

Llegamos así a enero de 1930, concretamente al día 20, como sabemos, fecha de la conferencia *El pase de la muerte*, de Ignacio Sánchez Mejías. Padrino y ahijado taurinos se conocen ya desde hace unos tres años. Federico ha estado componiendo en aquella ciudad buena parte de dos de sus obras capitales, *Poeta en Nueva York* (1929-1930) y *El público* (1933). Y en ambas, especialmente en la primera, encontramos un buen número de referencias, todas ellas de singular fuerza y altura: “Aquellos ojos míos de mil novecientos diez / vieron la blanca pared donde orinaban las niñas, / el hocico del toro...” (García Lorca, 1992, p. 448); “La luna tiene un sueño de grandes abanicos / y el toro sueña un toro de agujeros y de agua.” (1992, p. 484); “Si el aire sopla blandamente / mi corazón tiene la forma de una niña. / Si el aire se niega a salir de los cañaverales / mi corazón tiene la forma de una milenaria boñiga de toro.” (1992, p. 511); “Tú buscabas un desnudo que fuera como un río, / toro y sueño que junte la rueda con el alga, / padre de tu agonía, camelia de tu muerte, / y gimiera en las llamas de tu ecuador oculto.” (1992, p. 530); “En la gran plaza desierta / mugía la bovina cabeza recién cortada / y eran duro cristal definitivo las formas que buscaban el giro de la sierpe.” (1992, p. 504). En *El público* será el Estudiante 5º, dueño o mayoral de un rebaño de toros de cuyo simbolismo sexual no cabe mucha duda, el que los menciona en dos ocasiones (García Lorca, 1997, p. 286):

Pero yo que subo dos veces, todos los días, la montaña y guardo, cuando terminan mis estudios, un enorme rebaño de toros con los que tengo que luchar y vencer cada instante, no me queda tiempo para pensar si es hombre o mujer o niño, sino para ver que me gusta con un alegrísimo deseo.

[...]

Yo tengo cuatrocientos toros. Con las maromas que torció mi padre los engancharemos a las rocas para partirlas y que salga un volcán.

Coetánea de estas obras es *La zapatera prodigiosa*, de 1930, y en ella (García Lorca, 1997, pp. 204 y 186) son la protagonista, la Zapatera (“Que a pesar de sus

cincuenta y tantos años, benditísimos cincuenta años, me resulta más juncal y torerillo que todos los hombres del mundo.”) y el Mozo del sombrero (“Tengo tanto coraje que agarraría un toro de los cuernos, le haría hincar la cerviz en las arenas y después me comería los sesos crudos con estos dientes míos, en la seguridad de no hartarme de morder.”) quienes aportan dos claras imágenes taurinas, más elaborada y compleja la segunda, a este conjunto. En el *Retablillo de don Cristóbal* (1931), hallamos solamente la modesta presencia de un frecuente dicho: “Vamos al toro” (García Lorca, 1997, p. 368).

Las citas taurinas en la obra lírica y dramática no acaban aquí, pero el 11 de agosto de 1934 sucede la tragedia que parte en dos este itinerario: en la plaza de toros de Manzanares, Ignacio Sánchez Mejías es fatalmente herido por *Granadino*, un toro de la ganadería de Ayala. Muere en Madrid días después y es enterrado en Sevilla, en el mismo panteón en el que reposaban los restos de su cuñado *Joselito*. Algunos de los más grandes poetas de su siglo, amigos en vida, cantaron su muerte: Miguel Hernández, Rafael Alberti, Federico García Lorca. De 1935 es el *Llanto por Ignacio Sánchez Mejías*, que según un consenso cuasi explícito podría ostentar dos insignes marcas literarias: constituir una de las cimas, si no la cima, de la creación lorquiana y contender y acaso vencer –las medievales *Coplas a la muerte de su padre* de Manrique se alzarían como rival casi imbatible– en un no demasiado elegante concurso de las mejores elegías escritas en lengua española. Y no sería este segundo un *título* menor, si convenimos que España puede presumir en verdad de tradición elegíaca; un especialista en ella, Bruce W. Wardropper (1967, p. 9), afirma que nuestro corpus de poemas a la muerte comprende algunas de las obras maestras de la lírica nacional: “es probable –apuesta el estudioso– que el mejor poema del siglo XV y el mejor del siglo XX sean elegías”.

Justo un año después de la muerte de su amigo, en septiembre de 1935, cuenta entre sus proyectos con “Llevar al cine cuanto se relaciona con la lidia, con el toro de lidia. No el acto de la lidia, no. El ambiente: coplas bailables, leyendas” (García Lorca, 1985b, p. 102). Es uno de los muchos planes suyos que no llegarán a término, pero que nos ayudan a balizar la ruta de anhelos e intereses respecto de lo taurino. Podemos, en todo caso, aseverar que hacia 1935 el dominio poético de Lorca y su conocimiento plástico del mundo del toro y de la lidia habían alcanzado niveles verdaderamente notables; el *Llanto* no es sino su prueba positiva.

De las tres obras dramáticas tradicionalmente percibidas como trilogía, en *La casa de Bernarda Alba* (1936) no hemos encontrado rastro de toros, toreros, arenas o dehesas, pero sí en *Bodas de sangre* (1933) y en *Yerma* (1934). En la primera, la Madre se pregunta: “¿Y es justo y puede ser que una cosa pequeña como una pistola o una navaja pueda acabar con un hombre, que es un toro?”. Más tarde, se caracteriza con exactitud de cosa recién creada el despabilar de la boda por boca de una Criada: “¡Como un toro, la boda / levantándose está!” (García Lorca, 1997, pp. 385 y 410). El toro en esta obra teatral es una sencilla pero efectiva figura presta para la concepción de lenguaje simbólico, en cambio, *Yerma* es una obra más rica en este sentido, por mera lógica interna. El personaje enmascarado del Macho, que aparece en la escena bacanal y que representa al demonio, debe, según indicación del dramaturgo, empuñar un cuerno de toro en la mano; además, el carácter dominador masculino se compara con el del bóvido: “En esta romería / el varón siempre manda. / Los maridos son toros, / el varón siempre manda, / y las romeras flores, / para aquel que las gana.” *Yerma*, la protagonista, acentuando los contrastes simbólicos que recorren todo el drama, confiesa: “A veces, cuando ya estoy segura de que jamás, jamás..., me sube como una oleada de fuego por los pies y se me quedan vacías todas las cosas, y los hombres que andan por la calle y los toros y las piedras me parecen como cosas de algodón.” (García Lorca, 1997, pp. 489 y 480)

Acaba nuestra revisión de la obra poética y dramática en el año mismo de la muerte, con un encuentro que rebosa pericia y esplendidez: la casida número V de *Diván del Tamarit* (García Lorca, 1992, p. 593), toda ella imaginería taurina de alta escuela. El dominio que Lorca exhibe en ese poema, tras hitos líricos como *Llanto por Ignacio Sánchez Mejías* o *Poeta en Nueva York*, es pleno.

#### CASIDA DEL SUEÑO AL AIRE LIBRE

Flor de jazmín y toro degollado.  
 Pavimento infinito. Mapa. Sala. Arpa. Alba.  
 La niña finge un toro de jazmines  
 y el toro es un sangriento crepúsculo que brama.

Si el cielo fuera un niño pequeñito,  
 los jazmines tendrían mitad de noche oscura,



y el toro circo azul sin lidiadores  
y un corazón al pie de una columna.

Pero el cielo es un elefante  
y el jazmín es un agua sin sangre  
y la niña es un ramo nocturno  
por el inmenso pavimento oscuro.

Entre el jazmín y el toro  
o garfios de marfil o gente dormida.  
En el jazmín un elefante y nubes  
y en el toro el esqueleto de la niña.

Concluimos la primera parte de este cotejo en la creencia de que nuestra hipótesis se afianza, y en la confianza de que su consistencia sea definitiva una vez abordemos un repaso semejante por la producción de tipo ensayístico y periodístico.

En una primera fase cronológica las concurrencias van a ser circunstanciales y aisladas, pero a partir de un momento que podemos fechar alrededor de 1930 tomarán mayor cuerpo, luego carta de independencia, para llegar a convertirse en uno de los temas fundamentales (*Juego y teoría...*) o en el principal (*Sol y sombra*) del texto en cuestión.

En *El cante jondo, canto primitivo andaluz*, para nuestra sorpresa, una sorpresa paralela si no superior a la que ya manifestamos al comentar idéntico hueco temático en *Poema del cante jondo*, ni siquiera surge la interrelación. Y decimos que nuestra extrañeza es aún mayor por considerar que la disertación, género en el que la libertad para analizar en extensión y profundidad un sujeto determinado y hallar relaciones entre campos afines es casi ilimitada, hubiera propiciado ese encuentro. El Lorca joven se nos antoja indiferente, si no ajeno, a la estrechísima relación que en las primeras décadas del siglo XX existía entre las esferas jonda y taurina en términos tanto vitales como estéticos.

En *Semana Santa en Granada, Historia de este gallo, Degollación del Bautista, Santa Lucía y San Lázaro, Sketch de la nueva pintura o Canciones de cuna*

españolas<sup>154</sup>, aparecen evocaciones aisladas, dos de las cuales, las de *Degollación del Bautista y Santa Lucía y San Lázaro*, son vívidas y de mayor fuste poético. También la referencia taurina es circunstancial en su conferencia *Imaginación, inspiración, evasión*, (García Lorca, 1989a, p. 262) pero está desarrollada con mayor largueza, usándola como preámbulo *ad hoc*, según una de las recensiones que tenemos de ella, la del diario *El Sol*, de 16 de febrero de 1929:

Dijo el arquitecto Corbusier en una reunión íntima de la Residencia de Estudiantes que lo que más le había gustado de España era la frase de “dar una estocada”, porque expresaba la intención profunda de ir el tema y el ansia de dominarlo rápidamente, sin detenerse en lo accesorio y decorativo.

Yo también –agrega– soy partidario de esta posición de la estocada, aunque, naturalmente, no sea un espada de limpia agilidad. El toro, (el tema) está delante y hay que matarlo. Valga siquiera mi buena intención.

El verdadero punto de inflexión en el trayecto de su interés por lo taurino se produce, como hemos adelantado, cuando, alrededor del año treinta, redacta *Sol y sombra*<sup>155</sup>, una pieza acaso destinada, según Andrés Amorós, a su proyecto de libro *La Tauromaquia* (Amorós, 2011, pp. 17-18). Se trata de un texto de carácter lírico-analítico en el cual Lorca despliega un dominio léxico antes inexistente; hasta entonces, el poeta se había manejado, o conformado, con un utillaje básico, aderezado y realzada gracias a su nutrida imaginaria; ahora lo hallamos mejor pertrechado de

---

<sup>154</sup> “El que quiera sentir junto al aliento exterior del toro ese dulce tictac de la sangre en los labios, vaya al tumulto barroco de la universal Sevilla.” (García Lorca, 1989a, p. 137) “Los cantos enardecidos y rizados hasta la punta ponían banderillas de lujo en el manso corazón de don Alhambro.” (p. 383) “Se hacía intolerable la presencia de la luna y se deseaba el toro abierto, el toro desgarrado con el hacha y las grandes moscas gozadoras.” (p. 151) “Aquella noche era la noche de fiesta en la cual toda España se agolpa en las barandillas para observar un toro negro que mira al cielo melancólicamente y brama de cuatro en cuatro minutos.” (p. 149) “Yo experimento ante estos cuadros de Miró la misma emoción misteriosa y terrible que siento en los toros en el momento en que clavan la puntilla sobre la testa del enorme animal. Momento en que nos asomamos al borde de la muerte que clava su pico de acero en el tierno e intangible temblor de la materia gris.” (p. 280). “Pero no es España aficionada al ‘coco’. Prefiere asustar con seres reales. En el Sur, el ‘toro’ y la ‘reina mora’ son las amenazas” (p. 289).

<sup>155</sup> El manuscrito de esta prosa fue expuesto en la Biblioteca Nacional de España en febrero de 2013 con algunas apreciaciones sobre su datación: “Aunque no es totalmente seguro, la caligrafía, el tipo de tinta y la pluma llevan a pensar en esa fecha, así como el hecho de que se trate de prosa, lo que la vincula con otras prosas realizadas a partir de 1925.” En la edición de *Obras completas* de Aguilar la fecha probable que se propone es 1930 (García Lorca, 1989a, p. 392). Véase también: Martínez Nadal, R. (1966). “Sol y sombra” de Federico García Lorca. En *Liber amicorum de Salvador de Madariaga* (pp. 367-381). Bruges: De Tempel, Tempelhof. Para profundizar en este y otros aspectos de la relación entre Lorca y los toros véase, asimismo: Martín, E. (1973). La actitud de Lorca ante el tema de los toros a través de cuatro cartas a José María de Cossío. En *Ínsula*, n° 322 (noviembre de 1973), p. 3.

ropa y avíos, de armas y letras. La oposición sol y sombra –no demasiado original en la literatura taurina– la había usado también Sánchez Mejías (2010, p. 119) en su conferencia de Nueva York, tiñendo la dicotomía de tonos irónicos, sociales e ideológicos:

Va [el público] al sol o a la sombra. El sol es la localidad barata e incómoda que casi siempre está a la izquierda de la Presidencia y frecuenta el pueblo. La sombra es la localidad cara, confortable y presumida, a la derecha, y la frecuenta la aristocracia, los militares, el clero y las mujeres. Las mujeres en todos los espectáculos de la vida tienden a acomodarse en la sombra, entre el clero y la aristocracia, frente al pueblo. Si alguna vez se subleva contra la tradición salta del ruedo por encima de la barrera entregándose sola a la lidia.

Federico adopta, explícitamente, un tono más conceptual y alegórico que el usado en la conferencia de su amigo, en esta especie de artículo que semeja un intento de abordar una teoría estética (propósito que hallamos equiparable con el que va a latir poco después en *Juego y teoría...*), o tal vez un exordio para su proyectada y no realizada *Tauromaquia*. Miguel García-Posada lo considera su primer texto importante sobre toros y no duda en fecharlo en 1930; para él, este documento muy poco o nada taurófilo, es “en realidad una prosa de contenido metafísico, que va bastante más allá de la ‘fiesta’ y de los toreros” (García Lorca, 1985b, p. 102). Reproducimos algunos fragmentos, los que ilustran los aspectos reseñados (García Lorca, 1989a, pp. 391-392):

Basta escribir estos dos nombres, así, sol con letra negra y sombra con letra amarilla, para cambiar la estética del toreo. Y así tendría que suceder, cuando se juegue con el sol y la sombra. Cuando se pueda hacer de ellos metáfora, o concepto.

Esto no depende de nube, espejo o muro. Depende del torero.

Del torero brotan el sol y la sombra.

[...] Los toreros mueren en la plaza por culpa de estas dos mitades antagónicas. Antes que domar el toro, tienen que organizar sus actitudes en este día y noche abrazados en lo redondo e inseparables. Hay un peligroso juego de distancias en lo [blanco] amarillo y en lo negro, el aire se llena de lentes cóncavas y convexas, y el toro se agranda y se achica, ágil, deslumbrador, incierto, como una antorcha en la torre.

[...] Siempre me ha asustado ver perfilarse a los diestros en la sombra. La sombra está cerrada como un vértice y no ayuda en la fuga precisa, sino que estorba inerte y pesada como una ballena muerta sobre el mar.

En cambio el sol está abierto por los cuatro costados. Su aire lleno de olés y de sierpes encendidas da al lidiador conciencia de su ritmo y ...nida [comienzo de palabra ilegible] y fe en su espada.

Tenía que llegar Belmonte, vestido de verde, extático, lleno de la emoción curva del arco en tensión, para suprimir teóricamente la violenta luz del sol y la sombra.

Estamos en la época en la que va a modificar y a rebautizar su conferencia sobre el cante jondo. ¿Ligará el cante, aunque sea de manera anecdótica, al toro, revisando de alguna manera su *olvido* de 1922? Así es. Elige la forma menos comprometida, el símil, pero lo hace (Maurer, 2000, p.159).

El cantaor cuando canta celebra un solemne rito, saca las viejas esencias dormidas y las lanza al viento envueltas en su voz.

Tiene un profundo sentido religioso del canto. Se canta en los momentos más dramáticos, y nunca jamás para divertirse, como en las grandes faenas de los toros, sino para volar, para evadirse, para sufrir, para traer a lo cotidiano una atmósfera estética suprema. La raza se vale de estas gentes para dejar escapar su dolor y su historia verídica. Cantan alucinados por un punto brillante que tiembla en el horizonte. Son gentes extrañas y sencillas al mismo tiempo.

Como se apreciará, lo que ha hecho el autor ha sido, básicamente, interpolar la comparación taurina en el anterior bastidor que solo se refería al cante, añadiendo, sobre todo, pequeños elementos nuevos. Pero esa idea, la idea del cante no como entretenimiento o diversión sino como drama que provoca sufrimiento, parangonado con la lidia, la va a prolongar, justamente, en la conferencia que le anda rondando y en la que, como sabemos, elegirá al toreo como una de las artes objeto del duende: y es que Lorca ha recibido las lecciones de su particular maestro taurómico y, en lo que respecta a este interés específico, se mueve y ya no dejará de moverse —es nuestra conjetura— en su órbita de influencia.

En España (como en los pueblos de Oriente donde la danza es expresión religiosa) tiene el duende un campo sin límites sobre los cuerpos de las bailarinas de Cádiz, elogiadas por Marcial, sobre los pechos de los que cantan, elogiados por Juvenal, y en toda la liturgia de los toros, auténtico drama religioso, donde, de la misma manera que en la misa, se adora y se sacrifica a un dios.

Parece como si todo el duende del mundo clásico se agolpara en esta fiesta perfecta, exponente de la cultura y la gran sensibilidad de un pueblo que descubre en el hombre sus mejores iras, sus mejores bilis y su mejor llanto. Ni en el baile español ni en los toros se divierte nadie; el duende se encarga de hacer sufrir, por medio del drama sobre formas vivas, y prepara las escaleras para una evasión de la realidad que circunda. (García Lorca, 1984b, 105-106)

Tras la muerte de Ignacio y la escritura y publicación del *Llanto* podemos rastrear varias importantes declaraciones de afirmación taurina en entrevistas y alocuciones, en las que Lorca se expresa cada vez con más convicción: hallamos en ellas un tono más vehemente; la utilería y el engaste de los argumentos se han perfeccionado y consolidado. Consideremos en primer lugar una grabación destinada a los radioyentes argentinos cuyo texto poseemos íntegro; es la segunda de sus tres alocuciones radiofónicas, se emitió en agosto de 1935. Estuvo inédita hasta 1984, año en que la editó Amadeu J. Soberanas (Amorós, 2000, p. 18). García-Posada la titula *Ensayo o poema sobre el toro en España*. Seleccionamos de ella algunos párrafos:

En la mitad del verano ibérico se oye un mugido que hace llorar a los niños de pecho y atrancar las puertas de las callecitas que bajan al Guadalquivir o que bajan al Tormes. No ha salido de establo este mugido, ni de las dulces pajas del reposo, ni de la carreta, ni de los horribles mataderos provinciales, sucios de continuas hecatombes. Este mugido sale de un circo, de un viejo templo, y atraviesa el cielo seguido de una caliente pedrea de voces humanas.

Este mugido de dolor ha salido de las frenéticas plazas de toros y expresa una comunión milenaria, una ofrenda oscura a la Venus tartesa del Rocío, viva antes que Roma y Jerusalén tuvieran murallas, un sacrificio a la dulce diosa madre de todas las vacas, reina de las ganaderías andaluzas, olvidada por la civilización en las solitarias marismas de Huelva.

En la mitad del verano ibérico se abren las plazas, es decir los altares. El hombre sacrifica al bravo toro, hijo de la dulcísima vaca, diosa del amanecer que vive en el rocío. La inmensa vaca celestial, madre continuamente desangrada, pide

también el holocausto del hombre y continuamente lo tiene. Cada año caen los mejores toreros, destrozados, desgarrados por los afilados cuernos de algunos toros que cambian por un terrible momento su papel de víctimas en papel de sacrificadores. Parece como si el toro, por un instinto revelado o por secreta ley desconocida, elige el torero más heroico para llevárselo, como en las tauromaquias de Creta, a la virgen más pura y delicada.

Muy cercano cronológicamente a la composición del *Llanto por Ignacio Sánchez Mejías* este poema en prosa, o esta prosa poética, dialoga explícitamente con aquel texto, pero también *con Juego y teoría del duende*, conferencia que Lorca pensaba repetir en España –y esto nos parece notable–, aunque finalmente no lo hizo. Para empezar, su recuerdo del amigo ausente y de su tragedia queda explícito en la alocución:

Desde Pepe-Hillo hasta mi inolvidable Ignacio Sánchez Mejías, pasando por Espartero, Antonio Montes y Joselito, hay una cadena de muertos gloriosos, de españoles sacrificados por una religión oscura, incomprensible para casi todos, pero que constituye la llama perenne que hace posible la gentileza, la galantería, la generosidad, la bravura sin ambiciones donde se enciende el carácter inalterable de este pueblo. El español se siente de pronto arrastrado por una fuerza seria que le lleva al juego con el toro, fuerza irreflexiva que no se explica él mismo que la siente y está basada en una emoción en la que intervienen los muertos asomados en sus inmóviles barreras y contrabarreras de luz lunar.

Estos “muertos asomados en sus inmóviles barreras y contrabarreras de luz lunar” son actores principales de la visión poética que Lorca tiene de la lidia. Por un lado se muestra la omnipresente luna, cuya luz iluminaba toda la sombría conferencia del duende, por otro las “inmóviles barreras y contrabarreras” a las que se asoman los muertos nos remiten a la “barandilla de flores de salitre, donde se asoma un pueblo de contempladores de la muerte”, de la muerte española, cuyo triunfo es “popular”.

Las evocaciones de la cultura tartésica, presentes en ambos textos de Lorca, son, asimismo, deudoras del corpus de influencia del torero. En *Juego y teoría...* comparecían Ignacio Espeleta y su “sonrisa digna de Argantonio” junto a una familia de trabajadores de unos degolladeros que, tres años más tarde, en 1935, han sido desposeídos de todo romanticismo y figurarán como “horribles mataderos

provinciales, sucios de continuas hecatombes”, pero que en 1933 se sublimaban como templos en los que unos sacerdotes milenarios (los *Floridas*, eufemísticos *Guarriros*) concelebraban ritos sacrificiales a Gerión. En la prosa poética *Sol y sombra* múltiples van a ser las advocaciones de una diosa tartesa relacionada con la ganadería y sincretizada en las marismas huelveñas con el culto católico a la virgen del Rocío. Lorca las ha elaborado, a través de una relación cifrada y sigilosa, especular y dialéctica, con el ideario taurómico de Sánchez Mejías: en la concatenación de imágenes dedicadas a la diosa tartesa / virgen del Rocío, lo que presenciamos es un diálogo con el torero ya fallecido y su mundo mítico. El “mugido de dolor” del toro sureño “expresa una comunión milenaria, una ofrenda oscura a la Venus tartesa del Rocío”, a la “dulce diosa madre de todas las vacas”, “reina de las ganaderías andaluzas”, “dulcísima vaca” madre del toro, “diosa del amanecer que vive en el rocío”, “la virgen más pura y delicada”. No parece sino que Lorca se complaciera en un rociado de jaculatorias, desprendidas de una especie de himno virtual que recordaría, en alguna de sus imágenes, a las de la *Oda al Santísimo Sacramento*, o bien compusiera un conjunto ecléctico y barroquizante de nuevas letanías dedicadas a Nuestra Señora tartesa. Una diosa perteneciente a una religión oscura y lunar, “olvidada por la civilización en las solitarias marismas de Huelva”, que exige un sacrificio. Ese sacrificio suele ser el del toro, claro es, pero el animal también puede, “por un instinto revelado o por secreta ley desconocida” alterar la liturgia eligiendo al torero, al más heroico, “para llevárselo, como en las tauromaquias de Creta, a la virgen más pura y delicada”.

Dos importantes casos relativos a la Virgen del Rocío salidos del plano real, y su relación con Sánchez Mejías y, más tarde, con Lorca, iluminarán estas referencias literarias desde el plano biográfico. En la Feria del Pilar de 1924, que supuso un éxito enorme, artístico y económico, para el diestro, tuvo lugar uno de los desplantes de arrogancia que tanto caracterizaron al toreador. Era el 12 de octubre, fiesta mayor. El diestro fue a brindarle un toro a su amigo José Pérez de Guzmán. Se acercó al tendido y le dijo en voz alta: “Brindo la muerte de este toro por la Virgen verdadera, la nuestra, la del Rocío...”. La frase, que presenta diferentes variantes según quién la haya retransmitido, pero cuya esencia recogen esas palabras, provocó un escándalo mayúsculo, y un público que había ovacionado a Ignacio en las banderillas se viró contra él en clamor de gritos e insultos. Antonio Conde, el fiel mozo de espadas de Ignacio, le contaba al crítico Corrochano: “Ya sabrá usted lo de Zaragoza. Es que ya

exponemos hasta en los brindis, don Gregorio”. La historia era muy conocida y por poco que sepamos de su altiva personalidad, no es difícil imaginar a su mismo protagonista relatándola complacido y a sus corifeos repitiéndola divertidos. Lorca no tuvo más remedio que conocer la querencia de Sánchez Mejías por esa imagen religiosa, así como la anécdota del brindis que tanto revuelo causó (Amorós y Fernández Torres, 2011, pp. 199-200). Cosa que vendría a confirmar una segunda anécdota, ocurrida años después del deceso de Ignacio, que vamos a procurar sintetizar.

De ella dan cumplida cuenta García-Ramos y Narbona (1988, pp. 282-284) en su biografía del matador. Corre el año 1935 y Lorca y Bergamín preparan la primera edición del *Llanto por Ignacio Sánchez Mejías*, para la que el poeta le había encomendado portada e ilustraciones a su amigo Pepe Caballero, quien recibe de aquel instrucciones bastante precisas. El autor desea que en la portada se incluya un letrero que rece: “Lo mató un toro de la ganadería de Ayala”. Lo normal hubiera sido que se mencionara su nombre, el del animal... pero el morlaco se llamaba *Granadino*; es probable que ver impreso sobre la cenefa ese gentilicio no fuera plato del gusto del *granadino*. Luego pide que en la orla se intercalen los nombres de las ciudades que vieron sus tardes de gloria, y que se dibujen banderillas, arpones, estoques y otros símbolos que al pintor se le ocurran. Debajo, en una cartela sostenida por ángeles, esta frase: *Lo recogió la Virgen del Rocío*. Cuando ya estaba listo el boceto, Caballero recibe una llamada de Lorca en la que le comunica un cambio de parecer: “Oye, Pepe... Mira; en vez de eso de *Lo recogió la Virgen del Rocío*, creo que iría mejor esto otro: *Lo recogió la Venus de Tartesos*”, a lo que Caballero replica que se iba a notar el retoque, ya que el retrato estaba hecho con tinta china. Pasa el tiempo, Bergamín urge a que Caballero acabe su parte del encargo, pero antes de la entrega del trabajo el pintor recibe una última indicación, en estos términos: “Pepe... En vez de lo de la Venus pon *Se lo llevó la Blanca Paloma*. Les gustará más a tus paisanos”. Así quedó, finalmente, el lema, tras la desesperación del pintor y su demostración de habilidad para el retoque<sup>156</sup>.

---

<sup>156</sup> Ian Gibson (2011, p. 994) se pregunta: “¿Por qué eligió, para recoger el cuerpo de Ignacio, a la Virgen del Rocío, en vez, por ejemplo, de la Virgen de la Macarena, en Sevilla y, por ende, especialmente relacionada con Sánchez Mejías? Es posible que tuviese en cuenta, además de la antigüedad del culto a la Virgen del Rocío, con sus raíces míticas, quizá tartesas, y de su romería, la más universal y concurrida de Andalucía, el hecho de ser de Huelva José Caballero, y que poco tiempo antes la madre de éste le había regalado una medalla de plata de la Virgen del Rocío con su nombre inscrito al dorso”. Disentimos de esta hipótesis. A quien la imagen de la Macarena estuvo



Además de estas relevantes coincidencias *tartésicas* entre vida y obras, y a pesar de los cinco años transcurridos, apreciamos en este poema en prosa una serie de ecos importantes de *El pase de la muerte*, que en tanto en cuanto podamos verificar no harán sino confirmarnos en la importancia que aquel texto escrito, y tal vez de tantos otros, mayormente orales, irremediabilmente perdidos, hubieron de tener en Lorca. Comparemos este fragmento de Sánchez Mejías...

Dentro de las crueldades humanas no se puede tomar ni un pequeño detalle que compita en belleza con la realización artística del torero. Es verdad que muere el toro y que puede morir el torero. Pero, ¿cómo y por qué? El toro muere repleto de furia, de soberbia, de rabia por matar. El torero, en cambio, vestido de seda y oro, sobre el amarillo albero, bajo los rayos del sol, a cielo abierto, juega con la muerte que se le aproxima trazando círculos alrededor de su cintura. Matadores, toreros, hombres de los pueblos de España, ¿por qué vais hacia la muerte? Hacia ella por la gloria que es la ilusión que corre por la sangre, por el aplauso que es el premio de la locura. Cuando todas las posibilidades cierran al hombre del pueblo las puertas de la celebridad, salta al ruedo a jugar su aventura con la muerte, y muere, si es el caso, sonriendo contento, enseñando el arte de no morir, el arte de la vida.

Rechazada esta compasiva preocupación, digámoslo de una vez por todas, el toreo no es crueldad sino un milagro. Es la representación dramática del triunfo de la Vida sobre la Muerte, y aunque algunas veces, tal como en la tragedia griega, mueran el toro, el hombre y el caballo, el contenido artístico de la lidia brilla sobre el instante y perdura por los siglos. Es el pueblo el que quiere ser torero porque quiere vivir, es el que quiere torear porque quiere hacer milagros. (2010, pp. 126-127)

...con este otro, menos esquemático, más elaborado, de García Lorca:

---

estrechamente ligada fue al cuñado de Ignacio, *El Gallo*. Joselito sentía una veneración rayana en el enamoramiento por la imagen de la Esperanza Macarena: llevaba una imagen suya en la montera, le regaló las cinco valiosísimas flores de esmeraldas y brillantes, popularmente llamadas “mariquillas”, que luce luce en su pechera y retiemblan cuando se la procesiona, cuando José murió vistieron a la imagen de luto por primera vez en la historia de la cofradía. Recordemos, además, el poema que Alberti, impelido por Sánchez Mejías, le compuso a Gallito: “Joselito en su gloria”. A instancias de y dedicado luego a Ignacio, bien es cierto, pero en el cual el vínculo queda claro: la Macarena es la virgen del torero gitano, no del dedicatario. Pensamos que la opción de Lorca por la virgen del Rocío tiene que ver, por un lado, con esa más que posible querencia de Ignacio, que se revela en el brindis zaragozano, más la inclinación decididamente más pagana (y en el afecto pagano siempre han lugar competiciones) que el culto al Rocío y los ritos populares asociados a su romería exhibe, y que Ignacio apreciaría o compartiría. El fervor mariológico originó en España una honda tradición artística que se plasma en el cultivo de prácticamente todos los tópicos marianos, en especial: la Sagrada Familia, la Inmaculada, la Virgen de la Leche o ese icono profundamente meridional que es la Virgen de la Soledad. Tales arquetipos se remontan a un “inveterado culto matriarcal precristiano”, que subsiste en las artes una vez consumados los procesos de secularización (Calvo Serraller, 2013, pp. 63-64).

Se dice que el torero va a la plaza por ganar dinero, posición social, gloria, aplausos, y no es verdad. El torero va a la plaza para encontrarse solo con el toro, al que tiene mucho que decir y al que teme y adora al mismo tiempo. Le gustan los aplausos y lo animan, pero él está embebido en su rito y oye y ve al público como si estuviera en otro mundo. Y, efectivamente, está. Está en un mundo de creación y de abstracción constante por el público de los toros: es el único público que no es de espectadores, sino de actores. Cada hombre torea al toro al mismo tiempo que el torero, no siguiendo el vuelo del capote, sino con otro capote imaginario y de manera distinta de la que está viendo.

Así, pues, el torero es una forma sobre la que descansa el ansia distinta de miles de personas y el toro el único verdadero primer actor del drama.

[...] Esta gana, este deseo [de torear] es la raíz de la fiesta y puede existir porque late en todos los españoles de todos los tiempos. Por eso pueden ser actores en la plaza al mismo tiempo que el torero, que es el especializado; por eso pueden encontrar natural y no milagroso, el espectáculo increíble de una verónica de la escuela de Belmonte o un farol, en la misma cabeza del toro, del atiguo temple de Rafael *el Gallo*. (1997, pp. 437-438)

La relación dialógica y dialéctica existente entre ambos fragmentos se impone a nuestra visión. Se diría que sus autores estuvieran de tertulia, de tertulia taurina. Hacia la muerte va el torero y hacia la muerte va el hombre de España –propone Ignacio– “por la gloria que es la ilusión, por el aplauso que es la gloria de la locura”. Se suele decir –parece recoger Federico– “que el torero va a la plaza por ganar dinero, posición social, gloria, aplausos” pero no es completamente cierto: “le gustan los aplausos y lo animan”, pero él está en otra cosa, él está en su rito. “Juega con la muerte que se le aproxima trazando círculos alrededor de su cintura” –terciaría Sánchez Mejías–, va hacia la muerte para no morir, para representar dramáticamente el triunfo de la vida sobre la muerte, porque el toreo es un milagro en el que pueblo todo “quiere ser torero porque quiere vivir, es el que quiere torear porque quiere hacer milagros”. Y remataría Federico: es, de hecho “el único público que no es de espectadores, sino de actores”, porque cada espectador “torea al toro al mismo tiempo que el torero”, sobre quien “descansa el ansia distinta de miles de personas”; el deseo de torear que “late en todos los españoles de todos los tiempos” es la raíz de la fiesta;

pero –de pronto, disiente– yo no calificaría el toreo de milagro: para los españoles ese espectáculo increíble es algo natural.

Ahora bien, donde ese temperamento dialógico es incuestionable, llegando a acariciar la simetría, es en los párrafos que tratan la relación entre bravura y pastos, y más concretamente pastos sureños, andaluces. La planteaba Sánchez Mejías (2010, pp. 120 y 124-125) en la charla que impartió en Columbia, en estos atrevidos términos:

El toro bravo tiene un sitio para nacer, lo mismo que el petróleo tiene un sitio donde brotar. La fiereza al toro se la da la “yerba” que nace del suelo, y esto es cierto hasta tal extremo que cuando una ganadería entera cambia de lugar, aun dentro de la misma España, pocas generaciones después pierde en bravura lo que gana en mansedumbre. Sus toros, a poco, no embestirán ni acometerán por nada ni por nadie: ya se les encierre o se les deje en libertad, ya se les obligue o se les consienta, ya se les moleste o se les acaricie. Insisto en esto porque es de vital importancia. Lo sabemos nosotros pero la mayoría de los extranjeros lo ignoran. Al toro bravo se le cambia de pasto y a los veinte años nace manso. Por el contrario, si al toro manso se le lleva a los terrenos del toro bravo, a los veinte años es una fiera que tiene instinto de matar. El toro bravo de Andalucía se lleva a los terrenos de Inglaterra o Norteamérica y a los veinte años se deja acariciar por el hombre. El toro inglés o norteamericano se lleva a Andalucía y en veinte generaciones embiste como si fuera un miura y si retornara a su país de origen pasearía su furia en medio de los gritos de una civilización indefensa. Desamparada porque había olvidado la ciencia de la Tauromaquia, la ciencia de la lidia del toro que es la ciencia de la vida.

[...]

Se cree que al toro se le obliga a embestir contra su voluntad, otros piensan que es un toro que robamos a la agricultura, porque su gusto sería trabajar y no embestir. Esto es falso y hay que acabar con este prejuicio. El toro bravo es una fiera como el león y el tigre, a quienes, por otra parte, acomete y vence cuando a ellos se enfrenta. El toro de casta del sur de España ha vencido en muchas peleas públicas al león y al tigre. No sirve para el trabajo porque acomete y mata al hombre, embiste por naturaleza, lleva la furia en la sangre, en la sangre elaborada como ya se dijo, por la hierba de las marismas del Guadalquivir y, mas allá, de las dehesas salmantinas o de las vertientes del Guadarrama.

He aquí a García Lorca (1997, pp. 435-439) disertando sobre idéntica materia en su alocución radiofónica:

La *Fortis salmantina*, torre de Salamanca que se asoma al espejo del Tormes, y la Giralda de Sevilla, enjaezada como una mula de feria, torre que se mira en el Guadalquivir, son los dos minaretes bajo los cuales se desarrolla la afición al toro de los españoles. Claro que todo viene del Sur: el pasodoble torero tiene en todos los casos sangre andaluza y toda escuela y ciencia taurina brotan de Sierra Morena para abajo. Pero hoy la Castilla dorada de Salamanca tiene ganaderías bravas, toros de sangre que juegan con ímpetu en las plazas de la nación. El toro de lidia es una fiera que solamente puede crecer con la hierba mágica de las marismas del Guadalquivir, río de Fernando de Herrera y de Góngora, y con las praderas del Tormes, río de Lope de Vega y Fray Luis de León; que es una verdadera fiera, inservible para la agricultura, y que si se lleva a la ternura pacífica de Galicia se convierte en buey útil, a la primera generación.

Las palabras de Lorca son una paráfrasis de las pronunciadas por su amigo en los Estados Unidos cinco años atrás, casi la reproducción, extractada y poetizada, de un texto original de naturaleza más asequible y sobria, y también más redundante. En ambos textos se predicán los siguientes conceptos: el toro de lidia es una auténtica fiera, una poderosa bestia salvaje; el Sur, Andalucía, es el origen, bien del toreo bien del pasto mágico; es un mito que el toro pueda servir al hombre como animal agrícola; causa de su bravura es la buena hierba de marismas y dehesas; prueba del aserto anterior es que una ganadería meridional que se muda al Norte acabará por amansarse, mientras que si toros domados septentrionales se trasladan al Sur, se harán bravos.

Concluiremos este apartado sobre el ascendiente de *El pase de la muerte* en el despertar efectivo del interés de García Lorca por el mundo de los toros en su obra y en *Juego y teoría del duende* en particular, con una extraordinaria y sorprendente *coincidencia* última. Como sabemos, son cuatro las secciones –*tiempos* los llaman García Ramos y Narbona (1988, p. 287)– en que se divide el *Llanto*, cada una encabezada por un epígrafe: “La cogida y la muerte”, “La sangre derramada”, “Cuerpo presente” y “Alma ausente”. Hacia el climático final de la segunda parte, “La sangre derramada”, leemos:

¡Oh blanco muro de España!

¡Oh negro toro de pena!

¡Oh sangre dura de Ignacio!

¡Oh rruiseñor de sus venas!

En un paraninfo norteamericano, en febrero de 1930, ante la presencia de un grupo de estudiantes y profesores, además de Lorca y *Argentinita*, Sánchez Mejías (2010, p. 125) había dicho: “España, país de artistas, presencia las corridas de toros sin dar importancia a *la sangre derramada*, porque están en juego, sobre todo, valores artísticos y vitales irrenunciables”<sup>157</sup>. Muchos comentaristas han señalado que *la sangre derramada* que constituye el epígrafe segundo de la endecha lorquiana parte de un dato real: se trata de la que dejó el diestro en el centro del redondel. Alfredo Corrochano, que compartía cartel con él, no olvidaría nunca ni aquel gran charco de sangre ni el hecho de que, mientras *Granadino* tuvo prendido por el muslo derecho a Ignacio, desde el momento en que lo empitonó junto a las tablas hasta que se lo llevó al centro de la arena, Ignacio mantuvo los ojos completamente abiertos (“No se cerraron sus ojos / cuando vio la muerte cerca”, escribirá su poeta en la hora elegíaca). Hoy contemplamos esos hechos biográficos, depuestos por testigo tan extraordinario, como enriquecidos con esta coincidencia intertextual, y entre tal cúmulo de reflejos y de azares nos planteamos algunas hipotéticas disyuntivas: o Federico guardó viva memoria del guión de aquella conferencia que él mismo se había encargado de presentar, o disponía él mismo de una copia, o bien lo pudo volver a consultar: no olvidemos que su comadre y amiga Encarnación fue la primera depositaria de su manuscrito. Bien mirado, de conjunciones aún más asombrosas venimos tratando aquí.

En términos de ascendencia y autoridad, Ignacio Sánchez Mejías es para Lorca, en los complejos campos de la tauromaquia y la taurofilia, lo que Manuel de Falla había sido respecto de la música. Esos dos importantes influjos están alejados por una década, coincidente casi con precisión con los principios y el final de la de los veinte, y separan a un joven Federico del adulto García Lorca. En ambos casos se repite, prácticamente, el mismo esquema, uno que combinaba magisterio y aprendizaje, respeto mutuo e intercambio intelectual, morigerados por el nivel de la cercanía y la amistad. Para la posterior construcción estética de las teorías seminales

---

<sup>157</sup> La cursiva es nuestra.

que oirá de primera mano, el poeta prestará el talento de su contrapunto lírico y su poderosa imaginaria. Pero mientras la relación Falla-Lorca ha sido ampliamente estudiada y valorada, el nexo Lorca-Sánchez Mejías, (con la importante concomitancia activa de *Argentinita*) ha venido siendo sistemáticamente subestimada o ignorada como algo circunscrito, sobre todo, al mundo de los afectos y la anécdota vital y, por tanto, de naturaleza menos intelectual, más sencillamente emocional. Podríamos nosotros sostener, en cambio, que aquel encuentro fue fundamental en lo que respecta a la gestación y evolución de ciertas disciplinas cancionero-dancísticas, en la revisión y *aggiornamento* vanguardista de lo flamenco y lo taurino, en la construcción de una de las conferencias más relevantes del poeta, y, que duda cabe, en esa explosión lírica que es la mayor elegía taurina de la literatura española.

Y, sin embargo, no era Lorca el más taurino de su generación. Una generación contemporánea de un período de la historia taurina nada desdeñable, ese que por hallazgo de Gregorio Corrochano, crítico y gran amigo de Sánchez Mejías, se conoce como la *Edad de Plata del toreo* (de 1920 a 1936, es decir, desde la muerte de Joselito, protagonista junto con Belmonte de la anterior *Edad de Oro*, hasta la sublevación franquista), una época en la que los matadores eran todavía grandes héroes populares y en la que destacaron figuras como *Armillita*, Vicente Barrera, Manolo Bienvenida, *Cagancho*, *Chicuelo*, Fernando Domínguez, Lorenzo Garza, Marcial Lalanda, Antonio Márquez, Domingo Ortega, el *Niño de la Palma*, el propio Sánchez Mejías, Victoriano de la Serna, el *Soldado*, Jesús Solórzano y *Gitanillo de Triana*.

Aquel puesto, el de autor taurino por excelencia de su promoción literaria, lo ostentará para siempre José Bergamín, quien, aparte de los muchos poemas en los que toros y lidia son inspiración, objeto o pretexto, cimentó una producción ensayística de fuste a partir de obras como *El arte de birlibirloque* (1930), *La estatua de don Tancredo*, dedicado a Sánchez Mejías y publicado en 1934, en Cruz y Raya, y *El mundo por montera* (1936), que conforman una trilogía o, más tarde, la notable *La música callada del toreo* (1981) –en cuyo capítulo *Muerte perezosa y larga* evoca su vela de la agonía de Ignacio Sánchez Mejías– y *La claridad del toreo* (1983); en 1958, en París, había publicado, además, *Musaraña y duende de Andalucía*, ensayo en

el que parangonaba al duende lorquiano con la figura temible y mítica del toro<sup>158</sup>. Ernesto Giménez Caballero también abordaría, como Bergamín, estos temas desde el ensayo, destacando en su producción *Los toros, las castañuelas y la Virgen* (1927). De Fernando Villalón, agricultor, ganadero de reses bravas y poeta tardío –“el aficionado que de pronto se decide a vestir el traje de luces” lo llamó Gerardo Diego (Cortines y González Troyano, 1982, p. 47)–, es el ambicioso poema-libro *La Toriada*, aparecido en 1928 en el décimo suplemento de *Litoral*, para algunos “una de las cumbres de la poesía taurica, más que estrictamente taurina” (Cortines, 1998, pp. 24-25); el toro es tema o motivo eventual, también, de sus otros dos poemarios. Adriano del Valle, gran aficionado, Premio Nacional de Poesía en 1933, excluido de la famosa *Antología* de Gerardo Diego (quién se le disculpó por ello) al tiempo que alabado por Dámaso Alonso en su victoria quevedesca en el “gran arte de atormentar el idioma”, fue el autor de, al menos, tres poemas importantes sobre tema taurino, “Toros en Sevilla”, “Elegía a Villalón” y “Romance a Manolete” (Caro Romero, 1977, p. 52). Lo taurico puntea toda la obra lírica de Rafael Alberti, quien parece haber vivido más de cerca y desde antes que Lorca la afición. Según Rafael Montesinos, recopilador y anotador de las 116 páginas de su *Suma taurina*, el gaditano (1963, p. x) ve al morlaco “en su grandeza primaria, símbolo de la fuerza y señor del paisaje. Lo ve en su apoteosis de tragedia, toro portador de la muerte, y lo ve en su melancólica añoranza de las tierras amadas”, desde el exilio, donde lo evocará como epíteto de España; aparte de los muchos poemas o fragmentos de poemas que le dedica, se paseará por su libro de memorias y, claro está, por su obra teatral *La gallarda, tragedia de vaqueros y de toros bravos* (1944-1945). Gerardo Diego fue el verdadero adelantado en este territorio escénico y temático, amén del poeta más llamado por los clarines de su generación (Amorós, 1998, p. 174); no solo es autor de poemas sueltos, sino que con *La suerte o la muerte* (1963) compone un conjunto exclusivo de lírica taurina, reto que repetirá en 1966 con la publicación de “*El Cordobés*” dilucidado, en clave diferente, que podríamos llamar irónico-satírica, ya que su concepción de la lidia y la que exhibía en los ruedos Manuel Benítez eran irreconciliables; en 1972, además, pronunció una conferencia sobre *La estética del toreo*, en el Ateneo de Madrid, en un acto presidido por José María de Cossío. Y con Diego, su compañero de experimentación estética y vívida afición Juan Larrea.

---

<sup>158</sup> Véase: Bergamín, J. (2009). *Obra taurina* (2009). Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas.

Vicente Aleixandre también visitó esos campos : “Toro” en *Espadas como labios* (1932), “La cogida”, en *Nacimiento último* (1953), “La maja y la vieja” y “Misterio de la muerte del toro”, en *Diálogos del conocimiento* (1974) y “Corrida en el pueblo”, en *Nuevos poemas varios* (1978). En menor grado, Pedro Garfias (“Manolete”), Dámaso Alonso (“Torrente de la sangre”), Manuel Altolaguirre (“Era un dolor”, “Joselillo”)..., incluso Guillén se asoma al tema en algún cuarteto. Cernuda y Salinas, que no compartía aquel entusiasmo *ignaciano*, serían los cabos sueltos, las excepciones en una generación taurófila.

¿Qué fue preciso para que una afición en la mayoría de los casos no imbuida ni heredada se desarrollara, deviniera incluso fervor y diera frutos? En primer lugar, tuvo no poco que ver la amistad creciente de sus miembros con el diestro sevillano, que aunaba inteligencia, escalafón, cualidad de gozne entre dos épocas taurinas excepcionales, experiencia vital y capacidad analítica. En segundo lugar, su relación con José María de Cossío, “exacto centro de aquella conjunción de literatura y toros, quizás el único que tuteaba a toda la grey” (Guillén y Cossío, 2002, p. 8). Y por último, pero no en grado inferior, la venia tópica recibida de parte de uno de los popes que más influyeran en aquella hermandad, José Ortega y Gasset, quien había revisado lo que él consideraba antiguos prejuicios y predicado indulgencias plenarias: las que lucrarían aquellos jóvenes. “A partir más de su actitud, de su pensamiento, que de sus escritos, el tema de los toros dejaba de ser un estigma para convertirse en un ‘hecho sorprendente’, en ‘una realidad de primer orden’.” En definitiva, su *actitud* lograba que la mancilla de marginalidad que aquel universo había exhibido en las esferas intelectuales, empezara a languidecer (Cortines, 1988, p. 16).

Los toros, pues, “como fondo y como forma, están fielmente asumidos” en la poesía de Diego o Alberti, pero no sucede otro tanto en la de Lorca: el toro no es en él radical ni sustantivo, es más bien ocasional (Diego, 1996, p. 17). Sin embargo, es García Lorca, de entre todos sus coetáneos atraídos a la arena, el que obtiene la trascendencia lírica: la intuye ya en su proyecto o preludio de algo mayor, tal vez de una *Tauromaquia*: su prosa *Sol y sombra*, en 1930; la enmarca en una poética en su conferencia sobre el duende, en el año 33; da en su diana con un texto que, bien mirado, es gran poesía elegíaca antes que propiamente taurina (Diego, 1996, p. 17): el



*Llanto por Ignacio Sánchez Mejías*, escrito entre septiembre y octubre de 1934<sup>159</sup> y, por último, la cincela en la serie de declaraciones a los medios de comunicación que esparce en la década de los treinta, esto es, en el lustro que le restaba de vida.

Hemos tratado ya de un texto, o mejor, siguiendo la terminología de Gérard Genette, epitexto, que consideramos relevante: la emisión radiofónica de 1935 para las ondas argentinas. Epitexto es, según Genette (2001, p. 295-296), “todo elemento paratextual que no se encuentra materialmente anexo al texto en el mismo volumen, sino que circula en cierto modo al aire libre, en un espacio físico y social virtualmente limitado”. Entre los epitextos estarían las entrevistas, los anuncios publicitarios, las reseñas de críticos, emisiones de radio y televisión, conferencias, coloquios, cartas privadas... y cualquier otra discusión autoral y editorial, que se halle “en cualquier lugar fuera del libro”. El corpus epitextual lorquiano es cada vez más nutrido, y su análisis, además de su utilidad fundamental para iluminar aspectos que conciernen a vida y obra, ha contribuido a la deconstrucción de ese mito pertinaz, el del autor cuya fama internacional se sustenta solo o principalmente en su amarga muerte: si de algo nos informa la sostenida exposición pública de su persona y de su *personaje* en los medios de comunicación es de que alcanzó en vida, como afirma Soria Olmedo, “una notoriedad continuada y creciente” y esa notoriedad puede ser calibrada, justamente, en razón de “la atención periodística que recibió en el ámbito local, nacional e internacional” (García Lorca, 1989b, p. 5).

Este territorio informativo / publicitario, que en los años veinte y treinta aún tenía un aroma de modernidad, de novedad, brindaba a un Lorca siempre deseoso de comunicarse, de entretener, participar, anunciar proyectos y disertar, una especie de nueva vía expresiva a la que parece entregarse no sin regusto. Pero al estudioso de ese aparato paratextual le acecha siempre la amenaza del margen de error que, por fuerza, ha de contener cualquier transcripción de lo que en origen sería una respuesta oral, es decir, de la parte de reconstrucción, reconstitución y estilización del diálogo, y también del texto autógrafo, por parte del periodista o entrevistador (García Lorca, 1989b, p. 9). Nos parece, sin embargo, que en lo que se refiere a lo taurino, Lorca apenas habrá sido manipulado, pues su *crescendo* referencial y apologético coincide

---

<sup>159</sup> “Ignacio muere en Madrid en la madrugada del 13 de agosto de 1934. Federico debió de comenzar el poema en septiembre. A fines de octubre, ya lee las cuatro partes a Cossío. El 12 de marzo de 1935, en un homenaje que se le ofrece en el Teatro Español de Madrid, lo lee en público por primera vez. Editó el ‘Llanto’ su amigo José Bergamín, que había estado en Manzanares, con dibujos de José Caballero; se debió de distribuir a fines de 1935.” (Amorós, 1998, p. 209).

con el que su obra poética, ensayística, y dramática experimenta, y viene a complementarlo.

En este corpus, no hemos encontrado ninguna manifestación anterior a 1927. Las primeras menciones son de 1931 y 1932, y tienen un carácter circunstancial o retórico; no hay en ellas doctrina, opinión o reflexión acerca de la corrida o sus protagonistas. Así, en una conversación entre él y Juan de Alfaraiche, de 1931:

–¿Su vida en Madrid?

–Sencilla y sin literatura. Sería horroroso que saliera a la calle, al café, al casino, y hablara de literatura. Trabajar en casa y en la calle... ¡Ah! ¡No! Prefiero hablar de toros y de fútbol.

–¿Es usted un buen aficionado?

–A las dos cosas.

–¿A cuál primero?

–A los toros.

–¿Torero predilecto?

–Ninguno.

–¿Ni siquiera cuatro ases de la baraja?

–Ni eso. Voy a los toros y aplaudo lo bueno y a los buenos. No soy apasionado.

–¿Y en fútbol tampoco?

–Sí; pero sin que mi pasión llegue a vincularse a un equipo. Cuando presencio un partido, unos me son más simpáticos que otros. Conquistan espontáneamente la simpatía por cualquier accidente del juego. Y deseo que gane el que más rápidamente captó mis simpatías. Voy al espectáculo deportivo sin prejuicio alguno.

¿Lorca aficionado al fútbol, hacia 1931? Más bien parece otra mentira, esta de cante no tan chico, que el dramaturgo nos cuele como balón perdido, y que tendría que ver con un estar *à la page* con lo vanguardista y lo moderno. Lorca no llegará, como Alberti, a escribir un poema a un portero de fútbol, pero sí que hizo alguna alusión a este deporte en su obra<sup>160</sup> y en una de las cartas a su familia desde Nueva

---

<sup>160</sup> Alberti dedicó el poema “Platko” al guardameta húngaro del Fútbol Club Barcelona Franz Platko. (Alberti, 1988, pp. 365-367). García Lorca, en *El público*: “Y donde se hable de amor entraremos con botas de football echando fango por los espejos” (García Lorca, 1997, p. 286).

York manifiesta su fascinación por el *football* americano<sup>161</sup>. En lo biográfico, mantendría una relación intensa, de tipo profesional y amoroso, con un jugador de este deporte: Rafael Rodríguez Rapún era futbolista aficionado, pero no parece que se conocieran aún hacia 1931 (Gibson, 2009, pp. 326-327). Aficionado a los toros, ya lo hemos sugerido, lo era muy circunstancialmente, no como su padre. Dice no tener torero predilecto, pero esa privanza se irá decantando en entrevistas posteriores por Belmonte.

La primera referencia rastreada se encuentra en la entrevista que le hace Mildred Adams en 1932, *The theatre in the Spanish Republic*, (García Lorca, 1989a, p. 508) en la que Lorca, refiriéndose a La Barraca y sus viajes, ofrece una pincelada cuasi decorativa, teñida de color local para el gusto extranjero, en la que aparece el reclamo orientalista de La Alhambra como improbable escenario para representaciones de La Barraca, junto al teatro romano de Mérida o a las plazas de los pueblos:

We will take Good and Evil, God and Faith into the towns of Spain again, stop our caravan, and set them to play their parts in the old Roman theatre in Mérida, in the Alhambra, in those plazas all over Spain that are the centre of the people's life, those plazas all over Spain that see markets and bullfights, that are marked by a lantern or a cross.

Bastante interesantes son, en cambio, las lucubraciones del anónimo periodista que redacta la entrevista *El poeta que ha estilizado los romances de la plazuela*, (García Lorca, 1989a, p. 537). Es de 1933, el año que marca el despegue de la presencia del escritor en los medios, que a partir de entonces será muy notable.

García Lorca ha vivido en la plazuela granadina esa infancia ensoñadora del niño que sueña con ser cardenal, almirante o torero: sueño de todas las imaginaciones infantiles antes de la época en la que la aviación, el cine y el boxeo han cambiado la condición adjetiva de los héroes famosos.

---

<sup>161</sup> “También voy a partidos de rugby que se celebran en el stadium de la Universidad. Anteayer hubo cuatro jugadores que perdieron el conocimiento. Pero yo me explico el apasionamiento de la gente, porque el juego es hermosísimo, de una virilidad y una agilidad al mismo tiempo que cautiva al débil que no lo puede hacer.” (Maurer y Anderson, 2013, p. 73).

Andalucía es una región imaginativa y en ella los juegos de los niños tienen un perfume poético en el que se mezclan cánticos, las fiestas floridas con su evocación pagana, las representaciones teatrales... y las corridas de toros.

Los mismos romances y canciones de carácter lírico que Lorca recoge pertenecen ya, cuando se lleva a cabo la entrevista, a un mundo pretérito, a un hábitat rural que empieza a transformarse, así como los sueños de los niños, que ya no desean ser grandes navegantes, purpurados o toreros, sino aviadores, actores o púgiles: intuición cabal no solo de aquella época, prefiguración de la nuestra.

Ese mismo año Lorca usará por primera vez el metafórico lugar común de España como piel de toro extendida. En primer lugar en su conferencia sobre el duende y, de manera simultánea, en esta entrevista realizada y publicada en Argentina; la repetirá, curiosamente en su ya comentada segunda alocución radiofónica para ese mismo país<sup>162</sup>, lo cual nos indica que tiene muy presente su funcionalidad: sabe que supone una cierta novedad para aquel público, más impresionable por foráneo, y le sirve de preámbulo al tema taurino. En esta interviú (García Lorca, 1989a, p. 563), impulsado por el lance de la presencia de un gallego de origen, Lence, su entrevistador, la plantea en forma de afortunado quiebro:

[Entre Andalucía y Galicia existe] una corriente subterránea de subconsciencia, un eje espiritual que ata a sus hombres: el duende de quien hablo en mi conferencia y que se manifiesta en un gesto, en un sonido, en una actitud y, sobre todo, en un sentimiento, cuya forma y fondo sería largísimo de explicar. El mapa de España es la piel de un toro, ¿no es verdad? Pues muchas veces he pensado que mucho tiempo estuvo doblada por el lomo y que asturianos y gallegos, andaluces y levantinos han vivido en una divertida mezclanza, unos sobre otros, hasta que un día se desdobló la piel, y a los míos les tocó en el juego un sol abrasador, padre de la vid y del olivo, y a los de usted la lluvia constante y bienhechora que pinta los prados de un verde cristal y viste las piedras de un musgo aterciopelado.

---

<sup>162</sup> “Si vosotros pensáis en esta España desde la que hablo, pensaréis, como yo lo he hecho con vuestro país, en la forma que tiene el mapa. Los niños saben muy bien que Francia tiene forma de cafetera, Italia de una bota de montar, que la India tiene una trompa de elefante que empuja suavemente a Ceilán, que Suecia y Noruega forman un rizado perro que nada en el mar del frío, que Islandia es una rosa puesta en la mejilla de la esfera armilar. Los niños no, porque no han podido imaginarlo, pero los mayores sí, porque nos lo han enseñado, sabemos que España tiene la forma de la piel de un toro extendida. No adopta, como Chile, forma de serpiente anaconda, sino forma de piel de animal sacrificado. En esta estructura de símbolo geográfico está lo más hondo, rutilante, complejo, del carácter español.” (García Lorca, 1989a, p.469).

Todavía en 1933, Alberto F. Rivas realiza, como Lence, otra entrevista a Lorca en su hotel, y la titula *Federico García Lorca y el duende*. En ella manifiesta que es preferible escucharlo “hablando de corrido sobre cosas distintas que someterlo a un hábil interrogatorio”; no hace, en consecuencia, demasiadas preguntas, pero sí comenta su admiración por su capacidad verbal de encantamiento: “Y nosotros nos quedamos prendidos de las palabras de Lorca, y pensando en este hombre a quien se le iluminan los ojos cuando habla de toros y de poesía”. No olvidemos que estamos en el año pico de su pasión taurófila, el de la conferencia del duende (García Lorca, 1989a, p. 574):

Cuando una morena baila, cuando Belmonte hacía prodigiosas suertes de capa, cuando Velázquez producía, sobre ellos divagaban el ángel y la musa. Pero ellos tenían duende. Sí, señores; tener duende es lo mas caro que puede ofrecer la vida a los intelectuales. El duende es ese misterio magnífico que debe buscarse en la última habitación de la sangre.

Lorca se autopromociona: corta y pega de su conferencia, que le está dando tan buenos resultados en el hemisferio austral, y vuelve a destacar a Belmonte (curiosamente no a Joselito, ejemplo máximo de torería para Sánchez Mejías; que no cite a su amigo como modelo o privanza ni en este ni en casos anteriores responde a una lógica perfectamente entendible<sup>163</sup>). En 1934, a punto de estrenar *Yerma* en el Teatro Español de Madrid, es entrevistado por Alfredo Muñiz (García Lorca, 1989b, pp. 179-180). En el café La Ballena Alegre el autor está reunido con una docena de amigos. El periodista, que no los cita a todos, en un momento particular añade: “Y – ¡se me olvidaba!– Amorós, un torero valiente que se emociona al hablar de Sánchez Mejías: luto en el corazón de todos.” Se trata de Pepe Amorós. Sánchez Mejías había fallecido en agosto; la entrevista se publicó el 26 de diciembre, en el *Heraldo de Madrid*.

---

<sup>163</sup> Don Modesto (José de la Loma, cronista de *El Liberal* y gallista confeso) había creado una categoría, la de “Papa taurino”, y se la había adjudicado en vida a Joselito. Una vez desaparecido José, el pontificado quedaba vacante. En una entrevista publicada en el ABC de Madrid el 24 de septiembre de 1920, el crítico Gregorio Corrochano le preguntaba a Ignacio Sánchez Mejías: “Y tú, ¿quién eres? ¿Eres acaso el Papa?” a lo que el diestro respondía: “No, yo soy el guardián. Yo no entro. Yo no paso de la puerta. Yo estoy aquí para defender la entrada contra los asaltantes, para evitar sorpresas.” (Amorós y Fernández Torres, pp. 96-97).

Al año siguiente Lorca está en Barcelona. Se le hacen varias entrevistas allí. En una de ellas hay sorprendentes (en varios sentidos) declaraciones, que nos sitúan de nuevo entre la capacidad histriónica y la necesidad de revelar proyectos. “¿Qué es lo que más le interesa en estos momentos?” le inquieren. “Llevar al cine cuanto se relaciona con la lidia, con el toro de lidia. No el acto de la lidia, no. El ambiente: coplas, bailables, leyendas...” (García Lorca, 1989a, pp. 651-652). No podemos saber cuánto hay de deseo verdadero y cuanto de proyección, aún candente, por el propósito cinematográfico malogrado *Viaje a la luna* y el reencuentro, para Lorca exultante, con Salvador Dalí, el deseado. En la segunda cita periodística catalana, de la mano de Ernesto Guasp, Lorca (1989a, p. 657) encierra en una sola habitación literaria a tres grandes de su tauromaquia personal: Murube, ganadero y aficionado flamenco, presente –al menos en apellido– entre los privilegiados que contemplaron la transformación de *La Niña de los Peines* según Federico, Joselito, papa del toreo, y Sánchez Mejías, guardián de sus esencias, en un pasaje que ha de tener bastante de exageración.

Murube compró para mí solo un balcón, para que yo viera pasar al Cristo Divino del Gran Poder, un balcón que le costó cincuenta duros...

Los gitanos, que me quieren a mí mucho, me hicieron una Semana santa con el regalo íntimo de sus liturgias y de sus vinos mejores.

Pusieron un altar con diez toneles de vino y muchas rosas de papel y candelas encendidas con los retratos de Joselito y de Sánchez Mejías, y yo leí ante él por vez primera, mi *Elegía por la muerte de Ignacio* [sic].

Tan tremendo con las últimas banderillas de tinieblas...

Este recorrido acaba con una entrevista excepcional. Por su formato, por la calidad de sus respuestas, por ser la última que concedió Federico y por la categoría de sus dos implicados. El gran caricaturista Bagaría entrevista a Lorca que entrevista a Bagaría. Y en ella (García Lorca, 1989a, p. 685), estas conocidas declaraciones:

El otro gran tema por que me preguntas, el toreo, es probablemente la riqueza poética y vital mayor de España, increíblemente desaprovechada por los escritores y artistas, debido principalmente a una falsa educación pedagógica que nos han dado y que hemos sido los hombres de mi generación los primeros en rechazar. Creo que los toros es la fiesta más culta que hay hoy en el mundo. Es el drama puro, en el cual el

español derrama sus mejores lágrimas y sus mejores bilis. Es el único sitio adonde se va con la seguridad de ver la muerte rodeada de la más deslumbradora belleza. ¿Qué sería de la primavera española, de nuestra sangre y de nuestra lengua si dejaran de sonar los clarines dramáticos de la corrida? Por temperamento y por gusto poético soy un profundo admirador de Belmonte.

Toda la entrevista es un verdadero juguete pirotécnico de altura, una magnífica girándula de destellos líricos o éticos que, en lo que se refiere a lo taurino, tiene su referente en el momento cumbre que había sido *Juego y teoría del duende*. La mejor y más original que le hicieran nunca a Lorca: mutua, porque entrevistador y entrevistado intercambian sus papeles; intensa, poblada de hallazgos, que exhibe complejidad y complicidad en un diálogo “jocoso y vagamente unamuniano” (García Lorca, 1989b, pp. 9 y 16). De ella han salido algunas de las citas y eslóganes que, ante el avance actual de las tesis del adversario animalista, han convertido en consignas los más aguerridos defensores de la corrida.

Hay una charla más, pero es apócrifa. Se trata de “Coloquio con García Lorca (o de las corridas)”, la entrevistó que “le hizo” a Lorca Gog y que Giovanni Papini insertó en *El libro negro* (2005). Una especie de refundición de las opiniones diseminadas en los originales que hemos ido viendo aquí, pero en la cual una palabra altisonante o un tecnicismo, de repente, chirrían, o se oye, impostada, la voz del poeta. Literariamente, un ejercicio legítimo. Documentalmente, un pastiche ajeno.





## 9. Letra y música antiguas en partituras nuevas

El punto de confluencia personal de Federico García Lorca y Encarnación López Júlvez fue la escena teatral; la ocasión, el estreno de la obra del granadino *El maleficio de la mariposa*, en el que la bonaerense será actriz protagonista; el elemento común previo a su encuentro, la música, su compartida filarmonía. Todas y cada una de las colaboraciones posteriores entre el poeta y la bailarina, en muchas de las cuales intervendrá también el torero al que ambos habían conocido por separado, tienen por objeto la canción o la danza, o la canción bailada, esto es, uno de los posibles desarrollos escénicos del canto. Será, pues, dentro del marco músico-escénico, de tan ilustre tradición desde los albores mismos de nuestro teatro, que se desplegarán las más que notables producciones de este trío creador.

La relación de Federico García Lorca con la música tuvo poco o nada de accidental. En un momento aún temprano de su vida llegó a destacarse tanto que a punto estuvo de constituir su vocación definitiva, lo cual podría haber proporcionado a la intermitente nómina de la música culta española del siglo XX un nombre propio acaso interesante, acaso notable, de compositor o de concertista de piano, pero de seguro nos hubiera privado de un literato eminente. Los estudios de carácter biográfico nos abruma con detalles sobre los antecedentes del buen oído musical, sobre todo, de los miembros de la rama paterna de su familia, los García. Se nos informa de que el bisabuelo Antonio cantaba y se acompañaba bien a la guitarra y le enseñó a sus hijos a tocar ese instrumento, o de que un hermano suyo, Juan de Dios, sabía tocar el violín (Francisco García Lorca, pp. 1996, 38-39). Se nos habla también de que el personaje seguramente más excéntrico y bohemio de la casa, un hombre según los testimonios ingenioso, sarcástico y bebedor, Baldomero García, tío abuelo de Federico, tocaba la guitarra y la bandurria y “cantaba como un serafín”, según Vicenta Lorca, improvisando con facilidad coplas en bodas o reuniones, al estilo de los troveros. Este garbanzo negro del que los padres de Federico “preferían no hablar”, se atrevía, también, con el flamenco y al parecer no como mero aficionado. En su repertorio parece que destacaba en la interpretación de las jabereras; a Ian Gibson le contó en entrevista Clotilde García Picossi, prima de Federico, que le había oído a un cantaor gaditano ponderarlo en estos términos: “El mejor cantante de jabereras en toda Andalucía que yo he conocido es un tal Baldomero García, de Fuente Vaqueros.”

Entre los tíos carnales del poeta, Luis, el menor de los varones, tocaba la guitarra, la bandurria y la flauta y, al parecer excelentemente, el piano. Manuel de Falla, que haría amistad con él, encareció en varias ocasiones sus dotes interpretativas. También la tía Isabel, hermana de este Luis, tocaba la guitarra y cantaba con extraordinaria afinación; ella fue quien proporcionó al niño Federico sus primeras “lecciones” de música. Incluso el padre, don Federico García Rodríguez, se arrancaba en privado con la sonata (Gibson, 2011, 20-21 y 26-27).

Lorca es un niño de siete años cuando comienza su formación musical reglada, cosa que tendrá lugar en el colegio de los escolapios de Almería, donde estudia, interno, con su hermano menor, Francisco (Ossa, 2014, p. 44). En el verano de 1909 sus padres deciden mudarse a la capital desde la Vega y alquilan una casa en el centro, en la granadina Acera del Darro. La mudanza a Granada coincide con la adolescencia de Federico, quien va a cumplir 11 años y ha de empezar el Bachillerato. Los García Lorca matriculan a sus hijos varones, simultáneamente, en un colegio privado de orientación laica y en el Instituto General y Técnico, hoy Instituto Padre Suárez, para que aborden los estudios de enseñanza secundaria, en el caso del mayor de los dos con no demasiado entusiasmo. No ocurriría lo mismo con sus estudios de música. Los padres les buscaron a Federico, Francisco y Concha un profesor de piano, el maestro Eduardo Orense, primero y, de manera más definitiva, Antonio Segura Mesa, un músico que había soñado, de joven, con triunfar como compositor y que tuvo dos alumnos que llegarían a ser célebres: el maestro Francisco Alonso, autor de zarzuelas como *La calesera* y revistas como *Las Leandras*, de enorme tirón popular, y el compositor y guitarrista Ángel Barrios, fundador del afamado Trío Iberia y autor de una obra en la que lo más apreciado hoy día, tras la implacable criba del tiempo, son sus composiciones de carácter íntimo y lírico. Don Antonio, quien mantuvo con la familia García Lorca una relación estrecha, adiestraba a Federico en armonía y piano; Federico lo apreciaba: le dedicaría su primer libro, *Impresiones y paisajes* (1918) y dijo de él que le había iniciado “en la ciencia folklórica”. Sabemos que el maestro lo alentó mucho, pues consideraba sus progresos sobresalientes. Es la época en la que escribe esas pequeñas piezas musicales que el entorno más cercano, sobre todo los amigos, celebrará mucho. Entretanto, él se ve estudiando en París, en el conservatorio. Pero en 1916 fallece Segura Mesa y sus padres se oponen a que persevere en la carrera musical; tenían pensado otro futuro para el primogénito de una familia con

posibles: estudios universitarios, de Filosofía y Letras y Derecho, en los que el poeta mostraría similar pasión que en el Bachillerato (Gibson, 2011, pp. 91-94).

Hasta su ingreso en la Universidad con 18 años, la música fue, sin duda, su vocación, y todo indicaba que sería esa su orientación laboral; muchos de sus contemporáneos, no todos<sup>164</sup>, le confirieron siempre conocimientos y habilidad y tanto en su ciudad como en sus viajes de estudios protagonizó recitales que los periódicos reseñaron. Era, para sus compañeros universitarios, “el músico del grupo” (Ossa, 2014, p. 44). Su preparación, apoyada en unas indudables dotes naturales, abonaron el juicio de quienes consideran que “se convirtió en un buen intérprete, no virtuoso pero sí dotado de musicalidad, que conocía, disfrutaba e interpretaba al piano los repertorios de los principales compositores de música culta (Bach, Chopin, Mozart, Schubert...)” (Ossa, 2014, p. 48).

Federico no solo interpretaba, también escribía. Habría compuesto, y las habría interpretado en público, un buen número de piezas cuyas partituras no nos han llegado, acaso porque “no escribió en papel pautado más que un número muy reducido de ellas”. En este sentido, explica Antonio Martín que Federico es un magnífico improvisador, pero se muestra “muy perezoso a la hora de escribir la música” (Ossa, 2014, p. 52). Como autor, los juicios sobre su calidad son menos entusiastas que como intérprete. El musicólogo Jorge de Persia (1999, p. 68) ha analizado dos obras suyas, *Pensamiento poético* y *Granada*, concluyendo que “ambas son muestra de una escasa experiencia para la escritura de una intención romántica que seguramente sonaría bien cuando él tocaba sus piezas al piano, pero que muestran numerosas deficiencias técnicas al pasarlas al papel”. Lo cual implicaría, sencillamente, que su talento compositivo no era excepcional, o bien que no había sido lo suficientemente cultivado, no que fuera completamente lego en ese arte o que ignorara la historia de la música culta; de hecho, si atendemos a la cantidad y a la calidad de referencias musicales, explícitas o implícitas, que se dispersan en su obra, no parece ser el caso. Mendelssohn, Chopin, Beethoven, Ravel, Debussy, Wagner, Rameau, Glinka, Rimsky Korsakov, Falla por supuesto, Albéniz o los vihuelistas españoles del siglo XVI (Narváez, Mudarra, Milán) se pasean por sus páginas; comparecen muchas referencias a formas, géneros e instrumentos musicales;

---

<sup>164</sup> “Pese a la capacidad para la improvisación que poseía, [Antonio Rodríguez Segura] también pudo apreciar algunas limitaciones compositivas y tal vez no encontró la inspiración para escribir música que hubiera deseado” (Ossa, 2014, p. 47).

numerosísimas son las llamadas a la canción, en especial en su obra poética; la presencia de la música en su teatro es enorme y, en él, además, la integración de canciones tiene especial importancia... Algunos expertos han establecido sugerentes comparaciones entre dramas lorquianos y obras o géneros musicales: *Mariana Pineda* estaría concebida con estructura de ópera romántica; *Bodas de sangre*, se ha dicho, es una obra dramática musical; *Doña Rosita la soltera* partió de una ópera compuesta por Segura Mesa, *Las hijas de Jephté*; en *La zapatera prodigiosa* habría una influencia de Scarlatti y de un ballet de Bassin, etc. (Ossa, 2014, pp. 137-156).

La música no dejará nunca de ocupar un lugar importante en la vida del poeta, como reclamo y como marca de su personalidad pública y de su carisma. En una entrevista que le hace Pablo Suero en el barco que lo lleva a Buenos Aires hace dos afirmaciones que muestran ese entusiasmo típicamente lorquiano, por desorbitado, sobre su amigo Manuel de Falla y sobre sí mismo: “Falla es un santo... Un místico... Yo no venero a nadie como a Falla”. Y al preguntarle sobre su conferencia *Cómo canta una ciudad de noviembre a noviembre*, que llevaba ilustraciones musicales del propio conferenciante, al piano, exclama: “Porque yo ante todo soy músico” (García Lorca, 1989a, p. 545).

Pero, además, si hemos de confiar en su propia y temprana declaración, es la canción, la canción añeja, es decir, tradicional, la que le muestra al joven Lorca el fontanal de la propia poesía, “el camino de los poetas”. Y no dudamos que, en gran parte, así fue, pues en la canción misma, en la copla, están o pueden estar simbióticamente *acopladas* las grandes vocaciones lorquianas. En su *Libro de poemas* (1992, pp. 96-98) Lorca no puede expresarlo más claramente:

#### BALADA DE LA PLACETA

1919

Cantan los niños  
en la noche quieta:  
¡Arroyo claro,  
fuente serena!

LOS NIÑOS  
¿Qué tiene tu divino  
corazón en fiesta?

YO  
Un doblar de campanas  
perdidas en la niebla

LOS NIÑOS  
Ya nos dejas cantando  
en la plazuela.  
¡Arroyo claro,  
fuente serena!

¿Qué tienes en tus manos  
de primavera?

YO  
Una rosa de sangre  
y una azucena.

LOS NIÑOS  
Mójalas en el agua  
de la canción añeja.  
¡Arroyo claro,  
fuente serena!

¿Qué sientes en tu boca  
roja y sedienta?

YO  
El sabor de los huesos  
de mi gran calavera.

LOS NIÑOS  
Bebe el agua tranquila  
de la canción añeja.  
¡Arroyo claro,  
fuente serena!  
¿Por qué te vas tan lejos  
de la plazuela?

YO  
¡Voy en busca de magos  
y de princesas!

LOS NIÑOS  
¿Quién te enseñó el camino  
de los poetas?

YO  
La fuente y el arroyo  
de la canción añeja

LOS NIÑOS  
¿Te vas lejos, muy lejos  
del mar y de la tierra?

YO  
Se ha llenado de luces  
mi corazón de seda,  
de campanas perdidas,  
de lirios y de abejas.  
Y yo me iré muy lejos,  
más allá de esas sierras,  
más allá de los mares,  
cerca de las estrellas,  
para pedirle a Cristo  
Señor que me devuelva  
mi alma antigua de niño,  
madura de leyendas,  
con el gorro de plumas  
y el sable de madera.

LOS NIÑOS  
Ya nos dejas cantando  
en la plazuela:  
¡Arroyo claro,  
fuente serena!

Las pupilas enormes  
de las frondas resacas,  
heridas por el viento,  
lloran las hojas muertas.

Lo que los niños cantan en esta balada no es invención del poeta, se trata de una deliciosa canción popular infantil, que con frecuencia se entonaba, justamente, en las calles y placetas, mientras se jugaba al corro o como acompañamiento musical del salto a la comba. En una de sus versiones más extendidas, dice:

Arroyo claro,  
fuente serena,  
quién te lava el pañuelo,  
saber quisiera (bis).

Me lo ha lavado  
una serrana  
en el río de Atocha,  
que corre el agua (bis).

Una lo lava,  
otra lo tiende,  
otra le tira rosas,  
y otra, claveles (bis).

Tú eres la rosa,  
yo soy el lirio,  
quién fuera cordón de oro  
de tu justillo (bis).

Otra versión reza:

Arroyo claro,  
fuente serena,  
quién te lavó el pañuelo

saber quisiera (bis).

Me lo han lavado,  
me lo han teñido  
en el romero verde  
que ha florecido (bis).

El *locus amoenus* de la fuente y el arroyo, que también podría leerse como hermosa personificación de troquel anónimo, se torna en Lorca metáfora: la fuente y el arroyo *son* la canción antigua<sup>165</sup>. Y cuando los niños, a los que podemos imaginar cantando la tonada, lo exhortan a que moje la rosa de sangre y la azucena que tiene en sus manos “de primavera” en el agua de la canción añeja, la invitación no puede ser más clara pero tampoco más simbólica (¿hay dos flores más cargadas de figuración en nuestra tradición poética que la rosa y la azucena?). Y una vez asumida, en elipsis, la petición, al volver a inquirir los niños que juegan y cantan “¿quién te enseñó el camino de los poetas?” él responde sin vacilar: “la fuente y el arroyo de la canción añeja”. Esto es, ese camino proviene en Lorca del viejo hontanar lírico hispano, que él bien conocía y al que citó múltiples veces en su obra, tanto implícita como explícitamente. Pues si en sus inicios la influencia de raíz romántica tardía y modernista, empapada de orientalismo, bien documentada por la crítica, es innegable, no lo es menos la que aporta este venero tradicional y popular, el que se vierte por los cauces de la oralidad.

De entre todos los testimonios sobre García Lorca que tangencial o directamente hablan de su relación con lo musical elegiremos dos, por su plasticidad y su pertinencia respecto del asunto que luego trataremos. El primero es de Luis Buñuel, y procede de su libro de memorias, *El último suspiro* (1982, pp.154-155):

De todos los seres vivos que he conocido, Federico es el primero. No hablo ni de su teatro ni de su poesía, hablo de él. La obra maestra era él. Me parece, incluso, difícil encontrar alguien semejante. Ya se pusiera al piano para interpretar a Chopin, ya improvisara una pantomima o una breve escena teatral, era irresistible. Podía leer cualquier cosa, y la belleza brotaba siempre de sus labios. Tenía pasión, alegría, juventud. Era como una llama.

---

<sup>165</sup> Ver, de Tadea Fuentes (1991), *El folklore infantil en la obra de Federico García Lorca*. Granada: Universidad de Granada.



Cuando lo conocí, en la Residencia de Estudiantes, yo era un atleta provinciano bastante rudo. Por la fuerza de nuestra amistad, él me transformó, me hizo conocer otro mundo. Le debo más de cuanto podría expresar.

El piropo envenenado de quien fuera gran amigo y luego acerbo enemistado, esto es, decir que “la obra maestra era él” enfrentando tal aserción a su teatro y su poesía, no es, en realidad, un truco mínimo para no hablar más claro; el aragonés había sido bien explícito cincuenta páginas atrás de su no demasiado fiable autobiografía, cuando tras confesar la escasa admiración que le merecían sus creaciones apostillaba: “Su vida y su personalidad superaban con mucho a su obra, que me parece a menudo retórica y amanerada” (Buñuel, 1982, p. 101). En manifestaciones como estas, o como la de Francisco Roca: “Federico fue mucho mejor músico que poeta, un pianista de excepción”; “el que lo mataran fue lo que luego le ha dado tanta fama” (Osorio, 2009, p. 160), percibimos una cierto raptó irracional; no afirmamos que quienes las pronunciaron o escribieron no las *pensaran*, pero sí que solapan una especie de ajuste de cuentas.<sup>166</sup>

El segundo testimonio procede de *Vida en claro*, de José Moreno Villa (2006, pp. 79-81).

Él venía por temporadas, de un modo irregular. A veces se quedaba un año entero. No todos los estudiantes le querían. Algunos olfateaban su defecto y se alejaban de él. No obstante, cuando abría el piano y se ponía a cantar, todos perdían su fortaleza.

Su voz mala, carrasposa y sembrada de afonías, pero emotiva, me hizo pensar algunas veces si para mover el sentimiento ajeno importaría muy relativamente la perfección del instrumento.

Nos reuníamos en el salón de conferencias o en alguno de nuestros cuartos. En el salón estaba el piano; en el cuarto, la guitarra. [...]

Federico se sentaba al piano como un maestro, con pleno dominio. No importaba que entre pieza y pieza hiciera chistes y diabluras como un chico; recobraba el dominio en cuanto depositaba la yema de los dedos sobre las teclas. Tal

---

<sup>166</sup> Diciendo algo similar, muy diferente nos parecen la intención y el alcance de otros testimonios, como este de Pepín Bello: “Con García Lorca me unió una amistad muy profunda; era un ser de otro mundo, y su obra es un pobre remedo de lo que era él en persona. Su gracia era indescriptible: el arte de sus mentiras, la risa de carcajada contagiosa. Jorge Guillén lo describía muy bien: ‘Estando con Federico no hace frío ni calor, hace Federico’.” (Molina Foix, 1997, pp. 101-102).

vez la fascinación que producía era debida a la conjunción feliz de lo culto y lo popular, lo primario, infantil y fresco, entrelazado con lo reflexivo y riguroso. [...]

A la tercera o cuarta vez que le oí aquellas cosas [se refiere a las canciones populares], le dije delante de algunos amigos: “Lo que usted debe hacer es cantar y tocar todo eso en público. La gente quedaría extasiada, como hemos quedado nosotros.”

Al principio le pareció un disparate, pero la sugestión mía buscó forma en su pensamiento y cuajó en aquella colaboración suya con la *Argentinita*.

Para tocar la guitarra se guardaba más. Le avisaba a muy pocos oyentes. Entre otras cosas porque no cualquiera puede saborear el cante jondo [...]

Federico era un alma musical de nacimiento, de raíz, de herencia milenaria. La llevaba en la sangre, como Juan Brevas, Chacón o la gran *Argentina*. Daba la impresión de que manaba música, de que todo era música en su persona. Aquí radicaba su poder, su secreto fascinador. Despedía música y, donde él caía o entraba, caía o entraba el arrebato alegre y levitante de la música. [...]

Tener un alma musical es ser un Don Juan del mundo, un conquistador involuntario.

Cuando comparo la personalidad de Lorca con la de otros poetas contemporáneos, se acentúa la jugosidad humana de él y la sequedad de los restantes. ¿Habría alguna relación entre la musicalidad del hombre y su simpatía? ¿Estará en relación lo uno con lo otro?

Un alma musical de Don Juan involuntario. Jugosidad, musicalidad, simpatía. Podríamos aducir aquí más informaciones, más “pruebas” y todas o casi todas redundarían en la misma idea. El Lorca excesivo, el Lorca que está a punto de caer mal, que incluso cae mal, el histrión imparable, se sienta al piano, lo abre, comienza a cantar, acompañándose y, enseguida, convoca un corro a su alrededor en el que “todos perdían su fortaleza”. Un corro como el de los niños que juegan en su “Balada de la placeta” y le preguntan:

¿Qué tiene tu divino  
corazón en fiesta?

Esta dimensión digamos social-sociable de narcisista, desorbitada alegría, este, en palabras de Francisco Umbral, “Festival Lorca”, contiene algo de farsa y mucho de

contradicción, de “desdoblamiento interno de la personalidad” o enmascaramiento y, por tanto, de ocultación (Umbral, 1988, pp. 281 y 287). Y en su escenificación la música, voz e instrumento, ocupa siempre un lugar de privilegio, tal vez como persona interpuesta, y *persona*, bien lo sabemos, significaba en latín, lengua que la heredó del antiguo etrusco, “máscara de actor, personaje teatral”. Pero no podemos reducir esa actividad, la musical, a un fenómeno de esparcimiento y egotismo: la música en Lorca tuvo sin duda tal carácter en lo meramente social, pero significó mucho más. Es posible que tenga razón Moreno Villa cuando califica a su compañero de la Residencia como “un alma musical de nacimiento, de raíz, de herencia milenaria”.

Su primer artículo de carácter estético, publicado en 1917, se llamó “Divagación. Las reglas de la música” (García Lorca, 1989a, pp. 369-372). Además de aquellas piezas de piano que antes mencionamos, compuestas en su primera juventud, hay varios testimonios (el de Moreno Villa que hemos reproducido parece ir en ese sentido) de que aprendió a tocar la guitarra flamenca. No sabemos hasta qué nivel de pericia llegaría su dominio interpretativo del instrumento de cuerda, pero, si no bordaba, como solía, sus *verdades*, estos serían sus logros en 1921:

Además, ¿no sabes?, estoy aprendiendo a tocar la guitarra. Me parece que lo flamenco es una de las creaciones más gigantescas del pueblo español. Acompaño ya fandangos, peteneras y *er cante de los gitanos*: tarantas, bulerías y romeras. Todas las tardes vienen a enseñarme *el Lombardo* (un gitano maravilloso) y *Frasquito er de la Fuente* (otro gitano espléndido). Ambos tocan y cantan de una manera genial, llegando hasta lo más hondo del sentimiento popular. (García Lorca, 1989a, p. 776)

La música en Lorca tiene, en lo personal, sugestivas ligaduras. Su amistad con el gran guitarrista Regino Sainz de la Maza fue grande, así como la que mantuvo con el musicólogo, crítico, periodista y compositor Adolfo Salazar, receptor de la carta de la cual hemos extraído la cita anterior. No fueron estas interrelaciones raras en un momento generacional en el que los vínculos afectivos y profesionales entre escritores, compositores e intérpretes alcanzaron una intensidad inusitada hasta entonces –hasta hoy, podríamos afirmar– en nuestro país. Literatos melómanos del grupo de poetas fueron, sobre todo, Gerardo Diego y Jorge Guillén; en menor medida, Rafael Alberti, Luis Cernuda, Fernando Vela y Moreno Villa (Ossa, 2014, p. 66).

Pero el 27, en sentido lato, consistió en un grupo de artistas de todas las disciplinas que en su sección musical estuvo muy bien representada, principalmente por los componentes del llamado *Grupo de los ocho*, que, impulsado por Salazar y situado bajo el magisterio de Falla, constituían Ernesto y Rodolfo Halffter, Gustavo Pittaluga, Rosa García Ascot, Julián Bautista, Fernando Remacha, Salvador Bacarisse y Juan José Mantecón: un brillante grupo vanguardista truncado, como tantas realidades de aquella plateada edad, por la barbarie del 36. Gustavo Pittaluga y Lorca, al parecer, colaboraron: tenían un proyecto para musicar el uno las letras del otro que no llegó a fructificar (Ossa, 2014, p. 76). De aquella camaradería humana y artística hay un testimonio que vale la pena reproducir, del musicólogo Jesús Bal y Gay, sobre las veladas dominicales de la Residencia de Estudiantes:

Alternando con la música culta, solíamos ponernos a recordar canciones populares –tradición residencial de Federico García Lorca– y también –una tarde con gran regocijo de Don Ricardo– cuplés que ya empezaban a tener sabor de época. De vez en cuando aparecía por allí Federico, Alberti, Rodolfo Halffter, Vicente Salas Viu y Gerardo Diego. Con ellos se dilataba de pronto el repertorio de aquellos días, Federico sacaba de su memoria –folklorizando– canciones de su tierra o de otras tierras, Gerardo nos hacía ver la belleza de alguna obra clásica o romántica en que no habíamos quizá reparado o nos hablaba de un posible debate entre el vals y la mazurca y Vicente nos mostraba sus primeros ensayos de composición. (Ossa, 2014, p. 60)

No obstante, si una influencia musical resultó determinante en la vida, la obra e incluso la personalidad del poeta de Fuente Vaqueros, no hay duda de que fue la de don Manuel de Falla. Los veintidós años de diferencia que había entre ambos (cuarenta y tres tenía el gaditano cuando conoció, con veintiuno, a Federico) no fueron óbice para que se cimentara entre ellos una amistad realmente estrecha, que los benefició y enriqueció mutuamente, pues aquel magisterio resuelto en amables directrices del gran músico se equilibraba, en buena medida, por los dones y el entusiasmo juvenil del poeta incipiente. Sería ridículo por nuestra parte abundar en relación tan estudiada, con una bibliografía tan rica, pues bien poco podríamos aportar a ella. Bástenos señalar los jalones públicos de su itinerario: el primero, la participación más que activa del muchacho en la organización, en 1922, del Concurso

de Cante Jondo de Granada, que Falla animaba; alrededor de aquel evento, la conferencia sobre ese arte que pronunció y cuyas ideas matrices —e incluso juicios literales— procedían del maestro; a la sombra de aquel entusiasmo, simultáneamente, la escritura de *Poema del Cante Jondo*; en ese mismo año, el íntimo pero significativo homenaje de los contertulios del Rinconcillo a Albéniz, músico al que Falla estimaba mucho, colocando una lápida en la casa de La Alhambra en la que el virtuoso compositor gerundense vivió (Osorio, 2014, p. 180); la víspera de la Epifanía de 1923, su colaboración para la gran función de guiñol para niños de los *Títeres de Cachiporra (Cristobica)*, con un programa teatral representado en casa de los García Lorca que incluía *Los dos habladores*, en la época atribuido a Cervantes, *La niña que riega la albahaca* y *el príncipe preguntón*, de la pluma de Lorca, y el medieval y anónimo *Misterio de los Reyes Magos*, acompañados en lo musical por una decena de exquisitas ilustraciones que interpretaba un conjunto de cámara —piano, violín, clarinete y laúd— dirigido por Falla desde el teclado<sup>167</sup>; a mediados de 1923, un proyecto sobre el que no podemos sino fantasear, que estamos condenados a añorar con triste ironía, y que, de no haberse malogrado, tal vez nos hubiera ofrecido la más sabrosa contribución entre el músico y el poeta españoles más internacionales del siglo pasado: *Lola la Comedianta*, “obra poemática” según Federico, texto suyo y música de don Manuel, con mezcla de motivos italianos y andaluces (Gibson, 2011, pp. 348-350); en menor medida y con un cierto efecto adverso a causa de su contrariada recepción por parte del católico Falla, la publicación en 1929, en *Revista de Occidente*, de la *Oda al Santísimo Sacramento del Altar*, a él dedicada. Pero estos mutuos sufragios, esta simbiosis artística sostenida en el tiempo, estos trasvases entusiastas de talento, si bien caminan por la senda de las correspondencias personales van mucho más allá, afectando al devenir estético, público, de una comunidad y de una época. En palabras de Jorge de Persia (1999, p. 67):

---

<sup>167</sup> “Danza del diablo” y “Vals” de *La historia del soldado* de Stravinsky, con arreglo de Falla para clarinete, violín y piano, acompañaron la escenificación de *Los dos habladores*. Para ilustrar *La niña que riega la albahaca* y *el príncipe preguntón* se interpretaron: *Sonata de la muñeca* (piano) de Debussy, fragmento de *La Vega de Granada* de Albéniz, *Berceuse* (piano y violín) de Ravel y *Españoleta, Paso y medio*, transcripción de Pedrell de un anónimo español del XVII. Por último, las composiciones que animaron del *Misterio de los Reyes Magos* fueron: dos cantigas de Alfonso X el Sabio, también transcritas y armonizadas por Pedrell, “Ave et Eva” y “Cantiga LXV”, “Dos Invitorios” del *Llibre Vermell*, y un antiguo villancico armonizado por el padre Luis Romeu: “Cançó de Nadal” (Gibson, 2011, pp. 341-346).

En la historia de la música del s. XX español hay dos circunstancias que actúan señalando el cauce de los acontecimientos. Uno de ellos es la relación Falla-Pedrell que se establece a partir de 1902, punto de inflexión que llevará las propuestas y reflexiones del maestro catalán al escenario de la modernidad. La otra es la relación Falla-Lorca a partir de 1920, nueva “coincidencia intergeneracional” que va a ser fundamental para el desarrollo de las experiencias de la vanguardia –no solo musical– en España.

En el plano teórico, o, mejor dicho, lírico-teórico, Lorca dedicó tres conferencias a asuntos musicales: *Importancia histórica y artística del primitivo canto andaluz llamado “cante jondo”* (1922), revisada en los años treinta con el título *Arquitectura del cante jondo, Añada, Arrolo, Nana, Vou veri vou: Canciones de cuna españolas* (1928) y *Cómo canta una ciudad de noviembre a noviembre* (1933). Podríamos añadir aquí una cuarta disertación, la que es nuestro objeto de estudio, *Juego y teoría del duende* (1933), pero aquella no fue, en puridad, una charla sobre música, aun cuando su lectura más frecuente haya sido en clave musical y, más específicamente, flamenca, y nosotros no juzguemos exactamente errada esa lectura. De su trayectoria ensayística se deduce el interés vivísimo por la música popular, y dentro de ella, por la canción en general y por el cante en particular. Igual que en su itinerario sobre el duende, como intentaremos mostrar y demostrar en este trabajo, Lorca dibuja un círculo perfecto: en lo que concierne al duende partirá del flamenco y regresará a él; en su trayectoria musical, anterior y de recorrido biográfico más amplio que el que descrito por el duende, Lorca viene de la canción (añeja por un lado y, como él hubiera dicho, gitano-andaluza por el otro) y recalca siempre en la canción.

“Soy el loquito de las canciones”, le dice en Nueva York Federico García a Federico de Onís (1941, p. 87). Por la misma época, le escribe a su familia: “No tenéis ni idea lo que se emocionan estos americanos con las canciones de España. [...] Claro es que habrá seguramente pocas personas que sepan más canciones que yo. Los pobres se quedan asombrados” (Maurer, 1978, 51-52). Lorca es consciente de su capacidad y su enciclopedismo funcional, como lo son quienes lo conocen. Por ejemplo, su amigo Guillén (1959, p. 43):

La memoria de Lorca es el más rico tesoro de la canción popular andaluza. Él ha recogido muchas, letra y canto, directamente. En esta dirección, su arte corre

paralelo al de su gran amigo y maestro Falla. Por algo el sentido del ritmo en este poeta alcanza una variedad, una finura prodigiosas. El ritmo es ya también arquitectura.

Su pasión sincera por la canción, por las canciones, es paralela al peso de tales composiciones en su recorrido creativo, y es que el cantar aúna los tres elementos de cabecera de su interés: letra poética, música popular e ingrediente escénico. ¿Qué es una buena canción, antigua o moderna, sino la miniatura irresistible y concreta, la lectura condensada de una impresión estética de alcance mayor? La fuerza de las canciones, como ha escrito Serge Salaün (1990, p. 152), es inmensa, porque proviene de su propia “capacidad para solicitar una percepción auditiva, verbal y visual plena, en un lapso de tiempo limitado y para dar la impresión de un espectáculo total”. Lorca percibe y explota como pocos escritores de su generación esa fuerza, pero, además, es testigo de los cambios extraordinarios que una sucesión imparable de grandes avances tecnológicos –que coinciden, de manera prácticamente exacta, con su periplo vital: 1895-1936– van a acarrear<sup>168</sup>. Todo comenzará con la revolucionaria llegada de la electricidad, que vendrá seguida de una serie de inventos, como el cinematógrafo, el gramófono, el disco, la radio, el micrófono...., cuyas consecuencias no inmediatas, pero sí imparables, en el terreno teatral y canoro serán la transformación total de las salas y la propulsión de la canción de su etapa artesanal a la industrial (Salaün, 1990, p. 139). De ninguna de esas formas de canto se desentenderá Lorca, ambas lo llamarán: la pretecnológica y menestral, de un lado, y la industrial y comercial, del otro; a ninguna renunciará, si bien su preferencia por el folclor, en cuyo rescate coopera, es manifiesta.

Sí, he ido a él con la misma curiosidad con que han ido otros, a estudiarlo científicamente, y me he enamorado de las canciones. Durante diez años he penetrado en el folklore, pero con sentido de poeta, no sólo de estudioso. Por eso me jacto de conocer mucho y de ser capaz de lo que no han sido capaces todavía en España: de poner en escena y hacer gustar este cancionero de la misma manera que lo han conseguido los rusos. (García Lorca, 1989a, pp. 579-580)

---

<sup>168</sup> Véase Salaün, S. (1990), *El cuplé*, concretamente el capítulo V, “Hacia la industrialización de la canción”, pp 139-166.

La satisfecha autopercepción de Lorca no se nos antoja desorbitada en este terreno. Parece ser que, en efecto, manejó un catálogo muy vasto de temas tradicionales y populares, recopilado *in situ* o espigado en cancioneros; conocía los de Martínez Torner, Felipe Pedrell, Federico Olmeda y Dámaso Ledesma (Maurer, 2000, p. 14) y, al parecer, él mismo estuvo tentado de publicar uno, animado por amigos o maestros como Juan Ramón Jiménez (Persia, 1999, p. 76); en su epistolario menciona que ha reunido romances, canciones tradicionales, cuentos, etc., en Lanjarón y otros pueblos de la provincia de Granada<sup>169</sup>, así como en Santander, y acompañó a Menéndez Pidal y a María Goyri en la recogida de romances tradicionales en Granada capital, por la colina del Albaicín y los barrios trogloditas del Sacromonte y San Cristóbal (Maurer, 2000, p. 15). Por eso coincidimos, en términos generales, con esta apreciación de Marco Antonio de la Ossa (2014, p. 101):

En el campo de la música tradicional, podemos afirmar sin temor a errores que Federico García Lorca conoció y manejó un vastísimo repertorio. Así, en un instante determinado de su trayectoria la música culta pareció dejar de resultarle inspiradora y se centró en las canciones populares y tradicionales.

Aunque con una matización: no hallamos rupturas o alejamientos, sino continuidad y coherencia en su entrega y aprovechamiento de las canciones; la canción –y dentro de este concepto incluimos el cante, aun a riesgo de lapidación flamencológica– es centro gravitatorio, en lo musical, de apego y dedicación, desde primera hora. Lorca abandonó la práctica de la música culta bien por esa indolencia a la que apunta de la Ossa, o bien porque su talento musical tenía un límite y la suerte, echada en la primera juventud, marcaba ya un rumbo diverso y excluyente para su vida en la que no habría lugar para una dedicación tan exigente. En cambio, el ejercicio de la canción (folclórica, flamenca, de autor) no le resta a Federico, le suma: todos los testimonios personales apuntan en esa dirección y todos los estudios aplicados, desde la musicología, a su obra, arrojan ese balance. Desde que siendo muy niño, según confidencia propia, sintió que los chopos del patio de su casa en la Vega granadina cantaban, porque “el viento, al pasar por entre sus ramas, producía un ruido variado en tonos” que al pequeño se le antojó música y empezó a acompañar, con su

---

<sup>169</sup> En una carta a Adriano del Valle le anuncia la publicación de un cancionero popular, *Tonadas de la Vega*, que nunca verá la luz. (Maurer, 2000, p. 16).



voz, “la canción de los chopos”, Lorca (1989a, p. 598) no dejó de convocar nunca, por amor de ellas y porque se tornaron un arma infalible de seducción, al “duende de la canción”.

En cuanto a la calidad de los acompañamientos y las armonizaciones que él mismo se esmeró en llevar a la partitura, las opiniones varían. Algunos de sus amigos músicos, Gustavo Durán, o Regino Sáinz de la Maza, le asistieron en esa tarea, sobre todo en los aspectos más técnicos, y los testimonios de que disponemos destacan su capacidad de realzar, sobre todo cuando interpretaba, lo vívido, espontáneo y singular, si bien algunos son más críticos con su competencia técnica y profesional<sup>170</sup>. Federico de Onís destaca que “su interpretación tenía un gran valor único y supremo porque poseía un mínimo de técnica musical y un máximo de genialidad artística y de comprensión de la música popular que interpretaba” (Ossa, 2014, p. 108), en cambio, el musicólogo Jorge de Persia (1987, p. 54) lo juzga con menos entusiasmo:

Precisamente es en su música, en sus armonizaciones, donde no aparece desarrollada la perspectiva del músico profesional; su enorme sensibilidad y capacidad de comprensión han logrado en cambio un producto en el que se mantiene presente mucho de aquella “espontaneidad”. Y si ello es así en lo que ha “escrito”, seguramente lo sería más aún en sus interpretaciones que vivieron sólo su momento.

Un grupo especialmente selecto y mimado de aquellas canciones populares de su repertorio, digamos, personal será, justamente, la materia de la segunda colaboración artística entre Lorca y *Argentinita*, y sus resultados, ecos y consecuencias tendrán más relevancia de lo que a primera vista parece. Según el testimonio de Manuel Espín, la idea no partió de los dos protagonistas, sino de Sánchez Mejías, el cual:

Le propone a Federico que aporte su inmenso caudal de conocimiento del cancionero español y su talento de hombre de teatro. A cambio, Federico vence su resistencia y logra que dé una conferencia sobre toros a hispanos de la Universidad de Columbia. (Espín, 1997, p. 2884)

---

<sup>170</sup> Ver: *Federico García Lorca. Fotobiografía sonora*. de Andrés Soria y José Miguel López (2010) Lugo: Ouvirmos.

Corre el año de gracia de 1931. Federico, Encarna e Ignacio se han estado viendo en Nueva York y siguen frecuentándose en Madrid. El poeta metido en campo folclórico y la cantante decidida a romper con su molde previo de cupletista llevan ensayando meses, en la casa que comparten Encarnación y Pilar López Júlvez en Madrid, con el propósito de realizar unas grabaciones para *La Voz de su Amo*. Lorca ha acudido allí y, es de suponer que en la frecuente presencia del torero-dramaturgo, prepara con su comadre una decena de tonadas populares que él mismo ha recogido y armonizado y que suele interpretar, acompañándose al piano o a la guitarra, en fiestas o reuniones. En los estudios que la rama española de HMV tiene en la capital de España impresionarán un total de cinco discos gramofónicos de 78 rpm: en todos ellos Federico acompaña al piano a una Encarnación que canta, toca las castañuelas y, ocasionalmente, zapatea.

El primer volumen de la serie contiene dos temas, “Las tres hojas” y “Romance pascual de los pelegritos” (en la etiqueta del disco aparece corregida la palabra: *peregrinitos*) y fue reseñado el 13 de marzo en el matutino *El Sol* por Adolfo Salazar, quien sí, por un lado, es cierto que era amigo de Lorca, por otro solía ser un crítico ecuánime. Su reseña es elogiosa: de Encarnación López dice que canta “de un modo llano y natural, muy en el estilo de una mocita del pueblo”; de las armonizaciones resalta que han sido confeccionadas “de un modo sencillo, estrictamente popular, pero con un buen gusto infalible y un sentimiento exacto de lo que corresponde a ese estilo popular”. La casa discográfica publicará en los meses siguientes los discos restantes. En ellos aparecerán: “Sevillanas del siglo XVIII”, “Los cuatro muleros”, “Anda jaleo”, “Zorongo gitano”, “Romance de los mozos de Monlón”, “Nana de Sevilla”, “El café de Chinitas” y “Canción antigua de las morillas”. De la Ossa (2014, p. 111) añade otras dos: “Sones de Asturias” y “Aires de Castilla”. Ian Gibson, a quien seguimos en la narración de este episodio (2011, pp. 772-773), resume así su suceso:

Estos discos tendrán un considerable éxito –difícil ahora de medir con precisión sin tener las liquidaciones a la vista–, y la eficaz colaboración del poeta-músico y de la bailarina-cantante acrecentó la fama de ambos, además de lanzar por el mundo la belleza y la gracia de la canción popular española.

La primera consecuencia de tal victoria, aupada por las interpretaciones en directo que, sin el acompañamiento musical de Lorca, realizará *La Argentinita* en sus giras teatrales, será la lógica popularización del conjunto: en el país se divulgarán y comenzarán a cantarse temas desconocidos en varias regiones o bien ya olvidados, por razón de los cambios que sufrían por entonces unas sociedades, las occidentales, que empezaban a relegar al folclor al yacimiento arqueológico-virtual en el que hoy dormita. En ciertas reseñas firmadas por críticos del momento con motivo de la edición del segundo y el cuarto disco de la serie, se habla de “ejemplo ‘vivo’ de canciones españolas de otro tiempo que vuelven a cobrar actualidad apasionante”, de buen gusto intachable o de “la finura y lo gracioso de su realización ‘actual’.” (Ossa, 2014, p. 112). La intuición de los críticos al entrecomillar, en críticas como aquellas, las palabras *vivo* y *actual* es doblemente acertada, por su exactitud sincrónica y profética. En efecto, los resultados del buceo de Lorca en esa zona etnomusicológica en la que se encuentran la canción tradicional y popular, los pecios que saca a flote para que los interprete su comadre, tienen el efecto inmediato de lo que en inglés se denomina *revival* y al español podría traducirse por recuperación o resurgimiento: un fenómeno que hasta la era pretecnológica había sido natural resulta ahora exitosamente inducido.

Para aproximarnos al funcionamiento histórico de esos retornos de lo vivo lejano que en el campo folclórico<sup>171</sup> han trazado, sobre todo, las canciones, vamos a valernos de la dicotomía establecida por Menéndez Pidal (1953, p. 44) entre *canción tradicional* y *canción popular*. En ambos casos, dispone don Ramón, se trata de composiciones de autor desconocido, pero mientras el canto popular es “recibido por el público como moda reciente”, el tradicional “es considerado como patrimonio común”. “Sin duda, antes se introdujo como moda nueva; pero olvidada rápidamente la novedad, el canto sigue siendo estimado como antiguo; precisamente su mérito es la antigüedad, el ser el canto de los padres y los abuelos.” Dicho de otro modo: la tradicional sería la canción popular hecha antigua –o percibida como tal– y considerada patrimonio común; la canción popular es la tradicional percibida como moderna, actualizada.

---

<sup>171</sup> El *Diccionario Harvard de música* (2001, p. 433) define en estos términos *música folklórica*: “Música de tradición oral, a menudo de un estilo relativamente sencillo, fundamentalmente de procedencia rural, interpretada normalmente por no profesionales, utilizada y entendida por amplios segmentos de la población y especialmente por las clases socioeconómicas más bajas, característica de una nación, sociedad o grupo étnico, y esgrimida por cualquiera de ellos como algo propio”.

Pues bien, algunas de estas canciones armonizadas por Lorca van a tener una proyección ulterior extraordinaria, que rebasará su importante presencia en la España republicana hasta convertirse en canciones verdaderamente populares, en el sentido que Menéndez Pidal otorgaba al término, ya que durante la Guerra Civil serán adoptadas por el bando republicano, fielmente en ocasiones, otras veces modificando, contextualizando las letras<sup>172</sup>, llegando a ser parte esencial de la banda sonora de tres años de guerra. Aquellas canciones en origen tradicionales, recuperadas y en parte alteradas por Lorca (las sospechas de que el recopilador-armonizador trufó los temas originales de versos propios no son infundadas), fueron devueltas a la vida, a la voz cantante, por el pueblo, tornándose populares en ambos sentidos de la palabra, el etnomusicológico menendezpidaliano y el común. Fue, probablemente, la última vez que ese hermoso fenómeno, típico del folclor, se reprodujo a gran escala en nuestra historia. Hoy, anotadas en partituras y recogidas en discos, contribuyen a contarnos *la otra historia*, una menos fría, menos atenta a nombres y fechas y más comprometida con la realidad intrahistórica de millones de individuos anónimos (Díaz Viana, 1985, p. 15).

Díaz Viana (1985, pp. 29-76) clasifica los aires interpretados en el bando republicano en cuatro grupos: procedentes de anteriores conflictos (fundamentalmente las canciones liberales y absolutistas y las cantadas por los soldados españoles en la Guerra de África); inspiradas en temas tradicionales; canciones internacionales (traídas, sobre todo, por los brigadistas, o adaptadas del repertorio de la izquierda internacional) y canciones de autor y populares. Dentro del segundo grupo el autor destaca y analiza las siguientes: “El Vito” (“El Quinto Regimiento”), “Los cuatro muleros” (“Los cuatro generales” / “Coplas de la defensa de Madrid”), “¡Anda, jaleo!”, “Arrión”, “El Café de Chinitas” y “En el pozo María Luisa”. Si tenemos en cuenta que “El Vito”, sin ser uno de los cantos recogidos y armonizados para su grabación por *La Argentinita*, era un número que el poeta solía ejecutar en sus *recitales* y lo cita o incluso lo recoge, para ser cantado, en su obra dramática<sup>173</sup>,

---

<sup>172</sup> “Algunas de estas canciones –declara el maestro Rodolfo Halffter a Yves-Bonnat con motivo de la grabación de *Chants de la Guerre d’Espagne*–, son simplemente nuevas versiones de aires populares conocidos, con textos extraídos espontáneamente de la actualidad” (Picó Pascual, 2004).

<sup>173</sup> Mariana Pineda: “**Amparo**: Mientras / que mi hermana lee y relee / novelas y más novelas, / o borda en el cañamazo / rosas, pájaros y letras, / yo canto y bailo el jaleo / de jerez, con castañuelas; / el vito, el ole, el sorongo, / y ojalá siempre tuviera / ganas de cantar, señora.” (García Lorca, 2012, pp. 56-57). *La niña que riega la albahaca y el príncipe preguntón*: **Irene**, la niña que riega la albahaca, canta desde su balcón una copla de “El Vito”, concretamente esta: “Con el vito, vito, vito / con el vito, vito, va. / Yo no quiero que me miren, / que me pongo colorá” y el zorongo. (González del Valle, 1984,

podemos establecer que la presencia del breve cancionero lorquiano en el importante contingente de canciones inspiradas en temas tradicionales es muy significativa. No nos atrevemos a ir tan lejos como para postular que tales canciones modelaran tal catálogo canoro, pero nos resulta, en cambio, hacedero verificar que los aportes de Lorca-Argentinita encajaban a la perfección en su declarada preferencia por la fresca acústica de la lírica popular y la sencillez estilística, rasgos prácticamente opuestos a los que presenta el otro cancionero, el del bando nacionalista, configurado mayoritariamente por temas de autor –incluso de varios y significados autores, como en el caso del “Cara al sol”–, de retórica altisonante, estilo poético ampuloso e incluso ríspido y orquestaciones de marcado aire militar. Pero las batallas no las ganan, como se ha dicho, los que poseen las mejores canciones.

De todos es sabido que la Guerra de España debe su importancia en la historia contemporánea al hecho de haber sido percibida posteriormente como un conflicto bélico internacional encubierto, el campo de pruebas del mundial que vino después. Fue, además, una contienda en la que la figura de García Lorca, erigido por la República en una suerte de protomártir, tuvo un auténtico predominio moral y enorme resonancia. Menos pregonado ha sido el hecho de que fuera una de las más ricas e internacionalizadas en términos canoros, pues igual que en nuestro país se interpretaron durante aquellos años los más importantes himnos revolucionarios europeos y americanos o canciones adaptadas o recreadas por los voluntarios internacionales (en la zona leal, *La Internacional*, *La Marsellesa*, *La Madelon*, *Bandiera Rossa*, *Au devant de la vie*, *Die Moorsoldaten*, *Canto de la juventud*, *No pasarán*, *Las barricadas*, *Lied der Internationale Brigaden*, *On the Jarama Front*, *Komitern*, *Ballad of the XI Brigade*, *Quartermaster Song*, *The Jarama Valley...*; del lado sublevado, *Giovinezza*, *Facceta Nera*, *Legion Fliegenmarsh...*), nuestras tonadas fueron aprendidas por los integrantes de los batallones extranjeros y luego rememoradas o reinterpretadas, a veces públicamente. Entre ellas, por descontado, figuraban siempre “El Café de Chinitas”, “El Vito”, “Anda, jaleo” y “Los cuatro muleros” / “Los cuatro generales” / “Coplas de la defensa de Madrid”.

Pero la *vida activa* de aquellas tonadas no acabó con la victoria de Franco. En los campos de batalla y en los de concentración de la Segunda Guerra Mundial el acervo musical hispano continuaba viviendo. Egon Erwin Kisch (1962, p. 2) cuenta

---

p. 298). *Retablillo de don Cristóbal*: “**Voz de Rosita**: Con el vito, vito, vito, / con el vito que me muero, / cada hora, niño mío, / estoy más metida en fuego” (García Lorca, 2012, p. 373).

como soldados aliados que no se conocían y no podían conversar, por no compartir la misma lengua, o los prisioneros en los campos, acababan tarareando juntos después de que alguien sacara una armónica y comenzara a tocarla. “And around the private kinship of two countrymen, a kinship between all men develops: together they all sing the same tune.” En París, en 1939, el periodista austriaco-checo se preguntaba retóricamente: “Could the international songs of the Spanish war of liberation which had so wonderfully united the fighters and established contact and understanding between them, ever be forgotten?”. En cada uno de los reencuentros que durante 75 años han celebrado los brigadistas supervivientes de la Guerra de España, siempre ha ocurrido lo mismo: las canciones que habían cantado en nuestro suelo eran el primer plato del programa (Dahlem, 2007, p. 3).

Desde el final mismo de la Guerra Civil se realizaron registros sonoros de aquel repertorio con el objeto de preservarlo y conmemorarlo, discos en los que indefectiblemente aparecían las versiones de las coplas *lorquianas*. Su divulgación colaboró a engrandecer el mito romántico de nuestra contienda a través de álbumes como *Songs of the Lincoln Brigade*, de Pete Seeger & Group (Asch Records, 1940) o *Six Songs for Democracy*, de Ernst Busch (Keynote Records, 1940). Más tarde, al inicio de los años sesenta, se reeditaron aquellos dos álbumes agrupándolos en uno, bajo el título de *Songs of the Spanish Civil War, volume I* (Folkways Records, Nueva York, 1961) y se publicó un segundo volumen, *Songs of the Spanish Civil War, volume II* (Folkways Records, Nueva York, 1962) que incluía versiones de Woody Guthrie, Ernst Busch con coros y orquesta, Bart van der Schelling & the Exiles’ Chorus, “and the people of Catalonia, Seville and Asturias, Spain”, según rezan carátula y folleto. Al año siguiente se edita otro disco notable, *Cantos de la Guerra de España / Chants de la Guerre d’Espagne* (Spadem, París, 1963), interpretado por coros vascos y una pequeña formación orquestal bajo la direcciones de Gustavo Pittaluga y Rodolfo Halffter –que habían armonizado muchos de los temas–, una agrupación de txistus y tambores y la Orquesta y Coros de la Cobla de Barcelona (Picó Pascual, 2004).

La trayectoria expansiva de las *Trece canciones populares antiguas* podría haberse detenido ahí, en su onda, digamos, combativa e internacionalista, pero no fue así, ya que las únicas grabaciones como pianista de Lorca inaugurarían otra tradición, la de su interpretación como canciones de concierto. En ese nuevo terreno, la inevitable comparación con las *Siete canciones populares españolas* de Manuel de

Falla estuvo siempre servida y el Lorca armonizador no podía sino perder todos los combates. Siempre se señalará “la limitación del lenguaje armónico y pianístico de Lorca en relación al de Falla”, mucho más original y rico en medios técnicos (Ossa, 2014, p. 112). Si se alaban los “francos arreglos del poeta García Lorca” (Salter, 1998, p. 26) o se equipara su sencillez con la fidelidad al espíritu popular, su mérito queda eclipsado al cotejarlo con una “obra maestra como recreación de ese folklore y obra maestra como mera creación personal” a la que, muy justamente, no se le escatiman elogios: penetración en lo más hondo de los contenidos melódicos, rítmicos y armónicos de la canción popular, inspiración personal al servicio de las fuentes que sin embargo “brilla con libre y alto vuelo” o modelo bello y perfecto de música nacionalista (García del Busto, 1992, p. 21).

No conjeturamos que en Lorca latiera el prurito de que sus arreglos pasaran a formar parte del ámbito culto de interpretación y, sin embargo, eso es lo que ha sucedido. Las *Canciones populares antiguas* se han instalado en el repertorio de canción de conciertos, en una especie de territorio intermedio, situado entre la alta y la baja canción, equidistante entre el gran *Lied* de un Schubert o un Strauss y el arrebato popular de esas *canzoni napoletane* con las que suelen obsequiar los tenores a la hora de las propinas. Grandes voces españolas, acompañadas de muy notables músicos, las han grabado: Pilar Lorengar y Siegfried Behrend (soprano y guitarra, Columbia, 1960), Victoria de los Ángeles y Miguel Zanetti (soprano y piano, Vai Audio, 1972), Teresa Berganza y Narciso Yepes (mezzosoprano y guitarra, Deutsche Grammophon, 1977) o Carlos Álvarez y Rafael Catalá (barítono y guitarra, Gramola, 2008)<sup>174</sup>. Y todo eso ha sucedido gracias a un cúmulo de circunstancias entre las que destacan: un sabor popular recreado y matizado, la propia rúbrica lorquiana<sup>175</sup>, el arrastre de todo lo asociado, aunque sea tangencialmente, a Falla, el aura romántica que han ido adquiriendo en el proceso que hemos procurado describir aquí y esa especie de marchamo español que ostentan, tan apreciado por los públicos de querencia exotista. Este es el balance de un extraordinario viaje de idas, vueltas,

---

<sup>174</sup> En el inevitable proceso de flamenquización (otra forma, y no desdeñable, de internacionalización) de todo lo lorquiano, estas canciones también han sido abordadas en grabación por artistas flamencos, en algunos casos con gusto y acierto. Muy reseñables son los casos de Manuel Cano (1962), Paco de Lucía (1965), y Carmen Linares (1996), y, de manera más circunstancial y fragmentaria, los de *Camarón de la Isla* y Estrella Morente.

<sup>175</sup> Nos viene aquí a la memoria un comentario de Rafael Alberti cuando, al tiempo que dibujaba una sonrisa irónica, tachaba de prebenda la que disfrutaban los herederos de Lorca, por percibir “derechos de autor por canciones que son del pueblo”. El testimonio es comunicación personal del poeta, y se fecha en 1987 en Madrid, durante un almuerzo en un restaurante de la calle Princesa.

reconocimientos y enmiendas, nacido de la iniciativa y el entendimiento entre un pianista no profesional y una cupletista a flamencada.

Porque cupletista fue, durante buena parte de su vida artística, *La Argentinita*, y desde muy joven, además. Según testimonio de su hermana, la bailarina Pilar López, con doce años competía ya, como profesional, con *La Argentina* y con Pastora Imperio, mayores que ella (Espín y Molina, 1988). Pero había debutado siendo una chiquilla; tan pequeña era que cuando Consuelo Bello, *La Fornarina*, la vio, se enterneció tanto que la quiso vestir ella misma, por primera vez, “de artista” (López Moya, 1914, p. 29). Tenía ocho años, según declaraciones propias:

–¿Debutó usted siendo muy joven?

–Jovencísima. A los ocho años de edad.

–¿Dónde?

–En la capital de Guipúzcoa. Claro que no fue un “debut” oficial, ni mucho menos. Cosas de amigos, para pasar el rato, y gracias. Profesionalmente debuté tres años más tarde, en el teatro Romea, de Madrid. (Sánchez Carrére, 1925, p. 3)

Contemplada su trayectoria diacrónicamente, podríamos pensar que Encarna no se sintiera a gusto en aquel mundo frívolo, en el que el nivel cultural medio de sus colegas era muy bajo –muchas de ellas, analfabetas e ignorantes, eran además notablemente retrógradas y ultracatólicas– (Salaün, 1990, pp. 87-88), o que renegara en alguna medida de su paso por la profesión. No nos lo parece. Confesó que había aprendido mucho de “la aristocrática *Fornarina*”, la más extraordinaria cupletista española, según López Ruiz (1998, p. 52), y encarecía la labor de algunas de sus colegas, como la *Nitta-Jo* y la *Goya* (López Moya, 1914, 67). Creaciones suyas fueron, por ejemplo: “El arte del cuplé” (Susillo-Larruga), “¡Ahí va la taquí...!” (Mariño-Quirós) y “Fado internacional” (Tecglen-Godoy y García), y en la gran antología del cuplé en cuatro volúmenes que es *El Arte del Cuplé* están registradas sus grabaciones de: “Venga alegría” (Tecglen-Novacasa; Odeón, 1921), “Por un suspiro” (Tecglen-Font de Antá), “Una vida de mujer” (G. Martínez Sierra –monólogo–), “Los tranvías sevillanos” (Monterilla-Font de Antá) y “Todo al revés” (Font-Soriano-Acosta)<sup>176</sup>. Ninguno de esos cuplés, y alguno supuso lo que años más tarde se

---

<sup>176</sup> Todos los temas publicados por Odeón; los dos primeros, grabados en 1921 y los tres últimos en 1922. *El Arte del Cuplé. Primeros éxitos de la canción española moderna, 1906-1926*. 4 CDs con 100



denominaría un *hit*, es un dechado musical ni literario. Sin embargo, su intérprete no levanta la voz para quejarse:

Ya que se habla de espectáculos, es de advertir que la *Argentinita* siente una pasión loca, decidida, por el que ella cultiva, por el de las *varietés*, al que defiende de esos ridículos apelativos de *ínfimo* y otros peores con que se pretende denigrarle y restarle importancia.

Tiene el buen gusto de creer que el “couplet”, cuando es fino é intencionado, merece todos los respetos y elogios artísticos. (López Moya, 1914, p. 61)

Respetos y elogios que bien conocía ella misma. Jacinto Benavente, tan aficionado a los géneros cancioneros, le propinó este piropo, que hoy podría resultarnos desmedido, cuando es *solo* una jovencísima cupletista de 19 años: “...¿Pensar que muchos grandes hombres creerán en su loca vanidad que valen y significan más que *la Argentinita*?” (López Moya, 1914, p. 8). En la época no eran raras expresiones de admiración de este calibre. Situadas social y artísticamente en un espacio fluctuante entre la *cocotte* y la diva (Salaün, 1990, p. 80), las canzonetistas tenían consideración de estrellas, o para decirlo con términos de época, de *vedettes*, de *stars*, una imagen que tanto el género ínfimo y el cuplé como la revista acentuarían y explotarían “como medio de fomentar un producto comercial”. El estatuto de la tonadillera, “vinculado con el desarrollo del capitalismo en Europa”, produce así un producto, la canción, “que rinde, un negocio que trae pingües beneficios” (Salaün, 1990, pp. 86 y 92).

Aunque hoy, subyugados por su imagen final de estilización y magisterio, nos resulte chocante, la verdad es que “en los años locos”, Encarnación, “cantaba los mismos cuplés picarescos, bailaba las mismas machichas, polkas, tangos o fox-trots que sus compañeras” (López Ruiz, 1988, p. 92), pero su inteligencia, su ambición y su visión de futuro eran, sin duda, superiores, también para el negocio. López Ruiz (1988, p. 63) cuenta que el avisado empresario José L. Campuá, muy espléndido con las artistas, le pagaba a María Conesa cien pesetas diarias, cantidad que quedó en nada al contratar “a *monstruos* como Raquel Meller y *Argentinita*. A la genial bailarina y cantante Encarnación López, la fichó por la suma, ¡atención!, de veinte mil

---

versiones originales, librito con cantable, fotos e ilustraciones. Grabaciones originales realizadas en discos de gramófono que nunca fueron editadas en microsurco remasterizadas y editadas en 2000. (Barcelona: Blue Moon Producciones Discográficas).

duros (100.000 pesetas) poniéndola así al mismo nivel, en cuanto a honorarios, de la creadora de ‘La Violetera’.” En los años dorados de las variedades, el puesto de honor en las actuaciones correspondía siempre a la cupletista, y el penúltimo a la bailarina, “por eminente que esta fuera”. El hallazgo de *La Argentinita* consistió en interpretar sus canciones adornándolas con la adecuada coreografía. De ese modo, a la vez que innovaba, se aseguraba el privilegio y el aplauso (Retana, 1967, p. 165).

Encarnación empezó su carrera como la concluyó: bailando. Pero, en sus comienzos, la canzonetista era más importante que la bailarina. Y, a tenor de ello, aparecía en los programas, por excelente que fuese, la penúltima. La última –el lugar de honor, ya se sabe– era para la cupletista. Y Argentinita quería ser la “última”. Para ello, sin abandonar el baile, decidió cantar. No poseía una gran voz, pero la acompañaba de dulces y sabios movimientos –acompañamientos siempre bien recibidos por el público–, y el triunfo llegó a sonreírle en muy poco tiempo. (López Ruiz, 1988, p. 149)

A la hora de juzgar períodos pretéritos de la historia de la canción solemos hacer, casi sin poder evitarlo, primero como el taxónomo y luego como el cirujano, que tampoco pueden evitar hacer lo que hacen: clasificar a toda costa y separar lo considerado sano (válido, puro) de lo enfermo y corrupto (desechable, impuro). Y así vamos encasillando y cercenando, pero en el proceso olvidamos –o ignoramos– que géneros que hoy percibimos como enfrentados y hasta enemigos: cuplé, flamenco, revista, copla, tango, canción de cabaret, zarzuela..., convivían en los mismos locales y algunas intérpretes los abordaban, o deseaban abordarlos, indistintamente. Los años veinte y treinta verán esa mezcla sin rasgones de vestiduras:

Villa Rosa representa en los alegres y locos años veinte, lo que Los Gabrieles en los años diez. Se convertirá en el centro de la vida nocturna madrileña, de una sociedad, que arranca con el siglo, frívola, fantasiosa y ávida de sensaciones y exotismos, y que buscando la fórmula de divertirse motivará la importación a lo europeo, –de moda–, de abundantes “cabarets”, la “rouleta”, los “the”, el “soupleting”, las “cocots”, los “dancing”... dejando como nota de contraste, de casticismo, de algo auténtico y pintoresco, lo flamenco, la juerga de postín.

[...]

[La ópera flamenca] Nos ha sido exageradamente presentada como algo nefasto y peligroso, en relación con la concepción artística de los puristas de tablero. Creemos que no fue así, al menos en sus inicios, ni creemos que tampoco dentro de su *maremagnum*. Ocurrió que, con motivo de la desaparición de los cafés cantantes a partir de los años diez, el flamenco como espectáculo tuvo que refugiarse y buscar nuevos ambientes donde manifestarse. En estos años reina la variación y la incertidumbre: music-hall, teatro, fin de fiesta, colmados, cine, varieté, alterne con el cuplé. El auge del cuplé mató en parte al flamenco. Entonces surge la pregunta: ¿el flamenco no tiene fuerza propia como espectáculo público? No. (Blas Vega, 1986, pp. 82 y 115)

En particular sobre el cuplé, el más denostado de todos los estilos de canción popular urbana del siglo XX<sup>177</sup>, hemos echado los mayores fardos de insignificancia y alienación, pretiriendo así algunos hechos innegables. Como que, a pesar de su nombre adaptado del francés, entronca con dos corrientes muy españolas, el teatro y la canción popular, hasta el punto de constituir, de hecho, su fresca reencarnación. Sin menoscabo de la influencia que el país vecino tuvo en el género, sobre todo en su vertiente más frívola, el cuplé pertenecería al género de la canción española, un género ya castizo, por tanto, en el momento de su comercialización y masificación (Salaün, 1990, p. 16). Al mismo tiempo componía la banda sonora de la modernidad y sus intérpretes, las cupletistas, como los toreros, se convertían en ídolos de la afición, héroes y heroínas populares también en razón de *haber llegado*, muchas veces desde la pobreza y la falta absoluta de oportunidades. ¿Cómo recibe un aficionado cabal purista, valga la redundancia, la noticia de que Pastora Pavón, *Niña de los Peines*, admiraba a alguna canzonetista, o que a la hora de recapitular y reivindicarse, en 1961, en vez de tomar como referentes a *Torre* o *Chacón*, se remita a las divas del cuplé?

Tuve más categoría que las cupletistas de mi tiempo. Actuaba con ellas –aquí salen a relucir nombres que están en la mente de todos– y siempre la Niña de los Peines era el broche del espectáculo. Porque yo fui, aunque por ahí se digan muchas

---

<sup>177</sup> “Aunque habría docenas de nombres que echarían por tierra este tópico de ‘arte muy menor’ del cuplé, de la canción, de la tonadilla, del maquietismo, del mundo variopinto de las variedades, uno sólo, el de la Argentinista, de ser conocido, acabaría con estos infundios” (López Ruiz, 1988, p. 91).

tonterías, la que llevó el flamenco al escenario de un teatro cuando me presenté en el Trianón Palace. (Bohórquez Casado, 2000, p. 90)

Actuaba con ellas, en efecto, y gracias a aquella cercanía fue capaz de engrandecer “lo flamenco con los registros *canzonetísticos*”. Interpretó en los años treinta y luego grabó cuplés por bulerías, criticados en su momento “como indebidas concesiones a la comercialidad” (Cruces, 1987, pp. 368-369) y hoy considerados modélicos. Pero no solo adaptó humildes canciones de consumo, cuplés, al proteico compás de la bulería, Pastora fue más allá: ¿de dónde sale, por ejemplo, el garrotín que incorporó a su repertorio? Pues, con bastante probabilidad, de los labios de la famosísima diva Amalia Molina, que lo paseaba por los teatros; *La Niña*, sencillamente, aflamencaría aquella pieza frívola (Hurtado Torres, 2009, p. 272).

Tales interacciones no eran infrecuentes, todo lo contrario. En la conocida entrevista que le hizo en 1917 Carmen de Burgos, *Colombine*, en presencia de su madre, “una especie de madraza entrometida” que contesta muchas veces por su hija, una Pastora de 27 años responde así a la insistencia de la periodista sobre si no hace, también, cuplé:

–¿No canta usted más que flamenco?

–Si yo quisiera ser cupletista, me sería muy fácil: pero no quiero. No hay cantaoras, y cupletistas hay muchas.

–¿No canta usted picaresco?

–No, mi niña es muy moral –dice la madre–. En cuanto entra en un teatro, acuden las señoras y to el público se ve lleno de sombreretes. (Cruces Roldán, 1987, p. 233)

El cuplé significa el origen de aspectos sin los cuales la sociedad actual del entretenimiento y el espectáculo no se entendería: “el nacimiento de la canción como espectáculo en sí” y el de la “emancipación del componente vocal” (Salaün, 1990, p. 37); supuso, además, un éxito internacional de lo español<sup>178</sup>, y no solo no fue un

---

<sup>178</sup> El éxito de las cupletistas más famosas (La Fornarina, La Bella Oterito, Paquita Escibano, La Goya, Preciosilla...) traspasó nuestras fronteras, pero el de Raquel Meller fue un triunfo verdaderamente internacional, resonante, de lo español, sin cantar en francés o inglés y sin vivir en París, como Mistinguett, Chevalier o Josephine Baker. “Cantando en español, Raquel conquistó, pues, a todos los públicos. Nadie hizo por España, para despertar tantas admiraciones a su paso, lo que ha hecho Raquel con sólo cantar sus tonadillas” (Zúñiga, 1954, pp.188-189).

enemigo del flamenco sino que, en una animada pirueta irónica de las muchas que presenció el período de entreguerras, le proporcionaría aliento nuevo desde su faceta flamenquista / andalucista: lo haría, de hecho, renacer, justo cuando los más famosos cafés cantantes –el de Chinitas de Málaga, el Junquera de Jerez, el Burrero de Sevilla y el Estrella de Madrid–, refugios del así llamado flamenco “puro”, habían cerrado ya sus puertas y los que aún permanecían abiertos se hallaban en total decadencia (Salaün, 1990, p. 39). Y en aquel proceso de transferencias se contagiarían mutuamente, cosa no necesariamente –¿por qué habría de serlo?– negativa: el cuplé se aflamencó y andaluzó y el flamenco asimiló industrias y matices nuevos.

La distancia que podemos interponer hoy al posar nuestra mirada sobre aquella época y sus productos culturales nos permite, siempre y cuando no nos asfixie el poderoso prejuicio de la pureza, ser más cautos y tal vez más objetivos con respecto a sus obvias interrelaciones. Es un hecho que García Lorca, como otros intelectuales de su época –no todos, ni mucho menos–, no apreciaba el cuplé, con el que, por fuerza, hubo de convivir.

Hacia tiempo que Lorca también se quejaba de la canción “urbana”. Ya en 1918, en su primer libro, *Impresiones y paisajes*, protesta amargamente de que el “noble canto castellano”, [...] ha sido desplazado por el “cuplé espantoso”, de “alma grosera y canallesca”, de “una fea chulería madrileña”. (Maurer, 2000, p. 51)

Esa es su actitud general hacia la canción de masas, si bien en 1933 parece producirse cierto grado de reconciliación, al menos, con la parte enduendada del género. Enduendamiento en sentido tanto galeriniano como lorquiano, esto es, armisticio con la forma aflamencada, melismática y andaluzada de abordarlo, y con su eventual vía oscura, telúrica, abismática, agónica. Tal vez este *pentimento* de carácter estilístico se relacione con un mayor contacto directo con el género antes desdeñado, vía *Argentinita* o Rafael de León, a quien conoce desde 1926, cuando ambos estudiaban Derecho en Granada (Acosta Díaz, Gómez Lara, y Jiménez Barrientos, 1989, p. 20). Recibimos esa sensación al leer la breve anécdota sobre la “deliciosa muchacha del Puerto de Santa María” que dejó plasmada en *Juego y teoría del duende*.

Muchas veces el duende del músico pasa al duende del intérprete, y otras veces, cuando el músico o el poeta no son tales, el duende del intérprete, y esto es interesante, crea una nueva maravilla que tiene en la apariencia, nada más, la forma primitiva. Tal el caso de la enduendada Eleonora Duse, que buscaba obras fracasadas para hacerlas triunfar gracias a lo que ella inventaba, o el caso de Paganini, explicado por Goethe, que hacía oír melodías profundas de verdaderas vulgaridades, o el caso de una deliciosa muchacha del Puerto de Santa María, a quien yo le vi cantar y bailar el horroroso cuplé italiano “¡O Marí!” con unos ritmos, unos silencios y una intención que hacían de la pacotilla napolitana una dura serpiente de oro levantado. (García Lorca, 1984b, p. 99)

“¡O Marí!”, que en futura edición de nuestra conferencia habrá de corregirse como “¡Oh Marí!”, el tema napolitano al que Lorca se refiere, es, no nos cabe duda, la versión española de la famosa canción de 1889 *Maria Mari*, una de las más populares tonadas napolitanas históricas. Compuesta por el autor de ‘*O sole mio*, Eduardo Di Capua (Nápoles, 1865 – 1917) sobre una letra de Vincenzo Russo (Nápoles, 1876 – 1904), consiste en una especie de serenata que un hombre dirige a una joven llamada Maria. En España se llamó, “¡Oh Mari!”, “¡Oh Mary!” u “¡Oh Marie!”, porque con esa exclamación comienza su estribillo:

Oje Marí, oje Marí,  
quanta suonno ca perdo pe' te!  
Famme addurmí,  
abbracciato nu poco cu te!  
Oje Marí, oje Marí!...<sup>179</sup>

Disentimos en parte del juicio del de Fuente Vaqueros sobre la calidad de esta modesta canción: lo que él hubo de oír fue la libérrima adaptación que Ernesto Tecglen realizó a partir de la original, una versión, cierto es, inferior a la napolitana, pero en absoluto desdeñable<sup>180</sup>. Tecglen, que tenía en su haber éxitos populares como

---

<sup>179</sup> “¡Oh Maria, oh Maria! / Cuánto sueño que pierdo por ti. / Haz que me adormezca / abrazado un poco contigo / ¡Oh Maria, oh Maria!...” Traducción de José Javier León y Lorenza Ruggieri. En dialecto napolitano, el *oje* de “Oje Marí” sonaría, como [oi], si bien en algunas interpretaciones se acorta en [o].

<sup>180</sup> En el *Apéndice I* ofrecemos la letra original de Russo junto a su traducción al italiano y las dos versiones españolas que hemos podido rastrear. Una es la de Tecglen. La otra, de la cual se encuentran registros sonoros en al Biblioteca Digital Hispánica de la Biblioteca Nacional de España, no aparece

“El balancé”, “¡Venga alegría!” y “La chula tanguista”, era un escritor asociado a *La Argentinita*, como autor de la letra de varios cuplés de su repertorio. Por otro lado, la *canzone* original ni nos parece horrorosa ni, como se desprende y contagia del ramillete de ejemplos populares de fracaso, vulgaridad y pavor ofrecidos por Lorca, pedestre; la estimamos atractiva y, de hecho, luce una cierta alcornica musical y literaria: por un lado, se inspira en un tema verdiano; por otro, contiene algún afortunado hallazgo poético, inseparable del dialecto en el que se escribió. Es, de hecho, un tema popular muy apreciado por los cantantes líricos, debido a las posibilidades de exhibición que brindan sus contrastes de tono y sus agudos. Lo grabaron algunos de los más grandes tenores italianos del siglo XX, como Tito Schipa, Beniamino Gigli, Giuseppe Di Stefano, Mario Lanza –italoamericano, en su caso– o Luciano Pavarotti, y entre los españoles Miguel Fleta (que la cantó traducida<sup>181</sup>), Kraus, Carreras o Domingo (quienes normalmente respetaban el original). También ha sido versionada fuera o en los márgenes de la música culta: hay ejecuciones curiosas e interesantes, como las de Franco Pagani, Louis Prima y Dean Martin y, dentro del ámbito popular, fue bordada por el más delicado intérprete de *canzone napoletana*, Roberto Murolo, el cantautor que restituyó a la canción partenopea “toda su verdad, liberándola de la retórica y de los excesos melodramáticos” (Borgna, 2000, pág. 219). Precisamente del padre de este cantautor, el poeta, dramaturgo y periodista Ernesto Murolo, se cuenta la siguiente anécdota: un día se encontró con Vincenzo Russo, el autor de la letra de *Maria Mari*, y cuando este

---

firmada, por lo que desconocemos el nombre de su adaptador. Opinamos que la letra de Ernesto Tecglen, sin poder compararse a los versos de Vincenzo Russo, no es mala –dentro su contexto, claro está–, incluso estimamos apreciable el juego conceptista que nos brinda, de expresa impronta entre teresiana y calderoniana, a partir de los términos *vivir* y *morir* por un lado, y *dormir* y *soñar*, por otro.  
<sup>181</sup> La versión de Fleta es la que suena en *El último cuplé* (Juan de Orduña, 1957), uno de los mayores éxitos internacionales del cine español. En los créditos de la película aparece como “Oh, Mary” (Tecglen, Di Capua y Russo). La importancia de este tema en el filme es grande. Es el primer cuplé que canta María Luján (Sara Montiel), aunque solo apuntándolo: una niña (Toñi Fernández), que va a su camerino a entregarle la ropa que su madre no pudo llevar por estar enferma, le confiesa que quiere ser artista y que se sabe todas sus canciones, entre las cuales, la que más le gusta es “Oh, Mary”; la niña empieza a cantar y la cupletista la sigue: “Oh, Mary, oh, Mary, / si mi canto de amor es por ti...” (05’ 05’’ – 05’ 16’’). En la única escena bucólica de la película, María y su joven novio, el relojero Cándido Chamorro (José Moreno), se declaran su amor mientras un viejo violinista de aspecto pobre interpreta la melodía napolitana (29’ 19’’ – 29’ 51’’). “¿No te das cuenta de que es tu canción?”, pregunta Cándido. “Nuestra canción. Nunca la olvidaré”, responde María. “Mandaré que la toquen en nuestra boda”, concluye él. Su melodía, adaptada por el Maestro Solano, es el leitmotiv de la relación *pura* de María y Cándido, antes de que lleguen los hombres, los grandes teatros y el champán. La oímos, cantada por Fleta, durante la discusión entre Cándido y Juan Contreras (Armando Calvo), el empresario y luego amante de María (36’ 52’’ – 38’ 58’’) y torna a sonar cuando ella acaba de leer, entre lágrimas, la carta de despedida de Cándido (40’ 03’’ – 41’ 35’’). Su interpretación por Fleta en el escenario de un pequeño salón de varietés marca el fin de la cándida María y el principio de la estrella.

se dirigió al prohombre llamándolo “maestro”, él le respondió: “Quien ha escrito versos como: “Arápete fenesta! / famme affacciá a Maria” no debe llamar a nadie maestro”<sup>182</sup>. Se refería Ernesto Murolo, precisamente, a la primera estrofa de *Maria Mari*:

Arápete fenesta!  
Famme affacciá a Maria,  
ca stóngo 'mmiez'â via...  
speruto da vedé...<sup>183</sup>

El tema de Russo y Di Capua no es exactamente ligero, pero una vez moderado su *pathos* original por medio de los arreglos, un acompañamiento orquestal *sui géneris* y una forma más volátil de cantar, se transformó fácilmente en cuplé. No era algo raro: son bastantes las canciones de procedencia extranjera o las extranjerizadas adrede que se incorporaron a las varietés; de hecho, el primer cuplé de la historia, “La pulga” (1893), es de importación, italiana también, recorrió media Europa aclimatado y se convirtió en modelo de canción frívola durante más de veinticinco años (Salaün, 1990, pp. 46-47). Una polca, en el caso de “La pulga”, una canción napolitana, en el de “¡Oh Marí!”: fruslerías musicales del gusto de las masas que se propagaban con menor rapidez que hoy pero que desempeñaban idéntica función: avituallar su creciente demanda “subcultural”<sup>184</sup>.

Todo ser humano tiene derecho a la expresión estética y a la expresión épica. Una minoría consigue hacer de ello su medio de relación con la realidad: artistas, escritores, deportistas, guerreros, matones, etc. Pero la inmensa mayoría trata siempre de conseguir esa pequeña ración de estética y épica indispensable para seguir viviendo con la cabeza sobre los hombros. Las canciones son esa ración de estética

---

<sup>182</sup> “La anécdota ha sido repetida con cierta frecuencia en los programas-concurso de *canzone napoletana* producidos por la televisión italiana, en los que artistas contemporáneos reinterpretan temas de ayer: viejos espacios televisivos como los de Paolo Limiti o Luciano De Crescenzo, o retransmisiones de festivales como “Napoli prima e dopo”, en los cuales, el locutor, a la hora de presentar al concursante, a menudo relataba una pequeña historia, una anécdota o una curiosidad ligada al texto o al autor”. Maria Grazia Mangiaracina (comunicación personal, octubre 25, 2015).

<sup>183</sup> “¡Ábrete, ventana!, / haz que se asome Maria, / que estoy en medio de la calle... / con la esperanza de verla”. Traducción de Lorenza Ruggieri y José Javier León.

<sup>184</sup> “De todas las formas subculturales –escribe Manuel Vázquez Montalbán (2000, p. xii)– es la canción la que mejor abastece hoy la necesidad subcultural de las masas”.



que más se presta a ser recreada a medias entre el que la emite y el que la recibe.  
(Vázquez Montalbán, 1986, p. 40)

*Maria, Mari* ha suministrado también, cómo no, esa ración de estética a varias generaciones de italianos, los que no podían pagarse una butaca en la ópera pero sí acceder a un aparato de radio y, en su camino imparable de irradiación, habrá alcanzado asimismo a los burgueses que sí frecuentaban el teatro, ya que, como bien explica Edgar Morin (1965, p. 1), la canción convertida en objeto de consumo ni se opone a nada ni excluye ningún otro objeto, pero nadie escapa a su influjo. Lo curioso, lo extraordinario, es que esta música compuesta por Eduardo Di Capua, sea, según Gianni Borgna (2000, p. 27), “largamente debitrice all’aria *Nume, custode e vindice* dell’Aida”, esto es, deudora de un género de minorías selectas: ante nuestros ojos contemplamos como un círculo se cierra. Su periplo, tan informativo de lo que es, en verdad, el ciclo permanente de injerencias entre lo culto y lo popular, no habría transitado, por tanto, solo en una dirección, sino que habría recorrido más veces aquellos senderos verticales. Y esto nos vale para lo que atañe a las extraviadas *placas de Egipto* del Niño de Jerez, que comentábamos en el capítulo 5, tanto como para la cancioncilla de la muchacha del Puerto de Santa María. De arriba abajo, en primer lugar, es decir, de la *Aida* de Ghislanzoni y Verdi a *La corte del faraón* de Perrín, De Palacios y Lleó, por un lado: en clave de parodia. Por otro, de aquella misma fuente culta a *Maria, Mari* de Russo y Di Capua: como inspiración y homenaje. Y una vez reelaborados en el plano popular esos materiales canoros, con renovado impulso, de abajo arriba, hacia una expresión aflamencada merecedora de los halagos del duende: ya en boca de una anónima y graciosa cupletista, ya en la bronca garganta del cantaor de cabecera de nuestra conferencia.

Tras las dos colaboraciones que, con mayor o menor grado de implicación habían llevado a cabo hasta el año 33 cada uno de los miembros del triángulo Lorca-Júlvez-Mejías, a saber, la conferencia taurina de Nueva York y la grabación de las *Trece canciones populares antiguas*, Encarna y Federico, en absoluto habían dejado de explorar y explotar el repertorio grabado para HMV, sino que seguían practicándolo, ampliado, siempre que la ocasión se terciaba. Por ejemplo, en la Residencia de Estudiantes. Así nos narra Carlos Morla Lynch (2008, pp. 345-346) uno de estos encuentros, en 1933:

En la Residencia de Estudiantes Federico nos habla de Granada. Ameniza su charla en forma deliciosa la *Argentinita*, interpretando cantares andaluces. Federico – cada vez que el caso lo requiere– interrumpe su disertación y se sienta sencillamente al piano para acompañarla. Se halla en la Residencia como un pez en el agua: en su elemento. El ambiente que reina es de una afinidad cautivadora. Hay en él afecto, juventud, poesía y fraternidad. La sala se halla repleta de estudiantes de uno y otro sexo, de antiguos camaradas de Federico y de amigos que lo admiran; se ve gente en los rincones más retirados y encaramada en las ventanas. [...]

En esta atmósfera simpática, comunicativa y llena de compañerismo, la conferencia de Federico –que más parece una conversación celebrada en familia– fluye como las aguas de un arroyo cristalino, ruidosa, fácil, placentera: un viaje a Granada, en el que participamos todos, esmaltado de fandanguillos y tangos andaluces, que la *Argentinita* canta como jugando. Maneja las castañuelas como nadie y es incomparable también la gracia y el salero con que gira y ondula en torno a la mesa del conferenciante. Y Federico, a su vez, se pone a cantar como un chiquillo con Córdoba, Granada y Sevilla –con toda su Andalucía en la garganta. Yo lo admiro. [...]

Experimento la sensación de haber asistido a “una cosa perfecta”; perfecta como arte y belleza y perfecta como armonía espiritual.

Morla Lynch nos ofrece en este testimonio, como de soslayo, jugosos detalles plásticos sobre el arte de *Argentinita* y su interacción escénica con Lorca, que ayudan no solo a visualizar lo que pudo ser uno de aquellos recitales, sino que nos permiten ir más allá, vislumbrando algunas de sus ideas sobre dramaturgia y su visión compartida del hecho canoro-dancístico: un interés mutuo en la gestualidad, en el movimiento, en el juego, es decir, en las posibilidades de teatralidad y representación que la canción brinda y ellos sienten que demanda, y en las que sin duda se empeñaron. Ella, nos dice Morla, canta como jugando, maneja como nadie las castañuelas, evoluciona con graciosos movimientos orbitales en torno a la mesa del conferenciante, seguramente zapatea, prácticamente baila... ¿De dónde procedía todo aquel dominio? Hemos de advertir que ya estaba presente en el cuplé:

No hay que olvidar, que en este principio de siglo, y hasta 1925-30, *hay que ir a ver* a las cupletistas. Las técnicas nuevas, el disco, la radio, el cine, son inexistentes o balbucientes y, de todas formas, no pueden tocar sino a una ínfima

minoría de privilegiados. El contacto visual con las cantantes es el único satisfactorio, lo que implica, por parte de la artista, un constante esfuerzo gestual. La proximidad con el público (a diferencia de un escenario tradicional de teatro) y la falta de micrófono permiten efectos de voz, matices expresivos y autoriza una gestualidad más libre. (Salaün, 1990, p. 122)

Estos hechos: que la canción de variedades escenificada en mayor o menor medida permitía un desarrollo mucho mayor de la gestualidad y que ese desarrollo era deseable y que la voz podía y debía modularse con expresividad y efectos nuevos, nos los corroboraba la propia tonadillera ya en 1925, en la entrevista antes aludida que le hiciera Sánchez Carrére (pp. 8-9):

-Y entre el cuplé y el baile ¿qué prefiere?

-A punto fijo, no lo sé. lo que sí puedo asegurarles es que me encanta todo lo que sea teatro. Con el mismo entusiasmo y la misma afición interpreto un baile o un cuplé, que recito el monólogo de Martínez Sierra «Una mujer sensible» o el «¡Ay, que se me cae!», escrito expresamente para mí por Muñoz Seca, en los cuales estoy para «comerme», según gráfica expresión de un distinguido amigo antropófago.

Incluso parece que García Lorca respondiera, bastantes años más tarde, a las graciosas palabras de Encarnación, en una entrevista que le hacen en Buenos Aires mientras prepara, justamente, la escenificación de tres canciones populares “como fin de la función de *La zapatera [prodigiosa]* en el Avenida, un regalo que ofrecía a ese público que tan bien le trataba”. Le ayudó en la dirección Lola Membrives y los decorados y el vestuario fueron confeccionados por Fontanals (Peralta Gelabert, 2007, p. 163). La coincidencia entre las palabras que reproducimos de inmediato, procedentes de la entrevista titulada “García Lorca presenta hoy tres canciones populares escenificadas”, con las ideas antes expresadas por *Argentinita* es muy alta:

Manuel Fontanals ha preparado unas decoraciones estupendas para las canciones y unos trajes que son deliciosos. Ya verán ustedes todo el espectáculo. En él se valoriza el cuerpo humano, tan olvidado en el teatro. Hay que presentar la fiesta del cuerpo desde la punta de los pies, en danza, hasta la punta de los cabellos, todo presidido por la mirada, intérprete de lo que va por dentro. El cuerpo, su armonía, su ritmo, han sido olvidados por esos señores que plantan en las escena ceñudos

personajes, sentados con la barba en la mano y metiendo miedo desde que se les ve. Hay que revalorizar el cuerpo humano en el espectáculo. A eso tiendo.

–¿No ha modificado la letra y música de los romances?

–Los he respetado íntegramente. Mi intervención se reduce a distribuir los versos para que los canten distintos personajes y a armonizar la música. (García Lorca, 1989a, p. 582)

Canción tradicional y canción de masas. Folclor y cuplé. Entendimiento de lo grande y lo pequeño como elementos no enfrentados. Interacción de las artes escénicas: teatro, canción, música y baile. Cercanía, valorización del cuerpo, fiesta del cuerpo, del gesto y la mirada, entusiasmo y afición. El terreno estaba abonado para que floreciera un proyecto en el que los actores de este trío se implicarán de manera pareja, cuyas miras serán más elevadas y anhelosas que en los anteriores y cuya trascendencia y ascendiente también los aventajarán. Surgió en las distendidas tertulias de Nueva York, se fue gestando en los años siguientes, se llevó a cabo en 1933 y se presentó ante los públicos de Cádiz y Madrid justo antes del viaje de Lorca a Buenos Aires. Marcó un punto de inflexión en la historia del baile y de la canción de inspiración andalucista y flamenca. Conocer su devenir resulta fundamental para entender la gestación de la conferencia del duende, en varios aspectos ignorados hasta hoy. Se llamó *Las calles de Cádiz*.

## 10. El duende que enredaba en *Las calles de Cádiz*

Las calles de la ciudad de Nueva York fueron el paradójico y en tantos aspectos libre escenario del arraigo del triángulo creador Lorca-Júlvez-Mejías. Entre paseos, fiestas y tertulias a la española con amigos como Federico de Onís, Rubio Sacristán o Fernando de los Ríos se estrecharon lazos y surgieron proyectos. Es allí donde se dibujan los cada vez menos secretos perfiles del duende: la metrópoli asiste a su chispa y su primer fulgor. Andando el tiempo y transitadas nuevas cartografías, serán las calles de otra ciudad portuaria los testigos de asombrosas confluencias: Cádiz.

La idea es ambiciosa, muy ambiciosa. Un sueño de Encarna e Ignacio en el que Federico tiene patente: la creación de una Compañía de Bailes Españoles (Amorós, 1988, p. 158). En los años que van de 1930 a 1933 se desarrollarán los preparativos, las búsquedas y el diseño de un espectáculo que haga cristalizar la idea. Pero entretanto diversos proyectos de esta trinidad polifacética van avanzando, unos más extraordinarios, otros más cotidianos o alimenticios. A partir de la primavera de 1932 *La Argentinita* ofrece por todo el país actuaciones en las cuales las canciones populares que habían impresionado el año anterior ella y Lorca ocupan un lugar importante: eran esas *obritas* las que realmente encandilaban a quienes asistían al teatro (Gibson, 2011, p. 881) y las que, mucho más que otros proyectos de igual o superior envergadura, popularizaron un corpus y unieron en el inconsciente colectivo los nombres de los dos compadres.

Para llevar a cabo el proyecto teatral de 1933, uno de sus artífices, el torero, emprende por la Baja Andalucía la búsqueda de artistas flamencos. Rafael Alberti (1982, pp. 286-287) nos ofrece un sazonado asiento de aquel episodio en *La arboleda perdida*:

Otro viaje hice inmediatamente a Andalucía, pero esta vez con María Teresa. Necesitábamos descansar un poco después de *El hombre deshabitado*. Elegimos Rota, un blanco pueblecillo de la bahía gaditana. [...] Pero nuestra búsqueda tranquilidad duró bien poco. No llevábamos ni una semana por aquellas arenas, cuando se presentó Sánchez Mejías proponiéndonos acompañarle a Jerez. Proyectaba ya Ignacio la compañía de bailes andaluces que, encabezada por “la Argentinita”, adquiriría después, con la ayuda de García Lorca, renombre universal. Iba a la caza

de gitanos, “bailaores y cantaores” puros, que no estuviesen maleados por eso que en Madrid se llamaba “la ópera flamenca”. Y nada como Jerez y los pueblos de la bahía para encontrarlos. ¡Qué fantásticos descubrimientos hizo nuestro amigo en aquella gira! Al lado de la figura monumental del “Espeleta”, que parecía un Buda cantor, extrajo Ignacio de las plazas y los patios recónditos toda una serie de chiquillos, bronceados, flexibles, cuyas extraordinarias contorsiones llegaban a veces hasta la más escandalosa impudicia. Pero su más grande adquisición la hizo, luego, en Sevilla, con “la Macarrona”, “la Malena” y “la Fernanda”, tres viejas y ya casi olvidadas cumbres del baile. La última, anciana que apenas podía tenerse en pie, había alcanzado a bailar con “la Gabriela” y “la Mejorana” en el famoso Café del Burrero. Ningún gitano rechazó las proposiciones de Ignacio. Todos, más o menos a tiros con el hambre, decían que sí, llena de fantasía la cabeza ante la idea de correr mundo.

Las pesquisas de Ignacio, según Alberti, tienen muy claras sus coordenadas – sus preferencias– dentro de la geografía flamenca de la época: no se marcha a reclutar a Granada, Málaga, Linares o Córdoba, ciudades que, por otra parte, le eran mucho más ajenas personalmente. Tampoco le interesa el Levante, algunos de cuyos cantes, derivados del fandango, habían alcanzado ese hoy impreciso pero en la época bien vivo rango de *grandes*, gracias al enriquecimiento tonal, técnico y expresivo, artístico en una palabra, que les había conferido don Antonio Chacón en conjunción con Ramón Montoya. Él se ciñe a la línea o triángulo estrechísimo que ya hemos marcado como el de la cartografía inicial del duende: Cádiz, Jerez, Sevilla.

El espectáculo está ultimado en junio de 1933. Se estrenará el día 10 en el Gran Teatro Falla de Cádiz, como homenaje al músico que era hijo predilecto de su ciudad natal desde 1926 y cuyo teatro había sido rebautizado ese mismo año con su nombre. El maestro no va a asistir, se encuentra en Palma de Mallorca trabajando en *La Atlántida*; sí se desplazarán a Cádiz para la ocasión García Lorca, Santiago Ontañón, Manuel Fontanals y Eduardo Ugarte. Las funciones tienen mucho éxito; Lorca le envía a Falla este telegrama entusiasta: “ÉXITO FORMIDABLE AMOR BRUJO EN CÁDIZ BAILADO COMO NUNCA POR ARGENTINITA Y GITANOS ANDALUCES LE ABRAZA CON TODO CARÍÑO SU VIEJO AMIGO FEDERICO GARCÍA LORCA”. Dos días después el

programa se repetirá en Madrid, en el Teatro Español, asimismo con un éxito enorme, a juzgar por todos los testimonios<sup>185</sup> (Gibson, 2011, pp. 883-884).

Varios de ellos pasan curiosamente por alto el hecho de que fuera la novedad que suponía *Las calles de Cádiz*, mucho más que *El amor brujo*, un reestreno a fin de cuentas, la sección que maravillaría y concitaría el asenso y los aplausos<sup>186</sup>. Es prácticamente seguro que Sánchez Mejías fue el autor de su guión; su nombre no figuraba en los programas, pero ningún biógrafo suyo duda de que es su autoría la que se esconde detrás del pseudónimo Fernández Chavarrí. Mejías ejerció, además, de productor y empresario, coordinador y director de escena, mientras que las coreografías y el protagonismo artístico los rubricaba Encarnación. Para *El amor brujo* sonó la Orquesta Bética de Cámara, que Falla había fundado en Sevilla, dirigida por Ernesto Halffter, su discípulo dilecto. Los decorados eran de Santiago Ontañón. Además de Encarna, su hermana menor, Pilar López Júlvez figuraba también como bailarina protagonista.

Andrés Amorós, que ha rastreado en archivos teatrales, sin encontrarlo, el texto escrito, libreto o guión, de lo que se ofreció en los escenarios gaditano y madrileño, ha llegado a la conclusión de que tal vez ese documento nunca existiera; sin embargo, ha podido reconstruir su programa y trasladarnos algunos detalles jugosos, a partir, por un lado, de las críticas de prensa y, por otro, de los testimonios de primera mano facilitados al profesor por Pilar López<sup>187</sup>. Como era común en la época, la función se componía de tres partes. La primera presentaba el reestreno de *El amor brujo*, de Falla<sup>188</sup>. La segunda, una serie de números regionales sueltos.

---

<sup>185</sup> Confunde, por tanto, fecha y lugar Maurer (2000, p. 99) cuando afirma: “Lorca no asistió al estreno de *Las calles de Cádiz*: hacía dos semanas que se había embarcado para Buenos Aires.” Federico partiría de Barcelona rumbo a la capital argentina meses después de aquel estreno: el 29 de septiembre de 1933.

<sup>186</sup> Escribe Miguel de Molina en *Botín de guerra* (1998, p. 93): “Esos días tuve ocasión de ver y apreciar detalles de tanta personalidad que coincidía en ese teatro. En seguida me di cuenta, viendo los ensayos, que *Las calles de Cádiz* sería el gran éxito del espectáculo, porque recogía costumbres y pregones auténticamente populares y actuaba un grupo de gitanillos de Cádiz dentro de una estructura en la cual se veía la mano de Lorca. En cambio *El amor brujo* que era teóricamente la base del programa, me parecía flojo, lavado, pues querían darle un aire clásico que nada tenía que ver con el clima gitano que requiere la obra.”

<sup>187</sup> Seguimos fielmente el relato que aparece, con mínimas variaciones, en dos libros de Andrés Amorós, el segundo de ellos en colaboración con Antonio Fernández Torres: *Ignacio Sánchez Mejías* (1998, pp. 157-163) e *Ignacio Sánchez Mejías, el hombre de la Edad de Plata* (2011, pp. 471-479).

<sup>188</sup> La primera versión de *El Amor Brujo* había sido estrenada el 15 de abril de 1915 en el Teatro Lara de Madrid, con Pastora Imperio en el papel principal –el mismo que desempeñaría en 1933 *La Argentinita*–, música de Manuel de Falla, argumento de María de la O Lejárraga, dirección de escena de Gregorio Martínez Sierra (esposo de María Lejárraga, a quien durante mucho tiempo se le escamoteó la autoría de esta obra) y escenografía de Néstor Martín Fernández de la Torre. La

Sabemos que Encarna bailaba en ellos la jota de Alcañiz y su hermana Pilar una muñeira y un número charro. La tercera parte constituía un cuadro independiente y unitario, que supuso una gran novedad y que se tituló *Las calles de Cádiz*. Consistía en una serie de “escenas callejeras cantadas y bailadas por gente popular, no profesionales: vinieron a Madrid familias enteras, con niños, y el gracioso Espeleta, que hacía de zapatero”. La acción, mínima, comenzaba con él: “un zapatero arregla tapas en una esquina mientras canta. Los niños hacen un coro por bulerías. Sigue luego el tanguillo de un vendedor de camarones. En el baile por alegrías, aparecen cinco calles, con Encarna, Pilar, *Malena, la Macarrona y la Fernanda*.”<sup>189</sup> Amorós anota que este último número fue el que desató el entusiasmo general. Recuerda Pilar López especialmente el efecto plástico de aquella escena: cada una llevaba una bata de un color, blanca, roja, amarilla, verde... “Era –dice– la primera vez que se hacía esto en el baile español”. La función proseguía con un cuadro que quería trasladar a las tablas el ambiente y el estado de ánimo de una Nochebuena flamenca, o gitana, de Jerez de la Frontera: sentados, los intérpretes cantaban villancicos, alternándose; entre ellos estaba el *Niño Gloria*, una chica, una vieja, un niño... Para el número final, en semicírculo, cada bailaor avanzaba hacia el centro y ejecutaba su número<sup>190</sup>. “Todo

---

importancia de este *ballet-pantomima* dentro de la historia de la música y el baile españoles es máxima: en su momento fue una apuesta revolucionaria, un formato músico-teatral del todo novedoso que, según el parecer crítico, abrió las puertas de la modernidad.

<sup>189</sup> La idea de representar a las calles gaditanas por medio de este método prosopopéyico nos parece inspirada en *La Gran Vía*, zarzuela en un acto y cinco cuadros con música Federico Chueca y Joaquín Valverde y libreto de Felipe Pérez y González. Estrenada en 1886, fue representada numerosísimas veces (y modernizada, como revista de sucesos o de actualidades que era, añadiéndosele nuevos cuadros a lo largo de su vida activa) en el Teatro Apolo de Madrid. En ella, espacios urbanos de la capital como la Calle Caballero de Gracia, el Salón de baile “El Eliseo”, la Calle del Reloj, u otras “Calles y Plazas, que vienen a quejarse del trato de Doña Municipalidad”, encarnadas por cantantes líricos, se expresan cantando y actuando.

<sup>190</sup> Manuel Espín (1997, pp. 2879-2887) nos habla de la presentación en Madrid de *El amor brujo* como de “algo nunca visto, con decorados revolucionarios de Santiago Ontañón: ciclorama, tarimas a diverso nivel y columnas de gasa a las que luces de colores transformaban en diversos elementos plásticos; todo ello novedoso en aquella época”. Gracias a su investigación podemos rellenar los huecos que los testimonios ofrecidos no han revelado, y así, se nos informan de que en aquella función, aparte de *El Amor Brujo*, se presentaron *Danza V*, sobre música de Granados, la *Jota de la Molinera* de *El Sombrero de Tres Picos*, de Falla, y *En el Café de Chinitas*, armonizada por Lorca, en la primera parte. Luego venía el descanso y, tras él, empezaba la segunda parte, dedicada mayormente a *Las calles de Cádiz*. “Por primera vez se presentaba un Cuerpo de Baile flamenco en la estampa ‘Lección de baile’, seis bailaoras hacían las alegrías, cada una con su personalidad, su bata de cola, con distinto color, todas a un tiempo, cosa nunca vista. Luego ‘Canción de corro’ con el romancillo de Lorca ‘Los reyes de la baraja’ metido por bulerías bailados por un corro de gitanitos: los pregones por bulerías de ‘El camaronero y la florista’; el tango de ‘La hija de Villacampa’ que cantaba La Argentinita. Tras Las Calles’ el broche de oro: ‘Nochebuena en Jerez’, festejo andaluz con un nacimiento (ante el que el Niño Gloria cantaba unos villancicos que se hicieron muy populares) y que terminaba con un semicírculo con el fin de fiesta, al modo como suele hacerse hoy, pero que entonces era la primera vez. Dos horas inolvidables”.



esto, que hoy nos parece habitual, resultaba entonces originalísimo. Y todo lo había concebido y realizado la pareja de enamorados [...], junto al amigo común, el poeta Federico García Lorca” (Amorós y Fernández Torres, 2011, p. 476). Calibrar el impacto que aquel espectáculo tuvo, en su momento y en el panorama general de la historia de la danza española, no resulta imposible: las crónicas periodísticas dan razón de su éxito y su influencia posterior es verificable; aquel apareamiento, ideado por nuestro triángulo, de las fiestas de vecinos de Cádiz y las zambombas jerezanas de Navidad fue algo que, “una vez montado, parecía el argumento más a propósito para representar en un teatro, pero que, de hecho, no se le había ocurrido hacerlo a nadie antes.” (Navarro García y Pablo Lozano, 2005, p. 116).

Aparte de los artistas ya mencionados, había otras notables figuras en el elenco, como Manolita *la Maora*, el guitarrista Manolo el de Huelva, *El Lillo*, *El Titi*, *El Churri*, una joven Adela *la Chaqueta*, Paco de Triana y Rafael Ortega. Sobre todo este último es objeto de glosa por parte del escritor y periodista peruano de origen italiano –y conferenciante, torero, tenor de ópera, actor de teatro y cine...– Felipe Sassone (Lima, 1884 - Madrid, 1959). El 23 de junio publica Sassone en el *ABC* un artículo-crítica titulado “Un milagro de arte español”. En él, escribe:

Cinco bailarines, tres *bailaoras* y dos *bailaores*, *Malena*, la *Macarrona* y la *Fernanda*, y Rafael Ortega y Paco Triana, llegaban a unir lo popular a lo erudito, y las tres *brujas* ponían su comentario de fondo, a la vez misterioso y grotesco, tras el arte más estudiado y difícil de la *Argentinita* y su hermana Pilar; más afinadas, exquisitas ya, y más diestras en su rebuscada plasticidad espectacular. Aplaudían inteligentemente los entendidos, y Encarna, idea y animación de la fiesta, iba aprovechando de sí misma y de los elementos de que se había rodeado, y poco a poco, sin saberlo acaso, iba como retrocediendo a lo largo de su programa. De la quintaesenciada elaboración de Falla llegaba a la expresión menos complicada de Albéniz, y luego a la más sencilla de una tonadilla antigua, y a una danza castellana, y a la ingenuidad bravía, de tónica y dominante, de una jota, como muestras de unidad española en el aire de totalidad andaluza, hasta llegar, sin querer, por mor de *Malena*, la *Macarrona* y la *Fernanda*, y de Rafael Ortega, a la sencillez suprema, complicada sin querer y estilizada *ab ovo*, del baile gitano, sin más acompañamiento que la salmodia doliente de la guitarra enloquecida de ritmo. La transformación empezó en las coplas y danza de *Los tres muleros* [sic] de García Lorca. Pilar López, la hermana de Encarna, fruto de su contagio, descendía del escenario al tablado del

café, acaso ascendía. [...] Rafael Ortega danzaba en torno de ella, con ese aire de torero que solo tienen los bailarines andaluces. Pero no era el flamenco de oficio, el flamenco suburbano, que llega a la ciudad a afeminarse de amaneramiento, con la pesadez de su gracia rebuscada; sino el gitano campesino, faraónico, lleno de rítmico y espontáneo dinamismo poético. Una estatua bailarina. Rafael Ortega trepaba y descendía otra vez de su complicado árbol genealógico: la calva de Séneca sobre un busto de centauro joven; más allá todavía, más atrás: era el hijo de Afrodita y de Hermes, vestido de corto –¡oh anacronismo milagroso y sin par!–, que lograba ungrir su androginia con óleos de belleza sin pecado. Y luego, cuando toda la tropa, al son de las alegrías de la vihuela, se contorsionaba danzando en torno de la majestad armoniosa de Encarna, la *Emperaora*, la expresión popular del baile andaluz alcanzaba los límites de lo inefable y sublime.

Interesa resaltar dos aspectos que el escritor peruano residente en Madrid entreteje en este fragmento de su crítica: su insistencia en la antigua dicotomía profesionalidad / amateurismo y su porfía en el elogio del bailaor sevillano Rafael Ortega. Llega a las tablas, nos dice, “la sencillez suprema, complicada sin querer y estilizada *ab ovo*, del baile gitano” a través de tres bailaoras, viejas glorias de la época de los cafés cantantes, y de un bailaor joven, Ortega, y cuando este danza en torno a Pilar López, no es “el flamenco de oficio, el flamenco suburbano, que llega a la ciudad a afeminarse de amaneramiento, con la pesadez de su gracia rebuscada; sino el gitano campesino, faraónico, lleno de rítmico y espontáneo dinamismo poético”. Habida cuenta que la *Macarrona*, la *Malena* y Fernanda Antúnez habían nacido, las tres, en Jerez de la Frontera, que habían pasado gran parte de su vida en Sevilla, ciudad en la que las tres fallecerían, que pasearon su arte, celebradísimo en todos los cafés cantantes del país, por España y Europa y que, por otra parte, el sevillano Rafael Ortega, casi dos generaciones más joven que “las faraónicas”, descendiente de una de las más impresionantes dinastías gitanas de la historia, no tenía más profesión que la de bailaor, es más que delicado sostener que no estamos hablando de flamencos “de oficio”, muy difícil hacerlos representantes del “flamenco campesino” y aseverar su distancia respecto del “flamenco suburbano”<sup>191</sup>, en el cual, hoy lo sabemos, este arte

---

<sup>191</sup> Pilar López es clara a este respecto, cuando dice que quizá la mayor aportación de su hermana “fue incorporar al espectáculo a muchos artistas flamencos que, con la desaparición de los antiguos cafés cantantes, pues por esos ciclos tan crueles que tiene el arte ya no eran populares desde el año 25 o 26, se habían quedado sin trabajo. Esos bailaores y cantaores se veían obligados a estar en Villa Rosa o Los Gabrieles en Madrid, y sitios parecidos en Jerez o Sevilla” (Molina Foix, 1997, p. 188).

tuvo su origen como expresión de la bohemia andaluza, las clases plebeyas y ciertos sectores populares (Steingress, 2005, p. 165). Sassone, hijo de su tiempo, sencillamente participa de un extendido equívoco y lo encarna en un bailarín / bailaor de fuste. No habría leído a Demófilo (Machado y Álvarez, 1996, pp. 78-79), o lo habría leído mal, cuando afirmaba que los cantes flamencos eran un género diverso del folclórico, y que surgieron solo de una parte del pueblo: los círculos de cantaores y aficionados, no del pueblo en su totalidad, que los desconocía. Añadía, además, que los estilos flamencos fueron “tabernarios en su origen”<sup>192</sup>, esto es, suburbanos, delineando una evolución que, según asevera Baltanás en su estudio preliminar a la *Colección de cantes flamencos*, no es “natural o biológica, sino social y cultural: de la taberna al café cantante, y no de una raza a otra”. Baltanás juzga a Machado, en este sentido, “un adelantado de la moderna crítica artística y cultural”, por su consideración del público y su entendimiento del flamenco como producto artístico, señalando aspectos como su dignificación social y estética y su mayor irradiación social (Machado y Álvarez, 1996, pp. 28-29). Y es que Demófilo, como todos los pioneros, tuvo intuiciones geniales y deslices fulminantes, a veces en entreverada contradicción. Muchos de sus “errores” pueden explicarse por su manejo exclusivo de fuentes orales y por la carencia de un método científico; qué claramente, no obstante, expresó esto: el constituido por los cantes flamencos es “un género propio de cantadores”, esto es, de profesionales. Falla y Lorca, que con bastante seguridad habían leído a Demófilo, lo percibieron de otro modo: imaginaron que las esencias del “canto gitano-andaluz” radicaban en un pasado rural y prístino, no profesionalizado, amenazado por la corruptora ciudad, en verdadero peligro de contaminación y extinción; un patrimonio que había que rescatar yendo a los pocos reductos de pureza, rural y recóndita. Luego los flamencólogos amplificaron, con el ascendiente que entre los ellos alcanzaron sus escritos y que está siendo cuestionado, sobre todo, por los nuevos estudios, aquel malentendido que, por lo que vemos, en 1881 no era tal. Sassone no hace sino reproducirlo.

---

<sup>192</sup> “Estos cantos, tabernarios en su origen y cuando, a nuestro juicio, estaban en su auge y apogeo, se han convertido hoy en motivo de espectáculos públicos” escribe Demófilo. Enrique Baltanás, en su prólogo a esta obra (Machado y Álvarez, 1996, pp. 26-27) observa que el folclorista en ningún momento apunta a que sean *familiares*, idea que desarrollarán Ricardo Molina y Antonio Mairena en su construcción de una fabulosa “etapa hermética”, sino que “es ya consciente de que la aparición del cante flamenco, vale decir, del cante gitano puro, no se remonta mucho más allá de principios de siglo”. Más adelante, Baltanás (p. 79) anota: “Según los datos aportados por José Blas Vega, José Luis Ortiz Nuevo, Gerhard Steingress o Génesis García Gómez, entre otros, el flamenco se gesta en teatros y academias de baile, de donde pasará al café cantante. Es decir, nació ya como espectáculo público”.

En el subido y seguramente merecido elogio de Rafael Ortega que el crítico del *ABC* compone, se desliza una curiosa mención, la de su “complicado árbol genealógico”. Parece entonces que va a hablar de sus interesantísimos lazos de sangre, pero no lo hace. Escritor con ambiciones al fin, Sassone, se apresta a poetizar los consabidos tópicos grecolatinos aplicados a la Bética en una silva de referencias que aglutina en torno al bailaror: físico de joven centauro, inevitable mención a Séneca, vástago de Afrodita y Hermes, esto es, una alusión (¿maliciosa?) al hermafrodita, a un andrógino “vestido de corto”, bello y sin pecado. Pero ¿quién fue este bailaror, qué relación tuvo con nuestra trinidad creadora y qué influencia podría haber ejercido sobre los contenidos de la conferencia del duende? Creemos disponer de respuesta para cada una de estas preguntas y en más de un caso, novedades que exponer e interrelaciones hasta ahora inexploradas. De hecho, estimamos que Rafael Ortega es una de las piedras sobre las que se construyen varios hallazgos lorquianos.

Empecemos por su biografía. La entrada que a él dedica el *Diccionario enciclopédico ilustrado del flamenco* de Blas Vega y Ríos Ruiz (1988, pp. 558-559) aporta los siguientes datos:

**RAFAEL ORTEGA MONJE:** Sevilla, principios de siglo-1973. Bailaror. Nieto de El Gordo Viejo, hijo de Manuel Ortega Feria, sobrino de El Águila, Paquiro, Enrique El Gordo, Gabriela, Chano y Rita Ortega Feria, hermano de El Almendro y Carlota Monje. Se inició en su tierra natal, donde en 1929, actuó con “éxito clamoroso” en el Teatro Duque, representando la obra *La copla andaluza*. Este mismo año llevó a cabo una gira con Manolo Caracol. Perteneció a diversos elencos artísticos, principalmente al de La Argentinita, con quien durante los años 1933 y 1934, recorre la geografía española con el espectáculo *Las calles de Cádiz*, rechazando seguidamente viajar a Argentina para debutar en el Teatro Colón de Buenos Aires, en 1935. Formó pareja con Pilar López a partir de 1934, actuando en los principales teatros de España. Finalizada la guerra civil, en 1940, emprendió gira con El Sevillano y Pepe Pinto, y al año siguiente formó parte del espectáculo *Cuatro faraones*. A partir de los años cincuenta figuró en las compañías de Pastora Imperio, Pilar López y Concha Piquer, entre otras. Sus últimas actuaciones las llevó a cabo en el conjunto de Lola Flores, concretamente en 1967, en el espectáculo *La guapa de Cádiz*. Estuvo considerado como uno de los más destacados bailarores de su tiempo, con acusada personalidad y clasicismo flamenco legítimo.

Los Ortega eran gaditanos cañís; de hecho, Rafael va a ser el primero de su extensa familia nacido en Sevilla. Para Ríos Ruiz (2002, p. 67), la ralea de los Ortega es la más importante de cuantas han estado ligadas al flamenco y al toreo, “al emparentar con los Fernández, descendientes de Curro Dulce, primero, y con los Gómez, llamados Los Gallos, después, dando lugar a que aumentaran los toreros en la saga”. De cuantas han estado ligadas al flamenco, al toreo... y al comercio de la carne, añadimos nosotros. En términos de aristocracia de sangre, como le gustaba decir a Lorca, estamos, asimismo, ante *grandes*, que perpetúan la tradición de la alta nobleza de entroncar con la leyenda, de vincularse a un mito fundacional, como anotábamos en el capítulo 5 (p. 202). Rafael Ortega Monge era, por la rama paterna, nieto de Enrique *el Gordo Viejo*, banderillero y cantaor, casado con Carlota Feria, hermana de Juan Feria, cantaor y tratante de ganado. Son estos los ancestros de una dinastía en la que, en lo artístico, brillan descendientes como Enrique *el Gordo*, *El Águila*, Manolo *Caracol*, Rita Ortega Feria y los famosos *Gallos*: Joselito, Fernando y Rafael, y con la que emparentan por esponsalicio Pastora Imperio o Ignacio Sánchez Mejías. Por parte materna resulta ser sobrino carnal de Francisco Monge Fernández, *El Guarrero*, a quien ya hemos dedicado varias páginas en este trabajo. Según parecen apuntar algunas pesquisas, esa misma rama materna en la que el oficio de carnicero era la tónica, descendería por línea directa nada menos que de Antonio Monge Rivero, el mítico *Planeta*, mencionado por Estébanez Calderón en sus *Escenas andaluzas*. Tanto Manolo Caracol como Rafael Ortega solían afirmar que su antepasado era *El Planeta*; de confirmarse algunas hipótesis (Bohórquez Casado, 2012, mayo 30), no habrían fantaseado. Conscientes de la complicación –y de la fascinación– que genera esta malla de lazos de sangre e himeneos aquí solo apuntados, hemos optado por elaborar tres árboles genealógicos, (que reproducimos en el *Apéndice 2*) para poder visualizar el mayor número de conexiones familiares posibles.

“Homosexual gracioso y desenfadado que encanta a Federico” (Gibson, 2011, p. 884), auténtico genio del baile en los teatros y, “en la intimidad, bailarín de gracias por docenas, saleroso y burlón con la guasa viva de los gitanos” (Zúñiga, 1954, p. 345) de Rafael Ortega nos ofrece, una vez más, un ágil y divertido retrato Rafael Alberti (1982, p. 286), que podría apoyar la intención maliciosa, como apuntamos, o tal vez solo zumbona, de Sassone cuando lo hace hijo de Afrodita y Hermes o destaca su *androginia*:

Un ser genial conocimos en esta breve estancia sevillana: Rafael Ortega, “bailaor” y “sarasa” perdido. Era hijo de una vieja gitana, hermana de la “señá” Gabriela, madre de los Gallos, los espadas famosos. Se empeñó Rafael en que conociésemos a su madre, a quien quería mucho. Extraña visita. La gitana, ya una tremenda bruja de papada y bigote, redonda como mesa camilla, voz ronca de aguardiente, nos recibió sentada, impasible, en el centro del cuarto, mientras que Rafael se agitaba de un lado para otro haciendo las presentaciones. No se podía estar quieto, exagerado, extremoso con ella, besándola, pasándole la mano por el pelo o la barba, cosas qué hicieron que la madre empezase a llamarlo “maricón” a cada momento. Al salir, nos refirió Ignacio que un día, cargada de los amigos de su hijo, la imponente mujer montó en cólera, echándolos a todos, como si fuesen gatos, con estas raras palabras: “Por los peinecillos que mi prima Elvira<sup>193</sup> perdió en sus agonías, maricones jóvenes, maricones viejos, ¡fuera de aquí!, ¡zape, zape!”. Siempre que iba a Sevilla, me llevaba para contar cosas extraordinarias.

El vínculo común es, cómo no, Sánchez Mejías, siempre Sánchez Mejías, quien no solo, como ya hemos anotado, introduce a los escritores de la generación de la República en el complejo mundo de los toros sino que es el verdadero *quid* de la inmersión viva de uno de ellos, García Lorca, en lo flamenco, y la llave maestra de la puerta vedada de sus ritos místéricos: la juerga, una experiencia que ninguno de estos escritores había experimentado en profundidad anteriormente. Lorca intimaría con Rafael Ortega y con otros flamencos, como *La Niña de los Peines*, Manuel Torre o Ignacio Espeleta, gracias al tándem Ignacio-Encarna, que verdaderamente conocían aquel mundo.

El 21 de marzo de 1935, la pareja dancística formada por Pilar López y Rafael Ortega baila en la Residencia de Estudiantes. Lorca escribe una presentación para aquella ocasión<sup>194</sup>. Él no puede asistir, porque esa misma noche tiene un compromiso

---

<sup>193</sup> ¿Tendrá esta Elvira, prima de Manuela Eduarda Monge Fernández, madre del bailaor y esposa de uno de los siete hijos de Enrique *el Gordo Viejo*, Manuel Ortega Fera, algo que ver con nuestra Elvira *la Caliente*? Comprobaremos en este capítulo que Rafael Ortega es la fuente de varias noticias *reales* que Lorca poetiza en su conferencia. ¿Sería posible que el único miembro no identificado por nosotros de la anécdota admirable tenga su sustrato vivencial en esa tía segunda de Rafael Ortega?

<sup>194</sup> “El programa del acto, conservado en el Archivo de la Residencia de Señoritas, consta de diecinueve números, interpretados por Pilar y Rafael, y por los músicos Enrique Luzuriaga y Pepe Badajoz. Una parte proviene de fuentes folklóricas de distintas zonas geográficas españolas, que abarca danzas vascas como el zortzico y la espatadantza (con músicas del Padre Donostia y de Jesús Guridi), una jota Navarra de Joaquín Larregla, unos cantos gallegos populares, un fandango de Huelva, un tanguillo de Cádiz, una música malagueña y un polo gitano. También se representaron pequeños fragmentos de distintas obras de compositores contemporáneos, como *Sevilla* y *El puerto*, de Albéniz; *la Danza de la Pastora* y *la Danza de la Gitana* de Ernesto Halffter; *El barquillero*, las *Seguidillas* y el

con Lola Membrives. La gran actriz argentina está en la sala Coliseum, reestrenando en España dos éxitos suyos argentinos: desde el 28 de febrero presenta su montaje de *Bodas de sangre*, y desde el 18 de marzo, *La zapatera prodigiosa*. *Yerma*, protagonizada por Margarita Xirgu, también está siendo representada en Madrid: Lorca omnipresente en la capital. Justo a partir del día de aquella actuación de Pilar López y Rafael Ortega en la Residencia de Estudiantes, el 21 de marzo, la Membrives añade a su versión de *La zapatera*... un “fin de fiesta”, a imagen del que había ofrecido en Buenos Aires, que consiste en la interpretación de “Amanecer en Castilla”, letra y música de Lorca, interpretación de la actriz Helena Cortesina y un coro entre bastidores; “Los pelegrinitos”, armonizada por Lorca y cantada por un grupo de actores y actrices y “Retrato de Isabela”, de Amadeo Vives, cantada “con primores de verdadera maestra” por Lola Membrives (Gibson, 2011, p. 998). Escribe Lorca que Lola no lo deja ir a la Residencia porque “tiene *muchos nervios*, como se dice en el *argot* teatral, y quiere (porque me conoce) que no me escape de su lado”, de modo que envía sus cuartillas a través de José Orbaneja. En ellas ensalza, no podía ser de otra forma, a ambos bailarines (García Lorca, 1989a, 416-417), pero bien se verá cómo se extiende, sobre todo, en cantar las gracias de Rafael, figura por la que seguramente se siente fascinado y cuyas historias van a nutrir parte del imaginario de *Juego y teoría del duende*:

Yo quería presentaros a Pilar López y a Rafael Ortega, pero no necesitan presentación, sino que los veáis bailar. Ellos están consagrados por los medios más distintos, desde las salas populares de Sevilla, donde entienden más que en ningún sitio, hasta los escenarios de más categoría de París y de Madrid. Es una pareja extraordinaria, donde cada uno es contrapeso del otro, y fondo donde se mueven confundidos, pero nunca fundidos, en ritmo y gracia.

Pilar es como una hermosa bailarina romana de las que iban de Cádiz a la primera corte del mundo antiguo. La perfección de su estilo y la gracia perfecta de su escuela tienen sus raíces en el arte único de su maravillosa hermana, *la Argentinita*. Es como Cádiz, arquitectura inteligente y apasionada brisa de mar.

---

*Pasacalle* de la zarzuela de Federico Chueca *Agua, azucarillos y aguardiente*; *Goyescas* y la *Danza n.º XI* de Granados; la *Danza de La vida breve* de Falla; así como *Los cuatro muleros* (*Romance de Granada*) junto con *¡Anda Jaleo...!* (*canción de contrabandistas del siglo XIX*) de Federico García Lorca. A pesar de tener como antecedentes las obras de Antonia [Mercé] y de Encarnación [López Júlvez], esta representación no resultó tan moderna como otras. Esta vez, el carácter folklórico y la música tradicional tuvieron un peso mayor” (Murga Castro, 2009, pp. 98-99).

Rafael es gitano de sangre real por excelencia. En las palmas de sus manos y en las “pequeñas” curvas de sus pies tiene el pergamino de su aristocracia única, de su estirpe gloriosa, que ha producido gente como Rita, la prodigiosa *bailaora* que murió bailando, y como su tío, el ilustre malagueño –marido de Rita– que se abrochaba la camisa con diamantes cuando recibía la visita de su compadre el gran *Lagartijo*, y como *Joselito* y *Rafael el Gallo*, sus primos carnales en la gracia y en las venas. Nadie en el mundo posee el sentido dionisiaco de la danza como este ilustre sevillano, honor esplendente del arte andaluz.

La hermosa muchacha Pilar, sensual y pura, como corresponde a una gran bailarina que es, y el expresivo, el alegre, el patético Rafael Ortega, van a bailar ante vosotros, si yo estuviera presente, daría un olé como un clavel con clavo al primer *desplante* que tuvieran. Como no estoy, espero que olés, claveles y aplausos rodarán a los pies de esta singularísima pareja.

¡Salud, amigos!

Hemos de detenernos en esta presentación y glosarla con temple, porque en ella respiran algunas claves del entendimiento último lorquiano del flamenco y de su ligazón con el duende.

Otra vez Sevilla y Cádiz: el Lorca de los años 30 es un converso. Allí, en sus “salas populares”, es donde están los que entienden de este arte musical. Antigüedad, hidalguía, sangre y fuentes. El ángel de Pilar López y el duende de Rafael Ortega. Pero ellos, que han sido ratificados por los cabales, han triunfado también en París y Madrid, espacios en los que brillan teatros de postín, contraste paladino con las salas populares bajoandaluzas: otra categoría; esta dicotomía ya había sido expresada en *Juego y teoría del duende*. Se elogia a Pilar, si bien, inevitablemente, como luciente reflejo de su hermana; se elogia a Rafael desde lo más alto: “gitano de sangre real por excelencia”, miembro de la gran aristocracia torera, flamenca y gitana. Pronto se destaca, de una familia plagada de nombres propios de relumbrón, a dos de sus tíos, el matrimonio formado por Rita, “la prodigiosa *bailaora* que murió bailando”, y un ilustre malagueño, primo de los grandes de la torería, que se abrochaba la camisa con diamantes, como un marqués. O más bien como un rey, pero de un dominio no humano, sino animal. Queda claro: es Rafael Ortega quien le ha hablado a Lorca de los *Guarriros*, sus tíos, el matrimonio formado por el carnicero malagueño y la *bailaora* gaditana, y Lorca le devuelve el favor colocándolos en un sitio de honor de



su conferencia del duende: casta de sacerdotes milenarios que aún sacrifican a un Dios antiguo, mítico y meridional. La casta de Rafael Ortega.

Coincidimos, matizándolo, con Suárez Ávila cuando escribía: “Para mí que es Ignacio Sánchez Mejías quien transfigura a Lorca y lo pone definitiva y visceralmente en contacto con Andalucía La Baja” (2007). Tampoco nosotros dudamos sobre la fuente y la tercería de todas las noticias sobre flamenco y los contactos importantes pertenecientes a ese mundo que van a modificar varias de las ideas iniciales de Federico sobre el género: fue, en efecto, el torero, pero no en solitario, sino con el importante sufragio y la complicidad de su amante. Y uno de esos hallazgos fue Rafael Ortega, el bailar que recorrió medio mundo con las más célebres artistas-empresarias y algún artista empresario: *La Argentinita*, Pilar López, Pastora Imperio, Custodia Romero, Manolo Caracol o Lola Flores. Pero Ortega no solo es quien le proporciona a Lorca los datos sobre sus parientes los *Guarriros* que, de seguro, lo entusiasman; también alimenta con su ingenio otros pasajes de la conferencia. Siempre nos había parecido que aquel “¡Viva París!” del hombrín que provoca a Pastora en Cádiz no podía ser una absoluta invención lorquiana (esta es, en nuestra investigación, una sospecha sostenida); pues bien, ahora tenemos la confirmación, una vez más con Argentinita y Mejías en el epicentro. En una entrevista a Rafael Ortega aparecida en *Nuevo Mundo* en junio de 1933, con ocasión del estreno en Cádiz de *El amor brujo* y *Las calles de Cádiz*, el bailar confiesa el miedo que había pasado por la presión del público gaditano, que él considera de verdaderos aficionados, en el sentido de conocedores que esa palabra tiene en los ambientes del toro y el ayeo:

Yo tuve un zueño malo la noche ante der estreno. ¡Muy malísimo mi sueño, palabra! Por las calles blanquitas de “la taza de plata” me arrastraban gitanos furiosísimos. ¿qué cosa me dirían que daban compasión! A la cabeza de ellos iba Espeleta este gran cantaor que ahora está con nosotros... “Rafaé, malange, que en er mundo entero se pué bailá como se quiera, pero en Cadi no.” Eso, eso me desían, y yo ya estaba muerto” (...) “se puede triunfar donde se quiera pero ir a Cádiz a mostrar el triunfo o a refrendarlo representa el mayor de los peligros. Ir a Cádiz así, con los aplausos frescos del Teatro de los Campos Elíseos de París, como fue Encarna..., se expone uno a que le digan: “¡Olé, viva Fransia, mi arma!” Pero no lo dijeron. Jalea constante, aplausos cerrados, entusiasmo... “¡Así, así se baila!”(...) “Yo creí que la primera noche de Cadi salíamo toos viejos der teatro. ¡Y fue un escándalo de ersito! De las calles de Cadi salí yo, Rafaé, hecho to un hombre. Vaya, Rafaé, me dije, pué

estar contento. Este fue el fin de mi pasión y el principio de mi triunfo. (Pérez Mesa, 2009, p. 26)

La impronta surreal del magnífico sueño con el que arranca su noticia Rafael Ortega debió de embelesar a Lorca. Esa especie de horda de gitanos furiosísimos que arrastran al aterrorizado bailarín aquejado de pánico escénico por las blancas calles de Cádiz mientras le gritan cosas “que daban compasión”, semeja un borrador imposible de la escena final de *Suddenly, Last Summer* de Tennessee Williams, estrenada en Broadway veinticinco años después, en enero de 1958. La causa del linchamiento sería la misma: el atrevimiento, la desvergüenza de romper una norma local, pero su naturaleza es del todo diversa: de un lado, la osadía de bailar *de cualquier manera*, y no como se debe, *nada menos que* en Cádiz; del otro, la de haber intentado un hombre seducir a unos jóvenes utilizando un señuelo femenino para atraerlos. Inmediatamente después aparecen las referencias que nos incumben: “se puede triunfar donde se quiera pero ir a Cádiz a mostrar el triunfo o a refrendarlo representa el mayor de los peligros”, que nos recuerda al adagio que Lorca pone en boca del Niño de Jerez: “Tú tienes voz, tú sabes los estilos, pero no triunfaras nunca, porque tú no tienes duende” o “Los grandes artistas del sur de España, gitanos o flamencos, ya canten, bailen o toquen, saben que no es posible ninguna emoción sin la llegada del duende. Ellos engañan a la gente y pueden dar sensación de duende sin haberla”. Encarna, *La Argentinita*, se atrevió a refrendar en donde no se puede engañar porque se sabe distinguir, su triunfo parisino, y eso es exponerse. Exponerse a que en el teatro alguien del público te espete, “¡Olé, viva Francia, mi arma!”... o a que un cabal algo avinagrado te diga, en la distancia corta y “con voz muy baja: ‘¡Viva París!’”, como diciendo: ‘Aquí no nos importan las facultades, ni la técnica, ni la maestría. Nos importa otra cosa’.”

Pero no lo dijeron. En Cádiz nadie les espetó a los integrantes del espectáculo de la compañía de *Argentinita* y Sánchez Mejías que se volvieran con la música a otra parte, a París concretamente, a buscar el aplauso fácil de los impresionables. Sin embargo, el oído atentísimo de Lorca recogió el hallazgo de labios de su amigo Rafael Ortega, pariente carnal de los *Guarriros*, fuente clara de la anécdota del hombre anónimo, pequeño, solo y sarcástico, representante, más que de la disposición de un cabal displicente, de esa actitud jocosa, como en permanente pie de guasa, marca de la afición gaditana.

En la declaración periodística del bailaor, las expresiones *graciosas* se suceden casi sin tregua: “Yo creí que la primera noche de Cadi salíamos toos viejos der teatro”. De *Las calles de Cadiz* “salí yo, Rafaé, hecho to un hombre”, acabando por componer un pequeño florilegio de eso que se suele llamar sal o gracia andaluza, uno de los tópicos más arraigados sobre ese suelo, surgido ya en el siglo XIX como distintivo regional y al que prácticamente todos los grandes escritores españoles del XIX aluden, dándola por sentada. Adornada con otro componente, el de la hipérbole, el tópico de la sal apareció, imbatible, y para quedarse, justo después de que un estereotipo anterior, el de la valentía, declinara:

Pero si una cualidad desaparece, no una sino dos toman su relevo.

Independientes o mezcladas, desde entonces la gracia y la exageración se constituirán en el alma, en la realidad fundamental, indiscutible, antonomástica, de los andaluces. Una y otra ya habían aparecido en relación con las gentes de Andalucía, pero es ahora cuando adquieren la categoría de tópicos, al parecer, indestructibles. (Narbona Jiménez, 2009, pp. 102-103)

Precisamente será un escritor fundamental para los estudios flamencos y flamencológicos, Estébanez Calderón (1985, p. 314), quien, considerándolos como “fenómenos absolutamente indiscutibles” eleve a su clímax esa combinatoria de exageración y gracia, y se pregunte por su origen, ensayando para ellos una causa, cómo no, antigua y exótica: la “desenvoltura oriental”, entre lo morisco y lo indostánico. Posteriormente, el costumbrismo y el romanticismo más o menos castizo no harían sino consolidar aquellos atributos (Narbona Jiménez, 2009, p. 103).

Esa gracia exagerada, o esa exageración graciosa, es un constructo formado por ingredientes como la ironía, la rapidez, la oportunidad y su golpe, un acento peculiar (terreno minado este, en el que el desinformado tiende a elaborar confusísimos paquetes fonéticos, cócteles inverosímiles e indiscriminados de ceceo, seseo y distinción), predisposición para el chiste, *horror vacui* y un cierto aparato gestual, que, puestos a circunscribir lugares comunes, tendría más que ver con lo occidental que con lo oriental andaluz, y dentro de lo occidental, con lo bajoandaluz de influjo flamenco. Así lo entendieron, por lo menos, los más señalados narradores granadinos anteriores a Lorca. Ángel Ganivet en su *Idearium español* (1897) establece una clara línea divisoria que expresa en estos términos: “idea, a su juicio

felicísima, de poner en la región alta andaluza el ser íntimo, grave, de Andalucía, y en la baja el ser exterior, alegre”. La misma senda transitará luego Pedro Antonio de Alarcón en sus *Viajes por España* (1883), al caracterizar a la mujer de Granada como cliché negativo de la bajoandaluza:

La Granadina no es andaluza de profesión.

Quiero significar con esto que la Granadina, aunque posee todos los encantos especiales de las andaluzas, su imaginación, su donaire y su belleza no es, ni nunca pretende ser, el consagrado prototipo de la raza bética; no es, ni siquiera entre la gente ordinaria, la jacarandosa macarena pintada en el forro de los calañeses y sobre las cajas de pasas de Málaga; [...] no es, en fin, la mujer andaluza, tal como la tienen metida en la cabeza los extranjeros.

[...]

No; la Granadina no hace gala del género andaluz, ni en su pronunciación, ni en sus actitudes, ni en su estilo, ni en sus hábitos. Es en lo que principalmente se diferencia de las hijas del Guadalete, del Guadalquivir y del Guadalmedina [...], las cuales, por muy damas que sean [...], siempre, siempre... [...] abundan en su propio andalucismo, a sabiendas de lo que en el orbe vale y puede esta calidad... –Por el contrario: aunque la Granadina, en su pronunciación, en sus actitudes, en su estilo y en sus hábitos, revele constantemente su idiosincrasia andaluza, es de una manera indeliberada, inconsciente, inadvertida. Creeríase que no se tiene por tal, o que ignora que las andaluzas gozan fama en ambos hemisferios de jocosas por antonomasia.

No chisporrotea en ella la sangre, como en las andaluzas oficiales de otras comarcas. (Narbona Jiménez, 2009, p. 107-108)

Que no es andaluza de profesión la granadina, reitera Alarcón como si quisiera, más que convencernos, sacudirle a su patria chica un tópico que juzga innecesario. Qué curiosa e inopinada coincidencia: mucho años después, Jorge Luis Borges, que no apreciaba ni a la persona de García Lorca ni su obra, lo despacharía con el mismo sintagma, y no precisamente con intención de halagarlo; lo llamó “andaluz profesional”<sup>195</sup>.

---

<sup>195</sup> “Me pareció un hombre que actuaba, que representaba un papel. Yo he vivido en Andalucía y los andaluces no son nada así. Tal vez pensó que en Buenos Aires debía mantener ese personaje. Bueno, pues cuando yo conocí a Lorca, él era un andaluz profesional. Quería deslumbrarnos. Me dijo que estaba muy preocupado por un personaje muy importante del mundo contemporáneo. Un personaje en el que se podía leer toda la tragedia de los Estados Unidos. Siguió hablando de esa manera hasta que le pregunté cuál era ese personaje. Resultó ser Mickey Mouse. Supongo que intentaba hacerse el vivo.”

En todo caso, el gracejo de vitola bajoandaluza, ese que a Lorca tanto parecía disgustar y cuya quintaesencia fue la obra de los hermanos Álvarez Quintero, semeja ahora, en la década de los treinta, más aceptable, o más aceptado, por el granadino, tras el contacto íntimo con toreros y flamencos de la Bética tónica y típica. Esa ha de ser la deducción que extraigamos si releemos sin anteojeras los pormenores jocosos y burlones de la que hemos llamado *anécdota admirable*: no podremos sino conceder que Lorca sucumbe a su gancho, desde el punto en que tres de los cinco asistentes a la juerga de Cádiz están caracterizados por medio de ese recurso que oscila entre la sal gorda y la sal ática. Ignacio Espeleta, célebre tipo local, graciosísimo según todos los testimonios, responde cuando le preguntan que por qué no trabaja: “Cómo voy a trabajar, si soy de Cádiz”; Elvira *la Caliente* declina casarse con un multimillonario “porque no la igualaba en sangre”; el hombrecito displicente le dice a *La Niña de los Peines* reprobadora, satíricamente: “¡Viva París!”. Fraseología, tono y golpes típicos de la guasa flamenco-andaluza a la que Lorca, inerme, se ha rendido. Pero esa guasa no es siempre un mito o una exhibición para forasteros, sino que ha sido y es seña de identidad, incluso modo de vida, para muchos naturales de esa zona que coincide con la de orígenes del flamenco, demarcable, de norte a sur, desde Triana, en la margen derecha del Guadalquivir, hasta la bahía de Cádiz, a unos cincuenta kilómetros de la orilla izquierda, con altos en Utrera, Lebrija, Jerez, los Puertos... Sorna, chanza, humor que en aquella zona de la geografía meridional, y más centradamente en Cádiz, exhibieron, como parte importante de sus actuaciones, cantaores como Pericón de Cádiz, El Cojo Peroche, Beni de Cádiz, Chano Lobato y Nano de Jerez u, hoy en día, en un afán valiente de reanudar la tradición, David Palomar. Una escuela que, según Ortiz Nuevo (2008, p. 122), tiene por maestro a Ignacio Espeleta, referencia en estas lides de Pericón y amigo en otras de Ignacio Sánchez Mejías.

Y a pesar de ser un artista grande, no vivía de su arte. Trabajaba en el mataero, como Antonio el Mellizo y como el Morcilla; y cuando los aficionados güenos, como Sánchez Mejías, querían oírlo, tenían que ir al mataero a buscarlo.

---

(Peicovich, 1995, pp. 152-153). No tenemos la certeza, pero quizá Borges asistiera a alguna de las lecturas de la conferencia del duende en Buenos Aires; a una representación de Yerma sí asistió y la encontró “tan estúpida que no podía soportarlo”. Prácticamente todas sus apreciaciones son muy despectivas: “Federico García Lorca me parece un poeta de utilería. Ciertamente, la muerte lo favoreció. Creo que, en definitiva, sólo sirvió para que Machado escribiera un poema admirable” (Peicovich, 1995, p. 79).

Sánchez Mejías se metía en el mataero a verlo matar reses y luego se iban de fiesta; lo tenía dos días cantando, le regalaba un jamón, y se iba Ignacio tan contento pa su casa... Que de ahí, de la amistad con Sánchez Mejías, fue de donde le salió lo de *Las Calles de Cádiz*.

La relación profesional Lorca-Argentinita empezó con un fracaso al que siguieron una serie de éxitos que, como venimos defendiendo en estas páginas, verían su verdadera trascendencia llegados otros tiempos. Pero hubo un segundo tropiezo, posteriormente encauzado. En Madrid, Lorca les había hablado a sus amigos de una procesión popular que se celebra cada 5 de octubre en el pueblo granadino de Moclín, la romería del Cristo del Paño, a la que acude “una antología completa de víctimas del infortunio: mendigos, ciegos, parálíticos, mutilados, enfermos mentales, mujeres aquejadas de infertilidad, personas que buscan en vano pareja, pobres cuyo único ruego es que el Cristo les ayude a subsistir...”. No sabemos si Lorca la presencié, aunque Marcelle Auclair da a entender que sí, al poner en boca del poeta el siguiente dictamen referido al gran lienzo de una imagen de Jesús camino del Calvario que los moclineros procesionan: “Mirándolo bien, se puede advertir, bajo la capa fina que lo cubre, las pezuñas y el vello enmarañado de un fauno” (Gibson, 2011, p. 891). Sugestionado por los relatos de Federico, Gustavo Pittaluga compuso un ballet de proporciones modestas con argumento de Lorca y Cipriano Rivas Cherif, titulado *La romería de los cornudos*, que se intentó montar, sin lograrlo, en la Residencia en 1927. Su primera audición sinfónica tuvo lugar en 1930, en el Teatro de Cámara de Madrid. Tres semanas después de que Lorca partiese para Buenos Aires, el 8 de noviembre de 1933, la Compañía de Bailes Españoles de Encarnación López Júlvez lo estrenó en el teatro Calderón. Aparte de las hermanas López Júlvez, en el reparto figuraban *la Malena*, Ignacio Espeleta y Rafael Ortega (Gibson, 2011, p. 892), quienes, sin saberlo, también habían embarcado a ultramar con el autor, puesto que serían protagonistas de *otra obra*, la que se desarrollaba al mismo tiempo en los pliegos de la conferencia del duende<sup>196</sup>.

Después del enorme éxito que supuso el estreno gaditano de la flamante Compañía de Bailes Españoles, María Teresa León le hizo una entrevista al director de la orquesta, Ernesto Halffter, que se publicaría en el *Heraldo de Madrid*. El joven

---

<sup>196</sup> En aquel mismo año de 1933 se dio una colaboración más: Encarna y Pilar trabajaron con La Barraca, montando las pequeñas coreografías que se salpicaban la puesta en escena de obras como *El retablo de las maravillas*, de Cervantes. (Murga Castro, 2012, p. 17).

maestro declaraba en ella: “Para mí, éste es el primer intento serio de una compañía de bailes españoles. Hasta el 15 de junio de este año no contaba España en la historia del ballet” (Murga Castro, 2012, p. 18). El anuncio de Halffter sintetiza a la perfección la sensación que se respira en aquel momento: *La Argentinita*, con los determinados apoyos de su compañero sentimental y de su compadre, ha inaugurado algo en lo que otros artistas, como Antonia Mercé, *La Argentina* o Vicente Escudero están coadyuvando a levantar. Se respira entusiasmo. Lorca mismo anuncia los proyectos que la Compañía de Bailes Españoles acaricia: una nueva versión de la *Sonatina* de Ernesto Halffter (“que unos años antes había montado Antonia Mercé en París, no sin polémica entre sus autores”), *Don Lindo de Almería*, de Rodolfo Halffter, *Los títeres de cachiporra...* (Murga Castro, 2012, p. 18).

Ambas artistas, la Argentina y la Argentinita, eran musas de los artistas nuevos, eran iconos de la historia viva, encarnada en sus cuerpos en movimiento, pero también eran el aire fresco que levantaban al bailar. Junto a ellas, otras bailarinas y bailarines españoles interpretaron las músicas y canciones que sonaban en los años veinte y treinta. De la mano de poetas, compositores y pintores, diseñaron y ejecutaron los brillantes espectáculos de unos años en los que se buscó tomar lo mejor de la tradición popular española para generar las obras punteras, modernas y vanguardistas. Así, la base del folclore hispano, la escuela bolera y el flamenco sirvieron de inspiración y andamiaje para aquella danza nueva

Fue precisamente el establecimiento de redes interdisciplinarias uno de los incentivos más fructíferos para el desarrollo de la nueva forma de bailar. Hasta entonces, la danza académica se confinaba en los cuerpos de baile de grandes teatros, acompañando muchas veces a óperas o interpretando piezas de herencia romántica. Por otro lado, los numerosos cafés cantantes ofrecían cortos, de calidad artística muy variable y siguiendo la moda de la españolada descubierta por los viajeros franceses del último tercio del siglo anterior. En la configuración del imaginario de lo español desde la mirada de los que venían de fuera, fundida en el tópico de lo exótico y la España negra, el flamenco, la noche, la muerte, las mujeres apasionadas, las tradiciones arraigadas, lo sórdido y lo decadente, el llamado costumbrismo de “veta brava” y la crisis noventayochista tejían una tupida sombra al sur de los Pirineos. No obstante, como expuso la dicotomía establecida por Francisco Calvo Serraller, a lo largo del arco cronológico comprendido entre 1890 y 1920, esta imagen de oscuridad tuvo su cara opuesta en una España “blanca” más optimista, alegre y pintoresca, de la que también participó la danza del cambio de siglo, que, en cualquier caso, buscaba

reclamar su sitio y definir su identidad. A la postre, ambas visiones confluirían sobre el escenario, mostrando los claroscuros más teatrales y dramáticos, al ritmo de castañuelas y panderetas. (Murga Castro, 2012, pp. 12 y 14)

No es este el lugar para glosar la rivalidad entre las dos bailaoras más modernas, influyentes y refinadas de su época, cuya cuasi homofonía en los sobrenombres artísticos, solo diferenciados por un diminutivo, crea tanta confusión entre amateurs, Antonia Mercé, *La Argentina*, y Encarnación López, *La Argentinita*, o para decantarse lanzándonos a alabar y denostar. Valga, no obstante, la docta opinión de Roger Salas (1996, p. 90), que, no obstante su ponderación, no disimula afectos:

La estabilidad en fama y prestigio histórico conseguido por Antonia Mercé La Argentina en cierto sentido ha relegado a un injusto segundo plano a Encarnación López, La Argentinita, incluso en las consideraciones de algunos especialistas y de un sector profesional inconsciente de la historia, algo no ajeno a la balletística de oficio, pero cuando se abre el cofre de la historia y del trabajo escénico, hay muchos puntos en los que la figura de Encarnación López supera en importancia e impronta a la primera. Este criterio ha sido defendido con timidez por quienes estuvieron cerca de la artista. El papel desempeñado por una, no demerita en absoluto el de la otra, y hoy en día, ya no tiene sentido cierta rivalidad que existió cuando desarrollaron sus carreras en paralelo, lo que limitó la comunicación artística y personal entre ellas (recuérdense las irónicas declaraciones de La Argentina en México a fines de los años veinte, acerca de Encarnación López. Mercé también se había expresado en términos muy duros sobre Tórtola Valencia<sup>197</sup> y sobre artistas de la época).

“Temperamentos muy distintos que no había por qué colocar en el mismo plano” (Zúñiga, 1954, p. 333), Lorca conoció a las dos y a las dos estimó, si bien reservó su camaradería para aquella a quien llamaba comadre. A Antonia le escribió un *elogio* para una actuación suya en Nueva York, en 1930, en el cual muestra la mucha estima artística que le profesaba y que contiene algunas de las mejor trabadas ideas sobre danza que el poeta nos legó (García Lorca, 1989a, 478-480), no obstante, todos sus grandes proyectos en los campos de la canción, el cante y el baile, tuvieron una destinataria única: Encarna, verdadera musa del Veintisiete, una mujer cuyo genio

---

<sup>197</sup> Sobre Tórtola Valencia, véase, Clayton, M. (2012) Touring History: Tórtola Valencia between Europe and the Americas. *Dance Research Journal* 44:1, pp. 28-49.



tuvo, sobre todo, defensores y admiradores, pero a quien también alcanzaron la crítica y la detracción, como cualquier artista que obtiene un grado superior de presencia y, sobre todo, un plus de riesgo e innovación. Ocurrió igualmente con su amante, que tuvo partidarios y detractores a dosis parejas, ocurrió con su compadre, a quien solo el paso de los años y el refrendo internacional han situado en un pedestal que muy pocos se atreven a menear. La diferencia es que tanto el uno como el otro han tenido biógrafos solventes que les han consagrado monografías sólidas. Encarnación duerme el sueño de quienes esperan la suya, vergonzosamente nonata. Hasta tanto alguien se decida a abordarla, solo dispondremos de artículos o textos muy parciales y de testimonios dispersos en libros de recuerdos y memorias o biografías ajenas.

Sassone, lo vimos más arriba, contrastaba “el arte más estudiado y difícil de la *Argentinita* y su hermana Pilar; más afinadas, exquisitas ya, y más diestras en su rebuscada plasticidad espectacular” con el más misterioso e incluso grotesco de las tres gitanas, viejas glorias de otra época, que Encarna e Ignacio habían seleccionado en su viaje reclutador por las dos orillas del tramo navegable del Guadalquivir. La crítica de Sassone para *ABC* (1933, junio 23) de aquel *combinado* concluía con estas palabras:

Y luego, cuando toda la tropa, al son de las alegrías de la vihuela, se contorsionaba danzando en torno de la majestad armoniosa de Encarna, la *Emperaora*, la expresión popular del baile andaluz alcanzaba los límites de lo inefable y sublime. Eran “los cavernícolas” del baile. No le moleste a Encarnita la expresión; ya sabe ella cómo le digo yo esa palabra, que a mí nunca me ofende y que oigo con una apacible sonrisa. Si eso no era la caverna, era, por lo menos, la cueva; una cueva de gitanos que se llenaba de aplausos. Porque ya no aplaudían solamente los entendidos; aplaudían los que lo sentían sin entender, que es acaso la mejor manera de entenderlo. Y esta reversión del arte del baile andaluz era lo más bonito del triunfo. Como una prueba de todo ello, entre el grupo de “intelectuales” bullía, loco de regocijo y de entusiasmo, Federico García Lorca, flor de simpatía inteligente, artista puro, poeta grande, a quien no le parece molde pequeño para su sensibilidad el vaso del romance octosilábico, que se animaba popular y casi primitivo, como si hubiera reencarnado en él el lama del inolvidable Fernando Villalón.

¿Era eso lo que se propuso la *Argentinita*? ¡Qué sé yo! Ese fue su hallazgo, y yo me limito a aplaudirle el sueño y la porfía. Por ella, unos días, merced al arte

español, el teatro Español ha vuelto a serlo tanto como cuando se representa, con buena prosodia, un auto sacramental de Calderón.

Si bien su opinión es resueltamente admirativa, en las dicotomías que Sassone dispone en esta temprana crítica están ya presentes algunos de los extremos de la aportación de *Argentinita* (aguijoneada y dirigida por Sánchez Mejías y animada y supervisada por García Lorca) y tras ella su hermana Pilar, a la desestructurada e intermitentemente gloriosa historia de la danza española. Resalta Sassone el estudio, la dificultad y el refinamiento, la destreza, la exquisitez y un cierto rebuscamiento, si bien orientado a lo expresivo espectacular, del baile de Encarna, y todo ello lo enfrenta a algo que la misma función no solo no rehúye, sino que integra: el misterio, lo grotesco, lo cavernícola y gitano, esto es: lo supuestamente puro e incontaminado, racial y primitivo, profesional y auténtico.

La apuesta decidida por la estilización de lo popular junto con la proyección del baile flamenco y el incipiente ballet español que persiguieron las dos intérpretes apodadas con el gentilicio del país del Plata, estuvo en línea con lo que se ha llamado el neopopularismo de sus coetáneos Alberti, Lorca, Halffter, Pittaluga, Sáinz de la Maza, Andrés Segovia o Sánchez Mejías, quienes transitaban por caminos que habían desbrozado antes los maestros Falla, Albéniz, Juan Ramón y los Machado. Era una envidada al consenso entre dos vasos generalmente no comunicantes, la alta y la baja cultura, que el público de *Las calles de Cádiz* ratificó con un aplauso mancomunado: el de la minoría –los entendidos– y el de la mayoría –los que, sin entender, son capaces de sentir–. Para Sassone, en esa comunión que llama “reversión del arte del baile andaluz”, palpita una emoción añadida y superior, que él considera el acierto máximo de aquel espectáculo, el gran hallazgo de *Argentinita*, en el que, no creemos que caprichosamente, siembra la duda retórica de lo tal vez accidental. Sassone acaba celebrando el encumbramiento del teatro español merced a la presentación en su templo de un triunfo de los bailes nacionales, transportados, por obra de Encarnación y su *troupe* y comparación con Calderón de la Barca, a la mayor altura.

Lorca mismo, prueba, según Sassone, de esa unidad –y lucha– de contrarios, va a expresar públicamente su regocijo y su entusiasmo en declaraciones del 10 de junio a al periódico gaditano *La Información* (Pérez Mesa, 2009, p. 27):

Concurren todas las circunstancias apetecibles para lograr que estas representaciones sean una cosa de excepción, un espectáculo de recuerdo inolvidable.

[...] La Argentinita, que tiene suficientemente probada su calidad de bailarina magistral, se ha superado en esta obra, elevándose hasta el plano de la perfección absoluta. Ha asimilado todo el espíritu de la obra de Falla y ha acertado a darle su ritmo más exacto. Exactitud es la expresión que mejor define la labor de la Argentinita. Unidos al suyo, aparecen, además, una serie de nombres que constituyen, por sí solos, una garantía para el más exigente y que en esta ocasión, van a verse por primera vez adscritos a una empresa de alto vuelo.

La “buena prosodia” de Argentinita la celebraron también otros críticos o expertos, como Adolfo Salazar y Rivas Cherif. El primero consideró la propuesta, en el camino estilizador, dignificador, que hemos apuntado, “tan popular como se quiera; pero enseguida, superándose a sí misma, superando lo popular para adquirir el nivel del gran arte. Primero, ‘baile’. Enseguida, ‘danza’.” (Salazar, 1933, 15 de octubre). Por su parte, Rivas Cherif, director de escena y amigo del trío de autores, escribió, en un texto titulado “La ascensión de la Argentinita”:

No hay en las artistas de su género quien tan cabalmente haya acertado a concertar en un programa cierta selección de valores literarios, musicales y plásticos que, como el de la Argentinita, se eleve en el plano del espectáculo teatral o a la categoría del arte español del presente. (Amorós y Fernández Torres, 2011, p. 476)

Tampoco en la prensa gaditana pareciera que hubiera voces discordantes. Sus reseñas, menos analíticas que las madrileñas, coinciden, sin embargo, en las ideas de triunfo español de lo español, rescate y arte mayor, pero incorporan la autorreivindicación chovinista (acorde con la *captatio benevolentiae* de las declaraciones de Ortega, el bailar) y la autocomplacencia. Así, el diario *La Información*, con esa quejumbrosa música que no se ha dejado nunca de oír en la historia del flamenco, reconoce a la coreógrafa...

[...] el haber sabido devolver a España –y a Andalucía especialmente– el sentido y tradición de su arte hondo, puro y auténtico de ese arte español que andaba como huérfano y desamparado por tablados escondidos como dolido en su orgullo, lleno de heridas injustas. [...]

La Argentinita ha restituido de un golpe con su fervor y su arte, magistralmente lo que pertenecía a España y sin embargo, en España iba apagándose como débil luz. [...] De esta manera personalísima, distinta en los procedimientos y en el concepto de cuantos intentos se han hecho con un afán análogo, La Argentinita ha conseguido obtener en Cádiz –precisamente por ser el público más difícil y entendido- un rotundo éxito con *El Amor Brujo*. [...] Nosotros sabemos ya de los éxitos de la Argentinita, especialmente en París, con el arte español. El arte español del Falla de *El Amor Brujo* nadie lo ha llevado allí en su verdadero sentido y nosotros la pedimos que lo lleve. Porque Cádiz, tan difícil de engañar, ha dado su fallo y su fallo ha sido aplaudir incansablemente y desgarrarse en vítores de júbilo toda la noche. (Pérez Mesa, 2009, p. 26)

Sin embargo *Argentinita* no concitaba todas las voluntades. Muy señaladamente disgustaba a Manuel Azaña, quien veía en sus interpretaciones “una cursilería estomagante” (Amorós, 1998, p. 158) , y no sería justo considerar el de don Manuel, precisamente, un criterio burdo. Tampoco convencía a todos dentro de la profesión. Miguel de Molina (1998, p. 93), que fue seleccionado por la pareja creadora del espectáculo, en presencia de Lorca, para bailar el papel de Carmelo de *El amor brujo*, y que en un arrebato de orgullo abandonó la empresa cuando vio que su nombre aparecía relegado en los carteles a un lugar inferior al que él se concedía, disentía también de sus logros.

Lorca estaba también entregado a este espectáculo [*Las calles de Cádiz*] que era lo que le gustaba a Ignacio, sevillano de raza, con gran cultura flamenca y que había impuesto la misión de que Encarna, *la Argentinita*, fuera flamenca. Pero la verdad es que contrariamente a lo que pasaba con su hermana, Pilar López, que lo sentía en el alma, aun bailando a la perfección, era una máquina, sin la menor garra para el flamenco, que era lo que Ignacio pedía de ella. Él llegó a llevarla a Sevilla para que viera bailar a la Macarrona, que estaba prácticamente ciega, y a la Malena, dos seres legendarios cuyos nombres eran de por sí una atracción. En los ensayos las vi moverse como maravillosos fantasmas, con unos candiles de aceite en el pasaje de “Los círculos mágicos”. Lucían una magia que sólo esas montañas de gitanería podían lograr.

De Molina, especialista en tildar a los demás de falta de flamenquería mientras se la arrogaba a sí mismo, siempre se arrepintió de aquel rapto arrogante suyo, tan al principio de su carrera, que lo alejaría de la Compañía de Bailes Españoles. Puede ser que cargara un poco las tintas en su juicio sobre Encarna, o sobre Rafael Ortega, cuyo arte desdeña en sus memorias sin ambages y hasta con un punto de befa<sup>198</sup>, pero al malagueño hay que reconocerle casi siempre valentía y franqueza. Andrés Amorós (1998, p. 158) aporta también una graciosa historieta que abunda en la censura de la artista, en este caso por su falta de aptitudes vocales, y que resalta la dispersión que para algunos públicos suponía su doble aptitud, canora y danzante.

Mi maestro Federico Sopeña recoge una divertida anécdota; actuando Encarna en el Teatro Principal de Zaragoza, “desde las localidades de arriba no se la oía cantar las canciones –especialmente las de Lorca contribuyeron muchísimo al éxito– y el baile aparecía como muy difuminado; entonces, una voz rotundamente baturra gritó: ‘¡U cantas, u bailas!’.”

Conocemos, asimismo, las previsibles loas de los compañeros de generación, por otra parte poco sospechosos de coba interesada. Bergamín (1933, abril 20) publica por aquella época un texto en el *Heraldo de Madrid*, “El arte poético de bailar: *La Argentinita*”, en el que identifica el oficio de la bailadora con el *arte de birlibirloque*, categoría poética que el mismo acuñó y aplicó al mundo de la lidia:

En el arte de birlibirloque de bailar vemos [...] la perpetuidad siempre nueva y siempre repetida de la forma. La bailarina pura, lírica, baila cara a cara con la verdad: con su verdad; juega, baila limpio; baila a cuerpo limpio; y así, su baile clarividente se hace o se crea como dicción o lenguaje imaginativo perfecto. Lo más hondo y más grave que tiene que decir la bailarina pura lo dice bailando: su alegría creadora. Así, la Argentinita, en su arte de birlibirloque de bailar, burla y birla su personalidad profunda: expresamente, expresivamente; por la perfección misma de su estilo, que es virtud de inteligencia clara: la de proyectarse bailando por el aire y la luz, profundamente viva, profundamente superficial, en una honda y precisa imagen dinámica, luminosamente bordadora de cielos.

---

<sup>198</sup> “Quiero aclarar aquí que Rafael Ortega era un gitano acaballado, que bailaba un flamenco bastante sofisticado, con un revolotear de manos que ningún bailaor de estirpe se hubiera atrevido a utilizar. Pero él tenía su personalidad, y entre toda la familia Ortega habían fabricado el mito del ‘hechizo del baile de Rafael’. Para mí era más el ruido que las nueces.” (Molina, 1998, p. 92).

Expresividad, perfección, gran estilo, claridad, inteligencia, aire y luz, vida, profundidad y superficialidad engarzadas, y nueva luz, más aire, esto es: gracia, ángel. El barroquismo bullicioso de Bergamín nos ofrece uno de los retratos más expresivos de un baile que nos es dado imaginar pero también comprobar, pues existen grabaciones históricas que a nosotros, desde luego, nos convencen. Su estilo literario, que decididamente quiere imitar a base de ritmo, repeticiones y contrastes el baile de Encarna, nos brinda un destello del repiqueteo musical y el cadencioso braceo de *Argentinita* sobre las tablas.

La opinión de Pedro Garfias, que la trató y la siguió, resulta ocasionalmente, como en el primer párrafo que reproduciremos, de una precisión e incisión admirables. Escribió esta figura aparentemente secundaria del 27 una larga semblanza suya en *De España, toros y gitanos*, de la cual extraemos varios fragmentos (2001, pp. 215-217), por no ser demasiado conocida y hacer absolutamente a nuestro caso:

Lo que en otras artistas se exterioriza en frenesí, vértigo dionisiaco, adquiría en ella el recatado campo de lo íntimo. Poseía como pocas el secreto del ademán galante y de la pulcritud en la pose. Con una voluntad indomable y una capacidad de trabajo y de disciplina increíbles, logró tras tesoneros esfuerzos, estilizar todos los bailes populares de España. [...]

Quiero referirme a aquel famoso e inigualado ballet flamenco organizado en Madrid por la Argentinita, bajo la dirección artística del propio Ignacio y con el asesoramiento del inmortal Federico García Lorca.

En el teatro Español de Madrid debutó este espectáculo que luego habría de recorrer España y Francia con éxito sin igual, y que no pudo trasladarse a América por la negativa de los gitanos a embarcarse.

Ni siquiera la propia Argentina, la otra gran figura flamenca desaparecida, logró igualar la calidad estética de esta representación, cuando más tarde la montó junto con Pastora Imperio y Vicente Escudero.

Y es que ahí del buen gusto y de la extraordinaria facultad inventiva del poeta granadino. Por primera vez en la historia artística de España, se hizo ensayo de incorporar al gran arte, las figuras populares de los gitanos, la más grande bailaora de todos los tiempos, Juana la Macarrona, ese dechado de finura y de esencia que es la Malena, y la magnífica Fernanda, que bailaron la danza de las brujas como no podría

sospechase siquiera, y las dos figuras principales, la del amante y la sombra, fueron interpretada por Antonio de Triana y Rafael Ortega de una manera genial.

Con la muerte de la Argentinita todo esto ha desaparecido. La Argentinita poseía, como ninguna otra de las grandes danzarinas españolas, el sentido de la justeza, que le hacía saber el instante preciso de inhibir un ademán que iba a sobrar o una actitud que iba a romper la admirable armonía del conjunto rítmico que interpretaba.

Después de Antonia Mercé, la Argentina, nadie como Encarnación López, – Encarna la llamaban familiarmente sus amigos– ha paseado el arte español por el mundo con tanto garbo y con tanta dignidad. Su muerte en un sanatorio neoyorquino, ha de haber hecho derramar muchas lágrimas a los gitanos españoles, que ella tanto quería, a quienes tanto ayudó y de quienes, asimismo, aprendió tanto.

Igualmente ambas artistas, cuando su trabajo se lo permitía, acostumbraban a reunir la tribu flamenca en una especie de juerga sin espectadores. Durante toda una noche bailaban para los gitanos, con el único propósito de ver a éstos en la absoluta pureza de su elemento.

Lo demás era cuestión de estudio para componer la figura y estilizar los desplantes, a fin de poderlo hacer artículo de exportación.

¡Qué ajenos estaban los públicos de los grandes teatros del mundo, que aquellas figuras y poses, producto de una rara y trabajada elaboración no eran sino reflejos de las actitudes espontáneas e intuitivas de artistas populares e ignorados de España!

Claro que el fino sentido crítico y la impecable disciplina a la que la Argentinita sometía su trabajo era propia y personal.

Evocando aquel maravilloso espectáculo del teatro Español de Madrid, he citado tres nombres: el de Federico García Lorca, el de Ignacio Sánchez Mejías y el de Encarnación López, la Argentinita. Hace tiempo que los dos primeros descansan, si es que descanso podía haber para sus espíritus inquietos, siempre enamorados del arte. Ahora ha ido a reunirse Encarna.

Por rara curiosidad nos queda un documento escrito que une, para la inmortalidad, las tres grandes figuras desaparecidas, el llanto por la muerte del gran torero, escrito por el gran poeta y dedicado a la gran bailarina.

Reúne en su bosquejo Garfías la mayoría de los *topoi* que los adeptos de su generación vieron en el arte de la bonaerense, pero yerra en algo importante cuando afirma que “con la muerte de la Argentinita todo esto ha desaparecido”, implicando

que su temprana defunción no dejaba legado. No fue así. La herencia de Encarna perduró gracias, sobre todo, a la continuidad que supuso la dedicación y el talento de su hermana pequeña, hasta el punto de que no es exagerado afirmar que su trabajo conjunto es uno de los escasos puntales del ballet español<sup>199</sup>. Sobre la importancia radical de la aportación de Las López a la historia de nuestro baile teatral, Roger Salas (1996, pp. 89-90) es conclusivo:

Aun contando con lo aportado por Vicente Escudero desde su singularidad, en Antonia Mercé y especialmente en Encarnación López está la savia y los cimientos del baile teatral español tal y como lo entendemos hoy. En el caso de Encarnación no es exagerado decir Las López, concediendo lugar a esas gestas fundacionales de su hermana Pilar López Júlvez [...], que la vida convirtió en biela y amplificador en el tiempo de unos modos de hacer danza que se convertirían en canon, escuela y hasta en estilo. [...]

El trabajo de Pilar López aseguró la transmisión rigurosa y sin contaminaciones a dos o tres generaciones posteriores de bailarines y coreógrafos de los presupuestos escénicos de Encarnación, y este es el meollo del discurso estético de continuidad. Tal suerte o destino no tuvo Antonia Mercé, al truncarse su vida abruptamente en 1936 (curiosamente murió aquel aciago 18 de julio en que comenzaba la Guerra Civil). Encarnación López, que también murió joven, en 1945, contaba ya entonces con una compañía propia y estable donde desarrollaba sus creaciones en cercanía e intercambio con la vanguardia balletística, literaria y musical de su tiempo. Digamos, hipotéticamente, que otro destino conceptual y estilístico hubiera tenido el ballet español contemporáneo si Pilar López hubiera aceptado, por ejemplo, una vez retirada de los escenarios a principios de los años sesenta, ser catedrática del Conservatorio de Danza.

No obstante el pequeño desliz sobre la desaparición intestada de Encarnación López, casi inevitable dentro de un texto de carácter nostálgico y partidario y talante necrológico (poco antes, Garfias ha sabido de la muerte de Encarna en Nueva York y, movido por la noticia, escribe), consideramos que el retrato de *La Argentinita* cuyos fragmentos hemos reproducido supone una de las más sumarias y atinadas valoraciones conocidas sobre su arte, del tipo de las que Roger Salas reclamaba como soporte para una lectura adecuada de su importancia y su impronta. Su texto puede

---

<sup>199</sup> “Hasta Pilar López, no se adoptó el rótulo ‘ballet’ para nuestro baile” (Amorós, 1998, pp. 162).



leerse como un catálogo de aptitudes que abocetan un lienzo con una serie de líneas de sentido: justeza, contención, pulcritud, dignidad, garbo y galantería, tesón y estudio, o bien trabajo y disciplina, recato, espíritu crítico, intimidad frente a exceso... rasgos de una metáfora mayor, de ese concepto clave, que el propio poeta anotaba: un ingente *trabajo de composición y estilización* a partir de lo que la bailarina bien conocía. Su apuesta era ecléctica, partía de la tradición y se proyectaba hacia la modernidad, fusionaba lo espontáneo e intuitivo de un arte más racial o popular con “el todo coreográfico de un ballet moderno” (Salas, 1996, p. 94). Que algunos –Miguel de Molina, Manuel Azaña o aquel espectador anónimo del teatro zaragozano– consideraran sus logros deficientes, cursis, vacilantes o con poca garra, son los gajes, inevitables, que conlleva tan delicado oficio renovador y creador.

Mujer culta y capaz, sus recursos intelectuales y formativos fueron múltiples, y su relación privilegiada con los mayores intelectuales de su tiempo nutrió un espíritu inquieto no menos que su contacto con lo popular. Uno de aquellos alimentos costumbristas, como bien anota Garfías, fue la fiesta privada, la juerga flamenca de los cabales que Ignacio Sánchez Mejías tan bien conocía. Refería el autor de *Poesías de la guerra española* cómo Encarnación acostumbraba, cuando podía, “a reunir la tribu flamenca en una especie de juerga sin espectadores. Durante toda una noche bailaban para los gitanos, con el único propósito de ver a éstos en la absoluta pureza de su elemento.” La mano de Ignacio está de nuevo ahí: sosteniendo la llave de ese mundo semiprivado al que se accede por medio de terceros: él es quien les abrió sus reservadas puertas a *Argentinita* y a Lorca. A ese mundo Federico se había acercado de manera diletante y, sobre todo, distanciada, hasta el momento de inflexión que supuso su inmersión en ella, origen de los cambios que conducirán a una nueva visión del hecho flamenco y a su entronque con el duende.

Y es que Ignacio Sánchez Mejías era un apasionado del flamenco que cuando no salía a su encuentro, a un local o una venta, era porque se lo llevaba a su cortijo de Pino Montano, una finca de seiscientas hectáreas que había pertenecido a los *Gallos*, sus cuñados. En los años veinte aquel lugar fue centro de tertulias, veladas, celebraciones y juergas flamencas (Amorós y Fernández Torres, 2011, p. 212). Sobre todo si tenía un compromiso, invitados de fuera, su dueño era capaz de localizar *al Niño de Jerez* y hacer que este acudiera con un guitarrista, o enviaba su coche a cualquier ciudad porque alguien, algún amigo, había expresado su gusto por un

artista, que horas después ya formaba parte de la juerga: el vino y la noche hacían el resto. Así lo expresa en una entrevista fechada en octubre de 1920:

–Dicen por ahí que le gustan a usted mucho las clásicas juergas.

–En efecto, soy un gran aficionado a oír cantar flamenco. Todos los años, cuando acabo, me gusta echar dos o tres días de cante. El año pasado me fui a Cádiz. Este año, a Jerez, y el año que viene iré a Huelva o a Málaga. Yo creo que, al que lleva la vida que yo llevo, se le pueden permitir días para satisfacer sus aficiones. Y las mías son oír a Manuel Torre cantar por seguirillas o a Tomás arrancarse por soleares (...) mi gusto sería poder trabajar para que se fundara una sociedad protectora de este arte y que se nombrara director a Manuel Torre. (Amorós y Fernández Torres, 2011, p. 102)

Juan Ignacio Luca de Tena (1971, p. 51) alude a una fiesta organizada por el diestro durante la exposición de 1929, en la Venta de Antequera, situada al sur de Sevilla, en las afueras, a la que estaban invitadas varias personalidades, el comisario de la muestra entre ellos. Una juerga de las que le gustaban a Ignacio, larga y bien regada. Hacía ya dos años que él y Federico se habían conocido y habían intimado. Como se verá por lo que cuenta Luca de Tena, el iniciático padrino sigue siendo su sostén en el noviciado:

Entramos en la Venta a cenar a las nueve de la noche y salimos al atardecer del otro día, después de almorzar. Por algo decía Ignacio: “Las juergas que no duran hasta la tarde del día siguiente no son decentes”. Al amanecer, había llamado por teléfono a Federico García Lorca, que se encontraba en Madrid, durmiendo en su casa, para que, a través del hilo, escuchara cantar a una de las flamencas que nos amenizaban.

*Las calles de Cádiz* no hubiera sido factible sin el conocimiento profundo, de “aficionao güeno”, como decía Pericón de Cádiz, que tenía Sánchez Mejías de la juerga en particular y del flamenco en general, sin su amplia red de amistades y contactos en aquellos mundos, tan imbricados por los años veinte y treinta. Por otra parte, sin *Las calles de Cádiz* un nuevo tipo de espectáculo y de género de capital importancia en la escena teatral española desde mediados de los treinta tal vez no hubieran nacido, o al menos no del modo y a la hora en que vinieron al mundo. Nos

referimos al género que tras una larga confusión onomástica (el folklore, canción española, canción andaluza, lo de las folklóricas, tonadilla...) convinimos, hacia 1985, en denominar *copla*. Hija natural de la canción antigua (el flamenco, los romances, el folclor de diferentes pueblos de España con especial favor hacia el andaluz) y de la comercial del siglo XX (el cuplé, el autor, la orquesta) este nuevo género se entronca en un fenómeno de surgimiento de canciones nacionales de consumo común a muchas regiones iberoamericanas, por lo que su biografía, especialmente en cuanto a los orígenes de mixtura y escisión entre lo popular y lo culto, no difiere demasiado de la peripecia del fado, el tango, la *chanson* o el bolero. Una vasta nómina de autores y, sobre todo, de intérpretes a lo largo de buena parte el siglo XX, más un incalculable número de adeptos, la convirtieron en uno de los puntales de nuestra cultura popular: es, de hecho, la canción popular urbana de nuestro país. Pues bien, en su pila de bautismo estuvieron, acaso inadvertidamente, *La Argentinita*, Sánchez Mejías y Lorca.

Cuando en el año 1932, asesorada por Ignacio Sánchez Mejías y Federico García Lorca, llevó por vez primera a los tablados de España, unas magníficas estampas folklóricas, “Argentinita” demostró que su talento era capaz de descubrir en ella misma, como ellos descubrieron en la intérprete, un caudal de intuiciones poderosamente intelectuales. Porque “Argentinita” era una intelectual como una casa. Lo que contaba en ella, era la idea, como el humor más penetrante, sobre todas las cosas. Y esto también vale la pena tenerlo muy en cuenta. Sino [sic], véase que todo cuanto se ha hecho después, proviene de la escuela de “Argentinita”, al abrir la mano del “folklore” español y americano. (Zúñiga, 1954, p. 73)

Al concluir la Guerra Civil, en España se borran con ahínco los rastros de aquel trío de ases artísticos: del diestro muerto, del poeta asesinado, de la bailaora exiliada. Son años de hierro, en los que la farándula se reorganiza, a veces de espaldas a lo que había significado la experiencia republicana, otras continuándola subrepticamente. En ese momento comienza una colaboración que va a producir éxitos resonantes, la del letrista Rafael de León y la cupletista de última hornada Concha Piquer. De León va a ser quien realmente descubra o, mejor, redescubra a la Piquer, quien la adiestre y modele, y quien le ofrezca, en colaboración con el músico Manuel Quiroga, una serie de temas que harán regresar a los teatros a un Lorca como regurgitado, devuelto por la puerta pequeña de un lorquismo “que se apropia de los aspectos más facilones de su

poética, los más asimilables y susceptibles de parodia o tipificación” (Geist, 1998, p. 10). La consagración de este tándem llegará muy pronto, en 1940, año en el que la cantante valenciana decide reponer *Las calles de Cádiz*. Disponemos de una larga reseña del elenco, la estructura y el desarrollo de aquellas funciones gracias los recuerdos de Pericón de Cádiz (Ortiz Nuevo, 2008, pp. 50-53).

Cuando acabó la guerra me llamaron pa’ Las calles de Cádiz, y ahí estuve cinco años, dándole la vuelta a España. Anteriormente habían sacao este espectáculo, que entonces fue cuando llevaron a Ignacio Espeleta, haciendo el papel de zapatero, que luego me dieron a mí.

La patente de *Las calles de Cádiz* la tenía La Argentinita, y Conchita Piquer le pidió permiso pa’ poder hacer ella el espectáculo. Entonces fue y contrató una cantidad de artistas que no veas: Pastora y su marío, Pepe Pinto; la Macarrona, la Malena, la Ignacia, La Albaicín y su marío, Mari Paz, Luis el Compare, Pepe el Limpio, Paulito, Rafael Ortega, Caracolillo, Josele, Melchor de Marchena, el Niño Ricardo; una buena porción de artistas. Y to’ el espectáculo estaba basao en una cosa verdá del barrio de Santa María.

Pericón, que hacía de zapatero, el papel que en 1932 había interpretado su maestro Ignacio Espeleta, arrancaba cantando los tangos de la plaza de la catedral acompañado por Niño Ricardo y Melchor de Marchena; Josele, un niño, lo molestaba y él lo cogía y le pegaba a compás, y también dándole tortas rítmicamente se lo llevaba la Macarrona, que hacía el papel de su madre; con un canasto de flores, *La Niña de los Peines* interpretaba un pregón que enardecía al público; Pepe el Limpio hacía de municipal, Rafael Ortega de inglés; al entonar Pericón las alegrías aparecían las viejas bailaoras, *La Macarrona*, *La Malena*, ... ocho años más viejas, las jóvenes, y por último la Piquer, cerrando el primer cuadro. Actuaban luego los artistas individualmente y de nuevo aparecía Concha Piquer cantando los cuplés, que hoy diríamos coplas, que le dieron fama: “La Parrala”, “Ojos verdes”, “A la lima y al limón”... El fin de fiesta era, como en el espectáculo diseñado por *Argentinita* con supervisión de Lorca y libreto de Sánchez Mejías, una “Nochebuena de Jerez”, protagonizada por *La Niña de los Peines*.

Entretanto, en América *La Argentinita* seguía fiel al legado erigido junto a su compadre en los años previos a su asesinato, cantando y bailando las canciones que habían grabado juntos, intentando sacar adelante un proyecto de ballet para *Los títeres*

*de cachiporra* que no vería la luz o presentando en Nueva York, en 1943, la segunda y definitiva versión de *El café de chinitas*, con una selección de poemas de Lorca, varias de las canciones populares que los reunieron en torno a un piano en 1931 y decorados de Salvador Dalí<sup>200</sup>. Ya solo regresaría a España para ser sepultada. Lo que en 1940 hizo Concha Piquer fue recoger el cetro que Encarna había dejado vacante en su tierra: ella misma se lo había entregado graciosamente. Piquer, en el momento más alto de belleza y de voz, era ambiciosa: sabía bien en quiénes apoyarse, qué sendero seguir y a quién rendir el homenaje debido. Su pareja sentimental era Antonio Márquez, un conocido matador de toros y ganadero entre los años 1921 y 1930 que había tomado la alternativa de manos de Belmonte, con Sánchez Mejías y Granero como testigos. Como en el caso de Encarna e Ignacio, el amor de Concha y Antonio suponía un desafío al estrechísimo corsé moral de la época; fue una larga relación estable de amantes: Márquez estaba casado, y tenía un hijo. El torero retirado, al igual que Sánchez Mejías, se hizo cargo de la compañía de *su mujer* y, como asesor artístico, “supo dar a sus espectáculos un tono y una dignidad únicas” (Zúñiga, 1954, p. 359). El tercer y último elemento de esta epigonal terna era, ya lo hemos dicho, Rafael de León, íntimo de Lorca en los últimos años de su vida, poeta, homosexual, aristócrata, lorquiano. Una década después del estreno de *Las calles de Cádiz*, con el país asolado y partido en dos, un trío artístico que se siente heredero del fundacional apuntala el género naciente en la herencia y la potestad recibidas, imitando hasta el detalle una compostura y unos logros: los de aquel brillante y trágico triángulo republicano. Cuentan las crónicas que, cuando Concha Piquer cantaba la estampa lorquiana “El café de Chinitas”, el público se levantaba, electrizado, de sus asientos y jaleaba entusiasmado. Toda la melancolía de la pérdida y el homenaje indecible anida en los ecos perdidos de aquellos aplausos.

El resto es –más bien mala– literatura. Sucesión de quejas –mayormente justificadas– por la omnipresencia del género en la España franquista. “Si a ‘La

---

<sup>200</sup> “De aquellos años –dice Pilar López– yo recuerdo especialmente el *Café de Chinitas* que hicimos en el Metropolitan y era una versión muy desarrollada del que ella había hecho sola en Madrid antes de la guerra, cantando las canciones recogidas por Federico, el *Anda jaleo*, *Los cuatro muleros* y todos esos romances tan famosos, con un poco de escenificación. El espectáculo de Nueva York se hizo gracias a ese gran mecenas que era el Marqués de Cuevas, que estaba fascinado con mi hermana. Un día le dijo: ‘Te quiero hacer un regalo. Que te pinte un retrato Dalí’. Pero Encarna le contestó: ‘Prefiero que me haga un decorado.’ Y así fue. Cuevas no escatimó nada. Los decorados de Dalí, entonces ya tan solicitado en América, Iturbi en la dirección musical, y nosotras dos bailando al frente de la compañía, en la que había gente joven de gran categoría. En *Café de Chinitas* mi hermana quería hacer un homenaje a los cafés-cantantes de su niñez, que era donde ella había aprendido el baile. Recuerdo que me decía: ‘Por la mañana iba al colegio, y por la noche a otro donde aprendía más’. Y tenía la idea al regresar a España un día de resucitar esos cafés-cantantes desaparecidos. No pudo cumplir su ilusión.” (Molina Foix, 1997, p. 191).

Argentinita' le hubiesen dicho que el "folklore" había de ser plato obligado de nuestros escenarios, no lo hubiese creído ella, que lo creó" (Zúñiga, 1954, p. 367). ¿Y si se lo hubieran dicho a Lorca, o a Sánchez Mejías? El empacho, la deriva hacia el mal gusto, el monopolio cultural no son la cuestión, y, sobre todo, no pueden convertirse en pretexto para no abordar el estudio serio de la canción, sin prejuicios de tipo ideológico, y no conceder a esas producciones espacio y valor.

Era su conferencia *Imaginación, inspiración, evasión* (1928) había dicho Federico: "la misión del poeta es esta: animar, en su exacto sentido, dar alma.. Pero no me preguntéis por lo verdadero y lo falso, porque la 'verdad poética' es una expresión que cambia al mudar su enunciado" (García Lorca, 1989a, 258). Siete años después aquella línea de sentido continua intacta. Así le responde a Ricardo G. Luengo en una entrevista, cuando este le inquiriere sobre la naturaleza real o simbólica de sus personajes:

Son reales, desde luego. Pero todo tipo real encarna un símbolo. Y yo pretendo hacer de mis personajes un hecho poético, aunque los haya visto alentar alrededor mío. Son una realidad estética. Por esa razón gustan tanto a Salvador Dalí y a los surrealistas. (García Lorca, 1997, p. 611)

Y al año siguiente, en una de sus últimas entrevistas, la que concedió a Felipe Morales, Federico no deja de insistir en la cualidad animada de todos los personajes de su obra:

La poesía es algo que anda por las calles. Que se mueve, que pasa a nuestro lado. Todas las cosas tienen su misterio, y la poesía es el misterio que tienen todas las cosas. Todas las personas de mis poemas han sido. Se pasa junto a un hombre, se mira a una mujer, se adivina la marcha oblicua de un perro y en cada uno de estos objetos humanos está la poesía. [...]

Por eso yo no concibo la poesía como una abstracción, sino como una cosa real, existente, que ha pasado junto a mí. Todas las personas de mis poemas han sido. Lo principal es dar con la llave de la poesía. (García Lorca, 1989a, p. 671)

En el caso de la conferencia que estudiamos, sus *personae* habían sido, con anterioridad, personas cercanas a él, gracias a los otros dos miembros de aquella trinidad inquieta, nacida local y proyectada universalmente. Fue por su intercesión

que Lorca frecuentó a *La Malena*, Espeleta, Pastora Pavón, Rafael Ortega o Manuel Torre o supo de la Santa Teresa flamenca y torera o de toreros notablemente flamencos como los *Gallos*, Belmonte, Lagartijo, Cagancho... Fue también gracias a ellos que abocetó una escenografía tabernaria para el descendimiento, o mejor, la ascensión del duende. Por amor de su entusiasta coparticipación el ballet español tomó impulsos definitivos y definatorios o se grabaron discos con un surtido de canciones tradicionales que enriquecerían el cancionero de la Guerra Civil, y que las regresaría a la categoría de populares para luego incorporarse a los exclusivos repertorios de las salas de conciertos. Merced a ellos la concepción lorquiana del profesionalismo en el flamenco o los prejuicios sobre la juerga se corrigen y evolucionan. Su postrera colaboración en el teatro musical supone un hito que hace girar los goznes y deja entrar por la puerta a un nuevo género cancionero. Paralelamente, algunas de las aportaciones más radicales de aquella trinidad toman cuerpo literario en *Juego y teoría del duende*. Sin su jugosa sazón, la conferencia bonaerense hubiera sido otra, o no hubiese sido ninguna.





## 11. Mito y metáfora, fisonomía y color

La oposición entre tres imágenes, dos de antiguo prestigio, *musa* y *ángel*, y otra nueva (y renovada), *duende*, en articulación con la exposición paulatina y escalada de la última de las tres, objeto de su disertación, estructura estratégicamente *Juego y teoría del duende*, de modo que podemos dividir el texto en catorce bloques en cuya disposición se alternan rigurosamente, de un lado, párrafos dedicados al duende, de otro, al contraste musa-ángel-duende. El texto principia con una presentación del concepto que más importa al autor, le sigue su primer contraste con los otros dos elementos (no hace ningún tipo de presentación de los conceptos musa y ángel, sobreentendiendo la familiaridad del receptor respecto de ellos), regresa luego al duende en solitario y así sucesivamente, cerrando su lección con la oposición musa-ángel-duende. Los fragmentos que dedica solo al duende son, a excepción del último, de mayor extensión que sus contiguos, los que confrontan a la trinidad. En ningún caso se abordan oposiciones binarias, es decir, duende-musa, ángel-musa o ángel duende: o bien son ternarias o bien no son oposiciones.

El duende se construye, por tanto, en cordial antagonismo con esas otras dos viejas metáforas, que, en el camino transformador, van siendo también reformuladas y re-construidas. Sabe bien el dueño de la invención que, para cualquier persona de una cultura media, ángel y musa presentan una silueta nítida y diferenciada y están muy dotadas de contenido, y no ignora que, en tal sentido, el duende, más que imprecisión o falta de carácter, posee un referente previo –el del folclor– que él mismo, a base de habilidad dialéctica, ha de procurar arrinconar. Para lograr esa delineación de su objeto, sin la cual todo su propósito resultaría en fracaso, aparte de munición retórica y anecdótica, se servirá del apoyo que, por comparación, ángel y musa van a prestarle: no en vano ambas son imágenes religiosa, cultural y artísticamente acreditadas, de larga trayectoria histórica y muy bien perfiladas. Además de altamente personificadas: se cuentan por miles las representaciones artísticas y las noticias literarias que poseemos de ambas en nuestras coordenadas culturales.

El ángel que hemos recibido en herencia en Occidente procede del mundo judeocristiano y es, como sabemos, un emisario entre Dios y los hombres, pero existieron espíritus similares, o asimilables, en cielos de religiones y cosmologías previas, como el mazdeísmo, el zoroastrismo, el budismo y el hinduismo (Andrés,

2012, pp. 96-97); en general, “las civilizaciones de la cuenca del Mediterráneo, sumerios, babilonios, egipcios, griegos y romanos conocieron mensajeros divinos comparables a los ángeles” (Duchet-Suchaux y Pastoureau, 2001, p. 23). La Biblia los presenta como enlaces entre cielo y tierra (la escala de Betel que Jacob soñó) y, dependiendo de los libros, como manifestación de su propio Padre, como servidores suyos, como sus hijos, como asistentes de los profetas a la hora de interpretar sus visiones, como custodios personales de los seres humanos y como legión en permanente loa divina (Andrés, 2012, p. 98). Dios mismo podía encomendarles tareas buenas o funestas, y es que lo maligno está presente ya en el origen angélico judío: el ángel que, por pecado de soberbia, se rebela contra su creador y es repudiado, sustancia del duende tradicional. En el siglo XVI surge en España el culto a los ángeles custodios o ángeles de la guarda, protectores de los mortales, que Pablo V extendería a toda la cristiandad (Duchet-Suchaux y Pastoureau, 2001, pp. 22-23). Lorca no será ajeno a esta tradición, cuyo eco alberga en su conferencia: “El ángel guía y regala como San Rafael, defiende y evita como San Miguel, anuncia y previene como San Gabriel” (García Lorca, 1984b, p. 93). Como en el judaísmo y el primer cristianismo, en el islam los ángeles imparten justicia, socorren a quien lo precisa y alaban a Dios; el Corán los menciona con profusión, especificando algunas de sus funciones: interceder ante Alá por los creyentes y la Humanidad, recoger las almas de los difuntos, castigar a los infieles y sostener el trono divino (Vidal Manzanares, 1993, p. 58).

Es Dionisio Areopagita (monje sirio que vivió entre 460 y 520 de la era cristiana) quien establece la doctrina angeológica y diseña las jerarquías celestiales, formadas por nueve coros agrupados en tríadas, cada una de las cuales, según el decir de Dionisio, es “de belleza y sabiduría indecibles” (Andrés, 2012, p. 102): toda la iconografía medieval, Dante o Tomás de Aquino beberán de su taxonomía. A partir del siglo XII comienzan a propagarse las representaciones de ángeles músicos, que poblarán los pórticos de las iglesias románicas y más tarde góticas y los retablos de los altares. Más allá de la Edad Media, estos ángeles tañedores de instrumentos o cantores, acompañarán la iconografía de santos como Cecilia, en cuyos himnos musicales (Purcell, Händel, Howells, Britten) las figuras angélicas se han perpetuado también, hasta nuestros días. La armonía, la música eterna en alabanza, la pompa litúrgica, el equilibrio, han acabado por caracterizar a los ángeles en nuestro imaginario.

Los de los primeros siglos no eran alados; solo se distinguían de los seres humanos por el nimbo que les rodeaba la cabeza. En el siglo IV aparece el primer espíritu con alas y a partir de ese momento el modelo impera y se difunde. Se animan en el siglo XII y sus rasgos empiezan a ajustarse al canon de belleza juvenil gótica en el XIII. Por influencia de los *putti* grecolatinos aparecerán poco después los ángeles-niños desnudos (Giotto, *Cappella degli Scrovegni*) y a finales de la Edad Media italiana se representarán sosteniendo los blasones de los escudos de armas nobiliarios. En el Renacimiento se produce un giro hacia la gracia y la ambigüedad: los rostros son de jovencita o de efebo, estos últimos inspirados en los de la Antigüedad clásica. Los siglos barrocos conocerán un aumento de las representaciones del ángel guardián. Sus vestimentas también evolucionarán con ellos y consolidarán en gran medida los procesos de animación y personificación en marcha: de la sencillez de túnica, palio y sandalias de los iconos paleocristianos a los uniformes de guerreros y caballeros o los coloridos atavíos emplumados bajomedievales, pasando por las dalmáticas talaras de los primeros siglos de la Edad Media (Duchet-Suchaux y Pastoureau, 2001, pp. 23-24).

Procedentes de la mitología griega, las otras figuras mitológicas que pueblan la conferencia del duende son las musas, hijas de Zeus y Mnemósine: nueve hermanas, según el canon que se establece en la época clásica, cada una fruto de una noche de amor. Otros las piensan hijas de Harmonía, o de Urano y Gea: se trata de genealogías simbólicas relacionadas con conceptos filosóficos que buscan establecer la primacía de la Música en el Universo (Grimal, 1981, p. 367).

[Son] protectoras del pensamiento y las artes, muy especialmente de los músicos, rapsodas y poetas, pero también de los oradores y de todo aquel que desempeñara una actividad intelectual que debía ser gobernada y distinguida por el equilibrio. El suyo, se decía, había dado lugar al nombre de la música, y representaron en la Antigüedad griega la personificación, precisamente, de una *mousiké* que ordena el caos y sustenta, como elemento armónico, el Universo. Ellas nacen al mundo con su propio sonido, con su voz primordial y reveladora. Receptoras y a la vez intérpretes de los dones del canto y la danza, doncellas dotadas de voz sagrada y gesto etéreo, su primer himno dio comienzo a un nuevo período de la humanidad, al nacimiento de una sensibilidad, cuando lo entonaron para celebrar la victoria de los dioses olímpicos sobre los Titanes. (Andrés, 2012, p. 1107)

Sin ciclo legendario propio, las Musas intervienen en todas las grandes fiestas olímpicas como cantoras. De ellas emanan cualidades sobre todo apolíneas, como la proporción, la medida o la rectitud en el discurso. Envueltas por la niebla de las cumbres de los montes helenos componen maravillosos coros y cantan delicados himnos. En el Olimpo alegran con sus melodías el corazón de Zeus, alabando su estirpe divina desde los orígenes, o danzan en círculos, asegurando así la fertilidad y el manar de las aguas, metáfora de la inspiración artística: de ellas beben los poetas, *entusiasmados*, y por ellas se purifican e inspiran (Andrés, 2012, pp. 1107-1109).

La presencia de ángeles y musas en la poesía y las artes plásticas ha sido, desde el Maestro Mateo y Andréi Rubliov a Caravaggio y Chagall, y desde Homero y Hesíodo a Hölderlin y Robert Graves, prominente, y su relación con la música y la armonía, consustancial: tanto musas como ángeles comparten con los humanos el ser musical; son, como nosotros, criaturas filarmónicas. En el caso de los últimos, es a partir de la narración en el libro de Isaías (*I*, 6, 1-4) de una de sus visiones o éxtasis que se implantará en la liturgia romana la referencia a la cualidad canora de los serafines, base de uno de los himnos centrales de la misa católica, el *Sanctus*:

El año de la muerte del rey Ozías vi al Señor sentado sobre un trono alto y excelso: la orla de su manto llenaba el templo. Y vi serafines en pie junto a él, cada uno con seis alas: con dos alas se cubrían el rostro, con dos alas se cubrían el cuerpo, con dos alas se cernían. Y se gritaban uno a otro diciendo: ¡Santo, santo, santo, el Señor de los ejércitos, la tierra está llena de su gloria! Y temblaban los umbrales de las puertas al clamor de su voz, y el templo estaba lleno de humo. (*Nueva Biblia española*, 1977, p. 796)

La exégesis bíblica ha interpretado la actividad que Isaías atribuye a los serafines como una elevación a coro de su voz en estilo antifonal, esto es, una canción en la que estos integrantes del primero de los nueve coros se alternarían repitiendo el trisagio. En el rito romano, el Prefacio de la misa concluye con una oración principal, que aunque varía según el calendario litúrgico, actualiza siempre ese canto eterno seráfico en derredor del trono divino y sirve de prólogo al *Sanctus* y al *Benedictus*. El conjunto conforma una especie de alabanza musical cósmica ascendente:

Por eso, con los ángeles y los arcángeles, con los Tronos y las Dominaciones y con todos los coros celestiales, cantamos sin cesar el himno de tu gloria:

Santo, Santo, Santo es el Señor,  
Dios del Universo.  
Llenos están el cielo y la tierra de tu gloria.  
Hosanna en el cielo.  
Bendito el que viene en nombre del Señor.  
Hosanna en el cielo.

Con esta pieza lírica que el ordinario de la misa sitúa en el centro de la plegaria eucarística, la pretensión de la iglesia es cantar al unísono con “las miríadas de ángeles de la Iglesia celeste” (Alcalde, 2002, p. 65). Vínculos no muy desemejantes establecían los poetas clásicos con sus dioses tutelares. Así, el *Himno homérico* [XXV] (Andrés, 2012, p. 1109), transita una escala celeste en la que dioses, musas, aedos, citaristas, soberanos y simples mortales exhiben sus bienaventuradas interconexiones musicales. El bardo no deja de elogiar el favor de las musas al tiempo que se muestra solícito con ellas:

Debo comenzar por las musas, Apolo y Zeus.  
Merced a ellas y a Apolo, el Flechador certero,  
existen sobre la tierra los aedos y citaristas;  
merced a Zeus, los reyes. Feliz el que es amado  
por las musas. Dulce fluye de su boca la palabra.  
¡Salve, hijas de Zeus, y honrad mi canto,  
que yo me acordaré de otra canción y de vosotras!

El recorrido realizado por las nueve diosas hermanas desde los tiempos homéricos es tan largo como complejo y no compete a este estudio explorarlo; bástenos con consignar lo constante de su presencia, acentuada a partir del Renacimiento y tan poderosa en el siglo romántico. En la descreída edad contemporánea tampoco nos abandonan, ni desde las artes literarias –Baudelaire, Rilke, Auden, Pavese, Sylvia Plath–, ni desde las plásticas –De Chirico, Gustave Moreau, Maurice Denis, Klimt, Picasso–, ni desde la composición musical –Ibert, Archer, Saint John, Ore, Henze, Stravinski– (Andrés, 2012, pp.1127 y 1129).

La doble coincidencia funcional, litúrgica y filarmónica, entre ángeles y musas que acabamos de sondear, contrasta con la amusicalidad esencial del otro personaje mitológico en lid, el duende preflamenco, oposición esta en la que no se ha reparado, que sepamos. Los ángeles cantan eternamente a Dios, ofrendándole un culto continuo, ensalzándolo en su trono, al que rodean pertrechados de instrumentos musicales; en las exclusivas fiestas olímpicas, las musas entonan bellas melodías que fluyen de sus corazones y alegran el de su Padre, glorificándolo junto a todo su linaje; en cambio, del duende no se predicán, históricamente, ni la música ni el canto. Hasta que, para nuestra sorpresa –pero no para la de los flamencólogos– en el primer tercio del siglo XX entran en escena unos pocos artistas bajoandaluces y empiezan a jugar con la palabra, la ponen en circulación en su restringido ámbito sociogeográfico, un periodista sevillano de pseudónimo *Galerín* recoge su creación y la airea y, por último, un poeta, Lorca, la transforma y la universaliza. Solo por obra de ese proceso de manipulaciones encadenadas quedará el duende dotado de la sustancia musical a la que originalmente era ajeno. En síntesis, la musa y el ángel suenan *músicas antiguas*; en cambio, el duende, como la máquina de escribir del poema de Pedro Salinas “Underwood girls”, que contraponía el sonido jazzístico y vanguardista, metálico y duro, de su teclas al tonal y vetusto de las del piano, viene a sonar *otra música*, una nueva, individualizada y recóndita armonía, que a veces regresa, como tendremos la oportunidad de comprobar, a la antigua querencia amusical.

Tradicionalmente, la tríada lorquiana que arma la conferencia ha sido abordada desde varias perspectivas. La literaria, basada en el análisis estilístico de lo que se viene considerando una poética de gran alcance, es una de las más observadas. La flamenca y flamencológica ha tenido, desde la segunda mitad del siglo XX, bastante predicamento, aunque haya ignorado por sistema y con desdén olímpico a la musa. Una lectura estrictamente musical o musicológica de estos tres conceptos no nos parece que haya sido afrontada, a pesar de la apariencias de algunos trabajos o lo que ciertos títulos prometían<sup>201</sup>. Para el lector o investigador novicio, con frecuencia impresionado por el enigmático fuego de nocturna artillería que la charla despliega, la esotérica es una de las más irresistibles. También están la lectura psicológica y la

---

<sup>201</sup> Paradigmático nos parece el caso del libro de Marco Antonio de la Ossa *Ángel, musa y duende: Federico García Lorca y la música* (2014, Madrid: Editorial Alpuerto, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Castilla-La Mancha) cuyo contenido en absoluto responde al signo explícito de su título, adherido a él, tal vez, como reclamo. El autor resuelve el envite epigráfico con las referencias de rigor al duende y la práctica ocultación de la musa y el ángel, salvo en alguna frase de compromiso.

psicoanalítica, siempre tentadoras. Nosotros vamos a proponer una concisa revisión de esos conceptos desde una perspectiva trópica, porque entendemos que musa, ángel y duende son, señaladamente, metáforas que se han revitalizado y actualizado a cada nueva visita de creadores o críticos.

Hans Blumenberg, el pensador alemán creador de la metaforología, ha afirmado: “La relación del hombre con la realidad es indirecta, complicada, aplazada, selectiva y, ante todo ‘metafórica’. [...] El *animal symbolicum* domina una realidad genuinamente mortífera para él haciéndola reemplazar, representar; aparta la mirada de lo que le resulta inhóspito y la pone en lo que le es familiar” (Blumenberg, 2000, p. 125). Y Jorge Pérez de Tudela, en su estudio introductorio a la edición española de *Paradigmas de una metaforología* (2003, p. 33), citando expresamente varios trabajos del filósofo o bien glosándolos, comenta: “Animal simbólico, animal metafórico, el hombre sobrevive proyectando, más que probablemente sobre el vacío fondo de la paredes de la Nada, determinaciones de lo indeterminado (cuya forma general, nos enseña *Arbeit...*, es justamente el mito)”<sup>202</sup>. En el mismo orden de cosas, Blumenberg nos hace notar cómo en el párrafo 59 de la *Crítica del Juicio*, Immanuel Kant describe el proceso del *transporte de la reflexión*; para explicarlo, el filósofo ilustrado no utilizó el término *metáfora*, sino *símbolo*, concepto que cubre “casi exactamente el uso” del de *metáfora*<sup>203</sup> (Blumenberg, 2003, p. 46). Pensaba Kant que la realidad de un concepto solo podía exponerse por medio de intuiciones [*Anschauung*], y distinguía entre “conceptos empíricos”, en los que esta exposición sucede por medio de ejemplos, “conceptos puros del entendimiento”, que usarían esquemas y “conceptos de razón” o “Ideas”, “para los que no puede proporcionarse ninguna intuición adecuada”. Estos conceptos de razón, ideas, como Dios, el Estado o la Nada, precisan siempre de metáforas para que seamos capaces de hablar de ellos. Es exactamente lo que sucede con el concepto *duende*.

Blumenberg, citando todavía a Kant, explica el mecanismo de la metáfora en su aplicación al Estado en estos términos: “entre un estado despótico y un molinillo no hay ningún parecido, pero sí lo hay en la regla de reflexionar sobre ambos y sobre su causalidad”; y junto a esas líneas, afirma: “todo nuestro conocimiento de Dios es meramente simbólico” (Blumenberg, 2007, pp. 46-47). Por tanto, necesitamos

---

<sup>202</sup> La referencia es a *Arbeit am mitos*, vertida al castellano por Pedro Madrigal como *Trabajo sobre el mito* (2003, Barcelona: Paidós).

<sup>203</sup> “Kant tiene motivos para no cederle a los *nuevos lógicos* la expresión “símbolo”; nosotros ya no tenemos, o mejor dicho, tenemos más de uno para regalar calurosamente esta sobrecargada expresión.”

siempre metáforas en tanto en cuanto hablemos de ideas / conceptos de razón. Esto sucede, en especial, cuando la determinación del contexto es particularmente débil (“Schwäche der Kontexttextdetermination”):

Si comienzo una frase con el nombre Sócrates, los predicados elegibles son muy limitados. Si empiezo una frase con la palabra “la historia”, los oyentes/lectores deben prepararse para cualquier tipo de continuación, casi como si empezara mi frase con el término “el ser”.<sup>204</sup> (Blumenberg, 2007, pp. 61-62)

[...]

Una frase que empiece con el sujeto “el ser” no solo es altamente probable que continúe con metáforas, sino con un tipo de metáfora con una cualidad resistente en el contexto dado.<sup>205</sup> (Blumenberg, 2007, p. 65)

Morando en esta idea, Blumenberg (2007, p. 62) analiza una serie de ejemplos literarios y observa que los términos dados son normalmente seguidos por metáforas, las cuales determinan lo que esos términos querían decir. Es algo semejante a lo que la conferencia del duende presenta: una sucesión de símiles, alegorías, parábolas y metáforas que pretenden deslindar lo que la voz *duende* significa. Así, el duende es un “poder misterioso que todos sienten y ningún filósofo explica”, “un poder y no un obrar”, “un luchar y no un pensar”, no es “el demonio teológico de la duda” pero sí el descendiente de los daimones de dos filósofos esenciales de nuestra tradición, es el motor de España, son los sonidos negros de Manuel Torres... Yendo aún más lejos, el duende sería un *lugar* que tanto su lector como su rastreador han de perseguir, una realidad aplazada cuyo paisaje –cuya metáfora–, como tal, no residiría exactamente en el texto, sino más allá de él.

Como conceptos de razón o ideas de esencia mítica, ángel, musa y duende, en el momento de ser reformuladas por García Lorca presentan muy diverso grado de entidad. De las tres, la musa es, seguramente, la mejor y más concienzudamente construida, y en un contexto como el de *Juego y teoría...*, su carácter de símbolo de la inspiración artística (originalmente de la música) resulta, aparte de emblemático,

---

<sup>204</sup> “Beginne ich einen Satz mit dem Namen Sokrates, so erfolgt schon dadurch ein weiträumiger Ausschluss von möglichen Prädikaten [...]. Beginn ich aber einen Satz mit dem Ausdruck «Die Geschichte», so ist der Hörer/der Leser auf alles gefasst, fast so, als hätte ich ihn begonnen mit dem Ausdruck «Das Sein». Las traducciones al español son de Friedemann Holder, José Javier León y Silvia Restoy.

<sup>205</sup> “Ein Satz also, der mit dem Subjekt “Das Sein” beginnt, lässt nicht nur mit Sicherheit Metaphern erwarten, sondern auch solche, deren Kontextresistenz unüberwindbar erscheint.”



altamente utilitario. Al equiparar duende y musa, Lorca consigue el efecto discreto pero determinante de aportar a la más novedosa de las tres entidades simbólicas un perfil del que carecía: las asimila en importancia. Dicho de otro modo, el duende, concepto mucho más abstracto y vacío que los de ángel y musa, gracias a su prolongado cotejo con ellas, se concretiza, esto es, cobra entidad, se afina y se consume. Es significativo en alto grado que los ensayos sobre flamenco prescindan por completo, con desprecio y sin paciencia, de la musa, el concepto que más ha colaborado en el proceso perfilador. No queremos con esto significar que la musa esté de prestado en el tratado lorquiano, pero se aprecia un como sobreesfuerzo por parte del poeta en su acoplamiento; ese mismo desencaje es razón remota del hecho de que los flamencos prescindan de ella, pero hay otras más determinantes: la musa es, de las tres metáforas, la más ajena a la idiosincrasia flamenca, la menos sometible a su forma, la menos inteligible en aquel contexto (el ángel sí era un concepto flamenco, popular y popularizado, antes de la salutación del duende lorquiano)<sup>206</sup>. La pura realidad es que a pesar del gran servicio que le ha prestado al duende, la musa desaparece prácticamente de la reflexión flamencológica; si se alude a ella es de pasada y en su remembranza prima la urgencia de los formulismos de obligada cortesía.

La metáfora no está sola en el deliberado proceso de concretización al que el duende es sometido, de hecho, es muy preponderante la presencia de tropos que, como la personificación, llamada por Lakoff y Johnson metáfora ontológica (2004, p. 50), ya realizaron sobre la musa y el ángel su trabajo, confiriéndoles propiedades cada vez más humanas a aquellas esencias no exactamente racionales<sup>207</sup>. El duende folclórico era un ser de características más humanoides que humanas, con un perfil que basculaba hacia lo ingenuo y grotesco; Lorca inicia una recalificación de su *persona*, a la que estiliza, concede características abstractas y acrecienta el catálogo

---

<sup>206</sup> Fernando Quiñones (2005), concede un lugar de importancia al ángel, como espíritu tutelar y carácter de varios cantes de su tierra natal, y habla del duende (al que había dedicado un capítulo entero de su libro *El flamenco vida y muerte*, en conjunción con el tábá), pero no toma en consideración a la musa. *Los largos caminos del flamenco*, de José María Roldán Fernández (1997), contempla únicamente el par duende/ángel. Ángel Álvarez Caballero, en *El cante flamenco* (2004), sigue una senda típica: expone una supuesta “Nueva teoría del duende” mencionando de pasada al ángel y ninguneando a la musa. Desde otro ángulo, el de la crítica literaria, en el largo ensayo de fuerte inspiración lorquiana *The demon and the angel: searching for the source of artistic inspiration* (2002), Edgard Hirsch reduce el contraste al binomio duende / ángel, tal como se promete desde el título; a la musa ni se la acredita.

<sup>207</sup> Coadyuvante del proceso de personificación es incluso el género de las figuras de la tríada. Una es femenina, la musa, otra masculina, el duende, a la tercera podríamos calificarla, sin intención de entrar en polémicas medievales, como nominalmente masculina o como intersexual, el ángel.

de actividades y destrezas de las que es capaz. Esta figura de animación, fundamental en el proceso de reconstrucción del duende, se desarrolla en dos planos gramaticales: uno pasivo, de menor presencia, y otro activo, el más determinante. Como sujeto paciente, el duende *es tenido, buscado, vencido...* por diferentes complementos agentes; en el momento en que pasa a ser sujeto agente, ese mismo duende *está o hace*.

En su rol pasivo, el duende al que Lorca apadrina se tiene o no se tiene; es, a veces, descubierto por la gente; fue perseguido por Bizet; le fue arrojado un frasco de tinta; todo hombre, todo artista, ha de luchar con él y todas las artes son capaces de él; es saludado con gritos enérgicos cuando aparece; no hay emoción posible sin su llegada; con él es más fácil amar y comprender y es seguro ser amado y comprendido; hay que despertarlo, pero para hacerlo no hay ayuda o técnica que valga; santa Teresa le arrebató su último secreto, lo venció; es simbólicamente coronado por anémonas de fósforo y flores de yeso; cada arte lo posee de modo y forma distinta; lo tiene España, lo tiene Castilla, lo tiene Andalucía.

De manera activa, el duende no está en la garganta sino que sube a ella, por dentro y desde abajo; abrasó el corazón de Nietzsche; vive y duerme en las últimas habitaciones de la sangre; tiene voluntad propia; es amigo de los vientos arenosos y, moribundo, arrastra sus alas por el suelo; hace que los presentes se enajenen; refresca, renueva, reaviva, reanima, entusiasma; agita voces y cuerpos; logra una evasión de la realidad de efectos sensibles y, para ello, surte de escalas; puede pasar del músico al intérprete o viceversa; puede hacer de una vulgaridad un milagro; mueve permanentemente a España; exprime limones nocturnos; no llega si no ve posibilidad o cercanía de muerte; ama el borde de la herida; lucha con el creador; traspasó a santa Teresa con un dardo, queriendo matarla, por ladrona; aprisionó a Felipe II y, para castigarlo, se le disfrazó de musa; opera sobre cuerpos y brazos (bailarines), pechos (cantaos) y en los toros; durante la corrida, lucha con la muerte y con la geometría y es capaz de ayudar al torero en la hora suprema; lo hay romano, judío, barroco, gitano; se encarga de hacer sufrir; tiene un poder mágico de conversión (a una muchacha en paralítica, a un viejo en joven...); nunca se repite; muestra los grandes caminos de la tradición española; colorea mejillas de piedra, hace llorar a poetas, fabrica ladrillos y levanta torres, mueve con violencia a los grandes artistas españoles; está, no se sabe con certeza dónde...

El repertorio de acciones atribuidas por García Lorca al duende habla por sí solo: es un ser altamente personificado que exhibe sofisticadas cualidades humanas, muy alejadas de aquellas que poseía cuando solo era trasgo, fantasma, diablo menor y dueño de las casas en las que enredaba.

Para la animación de objetos o de seres hay un procedimiento básico y es el de colorear, teñir superficies con una tonalidad elegida, frecuentemente, entre los matices cálidos de la paleta, del rojo brillante de la sangre al rosa pálido que, cuando tornasola el rostro, se asocia a la vida y la salud. Lorca mismo lo utiliza en su conferencia:

El duende que llena de sangre, por vez primera en la escultura, las mejillas de los santos del maestro Mateo de Compostela, es el mismo que hace gemir a San Juan de la Cruz o quema ninfas desnudas por los sonetos religiosos de Lope. (García Lorca, 1984b, p. 107)

La técnica es similar a la que Rubén Darío (1999, p. 90) había usado en su poema “Divagación”, animando a un Dionisos de piedra y a una Diana de muslos de marfil y presentando humana, familiar y cordial a Minerva, su hermana, con el uso gradado del color: diosa blanca (inalcanzable como divinidad o estatua de mármol), rosa (colorea sus mejillas, le da vida) y rubia (el color del pelo la convierte en mujer):

¡Suspira así! Revuelen las abejas  
al olor de la olímpica ambrosía,  
en los perfumes que en el aire dejas;  
y el dios de piedra se despierte y ría,

y el dios de piedra se despierte y cante  
la gloria de los tirsos florecientes  
en el gesto ritual de la bacante  
de rojos labios y nevados dientes [...].

Mira hacia el lado del bosque, mira  
blanquear el muslo de marfil de Diana,  
y después de la Virgen, la Hetaira  
diosa, su blanca, rosa, y rubia hermana

pasa en busca de Adonis [...]

En un primer acercamiento a *Juego y teoría del duende* el lector no tiene la sensación de despliegue cromático y, sin embargo, intuye la presencia de unos pocos colores que se imponen sobre los demás, pero no a través de la adjetivación o de una técnica impresionista. Esa intuición de colorido es sutil, porque está muy matizada por la pulsación casi obsesiva de la sombra y la penumbra. El aviso es temprano: cuando el poeta está aún pronunciando las palabras introductorias, se propone darnos “una lección sobre el espíritu oculto de la dolorida España”, con el registro que en su voz poética “no tiene luces de madera, ni recodos de cicuta, ni ovejas que de pronto son cuchillos de ironía”. Esas “luces de madera” no aparecen en el borrador primitivo de trece hojas autógrafas; en su lugar se encuentran “imágenes brillantes”. Serían, en todo caso, luces, brillos, que ya desde el inicio, tras su reconsideración, se rehuyen.

Porque el duende es “oscuro y estremecido” y en la anécdota que protagonizaba la de los Peines, la sombra era su gran compañera. De “sombrío genio hispánico, equivalente en capacidad de fantasía a Goya o Rafael *el Gallo*” se la califica. La sombra figura también su voz en sucesión de metáforas: “Jugaba con su voz de sombra, con su voz de estaño fundido, con su voz cubierta de musgo; y se la enredaba en la cabellera o la mojaba en manzanilla o la perdía por unos jarales oscuros y lejanísimos” (García Lorca, 1984b, p. 95-96). Muchas referencias a la fiesta de los toros, cuya bicromía sol / sombra no puede ser más clásica, tienden asimismo a esa inflexión implícita de penumbra, postergando la sensación luminosa. Y en una de las citas poéticas que se ofrecen, sacada, y probablemente retocada, del *Romance del Palmero e Inés de Castro*, retorna a la sombra en estos términos:

Si tú eres mi linda amiga.  
¿cómo no me miras, di?  
Ojos con que te miraba  
a la sombra se los di.

Por último, la musa, asustada cuando ve llegar a la muerte, “llama al seguro gallo de Lucrecio para que espante las sombras imprevistas” (García Lorca, 1984b, p. 103). Porque las sombras son compañeras, obviamente, de la Parca y del Duende, jamás de la Musa.

Justamente en el mismo año, 1933, en que Federico García Lorca ultima y dicta su disertación, en un fenómeno más de sincronía de los que visitan este trabajo, desde el otro extremo del globo y sin conexión alguna posible con el texto español, Junichirō Tanizaki examinaba en su ensayo *El elogio de la sombra* la preferencia estética y vital de los orientales por el claroscuro, por lo turbio, la pátina, el silencio, la veladura, frente al gusto occidental en el que la belleza está siempre ligada a la luz. Buscar lo bello en lo oscuro es, para Tanizaki, una tendencia propia de chinos y japoneses que se manifiesta con enorme fuerza y que la occidentalización acelerada de países como el suyo acabaría, si es que no ha acabado ya, por aplastar. “Los colores que a nosotros nos gustan para los objetos de uso cotidiano –escribió– son estratificaciones de sombra” (1996, p. 71).

“Las sombras, desde el punto de vista de la simbología –dicen Hans Biedermann (1993, pp. 438-439)– no solamente indican el impedimento de la luz por un obstáculo interpuesto, sino también entidades oscuras de una índole propia. Son misteriosos dobles del hombre, y a menudo se entienden como reproducciones de su alma (algunas lenguas designan con la misma palabra imagen, alma y sombra)”. Si entendemos esta persistencia en la sombra en el documento lorquiano como una más de sus intuiciones sobre la religiosidad primitiva tendremos que admitir que la idea de entidad oscura de una índole propia, pero al tiempo ligada al hombre –al artista– se aviene al concepto lorquiano de duende.

Estratificaciones de sombra parecen tamizar los colores del duende, que más que mencionados por sus nombres propios se revelan a través de realidades de poderosa sugestión cromática. El rojo, a nuestro entender uno de los dos colores esenciales del texto, no se explicita ni una sola vez. El verde figura, en cambio, tres veces, y en las tres se lo relaciona directamente con el duende, una para hablar de su doble ascendencia: hijo del demonio de Sócrates así como del “melancólico demonillo de Descartes, pequeño como una almendra verde”; las otras para colorear al duende de Quevedo, “con verdes anémonas de fósforo”, y al de Arthur Rimbaud, cuyo cuerpo delicado el duende “viste con un traje verde de saltimbanqui”. El amarillo también se vincula al Greco, un enduendado según Lorca, en dos matices: amarillo manteca y amarillo relámpago. El rosa o el rosado son atributos del ángel, que tiene de ese color su dedicado pie. El negro aparece reiteradamente en la expresión sonidos negros y de manera autónoma en referencia al Goya de la Quinta

del Sordo. Hay grises y platas propensos a oscurecerse en Velázquez y Goya. Ningún color más comparece por su nombre.

Entrar en una disquisición sobre el valor simbólico del verde en la obra de Lorca, después de las muchas generadas a partir de la repetición percutiva de ese tono en “Romance sonámbulo” no nos atañe: no añadiríamos nada a un debate que, además, nos desviaría sobremanera de nuestros propósitos; no obstante, el hecho de que color tan vigoroso y vibrante aparezca en un texto breve consignado en tres ocasiones y que en las tres se relacione con el duende y no con el ángel o la musa tampoco ha de dejarnos completamente ociosos.

La voz española *verde* procede del latín, *vīrīdis*, lengua en la que significa según Joan Corominas, además de verde, “vigoroso, vivo, joven”. El *Diccionario* de la Real Academia la define, en primera acepción como: “de color semejante al de la hierba fresca, la esmeralda, el cardenillo, etc.”, y en la segunda como: “en contraposición a seco, se dice de los árboles y las plantas que aún conservan alguna savia”. El verde, cuarto color del espectro solar es, sin duda, el de la vida en la tierra, pero por una extraña paradoja también se percibe como color fúnebre y así lo han señalado, comentando aquel romance del verde reiterado, Miguel García-Posada o Manuel Antonio Arango, quien afirma: “Se descubre una angustia continua expresada por la alegoría [...]. El verde es el color de la vegetación, pero ella también puede representar el color de la muerte, de la lividez cadavérica” (Guerrero Ruiz y Dean-Thacker, 1988, p. 81). Cirlot (1992, p. 136) lo explicita aún más, anotando que el verde es “vegetación pero también color de la muerte, lividez extrema; por eso el verde es transmisión y puente entre el negro (ser mineral) y el rojo (vida animal), pero también entre vida animal y descomposición y muerte”.

Apoyarnos firmemente en esta hipótesis resolvería nuestra búsqueda, pero también podría resultarnos vano, pues son muchas las interpretaciones defendidas y un mínimo cotejo entre ellas podría debilitar nuestro intento: Pedro Guerrero Ruiz y Verónica Dean-Thacker (1988) recogen hasta diez visiones diferentes sobre el valor del color verde *solo* en “Romance sonámbulo”, entre otras, las de Carlos Bousoño, Hugo Friedrich, Francisco García Lorca y Gustavo Correa. Ahora bien, las tres alusiones *verdes* del texto se vinculan al duende, no a la musa ni al ángel, y el duende presenta, como veremos, los tonos más sombríos, tenebrosos y hasta mortuorios. ¿No ha de ser aquel verde, pues, como el que glosa Arango o describe Cirlot, un verde angustiado, puente entre este y el otro mundo? Sobre todo lo ha de ser, pensamos, el

que colorea el traje de saltimbanqui de Rimbaud, probable referencia al que aparece junto a otras “apariencias del mundo” (el mendigo, el artista, el bandido y el sacerdote) en el poema “L’Eclair”, de *Une saison en enfer*:

Ma vie est usée. Allons ! feignons, fainéantons, ô pitié ! Et nous existerons en nous amusant, en rêvant amours monstres et univers fantastiques, en nous plaignant et en querellant les apparences du monde, saltimbanque, mendiant, artiste, bandit, – prêtre ! Sur mon lit d’hôpital, l’odeur de l’encens m’est revenue si puissante ; gardien des aromates sacrés, confesseur, martyr...<sup>208</sup>

Si aparte de la propia cita de Rimbaud, Lorca conocía otras importantes referencias artísticas modernas a la figura del acróbata, en especial las baudelaireanas y picassianas<sup>209</sup>, el verde de su disfraz de saltimbanqui habrá de ser mísero y melancólico y estar raído y como cansado. En segundo lugar, el verde que califica a la almendra (“melancólico demonillo de Descartes, pequeño como una almendra verde”) es un color anulado, invisible, elegido para significar poco más que inmadurez o reducción en el tamaño: una almendra verde es menor que una madura, pues verde nace el fruto. Por último están las quevedescas “anémonas de fósforo” que coronan el retablo del duende, el mismo que Lorca nos brinda flamante, recién esculpido y policromado al término de su lectura: su conferencia misma es un retablo, en el que el santo –o el demonio– tutelar es el Duende, en nueva, secreta y sutil metáfora que juzgamos magnífica. En un contexto cromático tan matizado, de la verde anémona fosforescente, ornamento y corona del retablo, resaltan su calidad orgánica y una cierta violencia estética que nos recuerdan a los “caballos de luz y verdes crines” del soneto “El amor duerme en el pecho del poeta”. Allí, el grupo de gente que monta esos caballos estridentes –norma, voz de acero y palabras turbias–, salta –otra vez el

---

<sup>208</sup> “Mi vida está gastada. ¡Vamos!, finjamos, holgaceneemos!, [sic] ¡oh piedad! Y existiremos divirtiéndonos, soñando amores monstruosos y universos fantásticos, lamentándonos y querellando las apariencias del mundo, saltimbanqui, mendigo, artista, bandido, –¡sacerdote! Sobre mi lecho de hospital, el olor del incienso ha vuelto a mí, tan poderoso: guardián de los aromas sagrados, confesor mártir...” (Rimbaud, 2001, p. 335). La traducción es de Gabriel Celaya.

<sup>209</sup> Charles Baudelaire: “Le vieux saltimbanque”, en *Le Spleen de Paris* (pp. 133-135). Pablo Ruiz Picasso : *La famille de saltimbanques*, 1905, National Gallery of Art, Washington D.C. ; *Deux saltimbanques avec un chien*, 1905, Museum of Modern Art, New York , etc.

salto y su tensión— mientras acecha en los jardines exteriores al cuarto donde se refugian, amenazados, el poeta y su amor<sup>210</sup>.

No obstante, en comparación con la presencia de otros dos colores de excepcionales contundencia y simbolismo, las apariciones del verde resultan casi anecdóticas. Nos referimos al negro y al rojo, o al rojo y al negro, tanto monta. Ya desde el “Todo lo que tiene sonidos negros tiene duende” del Niño de Jerez, la frase más repetida de la conferencia y uno de los clichés de la flamencología, el negro se proyecta como color basal. Lorca lo hace concurrir con la idea de *poder misterioso e inefable*, a partir de la frase de Goethe a la que él concede casi tanta importancia como a la de *Torre*: “Sonidos negros, dijo el hombre popular de España, y coincidió con Goethe, que hace la definición del duende al hablar de Paganini, diciendo: ‘Poder misterioso que todos sienten y ningún filósofo explica.’” (García Lorca, 1984b, p. 91). Negritud y misterio van, pues, de la mano.

Al duende se le define como “el espíritu de la tierra”, sintagma en que se percibe también un eco fundamentalmente oscuro y arcano; todo lo interior, todo lo que “viene de dentro” (frente a ángel y musa, que vienen de fuera, y por tanto están expuestos a la luz o son, ellos mismos, luz), es o está oscuro, pues en lo intestino no se recibe luz ninguna. Es más: el duende aleja lo luminoso y favorece lo entenebrecido, haciendo “que Goya, maestro en los grises, en los platas y en los rosas de la mejor pintura inglesa, pinte con las rodillas y los puños con horribles negros de betún” (García Lorca, 1984b, p. 95). Y cuando en la tabernilla de Cádiz en la que cantaba Pastora Pavón la “gente exquisita” allí congregada desdeñaba su hacer era porque “no pedía formas, sino tuétano de formas”, y el tuétano es la médula, el meollo, la sustancia interior de los huesos: ese lugar adonde no puede llegar de ninguna manera la luz, porque es lo interior de lo interior.

Están, además, las múltiples referencias a la muerte y a España “como país de muerte”, “pueblo de contempladores de la muerte” y “país abierto a la muerte”, donde un muerto “está más vivo como muerto que en ningún sitio del mundo”. De todos es sabido que en esta parte del Occidente solo es el negro el color simbólico de ese trance y de su planto, el luto. También son múltiples las referencias a la “cultísima fiesta de los toros”, en la que el color negro está siempre concentrado en la res brava, pero que también puede extenderse a la mitad en sombra del redondel, al clarín de

---

<sup>210</sup> “Grupo de gente salta en los jardines / esperando tu cuerpo y mi agonía / en caballos de luz y verdes crines.” (Federico García Lorca, 1992, p. 948).



muerte y al culmen de la gradación del tiempo que supone comenzar la corrida con luz y concluir en la antesala umbría de la noche. En cuanto al propio acto creativo, afirma Lorca: “La virtud mágica del poema consiste en estar siempre enduendado para bautizar con agua oscura a todos los que lo miran” (1984b, p. 104). La conferencia se cierra, circularmente, retornando a los sonidos negros “detrás de los cuales están ya en tierna intimidad los volcanes, las hormigas, los céfiros, y la gran noche, apretándose la cintura con la Vía Láctea” (1984b, p. 109), negro sobre negro. Por último, uno de los textos citados por el poeta, procedente de la Marbella del siglo XVII, reza:

La sangre de mis entrañas  
cubriendo el caballo está;  
las patas de tu caballo  
echan fuego de alquitrán,

y enlaza el negro impresionante de ese fuego –alquitrán– con el otro color basal, el rojo, sangre de la mujer que va a morir de parto y se derrama ya sobre el caballo que la conduce al galope.

Y es que si la noche y la muerte con sus negros velos cubren casi todo el aire de la conferencia, su suelo está, a cada paso, regado por la sangre e iluminado, pero iluminado en penumbra, por su rojo conmovedor. Justo después de enunciar la sentencia de los sonidos negros y comenzar a glosarla y elaborarla se anota que el duende “no es cuestión de facultad, sino de verdadero estilo vivo; es decir, de sangre; de viejísima cultura, y, a la vez, de creación en acto” (García Lorca, 1984b, pp. 91-92). De sangre es cuestión el duende, y por eso “hay que despertarlo en las últimas habitaciones de la sangre”; humor en el que el habita y al que quema: “Para buscar al duende no hay mapa ni ejercicio. Sólo se sabe que quema la sangre como un trópico de vidrios” (1984b, p. 94). Quemar la sangre no es una imagen completamente imaginada: “¡me quemas la sangre!” se dice expresivamente en Andalucía a quien es capaz de exasperar a otros, al *quemasangres*. Como el fuego, el duende posee las virtudes intransitiva y transitiva a un tiempo, pues no sólo quema, es decir, provoca combustiones, sino que también arde, se consume él mismo en la combustión, o eso parece decirnos Lorca (1984b, pp. 107-108) en un párrafo sintácticamente ambiguo:

Cuando llueve, saca a Velázquez, enduendado en secreto detrás de sus grises monárquicos; cuando nieva, hace salir a Herrera desnudo para demostrar que el frío no mata; cuando arde, mete en sus llamas a Berruguete, y le hace inventar un nuevo espacio para la escultura.

Acabábamos de tomar los verbos *llueve* y *nieva* como impersonales cuando el poeta nos sorprende con un *arde* semejante aunque difícilmente impersonal. *Arder* se predica de cosas combustibles, de una parte del cuerpo, del estiércol... pero no del tiempo. Si en esa frase es también impersonal y se refiere al tiempo atmosférico estaríamos hablando de una licencia un tanto al límite: “cuando el duende llueve, cuando nieva...”; si no es así, habría un desplazamiento de sentido: “cuando llueve, el duende saca a Velázquez...; cuando nieva hace salir a Herrera...; cuando es el duende mismo el que arde, mete en sus llamas a Berruguete”. Las llamas serían del duende, que arde y al arder quema. Exactamente como el fuego ultraviviente, que nuevamente nos remite al color rojo.

De modo también ambivalente, el duende “ama el borde de la herida” a la par que “hiere, y en la curación de esta herida que no se cierra nunca está lo insólito, lo inventado de la obra de un hombre” (1984b, p. 104). Es decir, él es actor y causante, amén de admirador de su propia obra. La relación herida-sangre no puede ser más estrecha, pero al añadir Lorca la figura *amor por el borde de la herida*, se acentúan otras dimensiones, como la de espectador, la de abertura y por tanto de vida (de la herida y de la persona) y la de pasión. Dice Juan-Eduardo Cirlot (1992, p. 399) que “el mecanismo sacrificial que la sangre simboliza” es compartido por las heridas, que “por asociación, y por igual origen, tienen similar significado. E incluso el color rojo, cuando se presenta irracionalmente, es decir, como una invasión misteriosa del objeto”.

La sangre está omnipresente en esta conferencia, solo al nivel que alcanzan en ella la noche o la muerte (que también es una noche: la eterna). Los carniceros transformados en “sacerdotes milenarios que siguen sacrificando toros a Gerión” son solo, de los que están reunidos oyendo cantar a Pastora, los más obvios trabajadores de la sangre, porque en una mirada posterior y atenta descubrimos que hay un ganadero de un conocido hierro de reses bravas, un cantaor que trabaja de matarife y una ramera, cuya sangre vale más que todo el oro de un potentado de apellido archiconocido... y la misma cantaora, cuando por fin es poseída por el duende,

interpreta como si sangrara escandalosamente por la boca, como si su voz fuera la sangre misma del toro acuchillado del sacrificio: “su voz era un chorro de sangre, digna, por su dolor y su sinceridad, de abrirse...”. Sangre toda la derramada por siglos de fiesta de los toros, tan referenciada y hecha símbolo en este, y no solo este, texto lorquiano. Sentencia Lorca: “en el momento de matar, se necesita la ayuda del duende para dar en el clavo de la verdad artística” (1984b, p. 107).

Volcanes que imaginamos activos y escupiendo lava ardiente, en “tierna intimidad” con los sonidos negros, “alas de cuchillos oxidados por el suelo” que arrastraba un duende moribundo, rojo de los ladrillos de la arquitectura mudéjar que el duende trabaja y lágrimas de sangre de Pedro de Mena, que otro llora, completan el retablo, parafraseando al autor, del enduendado color escarlata. Un color multiforme y poligenético, pero cuyos matices son vivos y cuyo manantial es la sangre, la sangre de los sacrificios. El panorama matérico y cromático de *Juego y teoría del duende* se nos revela a estas alturas de nuestra revista como uno de esos raros paisajes típicos de la tradición pictórica española, *paisajes de fuego* los ha llamado Calvo Serraller (2013, pp. 48-49): atormentados, agitados, visionarios, los pintados por El Greco, Goya, Zuloaga, Picasso, Dalí o Miró, escenarios “de acontecimientos sobrenaturales, que no sólo se corresponden con hazañas religiosas, sino con lo que, más laxamente, podemos definir como asuntos sagrados”. Entre ellos sobresalen los llamados *paisajes de sangre y arena*, “apelación que suele asociarse con las corridas de toros, pero que, en realidad, nos remite al trasfondo mucho más atávico de los ritos sacrificiales”.

En su rico *Diccionario de símbolos*, Juan-Eduardo Cirlot (1992, pp. 398-399) despliega una serie de sentidos y relaciones para el lema sangre que ilustran bien las reiteraciones del duende en esta su gama cálida:

Desde los ángulos del orden cromático y biológico, correspondiente al color rojo, [la sangre] expone el final de una serie que tiene en su origen la luz solar y el color amarillo y en medio el verde y la vida vegetal. [...]. En conexiones tan estrechas como la de la sangre y el color rojo, es evidente que ambos elementos exprésanse mutuamente; las cualidades pasionales del rojo infunden su significado simbólico a la sangre; el carácter vital de esta se trasvasa al matiz. En la sangre derramada vemos un símbolo perfecto del sacrificio. Todas las materias líquidas que los antiguos sacrificaban a los muertos, a los espíritus y a los dioses (leche, miel, vino) eran imágenes o antecedentes de la sangre, el más precioso don, facilitado en

las culturas clásicas por el sacrificio del cordero, el cerdo y el toro, y en las asiáticas, africanas y americanas por sacrificios humanos (como también en la Europa prehistórica). El refrán de los árabes “la sangre ha corrido, el peligro ha pasado”, expresa sucintamente la idea central de todo sacrificio: el don aplaca a las potencias y apartan los castigos mayores que podrían sobrevenir.

La preeminencia de dos colores de la fuerza cromática y simbólica del rojo y el negro, estamos persuadidos, puede ser, por parte del autor, esencialmente intuitiva, pero nunca casual. Dicho de otro modo, si se trata de un azar ha de ser un azar con sentido, e incluso consentido. Los vínculos simbólicos de ambos colores no son ni baladíes ni, en absoluto, ajenos a un principio representativo que recorre la conferencia toda. Sangre palpitante y agonía, fuego, calor, vida y luz, del lado del color bermejo; tierra, materia prima, ser mineral, muerte y sombra, de la parte del bruno, cada cual con su índice de apreciaciones de valor. Color de Dionisos, dios del vino, el delirio místico y la “disolución apasionada” (Daza, 1997, p. 330 y Cirlot, 1992, p. 172), en términos de Carl Jung, el rojo es principio vivificador y sentimiento, así como herida. El negro, sabiduría primordial oculta e inconsciente que fluye de la fuente escondida, según Blavatsky (Cirlot, 1992, pp. 137 y 139). El *Diccionario de los símbolos* de Chevalier y Gheerbrant (1995, pp. 888 y 748) los opone de este modo:

Color de fuego y de sangre, el rojo es para muchos pueblos el primero de los colores, por ser el que está ligado más fundamentalmente a la vida. Pero hay dos rojos, el uno nocturno, hembra, que posee un poder de atracción centrípeta, y el otro diurno, macho, centrífugo, remolinante como un sol, que lanza su brillo sobre todas las cosas con una potencia inmensa e irresistible.

[...]

El negro es, de modo general, el color de la sustancia universal (*Prakriti*), de la materia prima, de la indiferenciación primordial, del caos original, de las aguas inferiores, del norte, de la muerte: así ocurre desde la *nigredo* hermética a los simbolismos hindúes, chinos, japoneses [...]. El negro posee indudablemente en este sentido un aspecto de oscuridad e impureza.

Estamos lejos de caer en la tentación, peligrosa según el maestro Cirlot, de querer agotar las interpretaciones simbólicas. Por un lado no podemos obviar que “el

simbolismo del color es de los más universalmente conocidos y conscientemente utilizados, en liturgia, heráldica, alquimia, arte y literatura” (Cirlot, 1992, p. 135), por otro, somos conscientes de que la simbología es uno de los terrenos más apasionantes del saber acumulado... y uno de los más movedizos. Conocemos además que tras la liberación que supuso, también en lo cromático, el advenimiento del lenguaje surrealista no conviene porfiar, mucho menos pontificar, en este florido campo; no nos olvidamos de que nuestra conferencia surge en plena explosión surrealista y que Lorca es considerado por algunos críticos como el mayor poeta español y aun europeo que militó en aquel movimiento. Génesis García (1993, p. 128) va más lejos en su apreciación, señalando el origen surrealista del duende y de lo que ella denomina la gran aportación lorquiana al flamenco, a saber, la fusión de lo racional en lo irracional: “el duende es surrealista, y su irracionalidad es la compulsión que toca los fondos medulares de la nueva estética, impávida ya ante la serena, indiferente armonía que propagan el ángel y la musa”. Compartimos, por otra parte, la opinión de Guerrero Ruiz y Dean-Thacker (1988, p. 81) glosando a Carlos Bousoño de que “García Lorca jugó la transición cromática entre el modernismo y la generación del 27; pero García Lorca no habla solo del color, sino de una irrealidad más simbólica y visionaria”. Y justo por ser conscientes de todo ello sostenemos que no está de más recordar aquí la presencia señera tanto del encarnado como del azabache en las fases de la obra alquímica, que alegóricamente figuran la vía de ascensión espiritual. De manera ascendente: negro (materia prima: fuerzas latentes, fermentación, culpa, penitencia), blanco (mercurio: ascensión, perdón, inocencia), rojo (azufre: sublimación, pasión) y oro (oro: obtención de la piedra, gloria)<sup>211</sup>.

Para nuestra sorpresa, esos dos colores del ciclo que faltaría por localizar en la *Juego y teoría del duende* para poder establecer alguna relación, tal vez delirante, con los simbólicos de la obra alquímica, esto es, el blanco y el oro o amarillo, son, justamente, los únicos otros dos colores que reclaman un mínimo de presencia, ora sugeridos ora explícitos. No hay, en cambio, azules, ni celestes ni ultramarinos, ni castaños o marrones (las “luces de madera” del principio figuran como ausencia), ni violados, morados, pardos, ocre, naranjas... aparecen.

El blanco es sobre todo el de la luna, “la luna pelada”, la deidad primitiva que no abandona nunca los versos ni los diálogos dramáticos lorquianos. El duende es

---

<sup>211</sup> Véase Cirlot, 1992, pp. 135-141, 324 y 344.

capaz de convertir “con mágico poder a una muchacha en paralítica de la luna”. También están el blanco de la cal o el de la nieve, y el de los santos: “santos cubiertos de encaje” o “cabezas heladas por la luna que pintó Zurbarán”; el duende de Cervantes es otro que blanquea: tiene “flores de yeso de Ruidera”. El amarillo aparece en su doble matiz, palidesciente o eléctrico, así, en el Greco están “el amarillo manteca con el amarillo relámpago”; pero otra vez se lo intuye puro, como cuando se habla de España “como país de música milenaria donde el duende exprime limones de madrugada, y como país de muerte”. Por fin es oro, metalización del amarillo, presente en la “dura serpiente de oro levantado” que la deliciosa muchacha del Puerto de Santa María levantó a partir de una pacotilla napolitana, de un horroroso cuplé.

Aparte de ese oro en el que se engarza una imagen de claro perfil surrealista, desfila por aquellas páginas una sucinta gama de metales. La voz de *La Niña de los Peines* es “de estaño fundido”. Velázquez está “enduendado en secreto detrás de sus grises monárquicos”, que argentan, y su país es un lugar “donde lo más importante de todo tiene un último valor metálico de muerte”. La conferencia acaba con una nueva evocación fúnebre y metálica: “El duende... ¿Dónde está el duende? Por el arco vacío entra un aire de metal que sopla con insistencia sobre las cabezas de los muertos”. En su ámbito gastado y velado por una luz pobre, difusa e indirecta, esos destellos o esos hálitos de metal resaltan, como un contraste o como una amenaza, en los estratos de sombra que el duende va superponiendo.

No podemos postergar la pregunta que quedó latente párrafos atrás. Si hubiera en Lorca esa persuasión alquímica ¿de dónde nacería? La respuesta podría ser muy general: podría el poeta haber leído sobre la materia, tal cosa no es desechable; o pudo haber conocido a personas familiarizadas con aquella ciencia tradicional, cosa prácticamente segura. Entre sus amigos y conocidos había notables masones y del propio Lorca se postula periódicamente su pertenencia a la francmasonería, punto este que no ha podido ser certificado con garantías suficientes. Lo intentó Molina Fajardo en *Los últimos días de García Lorca* (1983, pp. 506-508), presentando un supuesto documento, un listado de hermanos de logia en el que el dramaturgo quedaría identificado con el nombre simbólico de “Homero”<sup>212</sup>, pero ese aparato documental ha sido cuestionado por muchos investigadores, que han coincidido en que puede muy

---

<sup>212</sup> “Oficio del comisario jefe accidental de Granada al delegado de estado para recuperación de documentos, de Salamanca, del 3 de abril de 1942 remitiendo, 582 índice general una relación de masones, en el que aparece Federico García Lorca con la denominación de ‘Homero’.”

bien tratarse de falsificaciones cuya intención no sería otra que *enmendar*, a posteriori, el crimen. Fernando de los Ríos, quien sí era masón, solía considerarlo su “hijo espiritual”. Podría, pues, conocer Lorca la estrecha vinculación que existe entre alquimia o “Gran obra”, doctrina hermética y francmasonería (Daza, 1997, p. 25). Dejamos abierta esta hipótesis, sin pronunciarnos, de hecho, sobre su fortuna, certificamos su naturaleza laberíntica y regresamos a caminos más expeditos.

La pregunta que ahora venimos obligados a hacernos es de otra suerte, ¿ese gallardete bicolor de tonos matizados que impera en toda la conferencia sobre el duende, trasminando a cada paso, se corresponde de alguna forma con la ética o la estética flamencas? *Juego y teoría del duende* no es un texto sobre el flamenco; su autor escribió, como sabemos, otras dos conferencias atendiendo específicamente a ese arte, participó muy activamente en el Concurso de Cante Jondo del 22 y compuso un poemario cuyos ambientes y personajes eran netamente flamencos. En *Juego y teoría...* el flamenco es un convidado más, junto con la tauromaquia, la recitación, la arquitectura, la literatura, la pintura o la mística. Pero, ¡qué convidado! Lorca mismo le reservó las anécdotas más jugosas y algunas de las frases, engendradas o creadas, mas memorables, y la posteridad, un eco casi exclusivamente flamenco. Luego la pregunta es pertinente. Y nuestra respuesta es afirmativa. Todas las asociaciones simbólicas que presentan el rojo y el negro, y que se pueden resumir en sangre y fuego, herida, agonía y pasión, por una parte y en substancia primordial, orígenes, ocultaciones, oscuridad y muerte por otro, o en términos más generales, en la yuxtaposición de dos campos contrarios, el de “lo cálido y avanzante” con el de “lo frío y retrocediente” (Ciriot, 1992, p. 135), son pertinentes al substrato ético y estético flamenco.

En el ámbito propio de las clases de lengua y cultura para extranjeros o en el de la formación de formadores de español como lengua extranjera, al cual hace tiempo estamos adscritos, muchos de nuestros alumnos acuden a talleres o cursos cuyo objeto de estudio es el flamenco con más de un concepto o preconcepto, por lo cual abordarlo en una clase, por avanzada que esta sea, usando en el inicio el recurso conocido como lluvia de ideas, resulta muy provechoso, si bien puede desbordar un tanto los límites ideales de una sesión de introducción. En el aguacero aparecerán nociones e imágenes que darán en la diana, aunque también se precipitarán –no puede ser de otra forma– prejuicios y estereotipos; no obstante, este resultado ambiguo, bien enderezado, puede dar en pretexto para comenzar a deslindar temas que luego serán

objeto de estudio y ampliación. Así lo hemos venido haciendo nosotros mismos en conferencias sobre esta materia, o en talleres, programas de formación, seminarios para profesores e incluso asignaturas impartidas regularmente en el ámbito universitario, desde 1988 como mínimo. La pregunta que hemos lanzado, usualmente en la primera sesión de trabajo, ha sido esta: “Si yo digo flamenco ¿tú dices qué?” o “¿Qué emociones, ideas o palabras asocias con el flamenco?”. Hemos anotado en el encerado las palabras que los alumnos iban diciendo. En nuestra ya larga experiencia, tras esa pregunta coinciden siempre una serie de respuestas-vocablo, que consignamos aquí no en orden de frecuencia, sino aleatoriamente:

*Baile, castañuelas, colores (vivos), rojo y negro, desagradable, dolor, España, fiesta, gitanos, grito, palmas, parejas, ¡olé!, pasión, ritmos (marcados), sombrero, sur, flores (en el pelo), vestidos (especiales), abanico, duende, elegante, guitarra, Andalucía, horrible.*<sup>213</sup>

A la vista de estos resultados, contrastados largamente en el tiempo, las palabras podrían agruparse en cinco bloques, con la más que posible presencia de un sexto, compuesto por conceptos desencaminados.

En el primero podemos reunir las que aluden a sentimientos y emociones o sus expresiones: *pasión, alegría, fiesta, dolor, grito*. Nada que oponer a este quinteto: es quimérico imaginar un flamenco desapasionado, en todos y cada uno de los sentidos de la palabra el flamenco se asocia a la pasión, el etimológico, del latín *passio, -onis*, y este a su vez de *pati* “sufrir, soportar”, el coloquial, con sus connotaciones encendidas y positivas o el que aporta la lengua de los antiguos griegos, en la que *πάθος* declaraba una especie de apelación a las íntimas emociones de la audiencia. El dolor, con su manifestación verbal y terminal, el grito, es un sentimiento nuclear de y en este arte, así como la pena y sus muchas gradaciones, que el flamenco explora con verdadera pericia y nombra con exactitud. En cuanto a la fiesta y la alegría, no hay duda de que son consustanciales al flamenco, si bien la apreciación de su importancia fluctúa entre quienes las matizan y relativizan, como el poeta y flamencólogo Félix Grande (1992b, p. 14): “El flamenco es una de las músicas más desconsoladas del

---

<sup>213</sup> Abordamos una primera versión de este análisis en: León, J. J. (2010). Por eso canto llorando. Indagaciones y propuestas sobre el flamenco y su enseñanza. En *Actas del coloquio intercultural “Voces del flamenco”*. Societé Belge des Professeurs d’Espagnol. Bruselas, 9 de octubre de 2010, pp. 4-33. A día de hoy, nos hemos distanciado de varios de los planteamientos y análisis que allí compartíamos.



mundo (hay también alegría en algunas de sus danzas y de sus músicas, pero precisamente es una alegría urgente, nerviosa, apresurada, como bajo fianza y casi vengativa)”, o entre quienes, desde su rica experiencia vivencial y su sabiduría musical, las consideran cardinales, como el maestro Paco de Lucía:

Al flamenco siempre le da mucho miedo la muerte, y hablar de enfermedades, y mencionar la palabra cáncer es de mal gusto. O sea, no veo yo al flamenco cerca de la muerte, todo lo contrario. Hay una alegría histérica en el flamenco, unas ganas de vivir. No... Y una gran sensualidad. Que la sensualidad no creo que tenga que ver nada con la muerte, todo lo contrario. Es la vida.<sup>214</sup>

No apreciamos nosotros conflicto, sino más bien ventaja, en el hecho de que un arte sea capaz de expresar emociones contrarias. Estimamos además que para los creadores y los degustadores del flamenco tales contrastes no han supuesto jamás un problema: “El flamenco tiene que tener pena, desgarró, lamento, drama, pero también alegría, fuerza, frenesí”, viene a confirmarnos Sara Baras (Mora, 2011, p. 121); tal vez los extranjeros sondeados sean capaces de apreciar la limpia alegría por desconocer los trabajos más asombrados por la Pena de nuestros flamencólogos, que niegan o reducen la importancia de expresiones vivas, gratas y ligeras arrastrados por la fuerza del influjo romántico. Lorca también participó de esa tendencia:

Tiene [el cantaor] un profundo sentido religioso del canto. Se canta en los momentos más dramáticos, y nunca jamás para divertirse, como en las grandes faenas de los toros, sino para volar, para evadirse, para sufrir, para traer a lo cotidiano una atmósfera estética suprema. (Maurer, 2000, p. 159)

Erraba Lorca, al menos parcialmente, porque sí que se canta, y se baila, y se toca, y se jalea, y se hace compás con palmas, pies y nudillos para divertirse, y cómo. Quien lo probó lo sabe.

---

<sup>214</sup> Michael Meert (1995) *Paco de Lucía. Light & shade*, 00 h. 27' 49'' – 00 h. 28' 20''. Nos parece una declaración afortunada la de Paco de Lucía: cuántas veces el resabio y el cliché posrománticos nos han llevado a proyectar sobre el flamenco esa serie petrificada de tópicos lúgubres que la observación atenta del fenómeno *real*, viviente, acaba por cuestionar e incluso desmentir. Concordamos con Ortiz Nuevo (2010a, pp. 86) cuando declara esta razón de un equilibrio: “Y soy en el pensamiento de mi maestro Pepe el de el Matrona cuando dice que el Flamenco bebe en la fuente de la pena y en la fuente de la alegría”.

La resultante de la combinación de elementos como *sombrero, vestidos (especiales), castañuelas, colores (vivos), rojo y negro, abanico y parejas* ofrece un cuadro actualizado y estereotipado de la danza, que es, sin lugar a dudas, lo más codiciado por el gran público. El baile se ha desarrollado enormemente desde la escena teatral y ese desarrollo ha ido acompañado de un despliegue admirable del diseño indumentario. El sombrero de los flamencos, el cordobés, que algunos llaman sombrero andaluz, de ala ancha y plana con copa baja también plana y cilíndrica, se ha usado y se usa en el flamenco (Antonio Mairena, Juanito Valderrama, Pepe Pinto, Vicente Escudero...) pero es prenda cada vez menos frecuentada, excepto para el baile, sobre todo, de mujer. Hemos observado, por cierto, que en ocasiones, cuando la palabra *sombrero* sale de unos labios estadounidenses, hay que estar precavidos, ya que el inglés americano la ha tomado prestada directamente del castellano para designar el exuberante sombrero de charro, de origen mexicano; no sería, por tanto, de extrañar que la imagen mental de un estudiante norteamericano al decir sombrero y relacionarlo con el flamenco fuera la del mariachi. El sombrero cordobés no es sino un accesorio más, como el abanico, el mantón, las peinillas y peinetas o las flores, naturales o artificiales. En cuanto a las castañuelas, su pedigrí flamenco es mayor, por más antiguo, que el del piano o el del cajón. Aquellas proceden del folclor nacional, ese de la música culta y este de un folclor foráneo, el peruano, pero en los tres casos se han aproximado al flamenco y existe una manera flamenca de abordarlos.

Al reparar en la insistencia en destacar el rojo y el negro del espectro cromático hemos de hacer notar que es en esa bicromía en la que las personas que se acercan al flamenco lo visualizan. ¿Hay, en verdad, una predilección por esos dos tonos en las escenografías y las indumentarias flamencas actuales o se trata solo una percepción apresurada y somera? Lo cierto es que sí, que la propensión es clara. La tendencia de cantaores, guitarristas y palmeros, así como la de muchos bailaores, a vestir de un negro a veces riguroso, roto acaso por el blanco de la camisa o el toque lozano de un pañuelo al cuello es palmaria. Tampoco se cuestiona el predominio del rojo en los vestidos de flamenca, en tantas ocasiones combinado con el negro, por encima de otros matices de una paleta exuberante a todas luces.

Si agrupamos los vocablos *baile, guitarra, palmas, ritmos marcados y olé*, lo que obtenemos es la imagen más brillante de este arte, que abunda en lo anteriormente dicho pero va un poco más allá: es *una* de las vertientes flamencas, la que el público internacional espera y desea, por cierto. Hoy día el gran público aprecia el toque y el

baile y tolera el cante, hasta el punto de que, si en un espectáculo *solo* se ofrece este último, buena parte de la audiencia queda decepcionada.

El triplete calificador *elegante, horrible, desagradable* es llamativo, por haber resumido, si bien de manera fortuita, una impresión compleja y atinada que los más devotos tal vez no admitirían. Detrás de esas valoraciones está otra vez la tendencia ya mencionada del gusto presente: quien adjetiva elegante suele estar pensando en el baile y quien horrible o desagradable, en el cante. Pero lo cierto es que al yuxtaponerlos, se alumbró un binomio atracción / repulsión muy interesante. En otro lugar, y en relación con este y los otros dos elementos de la imagen internacional andaluzada de España, a saber, corrida y procesiones de Semana Santa, lo hemos expresado así (León, 2008, p. 198):

La marca negativa que aquellos espectáculos portan es innegable. Hay saña en la corrida, hay idolatría y jactancia en procesiones y romerías y un desgarramiento y una rabia consustanciales al cante jondo que lo hacen casi intolerable para el profano. El *kitsch* se enseñorea en cada uno de sus aspavientos. Lo cutre se esconde en sus trastiendas, allí donde el brillo rutilante de su cualidad escénica no alcanza. Pero incluso en las zonas expuestas a la luz existe riesgo: muy fanático de la tríada ha de ser uno para no admitir que el aburrimiento y el empalago la acechan de forma obstinada. Para oír un buen cante o ver un buen baile se precisa una tolerancia infinita hacia la potencial informalidad o el estado de las facultades del intérprete (el buen flamenco requiere siempre aptitudes no ya artísticas, físicas, extraordinarias), soportar mucha morralla gritona, mucha falsía y mucha zapateta mientras se recorren festivales y peñas, teatros y convites.

Los factores topográfico y etnográfico vienen delimitados por cuatro voces un tanto generales pero en absoluto erradas si de flamenco se habla: *España, Andalucía, sur y gitanos*. Está claro que el flamenco tiene todo que ver con España y con el sur, es decir, con Andalucía, pero puesto que la mayor insistencia se da en dos de esas cuatro palabras, España y gitanos, uno se ve obligado a sospechar que el entendimiento del fenómeno pueda ser parcial y equívoco. ¿Creen que el flamenco es también patrimonio vasco o leonés o, como algunos participantes en este ejercicio han sostenido, mexicano o portorriqueño? Mientras la palabra gitanos es de obligada evocación en estos tanteos, el hecho de que los vocablos *payo* o *gaché* no aparezcan nunca apunta a una reiterada convicción: que estas músicas son creación privativa del

pueblo gitano, una idea de apariencia inocente pero en realidad aleatoria y descarriada que cuenta con partidarios también entre los estudiosos. Ningún investigador serio niega ese protagonismo, pero las opiniones de los expertos siguen divididas en lo que concierne a la mayor o menor influencia del elemento gitano en la germinación del cante. De un lado, los gitanistas sostienen que su aporte es concluyente, basándose en el hecho de que los primeros documentos históricos citan solo a intérpretes calés. Esta postura suele venir matizada con la apostilla de que los payos también participaron en el proceso, aunque no fueron ellos quienes lo lideraron. Los partidarios de la hipótesis de la preeminencia no gitana enfatizan el hecho de que en ningún otro lugar del mundo con presencia cañí, España incluida, este pueblo haya creado algo remotamente parecido al flamenco (Lorca mismo abonó esa opinión), a no ser que el cante jondo búlgaro o el baile flamenco turco se hallen aún en una etapa, digamos, *hermética*, protegidos en alguna cripta de la luz del día. Como consecuencia, este segundo grupo de especialistas subrayará y exaltará la importancia del aporte andaluz. En resumidas cuentas, no hay flamenco sin gitanos, cierto, pero tampoco hay, de ningún modo, flamenco sin Andalucía. Se trata de un tándem de obligada simbiosis.

Las voces descarriadas, los yerros risibles que a veces comparecen, como *Méjico* o *sombrero*, cuando se alude al de charro, como ya hemos visto, aparte de hacernos sonreír no solo delatan ignorancia geográfica, sino que prolongan estereotipos a los que el cine de Hollywood no deja de recurrir. Ya desde los *westerns* más clásicos, la entrada en un supuesto escenario mexicano era saludada con ese cóctel tópico, o mejor ectópico, de jaleos en español *roto*, tipos con cara de sueño o curda y algo que quiere aludir al flamenco: un señor que rasguea una guitarra, otro que grita fuera de todo compás y una joven centáuride de crin bravía y prieta que aporrea con sus cascos de tacón alguna mesa inocente.

En estas listas que suelen, con asombrosa frecuencia y mínimas variaciones, repetir sus términos u otros muy afines a ellos sesión tras sesión, el concepto *duende* es el único que de alguna manera se nos queda descolgado de los diferentes campos ideológico-semánticos que acabamos de establecer. Es obvio que no tiene estricta relación con lo dancístico o con su estereotipo, y que en absoluto puede añadirse al pequeño grupo de imágenes radiantes (como hemos puesto de relieve, existe un estrecho vínculo entre el duende y lo oscuro y funeral). Por otra parte, carece, para quienes lo aportan, de connotación topográfica o etnográfica alguna. En absoluto es, en su contexto, un yerro o un desvarío. Por último, si bien podríamos justificar su

encaje en el bloque del binomio atracción / repulsión, por poco que inquiramos a quienes lo añaden al catálogo, lo que justamente resalta es el hecho de la falta casi total de connotaciones negativas o de rechazo.

Aparte de ese claro desligue, que nos hace percibir con claridad la pertenencia del concepto en juego a otro ámbito especulativo, la mención misma de la voz *duende*, una de las que más caras se venden en este ejercicio práctico –cara en el sentido no tanto de rara como de preciada, o de preciosa– ocurre allí especialmente connotada. Suele brotar de la boca de estudiantes adelantados, de aquellos que conocen la conferencia por haberla leído y comentado total o parcialmente en alguna de sus clases de cultura española, y en el caso de profesionales de la enseñanza del español y su cultura, por haberla abordado en mayor profundidad. Y sucede una especie de satisfacción íntima, de delectación, en el hecho de sumar este vocablo de apariencia tan cultivada a una lista que semeja empezar a colmarse de clichés. Es curioso que, siendo la *experiencia del duende* de tipo epifánico, su aparición en nuestro ejercicio de la lluvia de ideas tenga, también, las características de una epifanía o una revelación, pero solo para quienes lo aportan: no sobreviene ningún tipo de iluminación en el resto de alumnos, antes bien, asoman en sus caras gestos de extrañeza, efecto este que redundará en un mayor regocijo de sus introductores. Es más difícil percibir, en cambio, el estatus de lugar común que el concepto adquiere en el momento en que se inscribe en tal lista.

Parafraseando a José Ortega y Gasset (1994, p. 13) en su caracterización del arte para las minorías o “arte artístico”, podríamos decir que la erupción de la voz *duende* realiza automáticamente una *distinción* en la asamblea: “divide al público en estas dos clases de hombres: los que lo entienden y los que no lo entienden”, esto es, los iniciados, los que saben distinguir, y los no iniciados o profanos. Se nos aparece el *duende* en el seminario, o en la clase y, de inmediato, el grupo se divide en esos dos partidos, y el de los que desconocen su existencia es, siempre, el mayoritario. Surge súbitamente una elite, que aunque momentánea y fugitiva, genera una suerte de dominio estético y simbólico sobre el resto. A la mayoría *ignorante*, para sacarla de su irreflexiva marginación, hay que proporcionarle una explicación de urgencia que en muchos casos resulta fallida por su propia falta de referentes. Si solicitamos *ayuda* al sector distinguido, descubriremos que en la mayoría de los casos su aristocrático orgullo está basado casi en un espacio vacío: al ser preguntados los paladines del *duende* por el significado del concepto las explicaciones se limitan a una serie de

circunloquios en los que aparecen los conceptos misterio, emoción y Lorca de manera esencialmente desestructurada y vaga. Llama, en cambio, poderosamente la atención que nunca, en todos estos años, haya aparecido la voz *ángel* en nuestro ejercicio de la lluvia de ideas, siendo como es una tipología que, como hemos anotado ya en este estudio, sí está en íntima relación con el sustrato vivencial flamenco. Esto no nos ha sucedido nunca, desde hace casi tres décadas de práctica continuada. La propia conferencia sobre el duende, al no vincular al *ángel*, en ningún momento, al hecho flamenco, lo habría desterrado para el ámbito de influencia internacional. Solo el neologismo *duende* regresa, cada vez más robusto, con su valor insistidamente acrecentado, convertido en vocablo de prestigio y plusvalía.

Si contemplamos en conjunto el grupo resultante de términos e imágenes, o de términos altamente plásticos, que habíamos cosechado a partir de nuestra pregunta inicial sobre emociones, ideas o palabras asociadas con lo flamenco, comprobaremos cómo, ante nuestros ojos, emergerá un icono construido a fuerza de tiempo, idealización y retornos expresivos, foráneos y locales. La estampa, cada vez mejor delineada, se colorea y se anima: rítmica, vibrante. Una mujer morena y esbelta levanta los brazos en ademán de bailar; flores o peinas le adornan el pelo tirante, recogido en un moño; tal vez porte un abanico, un mantón de Manila o unas castañuelas. Es indiscutiblemente española, porque es guapa y es airosa, y lleva un ceñido traje de faralaes de vivos colores. Ahí está: la bailaora, tal y como el mundo desea verla, tal cual el mundo la ve.

La prueba del nueve de la conquista y la irradiación de esa efigie es hoy, como todo, tecnológica. Al escribir en un buscador de Internet la palabra *flamenco* y seleccionar la opción *imágenes* saldrán al encuentro de uno, multiplicadas, retratadas desde todos los ángulos, cientos de cármes danzantes adornadas, por cierto... con superabundancia obsesiva de negros y rojos. El enorme corpus de fotografías y opiniones que circula incesantemente por el ciberespacio hace de Internet el lugar común por excelencia, construido a partir de la suma de cientos de miles de lugares comunes. Corpus con el que el *animal symbolicum* perpetúa y actualiza, corrige y aumenta los tópicos de la tribu, ahora sometidos a una mirada democrática e internacional, si por democracia se entiende el poder de intervención de los individuos que tienen acceso al medio y por internacional el concurso de los países con un nivel *tolerable* de censura.

El rojo y el negro: esta es la bicromía con la que, a día de hoy, Internet sanciona su búsqueda del concepto *flamenco* en términos gráficos, los pigmentos que exhibe ese arte en su juego escénico, según blogueros, publicistas, programadores, modistos y escenógrafos, y según el público espera, solicita y reconoce. Desde antiguo fueron los colores elegidos para representar a la antideidad infernal asociada al duende, el diablo: rojo y negro son los tonos que matizan plásticamente al ángel rebelde y caído, arrojado por Dios al abismo (Biedermann, 1993, pp. 318-320). Y son también, en dialéctica correspondencia, los colores que animan al duende, al menos desde 1933.





## 12. Luego se fue vistiendo de no sé qué ropajes

En el penúltimo capítulo de nuestra investigación vamos a ocuparnos de los más relevantes atuendos que, a veces a modo de máscara, otras por derecho, la criatura espiritual que estudiamos ha portado, y de la devoción por la digresión y los rodeos que su Pentecostés inspiró. Pero antes abordaremos una, a estas alturas, aconsejable recapitulación, obligadamente sintética, de lo hasta aquí expuesto.

Del duende tradicional, Lorca usó, por encima de todo, su condición de daimón terrestre, abismado y posesivo. Si bien él mismo lo había llevado a su teatro menor como personaje, para levantar al nuevo hubo de desfigurar y despojar de sus señas de identidad más candorosas al espíritu fantástico que protagonizaba historias contadas en noches de invierno, al amor de la lumbre de la era pretelevisiva, hasta hacérselo olvidar. Empezó la configuración del suyo a partir de aquellos pecios lejanos, más el hallazgo jergal y poético de unos flamencos del valle del Guadalquivir. Entretanto, un periodista sevillano venía dando asidua cuenta a sus lectores de unos duendes claramente flamencos que consistían en algo sencillo y concreto: “gorgoritos sin letra”, adornos aflamencados del canto, juegos melismáticos. Las menciones de estos duendes galerinianos fueron tan sostenidas y prolongadas en el tiempo que no dejan lugar a dudas sobre su carácter y sobre su ámbito de extensión: leyendo sus reportajes, entrevistas y sueltos los encontramos muy perfilados y referidos con familiaridad por terceros (Manuel Centeno o Manuel Torre). A Lorca le debieron de llegar estos duendes, que hemos bautizado como galerinianos, pero, o bien los malentendió, o bien empezaban a presentar adherencias sombrías y emocionales cuando los oyó nombrar, o bien los utilizó, manipulándolos en parte. Para perfilar al nuevo, a su duende de autor, usó de la yuxtaposición con dos metáforas de antiguo abolengo cultural, el ángel y la musa; enfrentó su carácter telúrico a estas dos figuras elegantes, luminosas y aéreas y se nutrió de las ideas de Nietzsche sobre la superación de lo apolíneo por lo dionisiaco. Hizo girar al duende de su desconexión original, absoluta, con la música a una propensión musical rota y despojada, que amplió a la danza, la recitación y el toreo, y vinculó su particular venida a la presencia o el merodeo de la muerte. A partir, sobre todo, de un juego de anécdotas, entre la que destaca la protagonizada por *La Niña de los Peines*, lo propulsó e immortalizó, enmarcado para siempre en una narrativa. En el proceso, se

dejó asesorar y guiar, sobre todo en lo que atañía a lo flamenco y lo taurino, por una pareja de expertos virgilio: Ignacio Sánchez Mejías y Encarnación López Júlvez, *La Argentinita*, en cuyo concurso realizó aportaciones que marcaron el estado y la evolución de artes marcadamente *españolas*. Procuró a su creación un perfil muy individualizado, basado en lo sombrío, secreto y mágico, lo orgiástico y religioso, por medio de un importante aparato de recursos: enfáticas aseveraciones de contenido léxico-semántico, una aplicada prosopopeya, figuras de animación, aparato parabólico, paleta de colores (de acusada bicromía), frecuentes hipérbolos, un paisaje y una geografía. Una vez engendrada su criatura simbólica, comenzó, él mismo, a vestirla. Pero, si bien ese proceso indumentario se iniciaba en la propia conferencia, no acabó en ella, no ha acabado, ya que, partiendo frecuentemente de las líneas estéticas trazadas por el poeta, el duende no deja de generar imágenes, no deja de revestirse, para ser explicado, interpretado y adoptado: para continuar *viviendo*; desde campos como el de la escena teatral y musical, el narrativo y anecdótico, el de la promoción flamenca –incluida la más burda, destinada al turismo de masas– y el de la flamencología.

En el terreno bibliográfico, son escasísimos los tratados sobre flamenco que, tras la publicación y divulgación de *Juego y teoría del duende* en España, no dedicaron una parte sustancial de su exposición, un lugar incluso de honor, a reseñar, parafrasear, intentar dilucidar, ponderar y lisonjear al duende, en ocasiones arrimando el ascua a su sardina flamenca o aflamencada, flamencológica o flamencólica<sup>215</sup>. Esto ha generado, por una parte, una gran cantidad de revisiones, de literatura epigonal o secundaria; por otra, una suerte de empalago y fastidio justificados, plasmados en sonoras expresiones de rechazo, sobre todo en las últimas décadas. Es nuestra intención catalogar y caracterizar sintéticamente los ropajes más importantes o

---

<sup>215</sup> “Enrique Morente tuvo la osadía de rebautizar a los flamencólogos como flamencólicos.” (Romero Bernal, 2012, p. 117). “Dicen que yo inventé la palabra, pero también se me acusa de otras cosas. Incluye melancólico; cólico; coliflor; alcohólico, y seguramente tiene connotaciones más graves. Viene de flamencólogo, claro, que es una palabra que inventó Anselmo González Climent, un argentino que era buen aficionado. La flamencología es un mundo de hombres apasionados que han hecho una labor por una parte buena, cuando los libros estén bien hechos; porque un libro siempre es importante pero una copia de un libro de otro libro de otro libro es menos importante, ¿no? Lo que ha sucedido es que algunos empezaron a representar la Real Academia del Cante Flamenco y a dirigir los sentimientos de la gente y de los artistas; a decir lo que se tenía que hacer y lo que no, y se perdieron en partidismos, y entonces muchos artistas se aprovecharon para conveniencia de sus carreras personales. Hay trabajos muy válidos y respetables, aunque han contribuido a algunos equívocos. Aunque siempre que un género musical tiene muchos libros escritos sobre él es porque merece la pena. ¿No?” (Mora, 2011, p. 60). Chocolate también ironizó sobre el término: “*Flamencólogo*: uno que parece que se está *ajogando*” (Clemente, 2011, p. 44).

reincidentes que el duende ha ido adquiriendo con el tiempo, raramente vestidos ligeros o sutiles, frecuentemente mayestáticos, pesados o abigarrados, porque entendemos que esta, la de vestir y revestir reiteradamente al duende, ha sido una de las más frecuentes operaciones de la flamencología tradicional, que, sin pretenderlo, ha mostrado y sigue mostrando una de las mezclas antitéticas que caracterizan su constitución: debilidad y refractariedad. A nuestro parecer, la del revestimiento ha sido una práctica demasiado frecuente desde 1933, demasiado importante como para no prestarle atención.

### I. Pureza

Como en el famoso poema de Juan Ramón Jiménez (1985, pp. 148-149) en el que el autor revisa su propia evolución poética y traza sus etapas de acuerdo con un propósito anticipado de retorno a los orígenes, la metáfora del duende también “vino, primero, pura”. La pureza en el cante –porque de cante, sobre todo, hablamos cada vez que reincidentes en el tópico de la pureza– constituye siempre una nostalgia del Paraíso perdido, de una presunta Edad de Oro en la que una cándida virginidad no había sido aún corrompida por la profesionalización y la comercialización, suerte de prostitución tolerada ante la que el cantar del buen aficionado, con una dosis estimable de doble moral, vuelve siempre a plañir. La obsesión flamenca y flamencológica por la pureza, que Lorca y Falla compartieron, fue establecida, sobre todo, por “unos intelectuales que estaban buscando en el cante algo más que el mero placer sensual” y ha convertido su historia “en una serie de lamentos y correcciones, en un lugar de exclusividades, sea o racial-gitano, o nacional y patriótico” (Steingress, 1998, p. 185). Caro Baroja, poniendo como paradigmático ejemplo el caso del chotis, quintaesencia de lo castizo madrileño al que solo honran ya, por San Isidro y para la televisión, una capilla cada vez más exigua de chulapos y chulapas entrados en edad, acierta al determinar que “acaso no haya cosas menos puras de origen que las popularmente castizas”. Lo mismo puede aplicarse al flamenco y su presunto origen castizo, es decir, de ley, puro, verdadero: “¿Cómo deshacer equívocos hablando de ‘castizo’, ‘puro’, ‘genuino’, ‘neto’, ‘tradicional’, entre gentes que ponen el carro antes que los bueyes?” (García, 1993, p. 143). Con espíritu más determinado aún e iconoclasta, José Luis Ortiz Nuevo sintetizaba así, en su *Alegato contra la pureza* (2010a, p. 39), lo que denominó “los eslabones de la cadena doctrinal”:

Tres parejas de individuos notables, algunos geniales, conforman los hitos históricos y los nudos que engarzan los eslabones de la cadena doctrinal:

- Don Antonio Machado y Álvarez y Juanelo de Jerez.
- Don Manuel de Falla y Federico García Lorca.
- Don Antonio Cruz García y Ricardo Molina.

Por sus escritos fluye la corriente de los mandamientos que ordenan el credo:

1. Nace el arte en la reserva de lo íntimo.
2. Y en vendiéndose, tiende a prostituir su esencia y degenera.

Obras como *The Art of Flamenco*, de Donn E. Pohren, un libro publicado en 1962 que tuvo su relevancia dentro de la bibliografía flamenca en inglés, ofrece un buen catálogo de los principales ropajes con los que el duende se ha recubierto. La pureza es uno de ellos. Pohren –que tocaba la guitarra flamenca, se casó con una bailaora madrileña y fue declarado flamencólogo y honrado por la Cátedra de Flamencología de Jerez de la Frontera como uno de los suyos– no lo puede expresar con mayor claridad: “Few artists can prostitute themselves and retain their *duende*” (2014, p. 93). Para Pohren (2014, p. 175), el dinero es el gran corruptor, el asesino de la pureza y el duende, que se preservaban en la juerga privada, por eso los artistas, en establecimientos comerciales como los tablaos, “tienden a tomar el camino más fácil, entreteniéndose lo mejor que pueden con bromas, impurezas y, en general, flamenco sin duende”<sup>216</sup>.

La exacerbación de la metáfora de la pureza la desarrollará Antonio Mairena en sus *Confesiones* (García Ulecia, 2009, pp. 92-93) con un flamante y fastuoso ropaje con anhelo de tesoro: la Razón Incorpórea.

Mi fe y mi esperanza estaban alimentadas por algo que muchos pueden considerar fantasmagórico, porque es algo impalpable e indefinible: lo que yo llamo la *Razón Incorpórea*, que hay que sentir y respetar para ser un buen gitano. La *Razón Incorpórea* es el honor nuestro, la base de la cultura gitana, el conjunto de nuestras tradiciones y de nuestros ritos antiguos: una cosa que sólo entiende un gitano como Dios manda y que sólo los gitanos la viven. La *Razón Incorpórea* es intransmisible e ininteligible fuera de nosotros, porque no se puede conocer la verdad de lo que no se puede sentir. Sólo se nos permite expresarla por medio de metáforas. La *Razón*

---

<sup>216</sup> La traducción es nuestra.

*Incorpórea* es la fuente de inspiración inagotable del cante gitano y del cantaor, y éste la expresa de forma intuitiva por medio del duende. Es la razón primera y la que nutre el cante, porque es el espíritu antiguo de nuestros ritos, en especial del rito más importante, que consagra y proclama la alegría incontrolable de la pureza y de sus símbolos. Por eso en las raíces del árbol genealógico del cante gitano está la arboreá, cante que un buen gitano no debe cantar fuera del marco que le es propio ni fuera del estricto ambiente familiar gitano, pero que nutre con su música y hasta con su literatura el tronco, las ramas y las hojas de todo el cante gitano-andaluz. En estos tiempos que corren muchos verán ridícula y anticuada mi postura y mi forma de pensar con respecto a las tradiciones de mi pueblo, en el cante y en todo lo demás, porque ahora lo que priva es la impureza y la adulteración en muchos órdenes, incluso entre muchos gitanos, que no merecen ese nombre. Así se explica que desconozcan y desprecien su propio cante, porque, ¿qué respeto pueden merecerles la tradición de su arte, si no les merece respeto la tradición de sus ritos, la esencia de su ser?

En este primer párrafo de su exposición se explicitan las coordenadas de lo que Mairena entiende por Razón Incorpórea<sup>217</sup>: algo impalpable e indefinible, cual el duende, que semeja ser metáfora suya; base de la cultura gitana, del honor gitano, acrisolado en el rito principal de la pureza: el acto de comprobación de la virginidad de la novia, prueba del pañuelo o *ajuntamiento*, que una experta, la *juntaora* o *sicobari*, efectúa en la casa del novio y que consiste en introducir un pañuelo blanco en la vagina de la novia para romperle el himen. La alboreá es el principal canto de júbilo que entonan los invitados a la boda tras la exposición pública del pañuelo manchado. Su estribillo es famoso:

En un verde *prao*  
tendí mi pañuelo;  
salieron tres rosas  
como tres luceros.<sup>218</sup>

---

<sup>217</sup> Mairena siempre escribe su hallazgo con mayúsculas; Lorca tuvo el buen gusto de no hacer lo propio con su duende.

<sup>218</sup> Es la copla básica de la alboreá, que Mairena llama *arboreá* y otros *arboleá*. Tal cante, o canción, tiene otras letras. Para consultarlas, véase el *Cancionero del Sacromonte*, de Curro Albayzín (1991. Granada: Ayuntamiento de Granada). La alboreá se cantaba y se canta en la zambra del Sacromonte, ese endemismo artístico granadino que algunos suponen evolución de anteriores cantos y danzas moriscas. La zambra apareció a mediados del siglo XIX, coincidiendo cercanamente con la eclosión del flamenco como espectáculo, y gira en torno al ancestral ritual de la boda gitana. La *alboreá*, la

Las manchas encarnadas del pañuelo son las tres rosas metafóricas de la alboreá, el certificado *real* de pureza. Más allá de estos ejes principales, Mairena amplifica su concepto con una serie de digresiones, que pueden resumirse así: es “una forma de comportarse, que consiste en cumplir una ley moral, la ley gitana”, basada en el respeto: a las tradiciones, mutuo entre gitanos y a los mayores; es condición imprescindible para ser un buen cantaor gitano y para cantar gitano, para lo cual el cantaor deberá “*saber ser gitano*”, algo imposible, cierra Mairena en bucle, sin “sentir y respetar la *Razón Incorpórea*”. ¿Y quién es el depositario del frasco de tan antiguas y prístinas esencias? El propio don Antonio, “solo y contra la corriente” pero “fiel a la verdad del cante”, porque sus congéneres la han abandonado en el momento en el que él la pergeña o reivindica (García Ulecia, 2009, pp. 92-94). En un patético colofón a sus lucubraciones, a Mairena *se le aparece* la Incorpórea justo al final de sus *Confesiones*, en la noche del 17 de julio de 1976, tras asistir a una boda gitana en la que afirma haber comprobado que supervivía el gran misterio de su raza<sup>219</sup>. Y aquella señora... le habla (García Ulecia, 2009, p. 188).

[La *Razón Incorpórea*] hizo su aparición, como Celinda en el viejo romance, más hermosa que cuando sale la luna en la oscura noche y el sol entre las tempestades. Apareció llevando en su mano derecha una rama de jazmines blancos, y yo sentí que estaba conmigo la reluciente estrella del optimismo y la alegría interior de la esperanza, acompañando mi vida y asistiéndola. Cuando se dio de cara conmigo, fue y me dijo:

–Mairena, acércate a mí, que en esta época me conocen por desgracia muy pocos gitanos. Quedas coronado con mi virtud. Toma esta rama para que tú corones con tu autoridad a quien lo merezca de los gitanos, que pocos serán.

Y después de darme recuerdos afectuosos para Juan *Talega*, despacio, muy majestuosamente, desapareció, sin que yo pueda saber hasta cuándo.

---

*mosca* y la *cachucha* son los tres bailes colectivos que se interpretan en ella. Hemos de suponer que el juicio que a Mairena le merecería esta exhibición de algo para él no revelable debió de ser muy negativo.

<sup>219</sup> A García Lorca también se le apareció el duende en Argentina, una noche, en su cama. Su delirio pugna con el del cantaor sevillano en fantasmagoría, egotismo y extravagancia. Reproducimos un fragmento de ese episodio en este mismo capítulo, en nota 237, página 480. Para acceder a la entrevista completa, véase García Lorca, 1984b, pp. 119-125.

Calificada por Fernando Quiñones (1989, p. 64) como “biensonante expresión de eco filosófico y metafísico con dejes nietzscheanos u orteguianos, casi seguramente formulada por Ricardo Molina o por alguno de los amigos intelectuales del cantaor”, lo que Antonio Cruz en realidad pretendía al proclamarla era “restablecer la tradición mediante la disciplina paternalista entre los mismos gitanos a punto de escapar hacia el ‘mundo payo’, aparentemente menos reducido, limitado y oprimido que el propio” (Steingress, 1998, p. 190), de ahí que el cantaor de Mairena del Alcor dirigiera sus críticas a los jóvenes de su etnia, según él, responsables de la decadencia y del alejamiento de la pureza del así llamado cante gitano. El mismo Quiñones (1989, p. 66) pensó que la Razón Incorpórea era “asimilable en más de un sentido al famoso duende”, pero sin posibilidades de ir mucho más allá; también Álvarez Caballero (2004, p. 208), en una primera lectura, creyó identificables ambos entes intangibles, pero más tarde consideró que su autor quería hacer a uno heraldo del otro: el papel del duende sería el de “transmisor de esas esencias gitanas sin las cuales no es posible ser un buen cantaor”. Como, en todo caso –Mairena *dixit*– se trata de “una cosa que sólo entiende un gitano como Dios manda y que sólo los gitanos la viven”, a pesar de nuestra fuerte impresión de estar ante un recóndito, verboso y altisonante calco del duende, nos vemos forzados a aceptar nuestra derrota por K.O. étnico.

El texto de Mairena fue concebido como una protesta y una queja amarga radicadas en el hecho del abandono de la causa de la pureza y las tradiciones por los suyos, quienes, irónicamente, prestarían mucha menos atención a su *auctoritas* que los flamencos payos. José Manuel Gamboa (2005, p. 183) expresa la paradoja con claridad y datos:

Fueron muchos más los aficionados de peña y los jóvenes intérpretes no gitanos, por no mentar a la crítica en bloque y en una fase final hasta los poderes políticos de la Junta de Andalucía, los que se entregaron al mairenismo con devoción, que artistas gitanos.

Con tono ardoroso y cuasi profético y un discurso intrincado, la voz poderosa de Antonio, como la de un Isaías de la gitanería, parecía, entretanto, clamar en el desierto:

En este libro yo quiero hacer como un pequeño testamento hacia los míos —el pueblo gitano-andaluz—, y también para que sirva de punto de mira a los que no son gitanos. Este libro a los míos quizá les moleste más. Quizá por el amor que yo tengo, por la devoción que yo tengo a mi gitanería, a conservar nuestro ambiente, nuestra vida, nuestro cante..., que es realmente nuestra vida. Porque si un gitano no tiene su cante, su encanto, sus duendes..., pues sería un ciudadano de tercera categoría. Y yo, francamente, si el gitano pega un salto del sitio donde debe estar, para ser un ciudadano de tercera categoría, yo, francamente, no lo acepto. Yo, por mi parte, no. Habrá quien lo acepte, pero yo no lo acepto. Lo tengo escrito, mitad en el 65, con prólogo de Ricardo Molina, y mitad en la época actual. Quizá haya muchos de los míos, gitanos, que no les agrade la verdad. Que no les agraden las circunstancias en que estamos viviendo, en la cual se pierdan las ocasiones de que podamos pasar los gitanos a mejor sitio. Pero yo no tengo por mas remedio que decir lo que siento y creo firmemente que es la verdad, porque yo tengo una experiencia gitana que quizá, hoy, muchos, de los nuevos no la tengan. Quizá lo hagan por ignorancia, pero la ignorancia es un precio que hay que pagar a las pérdidas que se tengan.

Así se lo confesaba el ideólogo a Fernando Quiñones (Gamboa, 2005, 183), incidiendo en sus obsesiones, ampliando el mito que él mismo había creado con el consenso de Ricardo Molina y sobre la base de Demófilo y Juanelo de Jerez, reiterando conceptos como pureza, orgullo, respeto a la tradición, antigüedad, verdad, compromiso con los mayores... y balizando, de este modo, varios de los más importantes y reestrenados aliños indumentarios que el duende ha venido luciendo desde hace ya casi un siglo.

## **II. Gitanería**

El de la pureza aparece en Mairena muy estrechamente tomado de la mano de otro mito: el gitanismo, o el hipergitanismo, del que la pareja literaria Mairena-Molina fue adalid desde la edición de *Mundo y formas del cante flamenco*, en 1963. El disfraz gitanista del duende es uno de los más notables que la flamencología tradicional ha confeccionado. En muchos casos, este maridaje no se explicita, lo cual puede despistar a la hora de relacionar confluencias de duende y premisa étnica, sin embargo basta con realizar una lectura atenta de los textos, declaraciones de los artistas incluidas, para observar que la inmensa mayoría de aquellos de quienes se



predica duende o propensión a su amor son calés. El germen, como en todos los casos que hemos investigado, es, cuando no nuestro texto de referencia, cualquier cita proveniente de otras conferencias o declaraciones de Lorca. En *Juego y teoría...* no hay un solo intérprete flamenco con nombre propio que no pertenezca a esa etnia. ¿Podríamos imaginar a una cantaora paya en el centro de la anécdota admirable? Se nos hace muy cuesta arriba. Incluso los asistentes que Lorca dispuso para su fiesta iniciática eran mayoritariamente gitanos, contingencia difícil de encajar en el caso de las juergas *reales*, de las que por cierto un Felipe Murube, presente en la taberna pero transmutado en Pablo, o un Ignacio Sánchez Mejías, inspirador de tantas referencias de la conferencia, sabían un rato, pues organizaron y costearon unas cuantas fiestas a lo largo de su vida: en ellas, los calés solían estar presentes como artistas, no como espectadores. Y en el caso de la supuesta rivalidad entre Antonio Chacón y Manuel Torre, cuán escasos son los testimonios en los que el primero es objeto de la posesión y, en cambio, cuántos los que presentan al Torre como uno de los grandes enduendados, como el enduendado por antonomasia, el elegido del espíritu sombrío, a pesar de los esfuerzos de su hermano de oficio, Chacón, sometido, como un Caín payo, caballeroso, profesional y regularísimo en su eminencia, a los caprichosos designios de un Yahvé-Duende que favoreciese al Abel gitano, desabrido, caprichoso, taciturno e irregular<sup>220</sup>.

Volvamos atrás, a 1922, y releamos la anécdota del carmen granadino que protagonizaba *La Golondrina*; nos apercibiremos de que al cante estaba un payo, Chacón y a la guitarra un gitano, Montoya, pero no fue hasta la hora de la danza de la vieja faraónica que el duende se dignó venir y dominarla. Recordemos también que Federico goza y padece su propia experiencia de tárab ante el cante de un gitano, Manolo Vargas, a quien hiere con un vaso y luego abraza, y que cuando quiere que su joven amigo e invitado Francisco Giner de los Ríos experimente el arrebató posesivo del duende en Granada lo sube a la cueva de una vieja gitana.

En la entrevista que en 1935 le hace a Lorca Ernesto Guasp, tras relatar el poeta la seguramente medio auténtica medio fabulosa anécdota sevillana del balcón

---

<sup>220</sup> He aquí una de las excepciones, en la que se le concede a Don Antonio dominio de ángeles y duendes: “No se ha visto, desde la muerte de don Antonio Chacón, una cantaora con tanto tronío, con tal entrañamiento de duendes para los cantes de pellizque y rajaduras, y con tanto ángel para los cantes epidérmicos y graciosos de la Baja Andalucía”. La cantaora a la que alude Climent es Pastora Pavón, *Niña de los Peines*. (González Climent, 1989, p. 158).

que le compró Murube para ver pasar a Jesús del Gran Poder (“para mí solo”) y la Semana Santa que le hicieron los gitanos (“que me quieren a mí mucho”), sin dejar entrar a ninguno de sus amigos, una celebración “con el regalo íntimo de sus liturgias y de sus vinos mejores”, y que culminaría con Federico durmiendo en la casa de *la Malena*, quien le “guardaba una hermosa cama grande, blanca..., blanca, con un suave aroma de manzanas”, en aquella entrevista, decimos, el poeta proclama, con aire solemne (García Lorca, 1989a, pp. 657-658):

Desde Jerez a Cádiz, diez familias de la más impenetrable casta pura guardan con avaricia la gloriosa tradición de lo flamenco.

Allí he llorado yo, que no siento vergüenza en llorar, viendo bailar a un niño con los pies desnudos, desarrollando la llama de la euritmia viva en su corazón tierno, con el ritmo heroico de todo el pueblo mío, de toda la historia nuestra envueltos en las cenizas calientes de la casta, guiñando el ojo cuco de la ironía del sur, templada por el sol que seca las sales del agua marina de Cádiz y endulza las soleras del vino de Jerez.

Que no se cansen los intelectuales en buscar los arcanos de la erudición.

Lo flamenco es una cosa viva con los pies hundidos en el barro caliente de la calle, con la frente en los vellones fríos de las nubes desgarradas.

Es –dice Federico– para cuatro tíos locos, para cuatro poetas como yo, y para los gitanos verdes, para borrachos y otras gentes de malvivir...

De repente, el Lorca post-duende, un Lorca cuyos planteamientos sobre el flamenco han evolucionado desde 1922 porque ha entrado en contacto, gracias a varios aficionados de postín, con una realidad que apenas conocía de joven, no se nos muestra reacio a usar el término flamenco, tampoco percibe problema alguno en juntar en una misma línea a borrachos con gitanos, poetas y gente de malvivir, cosa de la que tanto se había cuidado antes de los años 30; celebra el guiño irónico de la baja Andalucía y se entrega a su encomio, olvidando o desatendiendo a la alta en su profesión de pureza y esencias, amén de insistir en lo vivo de aquel arte. Pero es aún fiel a su antiguo gitanismo, de ahí no se ha movido un ápice. Y de ese gitanismo lorquiano, bien adobado de teoría del duende, es del que beberá ansiosamente Antonio Mairena para construir su doctrina. En esa primera frase de nuestra cita, la de las diez familias bajoandaluzas de pura raza, reside el prediseño de su legado de “hermetismo y de *cante gitano andaluz*” (Gómez, pp. 128-130).

Algunos han sido bastante explícitos al establecer la conexión duende-gitanos: “El duende es más dolor que grandeza, y roza al gitano en casi todas sus manifestaciones. En la manera de cantar, por supuesto, pero también en su interpretación del baile, de la guitarra o del toreo”, escribió Manuel Barrios (2000, p. 29). Mas, en general, tanto críticos como tratadistas son tímidos al proclamar tal privilegio. Con frecuencia lo hacen indirectamente, a través de sus listas de cantaores –casi nunca de tocaores o bailaores– enduendados. Así, aparecen repetidamente entre los receptores de los dones del espíritu, *Agujetas*, *Caracol*, Fernanda de Utrera, *Chocolate*, *Terremoto*, *Sordera*, Manuel *Torre* en su silla gestatoria, Enrique *el Mellizo*, *La Niña de los Peines*... Ángel Álvarez Caballero (2004, p. 209), primero por exclusión, alude a los cantaores “a quienes físicamente les es imposible una transmutación tal, porque si se arriesgaran a semejantes prescindencias quedarían realmente a la intemperie de su verdadera falta de recursos”, y da los nombres de tres payos a los que no ve “corriendo riesgos así”, Pepe Marchena, Juanito Valderrama y Jacinto Almadén. En cambio, “los genios oscuros como Enrique el Mellizo, Manuel *Torre* o Manolo *Caracol* son quienes supieron del duende. Los demás, algunos, se aproximan a veces. El resto repite lo que oye”. En otras ocasiones, se pierde el miedo a lo político, y, con mínimos paños calientes, se declara la primacía racial:

El llanto otra vez, en *Caracol* lo mismo que en *Sordera*. Los dos gitanos, los dos cantaores con duende. Porque aquí sí me parece que el elemento racial es determinante, y de hecho los cantaores a quienes habitualmente se reconocen estos trances fulgurantes son gitanos. Estoy por decir que el duende es una invención gitana, lisa y llanamente, a la que los payos no estiman demasiado precisamente por eso. (Álvarez Caballero, 2004, p. 209)

El camino estaba ya muy abonado y, en él, el pobre Marchena se ofreció, por delante y por encima de sus congéneres, como chivo expiatorio payo, cargando con las culpas de su pueblo. González Climent (1989, p. 156), en el trance de ponderar la soberanía de *La Niña de los Peines* tanto para lo jondo como para lo liviano, su enciclopedismo, su omnipotencia, su naturalidad y versatilidad interpretativa que jamás cae “en la frialdad del virtuoso”, usa, como no, la imagen, incapaz de atraer a los espíritus, de José Tejada Martín:

Tal perfección sólo puede provenir de un dominio humano, no racional y virtuoso como el de un Pepe Marchena –meritorio desde otro punto de vista menos profundo–, Marchena es un ingenio urbano que se ahorma con una conciencia intelectual de lo flamenco, si prestigiosa, falaz para la emanación de los imponderables: duende, ángel, etc. Las diferencias entre ambos artistas es [sic] harto simple como para estirar el cotejo.

### III. Antigüedad

La mayoría de los que han defendido, o intuido, la preeminencia del duende en el cantaor gitano, no se referían, desde luego, a cualquier cantaor gitano, y en eso seguían, conscientemente o no, a Antonio Mairena, sino preferentemente a aquel que respetara el espíritu de los antiguos ritos, de la herencia remota. He aquí el tercer ropaje, uno que, desde luego, merece tal nombre: la antigüedad, una antigüedad prestigiosa, esto es, arcaica, milenaria, resuelta en conjeturas orientales. Un ropaje como Dios y la causa mandan.

El buceo en los *remotos* orígenes del arte de Silverio ha sido una de las aficiones predilectas de la flamencología tradicional, a la que en absoluto se sustrajo el tándem Lorca-Falla. En ella ha habido buenas intenciones, secretas ambiciones literarias, ejercicios de huecos rellenos a discreción, cantidades ingentes de lo que en inglés se denomina *wishful thinking*<sup>221</sup> y pocos resultados convincentes o definitivos. Es curioso que, ya en 1926, alguien que pudo conocer a Lorca, si bien ninguno de los dos menciona al otro (Maurer, 2000, p. 87), previniese contra tal tentación... y nadie le hiciera caso. Vale la pena reproducir su ingenioso e irónico alegato:

¿Bucear en los orígenes? ¿Para qué? No estamos documentados y nos perderíamos en el fárrago de civilizaciones orientales.

---

<sup>221</sup> Hemos usado esta expresión con anterioridad, pero no es una expresión de fácil traducción al español. Tiene que ver con *ilusiones*, en el sentido que encierra la expresión “hacerse ilusiones”; tal vez la mejor versión castellana sea *pensamiento ilusorio*. Es el proceso de pensamiento, deducción, conclusión y toma de decisiones basadas en lo que sería más placentero de imaginar en vez de comprobarlas, fundamentarlas en la evidencia o racionalidad. Por tal causa, el pensamiento ilusorio se apoya directamente en las emociones.

Vamos a hablar de mi jaca tal como ella es; existe pura sangre con un armazón que pide el encuarte para tirar de un carromato cosario, y caballo garabito, digno de llevar sobre sus lomos la bíblica opulencia de la reina de Saba.

Quiero decir que, achacándole o no una ascendencia milenaria –la tiene, sin duda, pues los ruiseñores se salvaron en el arca de Noé– vamos a estudiarlo tal cual es hoy, sin más requilorios; y para no enmarañarnos ni perdernos en disquisiciones difíciles de contradecir, considerémoslo a partir del momento que pasó a ser de dominio del pueblo y se enjoyeló brillando en tal o cual engarce.

Dejemos aquí unos renglones en claro: que cada cual los llene a su antojo, pegue fuego a su caletre y baraje a sabor civilizaciones asirias y caldeas, medos y partos, familias y razas, si las persecuciones sufridas por unas y otras originaron el primer quejido *jondo* .....

.....

.....

.....  
¿Estamos?

Fárrago de civilizaciones orientales, ascendencia milenaria y persecuciones sufridas: palabras textuales de José Carlos de Luna (1926, p. 26) que retratan algunas de las capturas submarinas de ese buceo que no cesa, y que también con el duende se han querido relacionar. A nuestro entender suponen una crítica directa contra las ideas de Lorca y Falla, cuatro años después de su publicitada salida del armario orientalista y milenarista.

El Lorca de 1922 había construido un mito para el cante jondo sintetizado por Christopher Maurer (2000, pp. 46-47) en siete elementos sobresalientes, entre los cuales estarían estos tres: antigüedad, carácter ritual y religioso y orientalismo. “Para el joven poeta –escribe Maurer–, su antigüedad es insondable: se trata de una de ‘las primeras manifestaciones del canto’, ‘un canto teñido por el color misterioso de las primeras edades’.” El cante jondo es, según Lorca, “un inmenso tesoro milenario” que evoca, más allá de la historia, la “fuente palpitante de la poesía ‘niña’.” Siguiendo fielmente a Falla, quien a su vez se inspira en Pedrell, Lorca justifica lo oriental en lo jondo a partir de tres influencias: la adopción española de los cantos litúrgicos bizantinos, que habrían sobrevivido hasta el siglo XI, como mínimo, a través del

canto mozárabe, las músicas de los árabes y el aporte gitano, desde el XV. Estas ideas, con mayor o menor cantidad de afeites y postizos, han sido retomadas por la flamencología muy repetidas veces y, a pesar de las críticas más recientes a su halo legendario o a la ausencia real de base científica, continúan reelaborándose, atildando los tratados de flamenco incluso después de advertencias más que razonables realizadas por parte de musicólogos en principio nada radicales, como Manuel García Matos, quien en *Sobre el flamenco. Estudios y Notas*, escribe:

Ya se sabe lo variados que son esos señalamientos de orígenes: proponen el arábico, el morisco, el visigótico o mozárabe, el hebreo, el musical litúrgico bizantino, el gregoriano, el gitanesco, el flamenco de Flandes. Hasta lo de hoy, yo no he hallado nada apenas en el cante flamenco, y concretamente en su música, que tenga que ver, real y positivamente, con la música de esos pueblos y procedencias, si bien debemos exceptuar al gitano como colaborador efectivo en la formación de ciertos peculiares y caracterizadores rasgos estilísticos del cante. (García Matos, 1984 citado en Peña Fernández, 2013, p. 204)

En Falla-Lorca, el Oriente es revestido con ideas de alto pedigrí romántico, como infinitud, lejanía, prestigio, vastedad, misterio, gran antigüedad, impenetrabilidad... y su visión del cante jondo se constituye en una plasmación más del constructo del Oriente en Occidente, motor de los viajeros extranjeros que desde finales del XVIII recorrieron España, y en especial su región meridional, instaurando en su siglo una alternativa al clásico *Grand Tour*. Cuando Lorca escribe que el flamenco es “un rarísimo ejemplar de canto primitivo, el más viejo de toda Europa, que lleva en sus notas la desnuda y escalofriante emoción de las primeras razas orientales”, no hace sino adscribirse a aquel ideario, el romántico, aún no periclitado a principios del siglo XX.

Las coordenadas geográficas son las mismas que enardecieron la imaginación de los orientistas del siglo XIX, desde Byron o Gautier hasta Fortuny o Díaz de la Peña: Bizancio, Egipto, Arabia, Persia, la India –lo que llama Lorca “el corazón de Asia”–, habitadas por “misteriosos poetas asiáticos”. Sirve aquel adjetivo – “misteriosos”– para difuminar cualquier realidad histórica. Se prolonga así –y se esgrime contra el color local, tan odioso para Lorca– un lugar común de la literatura

romántica: desde el siglo XIX, los extranjeros ven en la danza española destellos inequívocos del Oriente. (Maurer, 2000, p. 48)

Pero la antigüedad orientalizante y mítica es para Lorca privilegio exclusivo del cante jondo, no del flamenco, al que considera fruto corrupto y moderno suyo, troquelado mucho más acá, en el siglo XVIII (Maurer, 2000, p. 74). Como sabemos, en 1922 la metáfora conceptual del duende ni se le ha ocurrido aún a Lorca, pero en 1930, año cero su historia, se produce la revisión de la conferencia sobre cante jondo, en la que se conservará todo el aparato referencial a lo milenarismo, oriental, misterioso y ritual. Dos van a ser las menciones al milenarismo relacionadas implícita o explícitamente con el duende en *Arquitectura del cante jondo*. En una, advierte Lorca que un guitarrista como el *Niño de Huelva*<sup>222</sup>, a quien califica de magnífico, “se deja llevar por la voz de su buena sangre”, y no se aparta nunca de la línea pura ni cae en la exhibición virtuosa: su sagacidad y su poder mágico le permiten “saber dibujar o medir una seguiriya con acento absolutamente milenarismo” (Maurer, 2000, p. 141). Según el puntual comentario de Christopher Maurer (p. 90) a esta frase, lo milenarismo, relacionado con el duende, ha pasado a ser, en 1930, “una ilusión que logran crear los artistas mejores; por ejemplo, Pastora Pavón o Manuel Torre”: un leve cambio respecto a 1922, pero significativo. En otro lugar de la conferencia (Maurer, 2000, p. 157), Lorca es más explícito:

Oigan un martinete. Claro que no está cantado por un gitano sino por un romano. Pero se puede medir su desolación. A pesar de que la mitad de estos cantes está en el estilo, en el modo de cantar, es decir, en el duende que descubre su antigüedad.

Luego es el estilo, el modo de cantar, el duende, lo que exterioriza la antigüedad de palos como el martinete. Una ilusión en voz (o en manos) de los artistas capaces de tan alto don. Parece que Lorca, algo más alejado de las ideas de Falla aunque todavía vicario suyo, volviera por los fueros de la pura especulación y la

---

<sup>222</sup> Célebre tocaor gitano, Manuel Gómez Vélez, de nombre artístico Manolo de Huelva y *Niño de Huelva* (Riotinto, 1892 - Sevilla, 1976) era el acompañante preferido de Manuel Torre: no es otro que el que apareció con “el de los sonidos negros” en la juerga sevillana que en 1927 organizó Sánchez Mejías para los protagonistas del homenaje a Góngora. Anteriormente, en el año 22, había sido tocaor oficial del concurso de Granada. Acompañó a algunos de los más grandes cantaores de su tiempo: Antonio Chacón, Tomás y Pastora Pavón, *Niña de los Peines* (a quien lo unió una sólida relación profesional), *El Gloria*, *Niño Medina*, Pepe Marchena, Manuel Vallejo o Manolo *Caracol*.

ensoñación poéticas. Vendría a confirmarnos esa tendencia un interesantísimo comentario de su hermano Francisco (1996, pp. 177 y 180):

Federico pensaba que alguna de aquellas melodías de mecedor procedían de una remota antigüedad. Bastaba modular el canto, en efecto, como él lo hacía al piano –con cambios mínimos, inclinando la elemental melodía hacia tonos intermedios– para obtener una rara armonía, que deleitaba a mi hermano.

[...] La tendencia a establecer contactos temporales entre el pasado y el presente no era en él una actitud reflexiva, sino un instinto, una como llamada desde remotas dimensiones del tiempo, que se refleja sobre todo en su primera etapa de poeta y que también revela su posterior teatro.

La flamencología tradicional, menos afín a las advertencias de José Carlos de Luna que a las teorías del 22, se ha adentrado descalza en el fárrago de civilizaciones orientales y ha celebrado su antiquísima ascendencia, a veces sin conectar sus pesquisas con el duende, otras en estrecha unión con él, pero siempre con acusada fantasía. Seleccionamos una cita entre muchas, de un importante musicólogo, Hipólito Rossy (1998, p. 74):

El ejercicio profesional del arte flamenco, en privado y en público, es antiquísimo. Hay la prueba histórica de las bailarinas y cantantes de Cádiz y la de los cantores cordobeses, hombres y mujeres, que actuaron en la Roma de los siglos I y II de la Era cristiana.

Aquellos artistas eran contratados por grupos: lo que hoy llamaríamos “cuadros flamencos”. Y no sólo eran de Cádiz, como se les llamaba genéricamente, sino de cualquier ciudad del sur peninsular que en aquellos tiempos gozaban ya, desde hacía siglos, de vida próspera y civilizada: Córdoba, Sevilla, Carmona, Huelva, Mérida, Málaga, Adra, Cartagena, Orihuela, etc.

Rossy, quien ni siquiera menciona al duende en su *Teoría del cante jondo* (cosa absolutamente excepcional dentro de los tratados flamencológicos), no podía desconocer las dos alusiones de *Juego y teoría...* a los mismos cantores y bailarinas que él aporta como delirante prueba de la antigüedad de la profesión flamenca: el duende, escribe Lorca, “había saltado de los misterios griegos a las bailarinas de Cádiz”, y de manera más extendida:



En España (como en los pueblos de Oriente donde la danza es expresión religiosa) tiene el duende un campo sin límites sobre los cuerpos de las bailarinas de Cádiz, elogiadas por Marcial, sobre los pechos de los que cantan, elogiados por Juvenal, y en toda la liturgia de los toros, auténtico drama religioso, donde, de la misma manera que en la misa, se adora y se sacrifica a un dios. (García Lorca, 1984b pp. 105-106)

Cuando, explícito, el duende entra en acción orientalizante y arcaizante, lo que hayamos es un cóctel como el que aquí se brinda:

Refiriéndonos a lo que bien se llama “ángel” o “duende”, ese algo profundo, impalpable, pero real e innegable que es el alma del cante y del baile flamenco, habría que buscar sus raíces lejanas en el talante de aquellas “puellae gaditanae”, jóvenes gaditanas, que llevaron la música andaluza a Roma, según testimonios de Juvenal, Plinio, Marcial y otros escritores latinos... Habría que buscarlas también en el espíritu de aquellos exquisitos tartésicos contemplativos, empedernidos admiradores de lo bello... Porque “ángel” y “duende” hay que tener para cantar y bailar como lo hacen tantos sin conocimientos musicales, sin cultura, sin base, incluso a veces sin el mínimo soporte humano. En el fondo de todo es indiscutible que laten la gracia, la inspiración, el donaire, la fantasía, la creatividad del andaluz que encontraron su máxima cima de esplendor en su entronque con el gitano. (Roldán Fernández, pp. 89-90)

Desde los actuales estudios flamencos se suscitan pocas dudas sobre el hecho de que todas esas tradiciones antiguas y orientales promiscuamente entrelazadas “fueron reinventadas durante el siglo XIX con objeto de crear un moderno y pintoresco estilo de música”<sup>223</sup> (Steingress, 1998, p. 206), pero esa es una tónica actual –que no todos siguen, por cierto–, no tradicional. Esta se amparaba, no siempre

---

<sup>223</sup> Según los estudios de Ortiz Nuevo y Gerhard Steingress “el agitanamiento de estos cantos y bailes populares, su pretendida procedencia árabe, tuvo lugar [...] hacia finales de la década [de los cincuenta] o más bien a lo largo de la de 1860” (Steingress, 2006, p. 163) Antonio y David Hurtado Torres (2009, p. 72) califican como “algunas de las más disparatadas ideas que sobre el flamenco han sido concebidas” las que generaron el Concurso del 22 y sus secuelas: la adopción del canto bizantino, su pervivencia en la liturgia visigótica, la relación del cante con las antiguas escalas musicales de la India, subdivididas en fracciones microtonales, la idea de que el auténtico canto primitivo, o jondo, no excedía del ámbito melódico de un intervalo de sexta y la elaboración de “complejas –y aquí sí convendría aplicar dicho calificativo– *bizantinas* especulaciones poético-filosóficas acerca del *Duende*”.

de modo consciente, en el romanticismo idealista, que consideraba como garantía de tradición el valor supremo de la antigüedad venerable, hasta el punto de identificar verdad con longevidad o de radicar en la longevidad la verdad misma, según señala Alain Finkielkraut (García, 1993, p. 90).

Aparte de las menciones a las bailarinas y los cantantes de Iberia encomiados por Marcial y Juvenal, es notable el número de relaciones que la conferencia del duende establece con las ideas de senectud y antigüedad. Así, se cita a “la vieja bailarina gitana *La Malena*”, se dice que el duende es cuestión “de viejísima cultura, y, a la vez, de creación en acto”, se le define como “el espíritu de la Tierra” o se asevera que “sobre planos viejos, da sensaciones de frescura totalmente inéditas”. A cada personaje presente en la anécdota admirable se lo caracteriza con un detalle de prestigio antiguo: Espeleta es “hermoso como una tortuga romana” y habla con gracejo y una “sonrisa digna de Argantonio”; los Floridas-Guarriros son “sacerdotes milenarios” que sacrifican toros a Gerión; la ramera Elvira y su sangre son declaradas aristócratas; Murube parece una máscara cretense; Pastora Pavón se troncha como una llorona medieval. La musa y el ángel son también antiguos o están lejanos y cansados, pero su vejez no es proactiva, carecen de la capacidad del duende de refrescar y actuar sobre el presente. Una vieja de ochenta años gana un concurso frente a jóvenes bellezas. “Como país de música y danzas milenarias” España está “en todos tiempos movida por el duende”, que se enseñoorea en su fiesta mayor, una fiesta perfecta: la de los toros, en la que “parece como si todo el duende del mundo clásico se agolpara”. Son las bases textuales para otro de los ropajes, íntimamente conectado con las ideas de antiguo y viejo: la senilidad, la merma de facultades, el prestigio mismo de lo viejo, caduco y cascado.

#### **IV. Ruina**

Lorca afirmó que Pastora, para cantar con duende, tuvo que empobrecerse de facultades y seguridades. Esto puede fácilmente interpretarse como una aceleración inducida del propio proceso de envejecimiento. ¿Qué es la vejez sino la pérdida inapelable de facultades y seguridades? Esta querencia de los aficionados por el cante de los viejos y por un cante como de viejo, esto es, un cante en el que se perciban la opresión y las ansias de una lucha terca, agónica, la ha expresado con arrobo Luis Rosales (1987, p. 70):

Es una maravilla escuchar a los viejos y verles, literalmente, desgañitarse. Porque nadie se entrega tanto como el cantaor que ha perdido facultades. Cantan para acabarse. Cantan como se debe cantar, con desesperación y sin malicia, con una voz que ya no es de garganta, no de pecho, sino de cuerpo entero; con una voz que da las notas deshaciéndolas, pero las da. Yo diría que a veces cantan dejando la nota vacía de voz y sosteniéndola con el huelgo. Es un prodigio, y este prodigio nos demuestra que mientras le dure el corazón al cantaor, le dura el cante. No precisa otra cosa. El cantaor de flamenco siempre tiene que actuar *dando la sensación de que el cante le puede*, dando la sensación de que a la plenitud del cante, no se puede llegar... y nadie llega. Tenga las facultades que tenga el cantaor, el cante siempre le puede. Y esto, que a veces lo simulan los jóvenes jadeando con estertorerías, lo realizan los viejos, lo demuestran los viejos, dándole al cante lo que yo llamaría su *plenitud inacabada*. El cante deja siempre colgao al cantaor. Esto es lo justo.

No hallamos apenas disensión, a pesar de las desiguales distancia y, por supuesto, intenciones, entre las palabras de dos luises, el andaluz Rosales, por un lado, y el vasco Lavaur, por otro. Mientras el primero ensalza y corona las carencias técnicas y físicas en el cante y su consecuencia, la interpretación agónica, o su remedo, el segundo (1976, p. 115-116) ironiza sobre “el esfuerzo biológico desarrollado por un anciano profesional, quien entre roncos estertores, y con el vigor que le permiten sus pulmones y cuerdas vocales, actúa forzosamente limitado a ejecutar pálidos remedos del ‘cante’ que privaba en sus años juveniles de actividad profesional”.

Durante el Concurso de Cante Jondo se produjo, según las crónicas, una como sobredimensión de la vejez de Diego *El Tenazas*, el cantaor de Morón que se alzó con el primer premio del jurado. Era el de Morón un anciano de 70 años, sobre quien, para engrandecer el mito de su senectud victoriosa, se hizo correr el bulo de que había hecho unos 130 o 140 kilómetros, los del camino que va de Puente Genil, Córdoba, a Granada, a pie<sup>224</sup>. También juzgaron su cante muy antiguo, pero en verdad no lo era, de hecho, había sufrido ya, según Agustín Gómez (1999, p. 149), una fuerte

---

<sup>224</sup> Comentando este hecho, razona Luis Lavaur (1976, pp. 113-114): “Circunstancia infinitamente más subrayada, por supuesto, que la de que el triunfador del certamen no era un anónimo integrante del ‘pueblo’, incontaminado portador de ancestrales valores, sino un antiguo y baqueteado profesional que había interrumpido su retiro para recoger un premio, cuyas bases de concesión predeterminaban su otorgamiento a un producto neto de los desprestigiados y comercializados ‘tablaos’ en la estimativa de Falla, alma del Festival”.

elaboración: “hacia el cante gaditano de Paquirri el Guanté, ciudadano, porque no puede ser otra cosa desde su origen”, lejos ya de “la voz llena y ancha, el melisma abierto” del cante campesino<sup>225</sup>:

No obstante, les pareció a primera vista cante viejo el que hiciera el Tenazas –acaso juzguemos de manera simplista y maliciosa– porque ya era viejo el propio cantaor. Al día siguiente se desvanecía esa primera impresión y abandonaban toda esperanza de encontrarlo.

En los días posteriores al concurso Lorca y Manuel Ángeles Ortiz, a veces en la compañía de Falla, se encargaron de enseñarle al *Tenazas* la ciudad. La organización del Concurso lo había invitado a quedarse algunos días con el objeto de impresionar varios discos. Lo que se encontraron en el de Morón fue algo muy lejano a aquella idealizada pureza campesina, verdadera esencia del cante jondo en peligro. Lo relata y comenta Manuel Orozco (1995, pp. 154-155):

Pero el Tenazas era un tío bestia que tenía un vocabulario soez y tabernario que irritaba al músico. Cuenta Manuel Ángeles aquellas “espantadas” de Falla cuando, paseando por el mirador del Ventorrillo del Aire el Tenazas, entre cante y cante, contaba un chiste ordinario y lanzaba un exabrupto de desgarrado corazón. Era El Tenazas un hombre terrible y esperpéntico, amargo y derrotado, que lloraba cantando, y tenía trágica la alegría, o lo que fuera aquella brutal manera de andar solo por la vida.

Cuando un Luis Lavour publica, en 1976 y en Editora Nacional, su interesantísima y vitriólica *Teoría romántica del cante flamenco*, unos la ningunean, otros se rasgan las vestiduras, pero pocos son capaces de predecir, al enfrentarse a su despiadado juicio a la vieja flamencología, que aquella obra será uno de los pilares de los nuevos estudios flamencos<sup>226</sup>, o de apreciar que en sus páginas se sostienen argumentos muy parecidos a otros, contemporáneos, pero preteridos, de los mismos hechos que se sometían a juicio: en el caso del concurso del 22, reseñas de primera mano, como las de *Galerín* o Federico García Sanchiz. Sanchiz ya cuestionaba en sus

---

<sup>225</sup> O lo desconocían o no lo quisieron o pudieron entender: el flamenco había llegado a gran la ciudad en época de Silverio y se había asentado en ella en la de Chacón. (Gómez, 1999, p. 156).

<sup>226</sup> Gerhard Steingress, que ha prologado la reedición de este volumen, lo considera “de enorme trascendencia para la historia de la investigación del flamenco” (Lavour, 1999, p. 7).

crónicas hechos como la incoherencia de un concurso que excluía a los profesionales pero los invitaba a actuar en su escenario como plato fuerte de las jornadas, la inclusión en el programa de la sobada zambra para turistas o la edad de los concursantes: bien niños, bien ancianos, es decir, la exhibición en un escenario de la merma de facultades canoras y dancísticas, en vez de su plenitud.

El Concurso, en definitiva, se redujo a oír a los profesionales, que cualquiera encuentra en los camarotes de un colmado, y a que las faraónicas del Albaicín repitieran una vez más las caravanerías que suelen servir al turista en el teatrillo de este Palace Alhambra Hotel. En cuanto a los concursantes, viejos o niños. Semeja el “cante jondo” a un asilo de ancianos desvalidos y de huérfanos. Acudieron a la lucha varios “chaveas” precoces, preparados con gramófono y un abuelo contemporáneo de Silverio Franconeti [sic], y una abuela ciega, personajes entrambos de un patetismo pintoresco. ¿Dónde el hombre o la mujer en su plenitud, únicos capaces de atormentarse y de expresar el drama del “cante jondo”? Ese “cante jondo” que debió de nacer en el corazón de una hembra desesperada, celosa y en celo, viuda apenas maridada y no resignándose a la fatalidad. (García Sanchiz 1922, citado en Ossa, 2014, p. 233)

Lavaur (1976, p. 116) analiza esta cuestión preclaramente:

[L]a delectación, el saboreo de expresiones artísticas senescentes, típica de la nueva estética “flamenca”, repite en planos musicales aquella acusada querencia romántica por lo decrepito y lo caduco, en función de testimonio auténtico y sentimental de un pretérito desaparecido y añorado. Una tendencia que se plasmó en el indiscriminado prestigio que entre románticos, y por el simple hecho de serlo, disfrutaron toda clase de ruinas.

El prestigio de la ruina y la belleza de la ruina: he ahí un tema que el Romanticismo fundó y del que la sensibilidad de aquellos hombres del primer tercio del siglo XX era deudora, como lo es, nos atrevemos a decir, aún, la nuestra. Porque, ¿de qué forma reaccionaría nuestra emotividad postmoderna ante la restitución súbita, en la Alhambra o el Partenón de todos sus abigarrados colores originales? ¿Cómo resetear nuestro gusto artístico y arquitectónico, modelados por la blancura de los mármoles descascarillados y el desvaimiento de los estucos? ¿Y con qué escudos

resistir aquel *horror vacui*, que de seguro juzgaríamos turbadoramente chillón? Esta “tendencia arcaísta” de adscripción romántica, resuelta en el flamenco en predilección o veneración por la veteranía y la pérdida de facultades, es también predilección, veneración y ropaje del duende. Poniendo como ejemplo a un Juan Talega, Manfredi Cano (1983, p. 74) ensalza al patriarca como un “dios menor”, inalterablemente sereno e infalible, que solo por el hecho de ser patriarca, es decir, gracias a su autoridad basada en su edad y su saber, no solo tiene duende, sino que tiene *a* los duendes.

De los patriarcas suele decirse, lo dicen los cantaores nuevos, los más jóvenes, que son fríos cantando, tan sabios que los duendes les rehuyen, porque están siempre vigilantes de sí mismos [...]. Es verdad, y sería tonto negarlo, que en el cante, como en casi todo, vale algunas veces la pena romper la norma, hacer una pirueta, volatines en el aire, salga lo que salga, probando fortuna para vencer a los duendes, pero eso, que le estará permitido a los jóvenes y aconsejado a los más nuevos guerreros de la tribu, le estará siempre prohibido por tradición al patriarca, que es como un mito, como un símbolo, como un dios menor, cuya seriedad tiene que ser inalterable, cuya infalibilidad ha de estar para siempre asegurada. Cuando el patriarca canta, los duendes están con él, ¡cómo no!, pero tan sumisos y atentos, que apenas se notan que están presentes.

## V. Beldad de lo feo

El 15 de junio de 1933 se representó en la Residencia de Estudiantes, de forma extraordinaria, *El amor brujo* de Manuel de Falla, en la versión de *La Argentinita*, con Rafael Ortega. En él participaron varias viejas glorias del baile: las faraónicas Fernanda, *Malena* y *Macarrona*. Reproducimos el testimonio de primera mano del diplomático chileno radicado en España e íntimo de García Lorca Carlos Morla Lynch (2008, pp. 354-355).

Y evento considerable, nunca visto: toman parte en el espectáculo las veteranas bailarinas que fueron célebres en su tiempo y que ahora tienen cada una alrededor de setenta años: *La Malena*, *La Macarrona* y *La Fernanda*. [...]

Como de costumbre cuando se trata de una manifestación artística excepcional, está presente toda la intelectualidad. Hemos venido con Federico,

Jiménez Fraud y su esposa. Rafael Rodríguez Rapún viene a sentarse a nuestro lado. Tiene este chiquillo una personalidad de una fuerza sorprendente, un criterio propio y una conciencia moral inconcebible en un muchacho de su edad.

Sin duda que el *clou* del espectáculo lo constituye la aparición sensacional en la escena –con gran repiqueteo de castañuelas– de las tres viejas “bailaoras”, que son acogidas con una ovación delirante. Con sus cuerpos torcidos, sus rostros arrugados –severos y llenos de dignidad–, sus oscuras mantillas de encaje y sus trajes morados de muchos vuelos y colas muy largas, levantan los brazos, ondulan y mueven las manos, con una gracia y un donaire que nunca podrá ser igualado. Salero incomparable de ancianas que fueron en su tiempo “castigadoras y guapas”. Caprichos de Goya que adquirieron vida en una noche de magia.

–“El triunfo de la fealdad: la belleza insuperable de lo horrible” –dice Rafael Rodríguez Rapún. Y no podría haber definición más elocuente y gráfica. Infunden una emoción jamás sentida antes, más allá de lo humano.

Federico aplaude con frenesí y lanza alaridos de entusiasmo. Pero, de pronto, se detiene y se dirige a mí:

–¿Te gusta España?

Morla Lynch es extranjero. La pregunta de Lorca, la de un cicerone que señala, emocionado, a su visitante lo que a él le parece cumplido y genuino, el tesoro escondido que el forastero podría, o no, ser capaz de entender y admirar. De ahí la pregunta final, “¿Te gusta España?”, que bien podría haberse formulado en términos menos asequibles y urbanos, pero más explícitos: “¿Eres capaz de apreciar, a pesar de las apariencias, esta maravilla, epítome de mi país?”. Vale la pena preguntarnos aquí, de nuevo, qué espera ver un extranjero cuando se acerca a un espectáculo de flamenco. ¿La lucha agónica pero grandiosa de un hombre con sus pulmones y su garganta? ¿La exhibición de la pérdida de facultades físicas en los movimientos de quien fue, muchos años atrás, diestra y hermosa bailaora, de la que tuvo y, por eso, retuvo? ¿Cuerpos torcidos y rostros arrugados, pero severos y llenos de dignidad? Sin duda que no. Alexandre Dumas es uno de los pocos viajeros que “asegura haber presenciado en 1843 un repulsivo conato de *zambra*” (Lavour, 1976, p. 162)<sup>227</sup>. En 1849, el periodista Alexis de Vallon, abandonaba esas mismas cuevas asqueado, hasta el punto de no poder conciliar lo que había presenciado con su imagen previa de

---

<sup>227</sup> Un experto degustador de danzas españolas como Théophile Gautier, por ejemplo, anota en Granada su recorrido por los alcázares alhambrenos o por las cuevas que habitaban los gitanos en el Sacromonte, pero ni menciona haber oído o contemplado en su recorrido el más leve zapateado.

España, construida a partir de las lecturas de los grandes románticos franceses. En estos términos anota su sorpresa, su repugnancia y su rechazo en su *L'Andalousie á vol d'oiseau*:

Un bello atardecer fui a ver un baile de gitanas. ¡Dios os guarde del olor que respiré! Una docena de hembras, tan sucias como hediondas, perfiles caprinos y manos de murciélago, ejecutaron para nosotros no sé qué danza impúdica, mucho más repugnante que voluptuosa. ¡Ay, señores Víctor Hugo y Mérimée ¡Decidnos, por favor, que Carmen y Esmeralda no eran gitanas de Granada! (Lavour, 1976, p. 164)

Un extranjero de visita en nuestro país, lo analizamos ya en nuestra Introducción, espera ver, sobre todo, baile, preferentemente el de una hermosa joven adornada con exquisita elegancia, tópicamente andaluza, ojalá que vestida de rojo y negro, pletórica de fuerza, pasión, sensualidad e, incluso, *sexiness*. Muy raramente deseará contemplar “el triunfo de la fealdad: la belleza insuperable de lo horrible”. Coincidimos del todo con Morla Lynch: Rafael Rodríguez Rapún, el joven amante de Federico, acertó al definir este otro ropaje, gráfica, elocuentemente. Nos pasma, además, la coincidencia de sus palabras con estas otras, del pintor romántico francés Théodore Géricault, propugnando “la belleza de lo feo y de lo excepcional” (Lavour, 1976, p. 120). ¿Las conocería Rapún? ¿Las conocía su amante? El triunfo de la fealdad, la belleza de lo feo, lo horrible y lo excepcional, “la dulzura de lo acre”: helos ahí: atributos de un flamenco gerontófilo y ropajes del duende.

Nos parece, incluso, posible que García Lorca se inspirase en aquella visión crepuscular de Fernanda Antúnez, Magdalena Seda y Juana Vargas para *proyectar* el concurso jerezano del que da cuenta en su conferencia, aquel en el cual “se llevó el premio una vieja de ochenta años contra hermosas mujeres y muchachos con la cintura de agua, por el solo hecho de levantar los brazos, erguir la cabeza, y dar un golpe con el pie sobre el tabladillo”: Federico es intencionalmente vago, no aporta dato externo alguno espaciotemporal, de manera semejante a lo que acababa de hacer en la anécdota admirable. Ahí, en esta minianécdota igualmente asombrosa, establecerá su modelo de enduendamiento para el baile, resuelto en la asimismo gráfica y elocuente imagen del “duende moribundo que arrastraba sus alas de cuchillos oxidados por el suelo”. Fácilmente podría haberse inspirado en el arte vetusto de aquellas tres viejas, otrora “castigadoras y guapas” tres musas, o tres



gracias, pero en 1933 prestigiosas ruinas, nacidas, las tres, juguemos a adivinar dónde... en efecto, en Jerez de la Frontera: localidad donde el revoltoso Lorca ubica su concurso.

“La belleza tiene muy poca relación con el cante flamenco” asevera, sin ambages, un Luis Rosales (1987, p. 22) quien, seguramente, solía apartar la mirada cuando bailaba Antonio Ruiz Soler, Antonio *El Bailarín*, o el oído ante una malagueña de Chacón o una soleá de Sabicas. *Real flamenco*: “unsophisticated, unglamorous, uncommercial”, así lo definía Pohren (2014, p. 175), el americano que miraba con ojos de aficionado cabal español. Una vez más, Lavour (1976, p. 119) solicita personarse para glosar esa tendencia de repudio flamenco de la beldad:

En la entraña del temperamento “flamenco” palpita el repudio de lo que la mayoría considera artísticamente bello, que se contrarresta por una hipervaloración de lo crudo, de lo característico y bruscamente bronco, en otras palabras, esta vez de don Eugenio d’Ors “por la superstición romántica que diviniza lo espontáneo”.

La escena, largamente comentada en este trabajo, que José Carlos de Luna relataba, cuarenta años después de sucedida y, por tanto, con la patente aunque inconfesa influencia de *Juego y teoría del duende*, del baile de una casi octogenaria *Golondrina* enduendada, responde a este esquema de posesión daimónica y constituye, en palabras de un Lavour (1976, pp. 121-122) que no tiene presente su precedente lorquiano, un “homenaje lírico a la belleza de lo feo, de lo supuestamente exótico e inculto, de lo hirsuto, espontáneo e irracional”, impulsos todos que hunden sus raíces en un romanticismo costumbrista, sombrío y estridente.

## **VI. Amusicalidad**

Precisamente es Luis Lavour, cuyo radical y ácido análisis tan ignorado fue en los setenta, quien al describir algunos de los rasgos de raíz romántica que sustentan la visión flamencológica tradicional nos impulsó a redescubrirlos a nosotros en la piel del duende, el que nos pone ahora en la pista de otro, relacionado también con los ya señalados: la amusicalidad. Su referente es, sobre todo, la anécdota admirable. Al Lorca que escribía que la cantaora sevillana, después de haberse bebido el gran vaso de aguardiente abrasador y sentarse a cantar “sin voz, sin aliento, sin matices, con la

garganta abrasada, pero... con duende” le replica en 1976 y casi en solitario Lavour: “Con todo el ‘duende’ que se desee, o que la capacidad de fabulación de cada quisque en trances parejos le permita destilar, pero indudablemente, sin canción”, “cante sin canto y esqueleto, desprovisto de su básica sustancia protagonista, la voz humana y el cantar”, que “encuentra el más riguroso de los paralelos en otro ejemplo que el mismo texto aporta: el de un baile, posiblemente con infinidad de ‘duende’, pero virtualmente... inerte y sin danza” (1976, p 118). Que hay unos tipos supremos de cante y baile es lo que en aquellos dos textos predicaba Lorca, y que ambos están definidos por el despojamiento más que por el aditamento, un despojamiento tal que invierte la sustancia musical y la transmuta en vano, en espacio vacío. Ciertamente, si un solo gesto de tronío, manos y cabeza al cielo y golpe puntual del pie sobre el tabladillo, pueden más que todo el vigor y toda la beldad pimpante de una joven bailarina o bailaora, estaríamos inaugurando no solo la glorificación de la edad prolecta y de la ruina bienquista, sino la vía del encomio del *defecto*.

Peculiares cánones, cuyo respaldo intelectual permite certificar la partida de nacimiento de cosas de otro modo incomprensibles. Como las sublimes esencias coreográficas que trabajos suscritos por plumas prestigiosas afirman condensarse en los brazos tan pronto los elevaba por encima de la cabeza “Enrique el Cojo”, un tullido de nacimiento y gran profesional, pero producto neto de academias, que hasta no hace muchos años, en la suya de Sevilla, enseñaba a bailar “flamenco”, y del bueno, según los enterados, a un alumnado de gitanos, aristócratas y estudiantes norteamericanas. Sutilmente percibida esta debilidad de la flamencología por una bailarina de reputación y buen palmito al escoger como nombre de tablas “la Contrahecha”<sup>228</sup>. (Lavour, 1976, pp. 118-119)

Ese despojamiento que, presente en Falla y Lorca, ha asumido luego la flamencología tradicional, lo sintetiza Juan Rejano en lo que concierne al cante en una

---

<sup>228</sup> Alguien tan poco sospechoso de connivencia con la flamencología antigua como Enrique Morente, juzga al *Cojo* de modo diverso: “Asombroso bailaor, maestro de baile en Sevilla, lo conocí y le vi bailar, era increíble el arte con que se iba levantando y se colocaba de braceo, al final se le olvidaba que era cojo, gordo, calvo y medio sordo. Gran artista y gran maestro que ha influido en todo el baile de brazos de mujer sevillano” (Mora, 2011, pág. 51) En el caso de la bailaora Encarnación Peña, *La Contrahecha* (Sevilla, 1946), discípula, por cierto, de Enrique *el Cojo*, sin impugnar la originalidad del análisis de Lavour, estimamos que la elección de aquel nombre artístico obedeció en mucha mayor medida a un quiebro de naturaleza irónica: se cuenta en los mentideros flamencos que un señor, al ver bailar a aquella Venus hispalense, exclamó: “¡Vamos, y que está contrahecha la niña”. Y *con La Contrahecha* se quedó.

tercerilla de las “Soleares al maestro Alfonso Reyes” (Reyes y Rejano, 2003, p. 16) que el poeta exiliado en México escribía en 1949 con motivo de la celebración del setenta aniversario del polígrafo y diplomático del país americano:

Que Andalucía no canta:  
al cante jondo le sobran  
la música y la palabra.<sup>229</sup>

Estamos ante la relativización, la atenuación absoluta de la copla, hasta el punto de proclamar, como hace González Climent, que si desapareciera como institución “lo fundamental no estaba perdido. Reduciríase su ausencia a una cuestión de mínimo estorbo”. El jipío le parece a Climent (1989, p. 106), en oxímoron que no le sobresaleta, lo más denso, subjetivo y etéreo. “La onomatopeya del jipío es el grado espiritual del grito, la fórmula del alba humana. Las siguiiriyas se suscitan poco antes del amanecer”. Un despojamiento, una expropiación que Félix Grande (2003, p. 27) conectará ya, abiertamente, con el duende:

[E]l verdadero artista ha profundizado su ética: lo que en verdad necesita es quedarse desamparado. Allí, en ese desamparo, puede aspirar a que acuda su *duende* y aprestarse a combatir con él. La observación es revolucionaria: es una ética. Nada de musa, nada de ángel –volveré sobre esto– sino despojamiento y desamparo. Esa es la ley.

¿Hasta dónde podría llegarse por este camino? Si el baile y el cante supremos son aquellos que, despojados de su esencia (baile sin danza, cante sin canción, ¿incluso toque sin guitarra?), pudieran apreciarse en su mínimo esqueleto sin dejar de ser lo que son, esto es, flamenco, cuestiones como la vocalización, el cuidado, la preocupación por la lógica, la afinación, el virtuosismo, ¿no constituirían, en el arte flamenco, elementos secundarios? “Lo que la flamencología reinante ha hecho con la obra de Pepe Marchena –escribe José Luis Ortiz Nuevo (2010a, p. 85)– es flagrante delito de lesa majestad, sorda, insensible al gozo de lo bello”. Marchena, el cantaor del que nunca se predicarían tratos con el duende, tal vez aquel al que se refería Lorca

---

<sup>229</sup> González Climent (1989, p. 104) se la atribuye, equivocadamente, a José Carlos de Luna. Este error lo han repetido otros.

cuando en su presentación de *Arquitectura del cante jondo* dijo: “Este cantaor es malo. Canta sólo con la garganta. Sólo vive para grandes públicos desorientados” (Maurer, 2000, p. 117), el más denostado durante una larga época, el creador fino que se reivindica ahora en discos como *El Niño*, de Rocío Márquez, hace, justamente, la antítesis de un cante despojado y sin canción.

El equívoco se cimienta en un Manuel de Falla autor anónimo del famoso texto publicado antes del concurso del 22, que sintetiza el ideario del maestro, quien, con las mejores intenciones, escribe: “No debe ser motivo de desaliento para el cantaor el que le digan que desafina en determinadas notas del canto. Esa desafinación no es tal, en ocasiones, para el verdadero conocedor del cante andaluz”. Una década después García Lorca no se ha despegado de la influencia que tanto le marcara con 24 años:

Esta siguiriya [que] ustedes van a oír está cantada por Pastora Pavón, *la Niña de los Peines*, maestra de gemidos, criatura martirizada por la luna o bacante furiosa. Verde máscara gitana a quien el duende pone mejillas temblonas de muchacha recién besada. La voz de esta mujer excepcional, rompe los moldes de toda escuela de canto, como rompe los moldes de toda música construida. Cuando parece que desafina no es que desafina, sino todo lo contrario, que afina de manera increíble puesto que por milagro especial de estilo y pasión ella da tercios y cuartos de tonos imposibles de registrar en el pentagrama. (Maurer, 2000, p. 121)

Agustín Gómez (1999, p. 176) contestaba a Falla en pregunta retórica que nos parece válido trasladar también a Lorca: “¿Es que hay varios conceptos de afinación?”. En la ópera o en el *lied* la afinación es requisito innegociable, ¿en el flamenco hay escalas de admisible disonancia dentro de una *deseable* afinación? Hoy día sería anatema decir que Pastora desafinaba. Para que no se nos malinterprete, vaya por delante nuestra querencia por el arte de la sevillana, pero honestamente estimamos que, siendo la *de los Peines* una cantaora afinada, en alguna ocasión desafinó notoriamente, y nos remitimos a lo único que, por mor del imperativo histórico, podemos remitirnos: las grabaciones que nos dejó. Sentimos, por tanto, disentir de Falla y de Lorca: claro que los cantaores flamencos desafinan, y sus salidas de tono, nos tememos, ni se justifican como afinaciones increíbles por milagro de estilo y pasión, ni como tercios y cuartos de tono imposibles de anotar: son cacofonías, desvíos del punto de la perfecta entonación, y disgustan al buen oído. Algunos

profesionales lo reconocen en privado, en ese momento para la confidencia que se abre entre dos vinos, con la voz queda y la cerviz algo humillada: a nosotros nos lo han reconocido. Manolo Caracol, según las crónicas el artista posterior a la gran generación enduendada –es decir, la previa al período de posguerra– que más ha sido relacionado con el duende “desafinaba artísticamente” (Gómez, 1999, p. 165). Y Manuel Torre, ¿no desafinaba? ¿Qué significan, si no, todos esos testimonios no de sus sonidos sino de sus noches negras?: “Manuel no pudo dar una, no estaba el hombre en condiciones”. “A Torre le cogió una de sus noches negras y estuvo para matarlo”. Ahí están, también, sus grabaciones: en ocasiones, desafinaba. Y nasalizaba, tal vez, en exceso, como hace otro sospechoso de enduendamiento que alguna vez desentona, sobre todo en lo no musical, Manuel Agujetas. Aurelio Sellés, Aurelio de Cádiz le da a entender a Blas Vega (1988, pp. 52-53), con sorna, que *El Tenazas* no sabía cantar, en un relato de su impresión de lo que ocurrió en el año 22 en Granada y de un recital suyo al que Aurelio asistió en Cádiz, poco después:

[T]odos los que han sabío cantar han sío Enrique el Mellizo, Silverio, Enrique el Gordo, toa esa gente que han sabío cantar se han muerto..., y a ese hombre no lo ha conocio nadie, y era de la edá de ellos, de manera que ese hombre no tiene que saber cantar.

Escúchense con atención y procurando aparcar prejuicios los registros sonoros de Diego Bermúdez, *El Tenazas*, premio Zuloaga del I Concurso de Cante Jondo, y decídase si desafinaba o no.

En absoluto postulamos que todos los intérpretes flamencos desentonen, ni muchísimo menos. Por las crónicas y los testimonios sonoros podemos deducir que Chacón no lo hacía. *Camarón de la Isla* tampoco. En la actualidad, cualquiera de los integrantes de llamada por Miguel Mora (2011, p. 23) “Generación Exquisita”, la promoción catalano-andaluza formada por Mayte Martín, Miguel Poveda, Estrella Morente, Marina Heredia y Arcángel, “tan refinados de estilo como afinados de voz, que hubiera hecho las delicias de Camarón”, desmentiría con sus actuaciones en directo y sus discos tal pretensión. “Cuando no se desafina, está bien presentado y es auténtico, la gente goza. La música es tan buena y tan potente que el público se queda alucinado”, le declara la gran Carmen Linares al mismo crítico (2011, p. 27). Ergo, se desafina. ¡Obvio que se desafina! Otra cosa es que esos tonos destemplados se

entiendan, se acepten e incluso se celebren como triunfos del predominio de lo expresivo frente a lo artístico, que según Luis Rosales es la primera cualidad del flamenco<sup>230</sup>, tal el deseo que late en la copla:

No canto pa que me escuchen,  
ni pa sentirme la voz;  
canto pa que no se junte  
la pena con el dolor.

“Nos encontramos, por consiguiente, ante un arte singularísimo, que no aspira a agradar” (Rosales, 1987, p. 59). Tal cosa postulan los acólitos flamencos del duende. Pero está claro que hay cantaores (por no hablar de los bailaores o los guitarristas) que sí aspiran, sin duda, a agradar –nosotros afirmaríamos sin temor que son la práctica mayoría– mientras que otros se plegarían al gusto de algunos entendidos, esos que buscan ser *desagradados*. La respuesta de otro cantaor asociado con frecuencia a la emoción inefable y misteriosa, Antonio Núñez, *Chocolate*<sup>231</sup>, a la pregunta de Miguel Mora “¿Es usted un cantaor de inspiración, como Manuel Torre?”, contiene tanta envidia como el mejor de los análisis sobre estos ropajes de desafinación, falta de virtuosismo y amusicalidad.

Yo soy más seguro que Manuel Torre, aunque no tengo aquel pellizco. Con él se tiraba el señorito por la ventana. Hice varios discos con el Niño Ricardo y me dijo que en seguridad no había comparación. Puedo tener noches malas. A veces le gustan mucho a la gente. Yo no me gusto y al público le encanta. Eso será porque tú no te has oído. Es muy difícil de entender. Un misterio. Tú no te gustas y el público goza: eso es el duende. (Mora, 2011, p. 96)

---

<sup>230</sup> La mayoría de los ejemplos que brindamos en este capítulo y, en general, en este trabajo, proceden del cante, no del toque o del baile, y eso no tiene que ver con una censura o preferencia nuestra, sino con una tendencia muy clara, la que ha relacionado históricamente al duende, sobre todo, con ese dominio flamenco. Hay, no obstante, algunas excepciones. Así, Pohren, comentando el arte de Micaela Flores Amaya, *La Chunga*, paradigma, según él, de la naturalidad, la autenticidad y la ingenuidad más refrescante, pondera su abandono al duende en relación con su desconocimiento de las técnicas estudiadas o de las coreografías: “La Chunga, when she started, came out of the gipsy quarter of Barcelona with a dance as natural as her beauty. She was born with all the meaningful ‘techniques’. She literally did not know that the dance arrangements existed, and she was a constant source of duende.” (Pohren, 2014, p. 61).

<sup>231</sup> “Por eso hay quienes sonríen frente a ese talante misterioso, no sé si plata de ángel o cobre de duende, de Antonio Núñez Chocolate” (Manuel Barrios, 2000, p. 61). “El Chocolate, el duende era él”, se titula la entrevista de la que extraemos su *definición* de duende, realizada por Miguel Mora (2011, p. 93).

En un arte como el flamenco nos parece esencial conocer la visión de sí mismos que tienen los artistas, fruto de la experiencia vivencial y de la reflexión a partir de la vivencia. He aquí, según *Chocolate*, la confirmación del aspecto que venimos explorando: tú no te gustas actuando, pero el público goza de tu malogro; eso es el duende, o uno de sus más caros antifaces.

## VII. Jondura

En la clásica dicotomía u oposición cante jondo / cante flamenco también se ancla otro de los embozos del duende. Al primero, el jondo, el dúo Falla / Lorca le adhirió una buena cantidad de rasgos, como gran antigüedad, orientalismo, primitivismo, misterio, balbuceo, ruptura de la escala y de los semitonos, imposibilidad de transcripción, ondulación, color espiritual, relación con las músicas naturales (trino del pájaro, canto del gallo, ola, chopo), sencillez, estilización, pureza e injerto (que no trasplante); su corpus de estilos lo formarían la siguriya gitana (su prototipo) más sus derivados: polos, martinets, deblas y soleares. Entretanto, al flamenco se lo relaciona con las ideas de derivación (derivación de lo ya derivado, en realidad), construcción relativamente moderna (siglo XVIII), seguridad rítmica, música construida, saltos, contemporaneidad y actualidad, artificio, propensión al adorno y el recargo inútiles, color local e impureza. Malagueñas, granadinas, rondeñas, peteneras, tarantas, cartageneras y fandangos conformarían el conjunto de sus palos. Agustín Gómez (1999, p. 155) sintetiza convincentemente el contraste en estos términos:

Falla y Lorca entendieron los conceptos *jondo* y *flamenco* [...] separados por el tiempo, algo así como si *jondo* fuera sinónimo de primitivo o antiguo, jondo en el tiempo, y *flamenco*, de nuevo o moderno. [...] Son radicales en su entendimiento de la diferencia. No distinguen ninguna bondad en algún “cante nuevo” –como cualquier flamencólico de hoy, vaya–. No ven la continuidad de uno sobre el otro si no es por una degeneración profesional o degradación cultural.

Qué dirían Falla, Lorca y tantos otros que han basado toda su construcción de lo jondo y el diseño de sus árboles genealógicos en esa taxonomía, ante

investigaciones actuales como la de los hermanos Hurtado Torres (2009, pp. 70, 82 y 171), que, no sin ánimo provocador, proclaman la venerabilidad y primacía del fandango como “uno de los veneros primordiales del Flamenco”, el canto más viejo de todos, la “pieza con nombre flamenco más antigua que existe”, nacido “cuando no había rastro aún de seguirillas ni tangos, cuando el tatarabuelo del Fillo jugaba aún a bolas”, y todo esto sostenido sin alegar en ningún momento la vetustez como prueba de calidad: justo lo contrario de lo que predica “la obsoleta flamencología antigua”. Hoy día son cada vez más frecuentes estos cuestionamientos de lo arcaico y puro implícito en la idea de lo jondo (radicales en el caso de investigaciones como la de Antonio y David Hurtado) y asistimos a una como disolución del concepto en la hoy ampliamente aceptada para designar el todo voz de *flamenco*; sin embargo, la idea o el anhelo de esa construcción, lo jondo, en su asociación histórica con el duende, sigue generando literatura, y la clásica dicotomía jondo / flamenco se reelabora y reivindica. Así, en su *Poética del cante jondo*, José Martínez Hernández (2015, pp. 10 y 28) resume su libro en este propósito: “pensar poéticamente el cante jondo como esencia del flamenco”, y actualiza, matizándola, la antigua dualidad: “flamenco es lo que se canta y jondo es cómo se canta”.

Con su estilo solemne de querencia metafísica, González Climent consagra al duende como destinatario de lo jondo:

La jondura es una necesidad andaluza: «¡A las cosas mismas!»), como diría Husserl. Nace en lo popular y trasciende a los planos cultos donde puede encontrar, y casi siempre encuentra, esperable sublimación. Ello ocurre así porque la jondura le da a la vida significación dramática, mortificación ética, tensión existencial, belleza sensitiva: *duende*. (González Climent, 1989, p. 242)

Pero la ambigüedad y la paradoja son la norma en este maremágnum de sentidos intercambiables, hasta el punto de que el duende puede ser considerado por otro teórico, Luis López Ruiz (2007, p. 196), no el término, sino el origen: “El duende es la fuente de lo hondo”, escribe. O bien, para un Romero Murube crepuscular, el de *Los cielos que perdimos* (2004, p. 433), lo jondo se convierte en el asilo del duende (o los duendes en los inquilinos de lo jondo). Casi todo vale:



Duendes hay muchos. En los ojos de algunas mujeres; en esa arquitectura de la espuma que son los pueblos de Cádiz; en el fondo salobre y macho de algunos vinos de Jerez. Por los rincones viejos de Sevilla... Pero sobre todo hay duendes en el cante hondo; es decir, en esa habitación del alma hecha sollozo y vuelo, allí es donde tienen sus nidos más puros y frecuentes los duendes que más nos hieren y aniquilan...

### VIII. Grandeza

La contraposición jondo / flamenco resulta expresivamente similar a la que plasmó siete años antes de *Juego y teoría del duende* José Carlos de Luna en su libro *De Cante grande y Cante chico*. De forma taxonómicamente confusa, De Luna dividía los estilos flamencos en dos grupos, acogiéndose a la opinión de los *enterados* y basándose en dos criterios: antigüedad y filiación. En el grupo de los cantes grandes estarían integrados: caña, polo, medio polo, soleares, siguiriyas, martinete y debla. En el de los chicos: tangos y tanguillos, caracoles, guajiras, bulerías, mirabrás, serrana, caleseras, trilleras, nana, temporeras, fandangos y fandanguillos, cartageneras, tarantas, malagueñas, granadinas, sevillanas, palmares, roas, alboreás, campanilleros y vidalitas. De las peteneras afirma que no son ni cante grande ni chico y a las farrucas y garrotines los desprecia por mestizos, “engendros desafortunados de pravianas y gallegadas” (1926, p. 61). El propio De Luna, que mezcla a veces las palabras jondo y flamenco (1926, p. 114), niega la superioridad de los de un grupo sobre el otro:

[L]os *enterados*, o que pretenden estarlo, cuando menos, lo dividen en *cante grande* y *cante chico*. Estiman que el *cante grande* es el único digno de tenerse en cuenta y consideran el *cante chico* patrimonio de gritadores profesionales de pocos recursos; formando dos castas o clases que creen perfectamente definidas y que nada tienen que ver la una con la otra.

Yo niego rotundamente este aserto. Digo más: el *cante chico* es hijo del *cante grande*, y si para éste debemos tener la atención y respeto que su majestad requiere, para aquél no debe abandonarnos el entusiasmo que provoca lo bello. La solera nueva, cría y llega a vieja abocándose y tomando color; y si una cabeza llena de canas inspira veneración y respeto, una cabecita de niño, coronada de bucles sedenos, no causa desprecio; si no es muy sólido lo que de ella sale, hay que pensar que, por ley

de vida, ya la espolvoreará la nieve de la experiencia, tocando en serio la graciosa sesera del chorlito. (Luna, 1926, pp. 27-28)

El poeta malagueño estuvo, como ya sabemos, presente en Granada en 1922 y anduvo por conferencias, tertulias, concurso y saraos. Estamos convencidos de que accedió a las ideas que los teóricos de Granada generaron; de hecho, lo fundamental en ambas teorías, la debida a Falla-Lorca y la expuesta por De Luna en su opúsculo cuatro años después, son los criterios de antigüedad y filiación. Pero apreciamos una diferencia, y es notable: De Luna rechaza la preeminencia del cante grande sobre el chico, su metáfora de la solera nueva, con el paso del tiempo abocada coloreada y envejecida, es elocuente en este sentido. Y, para explicar este punto, añade (1926, p. 28): “Allá por los tiempos de Diego *El Fillo*, la Javera y la Liviana eran considerados cantes chicos, y ya se borraron de la memoria de puro fósiles”. Han sido muchos quienes recogieron este guante de José Carlos de Luna, así como algunos de sus interesantes matices. La diferencia caló y sigue viva en el ánimo de aficionados y cantaores, mucho más, según Fernando Quiñones (2005, p. 103), que la también dudosa cante jondo / cante flamenco. En su estudio sobre los cantes de Cádiz, argumenta el poeta y tratadista gaditano esa división, por estar basada solo en aspectos, digamos, cuantitativos:

Pues si lo que en éste [el flamenco] se busca es la propiedad, el calambrazo emotivo y la fundamentación psíquica y técnica que distinguen al arte auténtico, parece tan poco adecuado hablar de tamaños y medidas como valorar un cuadro por sus dimensiones o un poema por la cantidad y por la dificultad canónica de sus versos.

Viene a concluir Quiñones (2005, p. 106) que más que cantes “grandes” y “chicos”, lo que hay son cantaores “grandes” y “chicos”, dado que los de la hondura y la belleza son asuntos complejos: “todos recordamos cantes mayores, enteros, impecablemente interpretados, que nos han dejado satisfechamente fríos, y pequeños cantes o aun accidentes y momentos de ellos, que nos han estremecido de pies a cabeza”; la coincidencia con lo que Lorca adelantara en 1933 para el duende es

palmaria<sup>232</sup>. Bien leído, García Lorca no establece en su conferencia del duende (en las anteriores sobre el hecho flamenco, sí) la supremacía de unos cantes sobre otros; los que se han encargado de hacerlo y de aplicárserlo, jerarquizándolo, al duende han sido sus múltiples epígonos flamencos, retoños, en buena parte, de la ambigua creatividad lorquiana. En 1966, y sin mencionar, por cierto, a García Lorca, Julián Pemartín (1966, p. 85) muestra su desacuerdo sobre la atribución de duende para el cante grande y de ángel para el chico:

Hay quienes, dentro de lo flamenco, distinguen entre *duende* y “ángel” y supone [sic] al primero atributo característico del cante jondo, y al segundo, como una especie de duende civilizado que presta su donaire especial a los cantes chicos.

Creemos que esa distinción es demasiado sutil, y, por ello, un tanto artificiosa. Para nosotros, los duendes son “eso” que nos sugestiona desde el trasfondo expresivo de todo cante flamenco, sea jondo o sea liviano, y ángel, aquella gracia singular que anima a todas o casi todas las manifestaciones artísticas y buena parte de las espontáneas del pueblo andaluz.

Pese a la protesta de Pemartín, la asociación duende-cante grande y ángel-cante chico ha sido y es fructífera. González Climent (1988, p. 155) la reafirmaba, a partir del texto guía, *Juego y teoría del duende*, sobre el paradigma lorquiano de cantaora con duende, Pastora Pavón:

Contiene en sí, Pastora, toda la gama infinitamente plástica de la sensibilidad gitana, todo el señorío magestuoso [sic] de lo andaluz popular, todo el mágico patrocinio del “duende” para el cante grande y del “ángel” para el cante chico. Para la Niña de los Peines –repárese en punto tan esencial- no existen topes entre la sensibilidad diversa que implica situarse en el cante grande o en el cante chico. Ignora actitudes fijas o clasificaciones ortodoxas. Maneja un sentido móvil de la emotividad realmente fabuloso. Pasar de una esfera a otra del cante representa en ella un tránsito natural, espontáneamente afinable. Graduando con precisión su genio

---

<sup>232</sup> “Muchas veces el duende del músico pasa al duende del intérprete, y otras veces, cuando el músico o el poeta no son tales, el duende del intérprete, y esto es interesante, crea una nueva maravilla que tiene en la apariencia, nada más, la forma primitiva” (García Lorca, 1984b, p. 99). Al poner luego los ejemplos de grandes o pequeños intérpretes enduendados (Eleonora Duse, Paganini, la deliciosa muchacha del Puerto de Santa María) Lorca se adelanta, además, a la posibilidad de la que habla Quiñones: la capacidad de los grandes de extraer oro, de convertir en triunfo, de atraer al duende, a partir de lo fracasado, la vulgaridad, la fruslería.

transitivo, Pastora ahonda o aligera, infla o desinfla las diversas modulaciones afectivas del cante. Federico García Lorca [...] ha acotado este aspecto de Pastora a través de una anécdota magnífica: [...].

Y a continuación reproduce el teórico argentino la que nosotros hemos llamado admirable: Pastora en su naufragio orlado de perfección técnica en pos de la corona enduendada. La relación entre *duende* y *ángel* y esos dos conceptos, *grande* y *chico*, aparentemente periclitados pero que en realidad reaparecen de manera esporádica, como un Guadiana ocurrente, agradaba especialmente a González Climent, quien la empleó en su caracterización de los cantes de Cádiz, ya proclamando a las bulerías “destinatario preferente del movedizo ángel gaditano” (Quiñones, 2005, pp. 140-141), ya recalcando concatenaciones: gracia-ligereza-ángel-cante chico / drama-peso-duende-cante grande. Nos lo refiere Fernando Quiñones (2005, p. 107):

Lo que ocurre es que Cádiz es dramático a su propia, compleja manera, como es expresivo o “gracioso” también a su manera. “La ligereza anímica asignada tradicionalmente a los cantes de Cádiz –insiste Climent– resulta siempre más aparente que real”. Y añade, aludiendo a uno de sus más significativos intérpretes actuales: “Tan preñado de cante grande como de cante ligero, le es connatural –fácil si se quiere– regalar duende para los primeros y ángel para los segundos. En algunos casos, superpone maravillosamente el afán de ambas musas, sin dejar ver esfuerzo alguno”.

## **IX. Verdad**

De nuevo es González Climent (1988, p. 59-60), uno de los teóricos que más exploró –¡y aumentó!– el cauce del duende y sus meandros, el que nos introduce en un nuevo par dialéctico y le abre paso en este desfile de modelos. A él no le cupo duda: “sin duende no hay ‘verdad’ flamenca. [...] El duende es la verdad a rajatablas, la verdad sin accidentes, la desnudez existencial”. Verdad y autenticidad, pues, del lado del duende; falsía y falsificación como marca de su ausencia o su adulteración. La idea, desde luego, se asentaba en una precisa base lorquiana:

Los grandes artistas del sur de España, gitanos o flamencos, ya canten, bailen o toquen, saben que no es posible ninguna emoción sin la llegada del duende. Ellos engañan a la gente y pueden dar sensación de duende sin haberla, como os engañan todos los días autores o pintores o modistas literarios sin duende; pero basta fijarse un poco y no dejarse llevar por la indiferencia, para descubrir la trampa y hacerles huir con su burdo artificio. (García Lorca, 1984b, p. 95)

Hay, pues, una verdad. Sin esa verdad no puede acontecer el duende. Es una verdad que poco o nada tiene que ver con la excelencia técnica y, para que la entendamos mejor, Climent (1989, p. 85) la asociará a creadores específicos, proporcionándonos una lista, una escala del duende, asentada en nombres propios. En ella la perfección formal constituirá el peldaño inferior y la verdad intemporal, epíteto del cante mismo, el último y más elevado:

Si Pepe Marchena es la perfección formal; Pepe el *Pinto*, el sentimiento; Aurelio de Cádiz, el señorío viril y dramático, y Juanito Varea, la majestuosidad neoclásica, Manolo Caracol es la verdad intemporal del cante jondo, es el Brahms del flamenco. Sólo que la Niña de los Peines, y nadie más, es el cante mismo.

Más que de verdad, Félix Grande (1992a, pp. 75-76) habla de sinceridad, pero qué es la sinceridad sino la veracidad, la profesión de la verdad. Para este escritor y flamencólogo que con frecuencia y entrega, incluso con sobrecogida predisposición, se ha ocupado de la vida y la obra de García Lorca, en el momento en que el flamenco alcanza su máximo contagio “la sinceridad es una ley” y Lorca “nos asegura que el momento supremo de la ceremonia flamenca, el momento del duende, sólo aparecerá amarrado al dolor y a la sinceridad del artista”. Grande dedica posteriormente a *esa* sinceridad muchos párrafos perifrásticos. Finalmente clarifica (1992a, pp. 76-77), tomando como referencia la anécdota admirable:

[N]o hablamos de la sinceridad como elección, sino como fatalidad. Y no es asunto personal, sino la ley suprema que el artista ha de acatar de manera fatal, para no convertir a su arte en una estafa y a sí mismo en un estafador. Ése es el tipo de sinceridad que buscó y contagió Pastora en aquella tabernita de Cádiz.

De nuevo el pie, o uno de los pies típicos, que los flamencólogos han usado para volver a reproducir, interpretándola, esa famosa anécdota. Así hace Félix Grande (1992a, pp. 78-83), dedicando nada menos que cinco páginas a la repetición de frases textuales de Lorca acompañadas de glosas redundantes y a menudo panegíricas. Su espiral concluye así:

Lo que aquel texto de García Lorca contiene no sólo de profundidad, de rigor y de gracia –de *duende*, musa y ángel–, sino también de coraje moral y tentacular justicia es, pura y sencillamente, un hecho histórico ante el cual los defensores del flamenco debemos proclamar (robo a Borges un adjetivo) nuestra innumerable gratitud.

Como hemos apuntado en varios lugares de este trabajo, ha sido un yerro frecuente conceder categoría de hechos históricos a lo que fueron notables hallazgos poéticos, intercalando protestas y descubriendo enojos ante cualquier intento desmitificador, como los del mismo Grande al saber de la pretensión de unos colegas suyos de profesión de poner en duda la veracidad de la velada que Lorca relata. Con ademán lapidario, Ortiz Nuevo (2010a, p. 43) esclarece la razón psicológica de ese proceder humano, tan común, por otra parte: “Quien fabrica un molde prefiere que nadie se lo modifique”.

Duende fue sinónimo de verdad, también, para Edgar Neville (2006, pp. 33-34), compañero de correrías flamencas de Lorca en la Granada del Concurso y amigo suyo: una verdad que sería expresión, jugo del propio ser del artista y proyección de sí, de su auténtica pena, y que tendría su remedo o su parodia en los tablaos y su revelación auténtica en el ritual más íntimo, esto es, en la reunión de aficionados.

El duende está precisamente en ese desgarró, en ese dolor íntimo, y por eso el duende que a veces parece escucharse en los tablaos es un duende estudiado, es un duende amaestrado que nada tiene que ver con el dolor de un cantaor que canta borracho, cuando se han marchado todos los clientes a casa y se ha quedado con unos amigos, a los que canta, a veces escupiendo sangre, como lo hacía el pobre Manuel Torres, su pena real ante una *siguiriya*.

Yo quiero dejar bien dicho que para juzgar a un cantaor nunca quiero verlo como intérprete de un estilo, de un cante determinado, sino como la proyección de sí mismo, de un hambre que al decir su *siguiriya* se exprime como una naranja.

Para mí el mejor cantaor es el que se quema en ese trance supremo del cante, y se rompe las arterias buscando el vozarrón que diga exactamente la pena de su alma, y al terminar la copla caiga en el suelo muerto, mientras que el cante quede vibrando en el aire ingrávito porque para eso era su alma.

## X. Mística

Llegamos por este camino a vislumbrar el lazo esencial que anuda a lo que se predica como verdadero, auténtico, en el flamenco. Tal verdad tiene un escenario, el cuarto de cabales, y su representación –actuación y actualización– es la reunión íntima, la juerga. Mas lo auténtico está, para los comentaristas y degustadores de tan exclusivo evento, solo en la reunión *auténtica*, redundancia nuestra cuya base vuelve a ser la palabra lorquiana (los grandes artistas gitanos o flamencos “engañan a la gente, y pueden dar sensación de duende sin haberlo”). La juerga inauténtica, llamada por González Climent (1989, pp. 129-130) juerga intelectual, consiste, entonces, en un esfuerzo artificial por reproducir las condiciones de la legítima, en esfuerzo impotente, que acentuará la evidencia de su propia trampa. Con notable y aguda perspicacia, se refiere Climent a su deriva en la que llama “juerga municipal” o “de protocolo”.

La juerga intelectual –que la hay, y cuya moda no parece haber decaído– peca de largos prolegómenos, notoriamente. Se quiere depurar con previsiones comiquísimas el “lastre popular” del flamenco. La inautenticidad que se desea eludir recrudece por sus fueros. Es apetecer jerez sin gusto a jerez. Desorbitar la escenografía humana y formal del flamenco, en ganas de desembocar en juerga de gabinete, pasiones ajadas en cálculo, ayes geométricos, en las que los actores, atemorizados ante la posibilidad del posible desliz, terminan por acortar el vuelo del “ángel” desmejorar los raptos difíciles del “duende”. No pueden “pellizcar el cante”.

De la juerga intelectual, generalmente adeudada a una compasión pietista con las “cosas del pueblo”, estamos a un paso de la municipal, juerga de protocolo, último tipo conocido. Se impone la etiqueta. Se agasaja al extranjero. Nada.

Juergas cultas llamará un crítico a las juergas intelectuales, siguiendo palmariamente a González Climent, incluso en parte de sus apreciaciones sobre su carencia de duende. Junto al elogio de la juerga auténtica y el encarecimiento de su

ritual, aparecen en este texto algunos de los ropajes que ya hemos contemplado en este tramo final de nuestro estudio: la juerga auténtica reclama el *cante auténtico*, esto es, el jondo o grande: tonás, martinetes, cañas, soleares y seguiriyas:

Las Juergas cultas, provocadas intencionadamente con los claros propósitos de depuración del Flamenco, son necesariamente frías, desarticuladas, forzadas... En ellas escasea el “duende”; y el Flamenco, desligado de su contexto vital, se reduce a pura “química”.

Las Juergas de aficionados, es decir: de entendidos, son las únicas que se desarrollan normalmente en un clima flamenco limpio y depurado. Estas Juergas son actos casi rituales, reuniones de estudio, pequeñas asambleas del mejor Flamenco que se desenvuelven con la justa medida de la ponderación. En ellas, por supuesto, hay calor, hay movimiento, hay auténtica comunicación entre los cantaores y el pequeño auditorio, hay incluso alicientes de otro tipo como pueden ser el vino y la conversación ocurrente... pero todo en definitiva queda supeditado al Flamenco. Y cuando surge el cante se hace el silencio, se escucha con respeto, se jalea con oportunidad, se comenta con tino, se aplaude sin extremos. Y todo dentro de un clima apropiado de corrección, de sensatez, de moderación que hace aún más grato el disfrute completo del Flamenco. En estas Juergas no son precisamente los estilos festeros los que más se prodigan, sino los cantes auténticamente “jondos” que encuentran en ellas un clima justo de comprensión. Los cantaores serios, completos e inspirados encuentran en las Juergas de aficionados el marco apropiado para el cante que tiene forma de Tonás, de Martinetes, de Cañas, de Soleares o de Seguiriyas.

[...] Y es que el cantaor, nacido casi siempre en estratos sociales ínfimos, se encuentra más a gusto en el ambiente de una Juerga que en los marcos refinados de una reunión elegante, dando suelta con mayor facilidad al duende flamenco que lleva dentro. (Roldán Fernández, 1997, p. 232)

Juergas intelectuales, juergas municipales o de protocolo, juergas cultas, juergas remedadas, inauténticas. Estamos a un paso de la que podríamos denominar juerga turística, de gran contradicción en los términos, modalidad no tan reciente de reunión flamenca imitatoria de la que tenemos noticia. En el Sacromonte granadino, eventualmente, tras los espectáculos organizados cada noche en doble, triple y hasta cuádruple sesión para turistas, después de partidos los últimos autobuses y tomadas las últimas y apresuradas fotos, en alguna cueva, o en un bar aldeaño, se intenta



reproducir, para un público formado por jóvenes promesas, estudiantes Erasmus inclinados al compás, sospechosos habituales de parranda y un puñado de turistas dilectos, un ritual y una liturgia. Con los pecios de un naufragio que ya empieza a ser antiguo y la fuerza de la nostalgia de lo no vivido, estos grupos heterogéneos e ilusionados de individuos busca pasar un buen rato y participar de la experiencia de lo *auténtico* como si hubieran leído en una guía la cita de D. E. Pohren (2014, p. 96): “a *juerga* is a most innocent affair, in which a small group of *aficionados* and artists gather together in an attempt to conjure up a few unforgettable moments of gaiety and *duende*”. El éxito de tal empresa será, una vez más, enteramente subjetivo. El hecho de que las condiciones psicosociales en las que ese tipo de reunión se gestó hayan dejado de existir no convencerá a los asistentes de la turística de la ilusión de su realización. Lo auténtico, lo verdadero, asociados a la experiencia individual del fenómeno artístico, no son sino construcciones. No postulamos con esto que la reunión de aficionados y sus rituales hayan desaparecido por completo, pero sus actuales resortes son otros y sus acólitos concelebran muy de tarde en tarde: coletazos nostálgicos de una praxis en origen ya nostálgica que se quiso metafísica, que pretendía “mantener incólumes e inalterables los contraídos rasgos natales de la fisonomía de un viejo modo de cantar que posiblemente jamás existió”.

Se trata de una liturgia delirantemente romántica, de un psicodrama, como la nomenclatura del más esotérico neo-romanticismo de la actualidad denomina a sus manifestaciones escénicas, distinguidas por un patetismo e irracionalidad bastante más que presuntos. (Lavour, 1976. p. 59)

La *juerga*, esa huida hacia el pasado de marbete romántico, no es exactamente un ropaje del *duende*; consistiría, más bien, según sus crecidos escolanos, en el teatro o el oratorio más adecuados para su venida, ataviada de liturgia y ritual. Y es que, nos dicen sus devotos, el *duende* precisa de un ambiente condicional religioso para su advenimiento. Los hermanos Machado (1984, p. 464) ponen en boca de Heredia, el guitarrista-filósofo enamorado secretamente de su cantaora en *La Lola se va los puertos*, un alegato a favor de la *juerga* en el que se devela ese trasfondo religioso y se reivindica, como respondiendo a un supuesto ataque, su formalidad.

HEREDIA:

Siempre fue seria  
nuestra profesión. La copla  
y la guitarra flamenca  
–usté lo sabe– no son  
cosas de broma. La juerga  
–se entiende con cante hondo–  
tiene de función de iglesia  
más que de jolgorio. No es  
una diversión cualquiera,  
donde se mete ruido  
y se descorchan botellas.  
Para alegrarse en flamenco  
se ha menester mucha ciencia  
mucha devoción al cante  
y al toque.

Duende como mística, como comunicación con un dios<sup>233</sup>. Pero el dios de este templo procede *de abajo*, del inframundo, es un dios “que sube por las plantas de los pies” y que se revela a través de “sonidos negros”: divinidad, pues, luciferina, de lo oscuro, lo reservado y lo patético. Estamos ante una mística inversa, de misa negra, que, sin embargo, no se atreve a proclamarse como tal, acaso, por mera superstición. “El duende, en fin, es una borrachera de sí mismo: la forma más evidente de lo demoníaco, aunque Lorca no lo diga en su conferencia ni lo dijera nunca de modo tan expreso”, escribe lúcidamente Paco Umbral (1988, p. 36) en su estudio sobre Lorca como poeta maldito, esto es, como “devoto del duende –del demonio–” (Umbral, 1988, p. 160):

[E]l duende es ya una inspiración determinada por el mal, por lo insobornable, rebelde y oscuro; no un posible estado de gracia, sino un declarado

---

<sup>233</sup> El maestro sufí persa Rumi (Balj, Afganistán, c. 1207-Konya, Turquía, 1273) escribió: “Varios caminos llevan a Dios. / Yo he escogido el de la danza y la música”. No es baladí preguntarse cuánto hubieran dado de sí de esos versos en las manos de quien escribió: “Se saben los caminos para buscar a Dios. Desde el modo bárbaro del eremita al modo sutil del místico. Con una torre como Santa Teresa o con tres caminos como San Juan de la Cruz. [...] Para buscar al duende no hay mapa ni ejercicio”, y luego establecía que las artes en las que el duende encuentra más campo son la música, la danza y la poesía hablada.

estado de maldad (entendiendo siempre esta palabra en un sentido no moral ni teológico, sino natural).

Harold Bloom (2005, p. 723) se refiere también a un Lorca “absolutamente demoníaco”, y en un sentido muy cercano al del pionero nada medroso de esta exploración que es Umbral, declara (2005, p. 721): “Lorca combate con el duende, que es el demonio agnóstico renuente a ceder el control. El duende no es ángel ni musa sino álter ego, la segunda y más crucial definición de genio en la Roma antigua”.

Fue Søren Kierkegaard quien afirmó de lo demoníaco que su alcance es mucho mayor de lo que se le supone habitualmente, pues se encuentran huellas suyas en todo ser humano, y lo definió como “lo reservado e involuntariamente revelado” (Umbral, 1988, 309-310). Pues bien, reserva y revelación involuntaria son, precisamente, las premisas radicales de la liturgia presidida por el duende. Requisito suyo es la reserva (en la reserva habita y en el reservado realiza sus contadas y siempre dispares epifanías) y ni del intérprete ni de los fieles depende su voluntad: esta es siempre del duende, especie de Paráclito oscuro que decide unilateralmente el cuándo, el dónde y el cómo de su Pentecostés.

Entonces aparece el duende; que no es mera inspiración artística, ni ejecución académica, sino la canalización de los diversos elementos por los que la liturgia alcanza el efecto deseado; al igual que un hechizo es provocado por un conjunto ejecutado con destreza y acierto. Al duende no se le busca, él sólo está presente si la ceremonia se realiza de acuerdo con unos parámetros de ritual establecidos desde antiguo; el duende es el resultado de la perfecta factura.

Es cierto que el intérprete ya ha perdido los fundamentos de estos signos, pero en su interior, en el interior de todos los presentes que sean cabales, en el subconsciente colectivo, subsiste la necesidad de revivir esa conjunción y ese es el objeto de una reunión flamenca. Al duende no se le puede definir porque es etéreo, porque él sólo [sic] no es nada, necesita de la liturgia, de unos condicionantes que apenas nadie conoce pero que todos reconocen cuando aparece. Esta relación de intimismo con respecto al grupo nos hace recordar la necesidad religiosa oculta, porque perseguida, de la que procede el flamenco. (Ruiz Mata, 2012, p. 121)

Antonio Murciano González (Arcos de la Frontera, Cádiz, 1929), poeta popular de vasta obra que se ha prodigado también como autor de letras para el flamenco, caracteriza en dos tercerillas el reservado de taberna en el que se cita el círculo de los cabales (García Tejera, 1986, p. 189):

Santuario del quejido.  
Templo del duende y del ángel.  
Sagrario de luna y vino.

Sacerdote de altos manes,  
el cantaor, como un rito,  
oficia entre los cabales.

¿Templo del duende y del ángel, o templo consagrado a la exclusiva advocación tenebrosa del duende del que el ángel, que llegó mucho antes, no se quiere ir? Son muchas las veces en las que poetas y ensayistas se ven como impelidos a atenuar la raíz demoníaca del duende presentándolo en la compañía apaciguadora del ángel, quien, con su perfil aéreo y sus iridiscencias, nos lo hace asimilable, atemperando su inherente malditismo con lo bendito de un espíritu, si afín, al menos no réprobo. Enduendamiento no es otra cosa que el endemoniamiento que no se atreve a decir su nombre, y si esto la flamencología tradicional no lo pronuncia, ha de ser, reiteramos, por miedo cerval, por suspicacia y prevención de lo que adivina nigromántico<sup>234</sup>.

Mucho antes de sus escarceos con el duende García Lorca exploró la idea del cantaor como médium: está en sus primeras incursiones flamencas, concretamente al final de su conferencia sobre el cante jondo. Antes de dedicar un recuerdo a “los maravillosos ‘cantaores’ merced a los cuales se debe que el cante jondo haya llegado a nuestros días”, Lorca relacionaba el cante con el fenómeno religioso calificando de médium al cantaor.

---

<sup>234</sup> Autores, digamos, medrosos, llegan a practicar una suerte de exorcismo instintivo sobre los perfiles daimónicos, o demoníacos, del duende: “En la saeta de verdad el duende aparece casi desde los ayes templados del comienzo. Y como la saeta es cante ascendente que sube por el cielo y busca a Dios y a la Virgen, el duende se siente feliz y bendito, y persiste con gozo en la garganta del cantador por más espacio que en ninguna copla. [...] En la saeta el duende se estabiliza, y sube y clarifica la atmósfera del dolor y de la angustia...” (Romero Murube, p. 434).

El “cantaor”, cuando canta, celebra un solemne rito, saca las viejas esencias dormidas y las lanza al viento envueltas en su voz..., tiene un profundo sentimiento religioso del canto.

La raza se vale de ellos para dejar escapar su dolor y su historia verídica. Son simples *mediums*, crestas líricas de nuestro pueblo.

Cantan alucinados por un punto brillante que tiembla en el horizonte, son gentes extrañas y sencillas al mismo tiempo. (García Lorca, 1984a, pp. 81-82)

Se trata, según Ian Gibson, de la segunda aparición de la voz médium en la obra lorquiana. La primera era muy temprana, de 1918, pero entonces no se refería al cantaor, sino al propio poeta: Federico anotó estos versos de factura propia y estirpe rubeniana (“torres de Dios”, “pararrayos celestes”) junto a otros de Antonio Machado:

El poeta es el médium  
de la Naturaleza,  
que explica su grandeza  
por medio de palabras.<sup>235</sup>

Como corolario de esa relación que él mismo determina, Gibson (2011, p. 327) se pregunta si cabe dudar de la identificación que Lorca acabaría de establecer entre sí mismo y los cantaores a partir de esta coincidencia, y que supondría una equiparación entre el poeta y el cantaor como médiums de su tierra. “Creemos que no –se responde–. Lorca ya sabe que él, al recitar, tiene a menudo ‘duende’, así como lo tienen los intérpretes de cante jondo, esas gentes ‘extrañas y sencillas a la vez’. Ha podido comprobarlo en numerosas ocasiones.” Cabe dudar, y mucho, de que hacia 1922 Lorca supiera *ya* que tenía duende, aunque coincidimos con Gibson en su idea basal, es decir, en que, incluso tan tempranamente, Federico intuye ya, o percibe, que tiene “algo”, que tiene “aquel”, un aquel que solo años después será acuñado como *duende* y reclamará para sí soporte teórico.

Y es que, en efecto, una de las consecuencias de su teoría es la autoasignación de esa capacidad. Cuando Lorca establece que las tres artes en las que el duende encuentra expansión son la música, la danza y la poesía hablada se está haciendo un hueco entre los grandes enduendados. Sabe a la perfección –los testimonios son

---

<sup>235</sup> Para Juan Carlos Rodríguez (1994, p. 39), de esta “combinación entre romántica y modernista” va a surgir la poética lorquiana.

incontables– de su imán, de su capacidad de subyugar a audiencias a veces incluso reacias con el hechizo de sus recitaciones y sus interpretaciones al piano. Y, además, ha declarado, por la misma época en que lucubra sobre el duende, su ligazón flamenca en unos términos muy claros: en una entrevista que firma Gil Benumeya en *Gaceta Literaria* el 15 de enero de 1931, el poeta rechaza una conexión previa, la que *Medina Azzahra* había establecido en las páginas de la *Revista de Occidente* entre su producción y el baile y canto folclórico de la jota, y aprovecha para reclamar para sí una asimilación muy significativa y diversa: con la soleá y la *seguiriya*.

De expresar yo algo flamenco, sería la soleá o la siguiriya gitana –o el polo o la caña–, o sea, lo hondo, lo escueto, el fondo primitivo del andaluz, la canción que es más grito que gesto. La siguiriya y la soleá son algo exclusivamente regional, local, sin irradiaciones ni contactos. En cambio el fandanguillo y la jota expresan lo común peninsular, que aparece aquí y allá surgiendo de golpe en manantial bajo distintos nombres, en la meseta, en la costa del Mediterráneo pirenaico, en el Norte a veces. (García Lorca, 1989a, p. 504)

No hay palos de mayor prestigio, para Lorca, para los organizadores del concurso del 22, para la flamencología tradicional, para los cabales, que la *seguiriya* y la soleá. No es trivial, por tanto, su identificación con esos dos estilos o con el polo y la caña –es decir, cante jondo, antiguo y grande; “la canela del cante”, que dijo en la plaza de los Aljibes de La Alhambra *La Macarrona*– ni su rechazo del fandanguillo o de la jota por ser “lo común peninsular”, aunque, indirecta y sigilosamente, por su naturaleza derivada y menor (según, siempre, aquellas visiones contemporáneas), incapaz de duende. Lorca ha participado, por propia iniciativa, sin envite ajeno, en el conocido juego de sociedad conocido como “Si fuera” (“¿Si fueras un color, qué color serías? ¿Si fueras un palo flamenco, qué palo serías?”) y se responde a sí mismo, justificando disimuladamente el verdadero carácter de su acto volitivo: tomando, como Santa Teresa, el toro por los cuernos y poniéndolo en su sitio. De manera que a fecha de hoy, podamos decir: “Recordad el caso del flamenquísimo y enduendado Federico...”

A partir de esa doble adscripción, perfectamente tramada y trabada por el autor, las referencias, desde los mundos de la crítica literaria, flamenca y biográfica, se precipitarán. Federico es un poeta con duende, dice Luis Felipe Vivanco, “un

hombre con poder y estremecimiento en su palabra” (Vivanco, 1974, vol. II, p. 15). Harold Bloom (2005, p. 720) afirma que, al igual que Lope de Vega, nuestro autor tiene duende y que con él es su combate, su lucha, y no se resiste, siguiendo la tendencia inaugurada por el propio poeta, a ofrecer su particular listado de enduendados: Hart Crane, García Lorca, Blake, Goethe, Shelley, Tennyson, Whitman, Eliot; por último, vincula ese genio a su capacidad histriónica, de juglar: “Qué no dieran muchos lectores para oír a Lorca recitar su famoso ‘Romance sonámbulo’, con su apertura hipnótica”. “Lorca –escribe Pablo Neruda (2005, p. 167)– era el duende derrochador, la alegría centrífuga que recogía en su seno e irradiaba como un planeta la felicidad de vivir”. Para Francisco Umbral (1988, p. 33), el autor “hace pública confesión de su enduendamiento en la famosa conferencia”. Joan Brossa (Mora, 1988, junio 11) declara: “Federico tenía el duende más grande. Y quizá por eso le entendieron casi siempre mal. Porque es mucho más fácil entender el arte sin duende, más cómodo, menos molesto.” Como tantos otros, Brossa pasa cómodamente del tener al ser: “Lorca es el duende. Papasseit, el ángel.” Desde la nueva flamencología, Génesis García (1993, pp. 128 y 131) presenta a un Federico que comparte con *Torre, Malena*, San Juan, Santa Teresa o Nietzsche “la sabiduría enduendada” y “cargado de palabra poética, se acercó al flamenco y a los toros, y elaboró, enduendado, sus semejanzas”. La poesía lorquiana “es ante todo duende o búsqueda del duende. Porque en esa poesía importa, más que ningún otro Lorca, el cuarto y definitivo Lorca unamuniano, el Lorca que quiere ser”, el que “quiso buscar el duende y lo encontró en donde él mismo lo esperaba, en la muerte. Desde entonces está enduendado”, Agustín Gómez (1999, p. 69) *dixit*.

Ana y Celia, dos muchachas que asisten a la apoteósica versión de *Juego y teoría...* ofrecida en el Teatro Avenida de Buenos Aires, escriben en una nota dedicada al conferenciante: “el duende de los duendes eres tú”, la rubrican y le dejan sus señas (Gibson, 2011, p. 918). Cuando el granadino se va del domicilio habanero de Antonio Quevedo, este apunta, desolado: “La casa subsiste en el mismo lugar, pero ¡qué ruina en lo espiritual! Hubo que abandonarla pronto, porque al irse Federico se había llevado consigo su duende y su ángel, y la casa era una mansión ciega y sin luz, viuda de García Lorca.” (Gibson, 2011, p. 756). Eduardo Blanco-Amor relata un atardecer en La Alhambra en el que “de pronto se levantó y se puso de pie sobre la muralla, frente a la inmensa vega, y comenzó a declamar a voz en grito, como si debajo hubiera una muchedumbre bíblica, mosaicamente escuchando. Estaba

traspuesto, transfigurado, enajenado” (Gibson, 2011, pp. 1019-1020). Son incontables sus triunfos de rapsoda moderno, de *muchipersona*, de juglar extraordinario. Esparce su tan particular mester de juglaría como un arte musical completo y condensado en el que el bardo es, a un tiempo, solista, orquesta y director<sup>236</sup>, y al vincularse él mismo a sus propia especulación, la respuesta a las múltiples voces que le preguntan: “Dinos, Federico, ¿qué es el duende?” no puede ser ya otra que la absolutista y solar: “C’est moi!”<sup>237</sup>.

Regresando a la idea del cantaor y del poeta como médiums, que en los años veinte aparecen asimilados y parecen asimilables, en la revisión de la conferencia sobre cante jondo efectuada en 1930 se mantiene la mayoría de ideas que acompañaban a la frase sobre aquel concepto, sin embargo, la referencia al cantaor como ese ser supuestamente dotado de facultades paranormales desaparece. La explicación que Christopher Maurer ofrece a tal mudanza nos parece plausible. Considera el especialista que en 1922 Lorca concede “escasa importancia a la personalidad artística de los cantaores y guitarristas” percibiendo, esencialmente, el cante como “canción popular”, concepto en el que lo colectivo, el *pueblo*, predomina “sobre los gustos del individuo”. De ahí que los cantaores se presenten como “simples *mediums*”: las coplas, letra y música, no les pertenecen, sino que “están flotando en el viento como vilanos de oro” (Maurer, 88-89). Años más tarde, en Nueva York, Lorca meditará sobre “el papel del arte del individuo dentro de la tradición ‘clásica’ de la que hablaba Falla”. El texto que escribe para la presentación en la metrópoli de Antonia Mercé, *La Argentina*, supone, en este sentido, un cambio:

---

<sup>236</sup> Es la impresión que recibimos de las emocionadas y certeras palabras de Jorge Guillén al recordar la lectura, en abril de 1935, del *Llanto por la muerte de Ignacio Sánchez Mejías* en Sevilla, en los Reales Alcázares, en 1935, un “privilegio sin par”, en palabras de Guillén, que presenciaron solo cuatro personas: el propio Guillén, su hijo, Romero Murube y Pepín Bello. (García Lorca, 1989, p. L).

<sup>237</sup> En una entrevista de fecha desconocida publicada en Buenos Aires, titulada “El duende se hizo carne” y firmada por Narciso Robledal, Lorca relata con profusión de exclamaciones y detalles cómo, una noche en la que está desvelado, el duende se le aparece. La descripción de la criatura y sus movimientos es más que chocante: salta, trepa, se coloca en jarras, mueve la cara de un lado a otro, camina en el aire, se carcajea, le nacen alas, se desintegra... Desaparecen los tonos sombríos y se dibuja al ser travieso y colorido de los cuentos infantiles. Pero la mayor sorpresa acontece al final. El periodista le hace notar a su locuaz entrevistado que quien se le ha aparecido ha sido su duende y Lorca, un Lorca entre envanecido y estrambótico, reflexiona en voz alta: “¡Viva mi duende! Estoy esperando una nueva visita y entonces... entonces... [...] Si es mi duende, si es mi creación y si he logrado materializarle, entonces podrá ordenarle y él me obedecerá. ¿Comprende usted las consecuencias... se atreve usted a imaginárselas..., mi duende sobre mi hombro mientras yo pronuncio mis conferencias?”. Véase García Lorca, 1984b, pp. 119-125.



Lo maravilloso de la danza española es que en ella, como en el cante jondo, *cabe la personalidad*, y por lo tanto la *perenne aportación individual*, y por lo tanto la perenne modernidad y el genio. Una bailarina actual de la India, aparte de su gracia personal humana, baila como siempre han bailado y, en general, bajo las normas de siempre. Una bailarina española o un cantaor o un torero inventan, no resucitan, crean. Crean un arte único que desaparece con cada uno y que nadie puede imitar. (Maurer, pp. 89-90)<sup>238</sup>

Se trata, todavía según Maurer, de la primera vez que por la obra de Lorca asoma “la idea de que el individuo estiliza la tradición de acuerdo con su propia personalidad”. El cantaor tocado por el duende, entendemos nosotros, no sería, pues, un médium, sino que, objeto de virtual posesión, le presta *soporte físico y espiritual*. No obstante, olvidando esta transformación y su progreso, la flamencología vuelve en ocasiones a la idea del cantaor como médium, incluso, como en el caso de Fernando Quiñones (1971, pp. 70-71), equiparando a poeta y cantaor “en trance de duende”. Es una práctica común tanto como discutible esta de regresar a los orígenes *colectivistas* del poeta de Fuente Vaqueros desde sus presupuestos finales *individualistas*, los del duende, desandando un camino que fue transformador:

El cantaor en trance de duende quizá se enfrente también a algo que está más allá de sus años, de cuanto él sabe sobre el flamenco o sobre la vida misma. Inexplicablemente, dolores y gozos seculares se amontonan en su garganta. Es sólo un médium, como quizá lo sean los grandes poetas en los momentos mayores de su obra. Alguien, o muchos, le habla al cantaor desde el otro lado del Tiempo, quizás un herrero de pueblo, muerto setenta años antes de que él naciera, o una desolada gitanilla enferma en la Triana, el Sanlúcar o el Cádiz del ochocientos. Y él tiene que expresarlos, a través de las líneas musicales del cante, y que expresarse simultáneamente a sí mismo, descubrir sobre aquellas pautas su propio e “indecible” paisaje interior.

## **Rajo**

Una de las menos esotéricas, vagas o equívocas, y a la vez más usadas indumentarias del duende lorquiano –y que, por esa misma concreción u objetividad

---

<sup>238</sup> Los subrayados son de Christopher Maurer.

frecuentemente ha despistado a la flamencología a la hora de identificarla como atributo o disfraz suyo— es la que lo asimila con un rasgo de las voces consideradas más flamencas, de entre las varias que ofrece la curiosa (por idiosincrásica) gama tipológica flamenca, resultante de una combinación de timbre, altura y manera de interpretar. Se trata del *rajo*, presente siempre en la voz *afillá* —que algunos dicen *gitana*— y con frecuencia en la voz *natural* —“la exenta de impostaciones al interpretar el cante” (Blas Vega y Ríos Ruiz, 1988, p. 804) —. El duende no es más, muchas veces, que lo que es capaz de transmitir una expresiva voz desgarrada: el emotivo *rajo*.

En flamenco, se denomina *afillá* al tipo voz que se le atribuye a un discípulo de *El Planeta*, el cantaor Francisco Ortega Vargas, *El Fillo* (Puerto Real, Cádiz, c. 1810 – Sevilla, 1878). “Maestro de todos los cantaores de su tiempo” que despertaba “admiración en cuantos tuvieron ocasión de escucharle”, así llamó Demófilo a aquel gitano de bronca dicción, imitada desde entonces y que “pasa por ser la del venerable cante antiguo, aunque la causa que la produjo parece estar en la guitarra, introducida hacía muy poco en las reuniones flamencas, sin cejilla entonces” (Blas Vega y Ríos Ruiz, 1988, pp. 302-303)<sup>239</sup>. Entre la historia y la leyenda, poco sabemos de aquel *Fillo* ligado a los primeros nombres propios que asoman en el albor flamenco. De él nos dice Demófilo (1996, p. 269):

En la taberna, en las reuniones familiares o de amigos, donde cantaba el Fillo y donde antes de él cantaron tío Luis el de la Juliana, tío Luis el cautivo y otros no menos célebres, los cantadores son los verdaderos reyes, los obsequiados siempre, y aunque pagados a veces, eran escuchados con religioso silencio y ¡ay de aquel que se hubiera atrevido a interrumpirlos...!

Define Julián Pemartín (1966, pp. 11 y 134) la voz *afillá* en su clásica *Guía alfabética* del flamenco como la “ronca y grave propicia al *rajo*” y a la *rajá* como “la voz bronca, velada, aguardentosa [...] propia de los cantaores gitanos”. Pero ¿qué es,

---

<sup>239</sup> En la entrada que el *Diccionario enciclopédico ilustrado del flamenco* ofrece sobre la VOZ AFILLÁ se ofrece una explicación del posible origen de esa tipología de voz flamenca, desarrollada y fundamentada por José Blas Vega: “El predominio de la voz *afillá* en el siglo pasado, coincidió con el escaso conocimiento que se tenía en el arte de acompañar a cantar flamenco con la guitarra, a base de dos únicos tonos: *mi* por arriba y *la* por medio, lo que obligaba a una adaptación forzosa que producía el enronquecimiento de la voz.” (Blas Vega y Ríos Ruiz, p. 804).

en esta profusión desordenada de términos en los que tan pródigo es el flamenco, exactamente, el *rajo*? Regresemos a las descripciones de Pemartín (1966, p. 134):

RAJO: Intensidad expresiva que alcanzan en su ejecución ciertos cantaores y que produce en el ánimo del que escucha una conmoción profunda que duele como una rasgadura agridulce.

El *rajo* surge principalmente, en la voz *rajá*, y si el *cantaor* que la posee es dueño, por añadidura, de un buen estilo y un sentir profundo del cante, al ejecutar éste llega a alcanzar –con su *rajo*– el más elevado ápice de la expresión flamenca.

Para muchos tratadistas, la ortodoxia jonda en el cante no puede darse sin la concurrencia del *rajo*, en un proceso de retroalimentaciones un tanto endogámicas, todas las cuales presentan adherencias que en este estudio hemos identificado como ropajes del duende:

La interpretación correcta del jondo exige, de un modo esencial, determinadas calidades de voz. Ningún tipo de voz apto para el bel canto o la canción más o menos común en el folklore de Occidente es apropiado para el jondo. Los melismas de la melodía jonda y sus peculiares matices expresivos requieren un timbre especial que sólo posee la garganta gitana o la voz de aquellos artistas en quienes prevalecen rasgos raciales de ascendencia oriental.

Un javanés, un hindú, un árabe pueden reproducir fácilmente sonidos análogos a los que emite el cantaor de verdadero cante jondo con su voz “*afillá*”, e incluso adaptarse al sentido musical del flamenco. Y es que la música, contrariamente a lo que afirma el lugar común, no es un lenguaje universal. Cada raza o grupo de razas afines posee su propio medio expresivo, su propio sentido del ritmo y del estilo y también su propia fisiología característica. Existe una inseparable relación entre los caracteres físicos de un pueblo y su manera de interpretar la música y la danza. Comparando el modo de cantar y bailar han podido establecer los etnólogos muchos parentescos de raza. El estilo de movimiento está tan arraigado en lo fisiológico que aún perdura miles de años y resiste a las influencias externas. Y lo mismo ocurre con la voz. (Lafuente, 2005, p. 124)

Se colige de los planteamientos de Lafuente, publicados en primera edición por editorial Barna, en 1955, que en el *rajo* se encuentran quintaesenciados tres de los

más importantes y suntuosos ropajes del duende: lo gitano, lo jondo y lo oriental, nada menos. Las voces afillás serían las típicamente gitanas, ecos suyos se encuentran en otras razas y otras longitudes, todas orientadas hacia el sol naciente, y resultan las más apropiadas para lo jondo: estos rasgos radiales aparecen filiados, no siempre de manera ordenada, en muchos estudios. Es algo así como lo que ocurriría con las voces negras en relación con el jazz, el gospel o el soul (que Amy Winehouse, judía inglesa, o Silverio Franconetti<sup>240</sup>, payo español con sangre italiana, tuvieran la voz bronca y rozada no serían sino excepciones a una regla que raramente se cuestiona), con la importante diferencia de que quienes reivindican esos rasgos para la música afroamericana no le reclaman –sería absurdo hacerlo– una procedencia oriental.

La voz de “calidades especiales” que se conoce como afillá y que tantos estiman la voz jonda por antonomasia, será consagrada como la de la “áspera pureza” y su paradigma y su espejo lo constituirán, paradójicamente, unas condiciones vocales y una forma de cantar que ignoramos, las de *El Fillo* (Lafuente, 2005, p. 124). Por sencilla oposición, si las rajadas son las voces privativas del cante jondo y la expresión del duende, las que se encuentren en el otro extremo del arco se entenderán como las menos adecuadas. Estas serían la voz laína, “aguda y vibrante”, como la de Juan Breva, y la voz de falsete, “impostada para suplir la carencia de voz natural o adecuada para la interpretación del cante”, la del Chacón de los últimos años<sup>241</sup>. En el puzzle de este recorrido por las más recurrentes asociaciones del duende cuyas últimas piezas andamos encajando, reconocemos ya los viejos vestidos, cada vez más mezclados, cada vez más recurrentes. Así reaparecen pureza, falta de virtuosismo, voz afillá, rajo y pellizco en este párrafo de González Climent (1989, p. 229):

En última instancia, el flamenco es enemigo del virtuosismo, de la voz blanda, femenina. En el vocabulario gremial hay términos que denuncian una defensa contra tales inclinaciones: cante rajado, pellizcar el cante, echar carbón al duende,

---

<sup>240</sup> Aurelio de Cádiz a Blas Vega: “A Chacón no le gustó nadie más que Curro Dulce..., na más que Silverio; porque Curro Dulce cantaba con la voz natural y Silverio cantaba con la voz afillá” (Blas Vega, 1988, p. 43).

<sup>241</sup> Chacón tenía, según muchos testimonios, entre ellos el de Aurelio Sellés, la voz natural: “Sí, sí, tenía la voz natural, pero después a última hora, cuando conocía todos los cantes era cuando se quedó sin voz. Chacón siempre ha cantado bien, ese hombre siempre cantó bien”. José Blas Vega nos amplía estos datos: “Chacón no sólo cantaba con la voz natural, sino que sabía llevarla por un registro muy amplio de tonalidades. En sus últimos años, y a consecuencia de las enfermedades, su voz se transformó en un maravilloso falsete. Este tipo de voz, utilizado en sus últimas grabaciones, ha servido desafortunadamente como materia de juicio” (Blas Vega, 1988, pp. 104 y 21).

aguardentar la voz, etc. Todos ellos denuncian una rebusca interna y entrañal de *pureza humana* que no cabe en la voz educada del operista.

Como en los casos previos, Lorca es el soporte teórico de la preferencia. Por el lado literario, son algunas pinceladas de su conferencia las que han hecho deducir su defensa de lo grave, roto, gutural, rozado y bronco; por otro están los soportes biográficos, que señalan en la misma dirección, tal como recoge el libro de recuerdos de su hermano Francisco. En la charla del 33, las referencias sobre lo arrastrado y ronco ni se presentan encadenadas ni parecen planificadas para provocar un efecto determinado, pero entre todas conforman un mosaico de imágenes visuales y sonoras que dibujarán esa primacía: los sonidos negros, lo obscuro y estremecido, el canto de los marineros borrosos, la idea de lucha con la propia voz, el rechazo de “toda la dulce geometría aprendida”, la ruptura de los estilos, el amor por el borde de la herida... Ahora bien, es en el relato de la transformación de la voz de Pastora Pavón en el que aparece, de un lado, el duende en el cante, de otro, una voz “sin voz, sin aliento, sin matices, con la garganta abrasada, pero... con duende”; ese duende es “amigo de los vientos cargados de arena” y para alcanzarlo la Niña “tuvo que desgarrar su voz”, “se tuvo que empobrecer de facultades y de seguridades”, y, finalmente: “su voz era un chorro de sangre”. Las “alas de cuchillos oxidados” que arrastraba por el suelo el duende moribundo del baile no harían sino acrecentar la sensaciones de arrastre, de carga, de desgarró, de arena, de abrasamiento, de oscuridad...

Del lado de lo biográfico, o de lo literario que busca su explicación primera en lo biográfico, Francisco García Lorca ancla un claro razonamiento al dato vital. Al comentar el poema de su hermano dedicado a Juan Breva<sup>242</sup> distingue entre cantaores de “voz desgarrada, áspera y dramática que parecen requerir ciertos cantes que destacan la nota patética” y los de “voces transparentes, más matizadas”, como la del propio Juan Breva o don Antonio Chacón, que “cantaba a lo delicado”, cuerda esta a la que debió pertenecer aquel miembro juglar y bohemio de la familia, el tío Baldomero. Y realiza dos paralelismos con el toreo: la escuela rondeña, por un lado y la sevillana por otro; Joselito frente a Belmonte”. Concluye Francisco García Lorca

---

<sup>242</sup> “Juan Breva tenía / cuerpo de gigante / y voz de niña. / Nada como su trino. / Era la misma / pena cantando / detrás de una sonrisa. / Evoca los limonares / de Málaga la dormida, / y hay en su llanto dejos / de sal marina. / Como Homero cantó / ciego. Su voz tenía / algo de mar sin luz /y naranja exprimida.” (García Lorca, 1992, p. 204).

(1996, p. 53) con estas palabras: “Ante esta división, Federico, puesto a elegir, optaría por el estilo desgarrado y dramático”, esto es, “el grito terrible de Silverio”.

Voz desgarrada, áspera y dramática, ¿la han pensado los críticos y estudiosos de flamenco la niña de los ojos del duende?

Efectivamente, el duende es propicio a quienes se entregan al cante sin miedo a romperse la voz y hacérsela añicos si es preciso, porque no piensan en ello.

Entiéndase Manolo Caracol, Chano Lobato, Fernanda de Utrera..., voces negras como una “piconá”. Cuánto [sic] más negras y rotas, acaso sea su cante más imperfecto, pero siempre será más caliente. (Gómez, 1999, p. 67)

¿Coinciden en esa apreciación de imperfección disculpable en aras del imperio del duende los intérpretes flamencos o buscan, en cambio, la perfección y el cuidado de las voces por encima de todo? El “nunca bien ponderado Niño de Marchena” expresó algo al respecto en una conferencia ilustrada por él mismo y el tocaor Benito de Mérida<sup>243</sup>:

Porque, ahora, no hay duda que se canta con mucho más arte, con más cosas bonitas, y antes se cantaba muy bien pero más liso. Y, claro, no apartándose de la línea buena, y sacándole más partido a lo que se haga... Porque se puede ir cantando por una línea que uno conozca, pero superarla, si es posible, se tienen condiciones y facultades y, al mismo tiempo, ir creando. Porque siempre, y sobre todo nosotros, los andaluces, por mayoría, es temperamental, por forma de ser, pues nos gusta crear y superar una cosa, y exponer más todavía de las cosas que se hacen perfectas. Ponerles más perfección.

Está claro que el marchenero rehúye el abordaje desmañado o abandonado a los caprichos del azar del cante; sus ideales eran muy otros: el conocimiento, la creatividad, la superación y el perfeccionamiento de lo que ya se domina. Pero Marchena nunca recibió la visita del duende... Veamos lo que nos dice uno de sus favorecidos, Antonio Núñez, *Chocolate*:

---

<sup>243</sup> El cantaor, o cantador, como él prefería, Pepe Marchena, dio esta conferencia en el Aula Magna de la Facultad de Medicina de la Universidad de Sevilla, el 28 de febrero de 1972. Tras hacer cuatro modelos de taranta para ejemplificar su evolución desde aproximadamente 1910 José Tejada concluye con las palabras que transcribimos. (Pepe Marchena, 2006, corte 5: *Tarantas* “A mi Grabiela”, “Que mira lo que te he compraó”, “Tú el barco y yo el navegante”, “Tengo pena”, seguidas de comentarios).

Una vez, cuando tenía 12 años, yo crecí en la Alameda (en Sevilla). En la Alameda había muchos borrachos, y yo me dediqué a los borrachos, por eso me fui [...], fueron dos épocas las que viví allí [...], y encontré a un hombre que se jactaba de ser flamencólogo, y me sentí muy agradecido, porque me dio doscientas o trescientas pesetas, y con eso pude comer durante un mes, estoy hablando de hace veinticinco años. Bueno, cuando cantaba para ese hombre siempre estaba cansado, porque yo dormía sentado en una silla en la Alameda, vestido. Un día lo encontré en una taberna, y yo había descansado bien, tenía la voz clara y fresca. Yo estaba muy contento porque me iba a dar otras trescientas pesetas y podría comer durante dos meses. Pensé que por fin podría recompensarle por todo el dinero que me había dado, ya que tenía la voz limpia. Y ocurrió lo siguiente. Me dijo: “Hoy tienes una voz horrible”. Y no supe qué responderle; dije: “Bueno, no sé”. Aquel hombre estaba acostumbrado a escucharme cantar con la voz ronca y no con la voz clara. Me dolió mucho cuando dijo que tenía la voz horrible, pero tuve que seguir el favoritismo y le dije: “Es que hoy no he descansado, no he dormido, estoy mal”.

A William Washabaugh (2005, pp. 84-85) le interesa esta anécdota como ejemplo de acontecimientos heteroglósicos, aquellos que, en la terminología de Bajtin, “no admiten una interpretación única ni una descripción totalizadora”, que “poseen, casi siempre una doble voz”, y aprovecha para poner en solfa la interpretación que hace el flamencólogo al que Chocolate se la había narrado, según el cual el flamenco es una práctica irónica, un “canto que cantan cantaores cansados que fingen ser fuertes, y cantaores fuertes que fingen estar casados, y en algunas ocasiones, cantaores que, no encontrándose en ninguna de las dos condiciones, fingen hallarse en ambas”. Para nosotros, el mensaje de Antonio Núñez (irónico, en efecto, y también heteroglósico) es fundamentalmente paradójico, y se relaciona con el anterior testimonio de este mismo cantaor que hemos ofrecido más arriba: “Es muy difícil de entender. Un misterio. Tú no te gustas y el público goza: eso es el duende”. Aquel hombre estaba acostumbrado a escuchar al niño ¡de doce años! con la voz ronca y no con la voz clara. Aquel hombre, el flamencólogo, *quería* escucharlo siempre así. Justo de la manera en la que a Chocolate no le gustaba cantar: él prefería su voz clara, limpia, fresca, descansada. No rozada ni arrastrada ni maltratada ni afillá. Le dolió mucho, confiesa, pero tuvo “que seguir el favoritismo”.

No, la voz afillá no es la preferida de los cantaores, pero sí de los flamencólogos y de muchos aficionados y cabales. Así cuenta Aurelio de Cádiz: “Enrique Butrón era un cantaor formidable, ese era uno de los mejores cantaores que yo he conocido en mi vida, lo que es, es que tenía ya la voz afillá: ronca” (Blas Vega, 1988, p. 21). *Ergo*, no era, para el gusto de Aurelio, *perfecto*. Y Mayte Martín, capitana del grupo aún joven de intérpretes “que han renovado la tradición del cante dulce, lírico, bien pronunciado y bien matizado, que nació en El Planeta y continuó en Silverio y Chacón”, y máximo exponente cantaor de ese axioma flamenco admirable y admirablemente flamenco que reza: “el conocimiento la pasión no quita”, nos lo confirma: “El rajo, el pellizco, el grito, esas cosas que adoran los flamencólogos no lo son todo” (Mora, 2011, p. 120).

Entonces, ¿de dónde y por qué esta delectación en las voces con rajo? Los hermanos Hurtado nos ofrecen una explicación con la que podemos coincidir o no, pero que no carece de interés. Para ellos, las grabaciones antiguas de artistas gitanos y no gitanos (*Niña de los Peines*, *Niño Gloria*, Manuel Vallejo, Antonio Chacón) los muestran a todos “dentro de la misma línea estilística: voces bellísimas, limpias y brillantes; una técnica vocal virtuosística, barroca, elegante, preciosista y una altísima capacidad emotiva y vibrante, con un poder de fascinación envolvente, frenético. Algo así como eso que los árabes llaman *Tárab*.” Ahora bien...

El Flamenco, a lo largo de su evolución, ha trascendido de tal manera, que ha posibilitado la circunstancia de que –modernamente–, cuando un cantaor ha alcanzado durante su época de plenitud altas cimas de maestría e importancia, al llegar el momento en que las facultades interpretativas se debilitan, se le sigue escuchando con igual (o incluso mayor) deleite estético y respeto, *a pesar (y no a causa de)* de [sic] la disminución de la brillantez de su interpretación, pero esto es una excepción de la cual sólo pueden beneficiarse los grandes artistas consagrados, después de haber demostrado su valía. (Hurtado Torres, 2009, p. 83)

La hipótesis nos vale como aclaración parcial del actual *statu quo*, pero resulta insuficiente, porque no explica un gusto, digamos, desasido, por ese tipo de voces llenas de drama y desgarró que, a veces, algunas veces, desbordan su tono exacto, y que pueden no tener que ver con la nostalgia o la reverencia de una edad de oro. Tal gusto, bien natural bien adquirido, no es mayoritario, pero sí compartido por una



minoría determinante o influyente, y solo se explica por sí mismo: hay sujetos que prefieren tal tipo de expresividad canora, el tipo patético, sencillamente. Cómo, si no, interpretar fenómenos –en el campo de la música popular mexicana ahora– como el del resurgimiento español de Chavela Vargas: en las dos décadas que van de 1992 a 2012 una legión de seguidores de todas las edades, muchos de ellos jóvenes, acudía fervorosamente a sus conciertos y compraba sus discos; sus facultades musicales estaban objetivamente mermadas, pero la fuerza patética era superior a la que había tenido en los años mexicanos de esplendor (los 50 y 60), período del todo desconocido por aquellos mismos jóvenes que la idolatraban.

Rafael Sánchez Ferlosio (2003, p. 75) se ha referido en varias ocasiones a su fervor por aquella “mujer pequeña, fea y de apariencia física casi contrahecha”, pero “artista excepcional por la irresistible fuerza de expresividad patética que impulsaba su voz y su dicción” que fue Édith Piaf, una cantante que “lograba lanzar tan lejos y tan fuera de sí misma sus canciones que ningún público podía negarse a ellas”. En *Vendrán más años malos y nos harán más ciegos* (Sánchez Ferlosio, 1993, p. 116), la ha confrontado con el concepto de duende:

La telúrica pedantería del narcisismo andaluz, por la que pretenden que sólo ellos pueden llegar a sentir y comprender plenamente lo suyo y por la que si te atreves a dar palmas en una sesión folclórica (que, por cierto, tan sólo los ingleses se han demostrado capaces de aguantar más de una vez), te sugieren, amable pero piadosamente, que más vale que lo dejes, porque nunca acertarías con el compás, les lleva a presumir de que lo que llaman “duende” es una cualidad única y privativa de algunos de sus cantaores ; pero el “duende” no tiene más misterio que lo que en todo Occidente se conoce como pathos, o sea, la capacidad patética, en este caso de una entonación y de una voz. Y, ¡lo que son las cosas!, de cuantos cantaores haya yo podido jamás oír, nadie nunca ha alcanzado, ni con mucho, el duende, absolutamente arrebatador, de Édith Piaf.

La idea, expresada con la acrimonia comprensible de quien denuncia un largo empalago, es más que estimulante. El duende no sería, para el heterodoxo ensayista, otra cosa que la capacidad patética, el *pathos* de los antiguos griegos, fronterizo y lacerante, que sobrevive y colea desde Lisboa a Atenas y desde Gallipoli a Alejandría. Una entonación y una voz, nada más, nada menos, pero que nos requeriría y contagiaría

por igual, retorciéndonos y despertando íntimos presagios. Si este fuera el caso, el concepto tendría la oportunidad de franquear las estrechas fronteras actuales –solo aplicado al flamenco y, muy preferentemente, al cante– y podríamos discutir si cantores urbanos de la casta de Édith Piaf, como Umm Kalzum, Rosa Balistreri, Stratos Pajioumdsís, Amália Rodrigues, Dona Siminica, Line Monty, Toni Zenet, Sotiría Leonardu, Maria Carta, Joaquín Sabina o Dimitris Gogos, tienen duende o no; o si el duende, el pathos, sigue alentando en la era tecnológica por los cantos anónimos de hombres y mujeres del campo y el mar, egeos, sardos, anatolios, baleares o magrebíes; o si, alejándonos del *Mare Nostrum* y cruzando el más griego de los océanos, reaparece en los boleros y rancheras de la Vargas o en los blues de Ma Rainey y Blind Willie Johnson, el autor e intérprete de “Dark Was The Night, Cold Was The Ground”, una canción sin letra, de vocales gemidas punteadas por una guitarra *slide*, leitmotif de la película de 1964 *Il Vangelo secondo Matteo*, que Pasolini rodó en el más despojado paisaje italiano, amigo de los vientos cargados de arena.

El problema de la palabra duende, cuya vocación era, sobre el papel y en la voz de Lorca, totalizadora, aplicable a la generalidad de las artes, es que solo los flamencos, en realidad, la usan. Hubo un período no tan lejano en que la crítica taurina la usufructuaba, aplicándosela a diestros como Romero y de Paula; hoy dormita en la dehesa. Nadie discute si Miquel Barceló, La Ribot, Carmen Machi, o Santiago Ydáñez tienen o no duende. Mucho menos se argumentaría la presencia de ese espíritu en la obra de Michael Haneke, J. M. Coetzee, Julio Bocca o Pina Bausch... a no ser que estos autores se aproximaran a la creación lorquiana o al universo flamenco. Podrá aparecer como mención aislada y descontextualizada en una crítica de arte o de espectáculos, pero constituirá una especie de toque o rasgo de estilo, pues no existe dialéctica alguna contemporánea, ajena al flamenco, sobre el duende. Antonio y David Hurtado Torres (2009, p. 74) reclaman ese uso global, para todas las artes, del concepto, entendido como “la capacidad de conmover emocional e intelectualmente”, pero todos sabemos que la batalla está, de antemano, perdida:

Y en relación con el concepto de *Duende*, es necesario dejar claro a nuestros lectores que ese término no es algo propio y exclusivo del Flamenco, sino que se refiere al indispensable elemento emocional que todo arte –desde una canción de estilo Pop a una ópera, pasando por un poema– posee. La capacidad de conmover –

emocional o intelectualmente— es una cualidad universal inherente a toda manifestación artística. Chopin tenía (y tiene) muchísimo *duende*, y no es Flamenco.

Los ateos y herejes del *duendismo*, que son pocos y, al estar muy mal mirados, se disfrazan y esconden, ellos también, con ropajes, sonreirán al leer en sus catacumbas los latigazos que le ha propinado a esa ánima un cantaor de Jerez sobrado de rajo y, como se verá, de soberbia, Miguel de los Santos Pastor, *Agujetas*, artista considerado por muchos con *duende* y por casi todos con *malaje*<sup>244</sup>, y que ha expresado siempre su rechazo a la existencia, presencia, y complacencia del *duende*.

Agujetas no ofrece género de dudas cuando se le pregunta por el *duende*, ese otro gran desconocido: “Es mentira, es mentira, eso es mentiiiiiraaa... Aquí no hay *duende* ni *ná*. Yo no sé *ná* de eso. El *duende* es como para los niños el tío, que viene el tío, el coco. *Iguaaaaa*. Yo no sé *ná* de eso. No entiendo qué es eso del *duende*. No tengo ni idea.”

[...] Recupera acto seguido eso que hablaba de la trola del *duende*: “Pero todo eso es mentira. La verdad es que no hay *duende*, coco y eso”. Y dice a palo seco: “Cantar”. “Hay quien necesita droga, vino y eso. Yo no necesito nada. Me tomo una mijita de agua y canto. ¿Por qué me va a dar vergüenza de cantar (se ríe) si yo vivo de eso?”. (Toro, 2014, 27 de septiembre)

Por si alguien pensara que *Agujetas*, de verdad, no sabe *ná* de eso, que no tiene ni idea, he aquí la trastienda de su opinión, recogida en anterior entrevista: “ni *duende* ni *na*, lo que hay es que tener la voz que yo tengo” (Fernández Mejías, 2005, p. 8). Es la confirmación radical de lo que venimos postulando. Muchos han calificado al jerezano como cantaor con *duende*; él rechaza la atribución y hasta la existencia de tal fantasma o la vincula a la ingesta de psicotropos; finalmente, reduce ese concepto a un tipo de voz,

---

<sup>244</sup> Permítasenos justificar los altisonantes calificativos de soberbio y *malaje* a Manuel Santos Pastor, en un trabajo de carácter académico como este, reproduciendo parte de una crítica de Alfredo Grimaldos a un recital del jerezano en la Sala Clamores de Madrid, titulada “Un escándalo injustificable” y publicada en el diario *El Mundo* el 4-XII-1994: “Estamos acostumbrados a salidas de tono suyas como las de que ‘Camarón era un endrogao’ o ‘Carmen Amaya no sabía bailar’, pero esta vez se esmeró en sus renovadas inmundicias. Para *Agujetas* no tiene ningún sentido hablar de malos tratos a mujeres, a pesar de que cada año haya decenas de víctimas mortales. Este aborrecible personaje de las cavernas considera que, en realidad, sucede todo lo contrario, porque ‘casi todos los hombres son maricones y las mujeres, machorras’. Y piensa que eso es un signo característico de este tiempo: ‘Con Franco no había maricones’. Pero lo más lamentable del asunto es que las réplicas a los comentarios de este mal bicho fueron aisladas y minoritarias. La mayoría de los espectadores permaneció en silencio no aprobatorio, pero sí pasivo. Esta sociedad está cada vez más desarmada moralmente y demasiado acostumbrada a convivir con la ignominia” (Grimaldos, 2010, pp. 309-310).

la que él posee, extraordinariamente dramática, desgarrada, afillá: *patética*. Curioso que Fernando Quiñones (2005, p. 111) calificara al pathos como “el último substrato espiritual y expresivo del cante gaditano”.

## XII. Pellizco

En el primer capítulo de este trabajo citamos la definición que en su personal *Diccionario* Enrique Morente acotaba al duende: “Una palabra inventada, una invención romántica para no decir pellizco, pero es lo mismo: la inspiración, el corazón, la transmisión”. Con la concisión típica de su discurso, con su honestidad demoledora, Morente nos bajaba a todos de las nubes, reduciendo una metáfora de prestigio estético a otra de cuna plebeya, haciéndonos sospechar si no estaríamos, de nuevo, tras una inflación de larga duración y múltiples efectos, ante la afición o manía, particularmente española según Serge Salaün, de rebautizar con etiquetas nuevas conceptos ya existentes, sobre la cual hemos tratado por extenso aquí.

*Pellizco* es una palabra radicalmente humilde, tan concreta y a ras de suelo que a duras penas podría asumir, sin auxilio de aparato retórico, grandes alcances espirituales o estéticos. El *Diccionario de la Real Academia* ni siquiera le reserva espacio a su acreditada acepción flamenca: he aquí, una vez más, la confirmación de la angostura del cuello de botella del tesoro normativo español en lo que concierne a este arte. En esta importante acepción el término sigue el mecanismo más cristalino de la metáfora pura: mientras que el pellizco físico no puede ser sino epidérmico (*pellizcar* procede del latín *vellicāre*; de *vellicāre*, con influencia de *pellis*, piel) su homónimo flamenco se ha interiorizado, tornándose anímico y visceral, y conformando su sustancia más con el dolor que provoca o debería provocar que con la acción en sí. Pero el pellizco no es solo el acto de asir la piel con los dedos y apretar para que duela, es también la señal que esta acción deja en la carne.

Duende era pellizco en la definición de Morente, es decir: la metáfora es otra metáfora, una de las menos oscuras que el espíritu *dolorido* y oscuro ha generado, usada ampliamente por artistas y aficionados flamencos, mucho más, estamos persuadidos, de lo que usarían *duende*. En este mismo capítulo hemos transcrito las palabras de *Chocolate*: “Yo soy más seguro que Manuel Torre, aunque no tengo aquel pellizco. Con él se tiraba el señorito por la ventana.”. O las de Mayte Martín: “El rajo,

el pellizco, el grito, esas cosas que adoran los flamencólogos no lo son todo”.

Meridianas en su interrelación con otros ropajes del duende analizados aquí.

Julián Pemartín (1966, p. 84) –y el suyo nos parece más grave que el olvido académico– no le da cabida en su *Guía alfabética* del cante a la voz *pellizco*, pero en su explicación del verbo *doler*, inmediatamente anterior, por cierto, a la del sustantivo *duende*, anota:

Se dice que el cante bueno, en sus momentos más expresivos, duele, para ponderar la profunda conmoción que produce en el ánimo de quienes escuchan.

Un cante, que no sea festero o de baile, y no *duela*, no es un cante cabalmente dicho.

Del cante que *duele* se dice también que tira pellizcos.

Dolor, un dolor figurado que según ciertos testimonios puede casi somatizarse, es la idea basal de este ropaje: el pellizco duele, el duende duele: dentro. El pellizco es como el duende; el duende es “pellizcar el cante” (Climent, 1989, pp. 130 y 229), retorcer la cosa, el duende es el pellizco, se reafirma y nos reafirma José Menese, en diálogo con Álvarez Caballero (2004, p. 204):

–Vamos a suponer –le pregunté a Menese en cierta ocasión en que hablábamos de esto– que cantas un mes todos los días y en el mismo lugar: ¿cuántas veces llega el duende?

–No sé... Pocas, muy pocas.

–¿Y cuando no te sientes enduendado, cuando no llega “eso”...?

–Sufro muchísimo... Se sufre un “jartón”...

–José, ¿qué es el duende?

–Es una cosa que todavía no se ha definido –responde– ni llegará a definirse porque no se sabe. Yo creo que el duende, en una palabra, es querer sacar más partido de lo que uno está haciendo. Mover la cosa, eso es el duende; pellizcar a la gente es el duende y s’acabao. Que el duende no se puede meter en una lata y facturarlo.

–¿Cómo te apercibes ti de que estás enduendado?

–Yo creo que lo siento, porque me salen cosas que yo no esperaba que me salieran, ¿no? Por ejemplo, el mover un cante, el pellizcarlo, ¿no? El duende es lo que le llena a la gente, y s’acabao... pellizcar, retorcer la cosa...

Los pocos flamencólogos que se han resuelto a establecer una conexión directa entre pellizco y duende emborrian ambas nociones en epítetos; no se atreven, como sí hacen los cantaores, a lanzar la sencilla equivalencia, duende = pellizco, seguramente porque perciben en el vocablo esa incapacidad de abstracción, conceptualización y realce que ya hemos comentado: *pellizco*, forma y fondo, es voz reacia a la idealización. Cuando los conectan abiertamente, media cierta distancia gramatical o, al menos, una aposición. Así, González Climent, comparando el arte de Antonio Ruiz Soler y el de Alejandro Vega (Huelva, 1919-Madrid, 1980), pareja artística de Pilar López, el espigado bailaor que aparecía en *Duende y misterio del flamenco* (Edgar Neville, 1952) interpretando con ella una caña modélica, decía:

Antonio es, sin duda, el primer bailaor andaluz. Es único. Sólo que Alejandro Vega es el primer bailaor flamenco. Antonio es la genialidad del equilibrio. Vega es la genialidad del pellizco. Plástica de la inteligencia, el uno. Plástica de la pasión, el otro. Antonio es ángel. Vega es duende. Antonio es toda Andalucía. Alejandro Vega es un punto cualquiera del triángulo clásico de Cádiz, Sevilla, Jerez y Huelva...

[Alejandro Vega es] el primer bailaor flamenco, la genialidad del pellizco, plástica de la pasión y extremado del duende. (Ríos Vargas, 2002, p. 101)

Similar operación realiza José Monléon en *Lo que sabemos de flamenco*: cuando dice aguardar “a que en tal o cual baile, esta o aquella noche, en determinados movimientos, surja el ‘pellizco’, el ‘duende’ de las infancias hambrientas y las soterradas revanchas” (Monléon, 1967, p. 48). O un aficionado de nombre Abraham cuyo testimonio recoge José Manuel Gamboa en su libro sobre Sernita de Jerez, de quien en su Jerez natal decían que no sonaba gitano, sino gachó: “Para mí es uno de los cantaores con mas duende y más pellizco, cante espeluznante, que te deja sin respiración, enemigo de chillidos y gritos (quizá por eso llegaron las críticas)” (Gamboa, 2007, p. 210).

Hay, no obstante, ocasiones en que los estudiosos se deciden a definir el pellizco. Entonces nos penetra una rara sugestión de familiaridad, de reiteración de conceptos que ya hemos, muy sofisticadamente, oído:

Pero, por encima de arte y técnica, en el flamenco se tiene en muy alta estima lo que se conoce como el pellizco, entendido como una fuerza anclada en esa primera categoría de “arte”, cuyo rasgo principal es su cristalización inmediata en momentos

concretos irrepitibles y que resultan de más complicada hechura que el perfeccionismo, censurado a tantos intérpretes como impropio de los principios básicos del flamenco.

Nos declaramos incapaces de distinguir entre duende y pellizco, al menos en esta definición, que proporciona Cristina Cruces (2003, p. 236). Está lo más importante: la trinidad de lo irrepitible, lo imperfecto y lo verdadero. Solo faltaría insistir en los apuros para delimitarlo, en la inefabilidad de la emoción, ese no sé qué que quedan, tantos, balbuciendo. En una novela de ambiente flamenco, *La Sonanta*, firmada por Fernando M. Otero (2007, p. 10), el protagonista, arrebatado por su “frustración expresiva” escribe en el cuaderno en el que toma notas para componer la biografía de una bailaora: “*pellizco*: en el flamenco es aquello que se siente y no se puede expresar con palabras”; añadiendo que el término lo identifican críticos y aficionados con el “momento artístico en el que el cantaor se muestra con mayor profundidad expresiva”. El paralelismo con el duende vuelve brillar. Por último, Manuel Barrios (2000, p. 101), sin mencionar al duende pero sí al pellizco, pergeña otro párrafo de voces intercambiables.

En ese instante de la comunión flamenca habrá comprendido –aunque no acierte a expresarlo– los porqués de aquel insólito universo de la gesticulación, el desgarró, el *pellizco*, los *melismas*, el compás de unas *palmas sordas*, la apremiante llamada de falseta, la explosión unánime del “¡olé!” y la razón última por la cual un tercio de bandera es acogido con una lágrima que ríe o una sonrisa que llora.

Como metáfora del duende que es, el pellizco no es don al que podamos aspirar todos, no se le entrega a cualquiera, si bien hay quienes afirman, como Chocolate, que se tenía por uno de sus elegidos, que se aprende y se domina (Mora, 2011, p. 94). Insiste el gran fandanguillero y solearero jerezano: “El fandango es muy difícil y bonito de interpretar; hay que tirarle su pellizco, y cantaores con pellizco habemos mu pocos, que transmitimos nuestro cante a los aficionados y a los profanos, porque hay que transmitirle a los dos” (Álvarez Caballero, 1995, p. 88).

Entornamos aquí el armario que abrimos al principio de este capítulo con la intención de airear esa docena de vestidos pertenecientes al duende que hemos procurado identificar como de uso no ocasional o caprichoso, sino habitual y confortable, constituyendo un corpus que, esperamos, pueda servir de base a estudios venideros. Han desfilado ante nuestros ojos los immaculados paños de la pureza, con su secuela altisonante, la Razón Incorpórea; trajes raídos y batas de gusto étnico y etnicista; las púrpuras y los oros gastados de una antigüedad fastuosa de tesoros, remota, milenaria, oriental; el prestigio de las telas más viejas, de los revestimientos en ruinas, pecios *vintage*; trapos, pingajos de lo horrible, tejidos de olor acre... pero justipreciados en su romántica belleza; ropas del despojamiento, vestidos para desnudarse: ante la musicalidad y la armonía; los mantos negros con que se cubre la jondura; la capa ambigua de lo grande, que pretende tapar lo chico; la tela de la verdad y la autenticidad, especie de reliquia textil de la *Vera Icon*; las sacras vestiduras del ritual y la ceremonia en el templo íntimo y reservado; las veladuras de la voz, las rajaduras de la tela, las prendas desgarradas; y, *last but not least*, la fina capa de ropa que hay que traspasar, sin romperla, para acertar en el pellizco.

Nos agradó la prevención con la que José Menese hablaba, antes de obligarse a afinar, sobre el duende (“una cosa que todavía no se ha definido ni llegará a definirse porque no se sabe”), pues entendemos que condensa una paradoja esencial: nadie, en verdad, lo alcanza a definir, por partirse de la base de su carácter presuntamente indefinible; sin embargo, cuando alguien se apresta a determinarlo, añade en su redacción la coletilla de inefable; aún así, no se ha hecho otra cosa, desde que el propio Lorca lo ataviara con las primeras galas, que redefinirlo y revestirlo. Y tantos y tan abigarrados han sido los ropajes que ha lucido y deslucido, pasando sus intérpretes sin pudor de la sublimación a la verborrea, que lo hemos ido odiando, sin saberlo.



### 13. Cierre a compás sin desplante

Desde oraciones de catadura lírica o aforística que han sido históricamente muy divulgadas a esos neologismos que aparentan resolver de un golpe el sentido de ecuaciones conceptuales complejas, el destino de todo hallazgo poético que se populariza es el cajón de sastre del lugar común. *Romántico, surrealista, relatividad, deconstrucción, duende...*, términos que traspasaron la frontera de la jerga en la que se gestaron y, al acceder al plano coloquial, se trivializaron, reteniendo alguna dimensión de su poliédrica sustancia original. “En el buen sentido de la palabra, bueno”, “Venceréis, pero no convenceréis”, “Tardará mucho tiempo en nacer, si es que nace...”, “Yo soy yo y mi circunstancia”, “La religión es el opio del pueblo”, versos o sentencias fulgurantes que por efecto de repetición se han debilitado hasta dibujar su propia caricatura.

Del estereotipo de lo lorquiano García Lorca no es, no puede ser responsable. Sin embargo, en el polo más barroco y kitsch de su escritura están ya las piezas del futuro cliché. Lorca mismo las engrasa para su circulación. Verbigracia: el recorrido que va desde el gitano, como motivo literario y tema, al gitanismo. O, para el caso que nos ocupa: del hallazgo poético del duende al campanudo y ubicuo duendismo. Buenos Aires sería, pensamos, el punto de inflexión de estos dos atributos hoy internacionalmente lorquianos. Allí aún se le llama en 1933 poeta de los gitanos y al tiempo se le empieza a identificar con el duende, a considerarlo, a él mismo, enduendado. Como siempre, Lorca participa, entusiasmado y excesivo, aparentemente inconsciente del riesgo de futuros desórdenes.

Sería posible sugerir un paralelo entre el proceso que llevó al gitanismo en vida del autor y el que ha conducido, *post mortem*, al actual duendismo, basándonos solamente en el transcurso del primero, por hallarse muy bien documentado tanto epistolar como hemerográficamente. Irritado por el sambenito de “poeta de los gitanos” que le cae encima merced al éxito rotundo, anterior a su publicación, de *Romancero gitano*, García Lorca (1989a, pp. 901-902) le escribía a Jorge Guillén en carta remitida desde Granada, posiblemente en enero de 1927:

Son muchas las cosas que tengo que decirte. Estoy dispuesto a dar mi cuota para *Verso y Prosa*. Encantado. Y ya tengo varias suscripciones. Pero mandaros algo

no puedo. Más adelante. Y desde luego, no serán romances gitanos. Me va molestando un poco *mi mito* de gitanería. Confunden mi vida y mi carácter. No quiero, de ninguna manera. Los gitanos son un tema. Y nada más. Yo podía ser lo mismo poeta de agujas de coser o de paisajes hidráulicos. Además el gitanismo me da un tono de incultura, de falta de educación y de *poeta salvaje* que tú sabes bien no soy. No quiero que me encasillen. Siento que me van echando cadenas. No (como diría [Eugenio D'] Ors).

Ese cansancio ya le había sido anunciado, o presagiado, a Guillén en una carta inmediatamente anterior, de noviembre de 1926, justo cuando Lorca (1989a, p. 901) se encontraba en la recta final de añadidos y correcciones a su poemario: “Una vez terminado este romance y el *Romance de la gitana Santa Olalla de Mérida* daré por terminado el libro. Será bárbaro. Creo que es un buen libro. Después no tocaré, ¡jamás!, jamás!, este tema”. Cumplió, desde luego, su promesa, aunque a veces, como en el Cono Sur americano, despistara a discreción la obligación de su juramento. Saboreó aquel éxito, tuvo tiempo de renegar de la impertinencia de sus secuelas y procuró hacerse oír: en las protestas a sus amigos hay una voluntad clara de que su enfado trascienda, de “que se enteren los señores” y, así, un año después de las misivas que dirige a Guillén vuelve a la carga, en una entrevista de Giménez Caballero, a quién reiterará, lapidario: “Yo no soy gitano. [...]. Andalúz, que no es igual, aun cuando todos los andaluces seamos algo gitanos. Mi gitanismo es un tema literario y un libro. Nada más” (García Lorca, 1989a, pp. 496-497).

Debido a su temprana muerte, García Lorca nunca pudo opinar, ni complacido ni contrariado, acerca del éxito popular y crítico de los recónditos y dolientes demonios de su charla argentina: cierto que de su creación se habló en vida del poeta –los más sonoros hallazgos lorquianos disfrutaron siempre de una importante promoción *viva voce*–, pero no con la perseverancia y el empeño que vinieron después, y eso fue así porque en el trienio que va de 1933 a 1936 el flamenco y sus aledaños no la habían prohiado todavía, y no nos cabe duda de que han sido justamente el flamenco y sus estudios asociados los mayores responsables de tal encumbramiento. Al igual que las primeras lecturas de la conferencia, su edición príncipe fue bonaerense: la de Guillermo de Torre para editorial Losada, en 1942. A partir de ese año se iría generando paulatinamente una identificación entre el duende y su definidor muy semejante a la que en vida del poeta existiera entre él mismo y los

gitanos, pero lo que estimamos más singular es que haya sido el flamenco el que, exaltado por una aleación de asombro, olfato y conveniencia, haya hecho de liria y vocero en ambos casos, reavivando cíclicamente las asociaciones Lorca-gitanos y Lorca-duende, y convirtiéndolas en las más incombustibles a nivel popular.

El hartazgo sobre la ubicuidad cóncava del duende tardó en ser verbalizado, acaso porque, como acabamos de sugerir, su mismo autor no vivía para dar señales tempranas de alarma y fastidio. En nuestros días, en cambio, la veda está abierta y las quejas se expresan desde todos los campos, teóricos o empíricos. La primera que nosotros conocemos procede de la crítica literaria, y se debe a la pluma aguda e incisiva de José Bergamín, quien en 1954 publicaba una reseña de *Ora marítima*, de Rafael Alberti en la que hacía mención de los valores más altos de la poesía y del arte andaluces, en los que “se adentra el famoso Duende (ya más que harto de oírse nombrar en vano y en tan vanas repeticiones muertas) como el gusanillo del cante” (Grillo, 1992, p. 354).

Es un hecho incontrovertible que la pasión duendística generó, desde que la flamencología la lideró, una cada vez más arbustiva y enmarañada verborrea. Sírvanos como ejemplo el volumen de Félix Grande *García Lorca y el flamenco* (1992). De las aproximadamente veinte páginas que, escritas desde un fervor honesto, por declarado, dedica Grande a comentar e interpretar la teoría lorquiana (en las que se entrevera su interminable glosa de la frase, por la que el ensayista siente veneración “Concentrado en sí mismo y terrible en medio de la sombra”, que llega a ser enervante en los dos sentidos que el español actual da a ese adjetivo) más de la mitad consiste en la reproducción de citas textuales de la charla acompañadas de una redundante, panegírica y gratificada exégesis. Valgan como muestra unos cuantos descabalados botones:

“Ángel y musa vienen de fuera. El ángel da luces y la musa da formas (...) En cambio, al duende hay que despertarlo en las últimas habitaciones de la sangre”. Continuemos agradeciendo a Federico la genialidad de su mirada, siquiera mediante el procedimiento de mirar nosotros de cerca sus aciertos. Es de justicia que lo hagamos. Ustedes, en líneas generales, no son especialistas en esta parcela sobrecogedora del arte español y quizá desconozcan el hecho de que en el mundo de la hermenéutica flamenca no siempre la justicia ha sido puntual con Federico. No son escasos los especialistas que, ante los errores, descuidos e ignorancias que nosotros

hemos llamado veniales, han tratado de establecer que el autor *del Poema del cante jondo* y del *Romancero gitano* es prescindible en la historia de la comprensión y la celebración del flamenco. Eso no es de justicia. No debo demorarme aquí –no lo haré– en enumerar a quienes han cometido este descuido ni en discutir sus argumentos. Este es un texto sobre García Lorca, no sobre sus lectores distraídos. No debo distraerme, por mi parte, en cuestionamientos accesorios al tema. Que la flamencología no celebre unánimemente la vasta intuición de Federico es un problema que no atañe al flamenco ni a Federico: atañe a la flamencología. [...]

[N]uestro tema no es la disputa, sino el agradecimiento. Y, en todo caso, este texto de gratitud a Federico es también siquiera de forma lateral o sobreañadida, una discusión con algunos de mis colegas que no comparten mi opinión de que el poeta granadino vio de cerca lo más oculto, puso la mano en el horno de lo esencial y nos mostró su quemadura transformada en ráfagas de precisión verbal y exactitud moral. [...]

Federico no fue un conocedor de un fenómeno cultural; fue el asombrado que lo introyecta y lo comulga. Federico no fue un hermeneuta de los artistas del flamenco; fue su cómplice. [...]

Escuchemos de nuevo sus palabras recién citadas: “Ángel y musa vienen de fuera. El ángel da luces y la musa da formas (...) En cambio, al duende hay que despertarlo en las últimas habitaciones de la sangre”. Con esta frase, Federico prescinde de lo superficial –por ejemplo, los datos- y se aproxima al universo de las leyes. (Grande, 1992, pp. 84-85)

Es cierto que Grande está intentando plantar leal batalla a quienes acusaban a Lorca de desconocer el mundo puntilloso y endogámico del flamenco, pero las armas que utiliza, retóricas y autocomplacientes, no hacen sino añadir verbosidad al ya desgastado verbo. Y, si como afirma el poeta y tratadista en los párrafos que hemos reproducido, nuestros temas no son las disputas, los datos (lo superficial), la hermenéutica..., sino el agradecimiento, la complicidad, el universo de las leyes morales, la intuición... ¿no eran esas, justamente, las máximas debilidades de la flamencología tradicional, a las que se intenta llamar a capítulo? Esta afición por la reproducción literal de fragmentos de la conferencia sobre el duende, con leves, continuados y breves comentarios exegéticos, ya estaba en Molina Fajardo (1983, pp. 60-62) y no ha cejado en nuestros días; de hecho, constituye una práctica irresistible para muchos.

La literatura perifrástica y epigonal, de digresión imitatoria y satisfecha, metaduendística, es una losa que hace mucho empezó a gravitar sobre “el barroco edificio imaginero de su conferencia”, en el que Federico dejó “bien claro o bien confuso –caóticamente evidente, como a él y al tema le correspondían– que su filiación es la de enduendado” (Umbral, 1988, p. 39). Un ejemplo elocuente de esa gestación de imaginería a partir del edificio conceptista de *Juego y teoría del duende* tiene su raíz en la ocurrencia lorquiana de asociar espacios geográficos (países y regiones, en su caso), a las tres metáforas que enfrenta. Recordémoslo (García Lorca, 1984b, pp 99 y 108):

Todas las artes, y aun los países, tienen capacidad de duende, de ángel, y de musa, y así como Alemania tiene, con excepciones, musa, y la Italia tiene permanentemente ángel, España está en todos tiempos movida por el duende. Como país de música y danzas milenarias donde el duende exprime limones de madrugada, y como país de muerte. Como país abierto a la muerte. [...]

[L]a melancólica musa de Cataluña y el ángel mojado de Galicia han de mirar, con amoroso asombro, al duende de Castilla, tan lejos del pan caliente y de la dulcísima vaca, que pasa con normas de cielo barrido y tierra seca.<sup>245</sup>

Si el propio autor entreabrió esta puerta, por qué no empujar un poco, por qué no entrarse más adentro en la espesura. Con ciudades ahora; si españolas, mejor; y si ya meridionales, perfecto. Estaba *cantado*: alguien lo tenía que hacer y fue Joaquín Romero Murube quien se adelantó, pero no precisamente con la contención original lorquiana: dedicó aproximadamente nueve páginas a establecer esa taxonomía urbana, esto es, a proclamar lo que en parca síntesis se expresaría aproximadamente así: el ángel guía y regala a Córdoba, Granada es la ciudad de la musa y el duende reside en Cádiz. Los párrafos que enseguida reproducimos son, a pesar de las apariencias, una selección bastante radical:

Si estamos en Granada, saquemos ya, porque nos viene como de perlas para estas divagaciones, otra curiosa teoría del mejor de todos los granadinos. Refería Federico García Lorca la acción de los espíritus que influenciaban a los andaluces. Son tres: los ángeles, las musas y los duendes. Tuvimos la suerte de convivir con

---

<sup>245</sup> Recordemos también que en MO Lorca había escrito “duende de Andalucía y de Castilla”, pero luego tachó la región meridional. Véase nuestro capítulo 4, pp. 162-163.

aquel altísimo poeta en muchas albas, en muchos gritos y en muchos patinillos de Sevilla, y lo recordamos perfectamente. Según él, existían los ángeles, unos ángeles lentos, casi metálicos, con alas duras como cuchillas de Albacete, que vigilaban la gracia o el infortunio de ciertas ciudades o personas. Existían las musas, que soplaban y llenaban de música y número algunas voces y lugares. Y existían los duendes, entes misteriosos que sólo los andaluces sabíamos percibir en toda su magnitud, y que surgen con crueldad asesina en los sitios más inesperados. En la garganta de algunos cantadores de flamenco, o en determinada milésima de minuto de la media verónica de Pepe Luís Vázquez, pongamos nosotros por caso.

Bien: pues esta teoría que Lorca aplicó sólo al cante flamenco y al toreo, nosotros queremos hoy aplicarla a las ciudades de nuestra divagación: aquella Córdoba del reposo hacia lo infinito [...], está llena de ángeles. Ángeles lentos, benefactores y de líneas florentinas como nubes en un cielo del Giotto. [...]

Pero Granada es la ciudad de las musas. Allí sopla una inspiración soñadora y angustiada. [...]

Porque los duendes, amigo lector, nos esperan en Cádiz. Si hay una ciudad que sea sólo transparencia, ritmo, onda y temblor, esa ciudad es Cádiz. Finalmente allí tenía que nacer, como en ningún sitio de España, ese escalofrío del alma, esa presencia de lo indefinible que el pueblo andaluz tan certeramente llama “duende”. Hablar de duende es punto menos que imposible. Se siente; pero no se ve. Tenían que ser de esta ciudad sin tierra, que cuando nos da la realidad más tangible, es la realidad casi sin presencia de la música, las alegrías flamencas o el *Amor Brujo*. Tipo de duendecillo tenía don Manuel de Falla. Este gaditano insigne es un andaluz universal. Detengámonos reverentemente en su recuerdo. La lección de su vida puede ser altamente provechosa.

... Pero ¿y los duendes? ¡Ay! los duendes son difíciles de alcanzar. Existen... Si meditamos un poco sobre esta difícilísima cuestión, repararemos en que hay dos cosas análogas en sus efectos, pero muy distintas en su naturaleza: el duende y el ángel. Lo dice todo el mundo: “Tiene duendes”. “Tiene ángel”.

Siempre hemos creído que el “ángel” lo poseen aquellas personas dotadas por Dios del sentido de la gracia, en su representación más elevada y espiritual. El duende, por el contrario, vive, no en el espíritu, sino en aquella parte de nuestra sangre en que germinan la emoción y esa ciega e indestructible confianza de que allí hay algo que nos sacude a todos unánimemente, sin que nadie haya podido verlo propiamente con sus ojos. El duende crea el grito del delirio, la unanimidad cerrada de los oles, las miradas que trascalan, en milésimas de segundo, los pechos y los

corazones; las angustias que llenan de dulzura o de espanto la soledad y las almas de los andaluces. Los duendes están en la sangre y en la luz.

Cádiz, “salada claridad”, está llena de duendes. Una sonrisa de olas y espumas juega a ser y no ser –juega a duendes– por todos los cristales de sus fachadas, y por todas las esquinas de sus calles, corredores de sombra hacia la alegría de la playa y el mar. (Romero Murube, 2004, pp.151-159)

Hemos de excusarnos por la longitud de la (en realidad troceada) cita, pero creemos que expresa esa tendencia irrefrenable al arrobo religioso, a la paráfrasis infinita, a la exégesis detenida en la palabra revelada, práctica a todas luces de carácter religioso, presente no solo en Romero Murube sino en tantos textos que hemos tenido la oportunidad de contrastar y que sería enojoso para quien esto lee reproducir aquí y ahora. Pocos años después de estas divagaciones (tomamos el término de la obra del propio Murube) es González Climent (1989, p. 188) quien recoge el testigo, pero conteniéndose:

Por lo mismo que existe una evidente primacía del “ángel” sobre el “duende” en la Tacita de Plata –como no menos evidente es la del “duende” sobre el “ángel” en Sevilla, y el equilibrio de ambos en Granada–, puede explicarse la fecundidad de gracia y acierto que no sólo se aplica al acto motejador, sino a todos los órdenes del ingenio y del habla humanos.

Apreciamos, en este como en otros textos-glosa de *Juego y teoría...*, esa especie de virtud o defecto de intercambiabilidad que poca mella haría en la solidez de los argumentos utilizados, porque la solidez absoluta se atribuye solo al texto sagrado. García Lorca generó las trilogías: Alemania: musa; Italia: ángel; España: duende. Cataluña: musa; Galicia: ángel; Castilla: duende. Romero Murube propuso su ecuación localista: Córdoba: ángel; Granada: musa; Cádiz: duende. Climent lo corregía: Cádiz: ángel; Sevilla: duende; Granada: equilibrio de ángel y duende; la musa, a paseo. ¿Qué nos impide a nosotros establecer otra combinación y sostenerla? Sevilla: ángel; Cádiz: musa; Granada: duende. Tendría, de seguro, sus defensores, sus jaleadores. ¿Tiembra o se resiente por la propuesta el barroco edificio imaginero de la conferencia? En absoluto. Los pares de la base trilogica son igualmente justificables, notoriamente intercambiables.

No es de extrañar, tras la cantidad de descargas lírico-bizantinas de las que las bibliotecas dan prueba, que heterodoxos como Lavour (1976, pp. 7-8) respondieran tanto a las efusiones líricas como a las pretensiones de la flamencología de justificar, por medio de los presupuestos lorquianos, cuestiones que se pretendían científicas. Su verbo afilado y desmenuzador jamás deja insensible u ocioso mentalmente a su lector:

Al interesado de veras en tan crucial tema [el de los orígenes del cante, en estado de incógnita] de nada le servirá la copiosísima literatura a su disposición. Descubrirá, al consultarla, que precisamente los puntos que atañen al natalicio del sujeto de su interés son los que en venas más líricas que analíticas, y saliéndose por “peteneras” como aquel que dice, despachan sus exegetas hacia la vía muerta de lo mágico, lo ignoto y lo inmemorial, invocando la acción genética de sustancias esotéricas y escurridizas –¡los “duendes” y “misterios” del “flamenco”!– supuestamente emulsionados en la entraña de la modalidad.

Prescindirá esta averiguación de los “duendes” por estimarlos intratables como objeto de conocimiento, y de los “misterios”, por pensar que como los espectros de un castillo legendario, bien pudiera radicar su realidad en no haber sido seriamente puestos en tela de juicio.

Si en su día Lavour fue ignorado, cuando no despreciado, hoy se le rescata desde los nuevos estudios flamencos como un adelantado. Sin sus escritos, por otra parte nada extensos, tal vez para dar ejemplo, seguramente no resultaría tan hacedero cargar contra el prejuicio y los moldes heredados, no, al menos, con la confianza y el desparpajo con que lo hacen los nuevos investigadores del ramo, como José Manuel Gamboa (2005, pp. 207-208), quien, bajo el ocurrente epígrafe *Teoría del duende. Una de misterio*, escribe:

Lorca firmó su *Teoría y juego del duende*, un ensayo de encantadora factura que en tal virtud hechizó a tirios y troyanos. Relataba el episodio en que Manuel Torre, tras escuchar a don Manuel de Falla en su *Nocturno del Generalife*, concluyó: “Todo lo que tiene sonidos negros tiene duende”. Tras el misterio de esos sonidos negros se encuentran, por ejemplo, las teclas negras del piano y los “colores” que producen. Es la física; no hay mayor enigma. Se podría entonces traducir la frase de la siguiente manera: “Todo lo que tiene bemoles tiene duende”, que viene a ser lo mismo pero en feo. Federico seduce con su verbo mágico:



[El autor reproduce aquí una cita de *Juego y teoría...*, desde “Para buscar al duende no hay mapa ni ejercicio” hasta “Ellos engañan a la gente y pueden dar sensación de duende sin haberlo”]

En otras palabras: que fingen el orgasmo como en mancebía. Y luego serían capaces de preguntarnos si nos ha gustado.

La sarcástica y jocosa alusión de Gamboa al misterio de los sonidos negros de Manuel *Torre*-García Lorca, tras los cuales se encontrarían “las teclas negras del piano y los ‘colores’ que producen”, es decir, los bemoles y sostenidos, da a entender que el sentido de aquella solemne sentencia ante la cual Lorca se entusiasmó y a la que apostilló: “Y no hay verdad más grande”, se restringe a pura física, a una alusión trastabillada a las teclas negras de un piano, a la reducción o aumento en medio tono de la altura de una nota, lejos por tanto, muy lejos, de la metafísica y la trascendencia del misterio y lo inefable. Estaríamos, de nuevo, ante aquella tendencia del Niño de Jerez a convertir en hallazgos cosas sugerentes, oídas casualmente y parcialmente entendidas (recordemos la explicación, sugerida por Alberti, de la frase sobre el “tronco negro de Faraón”), pero sobre todo y ante todo, a la propia e hilarante deconstrucción de uno de los mantras capitales de la conferencia.

Si excluimos la labor de Manuel García Matos, podemos afirmar que la musicología ha empezado a mostrar verdadero interés por el flamenco no hace tanto. Dentro de los estudios modernos que lo abordan fueron más determinantes y pioneros los estudios de tenor filológico y sociológico, pero en los últimos años, y tras las sostenidas quejas de rigor, ha habido importantes avances. El compositor español Tomás Marco ha saludado con un elogioso prólogo el estudio, citado varias veces en este trabajo y generador de cierta controversia, *La llave de la música flamenca* (Hurtado Torres, 2009, p. 11). En él, Marco le reservó algunas pullas al duende lorquiano, calificándolo como uno de los tópicos con los que se resuelven los vanos intentos de historiar el flamenco, otro sería el de la “grasia”. Los autores del libro, los hermanos Hurtado, no han sido más complacientes; en una defensa cerrada de la necesidad absoluta de conocer la técnica y conocerla bien para abordar la obra artística, para ellos, las “especulaciones poético-filosóficas acerca del *Duende*” son bizantinas (Hurtado Torres, 2009, p. 72) y, dándole la vuelta a los postulados lorquianos, según los cuales el academicismo vacío no es arte, proclaman (pp. 57-58):

[S]olamente con *inspiración, duende, gracia, etc. no existe ni puede existir arte alguno*, será otra cosa. Serán sonidos, movimientos o palabras, pero no habrá arte. [...] Si no, que pruebe a tocar el piano una sonata de Beethoven o unas soleares alguien que no haya pasado previamente por horas diarias de estudio durante años y esperemos a ver si acude el *duende de la fragua* o es el público el que se va para que no le tomen el pelo...

Pero en absoluto todos los estudios flamencos actuales siguen la senda crítica y desmitificadora del duende y su considerable colección de veladuras. Alfredo Grimaldos, por ejemplo, lo evoca repetidamente, más con la costumbre confortable del creyente que con la unción del idólatra, en su particular *Historia social del flamenco* (2010). Para Gerhard Steingress (2005, pp. 48 y 76) “expresa una auténtica relación entre el cantaor y su público y una *comunicación en la que el mensaje de la copla transmitida por el cantaor es captado y sentido*”, pero no se trata de nada misterioso, sino del “efecto de la capacidad artística de expresar *lo sublime* en la comunicación del cantaor con el espectador, la razón y el valor de su esfuerzo artístico.” Génesis García (1993, pp. 128-130) considera que el flamenco “se ha formulado como lenguaje universal sobre la base de estas palabras: duende, misterio, sangre y muerte... y... *soníos negros*”, concede a Lorca el papel de reinventor suyo y al surrealismo lorquiano el de haberlo propulsado hacia el futuro; fusión de lo racional y lo irracional, el duende es, para García, surrealista; la filóloga concluye aseverando que “sin lo que hace Lorca, el cante hoy probablemente no existiría”. De la hornada de nuevos flamencólogos que le han prestado atención, Timothy Mitchell (1994, p. 175) es, seguramente el más escéptico o menos interesado: lo despacha como “the muse that facilitated many an alcoholic juerga thrill and sparked rivalry and one-upmanship among singers”, y aprueba, sin entrar en mayores disquisiciones, la relación que establecía González Climent entre duende y sino. El problema es que él mismo considera completamente estéril y propenso al ridículo el verboso enfoque metafísico de Climent (Mitchell, 1994, p. 195). Washabaugh (2005, pp. 32 y 128), sin nombrarlo, lo identifica con el momento quintaesencial del flamenco en su polo primario, masculino y central: la “textura sonora que eriza el vello y estremece” una vez cumplido el ritual de la juerga; la “clave para entrar en contacto con este núcleo trascendental de la emoción es la sinceridad”, una sinceridad “feroz” —el duende mismo—, en la que el cantaor enduendado se abisma. Recientemente, José Martínez

Hernández ha publicado un libro, *Poética del Cante Jondo (Filosofía y Estética del Flamenco)*, que como su propio título y subtítulo indican pretende abordar desde la disciplina estética una Poética del cante. En este opúsculo, el filósofo murciano reserva al “erizamiento mágico” del duende lorquiano un lugar de absoluto privilegio: “El problema filosófico y estético más profundo que plantea el cante jondo se halla encerrado desde hace mucho tiempo en esa expresión enigmática y aparentemente indefinible: *el duende*.” (Martínez Hernández, 2015, p. 134). En su ensayo, arremete tanto contra los negacionistas del Espíritu como contra los reduccionistas. Los primeros son aquellos que impugnan su existencia, atribuyendo su leyenda a los poetas neorrománticos “aquejados de verborrea trascendental y amigos de la retórica del ‘misterio’, de lo ‘inefable’ o del ‘trance’ producido por el arte”, teóricos despistados o resentidos que atribuyen esa forma de entusiasmo a los efectos del consumo de drogas como el vino.

Los reduccionistas, por su parte, banalizan y disminuyen la importancia del asunto con afirmaciones frívolas y superficiales, con chocarrerías poco meditadas, como por, ejemplo, que el duende está en la voz, en el gesto, en el vino o en la noche, zanjando un problema de milenios, el del origen de la inspiración artística, con alguna ocurrencia cogida al vuelo y sin argumentos y haciendo de la anécdota una lamentable categoría. (Martínez Hernández, 2015, p. 128)

Con espíritu piadoso, del que este autor no parece renegar, Martínez Hernández (2015, p. 132) afirma más adelante que el hombre, el artista, “puede estar más o menos predisposto para el duende”, que puede “creer o no creer en su existencia, contar o no con ella, buscarla y pelearla o no hacerlo, esperar o no esperar lo inesperado, pero, si no lo hace, no será poseído ni estará enduendado”. Tal aserto responde a una matriz puramente religiosa; su estructura gramatical y semántica profunda no difiere en absoluto de predicados como el siguiente: *el ser humano puede o no creer en la existencia de Dios, contar o no con Él, buscarlo o no, esperar o no en Él, pero si no lo hace no tendrá la oportunidad de ser sanado ni de ser salvado*.

Leídos los últimos anatemas, y no sin cierta prevención, nos disponemos a escuchar de nuevo la voz de los artistas, o mejor las voces, en plural. Ellos han preferido siempre no opinar –acaso porque tampoco canten así– de forma monódica: sería raro en un arte tan individualista como el flamenco. Venimos prestándoles oído

desde los primeros párrafos de este trabajo, con largueza incluso, como en el anterior capítulo, porque estamos convencidos de que sus impresiones son relevantes. En algunas de ellas han asomado la fe o la esperanza; en otras se deslizaban una ironía o una distancia traviesas que nunca estallaron en risotada. Dentro de este segundo contingente, el descreído y hereje, atendimos al desapego estoico de un Chocolate, en cuyas manifestaciones de perplejidad había toda una proclamación de principios, a la socarronería de un Aurelio de Cádiz, a la paradoja máxima que encarnaba Agujetas, uno de los grandes enduendados, según la crítica, pero negacionista máximo él mismo (el duende es mentira, es una trola, es como el coco, es como el tío...) o a la elegancia reflexiva y consciente de Mayte Martín. Calixto Sánchez se incluiría también dentro de este último serón, pero irá más allá al insinuar (2014, octubre 18), nada menos que en Mairena, una actitud como de compromiso hacia el duende, una suerte de agnosticismo privado resuelto en fe de cara a la galería:

Lo del duende es un cuento chino. Un cuento chino. Mairena tenía sus cosas, tenía sus inventos, tenía sus historias, pero Mairena luego era una persona bastante sincera en mucho. Él lo que pregonaba y decía, lo tiene escrito, lo tiene publicado, era el cante gitano-andaluz.

[En *Mundo y formas...*] se pasó *to* los pueblos. Pero luego él se daba cuenta de muchas cosas. Él decía muchas cosas pero, luego, lo que no era lo reconocía. Decía, el cante gitano, y esto, y aquello... pero que no todos los gitanos saben de cante. No, no, de duende, él, no hablaba.

El duende no es el duendismo, pero hoy está imbuido de duendismo hasta la pegajosidad. De otro lado, el duendismo no puede ser sin el duende, porque, como buena fe que no siempre actúa de buena fe, precisa de un ídolo, una liturgia y unos tabúes, cifrados, para levitas y fieles, en La Escritura. La heterodoxia, por su parte, avanza en su camino desmitificador, teórico y práctico. “El duendismo –otro sueño de la razón–, produce monstruos –siendo un monstruo, según definición de la casa, quien actúa *en horror de multitudes*”, ha escrito José Manuel Gamboa en su inédito *Diccionario tuneado del flamenco* (2015). Un cantaor cuyo nombre no nos fue revelado le espetaba en una ocasión al crítico granadino Miguel Ángel González (comunicación personal, marzo 19, 2004), al consultarle este si podía entrevistarle para la prensa escrita: “Pero ¿quién me va a hacer la entrevista, tú o uno de esos que

vienen preguntando qué es el duende?”. Con similar actitud, este mismo crítico ha reaccionado, en conferencia, a los excesos espiritistas con una ingeniosa apostilla: “Yo, más que al duende, a quien he visto muy suelto es al espíritu de Johnny Walker”. Y es que, entre flamencos, el cansancio suele expresarse, más que con malhumor, con retranca. “Le hicieron una pregunta sobre el duende a Gerardo Núñez, en una entrevista que yo le escuché. Le preguntaban si creía que existía el duende o le pedían opinión sobre él, y contestó que el duende no sabía ni existía, pero que fantasmas había visto muchos”, nos refiere en conversación la brillante cantaora onubense Rocío Márquez Limón (comunicación personal, octubre 7, 2015)<sup>246</sup>. Para finalizar esta ronda de expresiones de empalago escucharemos la voz de dos maestros fundamentales. Por un lado, la sorna morosa del mentor de una época y una forma de hacer, Pepe el de la Matrona, que se regodeaba en su ateísmo en conversación con el creyente Álvarez Caballero (2004, p. 206), de este modo:

El duende... yo le voy a decir a usted una cosa –me respondió Pepe el de la Matrona cunado le planteé el tema–. Esa palabra del duende yo cuando la oigo decir me río, porque eso del duende es una cosa que empleamos acoplao al flamenco, que es lo mismo que si dijéramos, ¿qué es un misterio? ¿Lo ha visto alguien? Nadie. Y, sin embargo, existe, por lo que dice el mundo entero. Si el mundo entero lo dice es por algo. Bueno, el misterio no lo ha visto nadie, ¿verdad? Pues al duende tampoco lo ha visto nadie...

Y para concluir, el eco del gran Vicente Escudero, seguro y limpio, y como su zapateado.

Es muy difícil penetrar en la hondura misteriosa, y es muy difícil su expresión. Pero sí afirmo que ese duende que tanto cacarean eruditos y profanos es un mito que desaparece bailando con sobriedad y hombría, traducándose entonces en el misterio que todo arte lleva. (Mora, 2011, p. 386)

Lo hemos descubierto desnudo o acicalado: la mitología popular lo cubrió de harapos, en el folclor americano reaparecía casi travestido, Lorca le prestó su fuerte bicromía simbólica al tiempo que lo sutilizaba, lo transformaba en espíritu y lo

---

<sup>246</sup> La cita apareció publicada en un sitio electrónico desaparecido, [www.duendeviajero.com](http://www.duendeviajero.com). Ante este contratiempo, nos dirigimos a la propia Rocío Márquez, quien nos la confirmó vía WhatsApp.

propulsaba. Luego no ha hecho más que revestirse, disfrazarse..., generando lugares comunes y favoreciendo digresiones que, por un lado, se asientan en el texto lorquiano y por otro, caminan hacia el agotamiento de sus propias posibilidades de sentido, hasta casi el vaciado.

Las especulaciones sobre ese concepto generadas desde la órbita de expresión flamenca y desde la literaria han mostrado siempre una ofuscación onanista y excluyente: en pocos casos se atrevieron a saltar al otro lado de la cama. Los teóricos de la literatura, con frecuencia ignorantes cuando no desdeñosos del fenómeno *real*, parecen no haber reparado en que el duende nace de hallazgos y en contextos flamencos y regresa, siempre, como los artistas del gremio que se han paseado por otras músicas, jazz, copla, música andalusí, fado..., al redil, o que ese es el territorio que lo fortalece, lo nutre, lo recompone, lo extenua y lo drena. Pero a flamencos y a flamencólogos, seamos honestos, tampoco les ha interesado mucho lo que prescribían las recetas de los doctores. Regocija, no obstante, constatar que, en los últimos tiempos, estas viciadas y erradas tendencias solipsistas podrían estar virando.

En nuestro ánimo, el análisis del *verbum* –la charla de Lorca– no ha desdeñado ni por un segundo el legado admirable del arte de Silverio, ni el tributo que este le ha venido pagando a la criatura neológica desde, al menos, 1933. Ella no dejará ya de ataviarse y nuestra obligación será reconocer sus vestiduras, rasgarnos las nuestras lo menos posible (a no ser que hayamos caído en sus posesivas manos) y volver a desnudarla. Creer, de nuevo, en ella, proclamarnos agnósticos o apostatar de su fe es, será, tarea de toda una vida.

Mirando atrás, constatamos que el puñado de hallazgos que nos ha ido saliendo al paso a lo largo de este trabajo de investigación solicita mayor y renovada atención: se nos impone, en adelante, la tarea de abordar una edición actualizada de *Juego y teoría del duende* que, sobre las bien establecidas bases textuales de Miguel García-Posada y Christopher Maurer, incorpore lo nuevo y revise lo viejo. Desde una perspectiva elástica, generosa, audaz, y, cómo no, flamenca.

# Apéndice 1

## Maria Mari

Vincenzo Russo – Eduardo di Capua (1899)

Arapete fenesta,  
famm'affaccià a Maria,  
ca stongo mmiez' 'a via  
speruto p' 'a vedé.

Nun trovo n'ora 'e pace;  
'a nott' 'a faccio juorno  
sempe pe' sta ccà attuorno,  
speranno 'e ce parlà!

Oj Mari, Mari!  
Quanta suonno ca perdo pe' te!  
Famm'addurmì  
abbracciato un poco cu' te!  
Oj Mari, Mari!  
Quanta suonno ca perdo pe' te!  
Famm'addurmì,  
Oj Mari, Mari!

Mmiez' a stu ciardiniello  
nce ride 'a malvarosa,  
un lietto 'e fronn' 'e rose  
aggio fatto pe' te.

Viene, c' 'a notte 'e ddoce,  
'o cielo ch'è nu manto,  
tu duorme e i' te canto  
a nonna affianco a te!

Oj Mari, Mari!...

Pare ca già s'arape  
'na senga 'e fenestella.  
Maria c' 'a manella  
un segno a me me fa!

Sona, chitarra mia!  
Maria s'è scetata.  
'Na scicca serenata  
facimmela sentí.

Oj Mari, Mari!...



## Maria Maria

Traducción al italiano: Andrea Imperiali – Paolo Recalcati

Apriti finestra,  
fai affacciare a Maria,  
che sono in mezzo alla via  
e muoio dalla voglia di vederla.

Non trovo un'ora di pace;  
ogni notte faccio giorno  
per stare sempre chi intorno,  
sperando di parlarle!

Oh Maria! Maria!  
Quanto sonno perdo per te!  
Fammi dormire  
abbracciato un poco a te!  
Oh Maria! Maria!  
Quanto sonno perdo per te!  
Fammi dormire  
Oh Maria! Maria!

In mezzo a questo piccolo giardino  
ride la malvarosa,  
un letto di petali di rosa  
ho fatto per te.

Vieni, la notte è dolce,  
il cielo è un manto,  
tu duormi e io [ti] canto  
una ninnananna accanto a te!

Oh Maria! Maria!...

Sembra quasi aprirsi  
uno spiraglio nella finestra.  
Maria con la manina  
mi fa un segnale!

Souna, chitarra mia!  
Maria i è svegliata.  
Facciamole sentire  
un'elegante serenata.

Oh Maria! Maria!...

## ¡Oh Mari, Mari!

Adaptación española: Ernesto Tecglen (1913)

Creación de: Olimpia d'Avigny

Mujer de mis encantos,  
divina luz del alma,  
escúchame con calma,  
verás lo que es amor.

Por ti muriendo vivo,  
sin ti vivir no quiero,  
por ti viviendo muero,  
mi vida es mi pasión.

¡Oh Mari! ¡Oh Mari!  
Si mi canto de amor es por ti,  
por qué razón  
no conmueve tu pecho el amor.  
¡Oh Mari! ¡Oh Mari!  
Si no puedo lograr tu pasión  
quiero morir.  
¡Oh Mari! ¡Oh Mari!

Soñé que me querías,  
qué hermoso fue aquel sueño,  
soñé que era tu dueño,  
qué triste despertar.

Soñaba hasta despierto  
y el sueño me quitastes,  
mi perdición lograstes [sic]  
y no volví á soñar.

¡Oh Mari! ¡Oh Mari!...

# Maria, Marí

Versión de *Los Meninos*

Weissensee (Alemania) International Talking Machine.

Disco Odeón. 1922

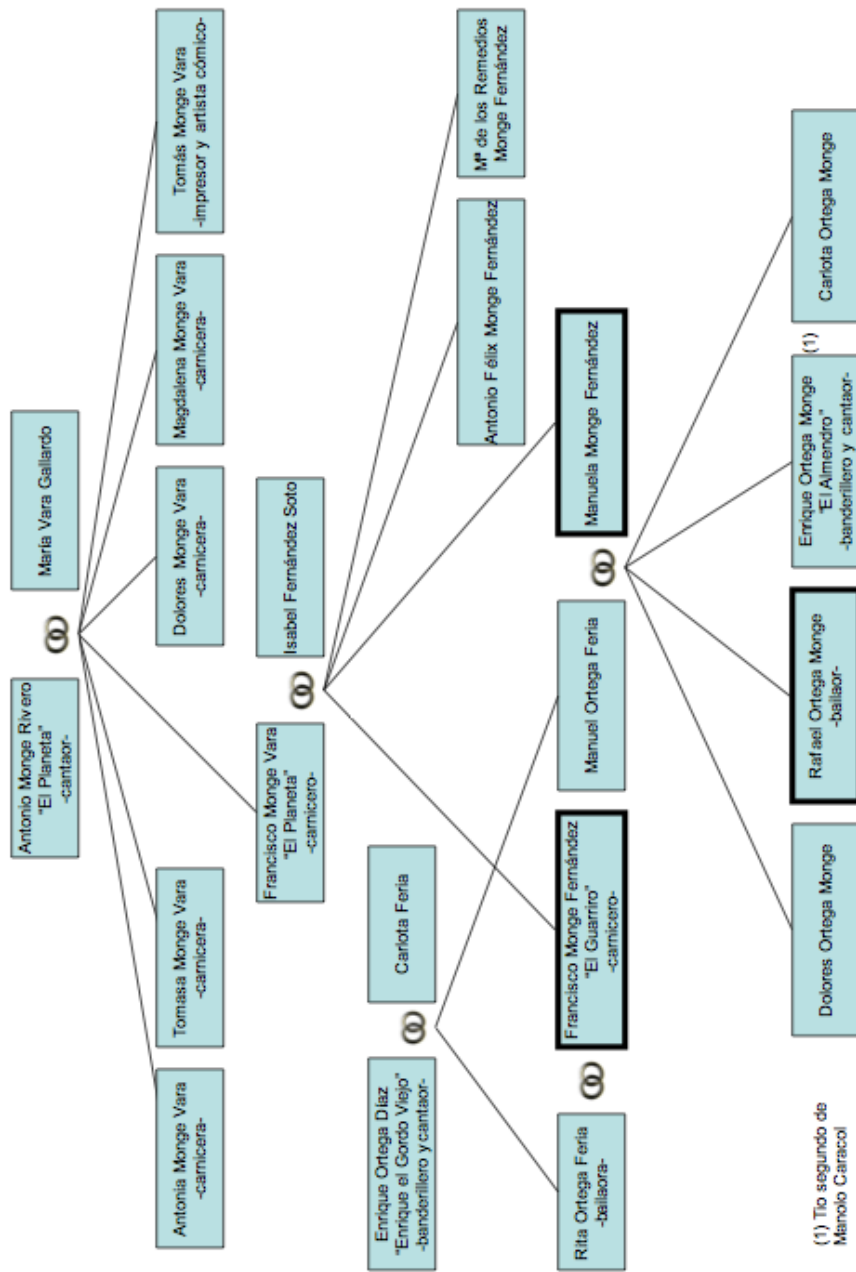
Adiós, mis ilusiones,  
adiós, mi corazón,  
partiste para siempre,  
adiós, mi bien, adiós.

Mi vida será corta,  
porque vivir sin ti  
para mí, dueña mía,  
la vida no es vivir.

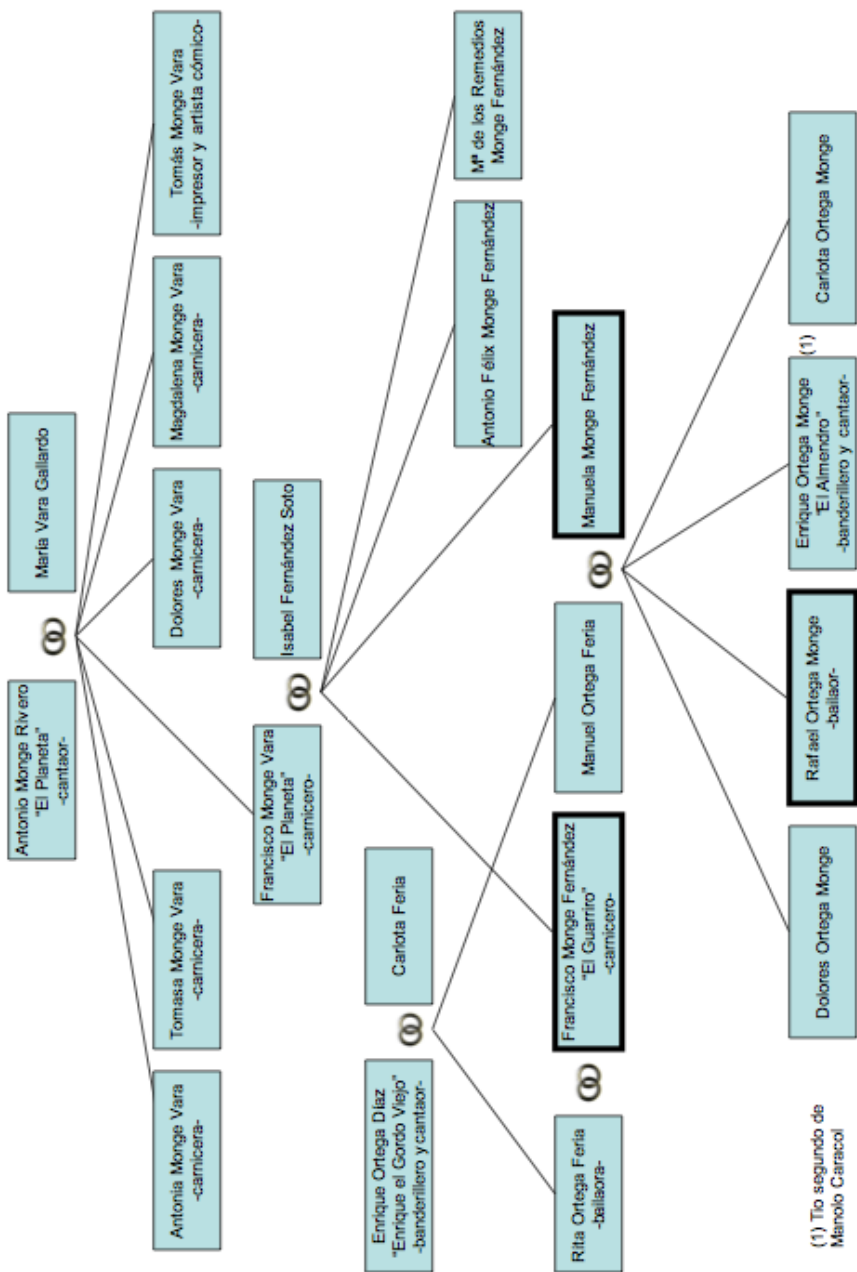
¡Oh Marí! ¡Oh Marí!  
Quién pudiera estrecharte en los brazos  
y en un beso  
darte el alma y luego morir.  
¡Oh Marí! ¡Oh Marí!  
Yo daría mi vida por verte  
cerca de mí,  
¡Oh Marí! ¡Oh Marí!



## Apéndice 2









## BIBLIOGRAFÍA

- Abella, C. (1996). *¡Derecho al toro! El lenguaje taurino y su influencia en lo cotidiano*. Madrid: Anaya y Mario Muchnik.
- Acosta Díaz, J., Gómez Lara, M. J. y Jiménez Barrientos, J. (1989). *Poemas y canciones de Rafael de León*. Sevilla: Alfar.
- Alabrús, R. M. y García Cárcel, R. (2015). *Teresa de Jesús. La construcción de la santidad femenina*. Madrid: Cátedra.
- Alameda, J. (1980). *La pantorrilla de florinda y el origen bélico del toreo*. Madrid: Grijalbo.
- Albaizín, C. (1991). *Cancionero del Sacromonte*. Granada: Ayuntamiento de Granada.
- Alberti, R. (1963). *Suma taurina*. Barcelona: RM
- Alberti, R. (1982). *La arboleda perdida*. Barcelona: Bruguera.
- Alberti, R. (1988). *Obras completas. I. Poesía. 1920-1938*. Madrid: Aguilar.
- Alfarache, J. de (1931). Federico García Lorca o la simpatía. *Miradero, I* (invierno), pp. 74-78. Recuperada de <http://teatro.es/catalogo-integrado/federico-garcia-lorca-o-la-simpatia-915254-2>.
- Aínsa, F. (2011). La “irreparable elección” del exilio uruguayo de José Bergamín. En F. Aínsa, *Confluencias en la diversidad. Siete ensayos sobre la inteligencia creadora uruguaya* (pp. 69-85). Montevideo: Trilce.
- Alas, Leopoldo, Clarín (1996). *La Regenta*. Madrid: Alianza.

- Alas, Leopoldo, Clarín (1886). *Pipá*. Madrid: F. Fé.
- Alcalá Venceslada, A. (1999). *Vocabulario andaluz*. Barcelona: Unidad Editorial.
- Alcalde, A. (2002). *El canto de la misa: de una liturgia “con cantos” a una “liturgia cantada”*. Bilbao: Sal Terrae.
- Alcázar, F. (1922). *Sánchez Mejías: el torero y el hombre*. Madrid: Imprenta Juan Pueyo.
- Altares, G. (2015, febrero 28) La literatura sin final. *El País – Babelia*, pp. 2-3.
- Alvar Ezquerro, M. (2000). *Tesoro léxico de las hablas andaluzas*. Madrid: Arco/Libros.
- Álvarez Caballero (1995). *La discoteca ideal de flamenco*. Barcelona: Planeta.
- Álvarez Caballero, Á. (2004). *El cante flamenco*. Madrid: Alianza.
- Álvarez de Miranda, Á. (2011). *La metáfora y el mito. Intuiciones de la religiosidad primitiva en la obra de Lorca*. Sevilla: Renacimiento.
- Amorós, A. (1998). *Ignacio Sánchez Mejías*. Madrid: Alianza Editorial.
- Amorós, A. (2000). *El Llanto por Ignacio Sánchez Mejías de Federico García Lorca*. Madrid: Biblioteca Nueva.
- Amorós, A. y Fernández Torres, A. (2011). *Ignacio Sánchez Mejías, el hombre de la Edad de Plata*. Barcelona: Almuzara.
- Andrés, R. (2012). *Diccionario de música, mitología, magia y religión*. Barcelona: Acantilado.
- Arango, M. A. (1998). *Símbolo y simbología en la obra de Federico García Lorca*.

Madrid: Fundamentos.

Arenas, C. (1984). *El libro de "Galerín"*. Sevilla: Diputación Provincial.

Armero, G. (Ed.) (1998). Federico García Lorca. Vida. *Poesía. Revista ilustrada de información poética*, 43. Madrid: Huerta de San Vicente.

Auclair, M. (1968). *Enfances et mort de García Lorca*. Paris: Eds. Du Senil.

Auclair, M. (1982). *La vida de Santa Teresa de Jesús*. Madrid: Palabra.

Baena, E. (2004) *El ser y la ficción: teorías e imágenes críticas de la literatura*. Anthropos: Barcelona.

Bar-Efrat, S. (2003). *El arte de la narrativa en la Biblia*. Madrid: Ediciones Cristiandad.

Barrios, M. (2000). *Ese difícil mundo del flamenco*. Sevilla: Universidad de Sevilla.

Barrios Peralbo, M. J. (2009). Reseñas sobre la figura de Encarnación López Júlvez La Argentinita. *Danzaratte. Revista del Conservatorio Superior de Danza de Málaga*, 5, pp. 58-61.

Barthes, R. (1984). *S/Z*. Paris: Éditions du Seuil.

Baudelaire, Ch. (2006). *Le Spleen de Paris. Petits poèmes en prose*. Paris: Gallimard.

Bayo, J. (1998). *Federico García Lorca en la Mancha*. Ciudad Real: Federación de Madres y Padres de Alumnos de Puertollano.

Biedermann, H. (1993). *Diccionario de símbolos*. Buenos Aires: Paidós.

Bejarano Robles, F. (2000). *Las calles de Málaga: de su historia y su ambiente*. Málaga: Sarriá.

- Bergamín, J. (1933, abril 20). El arte poético de bailar: La Argentinita. *El Heraldo de Madrid*. Recuperado de:  
<http://www.papelesflamencos.com/2009/11/jose-bergamin-y-la-argentinita.html>
- Bergamín, J. (2005). *El disparate en la literatura española*. Sevilla: Renacimiento.
- Bergamín, J. (2009). *Obra taurina*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas.
- Besses, L. (entre 1903 y 1910). *Diccionario de Argot Español o lenguaje jergal gitano, delincuente profesional y popular*. Barcelona: Sucesores de Manuel Soler.
- Blas Vega, J. (1986). *Vida y cante de don Antonio Chacón. La Edad de Oro del flamenco (1869-1929)*. Córdoba: Ayuntamiento de Córdoba.
- Blas Vega, J. (1988). *Conversaciones flamencas con Aurelio de Cádiz*. Cádiz: Universidad de Cádiz.
- Blas Vega, J. (1996). *La Canción Española (De la Caramba a Isabel Pantoja)*. Madrid: Taller El Búcaro, S. L.
- Blas Vega, J. y Ríos Ruiz, M. (1988). *Diccionario enciclopédico ilustrado del flamenco*. Madrid: Cinterco.
- Bloom, H. (2005). *Genios. Un mosaico de cien mentes creativas y ejemplares*. Bogotá: Norma.
- Blumenberg, H. (2000). *Las realidades en que vivimos*. Barcelona: Paidós.
- Blumenberg, H. (2003). *Paradigmas para una metaforología*. Madrid: Trotta.

- Blumenberg, H (2007). *Theorie der Unbegrifflichkeit*. Frankfurt/M.: Suhrkamp.
- Bohórquez Casado, M. (2000). *La Niña de los Peines en la casa de los Pavón*. Sevilla: Signatura.
- Bohórquez Casado, M. (2012, mayo 30). Rafael Ortega, Carlota Ortega y Enrique el Almendro eran bisnietos de Antonio Monge 'El Planeta'. *La Gazapera*. Recuperado de <http://blogs.elcorreoweb.es/lagazapera/2012/05/30/rafael-ortega-carlota-ortega-y-enrique-el-almendro-eran-bisnietos-de-antonio-monge-el-planeta/>
- Bonnat, A. R. (1922, agosto 12). El alma gitana. *La Esfera*, IX(449), p. 11.
- Borges, J. L. (1996) (**Vol. 1**). *Obras completas*. Barcelona: Emecé.
- Borgna, G. (2000). *Storia Della canzone italiana*. Milano: Arnoldo Mondadori Editori.
- Borrow, G. (1841). *The Zincali; or, an account of the Gypsies of Spain. With an original collection of their songs and poetry, and a copious dictionary of their language*. London: John Murray.
- Borrow, G. (1979). *Los zincali (Los gitanos de España)*. Madrid: Turner.
- Bragg, M. (2003). *The adventure of English. The biography of a language*. London: Odré and Stoughton.
- Buñuel, L. (1982). *Mi último suspiro*. Barcelona: Plaza & Janés.
- Burgos, A. (1971). *Andalucía ¿tercer mundo?* Barcelona: Ediciones 29.
- Caba Landa, C. y P. (1988). *Andalucía: su comunismo y su cante jondo. (Tentativa de interpretación)*. Cádiz: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Cádiz.

- Caballero, F. (1873). *La Gaviota. Novela de costumbres*. Leipzig: F.A. Brockhaus.
- Caballero Pérez, M. y Góngora Ayala, M. P. (2007). *Historia de una familia: la verdad sobre el asesinato de García Lorca*. Madrid: Ibersaf.
- Caballero Polo, L. (1987). Cantaores conocidos, compañeros y amigos: Pastora Pavón. *Revista Candil*. 53(septiembre-octubre), p. 37.
- Caballero Bonald, J. M. (1988). *Luces y sombras del flamenco*. Sevilla: Algaida.
- Calvo Serraller, F. (2013). *La invención del arte español. De El Greco a Picasso*. Barcelona: Galaxia Gutenberg.
- Camacho Moreno, M. (2013): *Arqueología, Museo y Sociedad. Juan Lafita y el Museo Arqueológico de Sevilla. La etapa de 1925-1936* (Tesis de Licenciatura, inédita). Universidad de Sevilla. Sevilla.
- Carminho. Não tenho a pretensão de mudar o fado, de modernizar seja o que for. (2012, marzo 2). *Gazeta dos artistas*. Recuperado de:  
<http://www.gazetadosartistas.pt/?p=2541>.
- Caro Romero, J. (1977, junio 11). Adriano del Valle y los toros. *ABC*, Sevilla, p. 52.
- Clemente, L. (2011). *Flamenco!!! De arte y ensayo*. Sevilla: Lapislázuli.
- Cernuda, L. (1994). *Prosa I. Obra completa. Vol. II*. Madrid: Siruela.
- Cervantes, Á. y Moreno, J. E. (2004). *Las rutas del toro en Andalucía*. Sevilla: Fundación José Manuel Lara.
- Chevalier, J. y Gheerbrant, A. (1995). *Diccionario de los símbolos*. Barcelona: Herder.
- Ciprés, C. (1993, abril 17). A veces siento que soy Camarón y me asusto un

poco. *El Periódico de Catalunya*, p. 27.

Cirlot, J.-E. (1992). *Diccionario de símbolos*. Barcelona: Labor.

Clayton, M. (2012). Touring History: Tórtola Valencia between Europe and the Americas. *Dance Research Journal* 44:1, pp. 28-49.

Comas, D. y Kayser, M. (2012). Reconstructing the population history of European Romani from genome-wide data. *Current Biology*, 22(24), pp. 2342-2349.

Congosto, Y. (2002). *Aportación a la historia lingüística de las hablas andaluzas (siglo XVII): Descripción de una sincronía*. Sevilla: Universidad de Sevilla.

Corominas, J. y Pascual, J. A. (1973). *Breve diccionario etimológico de la lengua Castellana*. Madrid: Gredos.

Corominas, J. y Pascual, J. A. (1987). *Diccionario crítico etimológico castellano e hispánico*. Madrid: Gredos.

Cortázar, J. (1984) *Rayuela*. Madrid: Cátedra.

Cortines, J. y González Troyano, A. (1982). *Escritos sobre Fernando Villalón*. Sevilla: Compás / Ayuntamiento de Sevilla.

Cortines, J. (1998). Tauromaquia y Literatura en la Generación del 27. *Revista de Estudios Taurinos*, 7, Sevilla, pp. 13-40.

Corrochano, G. (1992). *La edad de oro del toreo*. Madrid: Espasa-Calpe.

Cossío, J. M. de (1988) (**Vol. II**). *Los toros. Tratado técnico e histórico*. Madrid: Espasa Calpe.

Covarrubias, S. (1993). *Tesoro de la lengua castellana o española según la impresión*

de 1611, con las adiciones del Padre Benito Noydens, publicada en Madrid, 1674. Barcelona: Alta Fulla.

Cruces Roldán, C. (1987). *La niña de los Peines. El mundo flamenco de Pastora Pavón*. Córdoba: Almuzara.

Cruces Roldán, C. (2002). *Antropología y flamenco. Vol. I: Más allá de la música. Sociabilidad, transmisión y patrimonio*. Sevilla: Signatura.

Cruces Roldán, C. (2003). *Antropología y flamenco. Vol. II: Identidad, género y trabajo*. Sevilla: Signatura.

Csikszentmihalyi, M. (1988). The flow experience and its significance for human psychology. En M. Csikszentmihalyi (Ed.), *Optimal experience: Psychological studies of flow in consciousness* (pp. 15-35). New York, NY: Cambridge University Press.

Cyrano y Galerín (1917, agosto 15). Playas sevillanas. *El Liberal*, Sevilla.

Dahlem, F. (2007). *Songs of the Spanish Civil War, Vol. II*, Nueva York, NY: Folkways Records, pp. 1-8. Recuperado de [http://media.smithsonianfolkways.org/liner\\_notes/folkways/FW05437.pdf](http://media.smithsonianfolkways.org/liner_notes/folkways/FW05437.pdf)

Darío, R. (1999). *Prosas profanas y otros poemas*. Madrid: Akal.

Daza, J. C. (1997). *Diccionario de la Francmasonería*. Madrid: Akal.

Dee, M. W., Wengrow, D., Shortland, A., Stevenson, A., Brock, F., Girdland Flink, L. y Bronk Ramsey, C. (2013). An absolute chronology for Early Egypt using radiocarbon dating and Bayesian Statistical Modelling. *Proceedings of the Royal Society A*, 469(2159). Recuperado de: <http://rspa.royalsocietypublishing.org/content/469/2159/20130395>

Díaz Viana, L. (1985). *Canciones populares de la Guerra Civil*. Madrid: Taurus.



- Diccionario de Americanismos / Asociación de Academias de la Lengua Española* (2010). Madrid: Santillana.
- Diccionario de autoridades / Real Academia Española* (1990). Madrid: Gredos.
- Diccionario histórico de la lengua española / Real Academia Española* (1933-1936). Madrid: Hernando.
- Diccionario de la lengua española / Real Academia Española* (1780-2015). Todas las ediciones en línea.
- Diego, G., (Ed.). (1932). *Poesía española. Antología 1915-1931*. Madrid: Signo.
- Diego, G. (1934). *Antología de la poesía española contemporánea*. Madrid: Signo.
- Diego, G. (1996). *Poesías y prosas taurinas*. Valencia: Pre-Textos.
- Duchet-Suchaux G. y Pastoureau, M. (2001). *Guía iconográfica de la Biblia y los santos*. Madrid: Alianza.
- Duviols, J.-P., Molinié-Bertrand, A. y Guillaume-Alonso, A (1999). *Des taureaux et des hommes*. Paris: Presses de l'Université de Paris-Sorbonne.
- Eisenberg, D. (1978). Un texto lorquiano descubierto en Nueva York: la presentación de Sánchez Mejías. *Bulletin Hispanique*. 1978, 80(1), pp. 134-137.
- El encaste Murube. La historia de los toros negros. (2014, 5 de febrero). *Cultoro*. *Actualidad y cultura taurina*. Recuperado de:  
[http://cultoro.com/Cultorizate/El\\_Toro/14950/encaste-murube](http://cultoro.com/Cultorizate/El_Toro/14950/encaste-murube).
- Escott, C. (2012). The Talking Machine: How Records Shaped Country Music. En P. Kingsbury, M. McCall, y J. W. Rumble (Eds.), *The Encyclopedia of Country Music* (pp. 445-497). New York, NY: Oxford University Press.

- Espín, M. (1997). La Argentinita: vida y obra. *Candil, Revista de Flamenco*, XX(113), pp. 46-48.
- Espín, M. y Molina, R. (1988). Bailar, siempre bailar. En *La Argentinita y Pilar López*, [sin paginar]. Sevilla: Caja San Fernando / Ayuntamiento de Sevilla.
- Estébanez Calderón, S. (1985). *Escenas andaluzas*. Madrid: Cátedra.
- Fatás, G. y Borrás, G. M. (1988). *Diccionario de términos de arte y arqueología*. Madrid: Alianza.
- Feijoo, B. J. (1774) (**Vol. I**). *Cartas eruditas, y curiosas*. Madrid: Miguel Escribano Impresor.
- Fernández, P. (2008). *Mujer pública y vida privada: del arte eunuco a la novela lupanaria*. Woodbridge, Reino Unido: Tamesis.
- Fernández Collado, A. (1991). *Gregorio XIII y Felipe II en la nunciatura de Felipe Segs (1577-1581). Aspectos político, jurisdiccional y de reforma*. Toledo: Estudio teológico de San Ildefonso.
- Fernández Mejías, D. (2005). Jerez, la ciudad que canta. *Zumba, 1*, pp. 6-9.
- Freud, S. (1997). *El malestar en la cultura*. Madrid: Alianza.
- Fuente, V. de la (1861) (**Vol. I**). Tabla cronológica de la vida de Santa Teresa. En *Escritos de Santa Teresa*. Madrid: M. de Rivadeneyra.
- Fuentes, T. (1991), *El folklore infantil en la obra de Federico García Lorca*. Granada: Universidad de Granada.
- Fuentes Cañizares, J. (2008). *Apuntes sobre el caló en la obra de George Borrow*. Madrid: Visión Libros.

Gallego Burín, A. (1961). *Granada. Guía artística e histórica de la ciudad*. Madrid: Fundación Rodríguez-Acosta.

Galerín (1922, junio 7). El concurso de “cante jondo” de Granada. *El Liberal*, Sevilla.

Galerín (1922, junio 10). El concurso de “cante jondo” de Granada. *El Liberal*, Sevilla.

Galerín (1922, junio 18). ¡El Cante Jondo!. *El Liberal*, Sevilla.

Galerín (1922, julio 5). Teatro Reina Victoria. *El Liberal*, Sevilla.

Galerín (1924, marzo 26). Nuestras charlas: Centeno, el mago de la saeta. *El Liberal*, Sevilla.

Galerín (1925, abril 11). Semana Santa. San Bernardo. *El Liberal*, Sevilla.

Galerín (1929, abril 5). El cantor y el “cantaor”. La invasión de la ola flamenca. *El Liberal*, Sevilla.

Galerín (1929, marzo 4). ¡Ole y ole! El cante “jondo” y los flamencos de “smoking”. *El Liberal*, Sevilla.

Galerín (1929, diciembre 14). Una fiesta magnífica en el Palacio del Aceite. *El Liberal*, Sevilla.

Galerín (1935, abril 10). La Niña de la Alfalfa. *El Liberal*, Sevilla.

Galerín (1935, abril 10). Saeteras y saeteros. *El Liberal*, Sevilla.

Gallego Roca, M. (1996). *Poesía importada: traducción poética y renovación*

*literaria en España. 1909-1936*. Almería: Universidad de Almería.

Gamboa, J. M. (2005). *Una historia del flamenco*. Madrid: Espasa Calpe.

Gamboa, J. M. (2007). *Sernita de Jerez. ¡Vamos a acordarnos! La memoria cabal de su casa*. Barcelona: Carena.

Gamboa, J. M. y Núñez, F. (2007). *Flamenco de la A a la Z. Diccionario de términos de flamenco*. Madrid: Espasa Calpe

Gamboa, J. M. (2015). *Diccionario tuneado del flamenco* (Manuscrito no publicado). Madrid, España.

Gamella, J., Fernández, C., Nieto, M. y Adiego, I. X. (2011). La agonía de una lengua. Lo que queda del caló en el habla de los gitanos. Parte I. Métodos, fuentes y resultados generales. *Gazeta de Antropología*, 27(2). Recuperado de: [http://digibug.ugr.es/html/10481/19109/G27\\_39Juan\\_Gamella-y-otros.html](http://digibug.ugr.es/html/10481/19109/G27_39Juan_Gamella-y-otros.html).

García, G. (1996). *José Menese, biografía jonda*. Madrid: El País/Aguilar

García, G. (1993). *Cante flamenco, cante minero. Una interpretación sociocultural*. Barcelona: Anthropos.

García del Busto, J. L. (1992). Canciones españolas. En *Canciones españolas* [cofre de CDs interpretados por Teresa Berganza, Narciso Yepes y Félix Lavilla]. Hamburgo: Deutsche Grammophon, pp. 18-21.

García Gómez, E. (1946, febrero 1). Tárab, *ABC*, Madrid, p. 3.

García Gómez, E. (1982, febrero 5). Lorca y su “Diván del Tamarit”. *ABC*, Madrid, p. 3.

García Gómez, E. (1985). *Poemas arábigoandaluces*. Madrid: Espasa-Calpe.

- García Lorca, F. (1942). *Poeta en Nueva York. Conferencias. Prosas póstumas*. Buenos Aires: Losada.
- García Lorca, F. (1984a). Importancia histórica y artística del primitivo canto andaluz llamado “cante jondo”. En *Conferencias I*. Madrid: Alianza.
- García Lorca, F. (1984b). Juego y teoría del duende. En *Conferencias II*. Madrid: Alianza.
- García Lorca, F. (1985a). *Poema del cante jondo. Romancero gitano*. Madrid: Cátedra.
- García Lorca, F. (1985b). *Oda y burla de Sesostris y Sardanápalo*. Ferrol: Sociedad de Cultura Valle-Inclán.
- García Lorca, F. (1989a). *Obras completas. Tomo III. Prosa-Dibujos*. Madrid: Aguilar.
- García Lorca, F. (1989b). *Treinta entrevistas a Federico García Lorca*. Madrid: Aguilar.
- García Lorca, F. (1990). *Amor de Don Perlimplín con Belisa en su jardín*. Madrid: Cátedra.
- García Lorca, F. (1992). *Obras completas. Tomo I. Verso*. Madrid: Aguilar.
- García Lorca, F. (1997). *Obras completas. Prosa. Vol. III*. Barcelona: Galaxia Gutenberg.
- García Lorca, F. (2010). *In Search of Duende*. New York: New Directions.
- García Lorca, F. (2012). *Teatro completo*. Barcelona: Galaxia Gutenberg.
- García Lorca, Francisco (1996). *Federico y su mundo*. Granada: Comares / Fundación

García Lorca.

García Matos, M. (1984). *Sobre el flamenco. Estudios y Notas*. Madrid: Cinterco.

García Ramos, A. y Narbona, F. (1988). *Ignacio Sánchez Mejías dentro y fuera del ruedo*. Madrid: Espasa Calpe.

García Ulecia, A. (2009). *Las confesiones de Antonio Mairena*. Sevilla: Universidad de Sevilla.

García Tejera, M. C. (1986). *Poesía flamenca (análisis de los rasgos populares y flamencos en la obra poética de Antonio Murciano)*. Cádiz: Universidad de Cádiz.

Garfias, P. (2001). De España, toros y gitanos. En *La voz de otros días (prosa reunida)*. Sevilla: Renacimiento.

Garrigues, A. (1984, 12 de agosto). Yo estaba allí. *ABC*, Madrid, p. 13.

Geist, A. L. (1998, junio 5). Lorca, lorquismo y la copla española. En *Ideal. Cien años de Federico García Lorca*, pp. 9-10.

Gelardo Navarro, J. (2014). *¡Viva la Ópera Flamenca!: Flamenco y Andalucía en la prensa murciana (1900-1939)*. Murcia: Universidad de Murcia.

Genette, G. (2001). *Umbrales*. Ciudad de México: Siglo XXI.

Gibson, I. (1999). *Lorca-Dalí. El amor que no pudo ser*. Barcelona: Plaza & Janés.

Gibson, I. (2009). *Lorca y el mundo gay*. Barcelona: Planeta.

Gibson, I. (2011). *Federico García Lorca*. Barcelona: Crítica.

Gómez, A. (1999). *El flamenco a la luz de García Lorca*. Córdoba: Ateneo Científico,

Literario y Artístico de Córdoba.

Gómez de la Serna, R. (1922, julio 15). El “cante jondo” y los gitanos. *La Esfera*. IX(445), p. 15.

Gómez de la Serna, R. (2007). *Don Ramón María del Valle-Inclán*. Madrid: Espasa Calpe.

Gómez de la Serna, R. (2013). *Obras completas VIII. Ramonismo VI. Total de greguerías (1926-1962)*. Barcelona: Galaxia Gutemberg.

González Climent, A. (1988). *Cante en Córdoba. Oído al cante!* Córdoba: Ayuntamiento de Córdoba.

González Climent, A. (1989). *Flamencología*. Córdoba: Ediciones de La Posada / Ayuntamiento de Córdoba.

González del Valle, L. T. (1984). La niña que riega la albahaca y el príncipe preguntón. *Anales de la Literatura Española Contemporánea*, IX(1-3), pp. 295-306.

González Troyano, A. (2013) Prólogo. En M. Chaves Nogales, *Juan Belmonte, matador de toros; su vida y sus hazañas*. Sevilla: Renacimiento, pp. 13-22.

Grande, F. (1992a). *García Lorca y el flamenco*. Madrid: Mondadori.

Grande, F. (1992b, 12 de enero). Dedos y cuerdas, palmas y vino. *Revista El Sol*, III(86), pp. 10-19.

Grande, F. (2003). Federico García Lorca y su teoría del Duende. En *Pequeña gran historia del flamenco [II]*. *Actas del Encuentro celebrado en Puente Genil en junio-julio de 2002* (pp. 20-29). Córdoba: Diputación Provincial de Córdoba.

Grillo, R. M. (1992). Bergamín en *Marcha*: una relación contrastada. En *América*.

*Actas del Congreso “El discurso cultural en las revistas hispanoamericanas entre 1940 y 1970”, 9-10, pp. 347-358.*

Grimal, P. (1981). *Diccionario de mitología griega y romana*. Barcelona: Paidós.

Grimaldos, A. (2010). *Historia social del flamenco*. Barcelona: Península.

Guerrero Ruiz, P. y Dean-Thacker, V. (1988). *Federico García Lorca. El color de la poesía*. Murcia: Universidad de Murcia.

Guillén, J. (1959). *Federico en persona, semblanza y epistolario*. Buenos Aires: Emecé.

Guillén, J. y Cossío, J. M. de (2002). *Correspondencia*. Valencia: Pre-Textos.

Heras González, J. P. (2006). La recuperación escénica de Valle-Inclán. Historia y recepción crítica de los montajes de la obra de Valle-Inclán durante el franquismo. *Dicenda. Cuadernos de Filología Hispánica*. 24, pp.117-138.

Heredia Castaño, J. F. (2005). *Beas de Segura y San Marcos. Veinte años de pregones*. Jaén: Mercadotecnia Grupo El Olivo.

Herr, R. (2004). *España contemporánea*. Madrid: Marcial Pons

Hernández, M. (1977). Huellas árabes en el Diván del Tamarit, *Ínsula*, 370, pp. 3 y 5.

Hernández, M. (1997). *Un andaluz tan claro, tan rico de aventura*. Madrid: Ayuntamiento de Madrid.

Hirsch, E. (2002). *The demon and the angel: searching for the source of artistic inspiration*. San Diego & New York: Harcourt.

Huarte, F. (1952). Tres vocablos de Unamuno: “chibolete”, “cocotología”, “nivola”.



En *Revista de letras*. Oviedo: Facultad de Filosofía y Letras. Universidad de Oviedo, pp. 171-176.

Hurtado Torres, A. y D. (2009). *La llave de la música flamenca*. Sevilla: Signatura.

Jiménez, J. R. (1974). *En el otro costado*. Madrid: Ediciones Júcar.

Jiménez, J. R. (1985) *Antología poética*. Madrid: Edaf.

Jiménez Gómez, H. (2009): *Alberti y García Lorca: La difícil compañía*. Sevilla: Renacimiento.

Kisch, E. E. (1962). *Songs of the Spanish Civil War, II*. Nueva York: Folkways Records, pp. 1-8. Recuperado de [http://media.smithsonianfolkways.org/liner\\_notes/folkways/FW05437.pdf](http://media.smithsonianfolkways.org/liner_notes/folkways/FW05437.pdf)

Lafuente, R. (2005). *Los gitanos, el flamenco y los flamencos*. Sevilla: Signatura.

Lakoff, G. y Johnson, M. (2004). *Metáforas de la vida cotidiana*. Madrid: Cátedra.

Langa Nuño, C. (2007). *De cómo se improvisó el franquismo durante la Guerra Civil: la aportación del ABC de Sevilla*. Sevilla: Centro de Estudios Andaluces.

Laporte, D. (1988). *Historia de la mierda*. Valencia: Pretextos: Valencia.

Lavour, L. (1976). *Teoría romántica del cante flamenco*. Madrid: Editora Nacional.

Lavour, L. (1999). *Teoría Romántica del Arte Flamenco. Raíces flamencas en la coreografía romántica europea*. Sevilla: Signatura.

Lázaro Paniagua, A. (1997): El pensamiento aforístico de José Bergamín. En *Alfa, revista de la Asociación Andaluza de Filosofía*, III(6). Recuperado de <http://www.aafi.filosofia.net/ALFA/alfa6/ALFA6C.HTM>

- Lence, J. R. (1933, 22 de octubre). Un rato de charla con García Lorca. En García Lorca, F. (1984b), *Conferencias II*, pp. 117-118. Madrid: Alianza.
- León, J. J. (2008). *Compás de extranjería*. Granada: Comares.
- León, J. J. (2007). Una muerte pequeña. En *Letra Internacional*, 95, pp. 19-21
- León, J. J. (2010). Por eso canto llorando. Indagaciones y propuestas sobre el flamenco y su enseñanza. En *Actas del coloquio intercultural "Voces del flamenco"*,. *Société Belge des Professeurs d'Espagnol*. Bruselas, pp. 4-33.
- Llull, R. (1993). *Libro de amigo y Amado*. Barcelona: Planeta.
- Longhurst, C. A. (2014). Unamuno's Views on Language: A Critical Assesment. En *Neophilologus*, 98, pp. 581-598.
- López Moya, D. (1914): *La Argentinita. Libro de confidencias*. Madrid: Establecimiento Tipográfico J. Yagües.
- López Ruiz, L. (2007). *Guía del flamenco*. Madrid: Akal.
- López Ruiz, J. (1988). *Aquel Madrid del cuplé*. Madrid: El Avapiés.
- Loxa, J. de (1993). Presentación. En *Federico García Lorca, Encarnación López Júlvez "La Argentinita". Cartas, álbum fotográfico y "Presentación de Pilar López y Rafael Ortega en la Residencia de Estudiantes de Madrid"*. Granada: Diputación Provincial / Patronato Federico García Lorca.
- Luca de Tena, I. (1971). *Mis amigos muertos*. Madrid: Planeta.
- Luján, N. (1995). *Historia del toreo*. Barcelona: Destino.
- Luna, J. C. de (1926). *De cante grande y cante chico*. Madrid: Talleres Voluntad.

- Luna, J. C. de (1951). *Gitanos de la Bética*. Madrid: Ediciones y Publicaciones Españolas S.A.
- Machado y Álvarez, A., Demófilo (1996). *Colección de cantes flamencos, recogidos y anotados por Antonio Machado y Álvarez, «Demófilo»*. Sevilla: Portada.
- Machado Ruiz, A. y M (1984). *Obras completas*. Madrid: Editorial Biblioteca Nueva.
- Magris, C. (2005). *Alla cieca*. Milano: Garzanti.
- Manfredi Cano, D. (1983). *Cante y baile flamencos*. León: Everest.
- Martín, E. (1973). La actitud de Lorca ante el tema de los toros a través de cuatro cartas a José María de Cossío. En *Ínsula*, n° 322(noviembre de 1973), p. 3.
- Martín, E. (1985). La pujante vitalidad del lorquismo (Bibliografía de y sobre Federico García Lorca). En *Anales de Literatura Española*, 4, pp. 491-505.
- Martínez Hernández, J. (2015). *Poética del Cante Jondo (Filosofía y Estética del Flamenco)*. Sevilla: Libros con duende.
- Martínez Nadal, R. (1966). “Sol y sombra” de Federico García Lorca. En *Liber amicorum de Salvador de Madariaga* (pp. 367-381). Bruges: De Tempel, Tempelhof.
- Maurer, C. (Ed.), (1978). *Federico García Lorca escribe a su familia desde Nueva York y La Habana [1929-1930]. Poesía. Revista ilustrada de información poética, 23-24*. Madrid: Ministerio de Cultura.
- Maurer, C. (2000). *Federico García Lorca y su arquitectura del cante jondo*. Granada: Patronato Municipal Huerta de San Vicente / Comares.

- Maurer, C. y Anderson, A. A. (2013). *Federico García Lorca en Nueva York y La Habana. Cartas y recuerdos*. Barcelona: Galaxia Gutemberg.
- Mayo, F. de S. (1870). *El gitanismo: historia, costumbres y dialecto de los gitanos*. Madrid: Librería de Victoriano Suárez.
- Mena, J. M. de (2005). *Tradiciones y leyendas sevillanas*. Barcelona: Plaza & Janés
- Méndez Rodríguez, L. (2005). *Velázquez y la cultura sevillana*. Sevilla: Universidad de Sevilla / Fundación Focus-Abengoa.
- Menéndez Pidal, R. (1953). *Romancero hispánico*. Madrid: Espasa Calpe.
- Mercé, J (2001, enero). *El flamenco según Mercé. Diccionario*. Recuperado de [http://www.elmundo.es/documentos/2006/01/cultura/jose\\_merce/diccionario/index.html](http://www.elmundo.es/documentos/2006/01/cultura/jose_merce/diccionario/index.html)
- Mitchell, T. (1994). *Flamenco deep song*. New Haven: Yale University Press.
- Molina, M. de (1998). *Botín de guerra. Autobiografía*. Barcelona: Planeta.
- Molina Fajardo, E. (1983). *Los últimos Días de García Lorca*. Barcelona: Plaza & Janés.
- Molina Foix, V. (1997). *La Edad de Oro*. Madrid: El País / Aguilar.
- Moliner, M. (1988). *Diccionario de uso del español*. Madrid: Gredos.
- Monléon, J. (1967). *Lo que sabemos del flamenco*. Madrid: Gregorio del Toro.
- Mora, M. (1998, junio 11). Brossa recrea “el duende y la alegría” de Lorca. *El País*, Madrid. Recuperado de [http://elpais.com/diario/1998/06/11/cultura/897516004\\_850215.html](http://elpais.com/diario/1998/06/11/cultura/897516004_850215.html)

- Mora, M. (2001, 29 de marzo). Una masiva delegación del PP inaugura la reforma de la Residencia de Estudiantes. *El País*, Madrid. Recuperado de [http://elpais.com/diario/2001/03/29/cultura/985816801\\_850215.html](http://elpais.com/diario/2001/03/29/cultura/985816801_850215.html)
- Mora, M. (2011). *La voz de los flamencos. Retratos y autorretratos*. Madrid: Siruela.
- Moreno Villa, J. (2006) *Vida en claro. Autobiografía*. Madrid: Visor.
- Morla Lynch, C. (2008). *En España con Federico García Lorca (Páginas de un diario íntimo, 1928-1936)*. Sevilla: Renacimiento.
- Morin, E. (1965). On ne connaît pas la chanson. En *Communications*, 6, pp.1-9.
- Muñoz Molina, A. (2011), *Nada del otro mundo*. Barcelona: Seix Barral.
- Murga Castro, I. (2009). *Escenografía de la danza en la Edad de Plata (1916-1936)*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas.
- Murga Castro, I. (2012). La Argentina y la Argentinita: bailarinas de la Edad de Plata. *BILE*, 85-86, pp. 11-23.
- Naranjo Ríos, M. (1958, mayo 10). Entrevista de la semana: Pepe Pinto cuenta su vida. Segunda parte. *Revista Arunci*, Morón de la Frontera. Recuperado de <http://www.deflamenco.com/revista/entrevistas/entrevista-historica-jose-torres-garzon-pepe-pinto-y-pastora-pavon-cruz-la-nina-de-los-peines-1.html>
- Narbona Jiménez, A. (Coord.) (2009). *La identidad lingüística de Andalucía*. Sevilla: Fundación Centro de Estudios Andaluces / Junta de Andalucía.
- Nava, G. M. de (1883). *Poesías asiáticas puestas en verso castellano*. París: Imprenta de Julio Mayor Didor .
- Navarro García, J. L. y Pablo Lozano, E. (2005). *El baile flamenco. Una aproximación histórica*. Córdoba: Almuzara.

- Neruda, P. (2005). *Confieso que he vivido*. Santiago de Chile: Pehuén.
- Neville, E. (2006). *Flamenco y cante jondo*. Madrid: Rey Lear.
- Nietzsche, N. (1990). *El nacimiento de la tragedia*. Madrid: Alianza.
- Nueva Biblia Española* (1977). A. Schökel y J. Mateos (Trad. y Coord.). Madrid: Cristiandad.
- Olivares Briones, E. (2001). *Pablo Neruda: Los caminos del mundo. Tras las huella del poeta itinerante II (1933-1939)*. Santiago de Chile: Lom Ediciones.
- Olson, P. (1984). *Unamuno: Niebla. Critical Guides to Spanish Texts*. London: Grant and Cutler.
- Onís, F. de (1941). Lorca folklorista. En E. Casares, *La música en la generación del 27. Homenaje a Lorca*. Madrid: Ministerio de Cultura, pp. 84-88.
- Orgambides, F. (2010, 26 de febrero). Agustín Fernández “Melu”. Un aristócrata flamenco. *Gente y habitantes de Cádiz*, 179. Recuperado de <http://www.gentedecadiz.com/?p=3964>
- Orozco, M. (1995). *Manuel de Falla: historia de una derrota*. Barcelona: Destino.
- Ortega y Gasset, J. (1994). *La deshumanización del arte y otros ensayos de estética*. Madrid: Alianza.
- Ortiz Nuevo, J. L. (1990). *¿Se sabe algo? Viaje al conocimiento del Arte flamenco en la prensa sevillana del XIX. Desde comienzos del siglo hasta el año en que murió Silverio Franconetti (1812-1889)*. Sevilla: Ediciones del Carro de la Nieve.
- Ortiz Nuevo, J. L. (1996). *A su paso por Sevilla. Noticias del Flamenco en Serva*,

*desde sus principios hasta la conclusión del siglo XIX*. Sevilla: Ayuntamiento de Sevilla / Biblioteca de autores sevillanos.

Ortiz Nuevo, J. L. (2004). Una boda de rumbo. La Niña de los Peines y Pepe Pinto, En *Análisis de los documentos sonoros* [Archivo de ordenador]. En *La Niña de los Peines, patrimonio de Andalucía*. Sevilla: Centro Andaluz de Flamenco / Fonotrón.

Ortiz Nuevo, J. L. (2008). *Las mil y una historias de Pericón de Cádiz*. Barcelona: Barataria.

Ortiz Nuevo, J. L. (2010a). *Alegato contra la pureza*. Sevilla: Barataria.

Ortiz Nuevo, J. L. (2010b). *El Eco de la Memoria. El Flamenco en la prensa malagueña de los siglos XIX y principios del XX*. Málaga: Diputación de Málaga.

Ortiz Nuevo, J. L. (2012). *Coraje. Del maestro Otero y su paso por el baile*. Sevilla: Bienal de Flamenco & Libros con duende.

Ortiz Nuevo, J. L. (2013). *Yo tenía mu güena estrella. Anica la Periñaca*. Sevilla: Barataria.

Ortiz Nuevo, J. L. (2015). *Allí se nos perdió el tiempo. El libro flamenco de Galerín. Antología de sus artículos a propósito de lo flamenco publicados en El Liberal de Sevilla, entre 1915 y 1936* (Manuscrito no publicado). Sevilla, España.

Osorio, M. (2009). *Miedo, olvido y fantasía. Crónica de la investigación de Agustín Penón sobre Federico García Lorca (1955-1956)*. Granada: Comares.

Osuna Jiménez, J. M. (1973). *La novena provincia andaluza*. Barcelona: Ediciones 29.

Ossa, M. A. de la (2014). *Ángel, musa y duende: Federico García Lorca y la música*.

Madrid: Editorial Alpuerto / Universidad de Castilla-La Mancha.

Otero, F. M. (2007). *La Sonanta*. Madrid: Punto de lectura.

Pabanó, F. M. (1915). *Historia y costumbres de los gitanos: colección de cuentos viejos y nuevos, dichos y timos graciosos, maldiciones y refranes netamente graciosos; Diccionario español-gitano-germanesco: dialecto de los gitanos*. Barcelona: Montaner y Simón.

Papini, G. (2005). *El libro negro*. Ciudad de México: Porrúa.

Peicovich, E. (1995). *Borges, el palabrista*. Madrid: Libertarias / Prodhufi.

Pemartín, J. (1966). *El cante flamenco. Guía alfabética*. Madrid: Afrodísio Aguado.

Peña Fernández, P. (2013). *Los gitanos flamencos*. Córdoba: Almuzara.

Peralta Gelabert, R. (2007). *Manuel Fontanals, escenógrafo. Teatro, cine y exilio*. Madrid: Fundamentos.

Peregil, F. (1993). *Camarón de la Isla. El dolor de un príncipe*. Madrid: El País / Aguilar.

Pérez Mesa, E. (2009). El estreno del Amor Brujo en la prensa gaditana de 1933. *Revista del Centro de Investigación Flamenco Telethusa*, enero, pp. 25-28.

Pérez Sánchez, M. (1999). *El arte del bordado y del tejido en Murcia: siglos XVI-XIX*. Murcia: Universidad de Murcia.

Persia, J. de (1987). La música en la Residencia de Estudiantes. En E. Casares (Ed.). *La música en la generación del 27. Homenaje a Lorca*. Madrid: Ministerio de Cultura, pp. 47-63.

Persia, J. de (1999). Lorca, Falla y la música. Una coincidencia intergeneracional. En



- S. Zapke (Ed.). *Falla y Lorca: entre la tradición y la vanguardia*. Kassel: Edition Reichenberger, pp. 67-89.
- Picó Pascual, M. Á. (2004). Chants de la guerre d'Espagne. La recreación folklórica por parte de dos compositores de la Generación del 27. *Revista de Folklore*, 287, Recuperado de <http://www.funjdiaz.net/folklore/07ficha.php?ID=2193>.
- Picón Garfield E. [Entrev.] (1981). *Cortázar por Cortázar*. Veracruz: Universidad Veracruzana.
- Pohren, D. E. (2014). *The Art of Flamenco*. Lexington, Kentucky, Estados Unidos: Autoedición.
- Posada Varela, P. (2012). Arquitectónica y concrecencia. prolegómenos a una aproximación mereológica de la arquitectónica fenomenológica. *Investigaciones Fenomenológicas*, 9, pp. 431-471.
- Quiñones, F. (2005). *De Cádiz y sus cantes. Llaves de una ciudad y un folklore milenarios*. Sevilla: Fundación José Manuel Lara.
- Quiñones, F. (1971). *El flamenco vida y muerte*. Barcelona: Plaza & Janés.
- Quiñones, F. (1989): *Antonio Mairena, su obra, su significado*. Madrid: Cinterco.
- Racy, A. J. (2003). *Making Music in the Arab World: The Culture and Artistry of Tarab*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Randel, D. M. (2001). *Diccionario Harvard de música*. Madrid: Alianza.
- Reale, G. y Antiseri, D. (1995). *Historia de la filosofía. 1. Filosofía pagana antigua*. Bogotá, Colombia: San Pablo.
- Rebolledo, T. (1900). *A chipicallí : (la lengua gitana): conceptos sobre ella;*

*Diccionario gitano-español y español-gitano; Modelos de conjugación... en caló; Historia de los gitanos... y cuentos y chascarrillos de procedencia gitana.* Granada: Imprenta de F. Gómez de la Cruz.

Reina, M. F. (2009). *Un siglo de copla.* Barcelona: Ediciones B.

Retana, Á. (1967). *Historia de la canción española.* Madrid: Editorial Tesoro.

Reyes, A. y Rejano, J. (2003). *Charla en sonetos. Correspondencia.* Sevilla: Renacimiento.

Reyes Cano, R. (2000), Ignacio Sánchez Mejías y los actos del Ateneo de Sevilla (diciembre de 1927). En *Revista de Estudios Taurinos*, 11, pp. 125-140

Rimbaud, A. (2001). *Poesía completa.* Madrid: Visor.

Rioja, E. y Torres, N. (2006). *Niño Ricardo. Vida y obra de Manuel Serrapí Sánchez.* Sevilla: Signatura.

Ríos Vargas, M. (2002). *Antología del baile flamenco.* Sevilla: Signatura.

Ríos Ruiz, M. (2002). *El gran libro del flamenco. Intérpretes.* Madrid: Calambur.

Rivera, F. de (1863). *Vida de Santa Teresa de Jesús, fundadora de las descalzas y descalzos carmelitas.* Madrid: Librería de Francisco Lizcano.

Rocca, P. y Roland, E. (2010). *Lorca y Uruguay: pasajes, homenajes y polémicas.* Alcalá la Real: Alcalá Grupo Editorial.

Rodríguez, J. C. (1994). *Lorca y el sentido. Un inconsciente para una historia.* Madrid: Akal.

Rodríguez Puértolas, J. (2008). *Historia de la literatura fascista española, I.* Madrid: Akal.

- Rodrigo, A. (1985, diciembre 12). “Doña Rosita” cumple 50 años de soltería, *El País*, Madrid, Recuperado de [http://elpais.com/diario/1985/12/12/cultura/503190002\\_850215.html](http://elpais.com/diario/1985/12/12/cultura/503190002_850215.html)
- Roldán Fernández, J. M. (1997). *Los largos caminos del flamenco*. Huelva: Diputación Provincial de Huelva / Fundación El Monte.
- Román, M. (1993). *Memoria de la copla. La canción española. De Conchita Piquer a Isabel Pantoja*. Madrid: Alianza.
- Romero, P. G. (2008). El sol cuando es de noche. Apuntes para una poética y una política entre flamencos y modernos, sitio paradójico. En P. Molins, y P. G. Romero (Eds.), *La noche española. Flamenco, vanguardia y cultura popular, 1865-1936* (pp.49-89). Madrid: Museo Nacional Reina Sofía.
- Romero Bernal, Á. (2012). Triunfo del flamenco: ortodoxia y heterodoxia de un arte catapultado. En J. Romero Portilla (Coord.), *Triunfo. Una revista abierta al sur* (pp. 114-119). Sevilla: Fundación pública andaluza Centro de Estudios Andaluces.
- Romero Murube, J. (2004). *Obra selecta [II] Los cielos perdidos. (Prosa ensayística)*. Sevilla: Fundación José Manuel Lara.
- Romero de Solís, P. (1998). El toro de “San Marcos” de Beas de Segura (Jaén). *Revista de Estudios Taurinos*, 8, Sevilla, pp. 69-110.
- Romero de Solís, P. (2000). Un torero en Nueva York. Sobre la conferencia de Ignacio Sánchez Mejías en la Universidad de Columbia. *Revista de Estudios Taurinos n.º 11*, Sevilla, pp. 29-46.
- Ropero Núñez, M. (1989) *Estudios sobre léxico andaluz*. Sevilla: El carro de la nieve.
- Rosales, L. (1987). *Esa angustia llamada Andalucía*. Madrid: Cinterco.

- Rossy, H. (1998). *Teoría del cante jondo*. Barcelona: Credsa.
- Ruiz Mata, J. (2012). *El flamenco, una identidad hibernada. De los Moriscos a la Zambomba de Jerez*. Cádiz: Tierra de Nadie editores.
- Salas, R. (1996). Encarnación López, La Argentinita (del éxito al silencio de la historia). *Cuadernos de música iberoamericana, vol. I*, pp. 87-95.
- Salaün, S. (1990). *El cuplé (1900-1936)*. Madrid: Espasa Calpe.
- Salazar, A. (1933, octubre, 15). Español. La compañía de bailes españoles de la Argentinita. *El Sol*, Madrid, p. 12.
- Salinas, P. (1976). *La realidad y el poeta*. Barcelona: Ariel.
- Salmerón Ruiz, J. (2009). Orígenes, vicisitudes, realidad actual y retos del pueblo gitano en España y Región de Murcia. *Anales de Historia Contemporánea, 25*, pp. 115-131.
- Salter, L. (1998). Cantos de España. En *Cantos de España* [Cofre de CDs interpretados por Victoria de los Ángeles]. Londres: Emi Records, pp. 23-26.
- Samaniego, F. M. de (1824). *Fábulas en verso castellano, para el uso del Real Seminario Vascongado*. Perpiñán: Imprenta de J. Alzine.
- San Juan de Piedras Albas (Melgar y Abreu, B. de, Marqués de) (1927). *Fiestas de toros. Bosquejo histórico*. Madrid: A. Marzo.
- San Juan de Piedras Albas (Melgar y Abreu, B. de, Marqués de) (2010). *Fiestas de toros. Bosquejo histórica*. Sevilla: Fundación Real Maestranza de Caballería de Sevilla / Universidad de Sevilla.
- Sánchez, C. (2004). La voz de la Niña. En *Análisis de los documentos sonoros*

- [Archivo de ordenador]. En *La Niña de los Peines, patrimonio de Andalucía*. Sevilla: Centro Andaluz de Flamenco / Fonotrón.
- Sánchez, C. (2014, 18 de octubre). *Relato de un episodio protagonizado en Mairena del Alcor por el cantaor Antonio Mairena*. Comunicación personal, grabada con dispositivo móvil.
- Sánchez Carrére, A. (1925). Entrevista. En *Argentinita: biografía, cuplés, canciones, tonadillas*. Barcelona: Biblioteca Films, Colección Celebridades de Varietés.
- Sánchez Ferlosio, R. (1993). *Vendrán más años malos y nos harán más ciegos*. Barcelona: Destino.
- Sánchez Ferlosio, R. (2003). *Non olet*. Barcelona: Destino.
- Sánchez Mejías, I. (2010). La Tauromaquia. En *Sentimiento del toreo*. C. Marzal (Ed.). Barcelona: Tusquets.
- Sánchez Vidal, A. (1988). *Buñuel, Lorca, Dalí: El enigma sin fin*. Barcelona: Planeta.
- Santos Torroella, R. (Ed.) (1978). Salvador Dalí escribe a Federico García Lorca. *Poesía. Revista ilustrada de información poética*. 27-28. Madrid: Ministerio Cultura.
- Sassone, F. (1933, junio 23). Un milagro de arte español. *ABC*, Sevilla, p. 14.
- Seco, M., Andrés, O. y Ramos, G. (1999). *Diccionario del español actual*. Madrid: Aguilar.
- Sinclair, A. (2004): "Telling it like it was"? The "Residencia de Estudiantes" and its image, *Bulletin of Spanish Studies*, LXXXI, 6, Glasgow, pp. 759-761.
- Steingress, G. (1998). *Sobre Flamenco y flamencología (Escritos escogidos 1988-1998)*. Sevilla: Signatura Ediciones.

- Steingress, G. (2005). *Sociología del cante flamenco*. Sevilla: Signatura Ediciones.
- Steingress, G. (2006). *...y Carmen se fue a París. Un estudio sobre la construcción artística del género flamenco (1833-1865)*. Córdoba: Almuzara.
- Soria Olmedo, A. (2004). *Fábula de fuentes. Tradición y vida literaria en Federico García Lorca*. Madrid: Publicaciones de la Residencia de Estudiantes.
- Soria, A. y López, J. M. (2010). *Federico García Lorca. Fotobiografía sonora*. Lugo: Ouvirmos.
- Starkie, W. (1947). *Raggle Tagle. Adventures with a fiddle in Hungary and Roumania*. London: John Murray.
- Suárez Ávila, L. (2007). Fuentes, paisaje e interpretación cabal de Lorca. *Culturas Populares. Revista Electrónica* 4(enero-junio). ISSN: 1886-5623. Recuperado de <http://www.culturaspopulares.org/textos4/articulos/suarez1.htm>.
- Suárez Ávila, L. (2010, enero 12). Manuel Bermúdez Junquera. Anzonini del Puerto. *Gente del Puerto. Habitantes del Puerto de Santa María*. Recuperado de: <http://www.gentedelpuerto.com/2010/01/12/523-manuel-bermudez-junquera-anzonini-del-puerto/>
- Talens, J. (1986). *El ojo tachado*. Madrid: Cátedra.
- Tanizaki, J. (1996). *El elogio de la sombra*. Madrid: Siruela.
- Terán, M. de (1978). Recuerdos de los primeros tiempos. En *Sesenta aniversario de la fundación del Instituto-Escuela* (pp. 9-15). Madrid: Asociación de antiguos alumnos del Instituto-Escuela,. Recuperado de <http://www.residencia.csic.es/teran/img/magisterio/primerosrecuerdos.pdf>, pp. 1-8.

Teresa de Jesús, S. (1967). *Obras completas*. Madrid: Biblioteca de autores cristianos.

Toro, J. C. (2014, septiembre 27). Agujetas, el hombre y el mito: El flamenco es mentira. En [www.lavozdelsur.es](http://www.lavozdelsur.es), Recuperado de <http://www.lavozdelsur.es/agujetas-el-flamenco-es-mentira>.

Toro y Gómez, M. de (1901 [reeditado en 1908 y 1912]). *Nuevo diccionario enciclopédico ilustrado de la lengua castellana*. París: A. Colin.

Trapiello, A. (2014, 12 de abril). Ramón se escribe con Ó de bombo. *El País – Babelia*, pp. 10-11.

Triana, F. el de (1935). *Arte y artistas flamencos*. Madrid: Imprenta Helénica.

Trigo Cutiño, J. M. (1985). Reflexiones didácticas sobre el habla andaluza. *Cauce. Revista de Filología y su Didáctica*, 8, pp. 198-99.

Umbral, F. (1988). *Lorca, poeta maldito*. Barcelona: Planeta.

Unamuno, M. (1979). *Niebla*. Madrid: Espasa Calpe.

Valle-Inclán, R. (1985). *Luces de bohemia*. Madrid: Espasa Calpe.

Vázquez Montalbán, M. (1986). *Crónica sentimental de España*. Madrid: Espasa Calpe.

Vázquez Montalbán, M. (2000). *Cancionero general del franquismo*. Barcelona: Crítica.

Vidal Manzanares, C. (1993). *Diccionario de las tres religiones monoteístas. Judaísmo, Cristianismo e Islam*. Madrid: Alianza.

Vilches de Frutos, M. F. y Dougherty, D. (1997). *La escena madrileña entre 1926 y 1931: un lustro de transición*. Madrid: Fundamentos.

Vivanco, L. F. (1974). *Introducción a la poesía española contemporánea*. Madrid: Guadarrama.

Walton, J. H., Matthews, V. y Chavalas, M. W. (2006). *Comentario del contexto cultural de la Biblia: Antiguo Testamento*. El Paso, Texas: Mundo Hispano.

Wardropper, B. W. (1967) *Poesía elegíaca española*. Salamanca: Anaya.

Washabaugh, W. (2005). *Flamenco. Pasión, política y cultura popular*. Barcelona: Paidós.

Zerolo, E. (1895). *Diccionario enciclopédico de la lengua castellana*. París: Garnier hermanos.

Zúñiga, Á. (1954). *Una historia del cuplé*. Barcelona: Barna.



## DISCOGRAFÍA

*I Concurso de Cante Jondo*. (1997) [Grabaciones originales. Colección Manuel de Falla. Granada, Corpus de 1922. CD]. Madrid: Sonifolk.

*Cantos de la Guerra de España / Chants de la Guerre d'Espagne* (1963). [CD].  
París: Spadem.

Duquende (1988). *Fuego, primo fuego* [CD]. Barcelona: Jercar.

Duquende (1988). *Soy el duende* [CD]. Barcelona: Jercar.

*El Arte del Cuplé. Primeros éxitos de la canción española moderna, 1906-1926*.  
(2000) [4 CDs con 100 versiones originales]. Barcelona: Blue Moon.

Ernst Busch (1940). *Six Songs for Democracy* [CD]. New York: Keynote Records.

*La Argentinita y Federico García Lorca* (2006). *Colección de canciones populares españolas*. Madrid: Sonifolk.

Pepe Marchena (2006). *Flamenco y universidad, Vol. I: Pepe Marchena*. [CD].  
Sevilla: Agencia Andaluza para el Desarrollo del Flamenco / Original Future Sounds.

Pete Seeger & Group (1940). *Songs of the Lincoln Brigade* [CD]. New York: Asch Records.

Rocío Márquez (2014). *El Niño. Andando por los campos marcheneros* [CD].  
Madrid: Universal Music.

*Songs of the Spanish Civil War, I* (1961). [CD]. New York: Folkways Records.

*Songs of the Spanish Civil War, II* (1962). [CD]. New York: Folkways Records.

## FILMOGRAFÍA

Gutiérrez, Ch. Directora. (2013). *Sacromonte. Los sabios de la tribu*. [DVD].

Granada: Pizca Gutiérrez.

Meert, M. Director. (1995). *Paco de Lucía. Light & shade, A Portrait*. [DVD]. Halle

(Saale): Arhaus Musik.

Neville, E. Director. (1989). *Duende y misterio del flamenco*. [DVD]. Madrid: Video

Mercury Films, D.L.

Orduña, J. Director. (2001). *El último cuplé*. [DVD]. Madrid: Video Mercury Films.