

Elizabeth Fernández Lam-sen

TRATADO DEL SUR:
POESÍA Y FLAMENCO (1861-1970)

Departamento de Literatura Española

Programa de doctorado: Lenguas, textos y contextos (2017)



**UNIVERSIDAD
DE GRANADA**

Editor: Universidad de Granada. Tesis Doctorales
Autor: Elizabet Fernández Lam-Sen
ISBN: 978-84-9163-873-5
URI: <http://hdl.handle.net/10481/51245>

Tratado del Sur
poesía y flamenco (1861-1980)

Doctoranda: Elizabet Fernández Lamsen

Director: Álvaro Salvador Jofré

La doctoranda, Elizabet Fernández Lamsen, y el director de tesis, Álvaro Salvador Jofré:

Garantizamos, al firmar esta tesis doctoral, que el trabajo ha sido realizado por la doctoranda bajo la dirección del director de tesis y hasta donde nuestro conocimiento alcanza, en la realización del trabajo, se han respetado los derechos de otros autores a ser citados, cuando se han utilizado sus resultados o publicaciones:

Granada, 23 de octubre de 2017

Director de la tesis

Doctoranda

Álvaro Salvador Jofré

Elizabet Fernández Lamsen

Firma

Firma

Handwritten signature of Álvaro Salvador Jofré in blue ink, appearing as 'ALSJ'.Handwritten signature of Elizabet Fernández Lamsen in blue ink, appearing as 'Elizabet flae'.

ÍNDICE

Resumen | 9

Introducción | 10

I. Los orígenes de lo flamenco

1.1 El día de la creación | 14

1.2 El primer hombre: el Tío Luis el de la Juliana | 20

1.2.1 La génesis de la toná | 25

1.3 La España romántica y nacional | 28

1.3.1 El descubrimiento del flamenco | 31

1.3.2 Letras castizas para espíritus bohemios | 32

1.3.2.1 La Andalucía suya | 34

1.3.2.2 La Andalucía nuestra | 36

1.3 Un Sur que inventa | 40

1.3.1 Lo jondo popularizado | 43

1.3.2 *El Solitario* en sus *Escenas* | 44

1.3.2.1 «Un baile en Triana» | 46

1.3.2.2 «Asamblea general de los caballeros y damas de Triana» | 50

1.3.3 *El Planeta*, rey de los polos | 52

1.3.4 *El Fillo* y *La Andonda*, la seguiriya y la soleá | 54

1.4 La realidad y la poesía de la segunda mitad del siglo XIX | 58

1.4.1 Prebecquerianos por el camino del popularismo | 60

1.4.2 Augusto Ferrán | 62

1.4.2.1 Entre *La soledad* y *La pereza* | 63

II. Antonio Machado y Álvarez y la Generación del 98

2.1 Un hombre del pueblo | 74

2.1.1 Antonio Machado y Álvarez: *Demófilo* | 74

2.1.2 La *Colección de cantes flamencos* de 1881 | 77

2.1.3 De Luis Montoto a Manuel Balmaseda | 84

- 2.1.3.1 *El primer cancionero de coplas flamencas* || 93
- 2.1.3.2 La Biblioteca de las tradiciones populares españolas || 98
- 2.1.4 Rodríguez Marín o «las edades de Juan del Pueblo» || 101
- 2.1.5 *Cantes flamencos. Colección escogida* (1887) || 108
- 2.1.6 Silverio Franconetti || 114
- 2.1.7 La controversia del naufrago || 122
- 2.2 La «quincalla meridional» || 125
- 2.2.1 Noventayochistas contra el flamenco || 125

III. La estética popular del modernismo

- 3.1 Fin de siglo I || 137
 - 3.1.1 España después de 1898 || 137
 - 3.1.2 La Andalucía trágica || 139
 - 3.1.2.1 El testimonio de Azorín || 142
 - 3.1.2.1 Historia personal de Juan Breva: del campo a la ciudad || 146
 - 3.1.3 La vida popular || 149
 - 3.1.3.1 El café de cante || 151
 - 3.1.4 La búsqueda de la modernidad || 160
 - 3.1.4.1 Antes del verso azul || 167
 - 3.1.5 La mirada hacia el Sur I || 171
 - 3.1.5.1 Salvador Rueda y Rubén Darío || 171
 - 3.1.5.2 Juan Ramón Jiménez || 182
 - El andaluz universal || 185
 - El anónimo elegido || 190
 - 3.1.5.3 Los hermanos Machado: *La Lola se va a los puertos* || 204
 - Manuel Machado || 215
 - Antonio Machado || 222

IV. En torno al Veintisiete

- 4.1 Fin de siglo II | 228
 - 4.1.1 España hasta 1931 | 228
 - 4.1.1.1 Los intelectuales al frente | 229
 - 4.1.2 Andalucía hasta 1931 | 231
 - 4.1.3 El discurso cultural: entre la modernidad, el nacionalismo y la vanguardia | 233
- 4.2 Los nuevos ánimos republicanos | 235
- 4.3 La mirada hacia el Sur II | 236
 - 4.3.1 La búsqueda del ideal andaluz | 242
 - 4.3.1.1 De Blas Infante a la memoria de la copla | 242
 - 4.3.1.2 Cernuda o el romanticismo imposible | 248
 - 4.3.1.3 La teoría de Ortega y Gasset | 251
 - 4.3.2 Federico García Lorca | 253
 - 4.3.2.1 Romancero gitano | 261
 - 4.3.2.2 El duende | 266
 - 4.3.3 Rafael Alberti | 271
 - 4.3.4 Manuel de Falla | 281
 - 4.3.4.1 El Concurso de cante jondo de 1922 | 288

V. Después de 1936

- 5.1 La rehumanización de la poesía | 295
 - 5.1.1 Miguel Hernández | 298
- 5.2 La soledad del Sur | 309
 - 5.2.1 El hambre | 309
 - 5.2.2 José Bergamín desde el exilio | 315
 - 5.2.3 *Sombra del paraíso*, de Vicente Aleixandre | 323
 - 5.2.4 Los poetas de *Cántico* | 328

VI. La revalorización de lo jondo

- 6.1 Los desheredados del Sur | 333
 - 6.1.1 Rafael Alberti desde el exilio | 333
 - 6.1.2 Caballero Bonald | 337
 - 6.1.3 La pregunta de Rafael Guillén | 340
- 6.2 La revalorización del cante | 348
 - 6.2.1 La aparición de la flamencología | 348
 - 6.2.2 El Concurso de cante flamenco de Córdoba de 1956 | 349
 - 6.2.3 La Cátedra de Flamencología de Jerez de la Frontera | 352
 - 6.2.4 De los tablaos flamencos a los festivales de verano | 353
 - 6.2.5 El mairenismo | 356
 - 6.2.6 Antonio Mairena y Ricardo Molina: *Mundo y formas del cante flamenco* | 360
- 6.3 Disidentes | 364
 - 6.3.1 *Archivo del cante flamenco*, de Caballero Bonald | 364
 - 6.3.2 Las voces de la Puebla de Cazalla | 367
 - 6.3.3 *Luces y sombras del flamenco*, de Caballero Bonald | 376

VII. Bajo el signo de la democracia

- 7.1 La dudosa prolongación del paraíso | 380
- 7.2 Félix Grande | 385
- 7.3 Paco de Lucía y Camarón de la Isla | 390
- 7.4 Enrique Morente | 396

Conclusiones | 400

Bibliografía | 404

Resumen

La presente investigación muestra una exposición interdisciplinar en la que aparecen entrelazadas la poesía culta y el flamenco. *Tratado del Sur (poesía y flamenco 1861-1980)* desea explorar cómo se interrelacionaron estas dos manifestaciones a lo largo de estos dos siglos, que resultaron tan fecundos para el origen, el desarrollo y la posterior evolución de esta lírica especial, denominada como “poesía del flamenco”. La historia literaria y musical nos descubre que la poesía y el flamenco siempre han estado dispuestos a comprenderse y nutrirse mutuamente. A raíz de estos vínculos, han surgido poemarios y discos célebres de sobra conocidos. Esta investigación versa sobre ellos, sobre cómo sus artífices se acercaron al cante jondo o la poesía culta. Tratando de analizar estas dos manifestaciones de una manera inseparable, se ha concebido esta tesis doctoral, que tampoco obvia el tiempo y las coyunturas que hicieron posible esa fluctuación. El estado de la cuestión es muy amplio porque no sólo abarca la historia de la poesía culta en su acercamiento a la estética flamenca, sino que examina las distintas etapas de este arte, y sus principales artistas, para ofrecer precisamente esa imagen de entramada necesidad.

Introducción

Las dos grandes palabras — poesía y flamenco — que se convocan en este título, aparecen enmarcadas dentro de dos fechas significativas. La primera, 1861, alude al año en que se publicó *La soledad*, de Augusto Ferrán y la segunda, 1980, sirve para redondear y encerrar el magnetismo de aquel disco ya mítico, *La leyenda del tiempo* (1979), de Camarón de la Isla. Como puede observarse, el empeño de hermanar las categorías de la poesía y el cante resultará un objetivo evidente dentro de esta tesis doctoral. Asimismo, las distintas definiciones literarias y socio-históricas que han marcado al Sur durante este período de tiempo, reforzarán esta alianza particular entre literatura y música.

Tengamos en cuenta que los estudios académicos dedicados al flamenco se iniciaron hace apenas cuarenta años. Existe sin lugar a dudas un libro, riguroso y comprometido, *Luces del flamenco* (1975), de Caballero Bonald, que procuró clarificar aspectos de la historia del flamenco muy mistificados hasta el momento. Igualmente, *Memoria del flamenco* (1999), de Félix Grande, supuso un hito dentro de estas investigaciones. Es verdad que otros escritores, como González Climent, habían intentado con *Flamencología, toros, cante y baile* (1955) componer un panorama fiable del cosmos flamenco, pero los tópicos siempre terminaban apareciendo. Y también es cierto que las investigaciones institucionales y universitarias, ceñidas a la “poesía del flamenco”, han sido aún más escasas. No obstante, recordamos el esfuerzo del profesor Gutiérrez Carbajo en *La copla flamenca y la lírica de tipo popular* (1990), que ordenó la historia de esta poesía del flamenco, vinculándola a los autores de trayectoria culta. Este trabajo se suma a la línea de estudio iniciada por Gutiérrez Carbajo, pero la novedad residirá en relacionar esta parte concreta de nuestra historia literaria con las distintas etapas que ha atravesado el arte flamenco, prácticamente desde sus orígenes recónditos hasta la actualidad. La dificultad de nuestra labor estribará por lo tanto en reflejar y comprender el continuo diálogo que comparten la poesía culta y el cante flamenco, situado en el campo de tensión que siempre ha simbolizado el territorio andaluz.

Esta tesis doctoral se dividirá en siete capítulos, cuyos títulos pretenden revelar el contenido de los mismos. Casi todos ellos seguirán un esquema similar, en primer lugar se describirá el contexto histórico de España y Andalucía, después proporcionaremos las claves que indujeron a la literatura a contactar con el mundo flamenco y a continuación haremos un estudio pormenorizado de los autores que asimilaron su estética en su obra, a la vez que atenderemos a la evolución del cante flamenco.

«Los orígenes de lo flamenco», el primer capítulo, se centra en la etapa primitiva de este arte (1763-1888). El marco de la España romántica y casticista nos sirve para explicar el afianzamiento del gitanismo, que al principio irrumpió como una moda estética. Gracias a los autores costumbristas, el flamenco y sus artífices, que encarnan una buena representación de los valores románticos más gallardos, se disponen a salir de sus gitanerías clandestinas y se transformarán en una nueva clase bohemia. A través de la figura del primer cantaor de la historia, *El Tío Luis el de la Juliana*, indagaremos en el origen de la toná, que nos ayudará a determinar el nacimiento popular de la poesía del flamenco. Con otros cantaores, como *El Planeta* o *El Fillo*, descubriremos el alumbramiento de los principales palos flamencos. Por otro lado, el estudio del poeta Augusto Ferrán — y de sus poemarios *La soledad* (1861) y *La pereza* (1871) — nos mostrará el arranque de la lírica culta con estructuras e imágenes plenamente flamencas. Como apreciaremos, el autor, que compuso sus cantares bajo la influencia de Heine y Gustavo Adolfo Bécquer, inauguró un largo período de poesía culta, que iba a recuperar las formas, el esteticismo y la depuración natural de la mejor tradición popular, con el objetivo de que llegase hasta el pueblo de una forma anónima.

«Antonio Machado y Álvarez y la Generación del 98», el capítulo segundo, analizará el esfuerzo de *Demófilo*, visible en su *Colección de cantes flamencos* de 1881 y en *Cantes flamencos. Colección escogida* de 1887. Su afán por el reconocimiento casi científico de esta lírica especial está muy vinculado a su elaborado concepto de folklore, en el que presentó al pueblo como auténtico protagonista de la Historia. Sin embargo, nuestro primer *flamencólogo* encontró un apoyo inestimable para su audaz y arriesgada empresa en el poeta Luis Montoto, Rodríguez Marín o, incluso, en la del célebre cantaor Silverio Franconetti. Por último, abordaremos la contrariedad y el resentimiento que el flamenco, como incipiente fenómeno de masas, suscitó en la mayoría de los autores noventayochistas y cómo lo fustigaron sólo por malinterpretar su verdadero sentido.

«La estética popular del modernismo», el capítulo tercero, se situará en la etapa clásica del flamenco (1880-1920), pero se centrará en las dos primeras décadas del siglo XX. La España finisecular, oscilante entre la modernidad y el nacionalismo, asistirá al auge y a la decadencia del café cantante, que se convierte en el mejor aliado para el flamenco, pero también en su peor enemigo. Por un lado, lo acercará al gran público, por el otro, éste contribuirá a su degradación. A pesar de todo, la poesía modernista salvaría al auténtico flamenco del completo desprestigio porque encontró en él valores muy similares al de su nuevo romanticismo. Desde dos perspectivas muy diferentes, Juan Ramón Jiménez y Antonio Machado asimilaron su esencia, salvo que ambos comprendieron que la depuración y la estilización eran fundamentales para deshacerse del casticismo que lo envolvía. Estudiaremos la evolución de ese simbolismo andaluz, sustentado a veces en una Andalucía triste, pero también analizaremos su reverso, la Andalucía plagada de tópicos costumbristas que defendieron en sus composiciones Salvador Rueda o Manuel Machado.

«En torno al Veintisiete», el capítulo cuarto, se ceñirá al neopopularismo en las primeras obras de Federico García Lorca y Rafael Alberti. Evidenciaremos que la rehumanización poética, que propone la Generación del 27, conlleva no sólo el rescate de la tradición popular, sino la recuperación del prestigio que había perdido el flamenco. Igualmente, la preparación y la celebración del Concurso de 1922 pusieron de manifiesto que la voluntad y el vitalismo intelectual fueron imprescindibles para que la vieja herencia del flamenco se cargará de una memoria universal. La inclusión de un epígrafe dedicado a Manuel de Falla era forzosa, pese a ser una figura extraliteraria. Su forma de interpretar la tradición popular y el legado gitano sirvieron de inspiración y apoyo a sus coetáneos.

«Después de 1936», el capítulo quinto, se plantea desde los lóbregos años de la Guerra Civil hasta la posguerra. Ofreceremos un recorrido por la obra poética de Miguel Hernández, en la que desvelaremos un lenguaje y unas imágenes propias de la poesía del flamenco. También habrá un espacio para el Bergamín del exilio, que retomó las estructuras populares como una forma de reivindicar la realidad idealista del Sur, aniquilada por la contienda. Además, profundizaremos en *Sombra del paraíso* (1941), de Vicente Aleixandre, un libro paradigmático que ayudó al grupo *Cántico* a fundamentar sus bases poéticas.

«La revalorización de lo jondo», el capítulo sexto, contemplará la obra, *Coplas de Juan Panadero* (1949), de Rafael Alberti, compuesta desde el exilio. Ya, en España, el papel de Caballero Bonald sería imprescindible para impulsar el renacimiento del cante jondo, validando de algún las tesis maniriestas respecto al origen del cante jondo. Gracias al cantaor, Antonio de Mairena y al poeta, Ricardo de Molina, la bibliografía flamenca abandonará su impresionismo con *Mundo y formas del cante flamenco* (1963).

«Y bajo el signo de la democracia», el capítulo séptimo, responderá como un epílogo, centrándose en la obra de Félix Grande y estudiando la etapa contemporánea del flamenco, con todo lo que ha supuesto su universalización, su mestizaje y la renovación de la tradición.

Por supuesto, el presente trabajo no resulta un empeño nuevo, pero late en él la voluntad de componer una historia de la poesía flamenca, que se inició y evoluciona partiendo de las continuas reelaboraciones y relecturas de las fuentes populares y cultas. Además la intención de englobar toda esta investigación en un presunto “tratado del Sur”, nos justifica para adentrarnos en otras cuestiones que nutren igualmente la relación entre la poesía y el flamenco. La unión de estas dos entidades artísticas no podría comprenderse de la misma forma si dejásemos de atender la evolución política, social y cultural de Andalucía, pero tampoco podría abarcarse si obviáramos el decurso histórico de España. Es por eso que este *Tratado del Sur* se ha querido construir como un entramado, donde participan con igual importancia los cantaores, los poetas, las concepciones filosóficas sobre la tierra y las reivindicaciones del campesino. Sin embargo, principalmente, se construye un diálogo entre el cantaor y el poeta, entre el duende y la musa y entre la creación inconsciente que sale del cante —sobre todo en los primigenios— con la creación consciente que va elaborándose en el poema. El paisaje exterior puede ser Andalucía, pero el interior siempre acabará, y con suerte, por mostrarnos «las últimas habitaciones de la sangre» (García Lorca, *Prosa I*, 2008: 333).

I. Los orígenes de lo flamenco

1.1 El día de la creación

Un grito, que se oye, rompe la oscura calma de la noche. No pide respuesta, ni consuelo, sólo ser escuchado o quizás comprendido por sus iguales. Es un quejío haciéndose lenguaje humano. Es un ayeo tan indómito que nos hace regresar «por la puerta de la pobreza» (Rosales, 1987: 34), que nos desampara porque ha recordado «nuestra humana desvalidez» (*ibíd.*), las injusticias herradas en la piel curtida por el sol y la condición de prófugos que nos devolvieron los miles de kilómetros sobre la espalda. El ayeo es lo más hondo, la vena por la que fluye la sangre hacia el corazón del cante. El cante, a su vez, ambiciona convertirse en el sentimiento expreso y alejarse del ahogo, del cuerpo en tensión que nos ponía el ¡ay! Entonces, «la voz nos llama, nos desgarran, nos duele» (*ibíd.*, 37). «El cantaor no inventa» (Caballero Bonald, 1975:57), saca de adentro las palabras que desgarran su recuerdo íntimo. La desventura tiene forma de toná, sin guitarra, porque la toná es la madre, el origen.

Para amar la vida, la «metafísica» y la «Historia» se alían al grito en contra de la muerte. El cante flamenco nació con ese aullido humano que reivindicaba, fue el primer grito que se aferró a lo vivo, que lo agarró sin temor. Y ese grito que deja entrever la metafísica y la Historia, representa «un documento que prueba la terrible tensión de identidad de las gentes que los transfiguraron, pero también la terrible tensión histórica de la tierra donde nació. Esa tierra se llama Andalucía» (Grande, 1999: 39). Me resulta imposible describir o detallar de un modo distinto el grito terrible que alumbró el cante flamenco, pues, como todos sabemos, «el cante no se estudia: sólo podemos acercarnos a él de manera intuitiva o emocional» (Rosales, 1987: 22). Sirvan, desde luego, estas palabras de Luis Rosales de mera justificación.

Regreso a la noche partida en dos, al grito que tiembla contra el olvido y que es tan sentencioso como un epitafio y tan vehemente que reclama el amanecer del lenguaje. Ese grito no tiene otro nombre que el de *quejío*, la queja del grito. ¿Y qué es precisamente lo que entraña? La respuesta está contenida en *Esa angustia llamada Andalucía* (1987):

¿Qué es un grito? Su nota más característica, muy bien pudiera ser la fortaleza, pero sabemos que hay gritos sofocados. Pudiera ser la altura, pero hay gritos ahogados. Pudiera, en fin, ser la emoción, pero indudablemente hay gritos sin emoción alguna. Altura, fortaleza y emoción son características indudables del grito, pero no bastan para definirlo. Yo os diría, amigos, que el grito no es más que una palabra de la cual sólo se ven las raíces. Una palabra que carece, propiamente, de significación, y de la cual podría decirse, en cambio, que sólo tiene sentido. El grito es pura expresividad, o mejor dicho, expresividad pura (*ibíd.*, 73).

Nuestras coplas flamencas están cargadas de quejíos. El corazón será el único guía del cante, rescatará de la memoria estas crónicas «despedazadas» de una «agonía» (Caballero Bonald, 1975: 58). Pero las coplas renacerán una y otra vez en la boca del intérprete porque el recuerdo no es un testimonio estático. Eternamente y sin luchas, la condición expresiva va a prevalecer sobre la significativa. La subordinación implícita se originará de una manera natural. El núcleo de la emoción dramática se transforma con cada ¡ay! que talla «la hondura que transporta la copla». «Y dentro de la copla, lo que más importa es el grito» (Grande, 1999:39). Esa palabra que ni siquiera es una palabra posee unas raíces, que nos confiesan la historia de un territorio hostil. ¿Será este grito el de «las generaciones muertas», el que «divida al paisaje en dos hemisferios ideales», el que cuente «la aguda elegía de los siglos desaparecidos» o el que se refiera a «la patética evocación del amor bajo otras lunas y otros vientos»? (García Lorca, I, 2008: 209).

Sus raíces nos descubren el paralelismo secreto entre la vida del pueblo gitano y el flamenco, como dos realidades que se han forjado en los márgenes de la sociedad a través de los siglos. Aquí no hay nada de espontáneo, de azaroso. El flamenco supone una manifestación humana que ha sido capaz de convertir lo necesario en artístico y transformarlo en una virtud. Este arte específico que nos remonta hasta las gitanerías, nos conduce a comprender su condición desheredada por las huellas de sus continuas persecuciones, por la realidad de pobreza que emerge de esta queja, que no esconde que el cante es un grito y que encierra un mundo aparte de este mundo.

Las formas primitivas del cante afloraron en la clandestinidad. Las noticias referidas a este «arte quintaesenciado del pueblo andaluz»¹ (Mairena y Molina, 1979: 15) no aparecieron hasta el último tercio del siglo XVIII. Este hecho se debe a la irrevocable y hermética etapa de desarrollo que el flamenco atravesó. La vitalidad incomprendida del gitano y su «permanente condición de parias» (Grande, 1999:57) exigían «la impuesta circulación del flamenco en la más cerrada clandestinidad» (Caballero Bonald, 1975: 11). Además, sus coplas traducían experiencias íntimas de dolor, traición, angustia, desesperación, fervor... significaban una suerte de confesión entre iguales, un canal de comunicación «intuitivo y antiquísimo» (*ibíd.*), reducido al ámbito doméstico o la angosta y familiar taberna. Ricardo Molina expresaba que los cantes, alejados del *ludus*, funcionaron como una autoterapia y puntualizó: «la tragedia del cante no es fingimiento. No es teatro ni pretende efectos sobre el público. Es una tragedia viva» (1985:117). La imposibilidad de traspasar las fronteras de una fragua, de una celda de cualquier cárcel o la miseria misma de una cueva situada en algún poblado de la Baja Andalucía, era manifiesta. Ahora esta pregunta del poeta jerezano resulta pertinente:

¿A qué debemos atribuir, como primera medida, el hecho de que tan preclara estirpe musical encontrase en el bajo pueblo andaluz su máxima canalización, permaneciendo después en una especie de letargo del que tardaría muchos años en salir, ya convertido en flamenco por obra de unas pocas familias de gitanos? (Caballero Bonald, 1975: 10).

El pueblo gitano, tras siglos de éxodo, se asentó en Sevilla y Cádiz. En el Sur de España, comprobó la convivencia de diversos grupos raciales y se identificó con una serie de «semejanzas culturales» (Grande, 1999: 52), que aparecían entrelazadas como un singular lazo memorístico. El gitano no sólo confirmó «viejas resonancias atávicas y milenarias»,

¹ Algunos estudiosos e investigadores especializados afirman que el cante flamenco tan sólo pudo ser unas décadas anterior al año 1770, fecha en la que se nos señala al Tío Luis el de la Juliana como un cantaor general, conocido por sus cuatro tonás. Este trabajo preferirá situarse en la tesis que han defendido Caballero Bonald, Félix Grande, el cantaor, Antonio Mairena, o Ricardo Molina, y que considera que la gestación de los primitivos cantes flamencos debió atravesar forzosamente una etapa litúrgica y oculta. Félix Grande sostiene «que no es demasiado ingenuo aceptar que antes del último tercio del siglo XVIII ya existieran algunos cantes y que fueran privados», calificándolos como «formas en estado turbulento, cantos que iban pausadamente autocreándose» (1999: 227, 228). Por su parte, Caballero Bonald resalta ese «largo e inmemorial proceso de trasplantes expresivos» y especifica que, antes de las últimas décadas del siglo XVIII, «el flamenco aún permanecía oculto en una especie de doméstico anonimato» (1975: 9, 11). De este modo Molina y Mairena subrayan la clandestinidad que envolvió a esta etapa primigenia del cante: «Cuando trascendió del hogar gitano hacia el exterior y los andaluces no gitanos empezaron a interesarse por él (después de 1850, por lo menos) fue cuando se le llamó flamenco» (Mairena; Molina, 1979: 20).

sino la «rebeldía» cómplice de los que se sentían desventurados. La mirada triste y resignada del hebreo era idéntica a la suya, pero también aquella dignidad altiva, tan propia de un «sultán» (Caba Landa, 1988: 76 y 77). Esta compartida e «instintiva conciencia de clase» se vio reforzada por un poso musical, que latía soterradamente en estas tierras. «Las viejas memorias rítmicas y melódicas» (*ibíd.*) retrotraían a los cantos litúrgicos bizantinos, a los versos desvanecidos «del cantaor y poeta bagdadí Ziryab», a la música musulmana forjada durante siete siglos, a los «ecos del cante sinagoga» y a la gracilidad de las «canciones populares mozárabes» (Mairena y Molina, 1979: 28). Una temperatura ideal propició que aquel legado se conservara en forma de música, la misma que hablaría del dolor y la desdicha, de la grandeza y el orgullo. Estos rumores constituyeron hasta el siglo XVI un «estado latente en la vida tradicional» (Menéndez Pidal, 1963: 129-152)² que los gitanos recompusieron durante las dos centurias posteriores. Ahora habían creado un sonido exclusivo llamado flamenco.³

¿Por qué mantuvieron sus formas artísticas ocultas? Los gitanos habían vivido perseguidos y amenazados desde la época de los Reyes Católicos hasta el reinado de Carlos III, quien redactara un documento de carácter dudosamente reconciliador⁴ en 1783. Sus actitudes belicosas ante el hambre y su atribuida condición de víctimas, vincularon su mundo —«incluidas sus seductoras versiones de cantos y danzas» (Caballero Bonald, 1975: 22) — al hampa. El flamenco, que se gestó en este contexto de marginación social, fue utilizado entre las familias para canalizar las propias vicisitudes. El «miedo» provocó que sus cantes se confinaran en la clandestinidad porque como «toda cultura marginada y amenazada [tendieron] a preservar de un modo natural y no

² La cita corresponde al título de un artículo de Menéndez Pidal. Véase «El estado latente en la vida tradicional», publicado por la *Revista de Occidente* en 1963.

³ Los gitanos sedentarios, una vez asentados en las provincias de Cádiz y Sevilla, dieron lugar a un primitivo cante flamenco, que se gestó desde el siglo XVI al XVIII. Con una disposición espectacular para la asimilación creativa, sobre sus propias bases folklóricas añadieron los versos de populares canciones castellanas, adaptados para insertar sus vivencias personales, e integraron varios elementos que rondaban dispersos a favor de crear algo nuevo. Tomaron «el tradicional sentido gaditano del ritmo y de la danza», las canciones, que escucharon a los moriscos dedicados al cultivo de las tierras, o «los resabios judaizantes, y todo el folklore orientalizado andaluz respaldado por la gran tradición bética». Como buenos forjadores, aportaron lo que entrañaba para ellos el mismo vivir, dieron a ese influjo musical «su apasionamiento», «su tradición cantora llena de reminiscencias hindúes, junto a un nativo don del ritmo» (Mairena y Molina, 1979: 33, 34).

⁴ En *Memoria del flamenco*, Félix Grande recupera el primer artículo de esta pragmática, en el que Carlos III expresaría: ‘Declaro, que los que llaman y se dicen gitanos, no lo son por origen ni naturaleza, ni provienen de raíz infecta alguna’ (Grande, 1999: 125). A los gitanos se les consideraría ciudadanos españoles si renunciaban a su estilo de vida errante, a su forma de vestir y a usar el caló en público.

únicamente precavido algunos elementos de la totalidad de su expresión vital» (Grande, 1999: 227).

Era probable que las pocas familias de gitanos, que emprendieron la fundación original del flamenco, «no aceptaran en un principio esa inusual divulgación de un arte expresivo que había llegado a formar parte de sus secretos y de su más intransferible almacén ceremonial» (Caballero Bonald, 1975: 27 y 28). Aun así, y cómo demostraron algunos textos picarescos, el gitano «pospuso siempre cualquier otro objetivo a su desesperado instinto por sobrevivir», pensando en «sacarle algún beneficio a sus públicas interpretaciones» (*ibíd.*)

El gitanismo conquistó su tiempo, ligado a majismo marginal, que, desde el siglo XVIII, contaba con una sólida tradición urbana y popular. De hecho, los cantes flamencos nacieron en Triana, Cádiz y Jerez, donde significativamente el majismo estaba arraigado. Ambos espíritus llegaron a sustentarse de algún modo. Los flamencos admirarían el «porte engalanado» (Gómez, 1991: 16) de los majos y simpatizarían con otras costumbres suyas. Sin embargo, sorprende que sea la burguesía o la aristocracia liberal la que promueva el consumo de sus artes. Esta aceptación social, entre las capas más pudientes de la sociedad, vino motivada por la curiosidad y el misterio, que sus mundos proyectaban. Su sensualidad oscura, su alegría valentona o sus pasiones desgarradas pasarían a comprenderse como nuevas categorías sentimentales dentro de la bohemia romántica. Félix Grande aclara:

La causa por la que el flamenco ve abierta la puerta hacia una relativa legalidad y por la que recibe el estímulo necesario para iniciar el enriquecimiento incluso la creación de algunas de sus formas, no estuvo originada en la supuesta magnanimidad de la clase dirigente española sino en la relajación y hasta en la simpatía de las clases populares ante el gitanismo (Grande, 1999: 252).

Quizás lo más importante era que el flamenco reunía en ese momento algunas expresiones más o menos perfiladas, que reclamaban la aprobación de un público todavía minoritario. El cante ya empezaba a trotar despacio y a duras penas como «un caballo malherido que llamaba [...] con nudillos gitanos al portalón del porvenir» (*ibíd.*, 236).

Intentando ver las raíces del grito, como Luis Rosales nos sugería, al mismo tiempo que intentábamos contestar sin suerte a la pregunta de García Lorca, hemos elaborado un

poco de historia necesaria. A Manolito el de María cuando le preguntaron por qué cantaba, respondió: «Porque me acuerdo de lo que he vivido» (cit. en Grande, 1999: 103). Es una respuesta sencilla, de viejo del lugar, pero tan segura que rasga con el acierto de un corte limpio nuestro interior. Es una frase que lo ha implicado más allá de la confesión personal; con ella, nos deja entrever, sin pretenderlo, el origen de la creación del flamenco, que no es otro sino el que parte de la reafirmación de su memoria. A Manolito el de María, jornalero y cantaor, le definía su cúmulo de recuerdos, simplemente, su única herencia presumible. Y esta herencia, colmada de amarguras y de unas cuantas alegrías salpicadas, traslucía en sus cantes. «Latía su propia vida; latía también la suma de los recuerdos de su antiquísima familia y, por extensión, la suma de la historia y de las historias que fueron configurando el talante de los gitanos españoles» (*ibíd.*, 103, 104). No lo sabía, pero ha respondido por nosotros a la pregunta de García Lorca. El cante constituía para él una forma de dar sentido a su memoria, que era la de un pueblo superviviente intentando dignificar su destino. Porque el flamenco es el grito y «la letra con sangre entra» (Rosales, 1987: 78).

Ya podemos tocar las raíces que son los «sonidos negros»⁵ trenzados: unos hablan de misterios, otros tiemblan y, los que no piden clemencia, se desgarran con el mismo vivir. Son «las raíces que se clavan en el limo que todos conocemos, que todos ignoramos» (García Lorca, 2010: 11). El limo que todos conocemos es la historia. Nuestra historia, no la que describe determinadas coyunturas históricas, sino la historia de nuestra memoria privada que el cante se encarga de universalizar. Y aquí entra la poesía.

Empezamos con el grito. El cante jondo empieza con el ayeo, que es la frontera entre el lenguaje expresivo y el significativo. El grito preludia al cante jondo, que es el que contiene el lenguaje poético de la vida andaluza. Había que comenzar por el grito porque es «el puente que enlaza las dos orillas» (Rosales, 1987: 91). La orilla del silencio, con la de la palabra. Luis Rosales expresaba:

Por razón y sazón de hermandad, el cante y la poesía se encuentran siempre en la frontera de la revelación. Tienen carácter fronterizo. No lo olvidemos. Sólo desde esta perspectiva descubrimos su origen, pues tanto el cante como el poema, nacen en el

⁵ La popular expresión pertenece al cantaor Manuel Torre.

centro vital donde se aúnan los elementos procedentes de la mentalidad primitiva y ancestral, y los elementos procedentes de la mentalidad simbólica y lógica (*ibíd.*).

1.2 El primer hombre: el tío Luis el de la Juliana

Hoy la fuente de los Albarizones es una ruina sedienta. Por encima de su apocado pórtico de estilo renacentista, sobresalen unos carteles rojos y antiguos de Coca Cola con el nombre de café-bar El Chorrito. Las escaleras que dan acceso al pilón también están derruidas, aunque en un tiempo pareciesen majestuosas y sanadoras, simplemente, porque conducían al placer del agua fresca. Tan sólo resiste medio escalón, que pega al asfalto. La fuente de los Albarizones está en las afueras de Jerez de la Frontera, en Cádiz.

El tío Luis el de la Juliana era un aguador de Jerez. Para Juanelo — asesor y amigo de Antonio Machado y Álvarez —, Luis, el hijo de la Juliana, fue el primer cantaor que alumbraría la larga y primera noche del flamenco. De inmediato, asalta a nuestra imaginación la figura de este gitano prehistórico del cante, que sube y baja mil veces las escaleras de la fuente de los Albarizones, con sus cántaros llenos o vacíos, mientras que con una toná combate el cansancio, la rabia o la impotencia de la jornada. Félix Grande señala que «nadie sabe ya cuáles eran los tercios favoritos de aquel nebuloso maestro ni cuál era la intensidad de su rajo, ni cuáles las coplas que le gustaba repetir» (Grande, 1999: 153). Lo que sí sabemos es que hacia el año 1770 se hacía llamar «Tío Luis» y que sus cantes eran conocidos, atribuyéndosele como creador cuatro formas de toná: la liviana, la grande, la del Cristo y la de los Pajaritos. Estos hechos nos indican que el cantaor debió nacer en los primeros años del siglo XVIII y además que las primeras tonás estaban acabadas a mediados de este mismo siglo, según arguye Félix Grande.

La última suposición nos conduce hasta lo que Caballero Bonald razona: «el flamenco empieza a existir como tal expresión artística popular desde el momento en que los gitanos cantan *tonás* y *seguiriyas* o bailan *zapateados* o *jaleos*» (1975: 41). Claro está que estas manifestaciones no surgieron como por generación espontánea en la zona de la Baja Andalucía. El poeta jerezano realiza una pregunta conveniente: «¿Cómo llegaron a elaborar esas fórmulas expresivas?» (*ibíd.*). Bien explica que los gitanos no concibieron nada nuevo a partir de sus tradiciones, sino que aunaron ciertos materiales musicales que flotaban en «estado embrionario» por esas campiñas. Antes que inventores, fueron «los

fortuitos y admirables transmisores de un venero musical, que, por muy especiales circunstancias, subyacía de algún modo en ese medio regional» (*ibíd.*, 42). Así, la influencia que los moriscos proyectaron sobre los gitanos, trascendió el íntimo y cotidiano vínculo. Surgió un transvase único de posos culturales, que sedimentaron paulatinamente el arte flamenco. Esta inmensa y extraordinaria red cultural, hilada durante un largo proceso clandestino, ligó «las dispersas ramificaciones de la música oriental», que subyacían en la Baja Andalucía, con «las primeras manifestaciones del flamenco propiamente dicho». Como prosigue el escritor:

En un principio [...] los estilos que se modelaron en la esfera sevillano-gaditana y que hoy denominamos gitano-andaluces, debieron reducirse casi excluyentemente a algunas rudimentarias y salmodiadas formas de tonás, a unos pocos ejemplos de tradición morisca y a ciertas improvisaciones de los bailes y cantes “festeros” o de “jaleos”. Las restantes modalidades flamencas consideradas como más puras y antiguas se plasmarían del todo bastante después —ya a fines del XVIII o principios del XIX—, cuando el libre trasiego entre esos grupos raciales incrementó también los recíprocos aprendizajes expresivos y, sobre todo, la posibilidad de sacar a la luz lo que habían ido recomponiendo en la clausura familiar. [...] Se llevaría a efecto un constante transvase de viejos préstamos musicales y espontáneas innovaciones debidas a la intuición personal. [...] Tal vez el flamenco no sea sino la inconfundible y patética forma de interpretar, por parte de los gitanos de Sevilla y Cádiz, las canciones que circulaban por la región a partir de la segunda mitad del XVIII (*ibíd.*, 44).

Tanto Félix Grande como Caballero Bonald coinciden en que las primeras y afianzadas fórmulas de las tonás empezaron a salir de su reducto doméstico, y con seguridad, en los últimos decenios del siglo XVIII. Desde luego, cabría pensar: ¿fue el Tío Luis el de la Juliana uno de los primeros profesionales del cante? En el caso de ser negativa la respuesta, su fama no hubiera alcanzado nuestros días. Ríos Ruiz tiene «la convicción de que [...] fue todo un profesional del cante en pleno siglo XVIII. Y a lo mejor no fue el primero» (1997: 26). Apela a tal certeza porque su importancia artística ha sobrevivido al tiempo y se apoya en el reconocimiento de Juanelo de Jerez, quien lo consideró como un antecesor y un “maestro de maestros” ante *Demófilo*.

¿Dónde cantaba? Puede que en ventorros, tabernas, mesones o en algunas fiestas públicas. La posibilidad de que los cantes flamencos permanecieran consolidados durante

una época en los registros familiares,⁶ no es válida para Ríos Ruiz y reflexiona: si únicamente se hubieran aclimatado en los contornos afines, «no habrían sido conocidos». Su proyección hacia el exterior «es algo que no pudo configurarse de una manera súbita, sino a través de claros y arraigados antecedentes» (*ibíd.*). Ante su declaración podemos estar de acuerdo sólo a medias.

Las tonás, nuestros martinetes de hoy, representan «el auténtico claustro materno del flamenco» (Caballero Bonald, 1975: 95), además constituyeron el tipo de cante que hizo ilustre al Tío Luis el de la Juliana. Una toná hería al silencio con su ayeo, cargaba con la temperatura oscura del rito. Tenía un secreto tembloroso que pugnaba junto al corazón por soltar el ahogo. Sin acompañamiento musical, la voz, secreta y confusa, se desgarraba en su soledad, se deshacía en su experiencia amarga. Las tonás irradiaban el dolor que un pueblo sometido había padecido durante siglos y que finalmente las convirtió en un espejo de sí mismo. Por eso, pensamos que nuestro cantaor sería parecido a un «Tío Gregorio» (Cadalso, 1985: 28),⁷ con una voz ronca y profunda, capaz de rasgar «las horas temibles» (Lefranc, 1998: 75). Es posible que luciera las patillas largas al estilo de los bandoleros de la época; si tenía el «vientre redondo» o si sus modales eran «bastos» (Cadalso, 1985: 28), no lo sabemos. El caso es que debió distinguirse «entre todos». De ahí que se apodara «Tío Luis». Este reconocimiento, que brotaba del respeto y la admiración, le asignaba el cargo de «consejero y juez del grupo». Su autoridad, lejos de los poderes hereditarios, era «voluntariamente aceptada por el clan», por un lado, suponía «el eje de la estructura sociosentimental del gitano y por el otro, la garantía de su supervivencia como casta y como cultura». Si pensamos que en 1770 se hacía llamar «Tío Luis», deducimos que esta mención sólo circulaba en su entorno afectivo, sin embargo, se alargó «de un modo natural, emocionado y respetuoso» hasta alcanzar la figura de Juanelo el de Jerez (Grande, 1999: 234). El propio legado gitano lo mantuvo vivo. Bajo nuestro punto de vista, su fama no ha perdurado en el tiempo porque él actuase en tabernas o por ser uno de los primeros profesionales del cante. Es más, conocemos su nombre porque otro gitano — cantaor y discípulo suyo, que creó una forma de toná — nos reveló

⁶ Al menos hasta principios del siglo XIX.

⁷ Reproducimos el fragmento exacto de la carta número VII, de *Cartas marruecas*, en la que Gazel cuenta a Ben Beley su encuentro con el Tío Gregorio: «Allí tuve la dicha de conocer al señor tío Gregorio. A su voz ronca y hueca, patilla larga, vientre redondo, modales bastos, frecuentes juramentos y trato familiar, se distinguía entre todos. Su oficio era el de hacer cigarros [...] decir el nombre y el mérito de cada gitana, llevar el compás con las palmas de las manos cuando bailaba alguno de sus apasionados protectores» (Cadalso, 1985: 28)

y transmitió su valor con «gratitud hacia los antepasados» (*ibíd.*). No fue, en cambio, ningún gachó o payo. Remarcamos, otra vez, la gran importancia que la memoria tiene para el pueblo gitano.

Hasta el origen de las tonás nos conduce la segunda discrepancia con Ríos Ruiz. Si se compusieron en la más estricta clandestinidad y sus letras expresaron «una intimidad racial y socialmente dolorida» (*ibíd.*, 228), cómo estas “experiencias cantadas” podían exteriorizarse sin delatar la impotencia de unos seres humanos menospreciados.⁸ ¿Iban a jactarse ante un público de su sufrimiento y en un momento histórico — finales del siglo XVIII — que continuaba siendo muy arduo? Ortiz Nuevo puntualiza:

Todos parecen haber olvidado que en el principio no fueron ni las fiestas, ni las juergas, ni los señoritos propiciadores ni el vino generoso, ni tan siquiera el compás ni la ortodoxia de los ritmos perfectos: fueron los lamentos aquellos insobornables de los insobornables amantes de la libertad en las tierras de la Inquisición y del miedo, de las guerras y de las hambres, de los privilegios y las marginaciones, los que provocaron esos asaltos desesperados a los silencios oscuros, los de la soledad y la muerte en cautiverio, los del horror y la angustia en las prisiones [...] denuncia primaria, irreprimible, de un mundo hostil, bárbaro, hasta la saciedad repleto de horrores y

⁸ Pongamos aquí unos cuantos ejemplos de tonás que resultan clarificadores:

Di a la mare de mi alma,
di a la mare de mi vida
que hoy me sacan de la cárcel
y me meten en capilla.
[...]

Yo perdí mi libertad,
la prenda que más quería;
ya no puedo perder más
aunque perdiera la vía.
[...]

Estoy viviendo en el mundo
con la esperanza perdía;
no es menester que me entierren
porque estoy enterraio en vía.
[...]

Al que mendiga lo encierran
y meten preso al ladrón
el que no pide ni roba
muere de hambre en un rincón

cadenas [...] sólo tenían cabida los más espantosos gritos de dolor pronunciados con palabras de persecución y de muerte (cit. en Grande, 1999: 228).

Este párrafo de Ortiz Nuevo nos da un poco la razón, además, de las tajantes e incontrastables palabras de Caballero Bonald: «El cantaor no inventa: recuerda; no transvasa a su cante un ajeno fragmento de vida, sino que reproduce algún episodio de la suya [...] restituye para la poesía su primigenia condición mágica» (1975:57). Como un libre rapsoda, el tío Luis el de la Juliana cantaba las adversidades conocidas en la soledad de su oficio de aguador. Si bien Ríos Ruiz juzga que la salida de los cantes flamencos no se produjo de una manera repentina, estimamos que se refiere a determinadas expresiones derivadas del folklore, más que al flamenco en sí.⁹ Pero la validez de nuestra hipótesis queda refutada, si atendemos a las observaciones de Génesis García Gómez sobre el nacimiento del cante flamenco:

No puede afirmarse, por lo tanto, que el cante nace gitano, oculto, perseguido, y al margen de la sociedad paya. Juanelo de Jerez dijo a Machado y Álvarez que Tío Luis de Jerez, el aguador de finales del XVIII, era un cantaor general, cuyo repertorio era el popular, cantes de los que hay constancia desde los tiempos del majismo dieciochesco; de algunos muchos antes. [...] Nada más parcial que ignorar todo el cante y baile payo, cuando su existencia está sobradamente documentada, y remontar hasta la alucinación la del flamenco gitano, que no existe en algo más de un siglo sino en las ensoñaciones del gitanismo militante (1993: 145).

«Gitanismo militante» o «la alucinación del flamenco gitano» se presentan como etiquetas desmedidas. La memoria escrita, pero no verificada, corrobora que el Tío Luis el de la Juliana inventó cuatro formas de toná, acto que lo define como uno de los primeros creadores flamencos.¹⁰ Más adelante, la autora de *Cante flamenco, cante minero* (1993) presta otras matizaciones interesantes, que nos ayudan a trazar un perfil lo más fidedigno posible del cantaor jerezano y a partir de los escasísimos datos que poseemos de él. Pese

⁹ Sería interesante mencionar los bailes de candil que «eran en su generalidad fiestas populares» donde «estallaban las tonadas románticas al compás de panderos, chinchines, bandurrias, laúdes, violines, guitarras» y que encumbraron al fandango. Como puede apreciarse la orquesta citada es de carácter absolutamente folklórico. En cierto modo «también el ‘flamenco’ germinal se celebró a la luz del candil». Estimamos que a esta presunción se refiere Ríos Ruiz. Pero las diferencias entre los bailes de candil y el incipiente flamenco son notables, pues van desde el protagonismo del cantaor y la guitarra o apelan al carácter artístico, individual y profesional que definió casi desde el comienzo al cante flamenco (Gamboa, 2004: 419-424).

¹⁰ Génesis García Gómez, como otros autores, distingue entre flamenco payo y flamenco gitano.

a que su epígrafe «Romances, tonás y seguiriyas gitanas: la diferencia legal y la diferencia racial» no nos acerque en concreto hasta su figura, las distintas apreciaciones que se exponen sobre las tonás, legitiman nuestro discurso. Sospechamos que el Tío Luis el de la Juliana cantaba sus tonás en la más estricta intimidad de su oficio, por lo que funcionaban como un canal de intercomunicación entre iguales. Asimismo tampoco rechazamos su faceta de cantaor general, versado en letrillas tradicionales, y dispuesto a amenizar alguna velada. Debemos distinguir entre dos identidades opuestas, pero complementarias al mismo tiempo. La primera es la del cantaor gitano, creador de tonás y vinculado al momento inaugural del flamenco, la segunda es la del intérprete general, conocido hacia 1770 por ser el transmisor de unas coplas de herencia popular. Esta última nos permite imaginárnoslo como un pregonero, más majo que gitano, que inevitablemente se corresponde con un ámbito costumbrista. No obstante, ambas identidades se alimentan de una inspiración enraizada en la soledad y que se ve impelida a adaptar los recuerdos propios a las estructuras métricas del romance popular, aprendido con el tiempo.

1.2.1 La génesis de la toná

El pregón cantado se reforzará con las fórmulas poéticas de carácter popular, una práctica que determinará el nacimiento de la poesía del flamenco porque se iniciará una relación solidaria y de sostén entre ambas manifestaciones. Gutiérrez Carbajo mantiene que «de ese fondo primitivo de la lírica popular deben nutrirse también abundantes coplas flamencas» (2007: 33). Por su parte, García Gómez especifica: «el flamenco procede de la lírica semiculta y de la folclórica semipopular, aunque heredó de la primitiva y desaparecida lírica popular medieval su tendencia a la ruptura y a la libertad métrica, en aras, sobre todo del lirismo intimista romántico» (1993:171). Tan sólo un detalle fundamental confirma las tesis anteriores: las jarchas y las prehistóricas tonás comparten la estructura métrica de la cuarteta asonantada. La pervivencia de la cuarteta asonantada en la lírica semipopular desvela «como las jarchas empalman con los villancicos y luego con las coplas y cantares, se forma así, sin solución de continuidad, un corpus de poesía española popular con duración de casi diez siglos, fenómeno admirable y único en la literatura universal» (Emilio García Gómez, 1983: 422). Este particular «corpus» de poesía popular debería clasificarse, bajo la perspectiva de Génesis García Gómez, «en

función de los rasgos de su estilo, no en el de la caracterización de sus autores» (1993:172).

La lírica semiculta difiere de la lírica folklórica semipopular. Los principales cantes gitanos y artísticos —tonás, seguiriyas, peteneras, bulerías, soleares — derivan de la primera y el cante flamenco «payo, campero y serrano» (*ibíd.*, 177) procede de la última. Pero las clasificaciones no resultan tan cómodas cuando la confusión aparece como la mayor certeza. «La copla flamenca no es una realidad compacta, cerrada, uniforme y estática, sino que es proteica, abierta, multiforme y dinámica» (Gutiérrez Carbajo, 2007: 48). La lírica semiculta tiene su origen en la «poesía del cancionero», cuyos tópicos se agotan en el Renacimiento. Entonces, caerá en manos del pueblo, quien la convierte en folklore y por lo tanto en una lírica semiculta. Desde esta perspectiva, la poesía flamenca implica una refundición, que ensambla diversas líricas de distinta procedencia. Si la cuarteta asonantada nos remonta hasta las jarchas y al origen de la lírica popular, «los tópicos del estilo cancioneril de recuesta trovadoresco (sic.)» (García Gómez, 1993:176), reelaborados bajo la experiencia del amor, nos conducen hasta «la poesía del cancionero» de procedencia culta. Esta capacidad de asimilación desemboca en una “lírica folklórica semipopular o semiculta”, donde el grado de mixtura, que presente esta continuada tendencia de recreación, delimita ambas vertientes. Queda confirmado que «sobre la primitiva variedad de la lírica popular» se consumó el «fenómeno unificador de influencias cultas y semicultas», dando lugar a la «fijación» de las «seguidillas y cuartetos semipopulares». Este hecho, sistematizado «a mediados del siglo XVIII», nos devuelve a la reflexión sobre las tonás (*ibíd.*, 178).

Es evidente la relación entre la cuarteta octosilábica y asonantada y la lírica popular que aparte enlaza con las formas del romance. Rodríguez Marín discurrió que «nuestra copla no [era] sino un trozo o pasaje del romance mismo» (1929: 26). En la misma línea, distintos investigadores aceptarán que la toná continúa el esquema del romance. La cuestión se agrava si aseguramos que la cuarteta asonantada, metro específico de la toná y de otros cantes flamencos, procede de los antiguos romances épicos. Con anterioridad, precisamos que su origen se remontaba a las jarchas, sin embargo, Gutiérrez Carbajo puntualiza que en lo que concierne a la procedencia y progresión de esta estrofa «no existe ningún acuerdo unánime entre los estudiosos» (2007:123). Mientras que Machado y Álvarez y Rodríguez Marín determinaron su nacimiento en la antigua épica, Menéndez Pidal optó por descubrirlo en las jarchas. Las conjeturas sobre este asunto nos llevarían a

elaborar otra investigación, pero las discrepancias en torno a los inicios de la cuarteta asonantada, garantizan, una vez más, la enorme cantidad de influjos que la poesía flamenca ha sido capaz de reunir. Sus dos posibles ascendencias anuncian que dicha estrofa no ha sido patrimonio exclusivo de ninguna manifestación lírica popular.

Las seguidillas y las cuartetos surgieron durante el Renacimiento y revivieron el gusto por la poesía popular. Estas «coplillas semipopulares mixtas», ligeramente modificadas, serían insertadas por los poetas y los autores teatrales en sus obras. La fórmula consistía en «léxico, fraseología y contenidos de tradición semiculta» a favor de reducir «la primitiva variedad métrica», que, como patrón literario, se alargó hasta el Barroco (García Gómez, 1993: 177).

Las coplas del «ay, ay, ay» demostraron un buen ejemplo de ello. Según indicó Rodríguez Marín, estuvieron «muy en boga a fines del XVI y principios del XVII». El folklorista encontró un cierto parecido con «nuestros cantares octosílabos de cuatro versos» y señaló que en esos mismos siglos se operaba a la par «la transformación de muchos villancicos antiguos de tres versos en coplas de cuatro versos». La cuarteta irá convirtiéndose en «comunísima» (Rodríguez Marín, 1929: 27, 28), gracias al pueblo que la encumbra en sus festejos. Ratifica García Gómez que «el saber bien [...] unas coplas o unas seguidillas se convierte en ideal de caballeros y rufianes, de castellanos y gitanos [...], como muestran los numerosos ejemplos que aparecen en nuestra literatura» (1993: 177 y 178). Recordemos sin más el ejemplo de la Preciosilla de Cervantes, «pero esto aún no era flamenco. Era, simplemente, música popular española interpretada por los gitanos» (Álvarez Caballero, 1988: 97).

La hegemonía de seguidillas y cuartetos alcanzará su cénit hacia la mitad del siglo XVIII, a la vez que el romance continúa manteniéndose. Estas tres composiciones, que comparten la estrofa octosilábica de cuatro versos y que formarán parte del dominio de los guapos, majos y gitanos preflamencos, manifiestan cómo el posterior flamenco se nutrió de ellas. A medida que la interpretación de seguidillas y coplas se afianzaba en las urbes, la costumbre de cantar romances se fosilizaba en el campo y en la sierra, futuros escenarios de las primeras tonás. Dichos romances, derivados de los tradicionales cantares de gesta, convirtieron al cantaor gitano en un nuevo trovador, que extrajo con habilidad unas «cuartetos meditativas o deliberativas», concebidas como el auténtico basamento de la lírica flamenca. Cabe señalar que, en medio de «las primigenias tonás

flamencas y de los romances castellano-andaluces, debemos dejar un lugar a las corridas o romances gitanos, ya convertidos en materia jonda, pero todavía subsidiarios en gran parte del ‘Romancero’ payo» (*ibíd.*, 99). Estos romances gitanos representan una «etapa arcaica del cante», que, aún sin música, «desembocan directamente en las tonás» (Lefranc, 2000: 65).

Las tonás se entenderían como unas «narraciones épico-líricas cantadas», donde el mismo gitano iba a desplazar al «héroe tradicional» para adquirir el papel protagonista. «Las desgracias de la marginalidad perseguida o encarcelada» se vierten en el molde métrico de las cuartetos, éstas seguirían una línea de «lamentación» muy afianzada entre unas gentes que las utilizaron como una «forma de comunicación habitual» (García Gómez, 1993: 196-198). Pierre Lefranc distingue en *El cante jondo*, dos grandes grupos de tonás. Las que se ciñen a los «espacios abiertos» (Lefranc, 2000: 75) y naturales, como los martinets, propias de los herreros gitanos, o las carceleras, que corresponden a los presos gitanos. También existieron las que se cantaban a puerta cerrada y en soledad. Todas estas variantes aparecieron «en medio de una amplia tradición andaluza de voces solitarias», alzadas «periódicamente en las sierras, los campos cultivados, los pueblos y los barrios populares» (*ibíd.*, 74). Pero, sobre todo, con su conciencia angustiada, las tonás reunirán, sin saberlo, las primeras hornadas de la poesía romántica.

1.3 La España romántica y nacional

La primera década de nuestro siglo XIX se traduce en el afán insoslayable del pueblo español por sobreponerse a la “avanzadilla francesa”, que le venía asfixiando desde un siglo atrás, en aras del intransigente lema conocido como “todo para el pueblo pero sin el pueblo”. El emisario Claudio Felipe, conde de Tournon-Simione, que había informado a Napoleón de la tendencia a la «ferocidad» y de la capacidad ibérica para «las más grandes y valientes revoluciones» y «los más violentos excesos» (cit. en Plaza Orellana, 1999: 228), no andaba equivocado. Los consecutivos años de la centuria caminarían entre la ineptitud política, los alzamientos militares, las inválidas fugas liberales o el parco figurón monárquico. Tampoco las insignes fechas de la revolución europea —1789 y 1848— tuvieron un efecto práctico en las sensibilidades más sediciosas de España, ávidas después

por dar forma a un malparado estado, que empezaría a revolotear con sus primeras y frustradas alas democráticas.

No extraña, y de regreso a los primeros años decimonónicos, la aparición de ese texto que Antonio de Capmany tituló «Defensa del idioma literario nacional contra las modas francesas» (1806), en el que empujó a retomar la «severidad» de la lengua patria. El propósito resultó ser «más político que gramatical», sacudido por el ademán de rescatar a la propia nación del precipicio afrancesado. El primer aliento del romanticismo nacionalista comenzaba a imprimirse sin que hicieran demasiada falta los ecos alemanes de un Herder, que apostaba encarecidamente por un *volksgeist* distintivo. De inmediato y aún con aspecto soterrado, España se vio abocada a componer su particular romanticismo bajo la insatisfacción que le había provocado aquella conciencia ilustrada, que poseía tintes de todos los colores menos del suyo propio. Después del siglo sin literatura — debido al influjo galo y salvo contadas excepciones—, las recientes consignas se amoldaron al objetivo de restituir la valía del genio nacional.

En 1817, Böhl de Faber animaba a recuperar el término *ilustración* siempre y cuando éste fuese acompañado del adjetivo nacional. La auténtica «ilustración nacional», que todavía no se había producido, debía consistir en «el reconocimiento de todas las ventajas con que la mano de Dios ha dotado a la península y sus moradores». Para ello era ineludible volver al «propio caudal» y cultivar «aquellas heroicas virtudes de fortaleza, templanza, lealtad y fe que hicieron a sus antepasados el pasmo y la envidia del mundo, valiéndose [...] del manantial de su antigua literatura» (2010: 635). El nacionalismo, al que apeló el romanticismo literario español, surgió de la necesidad de reivindicar una memoria imperialista, que la nueva literatura de ideología conservadora se encargaría de legitimar. Volver al pasado y al idioma propio no supuso otra vez una moda impuesta desde fuera, aquel regreso y aquella revalorización nacieron de la desesperación por buscar una identidad que asegurara la supervivencia. Sobre todo, llegó el movimiento ideal que comprendió que la tradición era fundamental para afrontar y pensar la realidad.

El diálogo recién abierto con el pasado literario llevó a las continuas relecturas de los principales temas históricos, que habían forjado el concepto de lo nacional, entendido como lo particular, lo distintivo y específico. La recuperación de los romanceros y de las coplas castellanas, junto al reconocimiento del teatro calderoniano, promovió esa

sensación de «emancipación literaria», que Agustín Durán defendió como único medio posible para reconquistar «la perdida originalidad e independencia que debiera nacer de la unión de lo pasado con lo presente» (2010: 645). Así que para indagar en el espíritu de una nación nada más apropiado que conocer «la historia de su literatura», según recomendaría Alberto Lista (Alonso, 2010: 33).

George Ticknor, viajero romántico decimonónico y primer catedrático de Literaturas Romances en Estados Unidos, reconoció en su particular *History of Spanish Literature* (1849) dos tipos de literatura hispánica: la culta y la popular. Su distinción no convencería a Amador de los Ríos, «primer historiógrafo literario español en ámbitos universitarios» (Ezpeleta, 2008: 442), quién observó en ambas corrientes «el sello característico» de la originalidad nacional. No obstante, ambos coincidieron en algo: la literatura popular poseía «la identidad genética española», pues en ella «se habían refundido todos los elementos de vida por largos siglos elaborados en el seno de la sociedad española, aspirando a conservar incólume la herencia de sus mayores» (Amador de los Ríos, 1969: VII, 498-499).

Todos los autores llamados a escribir la literatura nacional debían centrar su sentimiento en lo patrio porque ser un “romántico–nacional”, en las primeras décadas del siglo XIX, significó la adquisición de una perspectiva revisionista de la propia historicidad. En los casos más desvanecidos, condujo hacia una simple y evasiva huida hacia el Medievo o hasta el vago consuelo que brindaba el cristianismo a las angustias internas. Al final, el crisol de la época acogió grandes posturas estético-literarias—romanticismo y realismo—, que no se confrontaron. Más bien, constituyeron un proceso lógico, en el que el costumbrismo, aún como fenómeno de segunda categoría, actuó a modo de transición, frente a la necesidad urgente de buscar palabras que dibujaran lo genuino nacional.

1.3.1 El descubrimiento del flamenco

El campo musical atravesó un proceso análogo. El paso del neoclasicismo al romanticismo fomentó la percepción positiva de lo popular e indujo a la reelaboración de la vieja tradición en los trabajos de los compositores. El nacionalismo trajo consigo un neotradicionalismo, que, aplicado a todas las artes, se entendió «como una fórmula ‘mágica’ en el caso de la música moderna, identificando ‘lo tradicional’ con lo ‘popular’ y al revés» (Steingress, 1991: 60). Así dejaba de ser una «opción estilística para convertirse en una constante de la manifestación del espíritu nacional» (Casares Rodicio, 1995: 26), pero nuestros músicos románticos entendieron el nacionalismo como una intelectualización, que pasaba por el «conocimiento de nuestra historia musical» y por un «trabajo de recuperación» (*ibíd.*), tal y como demostraron Barbieri, Pedrell o Albéniz.

La inauguración del flamenco, como expresión musical, vital y sentimental, la respaldó una amalgama de confluencias sociohistóricas y temporales. «El flamenco arranca de una cultura musical andaluza, popular y culta convertida en tradicional. Pero incluye como propia la marginalidad racial y social, tocada de romanticismo, de las vivencias majo-gitanas» (García Gómez, 1993: 13). En primer lugar, la corriente tradicionalista encontró en los romances castellanos del siglo XV y XVI — base estructural de los cantes flamencos — uno de los «síntomas más expresivos de la nacionalidad» (Alonso, 2010: 12). Los romances preservaban el espíritu patriótico y representaban la auténtica literatura popular, de ahí que Estébanez Calderón escuchara con atención los que cantaron los gitanos de Triana. Como segunda consecuencia, los valores principales del romanticismo conjugaron a la perfección con el desahogo expresivo de los cantes gitanos, que se incorporaron al conflicto angustiado que mantenía el individuo con la sociedad. La tercera causa estribó en el desplazamiento del majismo a favor del gitanismo. Los gitanos pasaron a identificarse con lo popular, llegaron a conformar, igual que otras clases sociales, una especie de «bohemia andaluza», que, como «subcultura», cautivó al «pintoresquismo» y a la «hojarasca romántica» (Steingress, 1991: 318 y 321). En cuarto lugar, el movimiento romántico propició que el flamenco se entendiera como la manifestación musical de una individualidad «estrechamente relacionada con el personaje del artista y orientada a su público» (*ibíd.*, 59). El cante distaba de la música tradicional en la manera de canalizar sus sentimientos, pues surgía de «experiencias humanas del siglo XIX», con un «contenido sociohistórico bien

definido». Steingress afirma que «el uso artístico de la música tradicional andaluza sirvió como base para expresar los nuevos sentimientos, al tiempo que estos estimularían la reelaboración dramática de los estilos musicales tradicionales» (*ibíd.*, 60). Del mismo modo, el sentido romántico de la obra de arte total favoreció al flamenco porque abrazaba música, baile y canto. Quinto, la literatura expuso su primer espacio de integración y reconocimiento. García Gómez explica:

Esto le permitió insertarse, profesionalizado e intelectualizado, en las claves estéticas de una cultura universal, cuando el flamenco marginal y gitanista se fundió en la misma estima que el popular y esencialista. Arte culto —popular— profesionalizado *sui generis* que, custodiado siempre por la guardia intelectual, pudo ser salvado del inevitable olvido en que quedaron sumidas cualesquiera otras manifestaciones músico populares —tonadillas, sainetes y zarzuelas—, productos como el flamenco, de reacciones nacionalistas sucedidas entre los siglos XVIII y XIX (1993: 82).

De hecho, su proyección se entendió como un «producto» y un «elemento» de los cambios de su época:

[...] Resultado de las grandes variaciones que dirigieron la tradicional cultura popular andaluza hacia un nuevo tipo fenoménico en la sociedad del siglo XIX [...]. Se sirvió de estos cambios como material y punto de partida, convirtiéndose en la creación y expresión artística de la sociedad moderna en contraste con el Antiguo Régimen, al tiempo que se diferenciaba de las múltiples formas de expresión preflamencas (Steingress, 1991: 31).

1.3.2 Letras castizas para espíritus bohemios

Esas letras menores y escrupulosas, encorsetadas en cuerpos de *escena*, *semanario* o *álbum*, fundaron con cautela el sentido literario, que más tarde desembocó en las grandes novelas. La subordinación del marco literario al sociopolítico otorgó al costumbrismo su razón de ser durante el siglo XIX, pese a que algunos escritores — como Juan Zabaleta — avanzaran sus directrices en el siglo anterior. «Este género de patriotismo de raíz romántica» (Alonso, 2010: 121) conoció una serie de éxitos circunstanciales y premeditados, debido a su prolongada pervivencia. Sobre todo supo elaborar con habilidad un imaginario exclusivo para españoles, a la par que esa misma «sociedad» que

lo demandaba, experimentaba «cambios profundos en las condiciones de producción así como en los hábitos de lectura» (Ortega, 2002: 9).

Mesonero Romanos en su «Prospecto», del *Semanario Pintoresco Español*, declaró su propósito sin esconder la intención de captar al gran público: «Escribimos, pues, para toda clase de lectores y para toda clase de fortunas; pretendemos instruir a los unos, recrear a los otros y ser accesibles a todos». Los presupuestos del periodismo moderno — informar, formar y entretener — eran ya una realidad porque se había despertado una inesperada «sensibilidad social» (Alonso, 2010: 11) que, protagonizada por una clase media, deseaba verse reflejada a través del ingenioso detalle. «Predominaba el desarrollo del costumbrismo como visión relativista de una estratificación social contemporánea [...], poniendo de relieve que idealismo y realismo eran dos fuerzas complementarias en la formación de la conciencia nacional burguesa» (*ibíd.*, 120). Ante todo, elpreciado componente patriótico quedaba salvaguardado ya que se basaba en la idea tradicionalista de que «lo viejo no era siempre rechazable ni lo nuevo necesariamente estimable» (*ibíd.*). Cuando el periodista madrileño comunicó su «deseo de hacer una obra castiza, enganchándose en la antigua tradición española» (Montesinos, 1960: 13), se acogió de inmediato al costumbrismo tradicional. Su ambición tampoco distaba mucho de los demás costumbristas, que pretendieron seguir escribiendo la historia de España. Todos quisieron testimoniar las reiteradas transiciones a las que se vio abocado el país: «un cambio», «una revolución», la «evolución» de sus lugares pintorescos, pero, sobre todo, desearon plasmar ese «desahogo» literario, que invitara «al recuerdo y a la nostalgia de todo lo desaparecido y olvidado». La sátira castiza construyó la imagen de un país distanciado de las foráneas fantasías románticas y, sin lugar a dudas, el gitanismo evocaba «el recuerdo calmante de la pachorrenata vida de antaño», mientras que daba fe de «la inquietud maravillada ante la vertiginosa vida moderna» (*ibíd.*, 44).

El costumbrismo tradicional se tornó «cada vez en más típico y provinciano» (Vázquez Marín, 1992: VI, 1162). Esta evolución del género permitió que la gitanería encontrara un medio de exposición perfecto en el que se vio favorecida. Su exaltación de los nuevos valores románticos facilitó el camino para sobreponerse al trasnochado majismo y captar la atención de la aristocracia. Pero el relevo llevaba fraguándose desde hacía algún tiempo y el viraje hacia el flamenquismo, como tendencia estético-artística, acabó por provocar ese «majismo agitanado», que había surgido como la «nueva

picaresca andaluza» y como «la siguiente manifestación del casticismo español» (Steingress, 1991: 318).

Los flamencos protagonizaron nuestra bohemia a la andaluza. «Cuando el romanticismo español entraba en su fase decisiva, en el propio sentido de la palabra», se asentaron en «la Sevilla romántica a partir de la muerte de Fernando VII en 1833» (*ibíd.*, 320). Esta bohemia autóctona, que parecía ideada para que el costumbrismo castizo posara su lupa, concentró a su alrededor otros grupos sociales: «poetas románticos y romancescos», «saineteros y tonadilleros», «majos y majas agitanadas», «hampones, gitanos y ‘monjes y frailes expulsados de sus monasterios y conventos’» (*ibíd.*, 321). Después de todo, se trataba «del espectáculo de nuestras costumbres actuales, de estas costumbres indecisas, ni originales del todo, ni buenas ni malas, ni serias ni burlescas», que reunían «nuestros propios gustos con los gustos sorprendidos del extranjero; este refinamiento del lujo al lado de la más espantosa miseria» (Montesinos, 1960: 45). Y este clan, encabezado por los gitanos, simbolizó la vitalidad más moderna de su tiempo, sustentada en un: «antiautoritarismo, antimonarquismo y anticlericalismo» (Steingress, 1991: 312).

1.3.2.1 La Andalucía suya

El comienzo de la historiografía literaria española estuvo en el siglo XIX auspiciado por intelectuales foráneos, que se plantearon el significado del marbete “literatura española” y la elaboración de un corpus de obras, representantes del “espíritu nacional”. El hecho no era fruto de la casualidad, pues, durante los dos siglos anteriores, España suministró no sólo horas debate, sino también motivos de inspiración. Pero justamente en el Romanticismo, al proclamarse “país de moda” se produjo «una penetración de Europa en España» y «una proyección de España en Europa». «Como siempre, Europa aporta la modernidad; España, la tradición» (Navas Ruiz, 1970: 58). Nuestro país al ser calificado como excepcionalmente romántico se dispuso a satisfacer los espíritus más ávidos de particularismos exóticos. Andalucía, ante los ojos de muchos extranjeros, asomó como una comunidad atrasada con la única virtud de preservar sus raíces genuinas.

El brote de hispanismo sumó una serie de propósitos diversos. Si el ámbito culto prefirió centrarse en la relación específica entre catolicismo y arte —como en el caso alemán— o en el estudio del orden dramático impuesto en el Siglo de Oro, los círculos más populares elegirían apegarse a la fantasía trivial de descubrir una España recóndita. El escenario de la Guerra de la Independencia favorecería la vorágine del fenómeno viajero, el cual sospechó la coexistencia de lo popular, la gallardía y la heroicidad en un mismo contexto. Plaza Orellana considera que el conflicto «ayudó a la democratización del viaje a España», pero, «tras el derrocamiento de Napoleón y su imperio» (1999: 64), los románticos desestimaron a las élites como portadoras de la cultura dominante. Los protagonistas del movimiento rescataron todos los entornos populares, que aún continuaban manteniendo sus «rasgos de identidad» (*ibíd.*, 69) intactos, y se oponían así a las clases más altas que habían intentado suprimirlos. Los viajeros decimonónicos heredaron del movimiento ilustrado la ambición por la búsqueda, con la salvedad de que ahora la afrontaban desde el juicio individual. Comprendieron que dentro de la variedad existían unas similitudes reconciliadoras, que sus mundos urbanos y burgueses trataban de homogenizar. La inquietud, producida por «el caos, la contradicción, el miedo o la ansiedad», se materializó en aquella huida física y espiritual. De este modo, los viajeros románticos dieron cuenta de cómo esos sentimientos que moraban en el ser mismo, también se manifestaban en la realidad presente y «buscando Oriente llegaron a Andalucía, donde encontraron toda la contradicción de su mundo interior» (*ibíd.*, 71). Aquí descubrieron con asombro hábitos que no habían evolucionado con el tiempo y que «parecían resistir la seducción de aquellas novedades que ya se habían enseñoreado de las ciudades más adelantadas de Europa» (González Troyano, 1998: 71).

Distinguimos tres tipos de viajeros y de distinta procedencia social, que se convirtieron en extraños narradores de esta atmósfera miscelánea durante los años treinta y cuarenta del siglo XIX. El primer grupo visitó España con un afán de ficción, el segundo se movió por razones más antropológicas —Washington Irving, Richard Ford o George Borrow— y el tercero acudió al país obligado por asuntos burocráticos. Por lo tanto, tendríamos una excelsa nómina de escritores de diferentes nacionalidades. Los autores franceses más representativos fueron Louis Viardot con sus *Lettres d'un espagnol* (1826), Chateaubriand y *Les aventures du dernier Abencerage* (1826), el residente Victor Hugo o Mérimée con su célebre *Carmen* (1847). Sin embargo, algunos escritores españoles, como Larra, Mesonero Romanos o Bretón, denunciaron que su concepción de Andalucía

rozaba el lirismo destilado y el angustioso tópico del panderetismo. Navas Ruiz aseguró que, en Inglaterra, la Península Ibérica «estuvo aún más de moda», en parte, por la relación que los dos países mantuvieron durante la Guerra de la Independencia, aunque también influyó «la llegada a Londres de un núcleo extenso y permanente de emigrados liberales, entre los que había hombres de gran talla intelectual». Ambos acontecimientos suscitarían «un gran interés por la cultura española, que se manifestó de diversas maneras: viajes, traducciones, estudios hispánicos, temas españoles...» (1970: 64). Por ejemplo el hispanista Thomas Rodd tradujo los grandes romances hispánicos o John Bowring escribió *Observations on the State of Religion and Literature in Spain* (1820). Pero la admiración británica no se centró solamente en la fascinación causada por el paisaje español, sino en su pasado literario tradicional o en sus lances políticos. Basta con citar *Poems dedicated to the National Independence and liberty*, de William Wordsworth, *Poems by Two Brothers* (1827), de Alfred Tennyson, o con resaltar el esfuerzo interpretativo de Walter Scott o Lord Byron con nuestros romances o nuestras poesías populares.

Estos tres perfiles de viajeros, según Plaza Orellana, cohesionaron a los agentes de la cultura elitista con las capas más bajas de la sociedad porque sus testimonios aportaron una perspectiva desconocida hasta el momento. Hay que señalar que todos llegaron al país cuando comenzaban a delimitarse las diferencias entre lo popular-andaluz y lo estrictamente gitano. Por eso, no sorprenderá que incluyan en la misma categoría musical los boleros, las tiranas, las playeras o los fandangos.

¿Cuál fue la imagen que asimilaron de Andalucía? Nuestros escritores habían advertido en sus propios textos que los relatos extrajeron invitaban a una lectura, que se movía de forma irremediable entre la verdad y la fantasía, entre la aspiración de componer una realidad fidedigna y la impaciencia de encontrar la imaginada, con la comparación natural que afloraba al poner la cultura propia y la recién vista en balance. Su visión preconcebida de España y Andalucía se satisfizo con los estereotipos de la majeza, que, pese a distar enormemente de la realidad, sirvieron para exportar un retrato de España a Europa. Finalmente, las imágenes foráneas acabarían por revelarse como símbolos patrióticos, en parte porque habían desvelado el potencial literario del país. Ante la sugestión de la mirada extranjera, nuestros escritores anotaron que aquella cantera de tipos particulares, relegada al género picaresco desde hacía algún tiempo, podía ser explotada de nuevo. Aun así, se escindieron dos tipos de autores, los que prefirieron

continuar por la senda de los peculiares turistas y los que utilizarían sus escritos para procurar un panorama más inseparable de la verdadera Andalucía.

1.3.2.2 La Andalucía nuestra

«Hacia 1840 la librería sevillana de José Fernández publicaba [...] un *Álbum de tipos y costumbres andaluzas*, al módico precio de ocho reales, con dieciséis litografías que representaban otras tantas escenas populares» (Baroja, 1990: 303) y en el que desfilaron personajes taurinos y majos, feriantes y bailes gitanos, mujeres saladas, junto a costumbres poco decorosas. El volumen, dispuesto como una futura postal de *souvenir*, ejemplificó la corriente literaria que Caro Baroja definió como *andalucismo*.

El costumbrismo y el andalucismo tenían sus orígenes en la literatura picaresca. Estas dos tendencias estéticas se encontraron tan próximas que en algún momento llegaron a confundirse y complementarse. El objetivo doble del costumbrismo literario, actuar contra el exotismo extranjero y retrotraer el presente hacia un pasado idílico, se vio beneficiado por el andalucismo, como quedó demostrado en *Los españoles pintados por sí mismos* (1851). El ideario andaluz, operativo desde 1830 hasta 1860, arraigó como un género «literario, musical y pictórico» en el que contribuyeron «desde la Emperatriz Eugenia, amiga de Merimeé y de Iradier, hasta nuestros pobres cantores ciegos» (*ibíd.*, 244). Detrás de esta corriente literaria, aparentemente inocente, existía una operación ideológica de alcance nacional, consolidada gracias a distintos factores culturales y políticos. Los defensores de lo autóctono y castizo lograron al final que el andalucismo se comprendiera como la expresión más adecuada para definir el espíritu del pueblo. Las artes, y en concreto la literatura, contaban con el poder de servir a este propósito y, de hecho, a partir de la segunda mitad del siglo XIX, los presupuestos estéticos y éticos del andalucismo evolucionaron hasta la exageración en las ciudades de Madrid, Cádiz o Sevilla.

Los temas andaluces antes se habían reducido en la prensa a localizaciones monumentales y naturales, que se retrataron «con un tono más arqueológico, orientalizante y nostálgico más que contemporáneo» (González Troyano, 1987: 77). Era el caso del *Semanario pintoresco español*, donde la conexión posterior entre «ciertos cuadros y tipos [...] no se percibía todavía como algo orgánico y trabado» (*ibíd.*). No debemos olvidar que una buena parte de los escritores, encargados de promover el andalucismo en estas publicaciones, nacieron en Andalucía, lo que significó que la capital se contagiara de la tendencia. El majo, el bandolero, la cigarrera o el torero triunfaron una vez que trascendieron sus confines territoriales. Esta invasión de nuevos personajes,

sostiene González Troyano, se debió a un «cierto agotamiento de tipos y cuadros de otros entornos culturales y geográficos más cerrados y unidimensionales» (*ibíd.*), que, por otro lado, empezaban a experimentar una incipiente industrialización. «Desde el punto de vista popular» (Caro Baroja, 1990: 321), la estética andaluza quedó revalorizada, cuando Madrid reparó en la cultura del Sur y la asimiló e identificó con lo verdaderamente nacional.

Las categorías urbanas de lo castizo madrileño y lo andaluz convergieron hacia el flamenquismo y destaparon toda una estética marginada, que se acentuó en lugar de obviarse. Ahora esos marginados que la componían, iban a participar de la rebeldía social que el romanticismo propugnaba como valor. Esta renovada estética de la pobreza abrió la veda al gitanismo. Pero en sus inicios la palabra *flamenco* aún designaba a un nutrido grupo de artistas románticos, calificados como *bohémios*, «para generalizarse después tomando el sentido de *gitano*» (Steingress, 1991: 322). El término contribuyó a ligar la transición del andalucismo al gitanismo, ambas vertientes proyectadas en el teatro menor y en el género costumbrista.

Era un momento histórico y artístico en el que Europa sentía un auténtico fervor por lo gitano. Steingress, que reconoció un paralelismo entre aquellos gitanos andaluces y la bohemia francesa, estableció «una relación directa entre el gitanismo romántico que invadió Europa y la aparición de gitanos y gitanas andaluzas en los escenarios europeos». La identificación de lo flamenco con lo gitano atendió principalmente a un factor demográfico. En Sevilla, «a diferencia de París», la población gitana era densa y se dedicaba en su mayoría a profesiones artísticas (*ibíd.*, 322 y 323). Pero también debemos recordar que George Borrow defendió la comprensión del término flamenco como sinónimo de gitano. A pesar de todo, la moda gitanesca, que había asomado en el pasado siglo y como demostraron algunas tonadillas madrileñas, presentó ciertas similitudes con el fenómeno majó. Estas conexiones nos inducirían a pensar que el gitanismo fue una consecuencia evolutiva del majismo. En cuanto al flamenco, Steingress aclara que «supuso una nueva representación nacional, una nueva manifestación de lo castizo a nivel del barrio suburbano, consecuencia de un andalucismo» (*ibíd.*), donde la aristocracia y la burguesía jugaron un papel decisivo a la hora de su exposición pública. Estas clases sociales empezaron a reparar en el flamenco como una moda superficial en torno a los últimos años del siglo XVIII y los primeros del XIX, imitaron su habla característica y empatizaron con algunas de sus costumbres populares. Caro Baroja juzgó que el acto de

agitanarse fue una tendencia parecida a la que existió en «el Madrid del tiempo de Carlos IV», «cuando las damas y los caballeros adoptaron de los majos chisperos, manolos y manolas, sus trajes y sus usos más plebeyos» (1990: 255). Además compara esta ola de gitanismo decimonónico con la que se vivió «respecto a lo morisco hacia fines del XVI y comienzos del XVII». Tanto fue así que los ademanes amorosos que dieron impulso al flamenquismo, llegaron a gentes que no fueron gitanos «por vía de la juventud decimonónica, nacida ya entrado el siglo, hacia 1810 o 1815» (*ibíd.*). Con todo, llegaría el momento en el que aquella bohemia andaluza, apodada como *flamenco*, sólo pase a designar lo gitano.

1.3.3 Un Sur que inventa

Luis Cernuda afirmó que «en la época romántica tuvo su hora Andalucía» (Prosa II, 2002: 84). El poeta sevillano, en *Divagación sobre la Andalucía romántica* (1935), se cuestionó con suerte la existencia de una «Andalucía espiritual», de la que «sólo en el romanticismo» pudieron «hallarse sus últimas huellas colectivas» (*ibíd.*, 85) ¿Por qué en esta época? La realidad histórica de la tierra distó enormemente de la Andalucía dibujada en los textos extranjeros y nacionales. La pobreza milenaria del campesinado acabaría por ser endémica con la desamortización de 1836, mientras que miles de estómagos sombríos trazaron un sorprendente mapa del hambre. Las revueltas sociales, la escasez de alimentos o la desobediencia montará únicamente sirvieron para plantar las simientes de un caciquismo despótico. Sin embargo, la esperanza, como es intrépida, aprovecharía para alzar su bandera en cualquier grieta y entre el quicio que deja la antigua puerta del poder, llegó la ocasión de «los andaluces de los siglos perdidos» (Ortiz Nuevo, 1985:7). Las coplas empezaron a bullir lo mismo que hierven las ideas revolucionarias. Los flamencos, los pobres y los liberales marcharon juntos por la senda constitucional. Y ajusticiado Riego, nació su seguiriya.¹¹ Regresará la oportunidad del campesino, del

¹¹ Aquer día tan grande
Que Riego murió
Se le cayeron e ducas las alas
A mi corasón

Doblen las campanas
Doblen con doló
Como mataron a Riego er valiente

trabajador, del gitano y otra vez la de una ciudad, Cádiz, tras la muerte de Fernando VII (1833). A todos ellos les preguntaron qué querían y respondieron que el comunismo libertario (Caba Landa, 1988: 203).¹² La «rebeldía andaluza no sólo trasparece en el anarquismo andaluz, sino que también se ha canalizado en una mística resignación» (Caba Landa, 1988: 138). El romanticismo y el arte flamenco buscarán una justicia iluminadora en el siglo XIX, pero no ignoran que pesa la conciencia de una tierra que «se ha sentido siempre desasistida y como aislada en su desolación» (*ibíd.*, 140). Voltaire lo vio,¹³ la guitarra sonaba, pero la tocaba la tristeza.

Andalucía, «la de la fantasía en pena» (Cernuda, 2002: 85), que cantaba y reía con su felicidad hecha de dolor. ¿Era la suya una ‘risa entre lágrimas’, «vertida hacia dentro» y que «se remansaba en pena y se tempanizaba (sic.) en odio» (Caba Landa, 1988: 138)? Su singularidad la definía esa predestinación a la melancolía, causada por su falta de libertad. La solución la encontró en la espiritualidad. Andalucía acabaría transformándose en algo más que un territorio. Cobró el protagonismo y se convirtió en madre de «naturaleza culta»: «femenina, mágica, sentimental con inmediato sentido de su carne» (*ibíd.*, 97). El paisaje hizo lo propio. «Andalucía, artista genial, es culta, porque sabe

Mira y que doló

Er día en que en capiya
Metieron a Riego
Los suspiros que daban sus tropas
Yegaban ar sielo

Mataron a Riego
Ya Riego murió;
Como se biste de negrito luto
Toa la nasión

Que salgan los santos
De San Juan de Dios
A pedir lismona pa enterrar a Riego
Que va de por Dios

(Ortiz Nuevo, 1985: 85)

¹² Los hermanos Caba Landa explican: « [...] El comunismo libertario encaja ajustadamente con la psicología jonda. Andalucía es comunista (lo era hace mucho tiempo) por su sentimiento, por su conciencia del dolor y por su rebeldía contra él; pero Andalucía es libertaria por su individualismo exacerbado y por su sentido del sino. El comunismo libertario andaluz, hasta aquí, lo fiaba todo a la propaganda sentimental de la guitarra y la copla. [...] el cante jondo, en sus coplas, se ha anticipado con mucho tiempo a la propaganda de líderes y organizadores» (1988: 204).

¹³ «Voltaire, en su *Ensayo sobre las costumbres*, dice refiriéndose en general a nuestro país: ‘Todo el mundo tocaba la guitarra, pero no por ella estaba menos extendida la tristeza sobre el haz de España’» (Cernuda, Prosa II, 2003: 91).

pocas cosas, pero fundamentales, es un alma todavía natural que arde en relámpagos intuitivos, es toda ella presentimiento lúcido, es decir de naturaleza culta» (*ibíd.*, 98).

Luis Cernuda comprendió la necesidad de inventar un edén en contra de las carencias de una vida «dura, fea y pobre» (Prosa II, 2002: 83) en *Divagación sobre la Andalucía romántica*. Además supo que la fantasía de un sueño resultaba muy útil para combatir una moral tan peligrosamente conservadora como dominante. El cante flamenco pareció intuir un proceso análogo: «¿Acaso no era el cante sino un desafío?» o ¿«una insólita rebeldía»? (Ortiz Nuevo, 1985: 62) Andalucía crea a partir de su dolor un paisaje lírico que será el del cante hondo. Este dolor, «como cósmico, de naturaleza compleja» y remansado en una vivencia individual de la soledad, dará lugar a la «pena andaluza», que encierra tantas cosas que muchas de ellas son indecibles; ese «sentimiento metafísico de verse fatalmente engranado en la máquina del Universo» (Caba Landa, 1988: 105, 106). A su vez, la pena andaluza tiene la «pequeñez» de una «conciencia» humana porque siente miedo ante lo desconocido, pero posee la grandeza de los que se fraternizan con el doliente. Entonces, se volverá un dolor social, que en su máxima expresión es pura rebeldía. Esta sedición constituye otro sentimiento extraño que «tiene un estímulo permanente en el hambre y en el régimen de iniquidad social de la tierra» (*ibíd.*, 138), aparte de en las «decepciones» que alguna vez se consolidaron como «aspiraciones» (*ibíd.*, 140).

La tierra que convierte su soledad y dolor en pena, y más tarde en rebeldía, aspira a ser un territorio de las intuiciones, el mismo que rehúsa la razón para primar el vivir. «Andalucía es un pueblo salvaje, niño y artista» (*ibíd.*, 143) que sabe encontrar una salida en la gracia. Se trata de una manera distinta de resistir «las horas», de ofrecer «una inteligente respuesta a las maldades» (Ortiz Nuevo, 1985: 70). Andalucía aprovechará su imaginación poética, hecha de intuiciones, para llegar hasta el paisaje alternativo del cante jondo, esa «válvula de escape» que canaliza sus particularísimas reivindicaciones éticas.

1.3.3.1 Lo jondo popularizado

La expresión jonda siempre estuvo alejada del folklore, pese a que el género costumbrista identificará el andalucismo con la imagen del gitano de una forma superficial. En realidad, el alma «primitiva» y «presocial» (Caba Landa, 1988: 143) del gitano desconoció los intereses ideológicos del reducido núcleo burgués de su presente, empeñado en construir un tipismo romántico-nacional, que afloraría en el drama andaluz y en la zarzuela, cuando fueron representaciones de carácter popular. El cante flamenco no vio la luz porque se tratara de una elaboración costumbrista, más bien sobresalió porque esta corriente estético-literaria contrajo con él una cierta deuda, pues se había inspirado en los tópicos del personaje gitano, quien paradójicamente quedaba excluido de la sociedad al moverse fuera de las convenciones. Lo jondo, como verdadera expresión social y racial, compartió poco con el folklore liviano e incluso provocó una «confrontación» y una «antítesis» con «este género popular nacional». Ambas manifestaciones divergían a la hora de enfrentarse al mundo. «El costumbrismo se basó en la imitación y reproducción de lo popular, [...] el cante flamenco intentó convertirse en la manifestación artística de ciertos sectores marginados y despreciados de la sociedad andaluza» (Steingress, 1991: 345).

El flamenco comportó una reinterpretación de la tradición popular andaluza, favorecida por el inédito entorno artístico que se consolidó en algunas zonas específicas de la Baja Andalucía. Un cúmulo de distintos factores fenomenológicos — «la sustitución del clasicismo aristocrático», «la creciente cultura de masas» o el avance del «nacionalismo» — (*ibíd.*, 31) otorgó al flamenco su merecida categoría artística. Ahora aparecería como una expresión creativa que descendía directa e implícitamente de aquel significativo cambio de poderes: del Antiguo Régimen a la primera sociedad capitalista. La lógica del romanticismo lo definiría como un arte moderno y culto, produciéndose, según señaló Steingress, un «salto cualitativo» que fue «del folklore al arte o, mejor dicho, de la cultura tradicional al folklore y al arte» (*ibíd.*, 31).

Los futuros juicios intelectuales y antiflamenquistas tratarían de malinterpretar estos razonamientos, ya que reconocieron en el flamenco un constructo cultural, nacido de una operación política con ambiciones nacionalistas. Nada más lejos de la realidad. A lo largo de distintos momentos históricos, el cante flamenco sería víctima de múltiples fines políticos, se convertiría en ese objeto manipulable, dispuesto a satisfacer

determinadas maniobras ideológicas que apelaban a la identidad nacional. Tal vez, si hubiese sido un producto cultural rígido, surgido del romanticismo y con el único propósito de asegurar una noción de lo popular y lo nacional entre la burguesía de su tiempo, hoy sería algo parecido al género estático de la zarzuela.

1.3.4 *El Solitario* en sus *Escenas*

Serafín Estébanez Calderón confesó en «La rifa andaluza» tener «ciega pasión por todo cuanto huele a España» (1985: 68). La insólita portada de sus *Escenas andaluzas* (1846) nos revela mucho de su naturaleza, cuyo seudónimo, *El Solitario*, vino motivado por «cierto elogio que hizo de la soledad» durante la «presentación» del «primer número de la revista *Cartas españolas*» (González Troyano, 1985: 31). El larguísimo subtítulo del volumen, *Alardes de toros, rasgos populares, cuadros de costumbres y artículos varios, que de tal y cual materia, ahora y entonces, aquí y acullá y por diverso son y compás, aunque siempre por lo español y castizo*, encabezado por *Bizarrías de la tierra*, da cuenta de su empeño: componer la pintura cotidiana, de rasgos coloristas y festivos, que la mirada unívoca y pertinaz del historiador descarta. El ansia por recargar las oraciones con un «lenguaje redundante y frondoso», «que él creyó de buena fe esencialmente castizo», (Montesinos, 1965: 27) también se manifiesta. Este detalle nos descubre su personalidad, concebida por Fernández Montesinos, a partir de su correspondencia con Juan Valera: sería una «regocijadísima persona, tanto en su juventud, como cuando canturreaba a media voz coplas malagueñas en el Parnasillo, como más tarde, cuando iniciaba a Prosper Mérimée en los secretos de la cocina española [...]» (*ibíd.*, 24).

La portada de *Escenas Andaluzas*, que tiene registrada la fecha de 1847 y el nombre de una imprenta, la de Don Baltasar González, situada en la calle de la Hortaleza, número 89, de Madrid, nos delata al periodista provinciano que necesitó escapar de su ciudad natal para encontrar en la capital un futuro distinto. Sus variados gustos sociales le permitieron conocer los entornos elegantes de la aristocracia y la burguesía y los lugares donde «la tradición popular se mantenía viva». Madrid y Andalucía, el ambiente cortesano y la atmósfera castiza. «Afición por los libros viejos, la erudición y el arabismo» (González Troyano, 1985: 28). Estébanez Calderón mostró una «curiosidad

sobre terrenos muy dispares, aunque una coherencia subterránea los uniese a todos ellos» (*ibíd.*, 29). Esta inquietud sorpresiva y cambiante traslució en el extenso título de sus *Escenas*, que reunieron «una miscelánea de trabajos y artículos de variada procedencia», cuando «ni siquiera es uniforme el ambiente geográfico que, a pesar del título, no es siempre andaluz» (*ibíd.*, 35). El tiempo literario tampoco resultó uniforme porque más bien se quedaba inmerso en su propia historicidad. «¿En qué época vive *El Solitario*?» ya que «las cosas y las personas que pasan por las *Escenas* están como fuera del tiempo» (Montesinos, 1965: 32). El tradicionalista, por sus aficiones y su obstinación hacia lo castizo, examina paradójicamente al extranjero Jouy para «improvisarse» (*ibíd.*, 27) en una corriente popular y andalucista, surgida como contrapunto a la crisis de identidad española.

En los dos artículos que contribuyen a nuestra investigación, «Un baile en Triana» y «Asamblea general de los caballeros y damas de Triana», Andalucía deja de ser un telón de fondo y se convierte en un personaje fugitivo que pone resistencias a ser protagonista. Se desvela un Sur estático, detenido en la consciencia de su potencial pintoresco, tan ajeno al discurrir contemporáneo y a la metamorfosis social que ha emprendido la burguesía. Su impasibilidad le permite exponer tipos y escenas, que participan de su excentricidad incólume. Y es que Estébanez Calderón envolverá todo con el matiz localista exigido por el casticismo y por «la curiosidad del extranjero» (Estébanez Calderón, 1985: 249). Retratará «momentos fronterizos», que sólo pueden existir en Andalucía porque carece de una clase media. Su condición de burgués privilegiado aprueba los requerimientos de las clases sociales populares, pero nunca le permitirá solidarizarse con ellas. Esta particularidad, que se evidencia en los artículos, le concede el perfil de un espectador invisible que relata «los caprichos de una determinada sensibilidad» (González Troyano, 1985:38). Aunque no pretende testimoniar «la realidad cotidiana andaluza», le confiere dignidad a una serie de héroes callejeros, en los que «la marginalidad se vive como unos de los atributos más esenciales, más deícticos» (Ferrer, 1998: 187). Su fascinación hacia todo lo popular pretende desentrañar hasta el más mínimo detalle del universo folklorista, donde aparecerá como un extranjero, pese a que el ambiente no sea exótico ni recóndito y las tradiciones populares se muestren al alcance de la mano.

1.3.4.1 «Un baile en Triana»

El Solitario comienza apreciando la «pasión», el «delirio» y el «frenesí»¹⁴ del «baile andaluz», tan diferente de las «danzas antiguas españolas». La singularidad de la bailarina andaluza también es notoria, pues evoca en sus mudanzas los misterios y «triumfos del amor», igual que la Carmen de Mérimée (Estebáñez Calderón, 1985: 249). A continuación llega el reconocimiento hacia la ciudad de Sevilla, «taller donde se funden y recomponen en otros nuevos los bailes antiguos» (*ibíd.*). Este detalle se complementará con la afirmación siguiente: «no hace muchos años que todavía se oyó cantar y bailar por una cuadrilla de gitanos y gitanillas en algunas ferias de Andalucía» (*ibíd.*). Estebáñez Calderón está señalando el valor de la etnia gitana, que mantiene y recrea las raíces del folklore nacional. Después hará un par de observaciones útiles: los bailes de cuna española se cantaban en «coplas octosílabas de cuatro o cinco versos»¹⁵ y las danzas de procedencia árabe y morisca muestran una «melancólica dulzura» y un «desmayo alternado con vivísimos arrebatos» (*ibíd.*). Estas características, que él distingue en estos bailes, anuncian sin duda el flamenco venidero.

Los siguientes párrafos los dedica a la *caña*, considerada «tronco primitivo de todos los cantares» (*ibíd.*). Los oles, las tiranas, los polos y las modernas serranas derivan de esta copla que «no se baila porque en ella el cantador o cantadora pretende hacer un papel exclusivo». El agitanamiento ya aflora en su descripción: «el canto principia por un suspiro, la guitarra rompe [...] con un son suave y melancólico [...] y después fuerte y airadamente» (*ibíd.*, 251). Según su punto de vista, esta copla «manifiesta honda y elocuentemente que es de música primitiva» — el adjetivo “primitivo” nos conduce a pensar en la teoría de la etapa hermética del flamenco — y que tiene la capacidad de «llevar el alma a regiones desconocidas y apartadas de las trivialidades de la actualidad y del materialismo de lo presente» (*ibíd.*).

Sobre las rondeñas, las granadinas y los romances antiguos, que engarzan con el cante de la caña, el autor se hará una pregunta: «¿Por qué se han conservado en Andalucía, mejor que en Castilla u otras provincias, estos cantares y romances?» (*ibíd.*, 252).

¹⁴ Todas las citas de este artículo corresponden a la edición que preparó González Troyano de *Escenas andaluzas*, Madrid, Cátedra, 1985.

¹⁵ De nuevo la importancia de este metro que, como creación directa de la poesía popular, será revitalizado por las composiciones de las tonás.

Motivado por la razón de escuchar algunos de estos «romances desconocidos» (*ibíd.*, 253), el autor rememoraré la fiesta a la que asistió y que dio cita a «el *Planeta*, veterano cantador y de gran estilo», el *Fillo*, la *Perla* y «otras notabilidades» (*ibíd.*). En tal «concurso», el *Planeta* cantó el romance del conde del Sol, acompañado por una música de «recuerdo morisco» (*ibíd.*, 255). Más tarde, «salió la *Perla* con su amante el *Jerezano* a bailar» (*ibíd.*, 256), después cantaron el *Fillo* y María de las Nieves, junto a Juan de Dios que entonó el Polo Tobalo, concluyendo la fiesta con el romance de Gerineldos a petición del propio Estébanez.

Tras la lectura de «Un baile en Triana», extraemos las siguientes conclusiones: en primer lugar, Sevilla, y en concreto, el barrio de Triana, lograrían la categoría de «universidad» (*ibíd.*, 249) artística y castiza en los años treinta y en las décadas venideras. Y, aún más importante, las nuevas tendencias no se aceptarán, ni se fijarán, si antes no han dejado una impronta favorable¹⁶ en estos centros de creación. Nos referimos a escenarios urbanos, que se suman a la moda popular y que se encuentran muy alejados del flamenco rural, según observamos en *Asamblea general*. El segundo punto nos conduce a valorar el término «baile andaluz», que implica una realización moderna del antiguo y tradicional baile medieval, aunque conserve algunos elementos suyos. Supone una elaboración propia de su tiempo, con el propósito de popularizarse nacionalmente. Aquí el término popular adquiere el sentido de “material artístico orientado o acomodado al gusto del pueblo” y se distancia del otro significado, “creación directa del pueblo”, que comprende una transmisión hereditaria. No extraña que fuera en el romanticismo cuando más se confundiesen los límites entre el arte popular o el popularizado. Entonces nos preguntamos: ¿quiénes efectuaron la conversión de aquellos bailes antiguos y tradicionales en unos nuevos, encargados de representar ahora el acervo folklorista? Se trató de una cantera de artistas —por este orden: guapos, majos y gitanos— que manipuló y después reinterpretó con habilidad los materiales musicales heredados. ¿Estébanez Calderón se referirá, aún sin saberlo, a un flamenco primitivo? Si entendemos que los músicos populares andaluces acometieron y consumaron la reelaboración del legado musical andaluz, tal vez nos aproximemos a ese concepto de “flamenco primitivo”. Álvarez Caballero se expresa en esta línea:

¹⁶ «En vano es que de las dos Indias lleguen a Cádiz nuevos cantares y bailes de distinta aunque siempre de sabrosa y lasciva prosapia; jamás se aclimatarán, si antes, pasando por Sevilla, no deja en vil sedimentos lo demasiado torpe y lo muy fastidiosos y monótono a fuerza de ser exagerado» (Estébanez, 1985: 249)

Es patente, pues, que los gitanos, en las primeras andaduras del arte flamenco, van actuando sobre los ritmos y canciones populares españolas, que aun conservando su calidad de tales evolucionan insensiblemente hacia un «agitanamiento» que acabará haciéndose ostensible. Cuando esta etapa de transición se completa, aquella canción, aquel ritmo que los gitanos conocieron en Andalucía son ya otra cosa, son flamenco (2004: 37).

«Un baile en Triana» describe la intersección entre el folklore andaluz y el flamenco. El fuerte deje agitanado, presente en la mayoría de las canciones populares, nos encaminará hacia la tercera cuestión. *El Solitario* reconocería que la caña era el tronco primitivo de muchos cantares y que los oles, las tiranas, los polos y las modernas serranas descendían de ella. Esta afirmación ha provocado divisiones entre los investigadores, una parte de ellos apreciará la caña como un «cante matriz y primigenio de casi todo el flamenco» (*ibíd.*, 39) y otra la entenderá como una forma subsidiaria de la soleá, ya que comparte su compás. Tomás Borrás y Manfrendi Cano defienden que todos los cantes flamencos se inician con la caña e Hipólito Rossy juzga todo lo contrario: «asombra que haya podido sostenerse que es el tronco primitivo del cante jondo, del que derivan los demás, sin más apoyo que la afirmación de Estébanez Calderón, basada en lo que le dijeron unos cantaores andaluces». Ricardo Molina y Antonio Mairena, en *Mundo y formas del cante flamenco* (1979), estiman que la caña es «un cante grande pero sin variedad. Su puesto está al lado de la serrana» y determinan: «A nuestro juicio no le corresponden los honores de venerable reina madre que a la ligera se le otorgan» (2004: 251). Los dos autores aprueban coincidencias «numerosas y profundas» (*ibíd.*, 247) con el polo, además exponen que se parece «algo a la serrana y que su ritmo es el de la soleá». Por eso, la admiten «en el grupo de cantes emparentados con la soleá» (*ibíd.*, 251). Respecto a las serranas, que Estébanez tilda de “modernas”, Molina y Mairena descubren «vetas de caña, de siguiiriya y mucho de liviana» en su melodía y puntualizan: «inicialmente debió ser una canción popular andaluza». Por su parte, Álvarez Caballero apoya la misma tesis: «contra lo que generalmente estaba admitido, el ritmo y compás de la caña están traídos de la soleá» (Caballero, 2004: 40). Asimismo subrayamos que Caballero Bonald no incluye las cañas dentro de los cantes primitivos.

Los rasgos distintivos de la caña aportan más dilemas. ¿De dónde proviene su nombre? Estébanez rescatará la etimología que Richard Ford planteó en 1830: «parece con poca diferencia la palabra *Gannia*, que en árabe significa el canto» (cit. en Molina y Mairena, 2004: 250). El poeta y el cantaor no conciben que «se apelase a una voz derivada exprofeso del árabe para bautizar un cante florecido en las más bajas capas sociales» (*ibíd.*, 245). García Matos estima que el origen del nombre y de la caña misma pueden proceder de una canción popular andaluza, que Isidoro Hernández recogió en *Tradiciones populares y Flores de España* (1888). Otros autores, como Zugasti, se amparan en hipótesis de tipo folklórico, refiriéndose «a la vieja costumbre de ‘cantar por cañas’, es decir, las cañas de vino puestas sobre el mostrador», mientras que Arcadio Larrea y Molina Fajardo basan su descendencia en una canción culta. Hay más. La caña, según *El Solitario*, era un cante que no se podía bailar, pero Molina y Mairena aclaran: «Hoy, en cambio se baila y fue el baile el que hizo renacer la caña» (*ibíd.*, 248). Incluso si aprobamos que la caña proviene de la soleá, esta última «surgió de algún cante gitano para bailar en el primer tercio del siglo XIX» (*ibíd.*, 211). Por último, los autores de *Mundo y formas del cante flamenco* discrepan de nuevo cuando Estébanez Calderón sostiene que la copla era de pie quebrado por lo general: «o estaba en un error, o la caña ha cambiado notablemente desde entonces, pues la actual no puede cantarse más que con coplas de cuatro versos romanceados» (*ibíd.*, 251).

Según nuestro juicio, la caña sería la reelaboración flamenca de una popular canción andaluza, que mantenía algunas notas de la tradición árabe en su estructura musical. Fue en este proceso de reinterpretación, cuando se le atribuyó el compás de la soleá, aparecida antes. En lo que concierne a la etimología, es posible que su nombre proviniera de la vertiente popular y que se heredara del estribillo recogido por Isidoro Hernández, de esta forma llegaría a los oídos de las capas más tradicionales y castizas.

1.3.4.2 «Asamblea general de los caballeros y damas de Triana»

Este cuadro narra la celebración de una fiesta y un concurso gitanos, dos acontecimientos que impulsarán al flamenco hacia su recepción pública durante el proceso de su desarrollo artístico. Ambos eventos tienen lugar «en cierta casa ubicada» (Estébanez Calderón, 2006: 269),¹⁷ en el barrio de Triana. Este dato nos indica que el popular barrio sevillano se transformó en el centro neurálgico «de una bohemia de la pobreza» (Steingress, 1991: 339) en la década de los cuarenta. El artículo de Estébanez Calderón, publicado en 1845, desmiente la suposición de Ortiz Nuevo, quien señaló la fecha de 1850 como un punto de arranque y de confluencia entre las tradiciones populares andaluzas y la gitanería artística. Según Steingress, los gitanos se instalaron en Sevilla «después de las medidas tomadas por Carlos III», a partir de aquí se organizaron en distintas gitanerías, que más tarde fundarían como «barrios típicos». Este éxodo rural se debió a «la acelerada sustitución del sistema feudal en el campo», que obligó «a amplios sectores de la población a abandonarlo» para buscar «trabajo» y «base sustentadora» (*ibíd.*, 341). La situación inmediata que se originaría en el escenario urbano, avivó una «miseria» desconocida y una delincuencia más violenta, por lo que Sevilla sería de nuevo eje del «hampa» y quedaría a la «vanguardia de la delincuencia nacional». Soterradamente colisionaban «la Andalucía agrícola-feudal y la Andalucía urbana, burguesa y moderna». El enfrentamiento traducía dos formas de concebir la vida y las tradiciones que al final tendieron a ser «confundidas bajo la influencia del costumbrismo» (*ibíd.*, 341, 342).

Regresemos al dato inicial: «en cierta casa ubicada» en el barrio de Triana. Las casas, junto a las tabernas y «algún que otro rincón castizo», acogieron y promovieron el encuentro entre los semiprofesionales y los aficionados al cante andaluz antes de la aparición de los cafés. La fiesta y el concurso gitanos, que narró Estébanez, se oficiaron en el patio con jardín de la casa de la calle Castilla. La celebración congregaría a una «larga comitiva de personajes, héroes, próceres y magnates que por su aire señorial y contoneo, bien manifestaban el valor de sus personas y el crédito que alcanzaban entre contemporáneos, naturales y extranjeros» (Estébanez Calderón, 2006: 276). Todos esperaban disfrutar con la «cofradía» del señor Planeta, formada por gitanos artistas. Deducimos por su explicación que el gitanismo, como concepto vital y festivo, ejercía un

¹⁷ Todas las citas de este artículo corresponden a la edición que preparó Carmen Blanes de *Escenas Andaluzas*, Sevilla, Fundación José Manuel Lara, 2006.

poderoso interés en gentes ajenas a su entorno artístico y humano. Los gitanos aprovecharon la coyuntura, se ajustaron a la estética maja, tal y como se esperaba de ellos — «todo lo demás más requería el pincel picaresco de Velázquez, Goya y Alenza», — y extrajeron un pequeño rendimiento:

Se miraba a Juilon, al Felpudo, al Nene, al Pintado, a Fortuna y al Isleño con sus respectivas escuadras y clientes»; la fascinación paya ante lo gitano se extendió a todas las clases sociales: «allí se veía la sotana y el manteo sacristanesco y estudiantil transformados en chupa, manta y en capotillo alicortado [...] a este lado el vestido corto de campo en contraste con uniformes de todo género» (*ibíd.*, 277).

El concurso en el que se decidía la incorporación de la gitana, «la rubilla Carmela», a la cofradía de *El Planeta*, ilustra una serie de tejemanejes curiosos. Dicha cofradía merece ser entendida como una sociedad artística que de manera inconsciente va asentando las bases del cante flamenco, a través de su íntima y libre interpretación de los repertorios musicales andaluces. El ejemplo lo tenemos en la gitanilla que intentó entonar una malagueña al estilo de la Jibera, pero que luego en el espectáculo no pudo evitar su propia versión:

Entre las cosas que cantó dos de ellas sobre todo fueron alabadas. Érase una la Malagueña por el estilo de la Jibera, y la otra ciertas coplillas a quienes los aficionados llamaban Perteneras (sic.). Cuantos habían oído a la Jibera todos a uno le dieron en esto el triunfo y decían y aseguraban que lo que cantó la gitanilla no fue la Malagueña de aquella célebre cantadora, sino otra cosa con diversa entonación, con distinta caída y mayor dificultad, que por el nombre de quien con tal gracia la entonaba, pudiera llamársela *Dolora*» (*ibíd.*, 297).

Advertimos que las distintas variantes de los cantos, reciben el nombre de quien se ha atrevido a hacerlos propios. *El Solitario* describirá la versión de la *Dolora*, que asimiló la de Jibera. Steingress denominó esta reinterpretación como «un canto artístico elaborado en sentido popular» (Steingress, 1991: 273), sin embargo, preferimos la calificación de “copla folklórica interpretada la manera honda”:

La copla tenía principio en un arranque a lo malagueño muy corrido y con mucho estilo, retrayéndose luego y viniendo a dar salida a las desinencias del Polo Tobalo, con mucha hondura y fuerza de pecho, concluyendo con otra subida al primer entono: fue cosa que arrebató siempre que la oyó el concurso (Estébanez Calderón, 2006: 298)

Según observamos, el baile prevalece sobre el cante en sus dos artículos, aunque ya «comenzaba a emanciparse a consecuencia de la ‘división del trabajo’ entre arte y folklore» (Steingress, 1991: 274). Más tarde, sería el baile el que se supeditase al cante.¹⁸ Los dos artículos de Estébanez Calderón traslucen el dominio que ya ejerce el andalucismo en la cultura popular y cómo éste provocará el reemplazo de los anteriores géneros nacionales: entremeses, tonadillas, zarabandas, sainetes... Arcadio Larrea Palacín ofreció una lista de los bailes y los cantes que existían en la época de *El Solitario*:

La lista de bailes viene formada por el bolero, el zorongo, el fandanguillo de Cádiz, el charandé, el cachirulo, el ole, la tana, la rondeña, la granadina, la malagueña, la yerbabuena, las seguidillas – no las gitanas o playeras –, las caleseras y el zapateado. Compararla con la relación de los que hoy se nos ofrecen como flamencos revela un cambio radical. [...] la desaparición de la tana que otrora fue [...] uno de los estimados como más típicos entre gitanos; tampoco conocemos la yerbabuena. Si de los bailes pasamos a los cantes, tenemos en la relación la caña, los polos de punta y el polo tóbalo, los romances o las corridas, las tonadas sevillanas, las tonadas, las serranas, la jabera y lo que hoy llamamos peteneras. La nómina de cantadores y bailadores es nutridísima. En ella advertimos una discriminación curiosa. Unos aparecen con los nombres o los apodos artísticos [...] Otros y otras aparecen a través de epítetos convertidos en sobrenombre y sospecho que adrede disimulados en ellos por la sátira del narrador (2004: 165 y 166).

1.3.5 *El Planeta*, rey de los polos

Realmente se llamaba Antonio Monge Rivero.¹⁹ Cuando Estébanez Calderón lo honró en sus escritos, *El Planeta* era reconocido por la gitanería como un «veterano cantaor», cuyo «gesto» tenía algo de «autoridad afectada y por nadie contradicha». «La cara no era nada desagradable» para su edad, «ovalada» y con unos «ojos negros» muy «vivos e inteligentes», pero su nariz, lo mismo que sus dientes, tan sólo parecía «regular». Su abundante cabellera la cubría con un «pañolillo de yerbas», que permitía «dar entrada

¹⁸ Sorprendentemente, al principio, el baile constituía la principal atracción del espectáculo flamenco y el cante quedaba en un segundo plano dentro del cuadro flamenco.

¹⁹ Esta hipótesis es la que ha sostenido recientemente el periodista Manuel Bohórquez en su entrada “En busca de El Planeta perdido” dentro de su blog “La Gazapera”, perteneciente al *Correo de Andalucía*.

ajustada al sombrero calañés de ala estrecha». Y en cuanto a su atuendo, las mangas de su camisa iban «primorosamente bordadas» y con «golpes de sedería». Tenía el porte de un «marsellés», con su calzón de «pana azul» sostenido por una faja (2006: 274). Así lucía el señor Planeta, el «Conde y príncipe de la cofradía», con el que «se inicia una etapa plenamente histórica del cante flamenco, aunque sea una etapa todavía primitiva» (Álvarez Caballero, 2004: 47).

Nació en Cádiz, uno de los principales centros cantaores, hacia finales del siglo XVIII, pero pronto se marcharía a Triana, que ya destacaba en aquel tiempo por su prolífica gitanería. Los sonidos del barrio sevillano se distinguirían en sus cantes, que abarcaban todas las modalidades, por eso, se convirtió, al igual que el Tío Luis el de la Juliana, en un cantaor general. Y, sin embargo, Estébanez Calderón, que había escuchado sus romances, prefirió llamarle «rey de los polos».²⁰ «Manolo Caracol tenía también esa idea», pues en 1968 le confesó a Álvarez Caballero que «*El Planeta* sacó el polo, que se cantaba sin acompañamiento ninguno» (*ibíd.*, 49).

¿Qué cante era el polo? Ricardo Molina y Antonio Mairena estiman que «derivó de la caña» (2004: 243) y que se emparentaría con la soleá. Los dos autores lo sitúan a mediados del siglo XVIII, creyendo que el polo «español» precedió al flamenco (*ibíd.*). Su hipótesis de este «canto pobrísimo e infradotado de posibilidades» ratifica el presunto período de transición entre los cantes folklóricos y los gitanos, de hecho sólo conocemos dos variantes suyas: «el polo tóbalo y el polo natural». El poeta y el cantaor rehúsan encumbrarlo a la cima flamenca y sostienen que su «supuesta popularidad» y «su pretendida calidad no son sino una invención de escritores [...]. Muchos, incluso, confundieron el polo español o hispanoamericano con el flamenco y por eso atribuyeron a éste la popularidad de aquel» (*ibíd.*, 244). El polo natural es la única variante que sobrevive hoy, coincide con la estructura de la soleá y actúa de macho dentro de ella, transformándola en una soleá apolá.

²⁰ José Manuel Gamboa en *Una historia del flamenco* aclara que «en los tiempos de *El Fillo* celebraron a *El Planeta* con el título de ‘Rey de los polos’ y a continuación explica la revisión que Faustino Núñez hace acerca de tal nombramiento: «El sentido de tal piropro es bien distinto: rey del mundo; era un dicho de la época que hacía referencia al polo Norte y al polo Sur, englobando así al mundo entero. En consecuencia llamar a alguien ‘Rey de los polos’ era sinónimo de estimarle ‘Rey del mundo’, en este caso del orbe flamenco» (2004: 457).

El Planeta no sólo destacó por su interpretación magistral de los polos. Además compuso la que se sospecha como la primera seguriya de la historia. Su letra probablemente debió de darle su apodo.²¹ A menudo en sus cantes tuvo que invocar «al mundo sideral, lo que no sería nada extraño en un gitano viejo del siglo XIX que probablemente creía en mágicos influjos astrales» (Molina y Mairena, 2004: 186).

1.3.6 *El Fillo* y *La Andonda*, la seguriya y la soléa

«Es la voz de las tonás y las seguriyas, la de la alta madrugada, arañada de alcohol y mordida de intemperie, cuando los gemidos parecen ir dejando fragmentarias pruebas de su forcejeo con lo inefable» (Caballero Bonald, 1975:76). *La Andonda*, su amante eterna y bravía, entendió que *El Fillo* fue ante todo una voz bifronte: «bella y dramática, que [podía] a la vez besar y herir, que [podía] producir al mismo tiempo temor y gratitud» (Grande, 1999: 259). La vida del discípulo superó en intensidad a la de sus maestros. Francisco Ortega Vargas nació en plena Guerra de la Independencia (1810), en Puerto Real. Sus primeros años de juventud transcurrieron en Cádiz, donde creció con su hermano Curro Pabla —creador de una toná liviana— y aprendió los cantes de *El Tío Luis el de la Juliana*. Tan pronto como resaltó con su cante, se mudó al barrio más popular

²¹ A la luna le pío
la del alto cielo
como le pío que me saque a mi pare
de onde está metío.

La siguiente seguriya también se le atribuye a *El Planeta*:

Le ije a la Luna
del artito el sielo
que me yebara siquiera por horas
con mi compañero.

Como puede comprobarse en ambas se hace alusión al mismo astro. La última «cuenta con distintas variantes literarias» y fue recuperada por Pepe Torre en una grabación discográfica, «llamándola seguriya primitiva, de la que después Antonio Mairena realizó su versión» (Ríos Ruiz, 2002: 12).

El sobrenombre de *El Planeta* no contiene sino «su repentina acumulación de exploraciones en el vacío», donde el cante se convierte en «el verdadero vehículo de una especie de catarsis o, si se prefiere, en una rudimentaria forma de exorcismo contra ciertos lacerantes acosos autobiográficos» (Caballero Bonald, 1975:54).

de Sevilla — porque «a Triana llevaron el cante los aficionados de la provincia de Cádiz» (cit. en Gamboa, 2005: 501) — e ingresó en la cofradía de *El Planeta*:

— Te digo, *El Fillo*, que esa voz del Broncano es crúa y no de recibo; y en cuanto al estilo, ni es fino, ni de la tierra. Así, te pido por favor —en esto daba mayor autoridad a su voz, marcando mejor la entonación de imperio— que no camines por su aguas, y te atengas a la pauta antigua, y no salgas un sacramento del camino trillado.²²

—Ya estaba yo en eso, señor *Planeta*— respondió *El Fillo* —. Aunque me separe así y por allá alguna pizca de los documentos de la gente buena, en cuanto me hace seña la capitana, entro en el rumbo y me recojo al convoy (Estébanez Calderón, 2006: 276).

El joven con «una antigua gorrilla miliciana» aprendió otras lecciones del «veterano cantaor». Si *El Planeta* le enseñó la osadía con la que debían cantarse las primeras seguriyas, *Frasco el Colorao*,²³ «el mejor seguriyero que hubo en España» (cit. en Gamboa, 2005: 500), le mostró el poder del ingenio. Al final, *El Fillo* tomó su propio rumbo y decidió crear su escuela con su voz afillá y sus seguriyas cabales. Pensamos que su «voz rasgada y ronca, de quiebro profundos, rozada y oscura» (Caballero Bonald, 1975: 76), acompañaría extraordinariamente con el sentimiento agónico de las seguriyas, herederas del desgarró de las primitivas tonás e interpretadas al principio sin acompañamiento musical.

El Fillo, como verdadero artífice de las seguriyas, conoció la tragedia de primera mano. Su hermano Juan Encueros, que fue apuñalado por un joven cantaor, le inspiró la siguiente letra: «mataste a mi hermano, no t'he perdoná; tú lo has matao liaíto en su capa

²² Aquí «*El Planeta* advertía a *El Fillo* que no cediera a la tentación de apartarse de la tradición ante el público» (Lefranc, 2000:96).

²³ La influencia que *Frasco el Colorao* ejerció sobre otros cantaores se considera más que notable, se supone trascendental. Se le adjudica la seguriya siguiente, que en un tiempo pareció estar incluida en el repertorio de Silverio Franconetti:

Tóos mis hermanitos
duermen en mi casa
y yo solito, por mala cabeza
ando a salto de mata.

Blas Vega afirma: «podemos asegurar que la mayoría de las huellas de los cantes trianeros que se perciben en primitivos estilos de Cádiz y Jerez son debidos a Frasco». Por su parte, Ricardo Molina reconoce: «su cante es plenamente autónomo y de riquísima ornamentación» (cit. en Ruiz, 2002: 10).

sin jaserte ná». Esta «copla vieja» resulta auténtica porque elude «las pretensiones artísticas», sólo queda al descubierto el esqueleto de una «tragedia radical», vivida por un «hombre concreto de carne y hueso, criatura singular en el tiempo y en el espacio» (Molina y Mairena, 2004: 175).

Las seguiriyas que popularizó —las cabales—, comprendieron una variedad especial, primitiva y sin guitarra, desprendidas de las tonás de origen. «Son un cante severo, arcaico, lleno de majestad, de estilo ligado [...] y saturado sabor trianero» (*ibíd.*, 188). Es posible que Gustavo Adolfo Bécquer escuchara estas cabales, difundidas rápidamente por Sevilla y Cádiz y de las que sólo conocemos tres variantes:

Solo allá, lejos, se oye el ruido lento y acompasado de las palmas y una voz quejumbrosa y doliente que entona las coplas tristes o las seguiriyas de *Fillo*. Es un grupo de gente flamenca y de pura raza cañí que canta lo jondo sin acompañamiento de guitarra grave y extasiado como sacerdotes de un culto abolido, que se reúnen en el silencio de la noche a recordar las glorias de otros días y cantar llorando como los judíos (II, 1995: 954-955).

Francisco Ortega Vargas, lo mismo que los *Pelaos* y los *Caganchos*, protagonizó el triunfo de los cantes trianeros. Desconocemos su oficio, pero desde Triana recorrió los alrededores de Sevilla y las provincias más cercanas, cantando en romerías y ferias, que le brindaron alguna recompensa económica. Claro está que también vivió momentos de placidez, como el que nos revela esta letra: «La *Andonda* le dijo al *Fillo*/ ¡Anda y vete, pollo ronco/ a cantarle a los chiquillos!». Esta soleá nos muestra el día a día de *El Fillo*, rodeado muchas veces de niños que querían escucharle:

Cada vez que sentía cantar a Francisco, acudía tímidamente y acababa por acercarse tanto al cantaor que éste lo tomaba en sus brazos y lo sentaba sobre su pierna. Aquel niño, al que reñían y pegaban en su casa por meterse entre gitanos en la herrería contigua, se llamaba Silverio Franconetti (cit. en Álvarez Caballero, 2004: 65).

Sospechamos que esta escena se repitió con su sobrino el cantaor *Tomás El Nitri*. Aparte, Pedro Garfías «sitúa en Jerez el encuentro entre Silverio y *El Fillo*»:

[Silverio] residía en una posada como mozo. Allí iba todos los días El Fillo, el rey del cante flamenco por aquel entonces, quien se dedicaba a comprar y a vender ganado en la feria. Después del trato con algún payo, *El Fillo*, con otros gitanos, se iba a la posada a bautizar con manzanilla el éxito de la compra o la venta, y se organizaba la fiesta.

Empezaban a cantar, y entre vaso y vaso de manzanilla, la alegría subía de tono. El mozo que servía las copas se hacía el remolón y procuraba quedarse para escuchar lo que más pudiera. Lo notó *El Fillo* y le preguntó. “¿Cómo te llamas?”. El muchacho respondió: “Silverio Franconetti” (cit en Gamboa, 2005: 511, 512).

Silverio Franconetti y *El Nitri* aprendieron al calor de *El Fillo*, justo como él lo hizo con *El Planeta* y *Frasco el Colorao*. *La Andonda* también formaba parte de su vida, era su amor y «en la que brillaban los tonos más caprichosos, los matices más llamativos» (De Prado, 1986: 172). Manolo Caracol contaba que la diferencia de edad entre ellos dos era exorbitada, pero ante todo fue «la primera [mujer] que cantó por soleares» (Álvarez Caballero, 2004: 65). Su carácter, «atrevida hasta la audacia, valiente hasta en la temeridad en todos los órdenes, lo mismo en el amor, que en la lucha artística» (De Prado, 1986: 173), le valió para arrancarse por soleares porque encerraban en su fondo lo mismo que ella: «el fruto de una vital experiencia» (Molina y Mairena, 1979: 208). Un mundo nuevo se abre para el cante jondo con las soleares: si las tonás pedían el «clarear del alba» y la voz de un hombre para contar «el más allá de unos dolores siempre presentes, pero depurados», o las seguriyas tenían «la vocación de ser cantes de emociones extremas», las soleares exigirán la noche y la voz de una mujer que cuente «las encrucijadas donde la vida sigue abierta a emociones cambiantes, [...] pero de pronto apaciguadas [...], dejando por otra parte la puerta entornada para las muy cercanas bulerías» (Lefranc, 2000: 142). Aunque esta soleá de *La Andonda* lo desmienta: «Mala puñalá le den/ a tó el que diera motivo/ que me duelen las entrañas/ de jacerlo bien contigo». No sabemos si esta copla iba destinada a su amante *El Fillo*, pero denota «el gran esfuerzo que hace una mujer aún enamorada por aparentar un alarde de crudeza que, en realidad, queda sofocado por la misma fuerza de expresión de ese alarde» (De Prado, 1986: 175). Lo que sí pudo ser cierto es que *La Andonda* y *El Fillo* fueran la noche y el día, al menos así lo representaron sus cantes:

De modo distinto, las soleares introducen una tensión, la confirman o la exacerban, trayendo luego un apaciguamiento, dentro de una doble polaridad: una dinámica basada en el impulso del ritmo y a veces el recuerdo del baile, la otra oscilando principalmente entre melancolía y dolor. Mientras la seguriya, cerrada sobre sí misma, es inexorable, la soleá sigue abierta a la diversidad y a la vida, en un mundo que recobra tres dimensiones. Pero ese impulso vital puede manifestarse tan sólo dentro de estrechos límites, y el rebasarlo conduce a otros cantes (Lefranc, 2000: 144).

1.4 La realidad y la poesía de la segunda mitad del siglo XIX

El embate del concepto *modernidad* contra el de *nacionalismo*, que presidió la primera mitad del siglo XIX, va más allá de la intención de construir un moderno estado liberal. Serán las fechas que merodean el año 1850 las que vendrán imantadas por los deseos de una insurrección popular, que reunió colectivos muy diversos, pero articulados bajo una inquietud común: destronar la figura incómoda que amparaba un conservadurismo pedestre. La conciliación entre radicales tan opuestos sería imposible a lo largo del decurso sociopolítico, a la que se sumó «el augurio de una nueva edad que sólo está en sus albores» (Aullón de Haro, 1989: 107). Todas estas ansias acabarían por estallar en una secuencia de reiterados fracasos, ya convertidos en un signo representativo de la España decimonónica. La sentencia de Giner de los Ríos: «Todas las instituciones y fines que nos rodean parece que se desploman y que, llamadas a solemne juicio, esperan de él una nueva vida o el fallo inapelable de la muerte» (1876: 50 y 51), retrataba la desestabilización permanente y la frustración continua de los programas sociales alternativos. «La idea de la profunda inestabilidad del tiempo presente» se reforzó con ese sentimiento de «crisis irremediable» (Romero Tobar, 1998: XXII) que la vida cotidiana dejó ver. Los sucesores de los románticos, que habían comprobado la ineficacia de la «autocracia fernandina» y el «moderantismo isabelino», se cercioraron de una «inestabilidad revolucionaria» (*ibíd.*, XXIV), que acabó por convertirlos en espíritus afectados de «escepticismo ideológico» (Aullón de Haro, 1989: 111). Estos hombres no tuvieron más remedio que encontrar un sentido a su desazón en el anarquismo, el materialismo o en el idealismo filosófico.

La literatura instrumentalizará una «apuesta ideológica y social» (Beyrie, 1995: 19), será un subterfugio que permita pensar, desde los presupuestos de las diferentes corrientes estéticas, el futuro de España. El poeta no saldrá indemne de este diagnóstico porque, «debido al progreso y la desarmonía, vive una tensión espiritual de magníficos resultados artísticos, pero resultados desarmónicos que no lo hacen feliz, pues carece de la armonía indispensable para ello» (Aullón de Haro, 1982: 110).

El género poético se difundirá con mayor facilidad que el resto de los literarios. La exposición de sus «valores simbólicos» sirvió para que las variadas coyunturas sociales encontraran su identificación. Así se produjo un «caudal de producción poética multiforme», que modificó los gustos de los autores y el público, a la vez que coincidió

con las paulatinas transformaciones del ámbito público y privado (Romero Tobar, 1998:203). En este sentido, las tendencias estéticas supondrían «el mejor testigo de este cambio» (*ibíd.*, 206):

El *patriotismo* y el *liberalismo* para los más comprometidos ideológicamente, la *afirmación de la propia identidad* para las mujeres que se iban incorporando al mercado literario (Kirkpatrick, 1991), el *reencuentro con la memoria musical* para los nostálgicos de la cultura popular, la señal de *adaptación a los gustos de la clase dominante* para los miembros de una burguesía recién instalada en el poder (Palenque, 1990a, 1990b) que propició una categoría estético-sociológica designada por la palabra *cursi* (Moreno Hernández, 1995), la formulación privilegiada, en fin, de un *lenguaje absoluto* con el que los poetas iluminaban *de otra manera* la realidad cotidiana (*ibíd.*, 203).

Luis de Eguílaz lo suscribió en su prólogo a *Baladas españolas* (1853), de Vicente Barrantes, «la poesía lírica tan desdeñada hace pocos años» recuperaba su «lugar» (XVI). El foco de inspiración cambiaba, del mismo modo que la sentimentalidad que la motivaba porque ya se había distanciado de las esencias del idealismo romántico. También Ruiz Aguilera había vislumbrado el nuevo horizonte que la lírica iba a pulir en su introducción a *La Arcadia moderna* (1867). El poeta tomará «la herencia sagrada, pero [...] ahora, [y] como siempre, se inspira además de en los sentimientos, en las ideas, en las costumbres y en los intereses generosos de su época» (Aguilera, 1874: 84). Este propósito preconizaba en buena manera aquella frase de Campoamor: «arte es convertir en imágenes las ideas y los sentimientos» (Campoamor, 1902: 277).

Sólo transcurren diez años del *annus mirabilis* (1840) de la poesía romántica hasta su ocaso. Pero Ramón de Campoamor en 1837 ya se había atrevido a denunciar ese «romanticismo degradado», en el que numerosos poemas caían y que tendía a exaltar la parte más cruenta de la irracionalidad humana. Ese carácter «bárbaro y antisocial» podía limarse con el otro romanticismo, que él llamaba «verdadero», en su intento de «conmover las pasiones del hombre para hacerle virtuoso» (cit. en Taboada, 1998: 239). Y es que la poesía romántica había dejado en el autor de las *Doloras* (1846) un poso de insatisfacción, sobre todo cuando comprobó que «no llegaba a lograrse del todo», pero aun así reconoció que «lo más aprovechable» era su faceta «delicada, lánguida y lacrimosa» (*ibíd.*). La protesta del poeta despejará la opción de una actitud antirromántica, basada en una autenticidad lírica, que requiere una renovación del lenguaje, con el fin de

deshacerlo de su «convencionalismo rutinario, a partes más o menos iguales pseudoclásico y pseudoromántico» (*ibíd.*, 240). Este proceso de transformación que desea producir un lenguaje nuevo para una poesía nueva, se conoce con el nombre de *Postromanticismo* (1850-1885).

1.4.1 Prebecquerianos por el camino del popularismo

El rumbo que escogió el *Postromanticismo*, promovió el confluir de distintas tendencias líricas. Al lado de la poesía conceptual de Campoamor, los «poetas regresivos»²⁴ rescataron los moldes neoclásicos para enfrentarse a su realidad histórica. Frente a estas escuelas surgió una pléyade, calificada como «grupo intimista español»,²⁵ que originaría «una suerte de renacimiento romántico inspirado en una gradual fusión de la poesía popular y la lírica alemana, que preparó el camino a Bécquer y a Rosalía» (Alonso González, 2000: 41). Este resurgir lírico se basaría en el sentimiento y el símbolo como nuevos ideales estéticos y supuso, según el krausismo, «la única alternativa al ‘estadio de hipertrofia’ en que se encontraba la literatura española en los años de O’ Donnell» (*ibíd.*, 42). La resurrección de la literatura nacional estaba asegurada, los prebecquerianos se dejaban influir por el modelo germánico a la hora de componer su concepción de lo popular. Giner de los Ríos reconoció el acierto, pues nuestras letras ya no resplandecerían por motivos lejanos, ni exóticos, ni tampoco cristianos. El gusto por la poesía popular invitó a abandonar la grandilocuencia, optó por la sugerencia y la sencillez, en oposición «gran aparato histórico legendario» que había quedado obsoleto. Desestimada la autoridad francesa, el germanismo prometió «estímulos novedosos», llegaría a ser «un producto singular del denominado ‘espíritu idealista’ de los años sesenta, una realidad paneuropea con resabios de regeneracionismo, progresismo, sentido ético y humanismo popular» (Alonso González, 2000:43).

A partir del año 1857, algunas revistas, como *El museo universal*, *La América*, *Crónica Hispano-Americana* o *El sábado*—fundada por Augusto Ferrán—, publicaron

²⁴ La definición pertenece a Salvador García, *Las ideas literarias en España*, Berkeley, University of California Press, 1971.

²⁵ Véase *La semana pasada murió Bécquer* de R. Montesinos, Madrid: El Museo Universal, 1992, p.35

traducciones del poeta alemán Enrique Heine, aunque también le dedicaron un espacio a la literatura inglesa y norteamericana. El empeño de estos intérpretes—Eulogio Florentino Sanz, Ignacio Virto, Antonio Arnao, Javier del Palacio y el mismo Augusto Ferrán —, por traducir los versos de Heine, fue una bisagra que posibilitó la indagación de los autores españoles en la poesía alemana, con la consecuente profundización en el caudal del canto popular.

Los prebecquerianos equipararon la lírica popular a la realidad, siempre y cuando se definiese como *pueblo*, por eso debía constituir «el punto más estrecho en el acercamiento al hombre a través del sentimiento» (Palenque, 1990: 132). Gracias al *lied*, hallaron un patrón formal que les permitió renovar el género y condesar la intimidad de ese sentimiento. Ruiz Aguilera procuró aclimatar las baladas germánicas a un contexto nacional, pero al principio las tiñó de un tono «patriótico popular» (*ibíd.*, 127). No obstante, habría que esperar hasta los dos tomos de sus *Ecos nacionales* (1849 y 1854) para que el pueblo se convirtiese en el único sujeto de su poesía. También Antonio Trueba quiso en *El libro de los cantares* (1852) mostrar su admiración hacia la lírica popular, en el que reunió una serie de glosas de cantares, que daban lugar a poemas de tendencia popular y con estribillos tradicionales. Ante todo, su prólogo representó una declaración de intenciones: «en las coplas populares veo yo algo más que coplas: veo amores desdeñados y amores correspondidos, traiciones y fidelidades; placeres y dolores, alegrías y tristezas. Cada copla popular es para mí un capítulo de la historia de un corazón» (1862: 8).²⁶ Trueba continuaba el modelo de *Ecos Nacionales*, de ahí que en ambas obras residiese «el mismo espíritu de sencillez ingenua y de sinceridad». Los dos autores compartieron la voluntad de «aproximar la poesía al tono popular» con la única finalidad de que «el pueblo no la rechazase como extraña» (Cossío, I, 1960: 465). Conforme a su ambición, Trueba contaría que las coplas anónimas que imitó después pasaron al imaginario colectivo. Los *Cantares gallegos* (1863), de Rosalía de Castro, corrieron una suerte paralela, quedando en evidencia la nómina de autores que siguieron el ejemplo de Trueba de glosar cantares.

La búsqueda de una poesía nueva, que se planteaba el reto de la creación como un problema de carácter formal, dispuso a los prebecquerianos al empleo de la balada, una estructura propensa a la sencillez y a fundirse con el cantar. Más allá de la conveniencia

²⁶ Citamos directamente por la quinta edición publicada en 1862.

de unos moldes poéticos, se subrayó el final de «la poesía legendaria» porque «ya no interesaban los acontecimientos pasados sino el presente, lo que se vivía como un sentimiento o recuerdo del pueblo» (Palenque, 1990: 132). El camino para la poesía de Augusto Ferrán y Gustavo Adolfo Bécquer estaba delineado, para esa poesía que buscaba más el canto que la lectura.

1.4.1.1 Augusto Ferrán

Rosa Forniés se había quedado sola en Madrid. Su marido se había marchado a La Habana para hacer fortuna. Las obligaciones que suponían el cuidado de sus hijos, Augusto y Adriana, se intensificaron con la regencia del negocio familiar de molduras doradas. Si su marido prosperaba en Cuba, ella también veía cómo sus beneficios aumentaban al otro lado del océano. Decidió que lo mejor sería que su hijo menor, Augusto, perfeccionara su educación en un país extranjero, pensó en Alemania. Esperaba que aprendiese el idioma y que a la vez se contagiara de su típica rigidez.

Como bien sospechaba su madre, la pereza se apoderó muy pronto de Augusto Ferrán, tanto que no tendría más remedio que convertirla en una parte de sí mismo. Los cuatro años que transcurrieron en Múnich, los sobrellevó con una indolencia muy característica de un joven burgués, acostumbrado a recibir «todos los meses una cantidad suficiente para atender los gastos de lo necesario y hasta de lo superfluo», pero durante su estancia cultivó su admiración hacia Enrique Heine, quien le reveló «la poesía que él mismo buscaba» (Sainz Cubero, 1962: 10). La enfermedad que padece su madre, le obliga a abandonar el país en 1859. Y, lamentablemente, no la vuelve a ver con vida. Ya, en Madrid, funda *El Sábado*, una revista literaria con la que pretende labrarse un porvenir y satisfacer sus ilusiones alemanas. Empezará a publicar traducciones de los poemas que tanto le han hecho disfrutar. Y es que Augusto Ferrán no sólo «aprendió los preciosos lieder, enriquecidos con la música de Schubert, Mendelshonn y Schumann», sino que «aspiró a ser un discípulo de Heine, con quien tenía muchos puntos de contacto» (cit. en Pedro Díaz, 1969: X, XI).

Regresaría a París en 1860, acompañado por Julio Nombela, el director de la revista *Las Letras y las artes*, que había conocido en la imprenta Fomatet, donde editaba su

publicación. La coincidencia entrelazaría sus vidas sin que tardaran demasiado tiempo «en ser buenos amigos» (Cubero Sanz, 1962: 11). En *Impresiones y recuerdos* (1910), Nombela confesaba que «como yo hablaba a Ferrán con frecuencia de Bécquer y le había recitado versos suyos, que sabía de memoria, me pidió con mucho interés que le diera una carta para él, de quién deseaba ser amigo y le complací con el mayor gusto» (cit. en Pedro Díaz, 1969: XI). Augusto Ferrán inició su amistad con Gustavo Adolfo Bécquer y Ramón Rodríguez Correa en la década de los sesenta, disfrutando del Madrid de la época y viviendo «en la mayor intimidad» (*ibíd.*, XII). El poeta sevillano componía sus primeras rimas y en *Cartas literarias a una mujer* (1860), publicadas por *El Contemporáneo*, dejaba constancia de sus próximos pasos literarios. Por su parte, Ferrán organizaba la edición de su primer libro, *La Soledad* (1861), que su amigo andaluz prologó y reseñó en *El contemporáneo*. Además, en el periódico *El museo universal*, que divulgó unas traducciones tempranas de Sanz, publicaría hasta dieciséis «Traducciones e imitaciones del poeta alemán Enrique Heine», firmadas sólo con una A. José María de Cossío señaló en *Cincuenta años de poesía española (1850-1900)* que:

En estas imitaciones y traducciones acentúa Ferrán el posible aspecto popular del poeta alemán, y aunque en algunas [...] se respeta el estilo de Sanz, Ferrán conocedor directo del poeta alemán se aparta muchas veces de este canon y se llega a un Heine distinto, que comprueba la influencia que en la corriente propiamente becqueriana hubo de tener el Heine de Sanz. Las traducciones de Ferrán, temperamento poético valiosísimo, pero distinto del de Sanz, produjeron el aluvión de cantares que ha de sobrevenir, y que en sus últimas consecuencias poco tenían que ver con el poeta del Intermezzo (I, 1960: 362).

1.4.1.2 Entre *La soledad* y *La pereza*

Los obreros del taller familiar de molduras doradas sabían coplillas que desprendían la popularidad, que Augusto Ferrán reconoció en el ambiente alemán. El jovencito se divertía con ellos y así se despertó su afición por estos cantares, que fue leyendo con una curiosidad desmesurada en las recopilaciones editadas con el primer ardor romántico.

Su encuentro en Múnich con Tomás Segarra fue determinante. Con aquel «emigrado del ejército carlista» y autor de *Poesías populares, coleccionadas por don Tomás*

*Segarra, español nativo, profesor de su lengua maternal en el Real Instituto el «Maximilianeum» y lector de la Universidad de Munique (1862), compartió más que unas simples impresiones. Motivado por su influencia, Ferrán decidió preparar su propia colección de cantares, a la par que se iniciaba en la imitación de los antiguos y tradicionales. Nombela recordó que en Alemania, «de tiempo en tiempo, escribía alguna que otra rima de cuatro líneas, a lo sumo de ocho» (cit. en Cubero Sanz, 1962: 69). Su primer poema lo publicaría en *El Sábado*:*

Y pregunté yo afligido:

¿Qué quieres tú, corazón?

Y respondió suspirando:

amor, amor, quiero amor:

Y después pregunté al alma:

¿Qué anhelas en tu dolor?

Y llorando respondiome:

esperanza quiero yo.

Y una voz entonces dijo:

para ti ya no hay amor...

ni ya para ti hay esperanza,

más tarde dijo otra voz.

Esta composición novel preludea las claves sentimentales que a posteriori se resolverían en sus dos colecciones de cantares. Augusto Ferrán observa «en la copla española un pequeño poema lleno de calidades poéticas, que sirve de modelo de verdadera poesía lírica, sin adornos retóricos, pero expresando en su sencillez todas las pasiones, alegrías o tristezas del corazón humano» (Cubero Sanz, 1962: 45).

La Soledad, su primera colección de cantares, vino a entrañar grandes ambiciones artísticas. La principal sería la de culminar el deseo de componer la «otra» poesía, como la había nombrado Bécquer, tan «natural, breve y seca» que se presentaba «desnuda de artificio» para «brotar del alma como una chispa eléctrica» (Bécquer, 1969: 9). El uso de la cuarteta asonantada encajaba muy bien con la estética pretendida, ya que articulaba de

forma inconsciente las grandes e irresolubles cuestiones humanas: el amor, la muerte, el dolor y la esperanza. Cuando Ferrán justificó en su prólogo que había colocado en el inicio «unos cuantos cantares del pueblo [...] para estar seguro al menos de que hay algo bueno en este libro» (Ferrán, 1969: 19), no exteriorizó una «falsa modestia», sino la confianza hacia «un género de poesía» que creía «insuperable» y «digno de ser imitado» (Cubero Sanz, 1962: 46). Esta convicción la compartía con su amigo Bécquer. La propia poética debía nutrirse de la lírica popular si se pretendía que los poemas sonasen como «un acorde que se arranca de un arpa» y en los que las «cuerdas» se quedarían «vibrando con un zumbido armonioso» (Bécquer, 1969: 9). Lejos de las metáforas musicales, el autor de las *Rimas* sabía que la poesía popular representaba la «síntesis de toda la poesía» (*ibíd.*, 10). Pero Ferrán además tenía una esperanza, deseaba que algún día sus «pobres versos» fueran cantados por «un corrillo de alegres muchachas» y «acompañados por los tristes tonos de una guitarra», matizando que habría «escuchado el mejor juicio crítico de mis humildes composiciones» (Ferrán, 1969:19). Su revalorización de la poesía popular se había producido al comprobar el aprecio entusiasta que el círculo literario alemán profería hacia las manifestaciones artísticas de carácter tradicional; entonces vislumbró «todo el valor lírico, que como expresión del sentir de un pueblo, atesoraba la copla española» (Cubero Sanz, 1962: 74). Su «gran descubrimiento» (*ibíd.*) consistió en reconocer el paralelismo existente entre las coplas populares españolas y las de su poeta admirado Enrique Heine. Como bien notó, esta afinidad le iba a distanciar «del carácter peculiar de este género de poesías», pero «no lo puedo atribuir más que a mi predilección por ciertas canciones alemanas, entre ellas la de Enrique Heine, que en realidad tienen alguna semejanza con los cantares españoles» (cit. en *ibíd.*, 75). Sin embargo, su influencia heiniana «no se manifiesta como determinadora de sus mejores características», cumple «una actitud de contención y de difícil y concisa sencillez a la vez que imponiendo un recato viril a menudo irónico» (Díaz, 1969: XLI).

El vínculo con Heine en *La Soledad* supone una implicación de fondo con toda la poesía alemana, hecho que corrobora Bécquer en el prólogo al poemario: «Goethe, Shiller, Uhland, Heine, no se han desdeñado de cultivarlo; es más, se han gloriado de hacerlo» (1969: 12) y, más adelante, escribirá: «su conocimiento de los poetas alemanes y el estudio especialísimo de la poesía popular, han formado desde luego, su talento a propósito para representar este nuevo género en nuestra nación» (*ibíd.*). Este

conocimiento en torno a la sensibilidad popular alemana le prepara para no «imitar la poesía del pueblo servilmente» (*ibíd.*). Sostiene José Pedro Díaz:

La obra de Ferrán viene a significar un hito importante en la evolución de ese influjo germano [...] lo popular viene a ofrecer el camino para asir esa sensibilidad poética que tan insistentemente venía haciéndose presente en el conjunto de poetas que escriben durante la década del 50. Imitación de la balada primero, traducciones e imitaciones después, presencia concreta de temas tomados de diferentes poetas alemanes más tarde y al fin, la aparición de una poesía que toma algunas de sus formas del cantar y se expresa mediante ellas en un tono totalmente nuevo (Díaz, 1969: XXXVII, XXXVIII).

La Soledad albergará más anhelos. El autor buscará transformar estéticamente su desamparo. No en vano, Nombela admitió que «pasó su vida como un solitario» (cit. en Cubero Sanz, 1962: 94). El siguiente cantar lo ratifica:

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

Y me respondió: «Aquí está»
y sentí como un temblor
al ver que la voz salía
de mi propio corazón.²⁷

(VI)

Ferrán iba a compartir la predilección de Andalucía por «la Soledad» — Bécquer lo había confesado: «la Soledad es el cantar favorito del pueblo en mi Andalucía» (1969: 9) —, un sentimiento que se intensificó en su carácter. Él perseguía «huir de un mundo que le torturaba con sus dolores, pero [era] inútil porque el tormento lo llevaba en su propio corazón» (Cubero Sanz, 1962: 95). Los temas de los cantares los provoca la soledad o aparecen como una consecuencia de ella, hilan la «historia del corazón de su autor» (*ibíd.*,

²⁷ Citamos los poemas de Augusto Ferrán por la edición que José Pedro Díaz hizo de sus *Obras completas*, Madrid, Espasa Calpe, 1969.

105). Se trata del reflejo de una vida por la que pasa el dinero o el tiempo, una felicidad fugaz o un dolor y una muerte que se eternizan. Todas estas vicisitudes engarzarán con las huellas colectivas» (Cernuda, Prosa II, 2002: 85) del flamenco. En su primer libro de cantares, Augusto Ferrán parece responder de manera anticipada a la pregunta de Luis Cernuda en *Divagación sobre la Andalucía romántica*: «¿quién ignora la fuerza de un recuerdo y de un olvido para formar un temperamento?» (*ibíd.*, 86)

Lo que tuve ya se fue;
lo que tengo está perdido;
si lo que espero no llega,
¡pobre de ti, cuerpo mío!

(CLXVIII)

¿Quién eres? — Ya ni me acuerdo.
¿De dónde vienes? — No sé.
¿A dónde vas? — Qué sé yo.
¿Qué haces aquí? — ¡Qué he de hacer!

(CLXV)

La Soledad traspasará la intimidad del poeta y resolverá «los afanes humanos» (*ibíd.*, 89), que componen la psicología de una tierra que él presiente. En este sentido, Bécquer, tras leer el libro de Ferrán, expresó: «Toda mi Andalucía, con sus días de oro y sus noches luminosas y transparentes, se levantó como una visión de fuego del fondo de mi alma» (1969: 7). El cantar andaluz había surgido en Ferrán «de no se sabe dónde y llega hasta el poeta en el silencio de una noche serena, revolviendo en sus espíritu una multitud de sentimientos encontrados, tristes o alegres» (Cubero Sanz, 1962: 95). El cantar CXLIII demuestra su carácter flamenco:

Cuando en medio de la noche
oigo a lo lejos cantar
me pongo triste y alegre
y no sé lo que me da.

También el cantar I del que Bécquer cree que «da el tono al resto de la obra» (1969: 13):

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

(I)

Las penas y las fatigas constituirán una constante en la copla popular andaluza. Más tarde, García Lorca se referirá con singularidad al desconsuelo sureño: «pena andaluza que es una lucha de la inteligencia amorosa con el misterio que la rodea y no puede comprender» (Prosa I, 2008: 358). En otros casos, la pena aparecerá en Ferrán trabada con el tema carcelario, se forja así un maridaje de hondo calado flamenco:

En un calabozo oscuro
sufro penas sobre penas
y a fuerza de estar a oscuras
se ha vuelto mi pena negra.

(XXVII)

Gutiérrez Carbajo explica en *La copla flamenca y la lírica de tipo popular* (1990) que «el tema de la pena que hemos visto convertirse en pena negra, merced a la negrura y oscuridad del calabozo, va a ser identificado luego con el [...] título del libro» (I: 216).

Muchas penas escondidas
y entre ellas ¡ay! la más negra
la de hallarte día y noche
a solas con tu conciencia.

(LV)

El poeta, «como un hombre del pueblo» (Cubero Sanz, 1962: 110), intentará fundir su sabiduría con la de los cantares anónimos. La tentativa no oculta sus fallos, ocurre que la

imitación exacta de los cantares populares será imposible. Algunas estrofas reflejarán una elaboración un tanto alejada de la estética puramente tradicional:

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

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

(CLVIII)

El año antes de partir hacia Chile (1872), Ferrán publicó un nuevo libro de cantares. Había pasado una década desde *La Soledad* y decidió, tras la muerte de los hermanos Bécquer, que llevaría a la imprenta una segunda colección, que incluiría «casi todos sus cantares antiguos». La amistad con Gustavo Adolfo la dejó sentir ahora en *La Pereza* (1871). El título, igual que *La soledad*, correspondió con un estado anímico de su alma. El nuevo libro comenzaba:

Hay una pereza activa
que mientras descansa piensa,
que calla porque se vence,
que duerme pero que sueña.
Es como un leve reflejo
de la majestad suprema,
que eternamente tranquila,
sobre el universo reina.

¡Oh asilo del pensamiento,
errante, dulce pereza;

mil veces feliz el hombre
que de ti goza la tierra!

La pereza y la soledad eran dos humores más hermanados de lo que él pensaba. A través de ellos lograba situarse en el estadio mental que sus versos requerían y aquí establecía un punto de contacto con el pensamiento poético becqueriano. Sobre la influencia de Gustavo Adolfo Bécquer en la obra de Ferrán y viceversa, Cubero Sanz reconoce:

Si la amistad de Ferrán contribuyó de una manera cierta a la formación de la poética becqueriana y dejó sus huellas en sus rimas y leyendas, es también evidente que la fuerte personalidad de Bécquer y su originalidad poética no podían dejar de influir en la obra de Augusto Ferrán. Y efectivamente, cuando leemos *La Pereza*, su segunda colección de cantares que salió en 1871, notamos la evolución sufrida por Ferrán durante esos años. Y no es que Ferrán haya abandonado sus primitivas formas populares, sino que amplía sus tipos [...] componiendo «soleares» y seguidillas gitanas, además de coplas, con lo que consigue una mayor variedad de ritmos que en *La Soledad* (1962: 203).

La profesora, de hecho, apunta que los cantares XV y XXXIV albergan un ritmo poético similar al de algunas rimas. Además aparecerán unos temas directamente tomados del autor sevillano. Por ejemplo, el símbolo de las golondrinas emparenta a los dos escritores:

Las golondrinas ya vuelven,
Y se irán y volverán...
¡Y tú la misma de siempre!

(LV)

La admiración hacia Bécquer se hace presente en otros cantares, además de la que siente por Heine, que Ferrán aprovecha para integrar elementos de la tradición nórdica a la popular española. Sobre las dos influencias más notables del poeta, Díaz especifica: «lo alemán por un lado, y lo popular por otro, se van integrando hasta constituir algo nuevo y diferente, que significa justamente el hallazgo característico de la lírica de esta época en España, y cuyo sobresaliente paradigma son las *Rimas*» (1969: XLVII). Es cierto que también en *La Pereza* se aleja de sus principales mentores. Será en estas coplas, y ayudado por la métrica de la soleá, la seguidilla gitana o la cuarteta asonantada, cuando se acentúen los matices flamencos. Veamos esta seguidilla gitana:

Vuelve con esos ojitos
al cielo, morena;
quiero que el cielo, curioso de verlos
a gusto los vea.

(XVIII)

O de esta soleá:

No me beses en la frente,
porque así no podré nunca
besarte cuando me beses.

(XXXI)

Igual sucede en la siguiente seguidilla gitana que «muestra una clara huella de las rimas XXIII y XXV de Bécquer» (Cubero Sanz, 1962: 138):

¡Con cuánto descaro
La luna nos mira;
Por una nube daría ahora mismo
Diez años de mi vida!

(XIX)

Gutiérrez Carbajo señaló convenientemente los procedimientos que convertían los cantares de Ferrán en la primera manifestación culta inspirada en la poesía flamenca. Son estos:

– «La apelación mediante el vocativo compañera» (1990, I: 438), muy común en todos los cantares gitanos.

Por tan poco, dices
no debo asustarme;

¡ay!, compañera, las cosas pequeñas
componen las grandes.

(XLII)

No me puedo acostumbrar
compañera de mi cuerpo
a no quererte ya más.

(LXXIII)

— «El diminutivo, tan frecuente en las seguidillas gitanas»:

Por mí nunca temo
la muerte que llega
yo me marcho a gusto: pero ¡ay! pobrecitos
de los que se quedan.

(LXX)

– El ayeo:

Siempre que te veo
con tu novio hablar
digo bajito: ¡ay!, ¡yo la quería!
mucho, mucho, más.

(LXXIV)

– El uso del *cómo* al que se refirió con anterioridad Ricardo Molina:

Si, los ojos hablan:
aún recuerdo yo
cómo, al morirte, tus ojos me dieron
el último adiós.

(CIV)

El tono flamenco no predomina en todos los cantares de Augusto Ferrán, pero sorprende la excelstitud genuina con la que está recreado. Al final consiguió su propósito y algunos de sus cantares pasaron al dominio popular. Machado y Álvarez y Rodríguez Marín lo confirmaron en sus respectivas colecciones. El cantar II, que es una soleá, es de sobra conocido en la poesía y en el cante flamenco:

Voy como si fuera preso
detrás camina mi sombra
delante mis pensamientos.

II. Antonio Machado y Álvarez y la Generación del 98

2. 1 Un hombre del pueblo

2.1.1 Antonio Machado y Álvarez: *Demófilo*

El poeta Luis Montoto solía llamar a su amigo Antonio Machado y Álvarez, «el hombre de la Naturaleza». Y le confesaría: «si te lo permitieran, andarías por el mundo como nuestro primer padre por el Paraíso terrenal» (1930:105). Lo cierto es que Machado y Álvarez poseía un carácter desnudo, sin dobleces, que le permitió interpretar la verdad del lenguaje popular con la fraternidad de un amigo. Pero su personalidad se forjó poco a poco al calor de las influencias familiares. Su abuelo materno, José Álvarez Guerra, fue un «héroe de la Guerra de la Independencia» (Baltanás, 1996: 9) que encabezó sus escritos con el seudónimo *Un hombre del pueblo*, auténtico precedente de *Demófilo*. La figura de su tío abuelo, Agustín Durán, también debió de influirle. A él corresponde la elaboración del *Romancero general* (1828-1832) y la preparación del inacabado *Cancionero general*. Su niñez transcurre en este ambiente íntimo preocupado por la política y la cultura. Su padre, Antonio Machado y Núñez, que se consideró un hombre de tendencias progresistas en política, abrazaría de forma muy activa las doctrinas ideológicas del momento: el positivismo, el darwinismo o el monismo haeckeliano (*ibíd.*, 10). Su madre, Cipriana Álvarez Durán, fue una mujer «de espíritu cultivado» y con «corazón de artista», dedicada a la recopilación de cuentos populares. De hecho, colaboraría con su hijo en la revista *El Folk-Lore Andaluz*. Conviene desatacar lo que Félix Grande sostiene al respecto de estos datos familiares:

[...] la utilidad fundamental de estos datos sobre unos seres seducidos y casi arrastrados ya por el olvido está en que nos indican cómo la vocación de Machado y Álvarez fue, de manera muy clara, un acto de fidelidad: al pueblo y al lenguaje; también sobre todo,

a sus propios antecesores. Esas tres formas entreveradas de ser fiel fueron su modo de asumir la vida (1999: 432).

La juventud llegará pronto. En 1862, se matriculará en las carreras de Derecho y de Filosofía y Letras en la Universidad de Sevilla, donde su padre obtendrá el cargo de rector. Ya Machado y Álvarez comenzaba a sentirse atraído por «los caminos de la literatura popular» (Pineda Novo, 1991: 25), gracias a la labor de Federico de Castro, decano de la Facultad hispalense de Filosofía y Letras.

Siete años más tarde, aparecería, con una periodicidad que subrayó su nombre, la *Revista Mensual de Filosofía, Literatura y Ciencias*, como un «correlato andaluz de la madrileña *Revista de España*» (Baltanás, 1996: 13). Sus fundadores, Machado y Núñez —representante del darwinismo social—, y Federico de Castro —adalid del idealismo krausista—, acogerían como redactor principal a Machado y Álvarez, que sintetizó con pragmatismo la nobleza de ambas tendencias filosóficas, es decir, la comprensión de la cultura popular por medio de sus manifestaciones. Según expresó el Consejo de Redacción, la publicación iba a sustentarse en los principios de la «libertad de pensamiento, de asociación y de enseñanza» (Pineda Novo, 1991: 37). Las preocupaciones juveniles de Machado y Álvarez se vieron dirigidas de inmediato hacia el conocimiento del pueblo. Estas consideraciones las tomaba de Federico de Castro, que, como un buen krausista, juzgó que la reconstrucción de «la verdadera historia de los pueblos» debía emprenderse «a través de sus obras artísticas y de sus manifestaciones estéticas», las cuales mostraban «el verdadero espíritu, la verdadera idea y el mundo interior de los mismos» (Aguilar Criado, 1990: 53, 54). Ahora, el joven, bajo el seudónimo de *Demófilo*, reclamaría en uno de sus artículos la necesidad de conocer la historia de un pueblo a través de sus romances: «¿Queréis conocer la historia de un pueblo? ¿Aspiráis a saber de lo que es capaz? Estudiad sus cantares» (Machado y Álvarez, 2005:18). Aquellas investigaciones iniciales las enmarcó en la sección «Apuntes para un artículo literario» y al respecto declaró: «apuntes, en la plena significación de esta palabra, que se halla en la preciosa alusión al reloj de Pamplona, *que apunta pero no da*» (cit. en Aguilar Criado, 1990: 61). Pero, al menos, con el artículo que llevó por título «Apuntes para un estudio de literatura popular. Cantes flamencos» (1871), pudo despejar el horizonte de su primera *Colección de cantes flamencos* (1881).

Tras la desaparición de la *Revista Mensual* en 1874, el país asiste a otra etapa monárquica y represiva. Machado y Álvarez conseguirá mantener su «Sección de literatura popular» en *La Enciclopedia*. Por aquel momento, sabe que su propósito no es solamente «literario» o «especulativo», sino que «busca consecuencias prácticas y reformadoras para la sociedad» (Baltanás, 1996: 17). La «Sección», más próxima al positivismo científico, le ayuda a estudiar desde otra óptica la literatura popular. Aprende que el acopio y la reproducción de materiales requieren una minuciosidad y un rigor diferentes. Estas precisiones terminarán desviándole del krausismo, pero gracias a ellas podrá elaborar un concepto autónomo de folklore.²⁸ Así lo demostraron sus tres artículos publicados en noviembre de 1879, en los que se apreció su nuevo «sentido filosófico» de «tendencia evolucionista» y «predominantemente spenciarino» (cit. en Pineda Novo, 1991: 53). Un incisivo Machado y Álvarez se presentará en la reseña inicial de la segunda época de *La Enciclopedia*. Su postura, aparte de asentar las bases para un estudio sobre literatura popular, adelantará la dirección de su primera *Colección de cantes flamencos*:

No basta decir existe una literatura popular y sus formas son tales o cuales; es necesario estudiar esas formas y señalar su naturaleza y eslabonamiento con las anteriores y siguientes; no cabe tampoco dar verbigracia, una teoría científica del cuento, la copla o el refrán, sin conocer los cuentos, refranes o coplas; esto pudo pasar en otros tiempos, pero no en los presentes, en que sabemos que las cosas sólo llegan a entenderse estudiándolas, y en que el prestigio y el valor de las afirmaciones dogmáticas va de vencida (I, 2005:158).²⁹

²⁸ Como argumenta él mismo en el prólogo a sus *Estudios sobre literatura popular* (1884) en «la segunda serie de artículos, publicados en *La Enciclopedia*, ya era distinto el concepto que tenía de la literatura del pueblo. No era el valor ideológico, desentrañar el sentido oculto de sus producciones, sino únicamente probar la importancia de recogerlas fiel y exactamente para ulteriores fines científicos, lo que me preocupaba». Asimismo, sostiene que la *Sección de literatura popular* constituyó «el germen de lo que he llamado después *El Folk-Lore Español* (2005:10)

²⁹ A partir de ahora citaremos a Antonio Machado y Álvarez a través de la edición que Enrique Baltanás hizo de sus *Obras completas*, Sevilla, Diputación Provincial de Sevilla, Área de Cultura y Ecología, 2005. Salvo algunas excepciones en las que constará el año de edición y la página.

2.1.2 La *Colección de cantes flamencos* de 1881

Su *Colección de cantes flamencos* persiguió la misma finalidad que sus artículos dedicados a la literatura popular: «despertar la afición por estos estudios y llamar la atención de los lectores acerca de su extraordinaria importancia» (*ibíd.*, 11). El volumen reflejaba el resultado de un esfuerzo que había comenzado en la década de los setenta, cuando realizara algunas investigaciones para la *Revista Mensual* y *La Enciclopedia*. De nuevo, el entusiasmo afloraría en el prólogo, que incluyó su teoría reciente sobre el campo literario:

El amor que profesamos a nuestro pueblo y el deseo de que la literatura y la poesía, rompiendo los antiguos moldes de su convencionalismo estrecho y artificial, se levante a la categoría de ciencia y se inspire de los grandiosos y nuevos ideales que hoy se ofrecen al arte, nos animan a esperar que este humildísimo trabajo [...] será acogido con benevolencia por los hombres científicos, dispuestos siempre a perdonar los errores de quien, al comentarlos, sólo se ha propuesto *acarrear materiales* para esta ciencia *niña* llamada a reivindicar el derecho del pueblo, hasta aquí desconocido, a ser considerado como un factor importante en la cultura y civilización de la humanidad (I, 2005: 210).

La *Colección de cantes flamencos*, que salió de la imprenta sevillana *El Porvenir* en abril de 1881, avanzó las premisas que la *Sociedad del Folk-Lore Andaluz* iba a abanderar meses más tarde. La idea de dicha sociedad había surgido el año anterior, pues *Demófilo* había encontrado la referencia de una asociación londinense, *Folk-Lore*, que recopilaba y estudiaba las manifestaciones populares inglesas. Mientras tanto, Sendras y Burín habían anticipado en España el vínculo entre el folklore y la literatura popular. De este modo, lo habían expresado en un artículo publicado por *La Enciclopedia*:

El Folk-Lore hace relación al fondo de aquellas producciones, a la manera de pensar, sentir y querer de quien les da vida: la Literatura Popular hace más bien referencia a la forma, al modo de expresión: dentro del Folk-Lore está comprendida la literatura popular puesto que forma parte del saber del pueblo lo que alcanza la literatura, mientras que bajo la frase Literatura Popular no cabe rigurosamente lo que Folk-Lore significa (cit. en Aguilar Criado, 1990:170).

Machado y Álvarez pretendía indagar en el flamenco distinguiéndolo como una expresión «folklórica» y «artística de transmisión oral», pero además como una «manifestación

humana del lenguaje del pueblo» (Pineda Novo, 1991: 74). De ahí que la adquisición de una perspectiva folklorista se dedujera imprescindible. Entiende que el objeto cultural debe interpretarse en el seno de su contexto y que es necesario profundizar en los valores del pueblo que lo crea. Conforme a esta lógica, la *Colección de cantes flamencos* articuló previamente las directrices y los propósitos intelectuales, que después se transvasaron intactos a la *Sociedad del Folk- Lore Andaluz*. Su circular, emitida en diciembre de 1881 y dirigida «a las provincias andaluzas», comunicó sus objetivos:

[...] recoger materiales para la verdadera historia de estas provincias, hasta ahora, como la de España, no escrita todavía, y poner de manifiesto ante el mundo entero el alma de esta privilegiada y originalísima raza andaluza, cuyos secretos móviles y más hermosas ypreciadas cualidades informan esa poesía y saber anónimos adonde los poetas y los sabios tienen que recurrir siempre que aspiran a producir creaciones inmortales [...] (Machado y Álvarez; 1986: 65).

La nueva dirección ideológica, sostiene Aguilar Criado, no sería muy drástica para *Demófilo*, quien, influido por la escuela krausista, había reflexionado sobre la literatura popular para acercarse a sus valores culturales e históricos (1991: 172). Al analizar los cantes flamencos, advierte que conforman «un género poético predominantemente lírico» y que resulta «el menos popular de todos los llamados populares» (Machado y Álvarez, I, 2005: 198). Como observa en el prólogo de su *Colección*, nos situamos ante un «género propio de cantadores» (*ibíd.*), por lo tanto la difundida identificación del flamenco con Andalucía o España quedaría obsoleta. Sus afirmaciones ponen de relieve que el cante flamenco pertenece tan sólo a «una clase» (*ibíd.*, 200) del pueblo. Y continúa: «este género es, entre todos los populares, el menos nacional de todos», alegando «que es inexacta la idea propalada en Europa por algunos *touristes* de que es el cante flamenco el genuinamente español» (*ibíd.*). Estos razonamientos buscan erradicar una difamación demasiado extendida. El carácter folklórico que se le ha impuesto al flamenco, no se fundamenta en la verdadera realidad porque «el pueblo, a excepción de los cantadores y aficionados [...] desconoce estas coplas, no sabe cantarlas y muchas de ellas ni aun las ha escuchado» (*ibíd.*, 198). Es más, el número de composiciones flamencas es menor que el de las coplas andaluzas y su temática carece de cualquier rasgo folklórico: «los asuntos [...] son casi siempre motivos o desgracias personales; muy pocas veces, casi nunca, se hace alusión en ellas a cosas o hechos de interés general o nacional» (*ibíd.*). Enrique Baltanás explica en su introducción a la *Colección de cantes flamencos* que:

Fue este carácter no folklórico, no popular —en sentido activo— del cante flamenco lo que le llevó a ensayar una explicación de sus orígenes, que quiso encontrar en la poesía y la música de los gitanos («Los gitanos llaman *gachós* a los andaluces, y estos a los gitanos *flamencos*»), desde un supuesto racial muy propio de la biología romántica, y llevó a cabo una equiparación entre la evolución musical y artística del cante flamenco y la evolución biológica y el cruce o la mezcla de dos razas, la gitana y la andaluza, que propiciaría la decadencia o pérdida de pureza — racial — del primitivo cante gitano (1996: 27).

Machado y Álvarez creyó, de acuerdo con el anterior argumento, que los cantes iban a perder «poco a poco su primitivo carácter y originalidad». Finalmente desembocarían en «un género mixto», que mantendría el nombre de *flamenco*, «como sinónimo de gitano», pero que sería «en el fondo una mezcla confusa de elementos muy heterogéneos» (I, 2005: 199). Consideremos que cuando comienza su recopilación de materiales, el flamenco «contaba con la gama estilística fundamental que hoy lo conforma» (Ríos Ruiz, 1997: 22). La aparición del café cantante en 1842 motivó una difusión hasta el momento desconocida del arte flamenco. Sin embargo, el público que «de ordinario asiste a estos espectáculos» (Machado y Álvarez, I, 2005: 199), provocaría la alteración de su estilo primitivo. *Demófilo*, que había sospechado la transformación de la «dramática fundamentación social» del cante y el baile (Caballero Bonald, 1975: 32), no se equivocó. No obviemos que si el flamenco decidió salir de su circuito íntimo es porque previamente había acordado un pacto fiable con el mundo burgués andaluz, el cual manifestó una incipiente curiosidad por sus fórmulas creativas. El esfuerzo de los gitanos artistas consistió en rebajar aquella esencia tan hermética y característica de sus cantes y bailes para encauzarla hacia la comprensión de un público. Claro está que su «condición ritual» procuró conservarse en los «reductos domésticos de la gitanería». Pero la dimensión popular que alcanzó *El Planeta* o *El Fillo* sólo podía lograrse si los artistas aceptaban «una especie de deliberado sometimiento» ante los «primeros auditorios no gitanos», que dieron paso a una competencia inicial, sobre todo, en los bailes festeros o de jaleo (*ibíd.*, 28).

El profesor Baltanás ha reflexionado que *Demófilo* describe en su prólogo la evolución del cante de una forma sociocultural, es decir, «de la taberna al café cantante y no de una raza a otra» (1996: 28). Este procedimiento subraya la transición de un entorno a otro, así como el carácter heterogéneo que ya define al flamenco y a su público:

[...] donde se hallan al lado del taciturno y acansinado trabajador, el festivo y el bullicioso estudiante; al lado del pilluelo y el *tomador*, el no menos despreciable rufián aristocrático; al lado del industrial y el comerciante [...] el terne y el torero [...] al lado del hombre de sentimientos delicados que goza con la música triste de la seguidilla gitana o levemente melancólica de soledad, el de espíritu alegre, de ese infinito número de composiciones, puramente andaluzas conocidas con el nombre de *juguillos* o *alegrías*; *juguillos* capaces de resucitar a un muerto y de hacerlo tomar los palillos para bailar un *fandango*; *alegrías* muy a propósito para levantar el ánimo del profundo estado de tristeza en que lo sumergen un *polo* o una *seguidilla gitana* bien cantadas (Machado y Álvarez, I, 2005: 199 y 200).

La aclimatación al nuevo medio social producirá la reestructuración de sus «engranajes musicales»: «ciertos primitivos rasgos del flamenco se andaluzan y otros tantos perfiles tradicionales andaluces se aflamencan» (Caballero Bonald, 1975: 33). Machado y Álvarez calificaría este fenómeno como *agachonamiento*, inducido por «la misma competencia entre los intérpretes y, sobre todo, por las volubles solicitudes del público que acudía a los cafés» (*ibíd.*). El autor se encargará de componer una «sociología» (Baltanás, 1996: 32) primitiva del flamenco, en la que anticipa la posterior dicotomía literaria entre la alegría andaluza y la tristeza gitana.³⁰ Conforme a estos rasgos, excluye de su clasificación todo lo que no estima como propiamente gitano:

A todos estos cantos especiales [con anterioridad se ha referido a las soleás, las seguidillas, los martinetes, las tonás y livianas y la debla], que juntos reciben el nombre común de *cante flamenco*, añaden algunos *cantaores* una serie de *tonaíllas* llamadas alegrías y juguillos, que a su juicio, no al nuestro, debían comprenderse también bajo aquella denominación. Nosotros, sin embargo, desentendiéndonos de esa opinión respetable, por aquello de que nadie sabe mejor de las cosas que aquél que las maneja, no queremos incluir en esta *Colección* más que las composiciones mencionadas, puesto que las alegrías son más propias del carácter andaluz que del gitano [...] (Machado y Álvarez, I, 2005: 207).

El libro consignaba aquí otra novedad. Los cantes de su recopilación se ordenaron según los palos del flamenco a los que pertenecían. El método escogido le apartaba de sus antecesores que los catalogaron, atendiendo a sus diversos aspectos temáticos. El

³⁰ Esta diferenciación habría de sostenerla en su artículo «Cantes flamencos» (1871), en él delineó la particular alegría de los cantares andaluces, «ligeramente impregnados de un tinte melancólico dulcísimo», opuesta a la sentimentalidad, «especial, lúgubre y sombría», de la música gitana (2005: 85).

volumen se dividió en nueve capítulos e incluyó un prólogo y un corpus anotado. El primer capítulo reunió 399 soleares de tres versos, el segundo, 13 soleariyas, el tercero, 71 soleares de cuatro versos, el cuarto, 177 seguiriyas gitanas, el quinto, 16 polos y cañas, el sexto, 49 martinetes, el séptimo, 16 tonás y livianas —correspondientes al repertorio de Juanelo —, el octavo, 9 deblas, y el noveno, 23 peteneras. A continuación, *Demófilo* presentó una biografía de Silverio Franconetti y otro apartado en el que dispuso «los nombres y la especialidad en la que destacaron cantaores de Jerez de la Frontera, Puerto Real, El Puerto de Santa María, San Fernando, Cádiz, Sanlúcar de Barrameda, Sevilla, Málaga, Morón de la Frontera, Utrera, Lebrija, Alcalá de Guadaira, Osuna y Ronda» (Baltanás, *ibíd.*, 25)

Un hallazgo más, como reconoció Félix Grande, fue el de reproducir la fonética y la sintaxis particular de las coplas. «La premeditada torpeza ortográfica, que alude a irregularidades o inseguridades de dicción, contribuye a que las emociones que contienen y despiertan [...], nos lleguen más populares y desasistidas» (Grande, 1999: 436). En efecto, Machado y Álvarez explicó que se propuso «aceptar un sistema de ortografía adecuado al dialecto que habla la gente de esta bendita tierra», seguro de «contribuir, como obrero, a la formación de un *Folk-lore andaluz*» (I, 2005: 208). Pineda Novo observó que su trabajo quiso reflejar con el máximo rigor «el léxico caló, el lenguaje popular español y andaluz, el argot de los flamencos y el de la germanía» (1991: 93). Conviene destacar que estas coplas se transcribieron de manera idéntica a la ofrecida por sus informantes, así atesorarían intacto su carácter grave: «algo que coopera con el propósito de mostrar cuanto tienen de conmovedores esa poesía, el cante, los andaluces pobres y los gitanos» (Grande, 1999: 436). Además, la elección de Juanelo de Jerez y de Silverio Franconetti, como asesores del autor, muestra «el rigor y la inteligencia de su modestia», hecho que no merma sus propios «méritos» (*ibíd.*, 435). Y aunque *Demófilo* no dude en llamar a los cantaores «autoridades competentes en la materia» (I, 2005: 201), sostiene que su trabajo resulta «mucho más enojoso y pesado de lo que a primera vista puede presumirse» (*ibíd.*, 209). De esta manera, confesó el conflicto que supuso descubrir que «una misma letra es atribuida por cada cantaor a distintos autores» (*ibíd.*, 204). Y aclaró: «lo cierto es que cada cantador llama, por lo general, suyas a las coplas de su repertorio», «la rivalidad de unos cantadores con otros hace también más difícil y punto menos que imposible esta investigación» (*ibíd.*, 205).

Su *Colección* basó su diferencial en contemplar los cantos flamencos como «un género poético-musical nuevo», demostrando que la música y la poesía eran disciplinas «inseparables» y que juntas configuraban una «unidad de sentido y sentimiento». Se trataba de aspirar al doble objetivo de elaborar una «poética del flamenco» y una «preceptiva». Machado y Álvarez iba a exponer una serie de teorías acerca del canto que posteriormente retomaría la flamencología. Pero Baltanás considera que sus argumentos están planteados de una «forma impresionista y fenomenológica, cautivo de sus fuentes orales» (1996: 25, 26). Tan sólo son suficientes las palabras del autor para discrepar con la anterior apreciación:

Nada más modesto, en efecto, que recoger de los labios del vulgo con rigurosa fidelidad, sus cuentos, proverbios y romances, frases, modismos, cantares y demás formas poéticas y literarias con que el astuto campesino e inteligente artesano significan a cada paso lo que creen, lo que sienten y lo que desean, lo que saben y lo que han aprendido (lore) en el lento transcurso de los siglos; ninguna tarea más modesta, en efecto, que la de ir recogiendo y archivando la fiel y sencilla descripción de esas ceremonias [...] (Machado y Álvarez: 1986: 64).

El profesor sevillano plantea que *Demófilo* aparece como «un colector que describe y opina», pero que su «análisis» no aclara «las contradicciones en que incurre el material mismo» y que tampoco el autor se muestra «plenamente consciente» de sus incoherencias (Baltanás, 1996: 34). La *Colección de cantos flamencos* declinó el análisis pormenorizado del material recogido y prefirió exponerlo lo más naturalizado posible. Esta intención comunicaba con su «deseo» de que la literatura alcanzase «la categoría de ciencia» (Machado y Álvarez, I, 2005: 210). La poesía necesitaba aplicar los métodos evolucionistas con el objetivo de obtener una explicación acerca de las estructuras del mundo sensible. Esta ambición de corte científico era muy útil para adquirir una dimensión humanista del folclore. Machado y Álvarez juzgaba que la profundización en todo lo que creía el pueblo, era tan imprescindible como el conocimiento pleno de todo lo que sabía (1986: 73). Joaquín Sama definiría este empeño a propósito de su necrológica: «su intención fue la de contribuir como un obrero a la formación de un folclore andaluz y nacional» (1986: 34). A pesar de todo, su prólogo insistió en el valor de una poesía de carácter flamenco, la cual reclamó como un género caracterizado por una sensibilidad y una dignidad muy específicas:

[...] nos hemos propuesto [...] [con estas coplas] fijar la atención de los verdaderos artistas en los inmensos tesoros de belleza que se encierran en esta poesía espontánea, que, por serlo, ni tiene precio en el mercado, ni obedece a otra ley que a la de manifestar en toda su pureza los sentimientos más íntimos del corazón y las ideas más claras y tenaces del entendimiento (Machado y Álvarez, I, 2005: 210).

Su concepción de esta lírica se distanció de las posteriores tesis individualistas y antirrománticas. Por el contrario, se mostró afín a las formulaciones de Herder — poesía popular como poesía de la Naturaleza, superior a la poesía del Arte —, que Novalis heredó con su respectiva defensa de la poesía *natural*. Un siglo después, y en España, Menéndez Pidal preguntaría: «¿Nos sentiremos por esto lanzados otra vez hacia la teoría romántica de la poesía popular, si no revelada por Dios, al menos misteriosamente nacida en alma colectiva?» (1948:60). Para responder a tal cuestión, Menéndez Pidal se apoyó en la dualidad entre la poesía popular y tradicional, interpretando a ésta última como:

[...] más arraigada en la memoria de todos, de recuerdo más extendido y más reiterado; [y que] el pueblo la ha recibido como suya, la toma como propia de su tesoro intelectual, y al repetirla, no lo hace fielmente de un modo casi pasivo [...] sino que sintiéndola suya, hallándola incorporada en su propia imaginación, la reproduce emotiva e imaginativamente, y por tanto, la rehace en más o menos, considerándose él como una parte del autor. Esta poesía que se rehace en cada repetición, que se refunde en casa una de sus variantes, las cuales viven y se propagan en ondas de carácter colectivo, a través de un grupo humano y sobre un territorio determinado, es la poesía propiamente *tradicional* (*ibíd.*, 76).

La poesía flamenca encajaría en una lírica de tipo tradicional. La calificación de «espontánea», que le otorgó Machado y Álvarez, remitía a la esencia tradicional que pervivía, gracias a la reelaboración «por medio de sus variantes» (*ibíd.*, 77). Y cuando afirmó en su prólogo que «cada cantador llama, por lo general, suyas a las coplas de su repertorio», apoyó, más si cabe, la percepción de que la *flamenca* era una poesía de vertiente tradicional, la cual evolucionaba según las invenciones de sus infinitos autores, dispuestos a rehacerla porque la consideraban suya. Entonces, la característica del anonimato sólo era aplicable si la considerábamos «el resultado de múltiples creaciones individuales» (*ibíd.*, 75). Más tarde, Dámaso Alonso se atrevería a reclamar el «tesoro de emociones fresquísimas, virginales», contenido en la poesía popular. Defendió su «valor vivo», su «capacidad de mover al hombre» y la definió como «blanca, breve, ligera, que

toca como un ala, y se aleja dejándonos estremecidos, que vibra como un arpa, y su resonancia queda exquisitamente temblando [...]». (1969: XXII)

Demófilo desveló con su primera *Colección de cantes flamencos* que aquellos versos gitanos encerraban toda la pureza de la poesía tradicional en su interior, pero también llamó la atención sobre el singular estremecimiento que padecían quienes los ponían en su boca. Aquellos versos componían «delicados poemas de dolor, verdaderas lágrimas del pueblo gitano» (Machado y Álvarez, I, 2005: 204). La siguiente seguidilla lo ejemplificaba: «esta bonita copla que pinta tan admirablemente el estado del hombre que es víctima de una pena, se atribuye a *Juanelo* [su informante], célebre cantador de Jerez» (*ibíd.*, 319):

Er corasón e pena
tengo trespasao;
jasta er jablá, mare, con la gente
me cuesta trabajo

2.1.3 De Luis Montoto a Manuel Balmaseda

«No recuerdo cuándo ni cómo nos conocimos». La primera vez que le vio «por los claustros de la Universidad» iba «acompañado de Álvarez-Surga y de don Federico Castro». Luis Montoto que «había oído hablar de su gran talento y excentricidades» (1930: 105),³¹ pronto entendió que la amistad, lo mismo que los versos, seguía un ritmo distinto al de la historia y la propia vida, pues se atrevía a vivir en medio de las dos, envuelta en su naturaleza caprichosa, hecha de escrúpulos, pero también de atenciones precisas y de renunciadas acertadas y, al igual que los versos, brindaba un amparo más férreo que las contadas horas oficiales. Aquella premisa: «todo cambia, se muda o se transforma, como dijo el poeta» (*ibíd.*, 65), esta vez no deshizo los vínculos entre Montoto y Machado, cinco años mayor. Aunque el poeta sevillano confesara que él era un «conservador a

³¹ Todas las citas de este epígrafe con fecha de 1930 pertenecen a su libro de memorias *Por aquellas calendas: Vida y milagros del magnífico caballero Don Nadie*, Madrid, Compañía iberoamericana, Renacimiento, 1930

macha martillo», «la política sin entrañas»³² tampoco los distanciaría. Así confesó Montoto: «supo adueñarse de mi pensamiento y de mi voluntad; y fui uno de tantos obreros, el último de la obra que emprendió y llenó por completo la segunda mitad de su vida» (*ibíd.*, 105).

Desde muy joven, Montoto se sintió atraído por la literatura y por su entorno más próximo. «Desde mi mocedad amaba la Academia. Allí brillaban los hombres a quienes yo más respeté por su talento y su sabiduría. Veía en ella algo así como el arca santa de la gloriosa tradición literaria hispalense»³³ (*ibíd.*, 47). Es posible que ese deslumbramiento inocente anidara dentro de él durante mucho tiempo porque Machado y Álvarez le advertiría: «el pueblo, no las Academias, es el verdadero conservador del lenguaje y el verdadero poeta nacional» (*ibíd.*, 105). Pero el adolescente admiraba los poemas de Campoamor, a quien «ponía en el cuerno de la luna, aclamándolo por el primero de nuestros poetas»³⁴ (*ibíd.*, 11). En aquellos momentos, las escuelas poéticas de Sevilla ya comenzaban a interesarse por la poesía popular. Montoto que iba buscando influencias literarias, reconoció que Machado y Álvarez le aficionó, «aún más de lo que yo lo estaba», a las costumbres populares, «descubriéndome los tesoros de una poesía con que se arropaba mi alma» (*ibíd.*, 105). El escritor en ciernes apreció que la calidez de estos versos, era más singular que la distinguida tibieza de la lírica culta. Fruto de aquella fascinación, surgió *Melancolía* (1872), una colección de cantares que garantizó su primer intento como poeta. Antes había compuesto, junto a Manolito Cano y Cueto y José de Velilla, algunas obras teatrales, aprobadas por el público y la crítica. Ahora se aproximaba al popularismo de Augusto Ferrán y la melancolía, al igual que *La soledad* y *La pereza*, vertebraría sentimentalmente todo el libro:

Yo no sé qué es lo que tiene
la tarde cuando se va
que me causa tanta pena

³² La expresión está tomada de una conversación política entre Luis Montoto y su amigo Cano y Cueto en *Por aquellas calendas* (1930). Véanse las páginas 103 y 104 del mencionado libro.

³³ Aquí se refiere a la Academia de Buenas Letras de Sevilla. Posteriormente, en 1882, sería «invitado a formar parte de la organización, versando su discurso de recepción sobre la poesía española del siglo XIX» (Ramos Kuethe, 2003: 59).

³⁴ Luis Montoto imitaría en *Pequeños poemas* (1877) de una forma «plena y consciente» (Ramos Kuethe, 2003:23) el estilo poético de Campoamor, pero, no obstante, intentó imprimir en aquellas composiciones un aire renovado.

tanta gana de llorar.

Se van los días,
se van los años...
Nosotros somos
los que nos vamos.

Es probable que compusiera parte de estos versos, postrado por una depresión que le obligó a pasar unos meses de reposo en Mairena de Alcor. El estado de ánimo que despuntaba en sus composiciones, era, como señaló su hijo Cástor, una «melancolía dulce que no es pasión depresiva, sino tierna y subidísima expresión de amor» (cit. en Ramos Kuethe, 2003: 92). Y *Melancolía*, similar a la estructura de *La soledad*, fue precedida por el prólogo de un buen amigo. Manolito Cano y Cueto le dedicaría estas palabras:

Estos cantares, por lo mismo que están escritos con una candorosa sencillez, sin ese rimbombe que sofoca y sin ese oropel que deslumbra, tienen algo extraterrestre, algo no humano, como el suspiro de una mujer amante, como la muda pero elocuente voz que habla al espíritu desde las ruinas, algo indefinible [...] Ha cantado lo que siente y lo ha sentido como lo ha cantado (cit. en Gutiérrez Carbajo, 1990: 261).

Los temas, que atravesarán las páginas de esta colección, serán las preocupaciones universales provocadas por el amor, el paso del tiempo o la muerte:

Del libro de la vida
copio este párrafo.
Buscando vamos siempre
lo que no hallamos.

Montoto decidirá emplear las formas métricas del cantar popular y se acercará al ritmo y a la sentimentalidad de las coplas flamencas en algunos momentos. Sirven como ejemplo las siguientes soleá y seguidilla gitana:

Que pronto han pasado
las horitas aquellas de dicha
qué pasé a tu lado.

Mira, ¡no me mires!
¡Calla!, no me hables:
de que en tiempo te quise, no quiero
no quiero acordarme.

Observamos en *Melancolía* la reelaboración culta de diversos cantares populares, como ya ocurriese en los libros de Augusto Ferrán:

Desde mi casa a tu casa
morena, no hay más que un paso.
Desde tu casa a la mía
¡ay! qué camino tan largo.

Gutiérrez Carbajo ha señalado que esta cuarteta apareció de la siguiente forma en la *Colección escogida de cantes flamencos* de Machado y Álvarez:

Desde mi casa a la tuya
morena, no hay más que un paso,
desde la tuya a la mía,
¡ay! qué camino tan largo.

El poeta sevillano consideró que las coplas afluían en el pueblo, cuando una emoción sincera se manifestaba. Por eso, el cantar debía sustentarse en una «necesidad imperiosa»:

No te pongas a cantar
sin oír dentro del alma
una voz triste o alegre
que te está diciendo: ¡canta!

Machado y Álvarez llegó a «burlarse» de los cantares de su amigo porque al ponerlos «en paragon con las coplas» populares, le «reprobaba» el sinfín de «voces y giros, inventados por los eruditos», que había en «muchos» de sus «escritos literarios» (Montoto, 1930: 105). Y es que Montoto coincidió con Palau y Catalá en el uso de algunas

imágenes poéticas. Los motivos de la perla y la concha se encuentran en las composiciones de ambos:

De la mar en las playas
junto a las olas
te encontré, hermosa mía
cogiendo conchas.
Entre la arena
tú una concha buscabas
yo hallé una perla
(Palau y Catalá)

Escondida en su concha
vive una perla
y al fondo de los mares
bajan por ella.
No olvides nunca
que lo que mucho vale
mucho se busca.
(Luis Montoto)

Así *Demófilo* le sugirió: «Habla y escribe siempre, como Don Quijote aconsejaba a Sancho, a lo llano, a lo liso, no intrucando» e insistió que sin la herencia del pueblo, el escritor se quedaba «poco menos que *in puribus naturalis*» (Montoto, 1930: 105). Con *Melancolía*, desearía emular el milagro del autor imaginario, Juan del Pueblo:

[...] Juan del Pueblo, un hombre español por los cuatro costados [...] el cual, como hombre cualquiera, pensaba y sentía a su modo, y pensando y sintiendo decía cosas muy dignas de ser oídas y anotadas en el gran libro de la literatura nacional, en cuyas páginas no sólo deben escribirse los versos almidonados, partos de ingenios cultos, sino también los que saca de su corazón las más veces ese pobre Juan, y sus dichos, sus agudezas y sus costumbres, cuanto, en fin, constituye la totalidad de su vida (*ibíd.*, 108).

Juan del Pueblo, el personaje inventado que explicaba el fenómeno singular de la poesía popular, expresaba mediante cantares y coplas lo que constituía la máxima expresión de su ser.³⁵

En las coplas que canta Juan del Pueblo en todos los instantes de su vida, lo mismo en su niñez que en su juventud; en sus breves horas de dicha y en sus siglos de dolor; cuando ama o cuando olvida; en los campos y en la ciudad [...] bajo el cielo de Andalucía y en los prados de Asturias [...]; en esas coplas, digo, palpita un corazón nobilísimo y bulle una inteligencia poderosa (*ibíd.*, 110).

Luis Montoto interpretó que el pueblo atesoraba sus cantares y especificó:

Sí, el pueblo tiene sus cantares, y en ellos [...] se manifiesta tal como es: franco, expansivo, generoso, apasionado a veces, a veces reflexivo y sentencioso; pero siempre noble y caballeroso siempre; apegado al suelo en que nació, pronto a sacrificarse por todo lo digno; paciente en la desgracia y comedido en la fortuna; constante en sus afectos y resignado con su suerte (*ibíd.*, 118).

Su colección pretendió ser una ofrenda personal al pueblo y para tal propósito recurrió a sus mismos temas y estrofas métricas. En una línea muy machadiana, declaró: «Oíd lo que el pueblo canta, estudiad sus canciones y conoceréis hasta la última fibra de su corazón» (*ibíd.*, 110). Reparamos en cómo Montoto ensalza sus cantares en el siguiente ejemplo. El poeta está convencido de que el pueblo recrea los sentimientos más vivos en sus versos anónimos.³⁶

³⁵ Observaremos la necesidad de personificar — retóricamente hablando — la historia de la poesía popular que viene a encarnar un hombre anónimo del pueblo. Esta constante es compartida por tres autores coetáneos: *Juan del Pueblo* de Rodríguez Marín —como vemos Luis Montoto decide tomar prestado el apelativo—, *Juan del Campo* de Machado y Álvarez, y por último, *Historia de muchos Juanes*, del propio Montoto.

³⁶ A propósito de *Melancolía*, escribió Machado y Álvarez en el *Post-Scriptum* a *Cantos populares españoles* de Rodríguez Marín, que «[tan] sólo veinte o treinta [de estas composiciones] nos atreveríamos a calificar realmente de populares, y aún éstas con algunas leves restricciones» (2005: 649). A continuación dedica una página a señalar cuáles son. No obstante, acentúa que «la simple lectura de estos cantares manifiesta que mi amigo, poeta y sevillano, ha sabido encerrar su personalidad dentro de los límites ideológicos y afectivos de este pueblo. Por su contenido, los cantares citados son realmente iguales a los del pueblo» (*ibíd.*, 653). Y prosigue líneas más tarde: «el poeta erudito se ha hecho realmente hombre del pueblo, se ha desposeído de su personalidad y pensamiento propio, consiguiendo por esta razón el fin artístico propuesto, retrotrayéndose a una edad realmente anterior, dentro de su vida psicológica, a la que realmente tiene como individuo con un nombre literario conocido» (*ibíd.*, 654).

El pueblo por mi reja
pasó cantando,
y al oír sus canciones,
dije llorando:
Esos cantares
son la expresión más viva
de sus pesares.
¡Ay! yo no quiero, madre,
que llore el pueblo.
Sus cantares son lágrimas
del sentimiento;
y el desgraciado,
para mayor desdicha
llora cantando

Con cierta asiduidad, Machado y Álvarez le recomendaba a Montoto que estudiase al pueblo porque «sin gramática y sin retórica, habla mejor que tú, porque expresa por entero su pensamiento, sin adulteraciones ni trampantojos; y canta mejor que tú, porque dice lo que siente» (*ibíd.*). El amigo intentaría asimilar estas lecciones hasta que, en 1881, fundaron la *Sociedad del Folk-Lore Andaluz*:

No fuimos pocos los que le seguimos los pasos en el estudio del *saber popular*; pero quien dio más hondo en sus intenciones y quien con sus estudios abrió los cimientos de la obra nueva —no cabe duda— fue Alejandro Guichot, Juan Antonio Torre Salvador, Manuel Díaz Martín, Moreno Espinosa y yo no pasamos de la categoría de discípulos, más o menos aprovechados (sic.). No le iba muy a la zaga Rodríguez Marín, si bien con un designio más literario que científico (*ibíd.*).

Las bases de la *Sociedad* fueron progresando en la «casa de Álvarez», donde todos los interesados se congregaban «en las primeras horas de la tarde». De la imprenta del «librero de la calle Tetúan», saldrían «los primeros ensayos de la obra que [Machado y Álvarez] acometió con tenaz empeño, en la cual le ayudó con su grande inteligencia y su

férrea voluntad Alejandro Guichot y Sierra».³⁷ Sobre aquellos esfuerzos iniciales, Montoto recordó:

En un principio, *El Folklore* pareció al vulgo de los eruditos cosa de burlas y niñerías, e ingenios tan sutiles como Lorenzo Leal lo ridiculizaron, si bien aquel desventurado escritor cayó de su burro al considerar que los folkloristas perseguían un fin más científico que literario y que los estudios que principiaban en España estaban en auge en todos los pueblos de la raza latina.

Mucho se afanaron y desvelaron Antonio Machado y Alejandro Guichot, para hacerse prosélitos y llevar a cabo la obra en que Paquito Álvarez los ayuda, publicándoles la revista *El Folklore Andaluz*.

Entre los primeros escritos folklóricos descollaron los de Guichot, aplicado a colegir supersticiones populares y a estudiar los mitos, dándonos gallarda muestra de su ingenio en el libro *El mito del sol*, que lo anunciaba como pensador profundo y de grandes conocimientos (*ibíd.*, 105).

Y continuó:

Para complacer a Machado, dejándome también llevar de mis aficiones, me di a escribir de costumbres populares. [...]. Estudia al pueblo como lo estudió Fernán Caballero, colocándote sólo en un punto de vista. En *El Folklore* no caben prejuicios. Se recoge todo; lo que sé que es bueno y que es malo. Estamos todavía en la labor primera: la de acoplar los materiales. Luego vendrá la ocasión de distinguirlos y clasificarlos. Finalmente levantaremos el edificio. No se trata de escribir libros de pura imaginación. Hay que guardar bajo siete llaves *a la loca de la casa*. La verdad, la verdad ante todo, sin desfigurarla con mudas y afeites retóricos”. Y en esta guisa me daba consejos, que yo procuraba seguir, aunque más me embrollaban y me perdían por el laberinto folklórico en que me hallaba metido, haciendo con mis escritos pisto de muchos, diversos e insípidos manjares (*ibíd.*, 106).

La noble obstinación de Machado y Álvarez en «levantar su edificio» folklórico, con la mayor solidez posible, palpita en la correspondencia íntima que los dos amigos mantienen, en la que se entrecruzan, además, las consiguientes preocupaciones por el

³⁷ Alejandro Guichot y Sierra, hijo de Joaquín Guichot y Parody, publicó una *Historia General de Andalucía* en ocho tomos desde 1869. Al igual que su padre, representó una activa generación de andaluces intelectuales, «propulsores de muchos proyectos [...] que ahora se daban la mano en la nueva aventura que para ellos se iniciaba con la fundación de la Sociedad del Folk-Lore Andaluz» (Aguilar Criado, 1990:186).

clima político nacional. Veamos la carta que Machado escribe desde Madrid, con fecha del 2 de octubre de 1883:

[...] Las cosas de palacio van despacio y las inconveniencias de los franceses llevan las del Folk-Lore a paso de carreta. Pena de considerar que la República tiene sus más encarnizados enemigos entre los republicanos. [...] El honor nacional cubriendo como vistoso manto a las pasiones más repugnantes y a las más insignes torpezas. [...]. (1993: 22).

También en el fragmento de esta otra misiva, redactada veintidós días después, Machado y Álvarez anima a Montoto a crear la Revista de *El Folk-Lore Andaluz*: «¿Por qué no haces en unión de Alejandro una Revista, si quiera de dos hojas, que se titule *El Folk-Lore Andaluz*? Dudas de que sabré hacerle en Madrid una activa propaganda, mientras conseguimos plantear aquí algunas convenientes para todos». (*ibíd.*, 27). La carta siguiente revela cómo *Demófilo* procura seguir, desde la capital, el curso de la *Sociedad*:

Hablé con Cánovas: es un hombre serio y franco, me gustó. Debéis hacerlo socio honorario de El Folklore Andaluz y aún luego, si muere García Blanco, presidente honorario. Los hombres serios y de talento de todos los partidos son útiles para el bien. Las ideas y los sentimientos levantados y generosos se imponen.

No han de sorprendernos los escarceos políticos. *El Folk-Lore*, según explicó Baltanás, se ideó como «una empresa científica, pero de calado político: se trataba de conocer España, la España profunda, para vertebrarla como nación» y, finalmente, acabaría siendo una «propuesta regeneracionista». La «implicación político-social» se hacía patente (2005: LI):

Un Folk-Lore central como sociedad no responde a nada, cuando más al lujo de que se cultive una nueva rama científica. [...] Como obra de alta y seria política de unificación del país pudiera ser muy grande. En España no hay unidad religiosa, algunos católicos, muchos hipócritas, algunos libres pensadores y la mayoría indiferentes. En política tampoco hay unidad: unos monárquicos, otros republicanos, fraccionados todos. Sólo hay la unidad de la ignorancia y la desmoralización y una incomunicación intelectual completa de unas provincias con otras. [...] El Folk-Lore como lo he concebido podría ser medio de unificación, moralización y trato y afecto de unas provincias con otras. (*ibíd.*, LI, LII)

2.1.3.1 El *Primer cancionero de coplas flamencas*

Regresemos a los prolíficos meses de 1881. A mediados de ese año, Luis Montoto, «al acusar el recibo de su preciosa colección de *cantes flamencos*», le mencionó a *Demófilo* «un libro que había llegado a sus manos y sobre él llamó su atención». El poeta se refería al *Primer cancionero de coplas flamencas*. El autor era «un trabajador en las líneas férreas, limpiador de los coches de los trenes de viajeros» (Montoto, 1973: 15), llamado Manuel Balmaseda y González, que murió de hambre y tuberculosis al año siguiente de la publicación de su poemario (1882). Muy decidido, Montoto le escribe a Machado, desea rescatarle del olvido:

Ahora bien, querido Antonio: Balmaseda ha muerto; y ha muerto como mueren los hijos del trabajo: sumido en la miseria; dejando en el mayor de los desamparos a una viuda, modelo de madres, y a una niña, que apenas si balbucea el nombre de su padre desventurado.

Balmaseda salió de Sevilla hace algunos meses, en busca de trabajo, y dio en Málaga. ¡Me dice una persona respetable, que el autor del *Primer cancionero de coplas flamencas* ha muerto de hambre!

Yo no sé si sus compañeros en el trabajo dirán su oración fúnebre, encomiendo la fuerza muscular de sus brazos y su mayor o menor destreza en limpiar los coches en las líneas férreas, que éste era su oficio: tengo sí, el convencimiento de que tú exclamarás, al pasar por la vista estas letras, escritas al correr de la pluma: «¡Pobre Balmaseda! ¡Pobre poeta!» (*ibíd.*, 19).

En 1879, Luis Montoto había invitado a Balmaseda a una reunión de «poetas y escritores eruditos» (Pineda Novo, 1991: 103). Allí un joven desenvuelto sorprendió con unos versos, compuestos con una habilidosa rapidez. Resultaba inverosímil que con sus veintidós años y carente de toda formación académica, pudiera improvisar sobre cualquier tema «en forma de copla popular» (Pineda Novo, 1991: 103). Cuando los asistentes comprobaron que aquella inspiración era tan tangible como el propio Manuel, «llevó ante los *sabios maestros* sus mejores coplas, al estilo andaluz, para que ellos se las escribiesen, dejando en suspenso a uno de sus interrogadores, al contestar [...]: ‘Lo que yo siento en mi interior, me sale mejor que cuando me dicen lo que he de componer...’» (*ibíd.*) Y su vida sería ese libro de hojas en blanco, que sólo su pena podía escribir:

En el libro de mi vía,³⁸
hay muchas hojas en blanco,
para escribí las duquillas,
que en mis trabajitos de paso.
(Polos y peteneras, nº3)

«En la vida suele cansarse también la desgracia» (cit. en Ortiz Nuevo, 1973: 41), le dijo un amigo como consuelo. Balmaseda contestaría: « —Cuando en los años pasados de la mía, [...], ha sido tan constante conmigo, ¿qué podré esperar en lo que me resta de ella?» (*ibíd.*, 42). Sus días persiguieron una tregua que nunca llegaría:

Que los corazones lloran
nunca creerlo quería
Y anoche me despertó
el llanto que el mío tenía.
(Polos y peteneras, nº 189)

Su *Primer cancionero* representa la historia de su existencia, expuesta en un orden cronológico, desde el nacimiento hasta la presentida muerte:

Mira qué desgraciaíto,
que hasta por llorar lloré
en el vientre de mi mare
poco antes de nacer
(Polos y peteneras, nº4)

Se acabaron mis pulmones,
nó los *pueo reponé*.
Estoy ético y me muero,
por causa de una *mugé*
(Polos y peteneras, nº 51)

³⁸ Observamos la continua reelaboración de este símbolo, “el libro de mi vida”, en la poesía popular.

El estilo no es sino el hombre que habla. Un libro que compuso en los ratos libres que le dejaba el trabajo, así encomendaba a la memoria sus coplas, hasta que llegada la noche buscaba quien las escribiese (*ibíd.*):

En medio de mis fatigas
varias veces desperté
y vi a un sabio que escribía
lo que yo durmiendo hablé.
(Polos y peteneras, nº 15)

Sus canciones, con su presencia obsesiva del dolor y la muerte, encierran un «proceso inconsciente de una íntima liberación de esas angustias», que «al objetivarlo en forma de composición poética» (Ortiz Nuevo, 1973: 14), queda sublimado. Pero, a veces, «no es la desesperación» la que cimbreaba estas composiciones, «sino la esperanza de otra vida mejor» (*ibíd.*, 33):

Porque desde el día que muera
he de empezar a vivir.

El autor llegará a convertirse en una especie de “poeta-mártir”, regido por una «ley del sufrimiento» (*ibíd.*), que implica acatar la dominación que produce la idea de la muerte.³⁹A diferencia de los cantares de Ferrán y Montoto, aquí no aparecerán ni el amor, ni el paso del tiempo. Las penas se implantan como el exclusivo tema en común con Ferrán. No obstante, si en *La soledad* eran «grandes como el mar, en la poesía de Balmaseda son capaces de detener un río» (Gutiérrez Carbajo, 1991: 447):

Adiós marinero
buen viaje llevas
aquí me quedo solita y con pena

³⁹ Conforme avanza la lectura del libro, podemos simpatizar, en cierta manera, con las palabras que Enrique Baltanás le dedica: «En resumidas cuentas, el cancionero de Balmaseda ofrece un perfil perfecto para la peor caricatura flamenquista: lacrimógeno y masoquista, ténebre y funérea, último vagón del convoy romántico, dicho sea en términos ferroviarios, y como póstumo homenaje al pobre Balmaseda» (2000:21)

grandes como el mar

(Ferrán. *La Pereza*. LXXVIII)

¡Mira si mi pena es grande

que yo me puse a llorá,

a la orillita de un río

y el agua quedó pará!

(Balmaseda. *Polos y peteneras*, nº 140)

Sus versos, apoyados en la estructura de las soleares de tres y cuatro versos o en la métrica de las seguidillas gitanas, resultan flamencos porque sentimentalmente los une el mismo cordón umbilical del cante. «Apenas si hay originalidad» temática en el *Primer cancionero de coplas flamencas*,⁴⁰ cuando el cante ni «en su totalidad la tiene». «La verdadera novedad» que presenta «está en ese aullido insobornable que casi [no] [...] necesita de las palabras para la sincera expresión de las angustias y las penas» (Ortiz Nuevo, 1973: 11).

Mi personita es la mare

de toítas las penitas

y toítos los pesares

(Jaleos y cantos de soledad, nº 76)

Impresionado por las coplas, Montoto le instaba a Machado y Álvarez continuar con la lectura de Balmaseda, «en desquite de mi prosa desaliñada y de mi estilo ramplón». Aunque en esa carta le pidió algo más significativo: «Recomienda, recomienda el *Cancionero* — en la Revista de El Folk-Lore Andaluz — como yo lo haré; recomiéndalo, porque bien vale cuatro reales, y porque practicaremos [...] una verdadera obra de caridad [...] La mujer y la hija del poeta esperan, con las ansias del hambriento, un bollo de pan». La única forma de honrar la memoria de un hombre, desde el principio, exento de

⁴⁰ Tampoco extrañan los criterios de su clasificación. El cancionero se divide en tres secciones; la primera, «polos y peteneras»; la segunda, «jaleos y cantos de soledad»; la tercera, «playeras o seguidillas gitanas», más el prólogo de los editores y un apéndice titulado: «Reseña poética de los usos y costumbres de los antiguos gitanos». Además de otro epígrafe, «poesías flamencas» y un pequeño apartado que contiene el «significado de las voces caló-castellanas».

esperanzas, era ésta.⁴¹ La contestación de Machado no se hizo de rogar, rápidamente le envió otra carta a su amigo Luis que por la sincera emoción y el cálido respeto que muestra, preferimos reproducir completa:

CARTA AL DISTINGUIDO POETA SEVILLANO

SR. D. LUIS MONTOTO Y RAUTENSTRAUCH

Querido Luis: la mejor recomendación que pudiera hacer del *Primer cancionero de coplas flamencas*, del honrado jornalero y malogrado poeta popular M. Balmaseda, cuya obra ha sido dada a conocer a toda Europa por nuestro ilustre consocio honorario el Sr. Pitrè, es insertar tu carta, que tan perfectamente retrata los nobles y delicados sentimientos de tu corazón.

La generosidad del propósito que te anima no ha menester auxilio alguno, ni mi modesto nombre podría añadir la menor eficacia a la invitación hecha por el inspirado autor de la bella colección de cantares, titulada *Melancolía*. Tuya ha sido la iniciativa de pedir una limosna para el honrado hijo del trabajo y tuya ha de ser también la gloria de proporcionársela, siquiera para ello concurren, como creo han de concurrir sin duda, con su modesto óbolo, todos los verdaderos amantes de la literatura popular, acudiendo a la librería del Sr. Hidalgo a comprar la obra del malogrado escritor Balmaseda.

Sociedad la del FOLK-LORE eminentemente científica e inspirada en los altos ideales de la justicia y de la fraternidad humana, aspira no sólo a la consecución de la verdad mediante prolijas disquisiciones, sino a la dignificación de los hombres por medio de la virtud y del trabajo; por esta razón está llamada no a socorrer, esto es, detener momentáneamente el vertiginoso curso de la desgracia, sino a procurar por medios justos la desaparición de los vicios sociales que la engendran y que la limosna es impotente para combatir. ¡Cuán hermoso sería, querido Luis, que la mujer de Balmaseda y esa pobre niña que apenas balbucea el nombre de su padre, hallasen en la herencia que percibieron del poeta popular, convenientemente fomentada por el trabajo que todo lo ennoblece, una modesta renta vitalicia con que poder subvenir no sólo las necesidades de hoy, sino a las no menos imperiosas del mañana!

⁴¹ Doce años después, Luis Montoto volvería a mostrar su admiración por la poesía de Balmaseda, y «glosando tres de sus más conocidas coplas» (Pineda Novo, 1991: 115), le rendiría homenaje en su libro *La musa popular*, Sevilla, Imprenta La Exposición, 1916

De este modo «las luchas interiores, las horas de mortales angustias y las aspiraciones del noble hijo del pueblo, muy por encima del círculo de hierro en que estuvo aprisionado», habrían logrado establecer un vínculo constante entre él y los seres de su familia que le han sobrevivido. ¡Ojalá que la sociedad de que me supones fundador estuviese constituida, y bien sola, bien en unión de las demás análogas que existen en Europa, pudiera realizar tan hermoso ideal! ¡Ojalá que entonces, con el concurso de todos, se hiciera una nueva edición de la obra con cuyo producto pudiese la viuda montar un pequeño taller que, al par que le proporcionase un medio honroso de subsistencia para sí y para su inocente hija, le hiciera comprender todo el valor de la modestia herencia recibida! El trabajo, para fomentar esta herencia, sería a mi entender, querido Luis, la mejor oración que la esposa podría elevar a la memoria del honrado poeta y el mejor tributo que pudiéramos rendirle los que somos como él obreros de la inteligencia.

Sabe cuánto te quiere tu amigo, DEMÓFILO

«El libro merecía el éxito», consideró José María de Cossío, y subrayando su carácter genuinamente popular, explicó en *Cincuenta años de poesía española*:

Los cantares saltaron del folleto o eran ya muchos los que le conocían y sabían sin leerlo, y volaron de boca en boca como es su auténtica misión. Ocupa dentro del género el extremo de autenticidad popular. [...] Balmaseda era uno más del pueblo, emisor y receptor a la vez de su poesía, como cualquiera de los que compusieron los miles de cantares que justamente llamamos populares. Es posible, pese a la declaración de su prologuista, que alguna rudimentaria erudición en el género tuviera el desdichado poeta, pero así como en los poetas letrados hemos de apurar la vista y la lupa para encontrar algún rasgo popular con visos de auténtico, en Balmaseda habría que hacer la operación contraria, es decir, algún elemento culto (1960: 489 y 490).

2.1.3.2 La *Biblioteca de las tradiciones populares*

Machado y Álvarez siempre creyó que en la vida, como en las buenas novelas, el valor y la constancia podían con la realidad circundante y, otra vez, «venciendo los imposibles —como dice el pueblo —, logró publicar en la corte la *Biblioteca de las tradiciones populares*, encomiada por el gran Marcelino Menéndez Pelayo» (1930: 107). Aun cuando

Luis Montoto supo que «la vida no es una novela», que resultaba imposible «vivir entregado por entero al cultivo del folklore», decidió prestarle su ayuda (*ibíd.*).

En el primer tomo de los once que conformaron esta *Biblioteca*, desde 1884 hasta 1886, Luis Montoto publicó sus *Costumbres Populares Andaluzas*, un pequeño volumen que relataba la vida de los corrales de vecinos. La nota preliminar, dedicada «al lector discreto», señalaba:

Cediendo a las repetidas y vivísimas instancias de mi querido amigo el Director de esta *Biblioteca*, escribí para que viesen la luz pública en las páginas de la Revista *El Folk-Lore Andaluz*, unos mal perjeñados (sic.) artículos, a que titulé *Los corrales de vecinos*. Propúseme, al darles principio, describir con la fidelidad posible la vida en el corral [...] Sin plan preconcebido y a la buena de Dios acometí la empresa; y burla burlando salieron de mi pluma ocho artículos [...] (2009: 17).

«La dificultad», como Ramos Kuethe señaló, «estaba en que por mucho que [...] quisiera observar y recopilar objetivamente, no podía sustraer su sentimiento de lo que escribía» (2003: 161). Y Luis Montoto continuaba:

[...] gracias a la generosa hospitalidad que dan a mi obrilla el director de esta Biblioteca y el editor de la misma — amigos míos que ven con buenos ojos lo que los ojos de la crítica mirarán acaso con desdén — saco a plaza éste, a que yo llamaría ensayo o preparación para escribir un libro en el cual se describan las costumbres del pueblo en que nací y quede fijada, como la imagen sobre el cristal de la cámara fotográfica, la vida de la hermosa Andalucía en el momento mismo en que, por dicha, nada escapa a la observación, y podemos dejar de todo memoria imperecedera para aprendizaje de nuestros hijos (2009. 18).

Machado y Álvarez consideró que el enfoque literario de Montoto era imprescindible en la monumental obra porque «al estudio del Folk-Lore deben dedicarse los representantes de todas las escuelas filosóficas», siendo «de absoluta necesidad que en esta obra [...] tomen parte tanto los literatos y artistas, como los dedicados a ciencias naturales o sociológicas (2009: XII)». Y seguidamente puso como ejemplo a sus «dos queridos compañeros» que:

[...] pueden, merced al noble propósito que las anima, dedicarse a desenvolver las dos que considero quizá como ramas principales del Folk-Lore, a saber: la *literatura popular* y la de la *mitología y prehistoria*.

Las especiales condiciones de poeta delicado y castizo y elegante escritor que adornan a mi amigo Luis Montoto, indican ya el camino que la naturaleza y la educación literaria recibida, parecen haber trazado al distinguido autor de los *poemas* y *cantares*, y de varios artículos sobre las fiestas populares de Andalucía. El concienzudo trabajo de supersticiones populares andaluzas y el carácter naturalista de los estudios de D. Alejandro Guichot, cultivador de las ciencias exactas e iniciador de lo que puede llamarse el *Folk-Lore del Dibujo*, indican también muy a las claras hasta qué punto puede este amigo mío, por su juventud y amor al trabajo, desenvolver dentro de esta Biblioteca la que pudiéramos llamar dirección naturalista y prehistórica del Folk-Lore (*ibíd.*, XIII).

Al principio de su prólogo, *Demófilo* se referirá a sus dos amigos, explicando que «desde el primer momento» se ofrecieron «a auxiliarme» en la «gigantesca empresa» (V) de la *Biblioteca de las tradiciones populares españolas*, y confiesa: «jamás me hubiera atrevido a aceptar la responsabilidad de una obra, superior sin duda a mis débiles fuerzas si no hubiera de llevarla a cabo en compañía de quienes han de fortalecerme y estimularme con su ejemplo y ayudarme con su consejo» (*ibíd.*, VI). Como resume Pineda Novo:

La Biblioteca de las Tradiciones Populares Españolas fue, en suma, el último de los grandes esfuerzos, realizado en común, por los folkloristas andaluces, encabezado por Machado y Álvarez, al que siguieron con toda fidelidad, Alejandro Guichot y Sierra; [...] Juan Antonio de Torre y Salvador, [...]; Manuel Díaz Martín, Luis Montoto [...]; Siro García del Mazo, José Gestoso y Pérez, y Francisco Rodríguez Marín [...]. (1991: 267)

La finalidad de la obra era «ofrecer a todos los mitógrafos españoles sus páginas para publicar en ellas artículos y monografías que por sus límites no tenían cabida en cualquier revista periódica» (*ibíd.*, 252). Machado y Álvarez que desde 1883 se encontraba en Madrid, debido a la situación paterna — Antonio Machado y Núñez había trasladado su cátedra de Ciencias Naturales a la Universidad Central —, se «ocupará, activamente, desde su nueva residencia de la *Biblioteca*» (*ibíd.*, 255). Su correspondencia con Luis Montoto vuelve a dar pruebas de su dedicación, donde en una carta, fechada en 1885, le pide que elabore un libro de *modismos*: «¿Por qué no haces un libro de *modismos*, rigurosamente folklórico, en vez de esos artículos bellísimos, sin duda, e importantes, pero con los que más que servicios a la ciencia sólo logras acreditar, una vez más, de la

calidad de escritor primoroso e inteligente, que todos, unos de grado y otros por fuerza, te reconocen?» (1993:51).

2.1.4 Rodríguez Marín o “las edades de Juan del Pueblo”

Juan del Pueblo, como todos los hombres de su condición, corriente y pobre, comprobó que el enamoramiento siempre desencadenaba la más irreparable de todas las desgracias. La historia de Juan fue una de las tantas que anónimamente sucedían a cada minuto y en cualquier recóndito paisaje andaluz. La suya, como el resto, fue una «historia amorosa popular», ensartada por las coplas, colmada de dichas menores y atravesada por la gran desventura. Rodríguez Marín, quien «era como un niño y pensaba como un hombre» (Montoto, 1930: 25), la llamó así: «Juan del Pueblo, historia amorosa popular». Existió además otro Juan, «Juan del Campo», que compartió con el de Rodríguez Marín aquella personalidad de hombre «medio e indiferenciado» (Baltanás, 2004: 329), pero esta vez personificó la teoría machadiana del Folk-Lore:

Juan del Campo era el hombre más original que he conocido su originalidad consistía en asemejarse extraordinariamente a sí mismo, diferenciándose lo menos posible de todo el mundo, [...] Juan se parecía a cualquier otro hombre como una naranja a otra naranja del mismo árbol, como un olivo a otro olivo, como el terrón de tierra que levanta el arado, al terrón inmediato. (cit. en 2004: *ibíd.*)

Exactamente, ¿quién venía a ser «Juan del Pueblo» o «Juan del Campo»? Machado y Álvarez indicó que no fueron seres «impersonales y fantásticos», sino individuos «en grado distinto de desenvolvimiento y de cultura, en períodos distintos de su vida con relación a la vida total de los hombres» (2005: 631). En realidad, estos personajes literarios se idearon para facilitar la explicación de un concepto como el de *pueblo*, sobre el que pesaban las definiciones científicas y abstractas:

El pueblo es para nosotros la serie de hombres que, por las condiciones especiales de su vida, se diferencian entre sí lo menos posible, y tienen el mayor número de notas comunes; el pueblo lo constituyen esa serie de hombres de escasa cultura literaria y científica que visten de blusa o de chaqueta, se ocupan en ejercicios especialmente manuales, invierten su vida en tareas en su mayor parte mecánicas y con las que atienden

a las necesidades de su vida; serie de hombres que por gastar la mayor parte de su energía en esos trabajos y no disponer del sobrante de actividad con que cuenta el hombre que tiene satisfechas sus primeras necesidades, comunica sus afectos y pensamientos dentro de una esfera de acción más reducida, que viene a modificar menos sensiblemente su progreso mental y a tenerle más cerca del estado primitivo del ingenio humano (2005: 642).

Estos Juanes supusieron una alegoría literaria de todo lo anterior. Sin embargo, el valor de sus historias trascendió porque «nos conducen [...] al problema de la clasificación de la lírica popular» y, en consonancia, atienden a su «naturaleza» y «función», según la quisieron interpretar «nuestros folkloristas del siglo XIX» (Baltanás, 2004: 319).

El Folk-Lore, que «representó una nueva objetividad en su acercamiento a la tradición popular» (*ibíd.*, 331), acudió al pragmatismo de los argumentos científicos para explicarse, aun así comprobó su inutilidad a la hora de interpretar ciertas expresiones sociales. Esta necesidad se apartaba de los juicios románticos y krausistas, donde el pueblo dejaba de ser una «especie de entelequia» (Machado y Álvarez, I, 2005: 641) y la antigua abstracción del Volkgeist se transformaría en un «paralelogramo de fuerzas» (*ibíd.*, 642), bajo la definición positivista. Los nuevos conceptos armonizaban mejor en los ámbitos científicos, pero su divulgación fuera de ellos, resultaba demasiado inconclusa. Los folkloristas, Rodríguez Marín y Machado y Álvarez, comprendieron que aquellos términos se asimilarían mejor desde los resortes de la literatura porque permitirían idear un «boceto de la vida», que revelase cómo la «sentía el hombre del pueblo» (Baltanás, 2004: 328). A este intento, correspondieron las personificaciones de «Juan del Pueblo» y «Juan del Campo».

Cabe recordar que mientras Rodríguez Marín preparaba sus *Cantos populares españoles* (1882), publicó por vez primera *Juan del Pueblo*. La creación de dicho personaje le sirvió para caracterizar la evolución del concepto Folk-Lore, que al final asomó como una «demobiografía» (*ibíd.*, 332). Pero además le ayudó a encajar la obra que componía, pues en sus *Cantos populares españoles* mantendría la línea de interpretar «al pueblo como un solo individuo» (Rodríguez Marín, 1981:16) y así solucionó el problema que presentaba la clasificación de las coplas. El origen de su labor se remonta hasta el año 1871, cuando leyó la colección de Lafuente y Alcántara con dieciséis años. Y ya advertiría:

[...] la falta de muchos cantares comunísimos en mi pueblo natal, que, esencialmente agrícola, abunda en proletariado y, por ende, en cantos populares, [se] me ocurrió la idea de recoger algunos centenares de ellos, para publicarlos como adición a los contenidos en la obra citada. Pocos meses después poseía yo cerca de mil quinientas coplas inéditas (*ibíd.*, 10).

Él mismo explicó en su prólogo que «una circunstancia inesperada», de la que «nunca me mostraré bastante satisfecho» — porque cambió su orientación —, «vino a retardar nuevamente» su trabajo. La azarosa amistad con Machado y Álvarez, «quien hacía algunos años se ocupaba en la tarea de recoger cantares», hizo que su afición transmutara en oficio. La lista de los «trece o catorce mil» cantares que había reunido hasta el momento, se engrosó con «cuatro o cinco mil» más que le entregó Machado. Tal suma le provocó «un mayor desaliento» y reparó en la dificultad que acarrecaba «la publicación de una obra de esta clase» (*ibíd.*, 11). Obviamente, el folclorista estaba refiriéndose al problema de la clasificación. Pero Rodríguez Marín estimaría la idea de renunciar a su proyecto, — dando «por infructuosamente perdidos ocho años de trabajo» —, cuando comprobó que no era posible aplicar los criterios estéticos y literarios, que ordenaban las colecciones de Fernán Caballero o Lafuente y Alcántara. Sin duda, su sistema de clasificación había sido superado por «la rápida propagación de la amplísima ciencia llamada Folk-Lore». Ahora no bastaba con «consignar» los cantares, era necesario «explicarlos» y «acompañarlos» de apuntes «peculiares», que permitieran su «provechoso estudio» (*ibíd.*, 11, 12). ¿Cómo afrontar una cuestión tan delicada? Los procedimientos que organizaban la lírica popular en categorías «curiosas y agradables» (*ibíd.*), habían perdido su prestigio. Desde la perspectiva folclorista, la poesía tradicional tenía que ser razonada como «un todo orgánico que reflejaba la vida entera del hombre del pueblo» (Baltanás, 2004: 323). En este punto, Machado desestimaba el carácter romántico:

Claro es que toda poesía es siempre *individual*; que hay hombres poetas y hombres que no lo son, entendiéndose por poeta el que goza de un organismo a propósito para traducir en palabras rítmicas y bellas sus sentimientos y deseos, dando cabida en sus producciones a una serie de materiales no elaborados por él más que en una parte alícuota y pequeñísima, hasta tal punto, que más bien puede considerarse como un combinador de elementos actuales y preexistentes, que como un mágico prodigioso que

sacase del seno de la nada una serie de maravillas para embaucar a los mortales, a la usanza de los sacerdotes antiguos que tenían ese don especial [...].

El hombre del pueblo que hace versos, como el erudito que los compone, no es con relación a los demás hombres más que un organismo apto para la poesía; no crea nada nuevo ni original, ni hace otra cosa que condesar una serie de elementos afectivos e intelectuales, de que es quizás el menos autor de todos, en el pleno sentido de la palabra [...] (2005: 646).

Juan del Pueblo recobró todo su valor, sus coplas ensamblaban «elementos anteriores y coetáneos», de ahí que aquella lírica fuese «con razón anónima» y sus «variantes interesantísimas». El personaje representaba al pueblo mismo y sus cantos ratificarían esta idea:

A falta, pues, de una base completa de clasificación y de medios seguros para distinguir en cada caso el carácter más saliente de la producción popular, he procurado en cuanto a lo segundo, salvar con detenido examen la dificultad; y, en cuanto, a lo primero, atenerme en lo posible a mi propósito de considerar al pueblo como un solo individuo y someter a esta idea todos aquellos cantos que por su modo de ser no lo rechacen abiertamente (1981: 16).

En la declaración de Rodríguez Marín, descansaron dos conceptos que conducían hasta el pensamiento machadiano, el cual le brindó la inédita noción teórica que diferenciaría su colección de las publicadas con anterioridad. La primera idea, procedente de Machado y Álvarez, apreció que «el hombre del pueblo canta siempre sin fin preconcebido, sin otro estímulo que el de su sentimiento» y que «los pensamientos que integra en sus producciones forman [...] el tuétano, la médula de su propia vida» (2004: 644). Y como consecuencia de este razonamiento, surgió la segunda premisa: «la copla es afectiva siempre, [...] lo que engendra siempre es un sentimiento» (*ibíd.*, 634). Desde luego, Marín discernió que la única posibilidad para clasificar la lírica popular, era ordenándola según las edades de la vida humana. Machado y Álvarez confirmaría este acierto en el *Post-scriptum* a los *Cantos populares españoles* y asimismo podemos comprobar cómo se convirtió en el guía teórico de la obra:

Como el señor Marín es no sólo poeta, sino folklorista, que conoce la importancia de ese nuevo género de estudios y, dentro de él, aprecia, quizá, más especialmente, como español, el contenido ideal y afectivo de las producciones que colecciona y anota, ha sabido en este punto hacer un trabajo que, aunque acaso pase desapercibido para

algunos, agiganta la magnitud de su empresa, con la que su nombre pasará ciertamente a los venideros: me refiero al orden de colocación de las coplas, trabajo tan penoso y difícil como útil para el demopsicólogo (2005: 665).

El «demopsicólogo», que era la suma de un recolector-intérprete y un científico con mirada literaria, se vio obligado a construir un nuevo concepto de lírica popular, explicado como una biografía del pueblo. Se trataba de un relato que abarcaba todas las vivencias que el hombre experimentaba desde su nacimiento hasta su muerte y sin olvidar «su reacción sentimental» (Baltanás, 2004: 327). Machado y Álvarez puso de manifiesto que:

El señor Marín, considerando al pueblo, al que en mis primeros artículos llamaba la *humanidad niña*, como una sola personalidad, clasifica sus producciones según las distintas épocas de la vida, método que nos permite estudiarlas con cierta racional independencia unas de otras; y digo cierta racionalidad e independencia, porque llamando *Cancionero* a su conjunto, puede estudiarse todo él por un determinado aspecto, con gran provecho de la ciencia a que pertenezca la determinada faz bajo que se estudie (2005: 625).

La ordenación aportó otro grado de «coherencia», a la vez que un «rigor lineal», que favoreció «las investigaciones o consultas transversales, desde un punto de vista particular o monográfico» (Baltanás, 2004: 326). Posteriormente, Menéndez Pelayo llamó la atención sobre esta novedad:

El sistema de clasificación no se funda en circunstancias exteriores, como en las formas métricas, que en la poesía popular no suelen ofrecer gran variedad ni riqueza, siendo fácil reducirlas a dos o tres tipos muy característicos; sino en algo menos formal y mucho más hondo e instructivo; en el contenido psicológico de los cantares mismos, que, estudiados de esta manera, vienen a ser trasunto de la vida humana desde la cuna al sepulcro, espejo de la sociedad en sus diversos estados y condiciones, y, finalmente, inmensa biografía de un personaje colectivo que en este drama de innumerables actos nos revela, por medio de la efusión lírica, y sin ambages, lo más recóndito de su sentir, de su pensar y de su querer (Vol. V: 55).

En el año 1883, en Sevilla, el editor Francisco Álvarez publicó en su domicilio particular los cinco tomos que conformaron la labor de Rodríguez Marín. Las 8174 composiciones de *Cantos populares españoles* se dispusieron del siguiente modo:

1. *Nanas o coplas de cunas*
2. *Rimas infantiles*
3. *Adivinanzas*
4. *Pegas*
5. *Oraciones, ensalmos y conjuros*
6. *Amorosos*
 - a) Requeiebros
 - b) Declaración
 - c) Ternezas
 - d) Constancia
 - e) Serenata y despedida
 - f) Ausencia
 - g) Celos, quejas y desavenencias
 - h) Odio
 - i) Desdenes
 - j) Penas
 - k) Reconciliación
 - l) Matrimonio
7. *Teoría y consejos amatorios*
8. *Cariños y penas filiales*
9. *Religiosos*
10. *Sentenciosos y morales*
11. *Fiesta y baile*
12. *Columpio*
13. *Jocosos y satíricos*
14. *Estudiantes, soldados, marineros, mineros, contrabandistas, bravucones y borrachos*
15. *Carcelarios*
16. *Históricos y tradicionales*
17. *Locales*
18. *Varios*

Pero su colección no se libró de algunas críticas. Machado reparó en su *Post-Scriptum* que:

El Señor Marín [...], comenzando por las coplas de cuna, presenta luego en los tomos segundo y tercero y principios del cuarto el proceso amoroso de Juan del Pueblo, que termina con el matrimonio y en las coplas llamadas penas filiales, establece después una

serie de secciones de coplas que parecen desdecir un poco del plan adoptado; pero que hacen, agrupadas, del tomo cuarto, excepción hecha del primero, el tomo más interesante de la obra (2005: 630).

Propuso que las secciones de *fiesta, baile y columpio*, e incluso la de *estudiante*, podrían haber sido agrupadas bajo el epígrafe de *costumbres*. Otras, como las *locales* o las *geográficas*, podrían reunirse con las *históricas*. Las *jocosas* podrían haberse incorporado al período de la adolescencia; como las coplas *satíricas* a la sección de las *sentenciosas y morales* por resultar análogas. Gutiérrez Carbajo suma dos observaciones en *La copla flamenca y la lírica de tipo popular*: «se echa de menos [...] la indicación de las localidades en que fueron recogidos los cantos» (I, 1990: 331). Esta ausencia la defenderá Marín en su prólogo de *Cantos populares españoles*: «las más de nuestras coplas no son privativas de un pueblo, de una provincia, ni siquiera de unos de los antiguos reinos, sino comunes a muy diversas y distantes regiones» (Rodríguez Marín, 1981: 10). El profesor señalará la segunda contrariedad: «Rodríguez Marín recogió coplas cultas a sabiendas de que pertenecían a autores conocidos pero que, sin embargo, se habían popularizado y divulgado entre el pueblo, como las coplas de autores anónimos» (Gutiérrez Carbajo, I, 1990: 332). El recolector, que no consideró este hecho como una imprudencia, replicó: «Entre los cantos populares de autor anónimo, que constituye la inmensa mayoría de los existentes, he dado cabida a varios que, teniendo evidente paternidad culta, han merecido el honor de que el pueblo los prohije» (1981: 21).

Cantos populares españoles y el *Post-Scriptum*, que le acompañó, merecieron los elogios de sus coetáneos. Mila y Fontanals, Menéndez Pelayo o Hugo Shuchardt,⁴² lo

⁴² Pese a que es la primera vez que lo nombramos, el profesor de Graz significó en determinados momentos académico-personales de Machado y Álvarez un soporte intelectual. Al parecer su llegada a Sevilla en 1879 animó a *Demófilo* a emprender la posterior tarea que culminaría en la primera *Colección de cantes flamencos* de 1881. Es un «profesor prestigioso, interesado en el dialecto andaluz, en el habla del vulgo, que no estudia aisladamente sino en relación con los aspectos etnológicos» (Baltanás, 1996: 23, 24). Como vemos, compartió una idéntica línea de estudio con Machado y Álvarez, además de una orientación filosófica, positivista y evolucionista. La estancia de Hugo Shuchardt en Sevilla debió suponer para el grupo de folkloristas andaluces un estímulo. Finalmente, seis meses después de la edición de *Colección de cantes flamencos*, el profesor alemán publicó *Die Cantes flamencos* que concibió como una respuesta, pero también como una aportación, al libro de su amigo. «Es mi propósito —afirma Shuchardt— conversar con él por escrito y agradablemente sobre los cantes flamencos de los que tuve conocimiento en el Café de Silverio y sobre los cuales al igual que de otras materias semejantes hablamos bastante en el año 1879» (cit. en *ibíd.*, 35).

mismo que la prensa o el *Boletín de la Institución Libre de Enseñanza*,⁴³ dedicaron referencias laudatorias a sus obras. En especial, éste último reseñó el trabajo de *Demófilo* como:

La obra del Sr. Machado es el complemento de la del Sr. Rodríguez Marín *Cantos Populares Españoles*. Es también un precioso libro de propagandas de los estudios a que se prestan las creaciones del pueblo. Su autor tiene autoridad indisputable para tratar de estas materias: su esclarecida inteligencia y su amor al pueblo, expresado por su pseudónimo, Demófilo, hacen sus producciones dignas de la mayor estimación. El Post-Scriptum es, por el fin que el Sr. Machado y Álvarez se propuso al escribirlo, un rico arsenal a que podrán acudir con éxito cuantos deseen encontrar motivos de pensamiento sobre las manifestaciones artísticas del pueblo andaluz (cit. en Pineda Novo, 1991: 249).

2.1.5 *Cantes flamencos. Colección Escogida*

De nuevo, el 21 de abril de 1887, Luis Montoto recibe una carta con dos buenas noticias de Machado y Álvarez. La primera es «que he sido nombrado individuo de la junta directiva de Folk-Lore en Inglaterra» (cit. en Pineda Novo, 1991: 276) y ya en la segunda, le anuncia la publicación de «un tomo de canciones flamencas y andaluzas elegidas». Pero otra vez volverá a reclamar su ayuda: «como tú me quieres, eres andaluz, tienes buen gusto y eres capaz de gastarte cinco duros por servirme, te pido que me recojas algunas: con menos de un ciento, *bien elegidas*, me bastan» (cit. en *ibíd.*, 277).

La próxima colección sólo acogería las coplas y un prólogo de cuatro páginas que firmaría el mismo *Demófilo*, quien deseaba únicamente «pan para los churumbeles», por eso la liberaría de todo «carácter folklórico» y «científico». Aquella confianza insinuaba que ahora el proyecto se emprendía más «por motivos económicos que

⁴³ No consideramos forzosa la elaboración de un epígrafe, que muestre exclusivamente la estrecha relación que sostuvo Machado y Álvarez con la Institución Libre de Enseñanza. Aun así tampoco queremos obviar su relevancia. Pero en este sincrético bosquejo que venimos realizando y que analiza los vínculos machadianos, poniendo especial atención a todas las ramificaciones de su trayectoria vital, académica, folklórica y sentimental que enlazan con el símbolo del “pueblo” y la manifestación del flamenco, la Institución Libre de Enseñanza supone, bajo nuestro punto de vista, una acción paralela a toda la labor que antes hemos citado. Podemos extraer, sin embargo, las palabras de Pineda Novo refiriéndose a esta relación: «La *Institución* no sólo va a influir en la familia Machado, (...) cambiará el rumbo de la vida de sus miembros, en su formación intelectual, en su sentido humano y hasta en la manera franciscana de vivir y de vestir» (1991: 171). Y prosigue: «amaban los Machado a este Centro, aunque, en verdad, a quien veneraban y profesaban sincero cariño era a su fundador y gran maestro, don Francisco Giner de los Ríos» (*ibíd.*, 172).

personales, a pesar de su desilusión moral» (*ibíd.*). Y en el nuevo y breve prefacio no asomó ni siquiera una leve queja por el trato que las labores folklóricas recibían en España.

Los preparativos de la inminente recopilación de cantes flamencos concluyen con cierta rapidez; en el volumen, además de colaborar «sus amigos de Sevilla», Luis Montoto participó con «diversas coplas» de su autoría, y aunque carecían del demandado tono flamenco, Machado y Álvarez las incluyó con «la grafía del pueblo» al presentar «el sello de lo popular» (*ibíd.*, 278). *Cantes flamencos. Colección escogida* (1887) apareció en menos de dos meses, editada por la «Biblioteca» de *El Motín* — el periódico satírico semanal, de tintes republicanos y anticlericales — e impresa en los «talleres» de la «Imprenta Popular», ubicados en «la madrileña Plaza del Dos de Mayo» (*ibíd.*). *El Motín* informaría de la salida del libro ese mismo junio:

Acaba de ponerse a la venta un elegante tomo de dos páginas, titulado *Cantes Flamencos (Colección escogida)* donde hemos recopilado lo mejor de cuanto ha producido la Musa popular, tanto en Soleares como Seguiriyas Gitanas, como en Coplas Flamencas, como en Cantares propiamente dichos.

Tanto por su contenido, como por su artística cubierta, su esmerada impresión y su buen papel, es superior a cuantos en su clase se ha publicado. A pesar de esto, sólo costará 3 pesetas, recibéndolo los suscriptores directos a EL MOTÍN, con el 25 por 100 de rebajas (*ibíd.*, 278, 280).

La nueva colección no tuvo una aceptación tan positiva como la anterior. Su hijo, Manuel Machado, decidirá reeditarla en 1946 y la acompañará de una «Acotación Preliminar», en la que afirmaría tener «la seguridad de hallarse con este libro ante la más exquisita, aquilatada y perfecta selección de coplas andaluzas, hecha, como sólo él podía, por quien más supo y entendió de nuestra poesía popular» (cit. en *ibíd.*, 284).

Para *Cantes flamencos. Colección escogida*, Demófilo volvió a reconsiderar la validez del criterio métrico y lingüístico — en detrimento del musical—, por ajustarse mejor a los requerimientos de la poesía popular. «Las soleares son ahora tercerillas, las coplas son todas estrofas de cuatro versos octosílabos arromanzados. Las serranas [...] son seguidillas clásicas, con o sin estribillo. En cuanto a los cantares, vuelven a ser coplas, pero esta vez con grafía y estilo normalizado» (Baltanás, 1996: 51, 52). Al respecto, Manuel Machado explicó:

Todas las coplas que aquí caen bajo el epígrafe de *Cantes flamencos* —“lo flamenco” se hace con el tiempo más y más indefinible, porque comenzó significando exactamente “lo gitano” y, en un devenir constantemente, ha llegado a designar la mezcla progresiva y cada vez en distintas proporciones, de “lo gitano” con “lo andaluz”, *agachonándose*, que diría un *cañí* — todas, digo, todas las coplas de este libro son absolutamente populares. Nacieron cantadas, en toda la gama y por todos los estilos del pueblo. Y siempre se cantaron, no sólo por los profesionales del arte, desde el Tío Luis, el de la Juliana, a don Antonio Chacón, pasando por El Fillo y el señor Silverio, por La Andonada, la Trini y la Cerneta, sino por cualquiera Juan del Campo o de la ciudad que ha tenido un amor o un dolor que decirle a una guitarra, o simplemente, y sin otra música que la voz humana, al aire de la noche andaluza (cit. en Pineda Novo, 1991: 286).

Dos motivaciones singulares, explícitas en el prólogo, concretan la intencionalidad del nuevo cancionero, además de establecer una especie de comunicación con las deducciones filiales. La primera razón es la de categorizarlo dentro de las colecciones decimonónicas, diferencia visible frente a la recopilación anterior. «Ajeno a todo propósito folklórico y mira científica, este libro ofrece una gallarda muestra de las condiciones artísticas del gran poeta anónimo. Colección escogida de *Cantes flamencos* y *cantares*, sus elementos se encuentran diseminados en las colecciones conocidas [...] de sus predecesores» (Machado y Álvarez, I, 2005: 413). Desde luego, se manifiesta una renovada voluntad de divulgación, que realza el vivo registro discursivo mantenido en el prefacio, «para solaz y recreo de las personas de buen gusto literario» (*ibíd.*, 414). La otra motivación da cuenta de que *Demófilo* ha empezado a identificar el flamenco con lo popular. Finalmente, lo gitano ha acabado por *agachonarse*, tal y como anticipó en el prólogo anterior. El flamenquismo, entre las capas populares, se ha convertido en un fenómeno social muy atractivo, en un divertimento accesible, pero los sectores intelectuales comenzarán a sospechar a partir de su envoltura. Machado y Álvarez advierte justamente lo contrario, el flamenco, lejos de representar una «teoría cerrada», se muestra sensible a las condiciones históricas. Este juicio vertebrará su pensamiento a pesar de «los estímulos intelectuales que le llegan del exterior» (Baltanás, 1996: 55, 56).

En efecto, se percibe cómo evoluciona la fraternización entre la poesía popular y el flamenco en el pensamiento machadiano, desde sus primeros artículos, publicados en la década de los setenta, al prólogo de 1881 y a este último de 1887. Apreciamos que en 1871 aún no menciona la especificidad de la lírica flamenca. Más bien, los «cantes

flamencos constituyen un género especial de cantares». «Al sacarlos a la escena, por primera vez», es lógico que pese una «cierta timidez» en su descripción (Machado y Álvarez, I, 2005: 84). Aunque en el prólogo de 1881 apuntala los rasgos distintivos de esta «poesía espontánea» (2005, I, 210): la desnudez, la franqueza y la sencillez. Y resulta muy interesante que sus tres escritos contemplen la espontaneidad y la sencillez como «notas características» de la lírica flamenca. Ya, en 1871, había destacado los «inmensos tesoros de belleza» (*ibíd.*) que encerraba y la «fantasía poderosa», «lúgubre y tétrica» (*ibíd.*, 202), que poseía. Mientras que en la introducción de 1887, se referirá esta vez a su alma, «ruda y agreste si queréis pero virgen» (2005, I: 418). La definición de esta poesía no variará mucho en los prólogos de sus dos cancioneros, si en 1881 hablaba de «composiciones todas en que predominan los sentimientos melancólicos y tristes en grado ascendente», con «imágenes que revelan extraordinario vigor de fantasía» (*ibíd.*, 202), en 1887, preferiría definir las como «producciones [de] un vigor extraordinario y gran propiedad» (*ibíd.*, 419).

Resulta evidente que en el último prólogo nos habla un folclorista consolidado, sin la necesidad de demostrar nada. Prefiere insistir en el concepto de poesía popular que sostuvo en el *Post- Scriptum a Cantos populares españoles*, igualmente recalca que «las coplas populares no están hechas para *venderse*, ni aun para *escribirse*; por lo tanto es imposible juzgarlas bien no oyéndolas cantar, toda vez que no sólo la música, sino el tono emocional, les da una significación, una expresión y un alcance que meramente escritas no pueden tener» (I, 2005: 417, 418). La comunión entre la copla y la música, como una perfecta síntesis de un sentir extraordinario y concreto, queda reflejada en sus textos. En su escrito de 1871, expresaría que algunos cantes «varían en forma métrica según la música con que son cantados, y ésta pasa por una serie infinita de matices», proporcionándoles el que sean «afectivos», «con lo cual [...] el ánimo se predispone a los sentimientos más sombríos» (I, 2005: 85). La misma interpretación apareció, de manera más extensa, en el prólogo de 1881. Aquí presentó una relación de todos los cantes flamencos, entendiéndolos según su música. Pero los tres textos coincidirán en «la contraposición entre gitanos y andaluces como supuestas entidades raciales» (Baltanás, 1996: 31). La fantasía rica y risueña de los andaluces se opone a la gitana, lúgubre y tétrica, que determina «la temática y la música» (*ibíd.*) de sus cantes, que *Demófilo* siempre entenderá como afectivos.

Expuestas las analogías que presentan los documentos machadianos, pasaremos a centrarnos en las novedades que configuran el prólogo de *Cantes flamencos. Colección escogida*. En torno a la parte central, florecen «dos cuestiones capitales en los estudios de literatura popular de la época: el concepto de autoría y la caracterización de la copla popular» (Baltanás, 1996: 48). Para el primer asunto, recupera la perspectiva *demofilosófica* de su *Post-Scriptum*. El pueblo ha dejado de ser un todo indiferenciado. Ahora lo conforma «una serie de hombres» (Machado y Álvarez, I, 2005: 642), en los que «predomina el sentimiento y la fantasía, siendo en este sentido más poetas que los hombres cultos y eruditos, por estar más cerca de la niñez que los hombres reflexivos» (*ibíd.*, 643). Y razona: «como poetas, los hombres del pueblo cantan sus afectos, sus deseos y sus aspiraciones, mostrando [...] la naturaleza humana más cerca de su origen» (*ibíd.*). Esta interpretación, incluida en el *Post-Scriptum* de *Cantos populares españoles*, enlazaba directamente con el concepto de autoría, expuesto en el prólogo de 1887. Los autores de estas coplas eran un conjunto de hombres que tenían «el mayor número de notas comunes» (*ibíd.*, 642), aunque, claro estaba, «toda poesía es siempre [un acto] individual» (*ibíd.*, 645). Poco importaba entonces que los autores fueran de origen culto o popular: «si los poetas eruditos hacen coplas *completamente iguales* a las del pueblo, esto sólo puede indicar que también ellos son del *pueblo*» (cit. en Baltanás, 1996: 48). En cuanto a la autoría manifestó:

Al decir autor, no quiero decir precisamente autor, sino autores [...] todas las coplas de esta colección no son hijas de un mismo padre, sino de muchos, a los cuales, [...], llamaré Juan Sánchez, Manuel Pérez, Dolores García y Josefa López, sin contar al *Fillo*, *Frasco el Colorao*, *Curro Durse* [...].

Tienen estos autores por profesión la de vivir [...]. Entre estos [...], anónimos en fuerza de llamarse como se llama todo el mundo, hay autores y autoras, y toman parte ciertamente no menos Menganitas que Fulanitos, esto es, *hombrecillos*, *que personas imaginarias* [...] (Machado y Álvarez, I, 2005: 415 y 416).

Machado y Álvarez había comenzado a desarrollar a partir de su *Post-Scriptum* una teoría inédita de la poesía popular, en la que señaló la estrecha unión que mantenía con la lírica culta. Y precisó:

La poesía erudita, culta, y la popular, desenvuélvanse paralelamente en la historia, y ejercen una sobre otra respectiva influencia, como respectiva influencia ejerce la natural y necesaria comunicación de los hombres eruditos y los del pueblo, de los niños y de

los adolescentes, de los adultos y de los viejos, eslabones todos de una inmensa cadena, que, comenzando en el hombre salvaje, concluye en hombres ya tan civilizados como Spencer y Goethe, como Victor Hugo y Darwin (*ibíd.*, 645).

La poesía popular reunía un muestrario de particularidades que la distinguía de una forma «superior, casi siempre, a la hecha por el erudito» (*ibíd.*, 418). Las razones las fundamentaba en la carencia de «adornos postizos», que «esmaltaran sus risas o sus lágrimas» (*ibíd.*, 417). Otra nota distintiva la constituyó la ausencia de ripios, pues si una copla incluye algún ripio es que «no la ha hecho el pueblo» (*ibíd.*, 412). A esta lírica también la caracterizó su improductividad social: «Juan y María no comprenden tampoco que pueda convertirse en motivo de lucro el cantar uno sus penas, ni mucho menos en motivo de recrear a un público determinado» (*ibíd.*, 417), con lo que se diferenciaban del romance del ciego. Una vez más, *Demófilo* quiso destacar su esencia «real y espontánea»: la copla «cuando nace, nace ella misma cantándose» y puntualizó: «una copla escrita, es una copla estropeada». «El alma no adulterada, ni enmascarada», permitía esta psicología poética, que se desenvolvía «sin convencionalismos, ni caretas que la desnaturalicen, ni disfracen» (*ibíd.*, 418). Quizás, la «intensidad» y el empirismo de sus autores prestaba a sus creaciones «un vigor extraño», cuyas máximas se condensaban en la «gran propiedad y sobriedad» (*ibíd.*, 419). Esta economía de «imágenes y comparaciones» evitaba lo «exótico y lo estrafalario» porque cada individuo prefería referirse a lo suyo (*ibíd.*, 420). Una virtud más que poseían las coplas populares era su amplio molde, «vago e indeterminado», en las que bastaba «la más leve modificación de un relativo, de un tiempo, de un nombre, de un artículo, muchas veces de una sola letra, para hacerlas adaptables a los casos y cosas más diferentes» (*ibíd.*). Desde esta perspectiva, la «indeterminación, la ambigüedad y la capacidad de generar sentidos a partir de un mismo significante» (Baltanás, 1996:50) brindaban un caudal de palabras con capacidad de expresar «muchas relaciones diferentes» (Machado y Álvarez, I, 2005: 420). Inevitablemente, la tarea que acometió durante toda su vida, le condujo a elaborar su propio concepto sobre poesía popular. Por lo demás, la coda a su prólogo de 1887 reivindicó la dignificación del cante a través de la poesía:

Muchas de las coplas que tenéis a la vista, no se han elegido tanto por sus condiciones de belleza como por su carácter *flamenco*, cualidad tan difícil de definir como fácil de apreciar por los inteligentes que comprendan todo el alcance del estribillo de la copla de *Panaeros* que dice:

Pa tené grasia
sa menesté reuní
muchas circunstancias;

circunstancias que, por desdicha, no reúne el prologuista de esta colección, destinada sólo a proporcionar un buen rato a los aficionados al género y, cuando más, un motivo de pensamiento a los aficionados al estudio de la Literatura popular hoy tan en boga en todos los pueblos cultos (*ibíd.*, 421).

2.1.6 Silverio Franconetti

Aquella «muchacha morena», de «corazón de plata» y con el nombre de *Seguiriya*, resistía bien la seducción.⁴⁴ Sin embargo, en la voz de quien la dominaba, caía rotunda, casi como una «esclava» (Núñez de Prado, 1986: 241), que se revela áspera y fiel. *Seguiriya* decidió que con aquel cantaor no haría ninguna excepción, por mucho que la

⁴⁴ Estos calificativos están tomados del poema «El paso de la siguiiya», donde Federico García Lorca personifica a este palo como una «muchacha morena», técnica que, por otro lado, se repite en *Poema del cante jondo*. Sin más, reproducimos sus versos:

Entre mariposas negras,
va una muchacha morena
junto a una blanca serpiente
de niebla

Tierra de luz
cielo de tierra

Va encadenada al temblor
de un ritmo que nunca llega,
tiene el corazón de plata
y un puñal en la diestra.

¿Adónde vas, siguiiya,
con un ritmo sin cabeza?
¿Qué luna recogerá
tu dolor de cal y adelfa?

Tierra de luz
Cielo de tierra

extasiase su poder. Al final, soltó su «blanca serpiente de niebla» y lo convirtió en su «víctima» (*ibíd.*, 242). Silverio Franconetti murió en 1889,⁴⁵ pero el artista ya había aprendido que la siguiirya siempre terminaba por conducir a lo más oscuro y remoto de la tierra. Si el orgullo pudo haber sido el privilegio que trastocara su vida, la siguiirya lo igualó con el destino de sus semejantes y así, antes de morir, conoció «los horrores de la pobreza hasta el extremo» (De Prado, 1986: 242).⁴⁶ Daba igual: «fueran gitanos, fueran payos partían de la pobreza y solían regresar a ella» (Grande, 1999: 282).

Demófilo y Silverio Franconetti hicieron amistad en el año 1878, «en el primer Café Cantante de Verano», «situado en la famosa Alameda de Hércules y ‘dedicado exclusivamente a cantares flamencos y a bailes del país’» (Pineda Novo, 1991: 75). Pero, tras regresar de Buenos Aires en 1865, justo cuando consiguió la mención de «rey de los cantadores», el artista se asoció con Manuel «El Burrero» y abrieron un café que «pronto se hizo popular en Sevilla» (*ibíd.*). Sus perspectivas profesionales, en términos comerciales muy contrarias, colisionaron rápido y ambos no buscaron un acuerdo posible.

⁴⁵ «Se dijo a la muerte de Mairena que todos los grandes siguiiryeros murieron del corazón. Ya antes, no recuerdo donde, habíamos leído que “la siguiirya es la angina de pecho del cante”» (Agustín Gómez, 2004: 29). Con Silverio Franconetti se inicia plenamente la «Edad de Oro del Flamenco», que abarca prácticamente casi un siglo «providencial» (Ríos Ruiz, 1997: 30) para este arte. «Es la etapa [...] más rica y fértil, pues los estilos fundamentales quedan [...] fijados» (Álvarez Caballero, 2004: 87). Respecto al «creacionismo flamenco» (1997, 30) de la época, observa Ríos Ruiz, que «existió una gran diversidad cualitativa». Paquirri el Guanté «marcó el compás», «básico en la estructuración» de los tangos, soleares y cantiñas. Es el momento también de los llamados “cantes trianeros” que creara Frasco el Colorao, al que le siguieron el Lebrijano —inaudito siguiiriero— o Juan el Pelao, «fenómeno del martinete». Asimismo nos encontramos con Enrique el Gordo Viejo, íntimo amigo de Franconetti, y fundador de una larga «dinastía flamenca» que desemboca en Manolo Caracol. Junto a María Borrigo que fue fundamental en «los cambios del cante por siguiiryas» (*ibíd.* 30, 31).

⁴⁶ Núñez de Prado, del que afirma Agustín Gómez que fue «un testigo casi directo, acaso el más cercano que tengamos con el propio *Demófilo*» (2004: 29), relató que Silverio Franconetti «llegó a disfrutar de una vida cómoda y próspera, que pudo creerse contra la pobreza». Además, Félix Grande, en *Memoria del flamenco*, recoge una anécdota de Pepe el de la Matrona, pero como señala el autor esta prueba de suficiencia es «una de las escasas excepciones dentro de una constante más cercana a la sumisión que al orgullo» (1999: 278). Transcribimos sin más aquel suceso: «En uno de esos momentos en que Silverio se anunció llegó el gobernador una noche —ya después de haber terminado el café— y llegó también el primer jefe general de la Guardia Civil, que se montó en España, y el general Sánchez Mira, que era capitán general de Sevilla, y llegaron con el gobernador: —Oye, Franconetti, venimos a escucharte. ¡Y la contestación que les dio ese hombre!— Pues siendo esta su casa, ustedes pueden disponer de mí, pues en este momento es imposible, porque yo en estos quince días que me he anuncio p´a cantar al público me debo al público, y si tengo un fallo me desprestigio, de manera que cuando cumpla el compromiso de estos quince días que estoy comprometido con el público de Sevilla pueden ustedes contar conmigo en lo que ustedes quieran, pero en estos momentos han llegado ustedes tarde; p´a oír a Silverio tienen ustedes que venir a su hora debida.—Bueno pues nada volveremos» (*ibíd.*).

Sus desavenencias totalmente irreconciliables hicieron que Franconetti abandonara el negocio, pues poseía «ideas muy concretas» sobre el cante y «no quiso hacer concesiones» (Álvarez Caballero, 2004: 94). Deshecho el vínculo con Manuel «El Burrero», que «anteponía el elemento crematístico a todo», se lanzó a «la aventura de los cafés cantantes» (*ibíd.*). Inició su etapa en el Café Cantante de Verano, «época donde *Demófilo* bosquejaría su biografía» (Pineda Novo, 1991: 75), informándonos de que «en la actualidad prepara un café, que vendrá a sustituir al que hasta hace poco más de un mes llevaba su nombre en la calle del Amor de Dios» (Machado y Álvarez, 1996: 268). Su «primer y único biógrafo» (Pineda Novo, 1991: 75) se refiere al Salón Silverio de la calle Rosario, «inaugurado en la víspera de la Feria de Abril de 1881» (*ibíd.*). Manfredi Cano recreó en *Gente de bronce y seda* (1965) su posible ambiente:

Humo. Mesas de mármol amarillo, de puro antiguas y de mil fregoteos. Gente, café humeante, copas de cazalla, seriedad. Sombreros de ala ancha, coletas, trajes, cortos, botas camperas. Dentro, a veces, suena el estruendo de cristales que se han roto violentamente, y en seguida se oye un juramento, acaso un llanto, que luego desaparece. Nadie hace caso. Están los flamencos de la Macarena, los del Matadero, los de Triana, los de la Cava. Están también los artesanos, que como diversión extraordinaria queman en una noche los ahorros de un mes. Están los señoritos generosos de su dinero, buscadores de las buenas mozas de tronío. Están los comerciantes, los labradores, los tratantes de bestias o de cereales, gente adinerada, bien vestida, solemne en su actitud como espectadores de mágicas ceremonias en recintos mágicos. A todos les une una afición común que les araña el alma: el cante y el baile (17).

También, Luis Montoto, Rodríguez Marín o Díaz Martín, acompañan a Machado y Álvarez. A lo lejos parecen un pintoresco grupo de amigos, extraños intelectuales apasionados por los fenómenos folklóricos, que escriben coplas a cambio de un palco. De aquellos días flamencos, Rodríguez Marín recordó:

Yo — perdóneseme la jactancia— cursé estos estudios por sus principios y trámites, y fui, al que discípulo, condiscípulo de don Antonio Machado, cuando entre ambos, por los años de 1880 a 1882, asistíamos como alumnos libres a la cátedra sevillana del gran Silverio Franconetti (al salón Silverio, calle del Rosario), no sólo para escuchar a los cantarores y tocaores de su tablao, sino, lo que es mucho más, para conversar amistosa y diariamente con aquel rey de los cantaores, que estempló (*sic*) a la mismísima María

Borrigo, reina de la playera, allá en los años postreros de la monarquía de Isabel II (cit. en Pineda Novo, 1991: 75).

Machado y Álvarez manifestó que siempre prevaleció en Silverio la idea «de abrir el cante gitano a nuevos horizontes» (1996: 269). El cantaor se afanó en la búsqueda de un espacio intermedio, donde el flamenco no viera perjudicada su dignidad y al mismo tiempo no perdiera su oportunidad de conquistar al gran público. Como *Demófilo* reconoció, aquella decisión conllevaba unos «peligros implícitos» (Álvarez Caballero, 2004: 94) y se preguntó: ¿Era posible encauzar el género «de la taberna al café» (Machado y Álvarez, 1996: 269) a la par que ennoblecerlo? Juzgó que no, aunque «la idea del cantaor andaluz» pareciese «generosa en su origen», resultaría «equivocada y contraproducente» (*ibíd.*). Así lo argumentó en su biografía:

En la taberna, en las reuniones familiares o de amigos, donde cantaba el *Fillo* y donde antes cantaron el *tío Luis el de la Juliana*, *tío Luis el Cautivo* y otros no menos célebres, los cantadores eran los verdaderos reyes, los obsequiados siempre, y aunque pagados a veces, eran escuchados con religioso silencio... En los cafés, por el contrario, el público se impone, es el verdadero rey, y como en su mayoría no es inteligente, ni está acostumbrado a discernir lo bueno de lo malo, ni, por lo general, participa de aquel sentimiento profundamente triste que domina a los gitanos al cantar, va *agachonando*, pase la palabreja, a los cantadores, que, movidos ahora más por el interés que por el arte, tienen que ir acomodándose a los gustos del público que paga, público compuesto de infinidad de individuos que por dos reales de su café, y su copa, se cree con perfecto derecho para aplaudir o silbar, según su humor (*ibíd.*).

«Los cafés matarán por completo al cante gitano en no lejano plazo», vaticinó. No obstante, reconocería «los gigantescos esfuerzos hechos por el cantador de Sevilla para sacarlo de la oscura esfera, [...] donde vivía y de donde no debió salir nunca si aspiraba a conservarse puro y genuino». En reiteradas ocasiones, denunciaría el agachonamiento del cante gitano, transformado «en lo que llama hoy flamenco todo el mundo». En su propósito de ennoblecerlo y «sin contar con la huéspedada — que era de una parte el público andaluz...—», Silverio había instaurado «el género flamenco, mezcla de elementos gitanos y andaluces». Y, con el propósito de «quemar su último cartucho en defensa del cante gitano», se decidió a abrir un café en la sevillana calle Rosario. (*ibíd.*, 269, 270).

Álvarez Caballero conviene con Machado y Álvarez en la complejidad del panorama, «como los hechos no tardaron en demostrar», pero afirma que si Silverio no hubiese iniciado el proceso, otro lo habría emprendido. El flamenco había evolucionado tanto, según reconoce el periodista, «que no podía quedarse reducido a las capillas gitanas, so pena de fosilizarse irremediamente». Silverio, consciente o «movidó por una intuición genial», expandió «los anchos cauces» que esta música requería (2004: 94). ¿El café cantante de la calle Rosario significó su última heroicidad? ¿El *Salón Silverio* pudo entenderse como el acto de «un soldado valiente que aspira a defender su trinchera» (Machado y Álvarez, 1996: 270)? Por encima de todo, el cantaor creyó en su vocación con el orgullo y la voluntad de un payo, convertido a los ritos gitanos. Franconetti poseyó una conciencia que siempre le posicionó como el «voluntario decidido que muere al pie de la barricada» (*ibíd.*). Comprendió que la integridad del flamenco se regeneraría si se alejaba del prostíbulo y la taberna, por eso tendría que aparecer con «un máximo de categoría artística» ante un público, que comenzaba a malinterpretar su esencia.

Durante toda su vida «mantuvo una actuación significativa y ejemplar». Primero, logró, «a través de su propia personalidad artística», concederle a las escuelas flamencas⁴⁷ el lugar «que hasta entonces no tenían del todo conseguido». Después le otorgó al cante la supremacía en el cuadro flamenco, «que se escuche el cante por el cante será algo que imponga Silverio». Tercero, procuró no fusionar el cante con «elementos artísticos ajenos» a su condición, pero en algún momento se atuvo a ciertas «exigencias comerciales», más propias del marketing, que contrarrestaron con su carácter severo y «con el interés y el esfuerzo» por salvaguardar «siempre» la pureza en el «espectáculo» (cit. en Ríos Ruiz 32 y 33). Con otras palabras, Caballero Bonald manifiesta:

Él fue quien primero se afanó por orientar el flamenco hacia la comprensión del gran público, aligerándolo en muy buena medida de sus minoritarias claves raciales. Dentro de la evolución histórica del arte gitano-andaluz, resulta del mayor interés esta decisiva contribución de Silverio al futuro del cante, el cual perdió así parte de su recóndita fundamentación doméstica para ganar en más asequible difusión. La antigua naturaleza ritual de los estilos gitanos es reconstruida, “actualizada” a nivel popular, por un cantaor que no es gitano y en el propicio clima de un Café Cantante. La suerte del flamenco como “género teatral” estaba echada, sin que ello signifique que debamos atribuir a

⁴⁷ Silverio Francometti dirigió una academia de baile.

Silverio sus posteriores desventuras, tal que la labor de éste fue en todo momento de una intachable autenticidad (1975: 125).

La niñez de Silverio Franconetti había transcurrido en el pueblo de Morón. En aquel paisaje «agrícola, caciquil y religioso» (Pineda Novo, 2000: 49), había aprendido «las primeras letras» (Machado y Álvarez, 1996: 267) y sin ningún entusiasmo el oficio de confeccionar trajes. Al lado de la sastrería familiar, había una fragua donde Silverio tenía la costumbre de escaparse para escuchar durante horas y horas el cante de los gitanos. «A la irresistible tentación que a nuestro cantador ofrecía (tenía apenas diez años) aquella para sus padres maldecida fragua» (*ibíd.*), una circunstancia entorpeció el destino que sus progenitores le tenían previsto. Con frecuencia, *El Fillo* comenzó a visitar Morón, pues en la *Villa del Gallo* mantenía su amor furtivo con *La Andonda*. Quiso el azar que en una de sus visitas, el ilustre artista pudiera dar fe de «las felices disposiciones» que un jovencísimo Franconetti poseía «para el cante gitano». El cantaor, sorprendido, le alienta y el chiquillo, exaltado por los ánimos del maestro, se levanta «contra los deseos de su madre» (*ibíd.*), quien ya reconoce la inutilidad de su empeño.

Franconetti abandona el oficio de sastre y se traslada a Sevilla. Pero por su carácter irreverente se niega «a aprender música a pesar de las muchas personas que así se lo aconsejaban, deseosas de que no malograrse sus excelentes condiciones de voz y de estilo». Más tarde se mudaría a la capital y allí empezó «a dar conciertos siendo uno de los verdaderos iniciadores de esta afición». Machado y Álvarez cuenta que sería en los «años del 55 al 57», cuando aceptó la invitación para marcharse a Buenos Aires:

No sabemos si por excitaciones de su familia que acaso le veía con pena dedicado a la profesión de cantador tan ocasionada a los peligros por las no buenas compañías que acarrea, bien fuera que cediese a las ventajosas preposiciones que le hicieran, bien que viese en aquel largo ya venturero viaje ocasión de adquirir un capital para dedicarse de lleno a su afición, bien, por último que cediese a otros impulsos que no hace al caso averiguar, lo cierto es que Silverio accedió a las invitaciones que le hicieron, embarcándose para Montevideo, donde permaneció ocho años (*ibíd.*, 268).

«A bordo del vapor Gravina», regresa a España en 1864 y, con un interés desmedido, se dedica a lo que deseó desde que tuvo memoria: «elevar a la categoría de espectáculo público aquellos tristes y melancólicos cantares que escuchara en la fragua de los gitanos de Morón y en las tabernas donde cantaba comúnmente *El Fillo*». Sin darse una tregua,

ofrece conciertos por numerosas ciudades españolas, sobre todo en las andaluzas. Consigue «el título de Rey de los cantadores» (*ibíd.*) y despierta de nuevo el entusiasmo que sembró en el 57. Tras su aventura argentina, sucedió que:

Traía la barba corrida y el aspecto de indiano rico, por lo que nadie lo reconoció al regreso; la verdad es que Silverio había sido olvidado en los años de ausencia. Y aquí quiere la leyenda [...] que ya de madrugada, pidiera al maestro Patiño, que estaba a la guitarra, le acompañara nada menos que por seguriyas gitanas. Los flamencos le miraron con guasa [...].

Y cuando la voz portentosa rompió a cantar, todos se quedaron mudos. Era una seguriya que él había hecho famosa antes de marchar:

La malina lengua
que de mí murmura
yo la cogiera por en medio, en medio
la dejara muda.

Entonces lo reconocieron. Nadie podía cantar así (Álvarez Caballero, 2004: 90, 91).

¿Fue el suyo el grito terrible que abría el azogue de los espejos y erizaba los cabellos?⁴⁸ ¿Cómo cantó aquel hombre entre italiano y flamenco? «Su voz afilada y ronca debió de tener unos matices dulces y almibarados, pero gimientes» (Pineda Novo, 2000: 26). Silverio, como un «creador» y un «jardinero», demostró su capacidad para «penetrar bien en las negruras de [...] un abismo, del que interpretó fielmente todos sus horrores» y que lo convirtió en un «verdadero ídolo del entusiasmo popular» (De Prado, 1986: 238). Su gran aportación al cante gitano consistió en dulcificar «la aspereza elemental de los abruptos cantes trianeros de *El Fillo, Pelao, La Andonda* o *Cagancho*». Aligeró «la tragedia del desnudo grito calé» y la sustituyó por una «brillante melodía dramática», en la que exhibió sus vigorosas facultades. Cantó todo «extraordinariamente bien». «Antes

⁴⁸ Los críticos Allen Josephs y Juan Caballero proponen que el precedente lorquiano de los versos «su grito fue terrible» y «se abría el azogue de los espejos» se encuentra en la copla que recogiera *Demófilo*:

Maresita mía
yo no sé por donde
al espejito donde me miraba
se le fue el azogue

Por el contrario se estima que García Lorca no leyó las colecciones de Machado y Álvarez, aunque, obviamente debió conocer la copla.

[...] los cantaores se limitaban a uno, dos o tres palos a lo sumo, pero él fue el primer cantaor enciclopédico de la historia del arte flamenco» (cit. en Álvarez Caballero, 2004: 92).⁴⁹

Núñez de Prado aseguró que «Silverio es el cantaor más humano que existe en la seguiriya» y lo consideró «el cerebro del pueblo» porque «llegó [...] a conmover sus fibras con las poderosas vibraciones de su monstruosa garganta» (1986: 239, 240). Sus seguiriyas habrían de contener las angustias propias de la carne, «que se debilita a fuerza de sufrir, que sólo vive para la pasión y que no admite nada, ni la existencia misma, sin el goce de esa pasión» (*ibíd.*). Quizás hubiera en su grito «la menor [o la mayor] cantidad de alma posible» (*ibíd.*), pero con la que sólo sufre el hombre que crea. Don Antonio Chacón⁵⁰ diría rotundo: «Sólo la seguiriya se canta fuera del mundo, en otro mundo distinto, donde no importa el trabajo, ni la vida, ni nada...» (1965: 25). La seguiriya no le bastó a Franconetti, tal vez «por demasiado espiritual». «Las vibraciones más humanas de sus nervios» necesitaron recurrir a otros palos, como al polo, «género de cante mucho más poderoso que el martinete y de realidad idéntica, por lo que encaja mejor que ningún otro estilo en el orden de las sensaciones orgánicas». Así alcanzó a ser el mejor intérprete de la carne «en cuanto corresponde a la expresión de todas las emociones que pueden hacerse tangibles» (De Prado, 1986: 241)

«El concepto de cante jondo como expresión de penas, dolores, patetismo» fue inaugurado por Silverio Franconetti. Su vuelta de América supuso «su inmediato encuentro triunfal con los públicos», entonces «el género triste» alcanzaría el rango de moda (Agustín Gómez, 2004: 32). Quiso ser «el inconmensurable maestro que [...]

⁴⁹ Su dominio absoluto de los estilos flamencos conllevó un «repertorio de letras [...] difícilmente equiparable [...], así lo atestiguaron [...] *Demófilo*, Fernando el de Triana, Chacón, Diego Antúnez y cuantos le conocieron» (Ríos Ruiz, 1997: 33). Machado y Álvarez dividió el repertorio de Silverio Franconetti según los distintos palos que pudo cantar: polos y cañas, seguiriyas jitanas y serranas.

⁵⁰ Antonio Chacón (1869-1929), «su nombre [...] constituye una época, simboliza un género», con él «hemos llegado a la cumbre del cante malagueño», erigiéndose como «el rey absoluto de la malagueña» (De Prado, 1986: 56, 57). Recordemos que el mismo Franconetti contrató al cantaor para que actuase en su local; de sus inicios en el *Café Silverio* Manfredi Cano en *Gentes de bronce y seda* juega a la especulación de cómo serían, pero Agustín Gómez, por su parte, manifiesta que el éxito que obtuviera Chacón en aquel significó «su máxima garantía» (2004: 110). Además revela: «Si Silverio Franconetti, al que Chacón veneraba hasta el punto de quitarse el sombrero y ponerse en pie cuando le nombraba, representó el momento proletario del Arte Flamenco, Don Antonio Chacón representa como máxima figura el burgués». Tras la muerte de Silverio Franconetti en 1889, Antonio Chacón «gira de manera triunfal por toda España» y se consagra como «la máxima figura del cante», heredero de su maestro Silverio Franconetti (*ibid.*, 112).

deliberadamente [necesitó] la competencia [...] para superarse» y, «pese a la calidad de sus coetáneos, se alzó como el artista indiscutible entre una pléyade de creadores flamencos como jamás se ha repetido después» (Ríos Ruiz, 1997: 28 y 29).

2.1.7 La controversia del naufrago

Con la engañosa mejoría que suele conceder la muerte, Antonio Machado y Álvarez parte hacia Puerto Rico en 1891, recuperado de la esclerosis medular que le había impedido continuar en la redacción de *La Justicia*, el periódico republicano donde ejerció como redactor jurídico desde su fundación en 1888. Puerto Rico representará una nueva oportunidad económica y laboral. En la isla, podrá ejercer la abogacía y mejorar todo cuanto le sea posible la precaria situación en la que se encuentra la familia. «Todos dependían del sueldo del abuelo» porque «los periódicos [en los que colaboraba Machado y Álvarez] casi no le pagaban» y es más, la casa de Sevilla ha tenido que ser puesta en venta. Ya, «*Demófilo* está gastado física y moralmente», «han sido años duros, de luchas en pos de un ideal inconseguible, de un sueño irrealizable...» (Pineda Novo, 1991: 318, 319). No existen noticias de su estancia en San Juan de Puerto Rico, pero, quizás, marchó con la ilusión de asegurarle un consuelo económico a su familia. Sus allegados pretendieron una «despedida alegre, hablando ya de proyectos para el futuro», expresó Pérez Ferrero, sin embargo, sus hijos «no volverán a ver la frente serena ni la sonrisa dulce del progenitor» (*ibíd.*, 321). Antonio Sendras y Burín, su amigo, escribió:

Hoy nuestro querido amigo se dispone a abandonar la Península para establecerse en Puerto Rico, donde numerosos amigos le incitan a abrir nuevamente su bufete. Al despedirnos con profunda pena de nuestro compañero le deseamos no sólo un próspero viaje, sino que encuentre en los ilustrados puertorriqueños la benévola y cariñosa acogida a que sus innegables y excepcionales condiciones es verdaderamente acreedor. (cit. en Pineda Novo, 1991: 321, 322)

Es de suponer que en la isla caribeña cumpliría «fielmente sus obligaciones burocráticas y jurídicas» a la par que «encontrara un lenitivo en sus trabajos, buceando en el rico folklore» del lugar, «donde contaba con buenos amigos» (*ibíd.*). Recordemos que la actividad folklórica de Machado y Álvarez había cesado prácticamente en 1889, año

además en el que se vio interrumpida su correspondencia con Luis Montoto. El poeta narró en *Por aquellas calendas*:

Sobre mi inolvidable amigo Antonio pesaban muchas obligaciones: Dios lo había favorecido con no pocos hijos, y era forzoso sacarlos adelante, dándoles carrera, y hacerlos hombres; todo lo cual pedía con urgencia medios con que Antonio no contaba. No diré yo aquí cuánto trabajó para cumplir con sus deberes.

Publicó libros, escribió mucho para los periódicos, despachó pleitos y casi agotó sus fuerzas.

Corría el tiempo. No recuerdo quien me dijo que había partido a Ultramar y ejercía su profesión de abogado en tierras americanas. Entonces no supe más.

Una noche metieron un papel por debajo de la puerta de mi casa y, al ir a abrirla, lo recogió una criada y me lo dio, diciéndome: “En el zaguán *me jayaó esto*”. Pasé por él la vista, y a punto estuve de desvanecerme. Firmábalo Alejandro Guichot, y en él me avisaba de que Antonio Machado había muerto, y de que su entierro sería al día siguiente al de la fecha de aviso (1930:107).

Como reconoció Luis Montoto, *Demófilo*, que tomó una «sepultura de segunda clase» (Pineda Novo, 1991: 326), murió rodeado de sus pocos amigos y de la indiferencia de la ciudad sevillana:

Cuando llegué a la casa mortuoria —en la calle de la Pureza, del barrio de Triana—todo había terminado. Solo hallé a Siro García del Mazo, Sales y Ferré, Manuel Díaz Martín y Alejandro Guichot, los grandes amigos de Antonio. Supe por ellos que *Demófilo* —escribió mucho con este seudónimo—desembarcó en Cádiz y llegó a Sevilla gravemente enfermo, de paso para Madrid.

Vino a morir entre los suyos, y por designio providencial sintió su espíritu en el barrio de sus ensoñaciones, en la clásica tierra de su amor; albergue de alfareros y de hombres de mar; campo de sus estudios folklóricos, cantera de que extrajo muchos y preciosos materiales para el estudio del *saber popular* (1930: 107).

Tras su fallecimiento, sólo los diarios provincianos *El Tribuno* y *El Progreso* le dedicaron unas breves reseñas, siendo únicamente «su antiguo amigo y condiscípulo, Joaquín Sama, entonces profesor en la *Institución*», el que «le dedicará en el *Boletín* [...] el primer artículo necrológico, envuelto de un sentido, social, entrañable y humano» (cit. en Pineda Novo, 1991: 328):

[...] Porque era nuestro simpático colaborador, criatura bondadosa como pocas, afanoso por todo lo bueno, y de labor tan perseverante, que le permitía trabajar con lucidez y provecho en el edificio de la civilización y la regeneración de la patria y de la humanidad...y cuando la fortuna parecía sonreírle allende los mares, dejó de existir... (*ibíd.*)

La prensa local no le recordó y cuando Unamuno, tres años después de su muerte, en 1896, pronunció en el ateneo sevillano la conferencia «Sobre el cultivo de la Demótica», ni siquiera conocía la particularidad de su trabajo y sólo mencionó que era en Sevilla donde se había iniciado «la abnegada labor de la investigación demotística». Otras incoherencias pesarían sobre su figura. Joaquín María de Navascues, catedrático de Epigrafía y Numismática y director del Museo Arqueológico Nacional de Madrid, le culpó «de extranjerismo gratuito por haber propuesto la adopción de la palabra anglosajona *folk-lore*», sin «aportar novedad ninguna, pues el folklore ya se recogía de antiguo en España, aunque sin ese nombre». Asimismo reprendió la organización del mismo «por regiones», objetándole una contradicción: «la formación de un gran Centro nacional». Más aún, tildó de «ingenuidad el intento machadiano de asociar en su tarea al propio pueblo, a la sociedad en general». (Baltanás, 2005: XLVI, XLVII)

Algunos estudiosos, como Jesús Antonio Cid, han constatado el ostracismo en el que cayó *Demófilo* y explican su fracaso «por el recelo o el desinterés que suscitó su empresa tanto entre progresistas como entre conservadores». Al respecto, Baltanás considera: «si estos últimos recelaban su espíritu jacobino, los primeros no veían interés alguno, ni científico, ni estético, en las colecciones folkloristas». De esta manera se pronunciaría Leopoldo Alas Clarín «en uno de sus paliques» (*ibíd.*, XLVIII):

El folklore de los pedantes, de los eruditos de feria, de los sabios de tienda al aire, es una chifladura, inutilidad enojosa y encombrante, como dicen los franceses. El folklore de los ilusos [...] de los que no sabiendo decir nada por su cuenta ni alcanzar a la erudición propiamente literaria, se dedican recoger escorias, estiércol filológico, nonadas populares [...]

Busca el entrometido indiscreto y atropellado sabiduría popular, sin distinguir, haciendo pacotilla de todo; lo colecciona, lo publica entre comentarios indigestos; pero, ¿qué cristiano lo ha de leer? ¿Qué consigue? Que aquello esparcido antes, olvidado por menudo, insignificante y demasiado, ahora, amontonado, estorbe más, moleste más, por

la abundancia, que hace tan aparente el verlo junto, sofoca y es causa de mayor menosprecio (cit. en *ibíd.*).

¿Por qué fracasó la empresa de Machado y Álvarez? Su proyecto «institucionista» resultó «quimérico para la España de su tiempo». Su pretensión de «regenerar la unidad» del país, a través de un método descentralizador, encontró la discrepancia y el arrinconamiento de casi todos los sectores políticos e intelectuales. Su error más grave consistió en depositar una confianza utópica en una minoría ilustrada, que no vislumbró el alcance de su proyecto, basado primordialmente en los valores de la ética y la educación. «Demasiado a la izquierda para la izquierda posible en el momento», subrayó Baltanás. Su labor de raíz “demopsicológica” requirió de seres políticos y concienciados, que en un principio le apoyaron, pero la época misma ya daba pasos agigantados hacia el capitalismo del siglo XX. En efecto, «la muerte de Machado coincide con un profundo cambio en el paisaje intelectual de España y de Europa, concretado aquí por la llamada Generación del 98» (*ibíd.*, XLIX). Sus miembros ya no indagarán en el interés que puede suscitar el pueblo porque dudarán de sus características. Así apostarán por un regeneracionismo, que acarreará un descrédito hacia lo popular, revalorizando el intelecto y la autocrítica con el fin de extirpar los males del país.

2.2 La «quincalla meridional»⁵¹

2.2.1 Noventayochistas contra el flamenco

«¿Es posible haber perdido media España sin que se levante la otra media contra los responsables? ¿Es posible que después de la catástrofe todo siga como antes, iguales ministerios, análogo raquitismo intelectual, idéntica quietud, la misma inmovible pequeñez?» Son las preguntas que cualquier español podría haberse planteado inmediatamente después de los acontecimientos del 98 y que el joven Ramiro de Maetzu formuló en *Hacia otra España* (1899), aquella serie de artículos en los que procuró no ser más que «una especie de cinematógrafo» para los lectores, con la voluntad de revivir «las impresiones y los raciocinios que han sugerido a nuestras almas, no sólo ya los

⁵¹ La expresión pertenece a Ortega y Gasset, puede encontrarse en su *Teoría de Andalucía* (1927).

últimos trágicos acontecimientos, sino el aspecto ruinoso que ofrece la patria y los ideales heredados y las esperanzas despertadas por las tendencias que en estos meses se vislumbran» (5).

Shaw se pregunta por qué «los noventayochistas nunca se pusieron de acuerdo sobre el verdadero significado del ‘ problema de España ’» (2000: 294). La mayoría de los autores que abogaron por una «regeneración espiritual» del país, intentaron prolongar el valor de unas «ideas madres», que empezaban a quedar obsoletas en el contexto histórico. «Era la España toda en un período de crisis de su personalidad», aun cuando tuvo la oportunidad de reinventarse «desnuda», «ya sin ajenos Estados que construir», y se vio empujada a hacer un examen obligatorio de conciencia, el país dudó entre reparar aquel «espejo hecho añicos» (Caba Landa, 1988: 24) con el que se había mirado hasta entonces o empezar por su reconstrucción total. Sus nuevos arquitectos, los noventayochistas, desecharon las dos opciones. «Tenían muy dentro a España para poderla enjuiciar con objetividad y tino» (*ibíd.*, 25). Si esta generación se ha analizado, en algunos casos, vinculándola a una «corriente de pesimismo cultural», subyacente en «la sensibilidad europea» y engarzada con nuestro tiempo (Shaw, 2000: 295), habría que preguntarse porqué nuestros escritores simbolizaron casi todos los males de la patria en el flamenco.

La «receta común» (Caba Landa, 1988: 28) de la europeización dio un rodeo sobre las cuestiones que en un principio parecían demasiado incómodas. La hispanidad se iba a acentuar «recortando su contorno y abriendo sus poros a la ósmosis de Europa» (*ibíd.*, 30). Supuso el plan perfecto para una regeneración lo más higiénica posible, donde el flamenco se convertía en una expresión vital que había que demonizar. Unamuno planteó que lo ideal «hubiera sido trabajar para abrirle cauce libre» a España, con el objetivo de «que plasmara su propia personalidad estancada o desviada en su curso», antes que «intentar» su europeización o africanización (cit. en *ibíd.*, 29). Por su parte, los hermanos Caba Landa sostuvieron que amar la tierra no significaba «hacerla llorar», ni «lanzar a los cuatro vientos [...] sus defectos y miserias que a veces eran sus gracias y virtudes» (*ibíd.*, 23).

La posición crítica que adoptaron los intelectuales, singularizada por un estoico pesimismo, les llevó a dibujarse a sí mismos como «típicos intelectuales», es decir, pretendieron «conformar la realidad a sus ideas» (*ibíd.*, 29) y no al contrario. La

europización no funcionó totalmente porque probó a encajar» la esencia española en un molde «previamente construido» e incompatible. Más cabal habría sido discernir que la recuperación del «alma nacional» sólo sería factible, si se «aprovechaban sus propias características», dejando a un lado los prejuicios (*ibíd.*, 30).

Entre los «dos absolutismos», por un lado, el «catolicismo intransigente» y por el otro, el «positivismo del siglo XIX» (Verdú de Gregorio, 1998: 11), el flamenco quedó privado del ámbito público. Los hombres del 98 excluyeron de su meditación todas las afinidades que compartían con el cante jondo, decidieron catalogarlo rápidamente como una pasión de extrarradio y prefirieron valorar las posibilidades de un mundo doméstico, que escapaba lo mismo que el flamenco de las revisiones institucionales y estructurales. Los «meditadores de los males de la patria», que demonizaron al cante jondo en el intento de «hallar» un país distinto al «consagrado por los tópicos», no repararon en que al calificarlo de «españolada», se convertían en herederos de una visión muy pueril, descendiente de los «cromos abigarrados» de «un Byron, un Gautier o un Merimée» (*ibíd.*, 18). Renegaban de «la llamada España de pandereta» (Caba Landa, 1988: 32), pero no hay que ignorar que la mayoría de los noventayochistas «provenían de los márgenes» (Verdú de Gregorio, 1998: 18) de la península: Joaquín Costa, aragonés; Azorín, levantino; Baroja y Unamuno, vascos; Valle Inclán, gallego, lo que explica que la auténtica realidad del flamenco les quedaba muy lejos. «Los juicios de esos turistas literatos» cobraron ante su mirada una importancia desmesurada, temían que los europeos creyeran que su país era así. Por eso, la actitud general desembocó en un rechazo absoluto hacia el puzle colorista, festivo y superficial de una nación «bravía y viciosa, que se divertía con la Inquisición, con la fiesta de los toros y los carraspeos achulados y alcohólicos del cante» (*ibíd.*). Todo se entremezclaba de una manera confusa y despiadada: la Inquisición y el cante flamenco pertenecían a la misma cara de la moneda. Sentenciar que lo jondo ilustraba una «negativa y lamentable realidad» (*ibíd.*), revelaba la posesión de un exiguo horizonte. «Había que tener la mente forrada de niebla literaria para creer que en Andalucía todo es frivolidad, ingrátida consistencia, hervor de risas, rumor de jácaras y oro de vinos» (Caba Landa, 1988:31).

Andalucía y Castilla se encontraban más fecundamente unidas de lo que imaginó la Generación del 98. La pertenencia de paisajes disímiles, la tierra «parda» y vasta de La

Mancha, opuesta al panorama andaluz, «bello y riende»,⁵² no impedía la propensión hacia una misma tristeza, hiladas las dos por un preciso «dolor agónico de inmortalidad» (*ibíd.*). Pero Don Quijote, símbolo ideal y castellanizante, desplazaba y olvidaba al tipo marginal andaluz. Estos personajes sureños y desvalidos podían constituir una metáfora contra el racionalismo europeo, de igual modo que Unamuno observara en el célebre personaje de Cervantes. El 98, con el mito de Castilla al frente, omitía una Andalucía que conformaba una parte de esa españolidad tan reivindicada. En Castilla, no todo fue «hidalguía y serenidad interior, gesto grave y espiritualidad subida, reciedumbre y sobriedad» (*ibíd.*).

«El nuevo planteamiento de la tarea nacional, con vistas al porvenir» (Verdú de Gregorio, 1998: 16), otra vez percibió «la historia como un fracaso», aun sabiendo que la suya era «la España de la sangre» (*ibíd.*). Se opuso a solidarizarse con la frustración del gitano andaluz, que adolecía milenariamente de un idéntico sentimiento. Las novelas del siglo XIX y las coplas flamencas representaron, en paralelo, «el universo de una tragedia moderna que desgarraba al ser en lo más profundo». El ansia de intrahistoria se mostraba más que nunca en aquellos versos populares, donde «lo humano [quedaba] aprisionado frente a un anhelo de libertad» (*ibíd.*, 13). ¿Por qué no recurrieron a las coplas como símbolo de esta aflicción? Habría que esperar casi tres décadas para hallarlo en García Lorca. Si lo que prefirió este marbete literario fue escribir la historia no oficial, los gitanos errantes, sin duda, pertenecían a ella. «Los espíritus turbulentos» del 98 ignoraron que muchos de los sentimientos que originalmente hacían suyos, las gentes de la honda Andalucía ya los padecían, y, aquí, podrían haber establecido un vínculo que obviaron. Una hipocresía con matices despóticos palpó en todos ellos: sí a la intrahistoria, pero no en la voz del pueblo. Recapitemos sobre la comodidad que aporta el hacer ficción desde una privilegiada posición burguesa, en este caso, la familia Machado cobra una relevancia inigualable, en la que destaca su ética «combatiente a favor de los anhelos populares, por encima de las tibiezas burguesas de los intelectuales coetáneos» (Verdú de Gregorio, 1998: 20). Salvo esta excepción, el resto de autores «diagnosticó [en el flamenco] un mal de la raza, cuyos síntomas más alarmantes eran la frivolidad, el enervamiento y los prejuicios nacionales». El cante jondo llegó a encerrar «en su fondo una barbarie personal y primitiva». «En su indolencia atávica, en su colorismo frenético de contrabandistas,

⁵² Nos hemos permitido aquí una generalización que nos convenía, a propósito de los adjetivos que utilizan los hermanos Caba Landa para definir el territorio andaluz, pues en Andalucía también existen los paisajes desérticos y pardos.

anarquistas y bandoleros, exportado para el descrédito nacional, pensaban oblicuamente aquellos intelectuales» (Caba Landa, 1988: 40).

Félix Grande se ha preguntado: «¿por qué esta violencia de tantos intelectuales contra un arte que en sus manifestaciones más auténticas no es, predominantemente, otra cosa que la expresión de un desvalimiento?» y continuó: «¿por qué unos seres moralmente obligados a interpretar las voces del dolor y a solidarizarse con ellas fueron, sin embargo, tan insolidarios?» (1999: 339). En un atisbo de brillantez, sostiene que «la correspondencia que se establecía entre el flamenquismo y la decadencia de España no dejaba de ser un abuso especulativo» o, mejor dicho, «un reflejo ideológico devenido directamente de las clases dominantes» (*ibíd.*, 349). Considera que el antiflamenquismo no existió por capricho y que numerosas causas indujeron a su consolidación social. El fenómeno no indagó en la raíz de los hechos. «Las clases dominantes» concluyeron su crítica, basándose tan sólo en aspectos superficiales, que por un lado resultaron menos dolorosos y produjeron un cargo de conciencia más leve que el ir hasta la trastienda de aquel presunto decorado. Lo peor fue que en su intento de «salvar el prestigio de España», [...] empiezan la casa salvadora no por los cimientos sino por el tejado. Y por añadidura no conocen las tejas: sus críticas al flamenco ni siquiera distinguen entre la mistificación y la profundidad, entre la trivialidad y el escalofrío, entre la falsificación y el desconsuelo» (*ibíd.*, 363). Esta corriente de animadversión hacia lo jondo no fue exclusiva del 98, pues habríamos de remontarnos hasta la Ilustración para hallar algunos atisbos. En 1882, José Zorrilla se atrevió a relacionar el flamenco con la barbarie y la delincuencia callejera:

El 27 de septiembre de 1882, harto de andar en Madrid tras de mi todavía no acordada y prometida pensión; harto de toros muertos a volapié después de diez pases de pecho, diez de telón, diez arrastrados y diecisiete incalificables; harto de los berridos de gañotillo, los meneos de lupanar y los salvajes pataleos de lo que se llama *cante y baile flamenco*; harto de todo el gárrulo ruido de discursos y guitarreos y del ardillesco movimiento y bárbaro tecnicismo de lo chulo que hoy priva, y harto, en fin, de espadistas y rateros sueltos, todo lo cual compone la espuma del vicio tolerado por la justicia y que mimado, celebrado y caído en gracia, constituye la base del carácter de nuestro pueblo [...] (cit. en *ibíd.*, 343).

Esta vez Palacio Valdés y Clarín se lamentarán en *La literatura de 1881* de la difusión que el flamenco va ganando poco a poco en la escena pública. Manifiesta Palacio Valdés:

«particular predilección que el público tiene ahora por el llamado (no se qué) género flamenco; esto es, por la pintura de los chulos y manolas, o sea del genuino populacho español». Al respecto, el autor de *La Regenta* (1884) expresará: «el cante es el único género artístico que prospera; cante, en La Comedia; cante, en Variedades; cante, en Lara, en La Zarzuela; cante, en Arderius, cante, en Martín. El cante ha derrotado a Echegaray... El teatro flamenco nos lleva a la estupidez por una rapidísima pendiente» (cit. en *ibíd.*, 347). Incluso, el extático Alejandro Sawa, de *Iluminaciones en la sombra* (1910), se deja impregnar por la tendencia imperante. Su queja contra los artistas, La Parrala y Juan Breva, radica en que la atención del momento está centrada en sus frivolidades y no en las dificultades sociales por las que atraviesa el país. Pío Baroja en *Canciones del suburbio* (1944) «empequeñece [en «Café Cantante»], con buen humor, a una bailaora a la que más que ver y oír parece estar sufriendo» (*ibíd.*, 351). El poema bajo la forma del romance parece muy anquilosado y aparatoso:

El guitarrista aparece
circunspecto en el tablado,
y se sienta en una silla
con poco desembarazo;
el cantaor cerca de él,
va a colocarse en un banco,
y con una vara corta
que lleva en la diestra mano
a su manera, sin duda,
va los compases marcando.
El cantaor es un gordo
con cierto aire de gitano.
Comienzan las florituras,
los arpegios complicados,
en la guitarra, y de pronto,
empieza el gordo su canto.
Se eleva una queja extraña

en el aire, como un pájaro
y cae después como cae
un ave con un balazo;
vuelve a subir nuevamente,
y otra vez, por lo más alto,
y tan pronto es una queja
de teológico arrebató,
como parece una broma
o un comentario zafio.
Se acaban estos quejidos,
Se ve al gordo sofocado,
hinchado y rojo como un,
farolillo veneciano.
Los dos juntos se levantan
oyen vítores y aplausos,
y le sustituye un tipo
que es un especialista en tangos.
Canta con muy poca voz
un repertorio de antaño;
canciones de tauromaquia,
de guerras y de soldados,
de bromas a los políticos
y a las costumbres y hábitos
que eran propios de Madrid
o del pueblo gaditano.
Bailan después de seguidillas,
sevillanas y fandangos
unas mujeres morenas

con grandes ojos pintados
y bata con faralaes
que les llega a los zapatos,
Alguna estrella del arte
se menea como un diablo,
y danza con tanta fuerza
un bailoteo tan bárbaro,
con un estrépito tal,
que tiembla todo el estrado.

Los insufribles versos barojianos, que definen el café cantante como una dependencia propia del suburbio, se unen a la característica actitud antiflamenquista. El poema ampara, aunque no sea su intención explícita, «los orígenes de esa mala feria social», cimentada, en realidad, sobre «el caciquismo, la estratificación social, el hambre de las mayorías, la soberbia burguesa, [...] la nostalgia en muchos poderosos de un pasado imperial, la fornida economía del clero y los terratenientes, la persistencia aristocrática, [o] los matones contratados por los empresarios para aporrear y asesinar huelguistas» (*ibíd.*, 362). Unamuno se une a esta actitud con un caso ligeramente distinto porque su elogio, dedicado al gitano, le lleva a «confundir la miseria con la libertad» (*ibíd.*, 352). Su poema evoluciona salpicado de tópicos irreconciliables y de profanas categorizaciones:

Con tu cante jondo, gitano
tienes que arrasar la Alhambra
no le hacen falta a la Zambra
palacios hechos de mano
Te basta una fresca cueva
a la vera del camino
tienes el cante por sino
que a tus penitas abreva
Tienes el sol por hogar
tienes el cielo por techo
tienes la tierra por lecho,

por lindes tienes la mar.

Cundirá el gesto de enmarcar al cante jondo en una serie de «elementos caricaturales», repara Luis Rosales, sin la tentativa de ir «a lo esencial del cuadro» (cit. en *ibíd.*). Más que una cierta ingenuidad o un desinterés grave por profundizar en lo que dicen, los escritos noventayochistas denotan:

[...] una falta de perspectiva políticosocial [...] además de su incapacidad para la comprensión de un fenómeno que, por debajo de sus mistificaciones, sus máscaras y su compraventa y sus signos carnavalescos, tenía en sus orígenes y en lo más prieto de su identidad exactamente lo contrario de lo que los antiflamencos le reprochaban; tenía una tremenda seriedad vital (*ibíd.*, 350).

Azorín reaccionará, desea erradicar la España fúnebre. Sin embargo, desconoce que la expresión del flamenco encarna una rebeldía inaudita para defenderse de la muerte, pero, en cambio, advierte que en lo más hondo existe una tristeza de carácter milenario, «de raíces lejanas y profundas, una tristeza temperamental de una raza» (Caba Landa, 1988: 37). Era inhumano castrar la tristeza de un pueblo que «sentía el aleteo de la muerte y [...] la inquietud de su presencia indefinible». Al final, Azorín comprendió «que ir contra la tristeza de un pueblo es como ir en contra del color de su piel» porque «la tristeza supone un modo de situarse ante la vida, un sistema de actitudes frente a ella» (cit. en *ibíd.*).

El «masoquista y grandilocuente», Eugenio Noel, merece un párrafo aparte, pues viajó de pueblo en pueblo con su campaña anti-flamenquista:

[...] dando sonadas conferencias contra los toros como diversión pública, el majismo como referencia colectiva de comportamiento y las formas de vida masculina en tabernas, casinos y burdeles, todo ello entre polémicas, rechiflas, alguna estancia en calabozos municipales y hasta un corte al cero de sus lacias melenas de bohemio» (Mainer, 2010: 386).

Sus obras consagradas al flamenco revelan una conducta trastornada y desubicada. Resulta prácticamente imposible que alguien que no siente una verdadera e inconfesable admiración hacia este arte, pueda dedicarle líneas tan dispares:

Para un andaluz cerrado, el cante hondo, flamenco, y el cante de sentimiento de la tierra suya, son una misma cosa. La inteligencia y la técnica se indignan al oír eso, pero la

mayor parte del pueblo andaluz no concibe ni tolera una doble apreciación de esta emotividad suya, cuya expresión crece en extensión de su sentir hasta llegar más allá de su propia voz, con él y con sus propios medios. Un andaluz puede liberarse en la vida diaria de la sugestión de lo flamenco; pero siempre está dispuesto y hasta ansioso de caer en esa emoción, que le es necesario a su espiritualidad. Y es que ama lo flamenco por eso mismo, porque se niega a toda definición, a toda ley, porque admite todos los estilos y modalidades, cadencias, sonidos o ritmos [...]. (cit. en Ríos Ruiz, 1997: 53)

El ejemplo contrario lo representan estas palabras enconadas que rozan el efecto casi fascista: «Una vasta simpatía envuelve a esta raza vagabunda, poderosa sobre todo encomio e indomable, de cuya basura e inteligencia emotiva ha salido esa peste horrible que llamo flamenquismo» (cit. en Grande, 1999: 359). Los siguientes títulos pertenecen a su cruzada antiflamenca: *Escenas y andanzas de la campaña antiflamenca* (1910), *Señoritos, chulos, fenómenos gitanos y flamencos* (1916), *El flamenquismo y las corridas de toros* (1912), *República y flamenquismo* (1912) y la novela corta, *Martín el de la Paula en Alcalá de los Panaderos* (1926). Lo más característico de todos estos libros es que «el antiflamenquismo le pareció [...] una necesidad biológica, política y literaria, sobre todo literaria, de asepsia y europeización, y arremetió contra la fiesta de los toros y el cante jondo con denuedo de iluminado» (Caba Landa, 1988).

Ríos Ruiz, en *Ayer y hoy del cante flamenco* (1997), no denuncia tanto la postura de los intelectuales, que rechazaron el flamenco, como sí «las notas de los gacetilleros de turno» que en realidad lo perjudicaron más porque «en ellas se reflejó el sentir de una clase» (54). Su capítulo «Causas y efectos del antiflamenquismo» expone un breve muestrario con recortes de artículos aparecidos en gacetillas provinciales, que se afanaron en minusvalorar el cante jondo y sobre todo los cafés cantantes. El 10 de agosto de 1884, el diario, *La libertad*, publicó: «Tiempo era ya que el señor Leguina se ocupase de los salones de cante y baile flamenco de Silverio y Burrero; acertada ha sido la multa a los indicados centros de corrupción, pues se venían cometiendo ciertos abusos que no podían seguir su camino» (cit. en *ibíd.*, 56). Y explica el autor: «raro era el día en el que la prensa no arremetiera, tanto en Sevilla como en Cádiz, Jerez o Málaga, contra los cafés cantantes, sus artistas y sus parroquianos» (*ibíd.*). Así, en el mismo año, en *El progreso* apareció el artículo, « ¡Por decoro de Sevilla!», que instaba a las autoridades públicas a tomar una decisión fulminante contra estos espectáculos:

Espectáculos de esta especie no pueden de manera alguna tolerarse en una población culta: Las autoridades, que tienen la obligación de velar por las buenas costumbres, manifiestan gran incuria al dejar pasar el tiempo sin tomar una determinación que las evite. Nosotros esperamos que por decoro de la población, por el buen nombre de las autoridades, que estas después de enteradas por sí de lo que ocurre en aquel café cantante, proveerán según su conciencia les dicte, aun cuando sea disgustando a algún prohombre conservador (cit. en *ibíd.*, 57).

Ríos Ruiz mantiene que este «antiflamenguismo furibundo» tuvo «muchos motivos para manifestarse». Las altas horas de la noche propiciaban «desde la cita amorosa hasta la partida de cartas amañada» que podían terminar en broncas más serias. En cualquier caso, los periodistas de la época encontraron en estos sucesos nocturnos y aleatorios un pretexto para atacar sin excusas el mundo que representaba lo jondo. En su opinión, aquellos ataques al flamenco, proferidos en periódicos de gran difusión popular, lo dañaban más que todos los ensayos de los escritores noventayochistas porque la burguesía fue su receptor objetivo. La intransigencia aumentó cuando el espectáculo flamenco dio el paso del escenario al teatro porque en parte «los flamencos habían desplazado a los comediantes y a los divos de la zarzuela» (*ibíd.*, 58). Las cicateras empresas teatrales que se habían percatado del éxito de público en los cafés, como en los de Silverio o El Burrero, decidieron que tal «entusiasmo popular» (*ibíd.*) sólo suponía ventajas económicas para el negocio. La revista, *Asta Regia*, publicó, el 11 de octubre de 1880, la siguiente crítica a «la función flamenca que tuvo lugar en el Teatro Eguilaz de Jerez»:

La danza obscena y las payasadas ridículas de los gitanos van a sustituir a los versos de Zorrilla y Blasco, a la música de Arrieta y a las sinfonías de Marqués; en cambio los varoniles ecos del señor Marruro en sus seguidillas, proporcionarán tal o cual palo, o por lo menos, tal o cual frase de esas que llenan de inmundicia la boca que las pronuncia. En estos días deberá llamarse el coliseo, no teatro de Eguilaz, sino tabanco de... cualquier cosa, porque no puede asociarse nombre tan invicto a manifestación tan repugnante (cit. en *ibíd.*, 58).

¿Qué temían los críticos de prensa o nuestros autores cultos? «¿Y cuáles eran las causas de ese rechazo tan sustantivo sector de la sociedad española hacia el flamenco?» (*ibíd.*, 58). Las motivaciones de esa «mala feria social» (Grande, 1999: 362) no estuvieron solamente enraizadas en las tiranías del poder, comprendamos también que la burguesía fomenta la democratización del cante, pero que de alguna forma lo envilece. Añadimos

que todo lo que implica «novedad» y transgresión difícilmente pueda ser acogido en una sociedad, que siente maltrecha su identidad, como lo fue, la de finales del siglo XIX. El cante simbolizaba una «trascendencia racial» que vendría a reconfigurar la esencia de «la cultura andaluza». Decantó el viejo folklore a la vez que rompía con él, maniobra que curiosamente le concedió la categoría de ser contemplado «como una vanguardia». Brotaba del «devenir musical y cultural de la historia andaluza», pero su entidad ya iba percibiéndose como una «temeridad en movimiento, lo que «despertó generalmente prevención y en muchos casos repulsa» (Ríos Ruiz, 1997: 54).

III. La estética popular del modernismo

3.1 Fin de siglo I ⁵³

3.1.1 España después de 1898

Tras los dramáticos acontecimientos de 1898, el diagnóstico de la realidad se midió por la oscilación entre la insatisfacción progresista y los ánimos que anticiparon un nacionalismo corrosivo. Después de todo, el discurso oficial no conseguiría enmascarar que el régimen de la Restauración se quebraba, ni tampoco camuflaría que la precedente grandeza imperialista iba desvaneciéndose con su propio recuerdo. La contienda pudo evitarse si la insistencia en la «integridad de la patria» no hubiera dominado la arenga de un gobierno incompetente y su oposición, a excepción de Pi y Margall. Pero las consignas del krausismo liberal, abanderadas por la «república de profesores» y con las que un libertador como José Martí se avenía, únicamente sirvieron para demostrar su eficacia teórica: «imperativos políticos, prejuicios ideológicos e intereses económicos condenaron al fracaso cualquier intento de encarrilar una descolonización pacífica» (Bernecker, 2009: 198).

Una vez más el presente, lejos de entrañar un *finis Hispaniae*, obligó a reanudar la cotidianeidad. El desasosiego que ocasionó el fracaso colonialista, forzó la búsqueda de alternativas filosófico-literarias o político-regeneracionistas, que constataron su impotencia ideológica cuando intentaron movilizar a una mayoría social. La situación acabó por evidenciarse como un punto de no retorno en la vida española, que auguró lo que tres décadas más tarde iba a estallar. Si por su proximidad, la aciaga fecha de 1898

⁵³ Hemos decidido atender a la cronología propuesta por Miguel Enguidanos en *Fin de siglo: estudios sobre el período 1870-1930* (1983), donde señala que nuestro fin de siglo abarca unos sesenta años, desde 1870, fecha en la que la literatura «se anticipa o se adelanta al tiempo histórico» (5), hasta 1931. Los títulos de los primeros epígrafes de los capítulos III y IV se apoyan en su tesis.

dejó patente el viraje hacia 1900, no advirtió en cambio la crisis que se desplegaría con la alternancia de los partidos de turno. La vinculación directa de Alfonso XIII en la política, que se mantuvo en el poder desde 1902 hasta la proclamación de la Segunda República en 1931, evidenció el grado de fragmentación de un parlamento, que reflejó su raquitismo por la brevedad de sus legislaturas: «cuarenta y cuatro mandatos entre 1898 y 1923 con una duración media de apenas siete meses» (*ibíd.*, 202).

La fórmula del regeneracionismo se juzgó entonces como la receta del éxito gubernamental. La vehemente «revolución desde arriba», que defendiera Antonio Maura (1903-1904 y 1907-1909), pretendió ser la solución instantánea contra el desgaste político y la indiferencia pública. Pero aquella generación de dirigentes, Maura, Costa o Canalejas, aún dejaba entrever un autoritarismo muy enraizado en sus intenciones y aunque fue consciente de que el estado demandaba una renovación radical, sus propósitos demostraron que la ignorancia les había convertido a todos en «arquitectos de pueblos sin individuos» (Caba Landa, 1988: 25). El objetivo imposible fue el de acercar esas dos Españas, la oficial a la real, sin embargo, la distancia todavía se presentaba inabarcable. El siglo XX, al fin y al cabo, terminó por desbordar la tensión entre tradición y modernidad, a la que con interés se sumarían las distintas clases sociales.

Tres *antis* «muy sugestivos» caracterizaron los preludios de la época, según reflexionó Mainer, el «anticaciquismo», el «antimilitarismo» y el «anticlericalismo», que, a menudo, resultaron «formas simplistas y hasta puramente emocionales de politización colectiva» (2006: 16). Estas efervescencias sociales no se desarrollaron a partir de un caso aislado, pues la voluntad cívica, tanto en su dimensión pública como privada, ya llevaba algún tiempo mediatizada por los militares, los clérigos o los caciques. Tampoco pudo negarse que ciertas prácticas de la política restauracionista acabaran por entorpecer la vida pública. La insurrección de la *Semana Trágica de Barcelona* (1909) vino a corroborar la inutilidad del imperialismo español en los territorios del Rif, pero lamentablemente los años siguientes no aportaron ninguna solución al descontento general. Los intentos del siguiente jefe de estado, José Canalejas (1910-1912), también se verían malogrados, con su asesinato en 1912 la política regeneracionista y reformadora tocó a su fin.

3.1.2 La Andalucía trágica

Los primeros momentos del siglo XX dilataron las dificultades por las que atravesaba el campo andaluz. Además la inminente cuestión de la identidad territorial agravaría el porvenir. El panorama era complejo: dos discursos, concernientes a clases opuestas, pugnaban por hacer realidad sus correspondientes demandas políticas y sociales. Mientras que la burguesía reflexionaría sobre la urgencia que el sentimiento andaluz despertaba, la clase obrera y agraria se preparaba para tomar una decisión que atajara los abusos de poder que había sufrido hasta ahora. A pesar de todo, ambos grupos coincidieron en la necesidad de erradicar el engranaje decimonónico que resistía en Andalucía. Pero nunca llegó a producirse una aproximación física porque las masas obreras y campesinas, vinculadas a una ideología más radical, intuyeron que la disertación sobre una conciencia territorial no ofrecía la salida más rentable al problema acuciante del hambre.

Andalucía durante el siglo XIX se halló en una situación que no procuraba ningún avance social. La «política desnacionalizadora», que había instaurado la «oligarquía agraria», acarreó la inexistencia de instituciones propias e imposibilitó la reflexión en torno a su singularidad histórica. De un modo contraproducente, estas restricciones impulsaron el «proceso de national-building» (González de Molina y Sevilla Guzmán, 1987: 251). Si el sentimiento regional había empezado a despuntar con las muestras anticontralistas del cantonalismo, fue en el seno de los republicanos federales y con el apoyo de la tradición juntista, cuando se transformó en la primera manifestación de andalucismo. La Constitución Federalista de Andalucía se promulgó en Antequera en 1883. No obstante, una definición territorial exigía la búsqueda organicista de unos parámetros con características típicamente andaluzas, necesidad que los federalistas no sospecharon. Habría que esperar a que Blas Infante pensara en esos términos y «hasta el período de 1907-1915 para que surgiera, a partir de la Ley de Mancomunidades y del ejemplo catalán, un fuerte debate sobre Andalucía como región» (*ibíd.*, 254).

Por otro lado, el problema de la tierra había presagiado la inestabilidad finisecular del país. Andalucía, que poseía una clara vocación exportadora, hizo que se tambaleara el modelo de crecimiento agrícola. La solución oportunista a la crisis del campo favoreció los costos reducidos en los cultivos tradicionales, sacrificando «la mejora y la reconversión hacia nuevas producciones». Los campesinos quedarían como «una mano

de obra con escasa capacidad negociadora, a merced de los grandes propietarios» (VVAA, 2000: 176). La mayor convulsión agrícola tuvo lugar en 1903. Félix Grande aportó los siguientes datos en *Memoria del flamenco*:

A principios de nuestro siglo más de la mitad de la provincia de Sevilla pertenecía sólo a 90 propietarios, algunos de los cuales se extasiaban contemplando o recordando sus 25000 o 30000 hectáreas de terreno; en la provincia de Almería, más de 1000 hectáreas estaban repartidas entre cinco familias; en la de Jaén, 20 familias poseían cerca de 50000 hectáreas; en Málaga, 16000 hectáreas eran de 12; en Granada, seis propietarios poseían cerca de 25000 hectáreas de terreno; en Cádiz, 31 personas tenían papeles que les daban derecho a la propiedad de 60000 hectáreas de terreno (1999: 331).

El resto de las tierras, sin dueño, no pudieron trabajarse. Las opciones que prestaban un supuesto respaldo gubernamental a los trabajadores del campo y a los obreros, protegieron la jerarquía de un mundo oligárquico, donde el caciquismo se articulaba como el máximo benefactor del estado. Maura, sin ningún complejo, proclamaría: «el caciquismo es un órgano indispensable de la vida nacional, el único que puede salvar a España de la anarquía» (cit. en *ibíd.*, 327).

Las clases populares se vieron forzadas a emprender otras acciones, sólo perseguían la mejora de sus salarios, no querían pasar más hambre. Los últimos años registraron «un total de 130 federaciones locales anarquistas andaluzas» (*ibíd.*, 326). El caciquismo, que había remontado como un mal necesario, asimiló su papel de mediador inexcusable entre la esfera institucional y la realidad porque «en la política española del momento no había afán de gobernar y administrar sino de dominar y expoliar». «El capricho personal, el egoísmo y la concupiscencia» terminaron por dominar la conciencia pública (VVAA, 2000: 268). Algunos regeneracionistas creyeron que Andalucía era la responsable directa de este «residuo del feudalismo» e identificaron su imagen con la de un gran «latifundio», secundado por unas relaciones «pseudovasalláticas» (*ibíd.*, 269). Si el cacique actuaba como la versión última del señor, el pueblo, que continuaba «desmovilizado, impotente, ignorante, inerte y sin pulso, representaba en este escenario [...] el mundo de los vasallos» (*ibíd.*). Se equivocaron. Los obreros y los campesinos andaluces comenzaron a dividirse políticamente y el republicanismo intentó conglomerar todas las corrientes insurrectas. El anarquismo representó para muchos la única escapatoria al desamparo. ¿Quiénes había detrás de la Mano Negra? Los anarquistas negaron cualquier vía de contacto con la

organización secreta, que cometió algunos delitos contra la propiedad y los terratenientes. Pero las autoridades, siempre represivas, encontraron un buen pretexto para llenar las cárceles de anarquistas pobres y coartar así los avances de las asociaciones obreras, que, a finales del XIX y principios del XX, se habían contabilizado en casi mil, turnándose a lo largo de estos años prácticamente dos millones y medio de jornaleros. Una legión de andaluces indignados se congregó en las huelgas de 1902 y 1903. Y la vida continuó sin dar tregua. Tres años ininterrumpidos (1903-1906) de sequía hicieron los días venideros imposibles:

La sequía [...] cobró especial intensidad y provocó una súbita reducción de la oferta de trabajo que no tardaría en desatar la violencia; el PSOE y la UGT promovieron un paro para el 20 de junio por el abaratamiento de las subsistencias que tendría un cierto seguimiento en Andalucía, aunque en algunos núcleos urbanos, como Sevilla, supusiera un rotundo fracaso. Con respecto al campo, la magnitud del drama fue descrita por Díaz del Moral: ‘faltaron las lluvias del otoño y las de febrero y marzo, y en toda la primavera no cayó más que una llovizna insignificante en el mes de abril. Los sembrados no estuvieron nunca en condiciones de necesitar cavas, rescabinas ni escaradas, y al fin se secaron casi sin espigar los que llegaron a nacer. Los olivos tampoco se cavaron. Las cosechas se perdieron o fueron ínfimas, la recolección de cereales ocupó breves días a reducido número de trabajadores; se secaron fuentes y pozos. El agua para abastecer las poblaciones, escasísima, se hizo impotable de puro turbia y cenagosa. Los ganados morían de hambre: el precio de la cebada era muy elevado; las reservas de paja habían desaparecido, en gran parte, a consecuencia de los incendios. La situación de los labradores era muy grave. Arruinados bastantes y amedrentados todos ante la calamidad, retuvieron sólo a los obreros estrictamente presos para cuidar los ganados y omitieron todas las faenas agrícolas que no eran absolutamente necesarias... casi toda la totalidad de los trabajadores del campo tenía ante sí ocho o nueve meses de paro sin percibir un jornal’ (., 257, 258).

El hambre alimentó los espíritus rebeldes y, en los meses de 1905, los estómagos se llenaron de agitación social. El periódico *El imparcial* elaboró una campaña sobre el desolador asunto andaluz. Los títulos de los artículos manifestarían la gravedad del momento histórico: «Pueblos hambrientos» (13, 22, 24, 28 y 31 de marzo), «La sequía y el hambre» (18 de marzo), que firmó Francisco de León Troyano, «Una España hambrienta» (editorial del 24 de marzo), «Los meetings del hambre» (27 de marzo) y

«Sin pan y sin gobierno», (3 de abril), junto a las crónicas que Azorín reunió en «La Andalucía trágica», anexo a la segunda edición de *Los pueblos* (1905).

— Señor Azorín —me dice el doctor—, esta es la realidad que yo me veo obligado a contemplar todos los días. Y sobre este dolor, en un medio de tal muerte y de ruina, ponga usted este antagonismo, este odio, cada día más poderoso, más terrible, entre el obrero y el patrono. Una honda diferencia separa a unos y a otros: el patrono rebaja y escatima en el jornal cuanto puede; el obrero dilata cuanto puede los descansos en el trabajo y hace éste con la mayor desgana. Las tierras son cultivadas someramente. Enormes extensiones de tierras permanecen incultas, en tanto que los brazos están parados. Los señores viven hoscamente metidos en sus casas; no quieren saber nada de los trabajadores; no tienen ni trato ni comunicación con ellos. Y el odio de estos labriegos acorralados, exasperados, va creciendo, creciendo. En 1903, cuando la huelga famosa de Lebrija, todos los sirvientes de la ciudad se pusieron de parte de los huelguistas. Las mozas, instigadas y amenazadas por los novios, abandonaron las casas; las abandonaron también estas criadas viejas que llevan a nuestro lado quince o veinte años; las abandonaron asimismo las amas que amamantaban a los niños de los señores...

[...]

— Doctor; cuando se tocan de cerca estas realidades, todas las esperanzas que pudiéramos alimentar sobre una reconstrucción próxima de España desaparecen. Yo no he nacido en esta tierra; yo conozco detalle por detalle sus claros y rientes pueblos de Levante. Y en estos pueblos yo oigo lamentarse también todos los días a los compañeros de usted de los estragos que la tuberculosis hace entre los labriegos. (1973: 257, 258).

3.1.2.1 El testimonio de Azorín

Azorín llegó al periódico *El Imparcial* en marzo de 1905. Su director, Ortega y Munilla, padre de Ortega y Gasset, le encargó una primera tarea dada su disposición literaria: la realización de un reportaje con motivo del tercer centenario del gran éxito cervantino. Meses antes, el escritor había colaborado con su estudio, «Génesis del Quijote», en el volumen *Iconografía de las ediciones del Quijote* y cuyo editor, Henrich y C^a, publicó *La voluntad* (1902). El reciente cometido periodístico distaba de su anterior trabajo académico y tal vez propuso a Ortega y Munilla un viaje hasta La Mancha, con el único

fin de rastrear «las huellas de Cervantes y su criatura» (Valverde, 1971: 264). Será a su vuelta cuando Azorín sugiera a la dirección del diario otro viaje, esta vez a Sevilla:

Propuse otro viaje por Andalucía. Ejercía una atracción poderosa sobre mí, alicantino, este pueblo, tan diverso del mío. La jovialidad a ultranza que se adjudicaba a Andalucía me encoraba. No creía en tal perpetuo y exuberante regocijo. ¿No habría otro pueblo andaluz? El plañido largo, melancólico, de sus cantos populares me lo hacía barruntar. Lo que yo iba a escribir se titularía *La Andalucía trágica*. (cit. en Valverde, 1971: 267).

Intuyó que debía de existir otra Andalucía, alejada del «sentido de la vida absurdo, loco, jovial, irónico, ligero» (Azorín, 1973: 241) que había encontrado en Sevilla capital, previa parada hasta Lebrija. Comprobó por los artículos de su periódico que subsistían «otros moradores en las tierras andaluzas para quienes la vida» resultaba «angustiosa». Y este era el Sur que buscaba «el cronista» (*ibíd.*, 242). Realmente, escaseó la literatura dedicada a narrar los sucesos bélicos de 1898, pero, por lo demás, Azorín retrataría la eterna guerra del hambre en «La Andalucía trágica», apartándose a la fuerza del espectador sobrio, que advertía cómo un microuniverso, pueblerino y de clase media, iba «camino de apagarse en lento marasmo» (Valverde, 1971: 273).

El escenario andaluz le exige al escritor abandonar el equilibrio literario y emocional que tanto hubiese perseguido. Topa con una realidad extrema, «dura y perturbadora», así termina descubriendo que «la muchedumbre campesina no es mala, tiene sencillamente hambre» (Azorín, 1973: 246). Entonces, el empleo del «alegato acusatorio» le otorga un grado máximo de humanidad, tal y como sostiene Valverde: «da testimonio de lo que ve, echa cuentas con los obreros parados y acompaña al médico que visita a tantos que no sufren otra enfermedad sino las consecuencias del hambre» (1971: 273). Azorín no duda, la realidad obliga al compromiso con los más débiles:

Lebrija es una población de 14000 almas; hay en ella unos 3000 jornaleros. De estos 3000, unos 1500 son pequeños terratenientes; tienen su pegujal, tienen su borrica. Los otros no cuentan más que con el producto de su trabajo; más todos, unos y otros, están ya en igual situación angustiosa. [...] Todos están parados, inactivos. [...] La crisis se va acentuando de día en día; la paciencia se va acabando; hace pocas noches la muchedumbre, exasperada, entró a saco en una tienda de comestibles. [...] ¿No hay acaso ninguna solución por el momento? (1973: 246, 247)

Sin medir las posibles reacciones o consecuencias, sus textos llegarán más lejos de lo que se espera que diga (*ibíd.*, 269).⁵⁴ En «Los obreros de Lebrija», nos presenta a un proletario que propone una serie de reformas agrarias:

— En Lebrija — ha dicho Antonio— existen grandes extensiones de terrenos incultos; esos terrenos son los que creemos nosotros que el Estado debe expropiar a sus propietarios y vendérselos a nosotros a largos plazos. Hoy hay en el pueblo pequeñas parcelas de tierra arrendadas a los labriegos; pero estos arrendamientos no sirven sino para enriquecer a los intermediarios. Yo, por ejemplo, llevo una fanega de tierra arrendada; yo pago por ella treinta y una pesetas y veinticinco céntimos. La persona a quien yo entrego esta cantidad no es el dueño de la tierra; esta persona, a su vez, tiene arrendado este pedazo y entrega por él al verdadero propietario sólo once pesetas. Y así, lo que va de diferencia entre lo que yo entrego y lo que él entrega es lo que yo creo que se me cobra injustamente. Y éste no es un caso extraordinario; he de advertir a usted que ya en Lebrija se va generalizando este sistema, y que los propietarios van arrendando sus tierras a unos pocos acaparadores, que, a su vez, la subarriendan a los pequeños terratenientes (Azorín, 1973: 252).

La serenidad y la melancolía, latentes en las crónicas que agrupa en la primera edición de *Los pueblos*, no son posibles en un territorio donde la existencia se ha convertido en un desgarramiento para la dignidad del alma. «Es un dolor —me dicen los propietarios— ver cómo estos buenos trabajadores entran en nuestras casas y nos dicen que no pueden comer, que sus mujeres y sus hijos tienen hambre» (*ibíd.*, 247). Todas las inercias y los errores sociopolíticos habrían de cicatrizar en los obreros y los campesinos, siempre la clase desfavorecida. Su hambre fue tan sólo una secuela de la negligencia del estado, hasta que la violencia acabó por alzarse como una solución radical, pero posiblemente poderosa. Los conflictos andaluces no se dibujaron con la tinta de la utopía anarquista, ni mucho menos con la «irracional intransigencia de los propietarios». La realidad específica evidenció la lucha entre las dos esferas, que persiguieron cada una sus objetivos y beneficios particulares (Calero, 1977: 29).

⁵⁴ Un diario como *El imparcial* no estaba dispuesto a abordar tanta crítica social en sus páginas. Azorín será despedido cuando regrese de Sevilla. Todo apunta a que Gasset— «el político miembro de la familia propietaria», se enfadó con las crónicas del escritor, los directores habían admitido publicar una campaña sobre el hambre pero «sin tocar su raíz social». Así cuando su osado corresponsal puso en tela de juicio el «sagrado derecho de la propiedad», sobrepasó los límites de un asunto que *El imparcial* «quería abandonar ya» (Valverde, 1970: 270 y 271).

— Es la verdad escueta, señor Azorín. No hay tregua ni piedad en esta lucha, de momento en momento más enconada. Este obrero andaluz es bueno, es sencillo, es sumiso; pero en su cerebro se han metido dos ideas únicas, fundamentales, que constituyen a la hora presente toda su psicología; estas dos ideas son las siguientes: primera “el amo es el enemigo”; segunda, “las leyes se hacen para los ricos”. No busque usted más; será completamente inútil. Ésta no es una demagogia razonada, libresca, literaria; es un nihilismo instintivo, natural, espontáneo. Y es un nihilismo que fomenta el desvío de los señores, el desamparo del Estado, la inanición, la muerte lenta y angustiosa que la tuberculosis trae a estos cuerpos exangües... (Azorín, 1973: 258)

Azorín hizo muy bien en sostener esta Andalucía con el adjetivo de *trágica*. La calificación se apartó del símbolo lírico colindante, la tristeza andaluza, que había surgido con la pretensión de distanciarse de la asfixiante imagen colorista y festiva. El autor de *La Voluntad* dejaba claro que la tragedia no compartía ningún sentimiento con la tristeza, que, unida a la melancolía, sólo quedaba al alcance del burgués. La tragedia no se apreciaba como un capricho o un derroche de nihilismo sentimental, lo mismo que una sanguijuela se apoderaba del destino hasta convertirlo en una fatalidad, matiz que Lorca llegaría a captar con excelencia. «No vivimos: morimos» (Azorín, 1973: 256). Si la tristeza andaluza se acomodaba en los dominios seguros del burgués, la tragedia era intrínseca al obrero. Aún parece más significativo que Azorín, bajo el tono de la crónica, coloque a continuación, «Romero, en el Romeral», un particular episodio sobre el político Romero Robledo, presidente del Congreso, quien aprovechó los presupuestos del estado para regar sus fincas. «Romero, en el Romeral» compuso el cierre perfecto para *La Andalucía trágica*, donde se observó «al gran cacique sobre el fondo del hambre popular» (Valverde, 1973: 29). *La Andalucía trágica* actuaría de contrapunto sombrío a la hierática unidad que conformó la edición anterior de *Los pueblos*. Gracias a la incorporación del nuevo texto, el libro adquirió un sentido más profundo y humano aun a costa de sacrificar su equilibrio expresivo» (*ibíd.*) porque quedó reflejado el rostro desconocido del pueblo andaluz, que contradujo al imperante tópico del regocijo sureño.

3.1.2.2 Historia personal de Juan Breva: del campo a la ciudad

Al hacer la maleta, sólo con lo necesario, un par de camisas blancas para los espectáculos, la corbata negra, la brillantina, que tampoco puede faltar, piensa: «adiós Málaga la bella, voy a recorrer el mundo» (Morente: 2011).⁵⁵ Es su primer viaje a la capital y desconoce lo que puede pasar en los cafés madrileños. Tiene la certeza de que Andalucía es ya un ensanche de Vélez Málaga. Los públicos aficionados de Sevilla, Málaga, Córdoba o Cádiz agradecen el buen cante, eso siempre reconforta. Hace poco en un periódico sevillano, *El Alabardero*, le han comparado con Gyarre, pero ¡madre mía santísima, qué exageración! El tenor y el cantaor coinciden en sus orígenes humildes.

De pie, su memoria se abre de par en par como la maleta que tiene encima de la cama y agolpados le llegan los recuerdos de unos días radiantes y pobres, del niño que con las manos inmersas en la tierra aprende a labrar, al mismo tiempo que con la boca aprende a hablar y también a cantar. Todo empezó allí, en el caserío del Puente del Moral, que constituía un mundo, el único que podía existir: las cosechas de brevas, las cuevas pobladas de higos chumbos, los campesinos muy delgados y con las caras tostadas por el sol, la solemnidad del abuelo —de él heredó el sobrenombre —, los hermanos, la madre y el verdial que le enseñó y nunca olvidará:

En la Cala hay una fiesta
mi mare me va a lleva
y como iré tan compuesta
me sacarán a bailar
con mi par de castañetas.

También estaba su padre y mientras rememora la conversación más importante de su vida:

—Cada vez que voy a Málaga visito a D. Rogelio, y me tiene hecha la promesa de colocarme en cualquiera de los cafés cantantes, ganando cada día lo que aquí necesito dando “diez” jornales “seguíos” me parece que estoy “desperdisiando” mi vida; por qué no estudiamos las cosas con “claría”.

⁵⁵ Estos versos pertenecen a una letra compuesta por el cantaor Enrique Morente. La canción se titula «Adiós Málaga» y está interpretada por bulerías. El tema puede encontrarse en la banda sonora del documental, *Morente* (2011).

El padre se quedó en silencio unos instantes, y al fin prorrumpió: “Eres ya mayor de edad, Antonio, y no puedo retenerte por más tiempo, si tú deseas lo contrario. Comprendo que llevas razón, pero te lo aconsejé porque sé que en esos sitios donde vive tanta gente hay muchas cosas malas, y al fin y al cabo vamos viviendo aquí “junticos tos” sin tener que separarnos”.

— Es menester que comprenda “usté” padre, que en ello va mucha diferencia de dinero y que “tos podemos vivir mejor”.

Estas críticas situaciones que pasamos pueden terminarse, como me dice Don Rogelio, son que esto sea motivo para no vernos, ya que la diligencia va y viene “ca” día.

— Bueno hijo, qué quieres que te diga, eres un hombre y tengo mucha confianza en ti. Haz lo que te “paresca” mejor. (Berjillos, 1976: 26)

Don Rogelio Ramírez Acosta, el capitán del ejército que más conocimientos tiene sobre el cante, no es como el señor Sell, su protector, ni tampoco como Palma, el labrador que vivía al lado del caserío y le enseñó sus fandangos, ni siquiera como el viejo amigo de su padre, del que no recuerda el nombre y que le regalaría todas las nociones del ritmo con su guitarra. Todos ellos retienen en sus expresiones el aire espeso y cambiante del campo, un viento que les hace desprendidos con la vida, con todo lo que poseen. El señor Rogelio es diferente, piensa en el dinero, cuenta con «muchos amigos en el ambiente artístico de Málaga»; está a la caza de «buscarle los contratos que quiera en los cafés cantantes» (Rojo Guerrero, 1992: 16).

Juan Breva ha dejado de preparar su maleta hace un rato. Le gusta recordar que a los ocho años «ya cantaba los verdiales y repetía los fandangos de Palma» (*ibíd.*, 10), que de adolescente si la cosecha salía buena, «acostumbraba con otros campesinos de la zona a acercarse a Málaga para vender los frutos en el mercado», pero las veces que la venta «no se daba bien, procuraba salir la mercancía pregonándola» (*ibíd.*, 12). Y cantaba:

Brevas de los montes
de Vélez Málaga
son las más dulces
las doy a probarlas.

«Los cantes de Juan Breva habían nacido y empezaban a relampaguear como él, entre verdiales y recios cantares de montaña, de campos agrestes y simbólicos de la naturaleza» (*ibíd.*, 11).

Un día un amigo suyo le acompañó a un café de cante en Málaga. «Pidieron unas copas de vino» mientras «anunciaban al cantaor de turno». Una vez que acabó la actuación, su amigo gritó: ¡que cante Juan Breva! La clientela del café, que aún no lo conocía, insistió para que subiese al tablao aquel desconocido. Cuando el joven Antonio Ortega Escalona, ése era su nombre real, terminó de cantar «los aplausos sonaron durante varios minutos y fueron muchos los que se acercaron a felicitarlo», entre ellos, Rogelio Ramírez Acosta, el capitán.

De momento, se impone en la memoria 1865 y el Café del Señor Bernardo o “del Sevillano” porque aquí tuvo lugar su presentación oficial ante el público malagueño. Juan Breva nunca imaginaría que sus cantes gustasen tanto, que le valieran su primer contrato de cuatro duros diarios.

Muy pronto sus esperanzas crecen con la misma rapidez que su popularidad. Los aficionados le reclaman y sus actuaciones se multiplican igual que el buen tiempo lo hace con los frutos. Sucederán las giras por Córdoba, Granada o Cádiz que le permiten conocer a Chacón, Fernando el de Triana, La Parrala, La Rubia de Málaga, El Canario, El Mochuelo o El Perote. Gustaba su voz porque había remodelado los fandangos veleños, casi «de tenor» y «con un timbre que se llevaba». Sin embargo, no quiere estancarse: “hay que perfeccionar el cante todo lo que se pueda”.

«Juan Breva recreó las bandolás de Vélez Málaga, su tierra, simplemente con cantarlas él. Sin proponérselo, sólo dándose cuenta, hizo de ellas un cante nuevo, el más difícil de todos. A partir de entonces dejaron de llamarles bandolás para ser conocidas por cantes de Juan Breva. Ni siquiera se las llama bandolás de Juan Breva. Tal fue la personalidad del genial veleño».

Vuelve a preparar su maleta. No sabe que en Madrid, viaje que hará por iniciativa del señor Sell, va a ganar el primer premio en un concurso de cantes regionales. Ignora que regresará mil veces a la capital, que desde el café de la Bolsa al del Imparcial las noches no tendrán horas libres, que sólo reconocerá algunas estrellas a través de las ventanillas del coche que lo traslada de un escenario a otro. Pero siempre mantendrá ese aire andaluz.

Y en el restaurante de Antón Martín, también en la capital, conocerá al fin a Gayarre, el tenor.

En la España de la Regencia se desencadenó una gran eclosión flamenca que tuvo su epicentro en Madrid. En ese momento, indudablemente ascensional de arte, empuña el cerro del arte flamenco en la capital de España un cantaor de Vélez Málaga totalmente agitano (sic.), apodado Juan Breva, a cuyo prestigio profesional imprimió soberano impulso un gesto romántico perpetrado por Don Alfonso XII, un joven monarca que subía a los palacios y bajaba a las cabañas sin esfuerzo aparente, quien un buen día se llevó al malagueño desde el Café del Imparcial de la Plaza Matute, donde estaba, hasta el Palacio de Oriente, para que le cantara unas bandolas a doña María de Habsburgo nada menos (cit. en 44).

Ignora todavía la admiración que le profesará el monarca Alfonso XII y los alfileres de oro que le regalará. Entonces, el mundo irá creciendo ante sus ojos. Actuará en París. El mundo irá cambiando ante sus ojos porque en 1910, y en compañía del guitarrista Ramón Montoya, grabará en la discográfica International Zonophone Company. Cierra la maleta. Sale de la habitación, le espera la diligencia que le llevará hasta Madrid por primera vez. Piensa de nuevo: «adiós Málaga la bella, voy a recorrer el mundo». Quiere estar muy atento a todo lo que ve, a todo lo nuevo que siente. Niega aún que la vida pueda ser trágica y que los finales muy pocas veces suelen ser generosos con alguien que ha acumulado tanta dicha. Sus ojos aún no saben que sólo verán el negro, como el de la corbata que lleva en la maleta, antes de morir.

3.1.3 La vida popular

Juan Breva seguramente comprobó la dualidad de la condición ibérica—el ruralismo caciquil y la institucionalización progresiva del espacio urbano—, que constató, una vez más, la distancia insoslayable entre dos modos de interpretar la vitalidad colectiva y sus caminos intrincados. De aquella grieta existencial, fluyó, como un filón estético e intelectual, la «honda y sutil percepción de la tensión entre el ser así y el debe ser de España». La visión de la vida finisecular que testimonió Melchor Fernández Almagro, «con alegre inconsciencia, con intuitivas percepciones de la vida en crisis, con quevedesco desgarró y zumbona despreocupación de su hambre de tantas cosas...»,

coincidió con una óptica de la vida popular, situada entre la «España de las grandes ocasiones» y la «de ir por casa» (Enguidanos, 1983: 10).

Las corrientes populares vinieron al socaire de esa grieta. Es más, si la «vinculación de lo castizo» con «el belicismo» y «de la inconsciencia política» con «la autosatisfacción» (Mainer, 2000: 275) sirvieron para disfrazar el calibre del panorama social, no lo hicieron menos la «vulgaridad» y la «chabacanería» que «en esos años eran aplastantes» (Enguidanos, 1983: 9). La cotidianidad de la época exhibía «una gracia y una alegría», que «no por inconscientes debieron considerarse como [...] negativas» (*ibíd.*). Quizás, Echegaray y Fernández Caballero sabían, como demostró su zarzuela, *Gigantes y cabezudos* (1898), que la vida popular bien quería seguir por el camino de la socarronería y la picaresca.

La concesión del premio Nobel a Echegaray en 1904 demostró la confusión que caracterizó la época, preponderó la fórmula comercial sobre la innovación, el gusto de la institución o los hábitos del público sobre la revisión. Sería el tiempo de «la profusión, de la proliferación, incluso de la atomización, en todos los aspectos, pero sobre todo de la búsqueda de lucro» (Salaün y Robin, 1991: 132). A propósito, diría el torero Mazzantini: «en este país en el que uno se desloma para ganar un plato de garbanzos, no hay más que dos soluciones: ser tenor de ópera o torero» o autor de zarzuelas, el género teatral más rentable. Así «Galdós afirmó que por cada escritor en el género grande hay por lo menos sesenta autores del género chico» (*ibíd.*, 134).

El público, que proviene de las clases sociales más variadas, quiere teatro y toros para su distracción. En 1908, Madrid contó con un censo de 35 teatros en los que se estrenaron 414 obras para una población de 600.000 habitantes (García de Cortázar, 1995: 91). La tauromaquia también participó de aquella espectacularidad, llegaron días de esplendor para los admiradores de los toreros, Belmonte y Joselito, que dividieron a España antes que la Copa del Rey, inaugurada en 1902. Y, como un auténtico prelude de la posmodernidad, la inserción de la sicalipsis —la pornografía— alertó sobre el futuro de las artes, obligadas a transformarse en un espectáculo si querían sobrevivir. «El decenio de 1900 se caracterizó por el desarrollo vertiginoso del erotismo, de lo picante, [lo que] manifestó la existencia de un nuevo comportamiento y una nueva doctrina respecto al cuerpo» (Salaün y Robin, 1991: 138).

Muy a pesar de la España más católica y monárquica, las esencias tradicionales de sus territorios variaron en pocos años. La expansión urbana, el éxodo rural, la aparición de la miseria o la inseguridad, motivaron inexplorados modos de vida que se convirtieron también en temas nuevos para el arte. Pero en el nuevo escenario urbano apareció el café como un símbolo moderno y un centro de reunión social, donde «en el agua quieta de sus espejos» habrían de sumergirse «muchas vidas, ilusiones, fracasos y sombras» (cit. en Bonet Correa, 2012: 41). Lejos de ser un simple espacio, abandonado al marasmo del transeúnte, el café concentró en sus paredes «el tiempo y la experiencia»; sería como un «depósito», que acumulaba «la memoria de lo pasajero», «las horas monótonas [...] o el fogonazo de los sobresaltos, las pasiones desencadenadas, los vendavales del alma y las tragedias repentinas» (*ibíd.*, 43) y, por su habilidad para reunir un sinfín de categorías humanas, se ofrecería sin demasiadas objeciones al flamenco.

3.1.3.1 El café de cante

Cuando Machado y Álvarez afirmó en 1881 que los cafés iban a «acabar por completo con los cantes gitanos», de inmediato, se alejó del argumento cómodo. El pronóstico, como pensamiento, fue arriesgado y controvertido sobre todo porque el flamenco consolidaba su beneplácito público e incluso añadiríamos que los cafés cantantes aún no habían alcanzado su esplendor venidero. Era evidente que el argumento quedaba más cerca de la exageración pasajera que de la obviedad latente, porque el intelectual, un tanto alarmado, preveía el futuro aciago que le esperaba al flamenco si continuaba al lado del baile del can-can. Su postura disintió con la auténtica realidad, pues el flamenco, como cualquier arte, sintió la necesidad de expandir sus límites vitales, quiso darle una visibilidad a sus verdades universales sobre el dolor, el gozo, la vida o la muerte.

El café cantante respondió al reto que el flamenco demandaba en su tarea de socialización, aunque la taberna, las academias de baile o los salones, que hacia 1850 ofrecieron espectáculos con un claro interés turístico, hubieran socorrido como precedentes sus primeros impulsos colectivos. Inicialmente, el cante y los bailes gitanos establecieron su comunicación externa con espacios opuestos al café burgués, lo que explica que su condición marginal se mantendrá casi intacta antes de llegar al café

cantante. ¿Representaría dicho lugar «la inicial fábrica de corrupciones en la evolución histórica del flamenco»? (Caballero Bonald, 1975: 32)

La hondura de su configuración artística se aligeraría y al menos su característico «sistema ritual» tendría que transformarse si aspiraba a convertirse en un producto de mercado con sus consecuentes exigencias comerciales. El fenómeno resultó previsible porque una mayor popularidad equivalía a la laxitud de su «dramática fundamentación social» (*ibíd.*). Los cafés de cante estimularían la necesidad expansiva del flamenco. El público, cada vez más aficionado, reclamaba lugares en los que poder escuchar el cante. Pero recordemos que aquel interés se había manifestado antes, cuando el costumbrismo andaluz, como género, se acomodó en la escena artística popular, aunque finalmente acabara por perjudicar su reputación. Sin embargo, a partir de la atracción que despertaron los cafés con actuaciones musicales en toda Europa, el flamenco encontró un buen sitio para dar sus primeros y valiosos pasos públicos.

Los cafés cantantes resistieron durante setenta años (1850-1920). El primero se fundó en Sevilla en 1842, después todas las ciudades andaluzas contarían con varios de ellos. La tendencia se propagó con rapidez en el resto de España, «convirtiéndose el flamenco en un espectáculo con raigambre nacional» (Bonet Correa, 2012: 45). A partir de 1870, podremos hablar propiamente de café de cante, gracias a la labor de Silverio Franconetti. El cantaor, Pepe el de la Matrona, rememoró la atmósfera de los cafés Novedades y Filarmónico, ambos sevillanos y vinculados a los inicios del siglo XX:

Había unas butacas como en los teatros, unas cuantas filas de butacas que por detrás tenían como una especie de mesita pequeña, y el que llegaba y se sentaba en su butaca tenía en el respaldo de la de adelante su mesita, y allí se ponía el café, que entonces valía treinta y cinco céntimos, o su copa de vino. Y aquí es donde iban los trabajadores, que por treinta y cinco céntimos veían el espectáculo una vez por lo menos. Luego estaban los palcos, que los formaban en el principio del patio, pero el que subía a un palquito ya sabía a lo que iba; tenía que tomarse una botella p´adelante, y si iban cuatro o cinco pedían una botella y otra... hasta que uno se calentaba y después de ver el espectáculo elegían artistas y se metían en un reservao a seguir bebiendo, a seguir la fiesta (cit. en Grande, 1999: 274).

Pepe el de la Matrona describió sin pretenderlo la estructura social del café cantante. Los diferentes tipos de público, que allí se dieron cita, los anotó *Demófilo* en su *Colección de 1881*:

[...] público también completamente heterogéneo, donde se hallan al lado del taciturno y acansinado trabajador, el festivo y bullicioso estudiante; al lado del pilluelo y el tomador, el no menos despreciable rufián aristocrático; al lado del industrial y el comerciante, que alguna que otra vez concurre estos lugares, el terne y el torero, que hacen de ellos su centro favorito; al lado del hombre de sentimientos delicados que goza con la música triste de la seguidilla gitana o levemente melancólica de la soledad, el de espíritu alegre y bullicioso que va a recrearse con la música, también retozona y alegre, de ese infinito número de composiciones, puramente andaluzas, conocidas con el nombre de *juguetillos* o *alegrías* [...] (2005: 199).

La intensa actividad humana del café requirió que las sesiones de cante y baile se ampliaran hasta cuatro por día e incluso, después de ellas, los artistas más prestigiosos prolongaban su espectáculo en el reservado, una zona que, destinada a los adinerados, facilitaba un sobresueldo a los intérpretes y dueños del café. «¿Cuántos se acercarán a aquellos abigarrados escenarios—como suele ocurrir ahora en los modernos “tablaos”—sin la menor dosis de compenetración previa con lo que allí iba a manifestarse?» (Caballero Bonald, 1975: 31, 32). «Las exigencias del público y del propio espectáculo ante el acontecer diario» (Blas Vega, II, 1995: 229) moldearon los cafés cantantes, de igual modo que lo hicieron con el género flamenco, que se comprometería a la organización formal de sus funciones, al régimen que imponían los horarios y al cumplimiento de un contrato laboral por parte de los artistas. Estos deberes dejaron al descubierto «una especie de esclavitud artística» (Roldán Fernández, 1997: 60), contraria a la autonomía racial del gitano, pero consistieron en «el primer tributo que el flamenco pagó» (*ibíd.*). El arte jondo tuvo que esforzarse por redefinir y perfeccionar su impronta artística, en este sentido, los «intérpretes», «estimulados por la audiencia y la competencia artística», se vieron «obligados a dar lustre a su quehacer» (Gamboa, 2005: 303).

La exposición pública del cante y el baile, que conquistaron su «primera madurez» en los cafés, motivó una nueva disposición en sus engranajes. La guitarra, que hasta ahora actuaba de forma complementaria, se revalorizó como un «instrumento único y

definitivo». «Desde el momento en que cantaor y guitarrista se independizan de la subordinación de la danza, los ritmos se ralentizan y alborea una nueva era. Más que acompañar al cante, los tocaores conformaron, armonizaron junto al cantaor, las estructuras definitivas del arte jondo» (*ibíd.*, 350). Las solicitudes de la clientela además inducirían a originales divisiones estilísticas, derivadas de los palos fundamentales. Los nuevos ritmos de las bulerías, los tangos o los tientos surgieron de la toná, la seguiriya o la soleá, pero otros sones resultaron de la mezcla de diferentes estilos folklóricos, como las milongas, las guajiras, el garrotín y la farruca. Félix Grande dudó de que realmente estas variantes musicales nacieran en los escenarios del café de cante, apuntando que «ni siquiera bajo su influencia». Razonó que, aunque su alumbramiento coincidiese con este período, sus raíces habría que encontrarlas en el hogar gitano o en la taberna. Por otro lado, las tonás y las seguiriyas regresaron a su lugar primitivo, debido a su dificultad emotiva y a «su radical incapacidad para ser programadas en un espectáculo público» (Caballero Bonald, 1975: 33). En cuanto a los tangos, tientos, tanguillos, soleares y bulerías, el café de cante no sólo se convirtió en su «excelente transmisor» sino que les reportó la popularidad (Grande, 1999: 283). A pesar de todo, el género flamenco aún no se denominaba como tal porque los apelativos de «baile español» o «canto andaluz» preponderaron hasta finales del siglo XIX. Navarro García que dio cuenta de esta preferencia en su libro, *Flamenco en cafés cantantes y teatros (Noticias de prensa. 1849-1936)* (2008), puso como ejemplo esta gacetilla que refería la programación del mítico café de Chinitas:

En el café de Chinitas

Son muy aplaudidos en dicho café el célebre tocador de guitarra Francisco Reina, el conocido bolero Antonio Castillo y la bolera María Jesús Reina.

(21 de noviembre de 1894)

CAFÉ-TEATRO CHINITAS- Para hoy bonita función, cante y baile español
1.º Sinfonía.-2.º Cantos por Malagueñas.-3.º El bonito baile español Tarantela.-4.º Trabajos por el nuevo “Sansón”, el que ejecutará ejercicios de gran poder, con 175, 275, 460 y 500 kilos de peso. Único en Europa.-5.º El drama en un acto “El Arcediano de San Gil”.-6.º. Cantos por Malagueñas.-7.º El baile “El Carnaval Español”.-8.º El nuevo sansón.-9.º El juguete en un acto “Las elecciones”.-10.º El baile “¡Viva España!”- Terminando con el sainete “El calavera”. A las seis y media. Al consumo. (*ibíd.*, 15, 16)

La función, según vemos, daba cabida a distintos entretenimientos, por lo tanto, las aseveraciones de Machado y Álvarez nos sorprenderán ahora un poco menos. El café no quiso acabar con el cante jondo, pero, en los inicios del siglo XX, se produjo «una mayor dispersión artística» porque triunfaron «las nuevas fórmulas», vinculadas al «mundo del cuplé y las varietés» (Blas Vega, II, 1995: 233). A partir de 1910, los cantaores irán ganando en prestigio y aparecerán en la prensa andaluza como unas auténticas estrellas mediáticas:

Café de Chinitas

LA NIÑA DE JEREZ

Los aficionados al cante flamenco, que en Málaga forman legión, están de enhorabuena. En el café de Chinitas canta a diario sus admirables soleares y seguidillas la célebre cantaora Teresa Seda (a) *La Niña de Jerez*.

Su excelente voz y gracioso estilo la proporcionan un gran éxito todas las noches y el numeroso público que invade el Café demuestra su agrado premiando el trabajo de dicha artista con calurosos aplausos.

(11 de noviembre de 1909) (cit. en Navarro García, 2008: 21)

La figura del «cantaor corto», «especializado en determinados cantes», deslumbró a todos los públicos, mientras que el «viejo cantaor largo, que abarcaba con igual maestría todos los estilos flamencos», desapareció de los escenarios (Roldán Fernández, 1997: 67). Un hecho más fue la convivencia entre cantaores gitanos y payos, que promovió la aclimatación de ambos contextos. El proceso de este *agochanamiento*⁵⁶ o *aflamencamiento* desembocó en un flamenco más laxo y festivo, que desestimó las iniciales fórmulas oscuras y densas. Los cantaores gitanos de esta etapa, como Tomás el Nitri, Manuel Cagancho, El Loco Mateo, Curro Dulce, Merced La Serneta, Enrique el Mellizo, Diego el Marruro o Manuel Torre, se mantuvieron fieles a su tradición artística, pues, sobre las tablas, se harían cargo de la soleá, el tango y las bulerías. La nómina de cantaores payos, como La Trini, Fosforito, El Canario, Antonio Chacón o José Cepero,

⁵⁶ Tomamos prestado este término a *Demófilo*, que lo entiende como un proceso de andalucización de los cantes flamencos. Expresa en el prólogo a *Colección de cantes flamencos*: «Los cafés, último baluarte de esta afición, hoy a nuestro juicio, contra lo que se cree, en decadencia, acabarán por completo con los cantes gitanos, los que andaluzándose, si cabe esta palabra, o haciéndose gachonales, como dicen los cantadores de profesión, irán perdiendo poco a poco su primitivo carácter y originalidad y se convertirán en un género mixto» (I, 2005: 199).

se desvinculó de los palos básicos para optar por los cantes de levante: mineras, cartageneras y tarantas, o por los estilos derivados del fandango andaluz: verdiales, malagueñas y granaínas. Todos ellos prefirieron cultivar las «facultades vocales» y el «virtuosismo expresivo», «en contraposición al rajo». Estas mezcolanzas musicales que contentaron el ánimo del público, más que encoger su sentimiento, favorecieron el flamenco de pandereta: «bodrios escenográficos con auténtica genialidad en el arte de convertir lo verdadero en tópico y el tópico en trivialización» (Grande, 1999: 284). Frente a la labor popularizadora del café cantante, que no deberíamos subestimar, en aquel espacio culminaron otras inquietudes que sobrepasaron las meras distracciones. Tan sólo hay que recordar las acciones políticas que se llevaron a cabo en el malagueño café del Turco, convertido en un punto de encuentro para los socialistas de la época.

Una buena parte de los cafés de cante, inscritos en la historia del flamenco, abrieron sus puertas en la década de los ochenta del siglo XIX, salvo el excepcional café del Burrero. Este templo musical, apodado «la catedral del flamenco» por Salvador Rueda, cesó de sus funciones en 1897. «La herencia de Silverio y el Burrero» se materializó en el sevillano café Novedades, valorado como un «conservatorio» del cante y el baile flamencos. La bailaora «La Macarrona» lo inmortalizaría con sus triunfos, pero el pintor Sorolla lo ennobleció en dos de sus obras: *Baile en el café de Novedades de Sevilla* y *Balconada de Artistas del café de Novedades*. Si bien supuso «la culminación del café cantante en su versión clásica», el Kuursal —también sevillano—significó la versión moderna, donde se citaron «políticos, militares u obispos» en su espaciosa sala cuadrada. Fuera de Andalucía, destacaron los madrileños café de la Bolsa, el Imparcial o «el moderno colmado Villa Rosa, mitad bar, mitad capilla Sixtina del cante flamenco» (Bonet Correa, 2012: 48). Los cafés de cante únicamente no tuvieron el monopolio de los espectáculos flamencos, los cafés-conciertos o los cafés-teatros los incluyeron en sus programaciones artísticas, Navarro García explica que:

Existían varios cafés que se convirtieron en los espacios de sociabilidad predilectos de la mediana edad e incluso de la alta burguesía. Lugares distinguidos para gente distinguida, en los que se tomaba café, se comía, se charlaba y, a veces, hasta se conspiraba. Tenían sus restaurantes y también sus timbas. Y como en Europa había “cafés chantant” ellos organizaron sus conciertos y sus espectáculos de género andaluz (2008: 35).

Antonio Chacón debutó en el café-concierto Universal. El dueño del local cuando entendió que el flamenco era una «buena música», decidió contratarle para que diese diez conciertos en menos de una semana. La prensa quiso reflejarlo:

Un concierto andaluz

En el “Café Universal” ha sido contratado para dar diez conciertos el renombrado cantador de malagueñas conocido por “el Chacón”.

Debutará esta noche.

Creemos que dicho establecimiento estará bastante concurrido a causa del general interés que ha llegado a despertar el conocer a tan renombrado cantante.

(12 de noviembre de 188) (*ibíd.*, 40)

Es preciso aclarar que la triunfante etapa de los cafés cantantes (1850-1920) coincide con la que convenientemente se ha llamado «edad de oro»⁵⁷ del flamenco. No resulta una mera coincidencia que los artistas más sobresalientes surgieran al calor de estos escenarios. ¿Significó «la conversión del cante en mercancía»? (Grande, 1999, 279) ¿Los gitanos andaluces pactaban, tras siglos de reiterados conflictos, un acuerdo sumiso con el mundo payo y burgués? ¿Los cafés de cante despertaron de nuevo esa viciada España de «capricho romántico e interesado»? (cit. en García, 2012: 8) No, no, no. Regresemos, por un instante, al paisaje que perfiló el hambre en los campos andaluces. Todos los gitanos y andaluces que tenían el don de hacer «rugir sus gargantas», vieron una salida a su estado agónico, que los mataba de hambre, en el café cantante. Aquí por primera vez consiguieron ser visibles para un público que reclamaba su arte. Pero allí también estuvieron «los empresarios de las plazas de toros y los dueños de las ventas, dispuestos a explotar a esa morena riada de gente que emergía del pasado trayendo quejas, coplas, ritmo. Esos artistas hacían bien en exigir cuando podían» (Grande, 1999: 279). De ahí que las palabras de Romero Murube, pronunciadas en 1943, careciesen de sentido porque

⁵⁷ «Tanto por su contenido clásico como por una serie de acontecimientos que lo confirman, y que son:

- El nacimiento del flamenco como un género artístico que se consolida.
- Definición técnica de escuelas y estilos.
- A través del profesionalismo, enriquecimiento artístico que fijan los elementos básicos.
- Nacimiento de las grandes figuras que lo impulsan y desarrollan.
- Conquista de nuevos escenarios en derivación hacia un público más numeroso, o sea, el espectáculo como masificación y comercialización plena, con sus ventajas y posibles inconvenientes» (Blas Vega, 2006: 16).

provenían de un intelectual, que no fue capaz de intuir la auténtica realidad de Andalucía. Basta con citarlas:

Sí, hay una Sevilla de pandereta, hay una Sevilla de azulejos, turística y relumbrona. ¡Discurso de la mentira! Pero hay otra de sangre, miserias, pasiones y difíciles verdades que es la que está esperando, intacta, que un día llegue el artista, el escritor, que sepa descubrir su belleza peregrina, su hondísima sabiduría (cit. García, 2012: 8).

Desde luego, el escritor parecía desconocer las obras artísticas de Lorca, Picasso o Manuel de Falla e inclusive el desgarramiento mismo de una toná. Negó, con su sospechosa ignorancia, que las gentes de «sangre, miserias, pasiones y difíciles verdades» continuaran existiendo más allá del espectáculo flamenco. Los artistas andaluces de finales del siglo XIX y principios del XX hicieron bien en vivir su época como la vivieron. «Tenían que vender su herencia de cantes y los minerales de su voz como los vendieron, tenían que patear los caminos como los patearon, tenían que cantarle a la multitud en la tarima del café cantante y al señorito en el reservado, como les cantaron» (Grande, 1999: 279). Hasta que Juan Breva reclamó su paga «en monedas de oro» o hasta que Antonio Chacón llegó a cobrar «cuatro duros por primera vez en la historia de los sueldos de los cantaores», casi todos los artistas pasaron verdaderas calamidades antes de ser «más o menos independientes». «Don Chacón», como le llamaron más tarde, inició su andadura artística con «las alpargatas llenas de polvo». Javier Molina, el guitarrista que le acompañó en esos años duros, recordó sus comienzos:

Éramos dignos de ver, Chacón, con un lío [de ropa] y sus alpargatas. Mi hermano [bailaor], con una maleta en las espaldas, a manera de mochila. Y yo con mi guitarra y las botas de los tres y la merienda. Antes de entrar en los pueblos, debajo de las alcantarillas de las carreteras, merendábamos. La merienda se componía de pan, queso, morcilla, chorizo, y alguna vez carne o pescado; y en las posadas, muchos guisos de arroz con bacalao y pimientos. En las alcantarillas nos poníamos los trajecitos de trabajo y las botas, para entrar en los pueblos decentitos [...] Un día nos dicen: “¿Por qué no vais a Lepe, que está cerquita de aquí, y dais un concierto? Allí hay una compañía de verso y tal vez lleguen ustedes oportunos y trabajen con los cómicos como fin de fiesta. [...] Nos dirigimos al teatro, un salón que más que un teatro parecía un almacén de guardar grano. Hablamos con el primer actor y nos arreglamos con él para trabajar al final del drama, que me acuerdo que era el *Don Juan de Lanuza*. Tuvieron los cómicos mediano éxito; pero salimos nosotros después y tuvimos un éxito grande, porque

Chacón gustó una barbaridad, y a mi hermano le hicieron repetir el baile, y bailó el zapateado, que en aquel tiempo se bailaba mucho en los cafés cantantes cuando hacían repetir (cit. en *ibíd.*, 280 y 281).

Gracias a una especie de orgullo instintivo, que asomó en muchos artistas gitanos, el flamenco logró conservarse puro. Sin ese sentimiento, desobediente y pertinaz, los cantes hubieran acabado por venderse al mundo payo. La condición marginal de estos intérpretes, de alguna manera, permitió que la transgresión de las convenciones sociales resultara más fácil. Por ejemplo, en los espectáculos sería frecuente el travestismo, hombres que interpretaron mujeres y viceversa. El periódico, *El Alabardero*, se hizo eco de este fenómeno:

Ha llegado a Sevilla el célebre Juan Breva, que es, según dicen, para el arte flamenco, lo que Gayarre para el arte clásico.

Acompañan a Juan Breva, veinte artistas entre los que con verdadera sorpresa, hallamos dos que se llaman José León (La Escribana) y Francisco Bernal (La Paca).

¿Qué es esto? ¿Hombres que se rebautizan con nombres de mujer? ¿Sucursales de Sodoma?

¡Zape! Recuerdo a los moralistas (cit. en Rojo Guerrero, 1992: 31).

Nos interesa sacar a colación el juicio del café cantante como un lugar pecaminoso. El novelista José María de Pereda, que se dirigía a un amigo en 1896, escribió: «se nos dará por remate de una comida en una casa particular, cante del mismo que canta el Burrero, famoso, al cual no pueden asistir personas decentes» (cit. en Bonet Correa, 2012: 45). Los «toreros», las «gentes de bronce», las «mujeres de tronío» y los «de calaña más o menos sospechosa» no formaban parte de la sociedad decorosa. ¿Por qué pesó sobre el café cantante esa idea tan retorcida? La mayoría de los intelectuales tendió a verlo como un recinto de delirio y éxtasis, donde podían explotar, sin mucho esfuerzo, los comportamientos extremos. La adhesión a este prejuicio significó, para algunos críticos culturales, situarse en una trinchera, que brindaba, además de comodidad, prestigio social. Ambos sectores, los intelectuales y la prensa, prefirieron obviar que los caciques de turno consumaban sus abusos de poder en el café de cante y eligieron una posición, tan vaga como conservadora, que demonizaba un fenómeno que no pudieron comprender. Tal vez, la frustración les condujo hasta allí, pero, quizás, existió un cierto racismo encubierto o un rechazo a la condición marginal que representaba el gitano. Asimismo, la concepción del café cantante como un espacio de delirio y éxtasis disimuló, bajo la idea del morbo,

una actitud machista. Recordemos que el 90% del público era masculino. ¿Por qué el Novedades no pudo ser *Le chat noir* español? Las únicas razones fueron el catolicismo y el provincianismo ideológico, que desde las altas esferas aplastaron con su ignorancia el sentido de la vida colectiva.

El flamenco no se convirtió en un chivo expiatorio porque contó con el apoyo del público y de la figura del aficionado, que emergieron en aquel tiempo. Sobrevivió porque nunca abandonó las tabernas ni las ventas, que continuaron permitiendo sus primitivos requisitos de libertad, pues su carácter suburbano brindó a los cantes una independencia difícil de hallar en los cafés.

3.1.4 La búsqueda de la modernidad

El país hacia 1900 acabó por fraguar todos los anhelos y las tensiones de sus territorios dispares. Una rememoración de aquella realidad peninsular nos conduce sin pensarlo hasta los paisajes pictóricos de Darío de Regoyos o Gutiérrez de Solana, quienes coincidieron en que la miseria de una España *negra* sólo acarrea el atraso, el fanatismo religioso o, peor aún, la inmovilidad de las convicciones. Sorolla se apartaba en cambio de los que decidieron colocar el acento en la intrahistoria, como Zuloaga, y prefirió defender el lenguaje de una España *blanca*, representante de la luminosa, pero pacata, felicidad burguesa. Cada uno captó, bajo registros y pretensiones distintas, una parte de la vida que compuso esa España encontrada. Sus pinturas, como el nuevo siglo, dejaron al descubierto el resultado de unas inercias concatenadas, que sospechosamente continuó sin cuestionarse. Así, cuanto más urgían las transformaciones desde la estructura, la España institucional —el Estado y la Iglesia— se aferró a un poder cada vez más vacío. Las consecuencias de esta «crisis hegemónica» fueron desplegándose en un panorama cultural, que se distinguió por un «analfabetismo endémico» y «marginal» (Serrano, 1991: 205). Y el país, anclado en el pasado, difícilmente iba a cambiar con la luz eléctrica y el ferrocarril. Darío de Regoyos había retratado ese conservadurismo pernicioso en *Viernes Santo en Castilla*, donde el tiempo parecía tan suspendido como sus aldeanos.

Las élites intelectuales creyeron que el atraso perpetuaría el estado de aletargamiento y, como un obstáculo todavía muy difícil de eludir, hizo imposible una renovación profunda. Pese a las innovaciones, «las tradiciones y los hábitos» dispusieron la cultura española de 1900, asfixiante y hostil para los mismos que intentaban renovarla» (*ibíd.*, 196). ¿Acaso no fueron sino los intelectuales y «algunos hombres públicos» los que trataron de hacer posible «la regeneración de España»? 1900 implicó la aparición del *intelectual*, que tomaría la palabra ante el «traumático final de siglo» (*ibíd.*, 86).

La figura de Larra fijó un horizonte para los espíritus críticos e independientes, que reivindicaron un espacio autónomo con el propósito de legitimar su autoridad. Necesitarían «la aprobación del poder, pero ya fuera de él». Las circunstancias iban a ser más complejas, la contraposición de la vieja política sin valor frente al «austero rigor de la verdad» podía dejar al intelectual en una situación de invisibilidad pública. La alternativa que presentaba la creación de un programa reformista de alcance nacional, era la opción unívoca para sacar al país de sus conflictos y lanzarlo hacia la modernidad. Pero la entereza que exigía la militancia en el compromiso, acabó por desmoronarse en todos los que llegaron a comprobar la ineficacia de sus planes. La decepción o la desmitificación de lo intelectual se mezclaría con la misma confusión de sus doctrinas y con la evidencia de una incompatibilidad: erigir un proyecto colectivo e indagar en las inquietudes personales, sumaba una operación imposible. Algunas personalidades resistieron y consideraron acertado pronunciarse en nombre del pueblo, que también postergaba su propia definición dentro de la sociedad. La ansiada renovación política e intelectual volvió a fracasar porque el poder gubernamental se enquistó con la crisis, mientras que el movimiento obrero y la población agrícola empezaban a consolidar sus directrices. Finalmente, el descrédito popular alentó la escisión del movimiento intelectual y sus integrantes tendrían que sopesar el viraje que había supuesto el cambio de siglo, con el fin de planear sus próximas trayectorias.

Unamuno se preguntaba en 1905 quiénes eran los intelectuales, pues en realidad la acepción sólo parecían atribuírsela los «literatos». ¿Pero qué ocurrió con ellos a principios del siglo XX? El campo literario experimentó, más que ningún otro, la percepción «de vivir bajo la presión de la historia» (Serrano, 1991: 194). La

conquista del presente instaba a participar en la pugna entre lo nuevo y lo moderno, marcada por una sed de renovación. ¿Encerraba el primer concepto el progreso absoluto y el segundo, una banalidad pasajera? «Había que ser moderno a fin de siglo, había que participar activamente en la lucha por los fueros del espíritu y lo nuevo sólo se podía ver y sentir como un quehacer de *nuevas*, como una continua invención de maravillas» (Enguidanos, 1983: 4). Sin embargo, el término *moderno* quedó vinculado a una «nueva experiencia estética», a la «juventud», al «antimaterialismo», al «antiimperialismo», en consonancia con lo «antiburgués» y lo «antiutilitario» (Cardwell, Zavala, 1994: 91).

Tal vez, fueron demasiados *antis* para un cambio de siglo en el que las pervivencias no podían descuidarse porque, como un sostén invisible, mantenían los valores que poco a poco empezaron a cuestionarse. A principios de la centuria, España no estaba dispuesta a consentir cambios bruscos, pero en el fondo, desde 1888, el discurso tradicional había quedado obsoleto o, quizás antes, cuando en 1871 se publicó de modo póstumo *Rimas del libro de los gorriones*, de Gustavo Adolfo Bécquer. «Este librito», según Enguidanos, supuso «nada menos que el principio de la literatura moderna en España». El período finisecular, como señaló, abarcaría desde 1870 hasta 1930:

[...] yo voy a quedarme en [...] 1870, porque [...] la literatura, precisamente desde ese año, anticipa o se adelanta al tiempo histórico. Y así va a ser hasta 1930. —¿No es demasiado «fin de siglo» un período de setenta años? —¿Por qué 1930? ¿Por qué no 1931, fecha que tiene más relieve histórico? Pensé al principio señalar como límite el año 1928, cuando Ramón del Valle Inclán publica *Viva mi dueño*, tomo II de *El ruedo ibérico*. Desde ese momento culminante quedan ya abiertas las puertas del porvenir, lo que será en España — y no por casualidad también en Hispanoamérica — la nueva literatura. Añadí dos razones [más] [...]. En 1929 y 1930 se acelera la crisis que acaba con la primera dictadura del siglo, la del general Primo de Rivera, que era el callejón sin salida de la monarquía española restaurada en 1874. Además, en 1929 Federico García Lorca escribe *Poeta en Nueva York* (versión española de Norteamérica) y en 1928-1930 publica José Ortega y Gasset, *La rebelión de las masas*, obra en que definitivamente se cumple la gran premisa innovadora de su autor: había que dar por primera vez al mundo una manera española de ver a Europa. (Enguidanos, 1983: 5)

Maticemos. Tras la muerte de Bécquer, aún faltaban treinta años para que diese comienzo el siglo XX, por lo que el poeta quedó más cerca del precursor aislado que del aperturista lírico. Recordemos también que, a partir de entonces, la poesía iba a intentar la lenta superación del prosaísmo y de las exigencias de verosimilitud, que representaron las figuras de Núñez de Arce o Campoamor. La labor de Bécquer fue útil para establecer las tensiones o las distancias irreconciliables de las que surgirían los nuevos grupos poéticos —Gil, Icaza, Rueda—, alejados ya de la manera antigua. Con más razón, las fechas circundantes a 1900 describieron el punto de inflexión de nuestro *fin de siècle*, sobre todo, al producirse la llegada de los jóvenes, que desterraron la visión de los que habían quedado viejos. El «relevo biológico» implantó la sensación, por una parte, de clausurar definitivamente una época literaria —«Juan Valera (en 1899 aún publica *Morsamor*) y Pereda ya no escriben en 1900 y Leopoldo Alas Clarín muere en 1901»— y, por otra, desplegó las esperanzas ante la evidencia de los signos renovadores (Serrano, 1991: 195).

Más allá de la recurrente polémica generacional, de la postrimería del siglo XIX se desprendió un sentido de la modernidad defendido como «una postura y una amplia visión del mundo y de la vida» (Hinterhäuser, 1994: 82). Federico de Onís, en esta línea, planteó en 1934 que «el modernismo es la forma hispánica de la crisis universal que produjo la disolución del siglo XIX» (1961: XV). El modernismo sostendría la impresión de ser un «horizonte literario», bien definido, subrayan Rodríguez y Salvador, con «la creencia de que, mientras se la dictamine oficialmente como inútil, la poesía, más que cualquier otro tipo de producción literaria, es la portadora de ese proceso, la antena de la especie» (2005: 208). Pero, cuidado, este trabajo hace mención expresa al modernismo español y, al respecto, la cita de Alfonso Reyes —refiriéndose a la influencia francesa sobre la lírica modernista de origen americano— : «aquellos hijos de Francia, brotados en América, son muy diferentes de sus padres» (cit. en de Onís, 1968: 176), nos serviría para definir el marbete peninsular si trastocásemos levemente su sentido: “aquellos que intentaron ser hijos de Francia, brotados en España, son muy diferentes de sus padres y también de sus hermanos americanos”. ¿Por qué *intentaron*? Los hombres que protagonizaron nuestra modernidad, sintieron en un primer momento una «intensidad mayor» por París, convirtieron la capital francesa en «una meta, un anhelo» y aunque todos llegaron a

saborearla, como apuntó Ferreres, la sujeción al paisaje propio se transformaría en una obsesión estética a la que no podrían dar la espalda. «Yo quisiera que España fuera el mejor rincón del mundo y el País Vasco el mejor rincón de España», escribiría Pío Baroja (cit. en Ferreres, 1975: 32, 33).

Otra vez, la condición española empujó a sus autores hacia la búsqueda de sus señas de identidad. La historia intentaba expresar que la perseverancia en esas pesquisas conduciría siempre al reencuentro con una distinguida originalidad. Aquí el cosmopolitismo resultaba una quimera, la bohemia sólo podía entenderse en términos de solidaridad con los oprimidos. Las alternativas desembocaron en la exploración de la realidad a través del espíritu, en la elaboración de ese paisaje del alma acorde con el exterior. Y en la proclama de Ortega y Gasset convinieron noventayochistas y modernistas: «Habiendo negado una España, nos encontramos en el paso honroso de hallar otra. Esta empresa de honor no nos deja vivir» (cit. en Salinas, 1961: 278). «La conciencia de fin de siglo», expresó el hispanófilo Hugo von Hofmannsthal, afectó a «unos pocos miles de hombres, diseminados en las grandes ciudades europeas, pero que claramente tenían su importancia al poseer el «santo y seña de la época» (cit. en Hinterhäuser, 1994: 79). Estas contadas figuras que con «lucidez» se sintieron «hombres de hoy», en el caso español, cimentaron las bases del progreso, demostrando «lo radical que fue la ruptura cultural y sociopolítica que se produjo entre 1880 y 1930». Los modernos círculos intelectuales y artísticos, que encontraron su inspiración en «las ciudades muertas, las encarnaciones del eterno femenino, los héroes decadentes, [...] [el redescubrimiento de] los poemas sinfónicos de Richard Strauss, las sinfonías de Gustav Mahler, la arquitectura de Gaudí, los dibujos de Beardsley o las pinturas de Odilon Rédon» (Mainer, 1994: 61, 62), iban a compartir un interés con la vida popular: el flamenco. Contrariamente, los escritores del 98 determinaron que aquella manifestación revelaba otro engaño de la «España aparente y aparential» (Salinas, 1961: 279). El llamamiento de Unamuno hacia *adentro* sintetizó la ambición intelectual del grupo, que se decantó por una postura antirrealista, con el objetivo de poner en revisión todo lo concerniente a la España oficial. Estos “reformadores espirituales” ignoraron que el flamenco no provenía de la España oficial sino que recientemente había llegado a ella y que, en un proceso paralelo, se encontraba en disensión con la realidad. Su «introspectivismo» (*ibíd.*, 280), unido a su afán de europeísmo, denegó así una posible aproximación porque un

fenómeno como el flamenco, enraizado en el sentimiento, carecía de interés racional para los temples angustiados. Los gitanos, parte de una estética que consideraron vulgar, frívola, temporal y superficial, engrosaban una intrahistoria que no podía olvidarse, matiz que los noventayochistas omitieron en su examen de conciencia, pero que los modernistas rescataron como «la alianza de lo fecundo y lo subversivo» (Mainer, 2010: 66).

La *nueva* poesía fue de los pocos ejercicios artísticos capacitados para desentrañar la carga simbólica del flamenco, sus exigencias estéticas le permitieron, además de descubrir una sensibilidad afín, encauzar el desarrollo de esa atracción y más que una reacción contra el verso precedente, acabó por simbolizar la culminación del romanticismo. Este vínculo con el pasado, que se dejó insinuar en la métrica— aunque hubo experimentaciones notables—, haría visible la recuperación de algunos valores decimonónicos, ahora plenamente bohemios—«belleza, independencia, libertad y rebeldía»—, y que constituyeron «la más extrema oposición a la mercantilización del arte, la burocratización de la vida, la mediocridad y la vulgaridad de la clase burguesa» (Ramoneda, 1995: 22). Junto a estas características revisionistas, la adopción de los motivos que ofreció la estética flamenca, de algún modo, actuó contra «el casticismo academicista» (Salinas, 1961: 285), que tantos años había pesado sobre la lírica de la restauración.

Cabe recordar que las cenizas del exotismo romántico aún quedaban dispersas en el paisaje andaluz. El horizonte que originaba el recuerdo de un antiguo fulgor, ahora apagado, se teñía de nostalgia. Los nuevos poetas, andaluces en su mayoría, movidos por unas ansias de sensualidad y extranjerismo difícilmente realizables, descubrieron que el propio territorio les brindaba la posibilidad de satisfacerlas, siempre y cuando miraran su paisaje con ojos de lejanía y convirtieran ese horizonte nostálgico en pura melancolía. Andalucía, una vez apagado el exotismo y soterrada la condición trágica, se iba a transformar en la Andalucía de la tristeza. Así Villaespesa, en el prólogo a *Alma andaluza* (1900), de Sánchez Rodríguez, confesó: La Andalucía de la tristeza «viene a destruir una leyenda fabulosa: la leyenda andaluza de los viajeros y novelistas franceses. [...] No; no Andalucía no es el vergel floreciente de la alegría. [...] Es el jardín encantado de las tristezas atávicas». Pero la tristeza, en su grado máximo, podía dar lugar a estados de ánimo desaforados,

emociones que el cante jondo conocía bien. El modernismo que emitía el último lamento del arte en un desafío hacia la sociedad, compartió con la esencia inmemorial del flamenco, entronada en el quejío, una armónica sensación de muerte. Y, en medio de esa consecuente soledad, la poesía y el cante jondo estuvieron destinados a comprenderse. Con la asunción de un idealismo exacerbado, los modernistas que perseguían «las miserias de una vida rota de bohemia» (Salinas, 1961: 284), se sorprendieron en el mismo lugar donde habitaba el flamenco y percibieron que los cantaores habían arrumbado la moralidad a su forma.

En la madrugada, la taberna o el café abrió las puertas de un paraíso artificial, que condesaba las categorías eternas y absolutas del amor, la vida o la muerte. El poeta y el cantaor, partícipes del régimen de la noche, aguardaron impasibles el advenimiento de la belleza para tomarla en su dimensión escultural y perversa y, con la necesidad de transformar las sombras en algún tipo de luz, alcanzaron la claridad física y metafórica con la que resultaba la creación. Por su rebeldía virgen y su belleza extática, surgida de los bajos fondos, por su postura antiburguesa, por su «extraordinaria mezcla de lo espiritual con lo carnal» (*ibíd.*), los modernistas juzgaron que el flamenco era un fenómeno tan moderno como ellos y aprovecharon el color o la música, con el fin de conseguir la plasticidad que reclamaban para su lenguaje.

La fascinación por el cosmos flamenco se transmutaría, al final, en una admiración hacia sus cauces expresivos, hacia su lírica, una vez superado el primer modernismo superficial. Gracias a este interés, los poetas llegarán a poseer una conciencia profunda de la tradición, en la que reconocerán la generosidad del instinto popular y, denostado el aire del verso francés, se articulará un simbolismo andaluz que sienta las bases para las conquistas triunfales y definitivas del neopopularismo.

3.1.4.1 Antes del verso azul

En una de sus cartas españolas, con fecha del 28 de noviembre de 1899, Rubén Darío escribió: «El formalismo tradicional por una parte, la concepción de una moral y de una estética especiales por otra, han arraigado el españolismo que, según don Juan Valera, no puede arrancarse ni a veinticinco tirones». Y proseguía: «Esto impide la influencia de todo soplo cosmopolita, como asimismo la expresión individual, la libertad, digámoslo con la palabra consagrada, el anarquismo en el arte, base de lo que constituye la evolución moderna o modernista» (cit. en Díez Canedo, 1975: 219). Supo el poeta nicaragüense, como Octavio Paz confirmó en *Los hijos del limo* (1974), que en España el modernismo no iba a corresponder con una «visión del mundo, sino [con] un lenguaje interiorizado y transmutado por algunos poetas españoles» (107). Forzosamente, el magma que originaría el modernismo español iba a ser distinto al americano. La presencia menor de la corriente positivista, desautorizada aquí por la del krausismo, no motivó una «necesaria» reacción «contradictoria» a ese «vacío espiritual», justificado por la crítica a la religión y a la metafísica.

El planteamiento del modernismo español tuvo que realizarse a partir de las incapacidades psíquicas y sociales, que habían resistido en la estructura nacional e histórica desde la Ilustración. Octavio Paz iba a explicar que la especificidad del modernismo hispánico se había originado en nuestro siglo XVIII, así si el romanticismo suponía «la otra cara de la modernidad» o una «reacción contra la Ilustración» (*ibíd.*, 100), en España tal enfrentamiento no podía suceder porque la razón crítica y la revolución burguesa habían sido inexistentes. Estas diferencias, respecto a otros países europeos, se arrastrarán en el tiempo y enlazarán con las iniciales palabras de Darío. «El anarquismo en el arte», al que se refería el poeta nicaragüense, desentrañaba una perspectiva más que utópica en España, lo más revolucionario consistiría en el regreso a la honda esencialidad que partía de lo popular, según habían advertido los primeros Juan Ramón Jiménez y Antonio Machado. Aquella salida más que convincente y que mostraba su «reticencia ante un simbolismo de tienda de antigüedades» (*ibíd.*, 115), configuró una manera lógica de obviar la época literaria anterior, aun cuando la imaginación iba a seguir como hasta ahora, enraizada en la realidad terrenal. No importa demasiado que quedasen al margen algunos pormenores literarios, tachados de infortunio, como los que recordó

Manuel Machado en *La guerra literaria* (1913), tras la muerte de Campoamor y el debilitamiento físico de Núñez de Arce:

Así decapitada la Poesía española, quedo reducida a un escaso número de imitadores sin carácter ni fuerza alguna, entre los cuales se ve sobresalir apenas las efímeras y borrosas figuras de un Velarde, un Ferrari, un Manuel Reina. La poesía española se moría en medio del desprecio general, entre las zumbas de Clarín y las inocentes sátiras de un *Madrid Cómico*, mantenedor de la lírica festiva más insulsa del mundo. Fue éste la época de *Madrid Cómico* (1975: 206).

Sin embargo, de esa convergencia entre borrones y cuentas nuevas—«jamás una juventud tuvo que sacar fuerzas tan de flaqueza, ni tuvo tan pocos impulsos recibidos de la generación anterior, ni tantos ejemplos que no seguir» (*ibíd.*, 207)—, los ojos no pudieron cerrarse a la contemporaneidad, ni mucho menos ignorar, como después se comprobó, el alcance poético de Campoamor. Los puntos suspensivos que intermitentemente se habían puesto sobre la tradición, no iban a ser definitivos, por eso, Azorín, en *Clásicos y modernos* (1913), rescató a Campoamor, prueba de que la imaginación española, aunque divagara en otras tentativas, nunca había dejado de ser terrenal.

La labor de algunos poetas románticos tardíos, como Manuel Paso, Ricardo Gil, Manuel Reina, Carlos Fernández Shaw o Salvador Rueda, tampoco abonó la senda que iban a iniciar nuestros autores modernos. Su adherencia al «código literario establecido» (Niemeyer, 1992: 323), sumado al empleo de un lenguaje patriótico y casticista, fue tomado por los modernistas como un punto de partida que debía ser superado y frente al cual iban a erigir su lírica nueva. Los intentos de renovación de estos poetas menores correspondieron a una época de agotamiento lírico, que, por fuerza, condujo a la inserción de nuevos elementos poéticos. Aclaremos que cuatro de los cinco escritores, señalados por una parte de la crítica como «premodernistas»,⁵⁸ fueron andaluces: Manuel Reina, cordobés, Salvador Rueda y Fernández Shaw, malagueños, y Manuel Paso, granadino. ¿Acaso sus versos mostraron indicios que los desvinculasen de la recurrente y estereotipada visión de Andalucía? ¿Supieron estos poetas desligarse del socorrido

⁵⁸ A esta corriente crítica se han adscrito los estudios de distintos teóricos, pueden revisarse los trabajos de Gallego Morell, «La poesía modernista de Manuel Reina» (1987), de Torres Rodríguez, «Manuel Paso, premodernista» (1987) o el libro de la profesora alemana, Katharina Niemeyer, *La poesía del premodernismo español* (1992). Véase también Cardwell o Correa Ramón.

casticismo y la expresión lógica? ¿Intuyeron que «bajo la sofocante hiedra de imágenes y fantasías» podían «hervir o latir, a menudo, las angustiosas preguntas sobre la autonomía del arte, la certidumbre del yo o la tentación del abismo» (cit. en Mainer 1994: 71)? No extraña que Juan Ramón Jiménez, a propósito de la poesía de Reina, deduzca que el escritor: «no siente a Andalucía; su Andalucía es una odalisca, exuberante de raso, de pedrería; la lira de Reina es una lira de brillantez, sobre un cojín de raso ducal; no es la lira andaluza» (2006: 75). El autor de *Eternidades* no sólo discrepaba de una manera modernista, reclamaba una memoria andaluza distinta y un paisaje que iba a fundamentarse, como veremos más adelante, en la tristeza andaluza. Es curioso que una Andalucía colorista regrese casi un siglo más tarde y que insista en desarrollar una imagen, en principio, inocente y resultona, pero en la que palpita una nostalgia que de tan castiza y patriótica se convierte en un peligro de fondo. Esta nostalgia estuvo cegada porque ignoró la auténtica realidad del territorio andaluz, la del hambre y las ansias de libertad, preservando un conservadurismo que, ante las transformaciones inevitables del futuro, fortaleció su postura defensiva. El culmen de la modernidad no consistió en la resurrección de unos tópicos, aunque Martín Infante considere que, «en la última década del siglo XIX, lo más moderno que existió en Andalucía literariamente hablando, y prácticamente en toda España, fue el colorismo, un invento más o menos original del poeta malagueño Salvador Rueda» (2007: 460). La vuelta a las fuentes rumorosas, a los ojos negros, a los cantores y verbenas no aseguró «un soplo de aire fresco» para la literatura finisecular, sino más bien un soplo de aire viciado, con el que resurgieron las raíces del romanticismo casticista. La confusión en las épocas de agotamiento casi siempre suele conducir al protagonismo de las actitudes más reaccionarias y en este sentido, la lírica del premodernismo representó un producto de tal coyuntura, una posición literaria que midió sus movimientos con pasos de tradicionalismo.

Las cenizas del exotismo romántico, según explicamos en el epígrafe anterior, aún quedaban dispersas por el paisaje andaluz. La lectura de los modernos, tan idealista como profunda, distó de la interpretación local de sus predecesores, quienes malinterpretaron el mensaje de aquellas reliquias y escogieron una solución cómoda, que encerró algo de conformismo, de querencia con un Zorrilla cuya pasión por una Andalucía árabe sirvió para encubrir un ademán patriótico. De entrada, la Andalucía colorista sustentaba toda una tradición que partía estéticamente de los decimonónicos cromos foráneos y que permanecía enquistada en sus preconcebidos orientalismos. La diferencia radicaría ahora

en que la asimilación del espacio se iba a resolver desde la incapacidad de unos poetas andaluces, que mostraron su poca disposición para interiorizar líricamente otra Andalucía. Los éxitos de *Cartucherita* (1897), de Arturo Reyes, o los *Cuadros de Andalucía* (1883), de Salvador Rueda, lejos de provocar una nueva eclosión del tema andaluz, rescataron la versión última y desgastada del costumbrismo romántico, que prolongó con una resistencia ladina un panorama donde las esencias nacionalistas seguían marcando su arbitrariedad.

La ambición literaria de nuestros poetas casticistas no contempló una nueva revisión de lo popular o la depuración de un anecdotario costumbrista, filtró por el embudo del reaccionarismo unos ensueños evaporados, lo que denotó una forma bastante tramposa de afrontar un período de estrechez estética. Su anacrónico romanticismo descansó en la recuperación de aquella Andalucía de relativa libertad, aún salvaje, de colores y amores animados, que todavía no conocía las violencias de la pujante civilización. El heredado cariz conservador, que respaldó su concreto rescate decimonónico, nunca les convirtió en los neorrománticos que sí fueron los modernos y es que el tiempo los encorsetó en el marco de las literaturas regionales.

Cuando Manuel Machado confesó los «pocos impulsos» que había recogido de «la generación anterior», quiso expresar el abandono generalizado que los poetas precedentes habían hecho de la imaginación terrenal. La construcción de unos «paisajes de abanico» (Martín Infante, 2007: 464), llevada a cabo por la lírica anterior, no necesitó las imágenes que surgían de la lucha interiorizada y romántica entre el ser y la sociedad, ni buscó la rebeldía en las pasiones jondas. La atención baladí que los renovadores del andalucismo prestaron al flamenco, no fue casual. Su adherencia al código moral vigente les impidió, por un lado, sentirse en una solidaridad emocional y creativa con su mundo, por el otro, sólo les permitió, como en el caso de Salvador Rueda, construir unos poemas de resabios andalucistas en los que funcionaban como clásicos reclamos turísticos los pretendidos símbolos estéticos.

El modernismo andaluz procuró rehuir las pasiones populistas y de chascarrillo, que patentara el colorismo, para saldar la imagen de una Andalucía alegre. Nicolás María López (*Tristeza andaluza*), Sánchez Rodríguez, (*Alma andaluza*) o Juan Héctor, (*La leyenda andaluza*), herederos de las premisas poéticas de Gil, Reina o Paso malograron el valor que Rubén Darío otorgó a la tristeza andaluza. El provincianismo exótico que

habían cultivado, convirtió su andalucismo en un fetiche culto. Sin embargo, los deseos de una realidad universal y depurada se negaron a perpetuar aquel discurso y no sólo por la ramplonería que mostraba, sino porque resultaba una estafa que la literatura vinculaba a la vida real. Era necesario ahondar en las raíces románticas para redescubrir que en el fondo de esa tristeza se escuchaban los latidos de Augusto Ferrán y Bécquer, anticipadores del sur como un horizonte estético. Así la misión neorromántica se propondría rescatar la tensión particular, que afloraba tras el desconsuelo de la tragedia.

3.1.5 La mirada hacia el Sur I

3.1.5.1 Salvador Rueda y Rubén Darío

Rubén Darío había llegado a España en 1892. Hasta esa fecha, Salvador Rueda había publicado *Reglones cortos* (1880), su primer libro de poemas, *Cuadros de Andalucía* (1883), *El patio andaluz* (1886), *Sinfonía del año* (1888) o *Cantos de la vendimia* (1891), obras con las que iba puliendo su perfil de autor casticista y que vendrían a revitalizar los resabios del romanticismo costumbrista de Fernán Caballero o Estébanez Calderón. El nicaragüense también había publicado los transatlánticos versos de *Azul* (1888), que Valera aplaudiría «por lo perfecto» (cit. en Salvador y Rodríguez, 2005: 211), pero si la diferencia estética entre ambos pareció más que consolidada, el malagueño no dudó en equipararlo como un «compañero de revolución» (Cuevas, 1986: xxxv), quizás porque «se consideraba tanto o más modernista que Rubén Darío» (1975:179). Confiado en su supremacía lírica, presentó al poeta en los ambientes madrileños, granjeándole con aquel vagabundeo la publicación de «Elogio de la seguidilla» en *El Liberal*. En ese momento, Darío no duda en mostrarse agradecido con Rueda: «Dichoso tú, que eres un poeta todo natural y todo verdadero, mientras que yo soy un artificio de la cultura» (Cuevas, 1986: xxxv). Lo cierto es que el poema había sido escrito antes de su visita a Andalucía y todos los artificios literarios, que había aprendido de aquella serie de lecturas, pudieron ser más evidentes. Su fascinación orientalista la había alimentado con «un *Quijote*, las obras de Moratín, *Las mil y una noches*, la *Biblia*; los *Oficios*, de Cicerón; la *Corina*, de madame de Stael; un tomo de comedias clásicas españolas y una novela terrorífica, de yo no recuerdo qué autor, *La caverna de Strozzi*» (cit. en *ibíd.*, 16). Sin duda, estos libros fueron

originando el lenguaje de «Pórtico» y aquí radicaba la primera diferencia con Rueda. El autor de *En tropel*, nacido en la pequeña localidad de Benaque, dijo venir «directo e impoluto de los troqueles e incubaciones hondas de la naturaleza» (cit. en Palenque, 2003: vii), circunstancia que reiteró para defenderse de sus detractores. Juan José Relosillas, el periodista de provincias que prologó sus *Reglones cortos*, acertó en su disparo crítico: «Aunque el poeta nace, el poeta se educa. [...] Se necesita algo más; se necesita estudiar, con ánimo de aprenderlo, todo el sublime artificio de las poesías clásicas, y empaparse, si el vocablo es lícito, en la corriente tumultuosa del romanticismo» (cit. en Cuevas, 1986: xxvi). Sería imposible solventar la carencia de una educación inicial, romántica y culta, pero intentó suplirla mediante un aprendizaje propio. Aquella falla cultural ocasionó su separación definitiva de los modernistas, sobre todo, a partir de la última mitad de su trayectoria poética. Claro que Rueda continuó insistiendo: «Criado a los pechos de campos, mares y montañas, e inclinada mi frente, llena de profundos y germinadores silencios, sobre la sabiduría natural durante los dieciocho años de mi vida, esculpí, estereotipé en mis entrañas espirituales, preñadas de secretos, todo el vasto tesoro de arquetipos de la Gran Creadora» (Bienvenido de la Fuente, 1976: 47). Parece que inconscientemente se le escapase ese «estereotipé», que anticipó su etiqueta lírica.

Puntualicemos que la Andalucía de Rueda y la Andalucía de Darío encontrarán pocos puntos de contacto, pese a que existan someras coincidencias en la intencionalidad del tema, el estilo o la métrica. El malagueño elaboró su concepción desde el imaginario que le brindara un terruño campesino, el nicaragüense partió hacia la Andalucía que mucho antes había ensoñado. «A medida que leía el *Viaje por España*,⁵⁹ Rubén recogió imágenes, palabras preciosas, sugerencias» mientras que «se forjaba la visión de una Andalucía romántica y legendaria» (Sánchez Castañer, 1981: 18). En un primer momento, ambos compartirían una pasión estética por la Naturaleza. Seguramente si Darío apodó a Rueda como un «joven homérica» y un «buen capitán de la lírica guerra» en «Pórtico», escrutó en él otras analogías. Al final, los versos del andaluz, atentos a una Naturaleza tan realista como tópica, quedaron privados del «grado de exquisitez y el tono culto que caracterizó la obra de Darío» (Bienvenido de la Fuente, 1976: 56). Muy lejos de sospechar los visos de una Andalucía universal, aspiró, por medio del costumbrismo, a una caracterización patriótica de su tierra. No pudo discurrir que la búsqueda de la identidad

⁵⁹ Se refiere a *Le voyage en Espagne* (1843), de Théophile Gautier.

hispanica requería una reflexión apartada de una ideología tradicionalista. Demostró que era un «poeta reaccionario» (Benítez Reyes, 2008: 21), heredero de las consignas de Zorrilla, y obediente a Clarín, quien le contagió sus propios prejuicios. Su miedo al grupo de los «sinsonetes vestidos con plumaje parisién» (cit. en Cuevas, 1986: xxxvi) lo alejó de la «obsesión rubendariana» (*ibíd.*), que tanto le achacó el autor de *La Regenta*, para acabar por reivindicar la verdad de su poesía natural frente a la modernista. Pero, otra vez, sus palabras le delataron: «la pluma es un instrumento multicolor y multicorde, capaz de expresarlo todo» (cit. en Bienvenido de la Fuente, 1976: 115). Sólo se refería a las exigencias estéticas del colorismo, esa «especie de parnasianismo castizo y populista» (Benítez Reyes, 2008: 25) que abanderó y que entró «en defensa del elemento sensorial para la poesía» (Bienvenido de la Fuente, 1976: 115).

Juan Ramón Jiménez, que admitió el influjo de Rueda en sus primeros años, le definió como «una cigarra sencilla, un auténtico gorrión, salido, no sé cómo, del falso ruiseñor tenor hueco, de Zorrilla» (1994: 30) y en el artículo, «El Colorista español» (1933), no se cansó de repetir el verbo cantar para aludir a su método: «Rueda cantaba en metros movidos, de cuya invención se envanecía, temas nacionales, regionales, democráticos, y en todos sus cantos tenía estrofas, versos sueltos de rica belleza intuitiva» (*ibíd.*). Desde sus inicios, Rueda se propuso componer «el himno que canta a la Naturaleza», «ser el cantor en verso» de la Andalucía que añoraba desde Madrid, al igual que «Pereda lo había sido en prosa de la región norte de España» (Bienvenido de la Fuente, 1976: 42). *En tropel* (1892) representó lo mejor de esta tendencia, que no encontró demasiadas similitudes con el modernismo. Precisamente, para la segunda edición del volumen, Rubén Darío, «en prueba de su afecto», compuso «Pórtico». Rueda entendía que le hacía un «favor» al darle a conocer «a través de un libro suyo» (187), pero el poema, más que una ofrenda, significó «una manera de creación en Rubén Darío» (Sánchez-Castañer, 1981: 39). El «poeta de música eximia» sólo recibiría unos ceremoniosos elogios, que no sabemos si resaltaban sus triunfos o defectos de autor local: «Tiene una corte pomposa de majas, /suya es la chula de rostro risueño,/ suyas las juergas, las curvas navajas/ embrias de sangre y licor malagueño».

Darío no quiso evocar una Andalucía real sino todo lo contrario. Su imaginación literaria, suministrada por sus mentores franceses, no intentó esquivar los lugares comunes de una Andalucía de pandereta. Sin embargo, sus principios estrictamente

modernistas consiguieron distanciarlo de aquella formulación tópica. La segunda diferencia con Rueda se manifestaba. El malagueño que ansió arrinconar las obsoletas formas realistas, acometió una presunta revolución métrica y estética, que constantemente se vio frenada por su miedo a incurrir en los vicios franceses. Su predilección por el color, que entendió como un «estilo y una caracterización de las cosas», sólo le condujo a una contemplación exterior. Entonces, embriagado de un sentimiento localista, cantó los motivos andaluces, que en Darío fueron los que despertaron su necesidad poética:

Son la copla andaluza, el cante hondo, la seguidilla en los tablaos flamencos, las flechas, la expresión de las flores, de las penas del pueblo, de los versos que brotan al son de las guitarras, de la alegría, de las pasiones, de la vida errante y libre, de las rimas que brillan como piedras preciosas, los que despiertan en Darío la visión de la poesía...» (Sánchez-Castañer, 1981:39).

Por su parte, Rueda estaba influido por un grupo de escritores e intelectuales, Clarín, Valera, Pereda y Menéndez Pelayo, que le alentaron a protagonizar un modernismo estrictamente español. El tan ansiado adalid se deja manipular por los artífices de una maniobra literaria, que persigue desechar las influencias transpirenaicas a favor de unas «claves autóctonas», idóneas para fundamentar el nuevo giro de su poética. Entonces, el andaluz, convencido de esta posibilidad, se siente capacitado para abanderar un «casi paradójico modernismo casticista» (Cuevas García, 2000: 117). *Mármoles* (1900) fue su última obra de inspiración rubeniana, antes de que las disuasiones de determinados autores surtieran su efecto. Valera no vaciló ni un momento en su postura:

La docilidad algo irreflexiva con que Rueda se deja guiar por hábiles aunque peligrosos maestros [...] y se deja seducir por lo que llaman modernismo, decadentismo, simbolismo y otras modas parisinas, le perjudica en extremo... Apártese, pues, de los propósitos audaces a los que le induce Rubén Darío en el pórtico de *En Tropel*. Huya de las bacantes modernas, que despiertan las locas lujurias, no busque los labios quemantes de humanas sirenas, arroje al suelo el yelmo de acero, el bronceo olifante y los demás trastos que su amigo le regala; y tenga por cierto que entonces, aun sin llegar a ser un homérica, tendrá distinguido asiento entre los inmortales de nuestro parnaso y en la república de las letras españolas (cit. en *ibíd.*).

El ejercicio poético de Rueda comenzaría a sostenerse en el escenario de una «Andalucía sobredeterminada» (González Troyano, 2003: 10), que dejó palpitar «una ideología de lo nacional» (Linares Alés, 2009: 199). Estaba presente la voluntad de desviarse

estéticamente de Darío, pero también la de forjar un modernismo «alternativo», donde los rasgos andaluces quedaran diluidos en la generalidad de lo español. Su ambición de una Andalucía con carácter nacionalista dio como resultado una poesía sensorial, cargada de clichés actualizados. Por eso, Darío, tras su segunda visita a España en 1898, escribió:

[...] los últimos poemas de Rueda no han correspondido a las esperanzas de los que veían en él un elemento de renovación en la seca poesía castellana contemporánea. Volvió a la manera que antes abominara; quiso tal vez ser más accesible al público, y por ello se despeñó en un lamentable campoamorismo de forma y un indigente alegorismo de fondo (Darío, III, 1950: 255).

La redacción de *España contemporánea* (1901) no le permitió a Darío conocer la tierra andaluza. Pero como iba a expresar en su *Autobiografía* (1912): «sin dejar mi sueño innato, he entrado por la senda de la vía práctica» (I, 1950: 177), así que motivado por esa premisa espiritual va preparando su viaje al Sur, tal vez, en sustitución al de Oriente, que nunca llegó a realizar. El encuentro más significativo con la región se produce en 1903, «buscando el sol y la salud que necesitaba» y, «tras una breve estada en Barcelona, pasa a Málaga; de aquí a Granada, luego baja a Sevilla; sube a Córdoba; desciende a Gibraltar; entra en Tánger» (*ibíd.*, 109). *Tierras solares* (1904) representó la culminación de tan anhelada estancia, pero también la clausura de una configuración personalísima sobre Andalucía, que tuvo su precedente en *Semblanzas* (1902):

Andalucía no es alegre ni triste; es como todas las regiones según el color del ánimo con que se mira. En Málaga, en Córdoba, en Sevilla, en Granada, hay como en todas partes, gentes, paisajes y horas de sol o penumbra. Claro que junto a un Carmen hay más ambiente de alegría que junto a un fiord, pero de alegría meridional. Todo es relativo. Tengo un amigo londinense que traduce el mundo en sanas jovialidades y danza unas jigas portentosas. En cambio, otro amigo, el lírico Juan R. Jiménez, que es de la solar Andalucía, se asemeja a un ciprés nocturno con un ruiseñor lunar en la cima (II, 1950: 822).

Era revelador cómo Darío que profundizaba cada vez más en la esencia de Andalucía, modificaba muy sutil y gradualmente su visión, desde la óptica colosal y plenamente modernista de «Pórtico», pasando por el tono medio de *Semblanzas*, hasta la tristeza final e intimista de *Tierras Solares*. Lógicamente aún no había escrito su reseña «La tristeza andaluza», «pero ya está aquí el germen de una de sus imágenes nucleares: Juan Ramón,

la melancolía y la luna» (García, 2012: 112). La verdad es que el rubeniano «sueño de una Andalucía sensualista» (Sánchez Castañer, 1981: 88) siempre se apartó del afán sensorial de Rueda, donde los matices tradicionales y populares se vincularon a la vertiente oral y no a la caracterización culta, lo que Rueda creyó como singular de Andalucía nunca había dejado de ser un estereotipo. Su «gran problema», explicó Benítez Reyes, «fue tal vez que jamás interiorizó la poesía», que entendió como «un arte ornamental y sonoro, dependiente de los acentos, los ritmos, las palabras suntuarias y la maquinaria estilística en general» (2008: 28). Y es que su propensión al pastiche colorista suscitó la controversia entre los representantes del realismo —Clarín— y los del modernismo —Juan Ramón Jiménez y Villaespesa—, pues ambos bandos convendrían en «la necesidad de llegar, ahondando, a la Andalucía verdaderamente poética, aunque por caminos bien distintos» (García, 2012: 118). Ni siquiera en el poema «Trenos gitanos» (1909), muy posterior al de «Bailadora» (1893), Rueda logró desligarse de las repetidas imágenes, pese a que introdujera las nociones de la pena, la amargura o el llanto. La mencionada composición intercaló distintas coplillas flamencas de su propia autoría, que distaron de las recreadas por Darío en «Cantares andaluces», recogidas en *Lira póstuma* (1919):

Mi nombre miré en la arena
y no lo quise borrar
para dejarles mi pena
a la espumas del mar.

La admiración que las coplas populares andaluzas despertaron en Rubén Darío, difirió de la devoción patriótica que provocaron en Salvador Rueda. Las soleares de Juan el gitano, que aprendió durante su infancia malagueña, le sirvieron de poco. El flamenco adquirió en su poesía un tono folclórico, obediente siempre al cromatismo y al cariz nacionalista. Esta asimilación reductora se opuso a la interpretación cosmopolita de Darío. Bastarán unos ejemplos de sus coplas escritas para «Trenos gitanos»:

Yo no tengo casa,
yo no tengo a nadie;

no tengo tan sólo ni un palmo de tierra
que muerto me guarde.

O ésta otra:

Antes que agonice,
taparme la cara:
si me ve la Muerte, temo que no quiera
llevarse mi alma.

No en vano, el escritor se sentía muy identificado con el quehacer poético de su amigo malagueño, Narciso Díaz de Escovar, quien había publicado en 1917, *Nuevas coplas. Nueva colección de cantares, comprendiendo malagueñas, peteneras, soleares y seguidillas, granadinas, percheleras y gitanerías*. El volumen iba precedido por un prólogo de Jacinto Benavente y por otro de Salvador Rueda, además lo acompañaban «las opiniones en verso y en prosa de notables literatos». Recordemos que el autor de *Entropel*, por esas fechas, había consolidado su perfil de «poeta de la raza», una condecoración que obtuvo tras haber «sembrado la Hispanidad» en Latinoamérica y Filipinas. En el prólogo a Díaz de Escovar, su patriotismo, que ha llegado a su máxima expresión, se canaliza en su combate particular contra lo foráneo y en la total emancipación de un modernismo patrocinado por Darío. Por eso, escribirá: «Muchas veces me sirven para recordar el país tus cantares». Las coplas encarnaban manifestaciones de su agrado porque irradiaban un potente reflejo de la españolidad y con facilidad se dejaban asociar a los pintoresquismos: «Uno me trae a la memoria el arabesco de una cancela sevillana; otro me recuerda un patio de Córdoba [...] y en todos percibo algo típico de la tierra: la reja, la alcarraza, las campanillas, los limoneros ¡qué sé yo!». La escueta introducción, que poseía ciertos ramalazos del prólogo becqueriano a *La soledad*, de Augusto Ferrán —«Cierro los ojos después de haber leído tu libro»—, procuraba hacer un nimio recorrido por todos los poetas que se habían dedicado a componer cantares de tono popular. Y, de nuevo, incurre en el error: coloca a Heine y a Bécquer, al lado de los opuestos, Palau y Cano. Más allá de las deficiencias, en este pequeño texto se reafirma la mirada de un poeta que observa Andalucía con los resortes de un folklorista y que aprecia en el flamenco una mina de rasgos patrióticos. De hecho,

nunca distinguió el cante jondo de las músicas tradicionales, para él todo pertenecía a un mismo legado artístico, que, en su conjunto, le ayudó «a legitimar su canto, es decir, su cometido como poeta, entroncándolo en la genuina tradición de la patria y en última instancia con la naturaleza» (Linares Alés, 2009: 216). El tema flamenco, según ha contabilizado el profesor granadino, «no llega ni a ocupar ni la décima parte de la gran variedad de materias tratadas por Rueda, pero cualitativamente es muy importante» (*ibíd.*, 216) porque le reporta ese «carácter identificativo nacional» que siempre busca (*ibíd.*, 217). Asimismo señala que Rueda se muestra con ciertas reservas a la hora de emplear el término flamenco. Para referirse al cante, el toque o baile, opta por «fiesta de gitanos» o «zambra» (*ibíd.*, 218). Es cierto, esta definición tan esquiva de la copla flamenca lo demuestra:

Llámele flamenca, húngara, cubana o andaluza, existe una canción, o una serie de canciones, que, ajustadas a distinto compás, y sujetas a diferentes ritmos, recorren todo el mundo y producen el mismo efecto en todos los oídos. Esas canciones son los aires andaluces.

Atadas a las cuerdas del instrumento morisco, cautivadas en las cajas de otros instrumentos extraños, o dormidas en los trastes de la guitarra, siempre guardan el mismo sentimiento. Cuando un gitano las entona, producen un escalofrío de pena; cuando las lanza desde el calabozo un preso, parten de tristeza el corazón; cuando las modula un campesino lloroso en las misteriosas soledades del campo, hay que contener los sollozos (cit. en Carbajo, 1990: 456).

Su experiencia sólo le ha empujado a una visión gastada del flamenco que «entiende como algo separado de los ambientes familiares gitanos y al mismo tiempo, por su conexión con cierto hampa, distanciado de su mundo personal» (Linares Alés, 2009: 218). Entre los poemas explícitamente dedicados a esta música se contabilizan: «El tablao flamenco», «La bailadora», «Mujer popular» y «Trenos gitanos». Aunque se aprecie una evolución de la gracia hacia la tragedia, inducida por la corriente estética que opera en la época, Rueda únicamente se decanta por la exaltación dolorida porque repara en sus posibilidades plásticas y en su gama cromática. Por otra parte, Linares Alés, lo mismo que Álvarez Junco, ha reconocido en Rueda un «nacionalismo reactivo» que, entendido como un producto de la crisis del 98, se define por sus peculiares notas «defensivas» y «conservadoras». Y explica la razón: «cuando en la segunda década del siglo XX llega la

hora de la reivindicación del lugar de Andalucía, ésta en la obra de Rueda no es sino una pervivencia temático-literaria» (*ibíd.*, 223).

Regresemos a Darío porque la visión de Andalucía que se desprende en *Tierras solares*, es el resultado de una filosofía en contra del utilitarismo de la «universal civilización» que ya se extiende entre la intelectualidad como una forma de insumisión vital. Por supuesto, el exotismo estaba presente en el libro, pero el tono escapista dejaba paso a la elaboración de un ámbito «cerrado, lejano y personal», «en donde el poeta podía refugiarse huyendo de esa realidad que deseaba aniquilar, y hasta tanto que consiguiera destruirla» (Gullón, 1974: 280). No se trataba de rehusar «las visiones milunanochescas» (Darío, III, 1950: 902) y los fantasmas de las lecturas románticas, heredados de la infancia y que impedían pisar esta tierra «sin hacer un poquito el Chateaubriand», sino que el deleite que producía el encuentro con la realidad imaginada durante tanto tiempo, no parecía ser suficiente. Sobre todo, cuando llegaba a confesar que existía una Andalucía de la que a veces «sale uno fastidiado» y «aburrido». El salvavidas que supone la meditación poética de la vida cobra sentido porque da licencia para la contemplación que desvela lo secreto. De esta forma, el invierno puede dar rosas en Sevilla. Su mirada tampoco obvia el espectáculo en el que se ha transformado una determinada Andalucía de «exposición universal o de caja de pasas». De ahí que la alusión al «reino del desconsuelo y la muerte» se imponga como una reacción «contra la Andalucía de exportación» (cit. en García, 2012:), a la vez que ofrece la posibilidad de dinamitar la «roca burguesa» (Gullón, 1974: 6), que la ha mantenido hasta ahora. La inserción de unas notas muy específicas sobre el flamenco cumple en su discurso el cometido de desmitificar «todo ese pintoresco reglamentario» (Darío, III, 1950: 914), que nada tiene que ver con el alma auténtica de las cosas.

¿Habéis oído a un cantaor? Si lo habéis oído, os recordaré esa voz larga y gimiendo, esa cara rapada y seria, esa mano que mueve el bastón para llevar el compás. Parece que el hombre se está muriendo, parece que se va a acabar, parece que se acabó. A mí me ha conturbado tal gemido de otro mundo, tal hilo de alma, cosa de armonía enferma, copla llena de rota música que no se sabe con qué afanes va a hundirse en los abismos del espacio. El cantaor, aeda de estas tierras extrañas, ha recogido el alma triste de la España mora y la echa por la boca en quejidos, en largos ayes, en lamentos desesperados de pasión. Más que una pena personal, es una pena nacional la que estos hombres van

gimiendo al son de las histéricas guitarras. Son cosas antiguas, son cosas melodiosas o furiosas de palacios de árabes... (III, 1950: 892)

Este flamenco de facturación poética se opone al que vio en Málaga:

Yo he ido a ver aquí, en Málaga, el café de España. [...]. Concurrencia heteróclita; humos de cigarros; uno que otro señorito, uno que otro militar, algunos campesinos, que aquí llaman catetos. De pronto, los acordes de un piano se oyen, y aparecen en el tablado seis u ocho mozas vestidas de semimajas; es decir, de majas que a la conocida indumentaria han agregado adornos y pompones a la francesa. [...] Después que han bailado, descienden boleras y flamencas a visitar a los consumidores en las mesitas, a hacer gustar lo más que se pueda, según la consigna del dueño del café. [...] se ven en una verdad lamentable, con un aspecto cuasi grotesco, penoso y triste, en su fiesta, como en cuadro de Zuloaga. [...] Toca a los cantadores la tarea. Cantaor en realidad, hay uno solo de los dos hombres bien afeitado y ceñido que se sienta en sendas sillas. [...] Sale uno fastidiado, aburrido. Gautier y D' Amicis llegaron a estas tierras en tiempos mejores... (*ibíd.*, 880-883)

La exposición de la realidad casi obliga al uso de unos resortes costumbristas. La decadencia de los espectáculos flamencos, que antes intuyera *Demófilo*, es apreciable. Gracias a la poesía, que es capaz de transformarlo todo, Darío logra la ruptura entre «la atmósfera real y la irreal» (Sánchez Castañer, 1981: 132). ¡Qué importa la degradación paulatina de los cafés cantantes, en definitiva, la poca entidad de lo observado! La poetización del presente exige un requisito: hay que recurrir al pasado, a la «morería» para descubrir «toda la inmensa tristeza que hay en la tierra andaluza; tristeza del suelo fatigado de las llamas solares». Juan Breva, que «aúlla o se queja», sólo sirve de excusa, su voz es de las que dejan «entrever todo el pasado de estas regiones asoladas». Ni remotamente cabría en Salvador Rueda una interpretación similar de lo jondo, ni siquiera en su poema «Trenos gitanos», que intentó historiar las andanzas de los gitanos.

Darío había comprendido al poetizar el flamenco que ante todo era una música de dolor. Su pena característica, «más que una pena personal», la describió como «una pena nacional» que envolvía las adversidades de la gitanería. Con anterioridad, el poeta ya se había referido a estos «ejecutores de la pena», sería en uno de sus artículos, recogidos en *Escritos dispersos* (1968) y publicados por la Universidad argentina de la Plata:

¡Los gitanos! ¿No llevan en sus ojos radiantes algo de lo maravilloso del pasado, y no saben leer con esos mismos radiantes ojos los secretos del porvenir? Yo los he visto en sus cuevas trogloditas del Sacro Monte granadino, primitivos ferreteros, remendones de cacerolas, con sus caras morenas, sus patillas de boca de jacha, sus ojos relampagueantes y felinos, sus abuelas, sus mujeres, sus hijas, todas danzantes, vestidos de colorines, lúbricas e intocables para quien no sea cañí, prodigiosas de flexibilidad, de rítmica lujuria y de gracia bárbara en sus fandangos, tientos y garrotines (176-178).

Comprobó que «un mozo pescador» y «las muchachas frescas, rosadas de vida» (Darío, III, 1950: 895), cantaban la misma amargura que Juan Breva en sus coplas y, sin aludir al presente, estas canciones relataban soterradamente la historia de aquella Andalucía. Conforme se adentraba en el presente de esta tierra, parecía retrotraerse hasta su pasado, personificado en los gitanos y la morería. Inauguraba otra mitología, la del llanto y la del dolor, patentes en «ese reino del desconsuelo». Así aprovechaba para marcar las distancias entre el flamenco popular de «Elogio de la seguidilla» y el cante jondo que luego testimoniará en «Tristeza andaluza»:

El poeta malagueño Arturo Reyes, que es semejante a un sultán moro, me contaba hace ya tiempo en Málaga anécdotas y casos de la vida de los gitanos, cosas de furia, de sangre y de salvaje amor. [...]

Proseguid, oh parientes de las golondrinas y preferidos de las estrellas, proseguid vuestros inacabables éxodos en otras tierras hospitalarias. Seguid amando el vino y vuestros egoístas y celosos amores y cometiendo instintiva y furtivamente tal cual pillería. Contaos vuestras legendarias tradiciones en vuestras noches de reposo, en vuestras giras a la ventura y en vuestras cortes de los milagros.

Seguid teniendo el incontenible horror que tenéis por el animal simbólico y terrible cuyo nombre no osáis a pronunciar y cuya cabeza fue quebrantada por el rosado talón de la mujer (*ibíd.*).

Tal vez, el autor de *Prosas Profanas* vislumbrara la Andalucía de la cultura de la sangre y la muerte que después García Lorca personificó en *Poema del cante jondo* y *Romancero gitano*. Las correspondencias darianas entre el cante jondo y la muerte — « — ¿Habéis oído a un cantaor? [...] Parece que el hombre se está muriendo [...] A mí me ha conturbado tal gemido de otro mundo, tal hilo del alma, cosa de armonía enferma, copla llena de rota música que no se sabe con qué afanes va hundirse en los abismos del espacio» (III, 1950: 892)— y su aseveración: «el amor popular es inquieto y fatal» (*ibíd.*),

recogida en «Tristeza andaluza», quedaron enfatizadas en aquella máxima lorquiana dentro de su conferencia «El cante jondo: primitivo cante andaluz» (1922): «un fondo común: el Amor y la Muerte..., pero un amor y una muerte vistos a través de la Sibila, ese personaje tan oriental, verdadera esfinge de Andalucía» (Prosa I, 2008: 217).

Además, el poeta daría cuenta del orientalismo que revestía Andalucía, al declarar: «la herencia árabe se encuentra por todas partes» y, como expresa el profesor García, «no es de sorprender que Darío apunte a la morería como raíz de la tristeza andaluza si atendemos a sus impresiones de las ciudades andaluzas que visita» (2012: 103). El ensueño del orientalismo y su fidelidad hacia él no encubrieron la realidad porque reparó en la pobreza que asolaba la provincia de Málaga. *Tierras solares* no fue un libro de viajes, pese a su adjetivo plenamente modernista, «de mente obsesionada, cautivada por el Oriente y sus costumbres y hechizos» (Sánchez Castañer, 1981: 107), ni tampoco un ensayo «del fenómeno andaluz», como sí lo fue una «una visión ahincada y profunda, lírica y trascendental» (*ibíd.*, 156), alejada a propósito de lo estrictamente modernista y pintoresco.

3.1.5.2 Juan Ramón Jiménez

«Tristeza andaluza» incluyó una reseña sobre *Arias Tristes* (1903), el poemario de un joven Juan Ramón Jiménez. Sólo habían transcurrido algo más tres años desde que el escritor de Moguer y el nicaragüense hubiesen coincidido en Madrid por primera vez. Pero el vínculo literario se estableció mucho antes, fue en 1898, cuando Juan Ramón vio publicado su poema, «La guajira», en la revista barcelonesa *El Gato Negro* y en cuyas páginas pudo leer poemas de Rubén Darío. Un hecho accidental provocó que el poeta se reencontrara de nuevo con sus composiciones modernistas. La repentina decisión de abandonar sus estudios universitarios en Sevilla, le devuelve otra vez a su pueblo natal. Está muy debilitado físicamente, tanto que los médicos le recomiendan que no trabaje, ni escriba. En mitad de aquella impotencia, la biblioteca familiar le ofrece una buena distracción. Gracias a su hermana Ignacia, que está suscrita a *La Ilustración Española y Americana*, descubre «completamente arrobado varios poemas de Rubén Darío». Los versos le «arrebatan», le «exaltan», llegan a desvelarle un «no sé qué palacio flotante de belleza universal insospechada». Y confesaría: «Yo era otro, iba acompañado de un rey.

Tenía a mi lado el primer rey de mi vida, Rubén Darío» (cit. en Alarcón Sierra, 2003: 32). A medida que su personalidad poética va enriqueciéndose, envía sus poemas inéditos a *Vida Nueva*, la revista madrileña que dio a conocer su nombre entre los nuevos poetas de la corte, como Salvador Rueda y Francisco Villaespesa.

Madrid le espera en 1900. La tarjeta postal que ha recibido del poeta almeriense, Francisco Villaespesa, y que además aparece firmada por Darío, muestra una clara invitación a «luchar por el modernismo». Juan Ramón Jiménez no da crédito, se siente halagado, sabe que formará parte de la batalla estética más trascendente. «¡Rubén Darío! Mi casa blanca y verde se llenó toda, tan grande, de extraños espejismos y ecos mágicos. [...] Era para mí como si el sol de grana que yo veía romper cada aurora en mi caballo galopante «...» se me hubiera metido en la cabeza. Yo modernista, yo llamado a Madrid por Villaespesa con Rubén Darío» (Jiménez, 1983: 75). El moguerense no se lo piensa dos veces y desembarca en la capital, en compañía del escritor Manuel Escalante, «un viernes santo lluvioso de 1900, con sus dieciocho años y una honda melancolía de primavera» (cit. en Cano, 1974: 122). El resto de la historia ya es conocida. Nuevos amigos le reciben en la estación de Atocha: Salvador Rueda, el citado Francisco Villaespesa, Bernardo G. Cándamo y Julio Pellicer, «quienes vieron bajar del vagón a un joven pálido, fino y sedoso el bigote, ojos negros con algo de árabe en el rostro y porte elegante» (cit. en *ibíd.*, 123). Villaespesa, el «insaciable» (*ibíd.*), esa misma noche le obliga a leer todos los versos que trae consigo. Recita los poemas de un libro incipiente, llamado *Nubes*, que Juan Ramón nunca llegó a publicar, pues con el tiempo, y «aconsejado por sus amigos», se dividió en *Almas de violeta*, título que le ofreció Rubén Darío, y *Ninfeas*, «nombre que le había cedido Valle Inclán» (Alarcón Sierra, 2003: 36).

Sus dos primeros libros, más tarde reunidos en sus «Borradores silvestres», serían combativos y muy modernistas. Pensemos, por ejemplo, en «Las amantes del miserable», que había publicado en *Vida Nueva* y que después rescató para *Ninfeas* (1900). El «Atrio» rubeniano que se incluyó en este poemario, no hacía sino subrayar la vehemencia y el tono de contienda que ya caracterizaban al provocador círculo poético: «¿Tienes joven amigo ceñida la coraza, / para empezar valiente la divina pelea?». En cambio, *Almas de violeta* (1900) suavizaría el ardor de unos versos que también fueron menos extensos. Ahora predomina la amargura melancólica que avanza la línea estética de sus siguientes títulos. Este verso de su poema, «Salvadoras» o «A mis penas», apuntó una revelación:

«Yo gozo cuando estoy triste». Así Juan Ramón va asentando su carácter de «andaluz de la triste Andalucía». Su próxima obra, *Rimas* (1902), se fraguó en el clima extraño de dos hospitales: el francés, Castel d'Andorte y el madrileño, Sanatorio del Rosario. Desde su rúbrica, dejaba patente el «eco» de Bécquer. Las posiciones de combate que habían quedado totalmente atemperadas, favorecieron los paisajes interiores y la «delgadez expresiva» (Garfias, 1958: 42). Pero, de pronto, «un grito, personal, ahogado y purísimo» podía irrumpir, su obsesión por la muerte se solidificaba poco a poco en sus versos, donde la íntima soledad se iba a conjugar con la desolación popular y metafísica de las mejores coplas flamencas:

Y me dijo: ¿a dónde vas?
Y le dije: a donde el cielo
esté más alto y no brillen
sobre mí tantos luceros.

Rimas vino a ser la intuición del paso seguro que representó *Arias tristes*, como avance de «su primera plenitud» (*ibíd.*, 43) literaria. No se equivocaba Antonio Machado cuando creyó ver en ambos libros «la culminación de la sensibilidad modernista española» (Mainer, 2010: 298). En efecto, *Arias tristes* demostró la fraternidad entre la influencia de Heine o Verlaine y una musicalidad muy armónica, que provenía en mayor medida de los cantos populares españoles. La tristeza, junto a las refinadas ansias populares, evidentes en la elección de los octosílabos, enmarcó un poemario «bello como un otoño» (Garfias, 1958: 43), en el que Rubén Darío pudo descubrir una nueva sensibilidad andaluza:

En tu copioso y fuertemente perfumado jardín lleno de claveles ha abierto sus pétalos armoniosos una rosa de plata pálida espolvoreada de azul. Yo tengo fe en la vida y fe en el porvenir. Quizá pronto la nueva aurora pondrá un poco de su color de rosa en esa flor de poesía nostálgica. Y al ruiseñor que canta por la noche al hechizo de la luna, sucederá una alondra matutina que se embriague de sol (Darío, III, 1950: 900 y 901).

Darío poetizó la Andalucía que él deseaba ver, apoyado ahora en la poesía de Juan Ramón Jiménez que descifraba «la recóndita nostalgia» (*ibíd.*), la melancolía insalvable de la verdadera Andalucía. La imagen literaria de la tristeza andaluza quedaba definitivamente instaurada, pero no sería sino otro tópico que había despuntado años atrás con los

poemarios de Sánchez Rodríguez, *Alma andaluza* (1900), y Nicolás María López, *Tristeza andaluza* (1900).

El andaluz universal

Juan Ramón Jiménez supo que el modernismo de sus versos «admirables y exquisitos», según los tildó Rubén Darío —, y en los que «existían las mismas visiones y las mismas ansias que en las coplas populares que cantan las mozas enamoradas y los sonoros, duros y aullantes “cantaos”»—, no correspondería al movimiento «específicamente andaluz» (García, 2012: 67), que defendieran los poetas Sánchez Rodríguez, Nicolás María López e inclusive Francisco Villaespesa, por más que él los llamase «hermanos en la misma cofradía» (cit. en *ibíd.*, 75). El proceso de interiorización, iniciado en *Rimas*, consiguió distanciarlo de la pulsión más esteticista de un regionalismo literario que comenzaba a estancarse. La clave estaba en sintonizar el paisaje exterior con el estado de su alma, pero además había que «cojerle el corazón a lo popular» (Jiménez, 1983: 157), ese era un riesgo ineludible, sobre todo, si quería emprender su propia experiencia.

Salvador Rueda y Francisco Villaespesa en un principio figuraron como sus mentores, pero no tardó en sentirse más unido al autor de *La copa del Rey Thule*, de hecho, lo puso al cuidado de la edición de *Ninfeas* y *Almas de violeta*. Y es que su relación iba a traspasar las vicisitudes rigurosamente literarias. Paralelamente al embate modernista, comenzaron a dirigir otra lucha de visos estéticos e ideológicos, en la que procuraron, con un empeño tenaz, destituir la leyenda andaluza que los viajeros románticos habían asentado. Si Andalucía tenía alma, ahora poseía los matices de la tristeza y no la pedrería estridente que le había adjudicado el colorismo. Villaespesa, cansado del tópico vivaracho que circulaba inmune por el imaginario español, tal vez lo había planeado todo hacia 1900. Ese año contacta con su amigo Sánchez Rodríguez, que ultima los detalles de *Alma andaluza*, y le comunica: «Querido Pepe: hoy es un día de júbilo para mí: te presento a un poeta de verdad original y sincero: Juan R. Giménez (sic.). No tengo que decirte nada de él: sus libros *Nubes* y *Violeta* próximos a publicarse te convertirán en admirador suyo» (cit. en Sánchez Trigueros, 1983: 523). El poeta almeriense conectaba los hilos de una campaña en contra de aquel vestigio de la literatura de la Restauración, la “alegría

andaluza”, que tantos quebraderos de cabeza venía produciendo. El Sur no sólo era «una tierra quimérica, llena de encantos, rica y felicísima, poblada por diosas de Mantón de Manila y mozos de calañés y chaqueta» (cit. en Martín Infante, 2007. 464), sino que efectivamente, y como apuntó Juan Héctor en *La leyenda andaluza*, Andalucía aún estaba por descubrir porque «sus escritores han desfigurado la realidad con un colorismo tan deslumbrante como mentiroso y vacío» (cit. en *ibíd.*). Como bien sospechaba Villaespesa, Juan Ramón Jiménez y Sánchez Rodríguez coincidirían en la saturación que provocaba la imagen de una Andalucía superficial. La necesidad de subvertir ese pernicioso regocijo cristaliza en la primera carta que Juan Ramón envía a Sánchez Rodríguez, con motivo de la publicación de su *Alma andaluza*: «usted sólo ha hecho una Andalucía hermosa, real, melancólica, sinceramente, sentida y escrita» (cit. en García, 2012: 74). *Alma andaluza* pretendía desacreditar por medio de la interiorización lírica, aunque engañosamente profunda, el beneplácito público con el que hasta el momento contaba la vertiente parnasiana de un supuesto modernismo. Por eso, Villaespesa considera que las corrientes francesas deben desatenderse en esta nueva manera de poetizar Andalucía y reclama la revaloración de las premisas becquerianas: la sencillez, la naturalidad y la espontaneidad. Casi de un modo imperativo, demanda una renovación de los presupuestos estéticos que anquilosaban la imagen de su tierra. En cualquier caso, asume su papel de fiel consejero y asesora esta vez a Sánchez Rodríguez: «No sé si en esto discrepamos; pero prefiero un Lied de Heine, una rima de Bécquer; a todas esas alhajas de similor adornadas de falsa pedrería retórica, a que tan aficionados se muestran las actuales escuelas poéticas» (cit. en *ibíd.*, 71). De repente, Sánchez Rodríguez y Nicolás María López se convirtieron en los protegidos de Villaespesa, si en el primero descubrió «el único y verdadero cantor de Andalucía, no de la Andalucía de cromo y pandereta de mis queridos amigos Reyes, Reina, Rueda y Pellicer» (cit. en *ibíd.*, 70), en el autor de *Tristeza andaluza* hallaría «todas las alegrías hermosamente tristes, de mi patria» (cit. en *ibíd.*, 69). Y es que en Villaespesa «corría otro río oscuro» (cit. en Gullón, 1960: 71) —como Juan Ramón Jiménez detectaría — pese a que él mismo no supiera interpretarlo en su poesía. Sin embargo, acertó en la definición de la musa de Sánchez Rodríguez. Aquella inspiración «netamente humana, que no canta desvaríos imaginativos, ni profundidades metafísicas», anticipó la estilización neopopularista de la próxima generación. Lo cierto es que entre la gente nueva cundió «el rechazo al tópico fácil sobre el andalucismo» (Martín Infante: 2007: 467), de ahí que el «breviario de emoción sincera y de fatalismo musulmán» (cit. en *ibíd.*) se transformara en la pauta que iba a regir el quehacer poético. El rescate de la memoria

arábiga conllevó la reivindicación de algunas categorías sentimentales como la pereza o la tristeza. Pero si la pereza debía entenderse como una continuación del *spleen* y el *ennui* románticos, «la recuperación de lo islámico» encerró «un intento de idealizar Andalucía con conceptos prestigiosos para la estética modernista, puesto que lo árabe y lo musulmán debe entenderse igualmente en términos de exotismo (temporal y espacial)» (cit. en García, 2012: 76). Al final, la ascendencia oriental y la tristeza andaluza compusieron el rostro espiritual del cliché, que se complementó con una forzada admiración hacia Bécquer. Todos los que aspiraron a la reposición de una Andalucía exenta de alegrías populacheras, convinieron en recuperar la esencialidad moderna del poeta sevillano. Las obras de Nicolás María López y Sánchez Rodríguez constataron que la teoría no tenía nada que ver con la praxis porque el aprovechamiento de la herencia becqueriana quedaba lejos de la asimilación ventajosa. A pesar del intento frustrado, Villaespesa, que prolongaba su papel de consejero, rogaría a Sánchez Rodríguez «no abandonar la línea puramente andaluza» (cit. en *ibíd.*, 77).

Juan Ramón Jiménez trazaba un camino bien distinto. Su primer yo poético, quizás sugestionado por la lánguida tristeza provinciana, se decantó por la esencialidad del posromanticismo becqueriano, que auguró el tono de su poesía posterior. Si entre *Almas de violeta* y *Alma andaluza* podía identificarse una sensibilidad próxima, el papel de Darío ayudó a Juan Ramón a remover su propio parnasianismo e impulsarlo hacia su propio simbolismo (Jiménez, 1983: 67). Este empeño de llegar hasta las verdades íntimas lo predispuso a articular una visión de Andalucía, que desde el principio apareció desligada de sus contemporáneos. La «alegría triste» de Villaespesa no desembocó en la «melancolía de la alegría andaluza» juanramoniana. Concederle a la melancolía una posición privilegiada, significaba consentir una vía de conocimiento muy distinta, que confirmaba los deseos de querer llegar hasta una Andalucía opuesta. Sin duda, Villaespesa acabaría por convertirse en «una suma de los lugares viciosos del modernismo» (cit. en García, 2012: 80), lo que forzó al poeta de Moguer a construir su propio andalucismo, él que deseaba «ser andaluz, español, universal a un tiempo, pero siempre de mi día» (cit. en *ibíd.*, 81). Aquellas palabras corroboraban su intención de volar lejos de los vicios regionalistas. La interiorización simbolista supuso entonces un buen camino para esquivarlos. Ya aclaró que mientras él había sido discípulo de Darío «en espíritu», Villaespesa lo había sido «en cuerpo». La distinción era significativa. Los símbolos de Moguer y de Andalucía se erigieron a partir de aquí sobre la base de una

conciencia que guiaría constantemente. Quizás fuera la experiencia de una «Andalucía costera» la que le alentó al descubrimiento de esa melancolía particular, tan contraria a la «tristeza atávica» y oriental de Sánchez Rodríguez, de Villaespesa y Nicolás María López. Y quizás fuese «esta [misma] experiencia de su Andalucía costera la causa de una cierta metafísica personal, [...] que le hace al poeta percibir una superior armonía en la naturaleza», donde el mar brinda «una visión del mundo más allá y fuera de los límites de la razón» (Predmore, 1966: 72, 73).

Los escritores krausistas del Ateneo sevillano, con los que compartió intereses en los años de su formación, favorecieron la depuración de una mirada que buscaba la distinción. La posterior alianza juanramoniana de lo popular con lo aristocrático, del localismo traspasado de universalidad, mantiene su pequeña deuda con aquellos hombres que le revelaron la importancia del patrimonio popular de Andalucía. Si Darío le había dicho que él iba líricamente «por dentro», su concepción del Sur se proyectará hacia fuera. Con otras palabras, anotó Federico de Onís: «su pueblo — su infancia— está por todas partes en su obra y el alma del pueblo, depurada y exaltada, está en su alma universal» (cit. en López Martínez, 1992: 26). Pero la necesidad auténtica de reafirmarse como andaluz le sobrevino cuando algunas voces le animaron a tratar el tema de Castilla. El poeta, siempre atento a su conciencia, no podría continuar con esa «exaltación» literaria. Antes de todo, prefería reparar en sus raíces:

Yo tenía conciencia de que era andaluz, no castellano, y ya consideraba un diletantismo inconcebible la exaltación de Castilla (y sobre todo, de la Castilla de los hidalgos lampones, tan de la picaresca) por los escritores del litoral. Unamuno, Azorín, Antonio Machado, Ortega mismo. Prefería ya, sigo prefiriendo a los escritores que escriben de lo suyo. Baroja, Miró, Vallé Inclán en su segunda época (Jiménez, 1961b: 156).

Justamente en esta reivindicación confluye su concepto de andaluz universal: «Pero mi idea instintiva de entonces y consciente luego, era la exaltación de Andalucía a lo Universal, en prosa y en verso, a lo universal abstracto; y como creo que es verdad que el hábito hace al monje, yo me puse por nombre “el andaluz universal” a ver si podía llenar de contenido mi continente» (1961a: 156, 157). Frente a la consolidada imagen de una imperturbable Castilla, aglutinadora de todas las virtudes hispánicas, la defensa estética de Andalucía —en la que había presidido la malinterpretación de su esencia— reflejaba un síntoma de libertad e intuición, apoyado en la autonomía del ejercicio poético. La

identificación de Castilla con lo verdaderamente español seguía sujeta a los cánones de un pensamiento en exceso retórico, que, lejos de atisbar significaciones más modernas o universales, perpetuaba lo que ya era una discriminación histórica. Juan Ramón se opone a continuar por la misma senda en la que han participado algunos escritores andaluces como Antonio Machado. Él se siente un portador de lo nuevo y aquella identificación pertenecía a una concepción del pasado defendida por los noventayochistas.

Su postura de la modernidad respalda una configuración simbólica de Andalucía, entendida como «una renovación de la libertad hacia un futuro que va siendo ya nuestro presente» (Jiménez, 1983: 67). La proyección de Andalucía hacia lo «universal abstracto» implica el despojo de los regionalismos y la superación de sus coordenadas geográficas. El escritor iniciará un proceso de depuración que liga con su propósito de «la obra bien hecha», donde está presente el recuerdo de los artesanos andaluces, que simbolizan la «belleza escueta de lo popular mejor»: «el regante granadino del Generalife» que se entusiasma al escuchar los secretos del agua, «el carbonerillo de Palos» que es capaz de cantar y bailar para su burra, el «mecánico malagueño» que trata a sus coches «con el mismo mimo que a los animales» o el «jardinero sevillano que cuida su hortensia como si de una muchacha se tratase» (1961a: 29). Aquí está la Andalucía de la alegre melancolía en la que hay poco de realidad y mucho de abstracción y sinceridad líricas. Así la subversiva atribución de su universalidad la emprendería recurriendo a su carácter mestizo: «los meridionales somos fenicios, griegos, romanos, árabes» y, precisamente, en ese mestizaje residía el poder de «la sustancia de Andalucía», «de su secular cosmopolitismo de vida y de costumbres y por lo tanto de su sintonía con un conjunto de valores universales que neutralizaban cualquier tentación reduccionista» (Reyes Cano, 2009: 45).

No fue casual que comenzara a emplear el apelativo de «el andaluz universal», cuando publicó *Eternidades* (1918) porque en el empeño de lograr una poesía desnuda, también late el esfuerzo por zanjar una Andalucía libre de artificios. En Juan Ramón Jiménez coinciden las etapas de su evolución poética con la progresión de su teoría del Sur porque paralelamente las deshará de sus «usuales ropajes». El lenguaje se transformará en una herramienta imprescindible para moldear su ideal, por un lado, le permite alcanzar un determinado valor simbólico y por el otro, sirve al propósito de confirmar su posición ética. En este sentido, «el andaluz universal» fue una síntesis de la

orientación sentimental que atravesaba y el lenguaje tan sólo iba a canalizar su «nostalgia de lo universal latente», como una metáfora de su voluntad.

El anónimo elegido

La necesidad de poetizar lo contemplado de una forma desnuda surgió por primera vez en el clima andaluz de Moguer y Sevilla. Los temas dilectos de Juan Ramón Jiménez se fraguaron en la realidad despreocupada de la infancia y en la libertad recién estrenada de sus años de juventud, aunque el tiempo y la lógica de «la obra marcha» actuarán sobre ellos. Su «ansia de poesía pura» le sobrevino a los quince años, «cuando unas nubes rosas sobre su pueblo le estimularon a tratar de expresar ‘algo muy tenue, muy puro, sin palabras, fugas’ en unos versos de los que solo recordaba ‘el color, la luz, lo ideal’» (cit. en Alarcón Sierra, 2003 26). Su obsesión por la muerte también empezó a condensarse en aquella época, durante su internado de tres años en el Instituto Provincial de Jerez de la Frontera, en el que vería cómo su «fantasía infantil» aparecía «asesinada y enlutada por la enseñanza jesuítica» (*ibíd.*). Los recuerdos de la adolescencia distaban de las estampas infantiles. Moguer, el pueblo de «la luz con el tiempo dentro» (del poema, «Cuando yo era el niñodios»), le brindó la posibilidad de sentirse un «niñodios» (*ibíd.*), pero sobre todo le reveló que la imaginación popular albergaba una mezcla de lo sencillo y lo espontáneo. Las primeras coplas que escucha a sus paisanos, representan la mejor herencia viva del pueblo. Son lo mismo que las *Romancero*, que empieza a leer desde muy joven. Todas estas canciones populares le servirán más tarde para «evocar su niñez feliz», simbolizarán una parte del pasado que «no ha sido vencida por el olvido» (López Martínez, 1992: 57). El poder con el que se enraízan en su alma, va a establecer un punto de referencia del que partirá su producción crítica y literaria. En una carta de 1949 a Ángela Figuera, lo admitiría:

No me gustan más versos españoles que el octosílabo del romance, el apropiado de la canción y el verso libre, digo desnudo. El consonante lo aborrezco hoy y creo que nos quita nuestra poesía para darnos la suya, nos hace esclavos [...] El asonante tampoco me gusta hoy más que en la canción y en el romance donde es tan naturalmente español. Ejemplo, Bécquer (cit. en Gutiérrez Carbajo, 1990: 282).

Reconoce, asimismo, el profesor Salvador que en este proceso de idealismo andaluz y popular juega un papel imprescindible su posterior «conocimiento fenomenológico» (2003: 117), que viene a corresponderse con su «elaboración de una poesía desnuda» (*ibíd.*, XVI). En este sentido, la fenomenología materializará a través del lenguaje una «solución» (*ibíd.*, 111) para ese idealismo complejo que empieza a proyectar. La depuración y la estilización de Andalucía constituyen el resultado de ese proceso fenomenológico, que tenía como fin «descubrir la esencia del objeto, pero un objeto que sólo puede comprenderse en su relación con el sujeto» (*ibíd.*, 118). Es más, las fórmulas populares —dotadas de una depuración innata— le ofrecen a Juan Ramón la posibilidad de conquistar la plenitud y la perdurabilidad literarias que tanto le preocupan, aparte le garantizan la solidez que sus ideales poéticos requieren. La plena realización de lo popular decidirá buscarla en la excelencia del pueblo andaluz, ese espacio metafísico en el que han sabido convivir la «intuición» y la «desnudez de la cultura» desde un tiempo inmemorial. Comprende que lo popular puede ser una guía inestimable para el hombre culto, que desea emanciparse de lo accesorio con el fin de ir hacia lo primordial. «Cuando un hombre culto quiere aspirar, llegar a lo esencial, en todas las razas, época y civilizaciones, se ‘retira’, es decir, se va de la naturaleza, desierto, monasterio, casa de campo, a quitarse todo lo superfluo» (Jiménez, 1983: 158).

El escritor encontró en el pueblo un paradigma de eternidad y en su poesía hallaría una concretización de su realidad abstracta, cuya naturaleza estaba dotada para conservar «la verdad suficiente» (*ibíd.*). A lo largo de su vida reincidirá en el valor de la poesía popular: «Lo popular puede ser, es de una de estas dos maneras: lo creado por el anónimo elegido, por el verdadero milagroso poeta colectivo, o lo que el pueblo acepta de lo creado por el poeta tradicional [...] A mi juicio las dos caras pueden ser, pero yo me inclino por la segunda». Desde luego, su ardor por convertirse en un poeta tradicional, fue impulsado por el contacto en su juventud con las ideas krausistas. Los hombres de la Institución Libre de Enseñanza, «los españoles más españoles de su tiempo», le revelaron «la unión entre lo popular y lo aristocrático» y, de algún modo, consideró que «el krausismo era entonces lo que luego fue el modernismo». Las huellas cívicas y espirituales del krausismo plantaron las simientes del modernismo juanramoniano, que defendería lo que antes hubiesen abanderado sus mentores intelectuales: «la vuelta a lo popular» y «el estudio de la tradición» (López Martínez, 1992: 64).

La teoría juanramoniana de lo popular evidencia la idea krausista del pueblo «en progreso continuo, susceptible de ser regenerado mediante la incorporación de elementos cultos» (*ibíd.*, 76). La importancia superior que le concede a la tradición, no puede pensarse en los mismos términos que el tradicionalismo. La absorción culta de los elementos populares daba lugar a lo tradicional, que simbolizaba la «auténtica novedad» por su misma voluntad de eternización poética. Pero el tradicionalismo, como proceso cultural, simbolizaba justamente lo contrario porque desechaba la intuición y la gracia que residían en el pueblo. Así «el poeta mejor viene de lo tradicional, y desde la rica mina profunda alcanza, si tiene alcance, las aéreas ramas solares de la auténtica novedad» (Jiménez, 1967: 353).

Su pretensión fue la de reafirmarse en su identidad de “aristócrata popular”. La oposición que en apariencia presentaban los dos conceptos, se diluiría porque el poeta nunca quiso apelar a una teoría clasista del arte. Si lo verdaderamente genuino se enraizaba en el pueblo, la aristocracia iba a representar un «estado del hombre», donde coincidían «un cultivo profundo del ser interior y un convencimiento de la sencillez natural de vivir: idealidad y economía» (1961a: 60). Se trataba de una excusa para rehuir del burgués que «sólo imita». Como escritor, él procura mantenerse al lado de lo popular, alejado por completo de lo plebeyo. Su constante regreso espiritual a Moguer esconde el gesto de alguien que quiere ser un hombre del pueblo, ese que es capaz de «improvisar» una «malagueña» o una «carcelera». Pero la espontaneidad de un hombre del pueblo resulta tan importante como la audacia de un «aristócrata puro». Las habilidades de ambos le conducirán hacia la «gran poesía»: «la que funde lo popular con lo aristocrático en una suma de naturaleza y conciencia, [...] dominada por el espíritu» (1967, 204-205)

No sólo los krausistas le habrían inspirado su veneración por lo popular, aunque tomase de Giner de los Ríos la preciada unión del pueblo y la aristocracia. Gracias a «la peña poética del instante parado», compuesta por José Lamarque, Luis Montoto y Rodríguez Marín, estimó el valor de la poesía regional. Fue el tiempo en el que se sucedieron las lecturas de Rosalía de Castro, Manuel de Curros, Jacinto Verdaguer o Gustavo Adolfo Bécquer. Todos estos autores despiertan su admiración porque en sus versos puede reconocer la impronta de lo popular. El poeta sevillano le llevó a bucear en el intimismo que se desveló en sus primeros libros —a excepción de *Ninfeas*—, atentos a una Andalucía interior. En *Almas de Violeta*, *Rimas*, *Arias tristes* y *Jardines lejanos* se

cumple el propósito de regresar a «las fuentes líricas de su adolescencia» y «a las fuentes vitales de su propia realidad biográfica: el campo andaluz, con su mezcla de pena y alegría, el sabor de la copla y el quejido del pueblo que sufre» (Díaz Plaja, 1958: 108). Por aquel momento, ya se había acercado al cante y al baile flamencos en el café Novedades de Sevilla, había leído a Ferrán y «da pruebas» de haber leído los *Cantes flamencos*, de Machado y Álvarez» (López Martínez, 1992: 62). Si en el baile gitano-andaluz observa una «fuerza», «la expresión natural de un pueblo, [...] firme, fina y acentuada» (cit. en *ibíd.*, 51), en las letras de las coplas identificará muestras reales del «eterno español», hechas de «palabras aullantes, mayores» (cit. en *ibíd.*, 56). Juan Ramón vigilará las diferencias entre la canción popular y folklórica y la copla flamenca, por eso, se atreverá a recrear composiciones de ambos estilos. El poema «Canción de canciones», de *Leyenda*, aportará una definición poética de lo que él entiende por canción popular:

Canción corta, cancioncilla. Muchas, muchas, muchas... Como estrellas en el cielo, como arena en la playa, como yerbas en el prado, como ondas en el río.

Cancioncilla. Cortas, muchas. Horas, horas, horas, horas. (Estrellas, arenas, yerbas, ondas) Horas, luces: horas, sombras. Horas de las vidas, de las muertes de mi vida.⁶⁰

La canción la concibe como la «expresión total de una realidad visible e invisible» que entraña una «esencia» (Urbano, 1981: 321) atemporal y una música interior, que la naturaleza ha asimilado al no poseer «el ridículo de las cosas falsas» (Jiménez, 1983:158):

Canción tu eres vida mía y vivirás, vivirás;

y las bocas que te canten, cantarán eternidad.

(2006: 675)

El poeta, según ha señalado Manuel Alvar, «incrusta maneras populares desde los libros de su primera época». Ya en 1899 había compuesto diecisiete cantares que publicó en el periódico sevillano *El programa*. Pero la canción juanramoniana que trasciende en su obra no es la «anónima e indefinida», «sino la canción andaluza» (Urbano, 1981: 321). Así lo manifiesta en su poema «¡Moguer mío!»:

⁶⁰ Citamos por la edición de Sánchez Romeralo y Arretche, *Leyenda* (1996-1956), Madrid, Visor, 2006.

[...] Pueblo con sol, no te digo baladas de lo embrumado,
te quiero coplas de aquí llenas de azules dorados.

¡Oyelas tú. Y yo mi abriré mi corazón embriagado
y volaré sobre ti una bandada de pájaros!

Canto alegre del tan triste, canto firme del tan vago,
canto menor del mayor y cercano del lejano [...]

(2006: 204)

Almas de Violeta, que contuvo «los vagidos iniciales interrumpidos por *Ninfeas*, y a los que volverá con las *Rimas*» (Alvar, 1981: 522), reunió una serie de coplas bajo el título de «Cantares». No obstante, este poemario no representó un caso aislado en su trayectoria lírica. Los versos de Augusto Ferrán, que aparecieron «al frente» de los suyos en *Rimas*, aportaron un tono de musicalidad popular al conjunto:

[...] No se atrevía a mirarme;
le dije que éramos novios,
y las lágrimas rodaron
de sus ojos melancólicos.

También en *La Estación total* optó por los metros populares de la tradición hispánica. En el siguiente ejemplo, «El otro éste», empleó el de la seguilla:

Este otro yo que espía
lo que yo hago
¿es el humano bueno
o el mal humano?
¿Me levanta o me rinde;
es mi conciencia
o mi culebra blanca
(sirena negra?).

¿Debo yo respetarlo
como a mí mismo,
a derribarlo, igual
que a un enemigo?

El uso de la métrica popular reflejó «un cierto gusto hacia las formas sencillas y una voluntad de insertarse dentro de la tradición popular andaluza» (de Albornoz, 1981: 15). Estas canciones populares pudieron aparecer al principio del poema, anunciando lo que se desarrollará posteriormente, o bien intercaladas, como en el poema «Cádiz», de *Diario de un recién casado* (1916). Aurora de Albornoz ha explicado que «este aprovechamiento de una canción popular es el recurso conocido como préstamo literario y que, junto con el collage, constituyen procedimientos muy frecuentes en la obra de Juan Ramón» (de Albornoz, 1972: 55), pues ambos demuestran «la propugnada combinación de lo popular con lo culto» (Gutiérrez Carbajo, I, 1990: 288). Por su parte, Gutiérrez Carbajo sostiene que, «en un acercamiento mayor a lo popular, Juan Ramón llega a componer auténticos cantares despojados de todo revestimiento culto» (*ibíd.*). Pese a que «algunas de estas canciones» hayan sido escritas durante su juventud, después serán reelaboradas porque el escritor «llevará a la práctica su concepto de poesía en sucesión o ‘transición permanente’» (de Albornoz, 1972: 55). Esta labor de depuración que pretendía desechar «lo superfluo» para hallar una «palabra más justa», concretamente se explicita en las siguientes composiciones, una de 1899 y otra, «Parece que está callada», correspondiente a *Leyenda*:

Las tumbas del campo santo
parece que están calladas,
pero su silencio triste
¡qué bien lo comprende el alma!

(1899)

La tierra del camposanto parece que está callada

pero su silencio hondo. ¡Cómo resuena en mi alma!

(*Leyenda*) (2006: 86)

Observamos en ambas coplas la influencia característica de los autores románticos, en particular de Bécquer. El poeta expresó que sentiría predilección por los temas de la muerte, la obra y la mujer. Si la atmosfera necrológica nos retrotraía hasta el romanticismo becqueriano, otros motivos, como «la flor marchita y deshojada» y «el fuego de los besos», podrían recordarnos a algunos cantares de Luis Montoto. Parece que exista un paralelismo temático entre la obra y la vida del escritor. Pero las coplas flamencas, a las que definió como un «cante duro nacido del corazón» (Urbano, 1981: 316), despertaron un mayor interés en él, quizás porque abrazaban una serie de emociones compartidas: la autocompasión, la muerte, la soledad o el anhelo. En «Borradores silvestres», su particular colección de escritos (1900-1913), descubrimos una intencionalidad muy próxima al hondo sentir flamenco. Juan Ramón Jiménez, lejos de considerar el cante — y como él mismo decía — «un producto innoble de esos hombres que fuman, que hablan y beben vino, que dan dolor de alma y de cabeza» (cit. en *ibíd.*, 322), prefiere dejarse embaucar por su dialéctica de amargura tierna que rompe la tensión de las sombras:

... Yo no sé qué guitarras, qué cantares
rompen la sombra llenos de ternura.
y entre oleadas de encontrados mares,
náufrago de la pena y la ventura,
floto en la dicha, me hundo en los pesares.

El poeta recreará, bajo los resortes de la estilización, la atmósfera de una noche de cante en su poema «Un preludio»:

Aquí y allá, de pronto, como cuando en un otoño un árbol cobre, de golpe se deshoja, remolinos de súbita armonía que no sé qué lejanas bocas cantan (oro y luz) caen.

(¿Es que aquí mueren las músicas del mundo de esta noche trastornada de primavera?)

Y nadie entiende aquí la letra. Y son colores ¡ya! de fuego.

Sí, allá y aquí, de pronto, como cuando un cohete que quiso ser estrella, abre solo una rosa cobre mágica y cae su redondo derrame trágico de espaldas, remolinos de música (luz y oro) mueren.

Hay más. La presencia de «esa musaraña conceptual a la que se le viene llamando alma de Andalucía» (*ibíd.*, 327), la advertirá en la copla flamenca. Queda demostrado en «Epilodal», el poema que le dedica al libro *Alma andaluza*, de su amigo Sánchez Rodríguez:

.... Aún flota en la azul brisa la doliente poesía
que lleva en sus arpegios Alma de Andalucía,
cual un perfume triste de rosas dolorosas,
encarnado en un cáliz de febricentes rosas
Aún palpita en el pecho el eco lastimero
de una guitarra lánguida... el sollozo postrero
de una copla de amores... de una copla de pena,
ahogada en una lágrima, igual que una azucena
rebosante de sangre..., igual que un albo lirio
nadando en el espejo de un lago martirio...
[...]
los pálidos Amores, pulsaron en la Lira
una Canción amarga que sueña y delira...
... atrás queda llorando la triste Andalucía,
cual visión sollozante de angustiosa Harmonía.

Juan Ramón Jiménez ha poetizado con una delicada sencillez su consideración sobre el alma andaluza, que halla en estas canciones autóctonas. La sangre, la angustia, el martirio y el sollozo quedarán desprovistos de sus características típicas para participar en esa atmósfera desvelada e intimista, que se apoya en una espiritualización muy particular del

sentimiento andaluz. Como el poeta «no buscaba las raíces de la cultura sureña», sino que «las tenía en sus manos» (Urbano, 1981: 302), compuso indistintamente soleares y seguidillas. Desde *Almas de violeta*, recurrió a la forma estrófica de la soleá, con los tradicionales tres versos de ocho sílabas:

Era el pobrecillo ciego,
y cantaba sollozando
la luz de unos ojos negros

(2006: 67)

Esta soleá, titulada «Cárcel», se incluyó en *La Estación total*:

La media puesta de sol
tiñe con su grana de oro
mi otro medio corazón

(*ibíd.*, 767)

No sólo escribió soleares de acuerdo al patrón clásico, a veces, adoptó las soleares de dos versos con ocho y dieciséis sílabas. «Juan Ramón sería consciente de que la soleá para cantarse bien ha de hacerse ligándola, sin respirar, uniendo los versos» (Urbano, 1981: 328). Como en «Petronila soledad»:

¡Mira que arrogante pasa,
cuánto lujo por su cuerpo, cuánta pobreza en el alma!

Su teoría de la «obra en marcha» se materializó en esta soleá, correspondiente a *Almas de violeta*:

El corazón se me parte
cuando a mi muerta recuerdo;
¡está la pobre tan sola,
tan sola en el cementerio!

Su versión última, «La Macaria», se registra en *Leyenda*:

El corazón se me parte
si a la Macaria recuerdo
ella que fue tan de nadie
tan sola en el rincón seco.

(2006: 87)

«La frase sentida, el toque valiente y el rasgo natural» (Urbano, 1981: 330) personifican la expresión flamenca juanramoniana. Sus coplas también se ajustaron al esquema de la *seguiriya*:

¡Seré siempre tuya!
-me dijo en un beso-
y sonaban con tristes gemidos
campanas de muertos...

Los poemas de tono flamenco que no se inscriben en el molde popular de las coplas, contienen una profundidad más atractiva. El poeta en ocasiones se inspirará en el compás de los distintos palos del cante para concretizar su propia visión del arte jondo. Será el caso del poema LXXIX, de *Elegías*, aquí nos encontramos con la definición de una supuesta *petenera*:

Letra de *petenera* sin sentido que
yo oigo en una música vacía.

Petenera de sangre, que lloras bajo un cielo
menos azul que el tuyo, *petenera* de España,
¿qué estas contando, loca, con ese desconsuelo,
a la orilla de un río, en una tierra extraña?
¿Por qué sufres así, con tu voz de mujeres

morenas, si entre todos los que te están soñando,
nadie sabe lo amarga y negra que eres,
petenera que vas a matarme, llorando?
No llores sin un río conocido y sereno,
sin besar del Sur, que da a las pobres bocas
una fragancia cálida, un amor fuerte, lleno
de la sensualidad de tus mujeres locas
La tarde va cayendo... Más allá de las flores
del jardín, por el oro de la verde ribera,
el organillo abre su caja de colores
y clava en el ocaso su triste petenera...

Su visión lírica del cante flamenco, que siempre buscará deshacerse del ímpetu y la tensión estricta de la jondura, aparecerá más estilizada en otros poemas. En «Salvadoras», de *Almas de violeta*, conectará el tema de la pena con la primera crisis espiritual de su juventud. Juan Ramón se identificará con el cante a través de su «estética de la tristeza», que si en él «equivale a una mayor validez metafísica»—correspondiente a su «fórmula ya desnuda y pura» —, en el cante se manifiesta con la misma expresión económica pero desgarrada, que pretende llenar un vacío existencial. El escritor expresó en 1930 que «la tristeza que tanto se ha visto en mi obra poética nunca se ha relacionado con su motivo más verdadero: es la angustia del adolescente, el joven, el hombre maduro que se siente desligado, solo, aparte en su vocación bella» (cit. en Tijeras, 1981: 217). El poeta busca solidarizarse con el cantaor por medio de su angustia y del sentimiento que lo desvincula del mundo, pero aunque la manufacturación culta y depurada de su tristeza no encuentre ningún punto de contacto con el grito desesperado de quien lucha contra la miseria, Juan Ramón Jiménez coincidirá con el cantaor en el sentimiento de respaldo y alivio que brinda la propia creación. Los dos cumplirán la máxima de Manuel Machado que «define el valor emocional del flamenco: cantando la pena, la pena se olvida» (Robles Rodríguez, 2009:38). Pero en el poema «Salvadoras»: «¡Penas mías, yo os bendigo!/ ¡yo os bendigo, penas mías!/ ¡negras tablas salvadoras, /Salvadoras de mi vida!», “la pena negra” se inserta en un «código metapoético» que presenta «la amargura del sujeto ante la muerte

de la inspiración» (López Martínez, 1992: 161). Otorgarle el valor de «tablas salvadoras» a las penas liga con los próximos versos del poema: «¡Que yo gozo con las penas/ más que con las alegrías!», donde «la catarsis desempeña una función especial en este proceso de liberación» (Robles Rodríguez, 2009: 33). En efecto, Juan Ramón se encargará de estilizar «la germinal pena negra», creará dependencias originales que funden el estado anímico con el paisaje. Y escribirá: «Y la flor de tu dicha/ tenía en su raíz/ tierra negra de pena», de *Eternidades* (129). Los siguientes versos representan otra alteración de la imagen tradicional: «Venus despierta, desnuda, /sobre el jardín que se cierra. / Las rosas perfuman más/ Lloro más el agua negra» (146). La negrura puede diluirse en el agua o en la tristeza de unos ojos: «y cuando levantaba sus párpados de nieve/el luto de sus ojos me inundaba de pena». Jiménez transforma los símbolos y altera los patrones de la estética flamenca. En *Rimas*, el diálogo característicamente flamenco—pregunta y respuesta —, protagonizado por los amantes, sirve ahora al conflicto «entre el pueblo y el mundo, entre el origen y el destino, entre lo popular y lo universal» (Robles Rodríguez, 2009: 46):

— ¿Por qué te vas?— He sentido
que quiere gritar mi pecho,
y en estos valles callados
voy a gritar y no puedo
Y me dijo: ¿A dónde vas?
Y le dije: a donde el cielo
esté más alto y no brillen
sobre mí tantos luceros.

El proceso de depuración juanramoniano ya se habría iniciado en *Arias tristes*. La honda amargura deja paso a una tristeza casi melancólica, difuminada en un paisaje de brumas. El llanto está presente, pero ya no asistimos a la lamentación de un corazón desolado, ahora únicamente quedan las preguntas del alma a una amada inexistente:

[...]

¿Por qué el alma llora tanto,
muerta para sus amores,

si sabe que hay otro llanto
temblando entre las flores?
La tarde sueña, dormida
en la niebla flotadora:
daré niebla a mi alma herida
para ver si así no llora.

[...]

(VIII, 1981: 74)⁶¹

Sin embargo, en «La flauta y el arroyo», de *Elegías*, las cuestiones se dirigen a una naturaleza viva, «dotada de voluntad, de elementos a los que se les puede interrogar porque tienen alma» (*ibíd.*, 67).

[...]

Y tú arroyo, ¿le has robado
al sol su armonía áurea,
o te dieron las estrellas
su música desgranada?
¿Os oyen todos? ¿Acaso
sólo os escucha mi alma?
¿Sois silencio hecho de voces,
o sois voces apagadas?

[...]

Juan Ramón confesaría que «una larga estancia en las montañas de Guadarrama», le trajo «las *Pastorales*»; después se sucedería «un otoño galante-azul y oro, que daría motivo a un *Diario íntimo* y a muchos *Jardines lejanos*. Éste es un período en que la música llena

⁶¹ El fragmento pertenece al poema «Pienso en ella tristemente», de *Arias Tristes*. Citamos ahora por la edición que hizo Aurora de Albornoz del libro del poeta.

la mayor parte de mi vida» (cit. en Garfias, 1958: 49). El camino hacia la «auténtica emoción» y la «forma completa» se abrió gracias a una musicalidad, aportada por las estructuras populares, y a un intimismo, en el que Gil Vicente, según Alvar, constituyó «un punto de arranque de este popularismo» (1981: 329). La idealidad lírica tan buscada se basaba en el intimismo, la economía y el refinamiento artístico. Esta última característica rezumaba en *Pastorales* (1903), un poemario que, con su «destacado aire de balada popular», dio lugar a versos como éstos: «¡Pero mátame de carne, / que me asesine tu boca, dardo que huele a tu sangre/ lengua, espada dulce y roja!». El ímpetu flamenco intervenía para disolver la esencia tradicional y así la voz poética podía identificarse «con la sinceridad del desgarró» (Alvar, 1981: 330). «Balada triste de los pesares», de *Baladas de primavera* (1907), nos brindará una crónica juanramoniana de una noche flamenca:

(Los pesares que tiene tu cuerpo,
carne de mi carne,
se te vuelven alegrías)

Tango popular

Cantora, tu cantabas la tristeza de todos los días,
el puñal que asesina con sol, la pasión de las sangres sombrías.

«Los pesares que tiene tu cuerpo,
carne de mi carne,
se te vuelven alegrías»

La noche estaba mala. Con tu boca tú la enrojecías.

(La guitarra lloraba en tu pecho la tristeza de tu cada día)

«Los pesares que tiene tu cuerpo,
carne de mi carne,
se te vuelven alegrías»

Mientras tú cantabas, me bebía las lágrimas mías.

La gran luna doró aquella noche la pasión de las sangres sombrías.

«Los pesares que tiene tu cuerpo,
carne de mi carne,
se te vuelven alegrías»

Después de sollozarlas, de tus penas también te reías.

(La guitarra lloraba en tu pecho la tristeza de todos los días.)

«Los pesares que tiene tu cuerpo,
carne de mi carne,
se te vuelven alegrías».

Todos los símbolos flamencos están presentes en el poema: la cantaora, el puñal, la noche, la luna, la guitarra, el pecho y la tristeza, pero no aportan una sensación de aglutinamiento. Juan Ramón Jiménez elaboró el concepto de un flamenco abstracto, paralelo a su empeño por una estilización poética. Sin participar en la estética de una «jitanería exterior», deseó un flamenco destinado a las «inmensas minorías», por eso, no dudará en colocar a las grandes intérpretes del cante junto a las grandes figuras literarias del momento: «Son los años de los estrenos de Valle en la Princesa, en el momento en que pintores y escritores del prolongado noventa y ocho se confunden: Anselmo Miguel Nieto, los Baroja, Julio Romero de Torres, los Machado, Zuloaga, Azorín. El momento de Pastora Imperio madura y la Arjentinita casi adolescente con ellos» (cit. en Urbano, 1981: 335).

3.1.5.3 *La lola se va a los puertos* o los hermanos Machado

A la altura de 1902, Juan Ramón Jiménez había vuelto a España, había dejado atrás el sanatorio francés de Castel d' Andort, y regresaba a la capital para instalarse en el Sanatorio del Retraído. En ese momento, «ya estaban en Madrid los Machado —cuenta Juan Ramón—, mayores que nosotros en edad y en todo, firmes sostenes de la poesía nueva» (cit. en Gullón, 1960: 56). También los dos hermanos habían dejado atrás la francesa casa Garnier y ahora regresaban al país para enfrentarse a sus debilidades, veladas de modernidad. Si Manuel se había consagrado como un «poeta de su tiempo»

con la publicación de *Alma* (1902), *Soledades* (1902), que acababa de aparecer, convertiría a Antonio en un «poeta de la temporalidad» (Grande, 1998: 156).

A su vuelta, los Machado deciden instalarse en los madrileños «altos de Fuencarral», en «el segundo piso de un gran caserón viejo y destartado», donde el sol «era el único adorno». Y, en aquella «leonera de estudiantes», se citaron Villaespesa, Antonio de Zayas, Ortiz de Pinedo y Casinos Asséns para «trasladarse» hasta el hospital en el que «vivía, reposaba y trabajaba» el escritor de Moguer. La anécdota del encuentro la refirió Casinos Asséns, quien encontró a «uno de los Machado, creo que Antonio, en mangas de camisa», mientras terminaba de afeitarse «ante un trozo de espejo, sujeto en la pared, como los que se ven en las carbonerías». Y el sol seguía presidiendo la pobreza bohemia de una habitación igualmente «destartada» (cit. en Gullón, 1960: 56). Pero las diferencias económicas no impidieron la amistad entre Antonio Machado y Juan Ramón Jiménez. El autor de *Platero y yo* que había reparado en el porte «grave y discreto» del sevillano, naturalmente se sintió halagado cuando Antonio le confesó: «Tiene usted la flauta de Verlaine». Y unos cuantos años más tarde, en el número antológico de la revista *Renacimiento* (1908), el joven poeta le brindó dos poemas «uno sobre *Ninfeas* y otro sobre *Jardines lejanos*» (*ibíd.*, 57). Pese a que sus «diferencias» literarias fueran más salvables que sus «coincidencias» (*ibíd.*, 53), cada uno alumbró una Andalucía casi divergente. El detalle revelador está en ese trozo de espejo en el que se afeitaba Antonio o Manuel Machado —Casinos Asséns no lo recordaba con certeza—, en ese hogar más que modesto de Madrid, que simboliza la humildad paterna que los hermanos habían heredado. La duda sobre quien se acicalaba, es conveniente, recordó Félix Grande, porque con esta incertidumbre entramos en su obra teatral, *La lola se va a los puertos*, que los Machado redactaron, corrigieron y estrenaron en 1929. Esta vez, el flamenco los hermana. De nuevo, se avienen en el «espacio moral» (Grande, 1998: 157) donde se reconcilian los sufrientes, con el propósito de dignificar la humillación y la resistencia ante un dolor que tiene carácter social. El flamenco los hermanó cuando ya fueron «conscientes de sus divergencias intelectuales y, también, sonoras en el territorio de la pura y simple expresión poética» (Ortiz Nuevo, 1976: 1088). Por eso, no puede preocuparnos demasiado quien estuviese delante de aquel trozo de espejo, que representó el reencuentro con «la región de los recuerdos perdidos», con el pueblo y con la pobreza, y que ante todo fue una metáfora de cuanto había de ambos en *La Lola se va a los puertos*. Al respecto dijo Manuel Machado:

Colaboramos porque era posible nuestra colaboración, porque éramos distintos y nos compenetrábamos; nuestra común labor fue posible porque siempre la admite la dialéctica teatral. Era de tal manera trabada que, a veces (le hablo a usted sin ninguna exageración), llegamos a no saber cuál trozo era de uno y cual escena de otro; nuestros amigos nunca lo creyeron.... (cit. en Romero Luque, 1992: 43).

La obra se estrenó el 8 de noviembre de 1929, en el teatro Fontalba de Madrid. Miguel Pérez Ferrero, biógrafo de los dos escritores, aduce la razón de su éxito:

La lola se va a los puertos es la comedia de la Andalucía del cante hondo, con un localismo que, en lugar de limitar su vuelo, lo universaliza, pero sin hallarse en ningún momento sobrecargada de pintoresquismo, ni de esos tintes de españolada que facilitan la exportación o, cuando menos, una circulación más amplia [...]. Es, en definitiva, la expresión escenificada de un cantar andaluz, hondo, emitido con el acento justo para conmover si sensiblero desbordamiento (1973: 159).

Los hermanos Machado lograron universalizar el espíritu del cante hondo porque nunca interpretaron sus características como localismos. *Demófilo* reside en el fondo de esta apreciación. Su tributo entusiasmado hacia el complejo mundo del flamenco se heredó como un patrimonio sentimental y familiar, el cual había que estimar y proteger por convicción. El profundo respeto que sus hijos profesaron al arte popular comportó un peso moral, que, sin vacilaciones, configuró la manera en la que afrontaron sus respectivas sendas literarias. Los maestros krausistas de la niñez y la adolescencia también acabaron por condesar aquel amor. La experiencia en la Institución Libre de Enseñanza determinó su vinculación perenne a la cultura popular. Las palabras de Juan de Mairena resultan esclarecedoras: «En nuestra literatura casi todo lo que no es folklore es pedantería» (Machado, 1965: 421).

La Lola se va a los puertos conserva casi ocultas estas lecciones heredadas, que exigen a la obra de pintoresquismos y que favorecen que «el flamenco exponga una epopeya de la dignidad» (Grande, 1998: 171). Tras la producción de *Las Adelfas*, su cuarta pieza dramática les permitió rememorar «los viejos lugares de su juventud madrileña». Antonio, que recientemente se ha instalado en Castilla, viajará todos los sábados hasta la capital donde reside su hermano. Entonces, los recuerdos de un Madrid del siglo XIX serán inevitables, juntos irán desenterrando de la memoria las noches en las que frecuentaban los cafés de cante. «Allí van en serio, enamorados del cante y del baile,

que merecen honores de gran arte popular. Más su café preferido es el de *La Marina*, en la calle Reina» (*ibíd*, 165). En el local se reunían todos los señoritos, «pero ellos, [ajenos], no se cansan de ensalzar su *Cuadro flamenco*, que actúa y que está formado por la célebre Matilde de Prada, bailadora de lo fino; el cantaor Revuelta, Las Coquineras, Medina, La Camisona y La Macarrona». Pero Juan Breva, Antonio Chacón, Manuel Pavón, Faíco o el guitarrista Ramón Montoya, fueron además «artistas habituales». Antonia La Coquera declararía en 1935 que aquel fue el «café cantante más famoso de España. Actuar en *La Marina* era la ilusión de todos los principiantes de cante y de baile flamenco. Ayí iba to lo florío de Madrí» (cit. en *ibíd*).

Manuel y Antonio tal vez se inspiraron en La Macarrona para crear el personaje de Lola. La aclamada y longeva bailadora del siglo XX, que compartió escenario con los artistas flamencos más relevantes, recibiría los elogios del público parisino. Al respecto, Pablillos de Valladolid escribió: «Juana fue una emperatriz gitana de más alto abolengo que Pastora» (cit. en *ibíd.*, 164). Esta inspiración quizás constituya una hipótesis válida porque en la protagonista, Lola, se reconoce «una fiel reproducción impresionista de los modos y actitudes, que conforman el entramado de las relaciones advertidas en el ámbito de la fiesta» (Ortiz Nuevo, 1976: 1089). Su aventura compartida por los cafés cantantes les sirvió para extraer los «materiales humanos» de la «comedia», pero, aparte de aprender el «manejo de los personajes encartados» (*ibíd.*), supieron que debían subrayar la lucha entre dos símbolos: el dinero y el arte flamenco, que pugnaban cada uno por su primacía dentro del espacio incólume del café cantante.

La Lola se va a los puertos se concibió como el triunfo de la dignidad artística, que sobrepasaría los límites impuestos por la contemporaneidad. Los Machado creyeron que la cultura de un país se vería abocada a caer en las prácticas de un elitismo rudimentario y tiránico, si consentía el arrinconamiento de sus saberes tradicionales. Y en la obra, según Ortiz Nuevo, la labor de Manuel «debió ser más que definitoria»:

[...] sus conocimientos empíricos del mundo del flamenco, del universo de la juerga, sus planetas y sus satélites mayores y menores: artistas, señoritos, comparsas o sea mangones, a los que él conoce suficientemente después de incontables amaneceres compartidos, le sitúan en el punto cabal para el conocimiento y la dramatización de su realidad compleja y contradictoria: espiritual y chabacana, aristocrática y pordiosera, proletaria y rica... (1976: 1088)

La solearilla popular: «La Lola, / la Lola se va a los Puertos, / La Isla se queda sola», presagió el esbozo de esta obra teatral. Ya Manuel Machado la glosó en su poema «Cantaora», de *Sevilla y otros poemas* (1918), el en que aportó «una larga lista con los distintos palos del flamenco y sus principales intérpretes», consumando en «esta Lola [un] paradigma en el que se encierran todas las virtudes y variedades del cante hondo andaluz» (Romero Luque, 1992: 44).

«Y esta Lola, ¿quién será,
que así se ausenta, dejando
la Isla de San Fernando
tan sola, cuando se va?...
Sevillanas,
chufas, tientos, marianas,
tarantas, “tonás”, livianas...
Peteneras,
polos, cañas, “seguiriyas”,
soleares, “soleariyas”,
martinetes, carceleras...
Serranas, cartageneras.
Malagueñas, granadinas.
Todo el cante de Levante,
todo el cante de las minas,
todo el cante...
que cantó la tía Salvadora,
la Trini, la Coquinera,
la Pastora...
y el Fillo, y el Lebrijano,
y Curro Pabla, su hermano;

Proita, Moya, Ramoncillo,
Tobalo-inventor del polo-,
Silverio, Chacón, Manolo
Torres, Juanelo, Maoliyo
Ni una ni uno
-cantaora o cantaor-,
llenando toda la lista,
desde el Diego el Picaor
a Tomás el Papelista,
ni los vivos ni los muertos,
cantó una copla mejor
que la Lola...
Esta que se va a los puertos
y la Isla se queda sola».

Lola comportó la idealización del cante en el texto dramático, mientras que el resto de personajes figuraron como simples satélites, Heredia sería el único que se salvaría, gracias al vínculo que estableció con ella de afortunada comprensión. Los autores que tradujeron su teoría del flamenco en Lola y Heredia, explicaron en su «Autocrítica» (1929), publicada en *ABC*, «que su deseo era lograr ‘ el equivalente dramático de la emoción lírica que para nosotros tiene la solearilla andaluza ’» (Tomo III, 1769). Lola superará el arquetipo femenino porque su derecho a su libertad personal define sus actos. Además amparará una concepción autónoma del arte, es decir, sus aspiraciones corren paralelas y alentadas por la contemporánea emancipación del sujeto y por ende del sujeto artístico, recientemente defendidas por la modernidad. Su dedicación absoluta a su profesión y su carácter libérrimo ante la vida, «incapaz de atarse a nada ni a nadie por amor al cante», la convierten en una «figura ajena al tópico», que «se pasea por la escena como una sombra enigmática y cautivadora, fantasma velado del mismo arte flamenco» (Romero Luque, 1992: 43). Junto a Heredia, logrará escapar de la influencia de un poder económico-social al que los demás personajes se someten, por eso, desde el principio se presentan como

«insustituibles» (Grande, 1998: 167). Ambos han decidido que vivirán por y para el flamenco y si Heredia se ha enamorado de Lola sólo es porque «cualquier guitarrista flamenco no es otra cosa que un don nadie si no está tan enamorado del Cante como su propia guitarra» (*ibíd.*, 175).

HEREDIA: Yo era
don José María Nadie
con la guitarra, hasta aquella
noche en que aprendí el secreto
del toque.

DON DIEGO: ¿Cómo?

HEREDIA: Seis cuerdas
con sus seis tornillos tiene
la guitarra: aire y madera
es lo demás. Con un poco
de trabajo y de paciencia
se hace con ella ruido
para que baile un hortera
en domingo. Si usted añade
algo de estudio y de ciencia
toca usted a Gunó, y a Eslava,
y a Chopín, y los babiecas se asombran. Si usted se obstina,
ya es la guitarra una orquesta.

Total, música.

DON DIEGO: ¿Y es poco?

HEREDIA: Es mucho, pero no

llega al toque hondo. El flamenco
no es música, sino lengua
del corazón. La guitarra,
en la copla y la falseta,
importa por lo que dice
y nunca por lo que suena.
Pero en la guitarra
sólo se dicen cosas flamencas.
¿Me comprende usted? ⁶² (10 y 11)

El flamenco encierra un rito sacralizado, que, según Romero Luque, se asemeja a «una religión que requiere silencio, devoción y recogimiento para practicarse» (1992:46):

HEREDIA: Siempre fue seria
nuestra profesión. La copla
y la guitarra flamenca
-usted lo sabe-no son
cosas de broma. La juerga
-se entiende con cante hondo-
tiene 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

⁶² Citamos por la edición original: *La lola se va a los puertos*, Madrid, La Farsa, 1929.

y al toque. (9)

LOLA: Una copla-cuando es copla-
es más que un arco de iglesia,
es cosa muy seria. (43)

Al mismo tiempo, tiene algo de «ciencia». El cante jondo al transformar la propia devoción en arte, exige la búsqueda de unas emociones concretas dentro del corazón, que luego se redimirán en su experiencia colectiva:

HEREDIA: ¿Usted piensa
que se toca la guitarra
con los dedos?

No lo crea. Los dedos hacen ruido,
rozan y rascan las cuerdas.

JOSÉ LUIS: Con habilidad...

HEREDIA: se tocan
los fandanguillos de Huelva,
y gracias. Para el flamenco...

JOSÉ LUIS: Se ha menester mucha ciencia.

Conforme

HEREDIA: Sabiduría

(Señalando su corazón)

de aquí, que es saber de penas, don Pepito. (58)

El flamenco necesita apelar a la irracionalidad del corazón:

LOLA: El arte de echar al viento

el corazón, ¡qué faena más

grande! (44)

HEREDIA: Como el cante y el toque,

También la copla se lleva

en el corazón. El arte

consiste en echarla fuera.

Arte difícil; por eso,

Si uno canta, cien berrean. (43)

Las penas vertebran la función esencial que el corazón desempeña en el cante. «Saber de penas es no ignorar que el verdadero consuelo ante el conflicto de vivir y de ser frágiles y finitos sólo puede hallarse en el conocimiento del desconsuelo. El Flamenco sabe mucho de esto». Juntos, guitarrista y cantaora, construirán una «deontología del artista flamenco» en sus parlamentos (Grande, 1998: 172).

HEREDIA: [...] El flamenco

no es música, sino lengua

del corazón. La guitarra,

en la copla y en la falseta,

importa por lo que se dice

y nunca por lo que suena. (11)

Lola no podrá existir sin Heredia, «la voz senequista de la Baja Andalucía» (Romero Luque, 1992: 45), él tiene el instinto suficiente para desentrañar sin reservas los enigmas del arte flamenco. De ahí que incida en la escena con una dialéctica tan sobria como su porte y que su disposición en ella implique «una atmósfera de gravedad, de seriedad, de conocimiento profesional y de saber vital», precisamente, todas estas características se las atribuirá al flamenco. Heredia no es el contrapunto de Lola, actúa como «su coraza,

su sigiloso amparo y en ocasiones, su maestro». «Los Machado nos dicen que el cante y la guitarra son indivisibles» (Grande, 1998: 172). No obstante, la obra comporta «la exaltación del pueblo» y «una crítica al señorito andaluz» (Romero Luque, 1992: 47). Parece que la estructura dramática esté dividida en estamentos sociales, por eso: «no oculta la injusticia de la estratificación de las clases sociales y ni siquiera ha eludido la presencia de un inexorable conflicto entre el flamenco y el poder» (Grande, 1998: 169). Las normas de una sociedad patriarcal vienen regidas por Don Diego, que indudablemente intenta penetrar en el único espacio que permanece fuera de su alcance: el tablao flamenco donde actúan Lola y Heredia. Y, en este punto, José Luis, «un joven enamorado de la cantaora», efectuará «la crítica y la alabanza» (Romero Luque, 1992:47):

JOSÉ LUIS: Me cargan los señoritos

de nuestra tierra. Son vanos,

fríos de cuello... Confunden

la ligereza de cascos

con la gracia, la indolencia

con la elegancia. Esos gansos

que desprecian cuanto ignoran

-y son el Espasa en blanco-

No me interesan. (25)

La dignidad del flamenco que representa la protagonista, abre un horizonte utópico para el arte porque ha triunfado en una incipiente sociedad mercantilista. Al final, el resto de personajes, a excepción de Heredia, terminan siendo las víctimas de este nuevo conglomerado económico. Sin embargo, el cante se erige como una venganza contra esa sociedad adocenada, se legitima como una moneda de libertad. A propósito, Manuel Machado escribió en su artículo, «Nocturno madrileño» (1903), publicado en *ABC*: «el arte es libre. El hambre es libre también. Pero nada tiene que ver una cosa con la otra. [...] Triste es mendigar. Pero más triste es poner precio a lo que no lo tiene» (2000: 330). El orgullo de Lola corrobora de forma metafórica las palabras de uno de sus creadores, pese a que todos los personajes traten de poseerla o usurpar su identidad y aunque «el poder, o sea el dinero», «posibilite la celebración» (Ortiz Nuevo, 1976: 1091). El cante

será quien decida en la juerga flamenca, ejercerá su influencia sobre el dinero. Pero, sobre todo, flotan en la obra los dos temas absolutos del flamenco: el amor y la muerte. «El cante hondo se sitúa así entre el piropo y el duelo, entre lo hermoso que se desea y la tragedia que se llora». Porque «la risa no está aquí, la risa franca y sana de lo satisfecho y lo vivido... ». Los Machado quisieron componer una historia de «honor, pudor, celos africanos» (2000: 380)... El dramón que sangra, el drama muy español del Amor y la Muerte...» (*ibíd.*, 382).⁶³

3. 1. 5. 4 Manuel Machado

El poeta comenzó su andadura literaria con la publicación de *Tristes y alegres* (1984), la obra escrita en colaboración con Enrique Paradas ensayó uno de los tres temas que presidieron definitivamente su lírica: «el intimismo simbolista, la poesía efrástica y la recreación de la copla popular» (Mainer, 2010: 287). A este último impulso corresponden las composiciones de su primer libro, donde queda más que manifiesta su predilección por las «coplillas al estilo popular, que, tal vez [...], eran lo menos malo y, en todo caso, lo más original que destilaba mi por entonces casi infatigable pluma» (cit. en Palenque, 1997: 32). Un año antes, en el republicano *Almanaque de Don Quijote*, Manuel había coqueteado con el género de los cantares, aquí, y en la publicación *La Caricatura*, aparecieron algunos que después pasaron a *Tristes y Alegres*. El influjo de la poesía decimonónica se percibe en el volumen, pese a que la actitud poéticamente omnívora de Machado encaje tendencias muy diversas: un orientalismo kitsch, la inspiración becqueriana o campoamorina y la tradición popular. La hondura flamenca no sólo está presente cuando reparamos en los metros de la seguidilla o la soleá, sino que emerge en todos los versos, que encierran ya «el latido temporal, la realidad de un presente amenazador, conturbador, cuando el hombre se encuentra a solas consigo mismo» (Miró, 1997: 35).

Resulta significativo que Salvador Rueda contribuya con una contera en *Tristes y Alegres*; de hecho, el poeta malagueño observará en la opera prima de Manuel Machado un «tributo rendido a la copla popular» (cit. en Gutiérrez Carbajo, 1990: 468). La intención modernista de claras «raíces verlenianas» ha facilitado la recurrencia a las

⁶³ Estas citas pertenecen a su artículo «Madrid. Noche de verbena», publicado el 22 de agosto de 1904 en *Los Lunes del Imparcial*.

fórmulas populares, pero el «germen» de su futuro *Cante hondo* (1912) ya es una realidad (*ibíd.*). Cansinos Asséns dedujo que «la exhortación de Verlaine hacia el cultivo de la poesía pura, del poema reducido a sus elementos melódico y emotivo» iba a desembocar en el cultivo de las composiciones populares (cit. en *ibíd.*). Si a través de estas coplas Machado asimiló de una manera más valiosa la estética del poeta francés, el carácter existencialista que les imprimió, reflejó «una apostura interna» que «de forma involuntaria adquirió carácter flamenco» (Velázquez Gaztelu, 1998: 189). En efecto, el ámbito existencial que exploraron los poemas, se supeditó rápidamente a una espiritualidad simpatizante con el sentir hondo. «La capacidad, la necesidad, el placer y el tormento de recordar», como temas, demostraron la importancia del «estadio más elemental» (Miró, 1997: 35) de un ser humano con ansias de responder a los dilemas que plantean la vida y la muerte. En el poema «Nada»⁶⁴ («Cuando quiero vivir, pienso en la muerte.../ Y, cuando quiero ver, cierro los ojos»), ha visto Emilio Miró un «claro precedente» de «Adelfos», asimismo, ha subrayado que «la presencia de la muerte [...] inicia un viaje que culminará casi treinta años más tarde en *Ars moriendi* (1921)». Aunque en estos poemas queda patente un «romanticismo rezagado» o una «retórica grandilocuente», «la falta de madurez», apreciada por Romero Luque, no resulta tan grave, pues, muchos de ellos, sugieren la línea poética que más tarde elegirá Manuel Machado. Una subjetividad de tono intimista, cercana al primer Juan Ramón Jiménez, puede distinguirse en otras composiciones. De este modo, el sujeto lírico en «***» persigue «caer con mis recuerdos tuyos, morir para soñar contigo». Asombra que en sus primeros versos descubramos una estilización de lo popular que luego va diluyéndose hasta quedar reducida a la nulidad. Por ejemplo, el elemento fúnebre, tan frecuente en la lírica flamenca, presenta reminiscencias becquerianas en «¿No más?»:

¿Un recuerdo no más vale la vida

que cae en el abismo de la nada?

¡Un recuerdo no más!

Pasé junto a una lápida,

Do alguno terminara su jornada...

⁶⁴ Citamos los poemas de Manuel Machado por la edición crítica de Antonio Fernández Ferrer, *Poesías completas*, Sevilla, Renacimiento, 1993.

¡Y pasé sin mirar!

Tal vez porque Manuel Machado ambicionó, como declaró en su «Introducción» a *Cante hondo*, sentir «la noción de esa gloria paradójica que consiste en ser perfectamente ignorado y admirablemente sentido y comprendido. Y no quiero más» (2008: 12). Pero todavía en *Tristes y Alegres*, la soledad que aflora después de cualquier tipo de desconsuelo, se deja ceñir por una sentimentalidad jonda, que se presta como un remedio a la intemperie espiritual. Las oscuras regiones del alma que han aparecido tras este dolor, se muestran de forma rotunda en composiciones tan típicamente flamencas como «Cantar»: «Mare de mi alma/ ¡qué pena más grande/ el andar por malita vereá/... sin poder pararse!» o en «¿Por qué?», que combina un suspendido sentimiento becqueriano con el clásico diálogo flamenco: «¡Adiós!... Un beso... Hoy no... ¡Deja!.../ No quiero/ — Anda, niña del alma.../ ¿Por qué no? ¡Tú me olvidas! ¡No me quieres? [...]». Igualmente se presentan en «¡...!»: «¡Qué consuelo se siente!.../ ¡De cuan puro placer tierna promesa...». Ya en «Mis amores» el tormento se pospone para dejar paso a la adoración de la tierra andaluza:

Yo adoro la poesía
de los cantares
la que de noche agita
los olivares
murmurando recuerdos
de los harenas;
la que con la guitarra llora los pesares
y en las alegres fiestas
celebra bienes.
La que engendra en mi tierra
de Andalucía
el ardor en los ojos
de la morena,
y en la mata de nardos

la poesía
y el olor en las hojas
de yerba buena.

Manuel Machado, a lo largo de su trayectoria poética, será fiel y constante a su premisa: «Quien dice cantares dice Andalucía», del poema «Cante hondo». Estas músicas irán indisolublemente unidas a esta tierra, pero distingue entre el flamenco urbano de los tablaos y un cante jondo más tramontano, en el que reluce la morería — entendida como la amalgama andaluza de culturas — y la pena. Será el arte jondo el que le proporcione una vía hacia el «apasionamiento» y la «reflexión», dos conductas psicológicas que requiere la poesía y que figuran en la «propia idiosincrasia del hombre andaluz». Él mismo explicó:

En el andaluz se dan las cualidades del meridional: prontitud de reacción y viveza expresiva. También en el andaluz el mecanismo de lo espontáneo funciona fácilmente, sin violencia, sin esfuerzo aparente, es decir, con gracia. Pero no es esto, a nuestro entender, lo específicamente andaluz. En la gracia andaluza resuenan siempre dos notas hondas y estrictamente unidas: una de ellas proviene del sentimiento, de la facultad andaluza de apasionamiento; el andaluz es más un amoroso cordial, que un erótico a la manera pagana; su misma lujuria está siempre complicada con el corazón. La otra proviene del intelecto, de la pura razón, de la facultad de reflexión sobre lo esencial, de la enorme capacidad metafísica del pueblo andaluz. El andaluz piensa y canta a la par; pasión y sentencia van íntimamente fundidos en sus coplas; el volumen del sentimiento envuelto en un juicio de totalidad (cit. en Romero Luque, 1992:56).

Su empeño por tomar como un punto de partida el remoquete de “poeta andaluz” — «yo mismo, andaluz, sevillano hasta la médula» (2008: 12) —le condujo desde sus autorretratos líricos iniciales, como «Adelfos» o el posterior «Retrato», a proclamar sin ambages su perfil «Medio gitano y medio parisién», en el propósito de comulgar «con Montmartre y con la Macarena». A este impulso se deben las siguientes palabras, pronunciadas durante su primera estancia en París y ya inmerso en la preparación de *Alma*: «Nada, empero, o casi nada de mi vida parisina pasaba a mis versos. Era España la que yo llevaba dentro y desde allí la veía mejor que nunca» (1940: 37). El poema «Cantares» fue el fruto de pulsar «como nunca la guitarra andaluza, la que tiene en sus

lagrimones toda la sal de España», aun así llegó a sintetizar en un solo verso los placeres de su Andalucía: «Vino, sentimiento, guitarra y poesía».

La aversión que dijo sentir hacia la «vil palabra escrita» fue una consecuencia de «su predilección» por el poeta que se siente un cantaor, «que prefiere la voz a la palabra» (cit. en Gutiérrez Carbajo, 19990: 478). Los cantares están compuestos por unas palabras que encierran toda una filosofía popular sobre los embates cotidianos que ha producido el destino, el azar, el amor o la muerte. Es su explicación sencilla, sensible, a la vez que trágica, la que más le reconforta: «Es el saber popular, / que encierra todo el saber: / que es saber sufrir, amar, /morirse y aborrecer», de «Cante hondo»). Asimismo, sus moldes métricos le resultan idóneos para verter esas desgarraduras del alma que constantemente le afligen. Ya en «Nocturno madrileño», de *El mal poema* (1909), dará cuenta de estos sentimientos: «De un cantar canalla/ tengo el alma llena/, de un cantar con notas/ monótonas, tristes, de horror y vergüenza. // De un cantar que habla/ de vicio y de anemia, / de sangre y de engaño, de miedo y de infamia,/ ¡y siempre de penas!».

El mal poema significó una recapitulación de sus mejores logros: «el popularismo en su versión canalla» (Palenque, 1997: 33) y otro popularismo de corte clásico, en ocasiones, ensamblado con el simbolismo francés. Pero si el libro significó una «prematura conclusión» (Mainer, 2010: 289) de su lírica, no lo pareció menos *Cante hondo* que reunió casi todos sus cantares escritos hasta la fecha. Según manifestó en su prólogo, procuraba dar rienda suelta a su concepción romántica de la poesía popular, pero esta misma ambición rebajó una supuesta estilización culminante, advertida por algunos críticos en estos poemas. Basta un solo ejemplo: «Un manojito de rosas/ no tiene comparación/ con la cara de mi nena/ cuando se asoma al balcón». Manuel Machado había deseado que estas coplas se destinaran directamente al cante porque «nacen del corazón y no de la inteligencia y están más hechas de gritos que de palabras» (2008: 11). *Cante hondo* se concibió para el «proyecto Juan Brea», el «insuperable Chacón» o la «celebérrima Antequerana», a los que llamó los «felices continuadores de la verdadera tradición del cante». Una vez más instaba a que sus coplas formasen parte del acervo popular: «ahí quedan mis coplas, suspiros en el viento, gotas de agua en el mar de la Poesía del Pueblo. Cantadlas y no hayáis miedo de que yo reivindique la propiedad» (*ibíd.*, 12). El volumen se dividió en «Cantares», «La copla andaluza», «Cante hondo», «Elogio de la solear», «Soleares», «El querer», «Malagueñas», «Polos y cañas», «La toná

de la fragua (seguiriyas gitanas)», «La pena», «Seguiriyas gitanas», «La ausencia», «Soleariyas», «Alegrías (sevillanas, serranas, etc.)», «Tonás y livianás», «Pregones», «Pregón de las flores» y «El cantar». Su cosmos flamenco está lleno de un «amor, que ciega» (de «La copla andaluza»), de penitas crueles y de una lujuria castiza: «Loco me pongo si escucho/ el ruido de tu falda» (de «El querer»). Pero también pretende revitalizar el bordón, los ojos negros, la noche andaluza o la rosa con espinas. No obstante, Brotherson ha querido ver en «La pena», de Manuel Machado, «uno de sus mejores poemas andalucistas» (1987: 269):

Mi pena es muy mala
porque una pena que yo no quisiera
que se me quitara...
Vino, como vienen,
sin saber de dónde,
el agua a los mares, las flores a mayo,
los vientos al bosque.
Vino, y se ha quedado
en mi corazón
como el amargo en la corteza verde
del verde limón
como las raíces
de la enredadera
se va alimentando la pena en mi pecho
con sangre en mis venas.
Yo no sé por dónde
ni por dónde no; se me ha liao esta soguita al cuerpo
sin saberlo yo.

Gutiérrez Carbajo ha señalado que «si muchos cantares de Manuel Machado se inscriben en la órbita del cante flamenco, otros, [...] deben ser relacionados con los cantos

populares no flamencos» (1990: 486). Esta distinción es insignificante para Manuel Machado, pues considera que lo gitano y lo andaluz aparecen «enlazados desde su raíz para conseguir el prodigio del cante hondo». En una entrevista de 1929, desarrollaría esta idea:

Lo flamenco, propiamente hablando, es lo gitano, pero lo gitano en Andalucía, es lo gitano complicado con lo andaluz. Esto se ha dicho muchas veces y acaso con razón. Lo que no se dice siempre, porque muchas veces se olvida, es que lo andaluz está y ha estado siempre complicado con algo. Lo puramente andaluz, o no existe, o es precisamente facultad de complicarse con algo, de asimilar elementos exóticos. (cit. en Romero Luque, 1992: 55)

El poeta siguió aportando más opiniones sobre el flamenco en *Estampas sevillanas*, un libro que resultó de sus colaboraciones en la prensa diaria de 1920 a 1946. En estas prosas periodísticas, ofreció además una «Pequeña historia de un cante grande», en la que se remontó hasta el siglo XVIII para explicar la evolución del género. Esta historia estaría dividida en tres etapas, la primera, representada por el Tío Luis el de la Juliana, la segunda, por *El Fillo* y la tercera, por Silverio Franconetti. Machado supo que su admiración por el flamenco podía ser un filón literario, dispuesto para un aprovechamiento constante. Tras haber escrito su «mejor poesía sobre las experiencias de una vida desarreglada y bohemia, rechazó ésta al casarse y volvió a encontrar su inspiración en la fuente de la poesía popular» (cit. en Brotherson, 1987: 271). Así lo sugiere Gill Gayton, quien apuntó que la mayor parte de su obra, después de su boda, se redujo al estilo popular. También su propio hermano, Antonio, expresó que el verdadero poeta no era el de los cantares, «sino el de todo lo demás» (cit. en *ibíd.*, 270) y especifica Brotherson:

[...] he indicado cómo la guitarra andaluza de Manuel pudo prestarse a un exotismo comercial de pésimo gusto, tal como políticamente vino a apoyar el populismo que se iba a pregonar bajo Primo de Rivera y Franco» [...] ahí nos presenta los cantares andaluces y su propio esfuerzo popular como una especie de cinturón de seguridad que le salvó de ahogarse en la oscuridad foránea y la absoluta extranjería (1987: 270).

Más allá de sus contradicciones políticas, no fue una mera casualidad que los poetas casticistas, Salvador Rueda y José María Pemán, se identificarán con su obra, así como tampoco lo supuso su discurso de ingreso en la Real Academia Española, pues, advirtió que «los cantares andaluces y su propio esfuerzo popular como una especie de cinturón de seguridad» le salvaron «de ahogarse en la oscuridad foránea y la absoluta extranjería». Con todo, los mejores poemas de este hombre «zarandeado por la historia» (Velázquez Gaztelu: 1998: 187) no sean los que estén compuestos en forma de coplas. Composiciones como «La canción del presente» o «Yo, poeta decadente» «poseen ese hábito y esa calidad indefinible que caracterizan al hombre que escribe o habla, pinta o compone música desde el flamenco, pero un flamenco interior que es al fin y al cabo una cultura a través de la cual uno piensa y manifiesta sus propios sentimientos» (*ibíd.*).

3. 1. 5. 5 Antonio Machado

Los ejes líricos machadianos, la mordedura del ayer y la pura emoción cordial, conducen a una concepción de Andalucía y del cante jondo, que va más allá de la depuración popular. Es por esto que la Andalucía de pandereta no suscita demasiada preocupación, «no es la peor de todas», pues, para Antonio Machado «hay otra burguesa, trivial, provinciana y tremendamente cursi» que enturbia la conciencia y convierte al poeta en un mistificador (cit. en Urbano, 2013: 195). La «Andalucía de cartel para forasteros» no es tan peligrosa, incluso puede llegar a inspirar «cierto respeto», «contiene estilizaciones más o menos hábiles, más o menos degeneradas de aspectos muy esenciales de la vida andaluza» (cit. en *ibíd.*, 194). El camino electivo del poeta requirió de la verdad, sometida a una reacuñación cordial, para transformar los «viejos tópicos» en «objetos de reflexión» y así «infundirles nueva vida» (*ibíd.*).

Esta consideración ya destacaba en *Soledades, galerías y otros poemas* (1907), primer libro del que «estaba íntegramente proscrito lo anecdótico» a favor de «contar la pura emoción, borrando la totalidad de la historia humana» (Machado, 1965: 712). Pero la «pura emoción» que surge desde un principio, no puede entenderse sin esa mordedura del ayer. Ese pasado que siempre insiste en la memoria («otra vez el ayer») y que coge el alma con un pellizco tan fuerte que acaba por sentirse como una mordedura. Si la boca del tiempo muerde, surge la palabra poética que se elabora desde el recuerdo estremecido

y que, como la «pura emoción», tiene su origen en la tradición íntima de su familia, que salvaguardó su aprecio hacia el folklore y el verso popular. Antonio Machado «no ha hecho, tal vez, más que seguir el consejo implícito en las palabras de su padre [...]: los poetas eruditos, en mi opinión no perderían el tiempo en estudiarlas (las coplas populares) como gérmenes de poesías más complejas» (Aguirre, 1982: 72). No en vano, Juan de Mairena, su heterónimo, expresaría: «si vais para poetas, cuidad vuestro folklore» (Machado, Tomo IV, 1988: 2121). Y los versos de *Soledades*, según sostiene José María Aguirre, tuvieron su punto de arranque en el folklore, pero su metafísica entre el amor y la muerte los acercaron a la emoción indeleble del cante jondo («la historia confusa/ clara la pena»). Machado conoció bien la diferencia entre el cante hondo y el folklore. La emoción flamenca convenía para *Soledades* porque en lo más recóndito del cante andaluz descansaba «no solamente un drama íntimo, sino un drama colectivo» (Predmore, 1989: 63). Esta intimidad traducía una forma de alcanzar lo más universal que era, en definitiva, lo menos personal. La pretensión simbolista de lograr la universalidad en su poesía lo acercó a los poetas populares y por consiguiente a su impersonalidad, que enlazó con su negación de lo anecdótico. El simbolismo representó una excusa para depurar su concepto de folklore: «saber popular, lo que el pueblo sabe, tal como lo sabe; lo que el pueblo piensa y siente, tal como lo siente y piensa, y así como lo expresa y plasma en la lengua que él, más que nadie ha contribuido a formar» (Machado, Tomo IV, 1988: 2054). Pero, en segundo lugar, también significaba «todo trabajo consciente y reflexivo sobre estos elementos y su utilización más sabia y creadora» (*ibíd.*). Y a elaborar un folklore esencial, enraizado en el alma popular y andaluza, aspiró Antonio Machado. La poesía debía expresar entonces «no sólo el mundo exterior, sino el corazón del hombre», según le confesó a Rivas Cherif en 1920, y puntualizó: «yo, por ahora, no hago más que folklore, autofolklore o folklore de mí mismo» (cit. en Urbano, 1981: 78). Más que a la «tradición filosófica», «que pudiera despistarnos», los andaluces «hemos de acudir a nuestro folklore, al saber vivo en el alma del pueblo» (Machado, Tomo IV, 1988: 2047) y esto fue lo que hizo él mismo, prestó una atención culta a aquellos temas y formas que brotaban del folklore de Andalucía para esencializarlos y dotarlos de universalidad. «O escribimos sin olvidar al pueblo o sólo escribimos tonterías» (Machado, 1965: 662).

Entendió que el cante jondo contenía «la impronta de lo universal y lo impersonal» (Aguirre, 1982: 67) y que poseía una característica colectiva igual que su sentimiento: «Mi sentimiento no es, en suma, exclusivamente mío, sino más bien nuestro» (cit. en

ibíd.). La copla era la bandera histórica y sentimental de las colectividades que habían sido minorías azotadas y de esa experiencia de dolor, surgida de «la historia confusa/clara la pena», emanaba la emoción pura del «Cante hondo»:

Yo meditaba absorto, devanando
los hilos del hastío y la tristeza
cuando llegó a mi oído,
por la ventana de mi estancia, abierta
a una caliente noche de verano,
el plañir de una copla soñolienta,
quebrada por los trémolos sombríos
de las músicas magas de mi tierra.
...Y era el Amor, como una roja llama...
-Nerviosa mano en la vibrante cuerda
ponía un largo suspirar de oro
que se trocaba en surtidor de estrellas
...Y era la Muerte, al hombro la cuchilla,
el paso largo, torva y esquelética
-Tal cuando yo era niño la soñaba-
Y en la guitarra, resonante y trémula,
la brusca mano, al golpear, fingía
el reposar de un ataúd en tierra
Y era un plañido solitario el soplo
que el polvo barre y la ceniza avienta.⁶⁵

El camino poético ha partido de lo momentáneo y lo personal («Yo meditaba absorto, devaneando») hacia lo universal trascendente, tomando como vehículo «el plañir de una

⁶⁵ Citamos los poemas de Antonio Machado por la edición crítica de Oreste Macri, *Poesía y prosa*, Madrid, Espasa Calpe, 1988.

copla soñolienta». El marco referencial de una noche de verano no sólo deja aflorar las intuiciones del amor carnal («como una llama roja») y la muerte («al hombro la cuchilla»), sino también las del propio cante jondo, que con su grito rasga la monotonía de la oscuridad y que, al igual que el verdadero amor, evoca su complicidad con la muerte. El calor estival convoca a la pasión, pero la noche refrena sus impulsos, los alía al miedo. Y la pasión, languidecida, acabará en un devaneo que se enzarza con «los hilos del hastío y la tristeza». Éstos avivados y fortalecidos en las horas más intempestivas, conducen al protagonista hacia «los trémolos sombríos» de las «músicas magas». Machado al tildar el flamenco como una música maga, le concede un carácter de naturaleza irresistible, hecho de fuerzas ocultas, que le otorgan la calidad de enigma vivo y tangible, pero tan ininteligible, como el amor y la muerte que componen las coplas. Justo es este amor el que permite trocar el suspiro de oro y transformarlo en un «surtidor de estrellas». ¡Y qué andaluz resulta el término surtidor para sugerir la machadiana fuente! El surtidor no nos remite a la fuente de la plaza donde cae la tarde, sino al misterio de un patio andaluz, al murmullo que no viene del agua, sino de las estrellas. Sin embargo, la muerte llegará para interrumpir la apertura hacia lo infinito, efectuada por el surtidor de estrellas. Ahora la mano no está nerviosa, se ha vuelto brusca al fingir una muerte en vida. Y el cante jondo queda reflejado como el constante anhelo de amor o de alegría, siempre coartado por «la presencia insoslayable de la muerte» (*ibíd.*, 326). Entonces irrumpe el quejío, ese lamento que ya es tan continuado, que se ha evaporado de la memoria el «recuerdo preciso» de su causa, pero no «el sentido de su duelo» y su «hábito» (Cansinos Asséns, 1985: 49). No obstante, el sentimiento de la muerte no puede sobrevivir sin el lamento impaciente del amor, sin él quedaría aterido, los dos se necesitan porque participan del mismo «estrageo» y arrastran una «carga preciosa y espantable de tesoros perdidos» y de batallas silenciadas (*ibíd.*).

Si el primer modernismo español recurría al flamenco como una forma de empatizar con su rebeldía, una vez superada su etapa de la sonoridad rimbombante, aun acudirá a él porque le brinda la jondura y la consecuente emoción humana que desvela el paso hacia la imaginación terrenal, que requiere por la poesía. La imaginación terrenal ha huido del palacio dariano para valorar el paisaje humano de la realidad, se ha vuelto hacia el recuerdo, que ha tamizado las emociones brutas del amor y la muerte. La voz poética, despojada de los brillos extranjeros, se vuelve modesta e interioriza su canto. La Andalucía que poetiza Machado, inaugura las conexiones con la imaginación terrenal. El

sueño, el recuerdo y la meditación posibilitan el poema, fruto de esa «emoción recordada en tranquilidad», asientan sus raíces en un pueblo que transmite cordialidad y en un cante flamenco que prepara para la honda soledad.

Precisamente el título de *Soledades* evidenció que la fuente de su inspiración radicaba en las soleares andaluzas, pero su atracción no se contentaría con el regreso a las formas estróficas de la tradición flamenca, extenuando la fórmula modernista de Francisco Villaespesa o de su propio hermano, Manuel. Si bien estos primeros versos pretendieron ofrecer la «versión culta» de la soleá, la experiencia personal que los motivó, le autorizó para la gestión de su herencia sentimental más que estrófica. En el momento de su «primera angustia erótica» (Aguirre, 1982: 71), reconoció en las soleares el solitario mundo de la noche, abierto y templado a las emociones cambiantes de la vida, oscilante entre la melancolía y el dolor. Y la muerte llegaría a convertirse en la sustituta de la amada que nunca llegó a la cita: «— ¿Eres la sed o el agua en mi camino?/ Dime, virgen, esquiva y compañera» (del poema XXIX). Y la desolación se mostrará más flamenca en versos como estos: «yo odio la alegría/ por odio a la pena» (del poema XLI).

Antonio Machado «encontró un excelente punto de apoyo en el folklore metafísico de la región andaluza» (*ibíd.*, 71). «Las historias viejas de melancolía» le conducen hacia el ritmo grave de la vida, que fluye por los poemas de estas *Soledades*. El caminante en su andar nostálgico y desamparado va acoplando su voz a la del poeta popular, al tiempo que crea un vínculo lírico entre su propio dolor poético y la amarga hondura del flamenco. Al igual que su poesía, el cante jondo emergía de una «memoria existencial», por eso, considerará la copla como «un documento sincero del alma española» y expresará:

La copla — un documento sincero del alma española — me encanta por su ingenuidad. En ella se define la hombría por la experiencia de la vida, la cual, a su vez, se revela por una indigencia que implica el riesgo de perderla. Y este, a veces, tan desvergonzadamente prosaico, me parece la perla de la copla. Por él injerta el poeta — ¡con cuanta modestia! — su experiencia individual en la canción, lo que algún día llamaremos — horripilantemente— la vivencia del hambre, sin la cual no se hubiera escrito (Machado, Tomo IV, 1988: 2052).

Otra Andalucía refulge con una «luminosidad distinta» en *Nuevas canciones* (1917). La tierra representa una excusa para hacer «autofolklore», para verter en el molde de las coplas sus propios símbolos, que ahora parecen más vivos que nunca, como el olivar o la

luna, insertos en un espacio que adquiere dimensión mítica y en el que sujeto lírico aparece desposeído. Las canciones poseen el ritmo dinámico de la copla popular, pero están ideadas desde la estructura simbólica que aporta la vanguardia:

¡Luna llena, luna llena,
tan oronda, tan redonda
en esta noche serena
de marzo, panal de luz
que labran blancas abejas! (CLIX.V)

El poeta que tiene sus «rejas» y sus «rosales» («Aunque me ves por la calle, también yo tengo mis rejas, / mis rejas y mis rosales», del poema CLV. II), asiste desde su posición a la destrucción de la España de Merimée y aprovechará para satirizar sobre las muchachas que aún quieren protagonizarla: «¿A quién esperas, / con esos ojos y esas ojeras, enjauladita como las fieras, tras los hierros de tu ventana?» (del poema CLV.I). Y la «concepción flamenca» («se ha menester/ una concepción flamenca/ del mundo») sirve de resistencia y protesta ante el nuevo orden mundial o quizás sea un buen retiro espiritual como el que representa la «playa de Sanlúcar»: «Antes que salga la luna, / a la vera de la mar, dos palabritas a solas/ contigo tengo que hablar» (del poema CLV.V). ¿Despliegan estos poemas su andalucismo? Lo que sí revelan es un «espacio», «que se abre y se profundiza ante nosotros, [...] un espacio que se abre y se ilumina» (Alonso, 1962: 168, 169) y que demuestra eso que él cree «haber aprendido del pueblo», su filosofía. Así dirá: «A las palabras de amor/ les sienta bien su poquito/ de exageración» (del poema CLIX. XI). Y el mismo Juan de Mairena se encubre en José de Mairena: «Dondequiera vaya, José de Mairena/ lleva su guitarra» (del poema CLIV. V). Podríamos concluir que a donde quiera que vaya Antonio Machado lleva la forma y el sentir de la copla andaluza como una forma de apartarse de la lírica intelectualizada, en la que el poeta pasa a convertirse en el centro de un cosmos, donde sus palacios, sus coches, sus caballos y sus queridas lo han aburguesado sentimentalmente. Los valores universales que contienen las coplas impiden cantar de falsete, acercan a la comunión cordial e inician a la masa en la expresión de su propio sentimiento.

IV. En torno al Veintisiete

4. 1 Fin de siglo II

4.1.1 España hasta 1931

El estallido de la Primera Guerra Mundial no repercutió demasiado en el lenguaje político español, que, anclado en un pragmatismo conservador, consumó de nuevo una pantomima, la que procedió esta vez de la escisión retórica entre aliadófilos y germanófilos, aun así los simpatizantes de cada una de las banderías juzgaron que el momento histórico les pertenecía decisivamente. La clase obrera sin tantas divagaciones mostró su disconformidad y gracias a las convocatorias sindicales encontró razones para la resistencia. La conflictividad social se extendía y si el conflicto bélico no alteró a simple vista la posición de las líneas gubernamentales, lo hizo en el terreno económico y laboral. Soterradamente, el contrabando, la especulación o la producción industrial, como fenómenos nacionales, perturbaron la orientación ideológica del proletariado más tradicional. Pero «los protagonistas centrales de la crisis» continuarían siendo «las fuerzas políticas y los militares» (Gabriel, 2000: 406). El crítico panorama demostró que España todavía no estaba preparada para una higiénica democracia parlamentaria, ni mucho menos para una revolución prusiana. Desde todos los ámbitos se solicitó una renovación, aunque ninguno aclaró con el alcance suficiente el significado de sus demandas. La crisis de 1917 representó otra intentona de cambio abortada, mientras que al país se le escapaba «la mejor oportunidad» para superar «el orden moderado». «Los grupos dirigentes se ya habían agrupado de nuevo y salvado el régimen» (Herr, 2004: 188), auspiciando los valores de la próxima dictadura.

La postura neutral de España durante la contienda se dedujo como una treta, que mantuvo a las fuerzas conservadoras salvaguardadas. La ausencia de grandes mayorías parlamentarias y de programas políticos invulnerables fomentó el resquebrajamiento de la monarquía constitucional. Los reformadores liberales se habían doblegado y la misma derecha parecía abdicar de sus responsabilidades. Y, empeñada en proteger la figura Alfonso XIII, dio alas para la solución más cobarde: un golpe militar.

El autoritarismo del monarca congenió pronto con las habilidades castrenses. El problema catalán, que continuó agravándose, y el desastre del *Annual* sólo fueron las consecuencias lógicas de unos gobiernos tan ineficaces como breves, convertidos «en una parodia de su ideal» (*ibíd.*, 160). Nadie parecía creer en la supremacía del Parlamento. Y el primer acto de Primo de Rivera sería suspender la Constitución.

4.1.1.2 Los intelectuales al frente

La Unión Patriótica, el partido oficial de la dictadura, favoreció los ideales de Costa, pues un cirujano de hierro pretendía ahora, por medio de un directorio militar, erradicar todos los vicios provenientes del parlamentarismo. El fervoroso amor a la patria de Primo de Rivera, unido a su empeño por liberarla de todas sus «desdichas e inmoralidades» (cit. en *ibíd.*, 194), patrocinó una oleada burguesa de extrema derecha, que desembocaría en la implantación de la futura CEDA y en la configuración de los ejes del régimen franquista.

Los intelectuales españoles, que no se dejaron intimidar por el lema de la Unión Patriótica, «Patria, Religión, Monarquía», disintieron rápido de las acciones primoriveristas, que coartaron «el liberalismo y la inteligencia» para «apoyar el clericalismo y dejar impunes los resultados de la campaña de Marruecos» (Fox, 1997: 176). Forjados la gran mayoría en las discusiones finiseculares, reiteraron la importancia de una conciencia crítica y de carácter público, que actuase como un revulsivo para la vida oficial. Así apelaron a los «hijos de una clase media menesterosa» (cit. en Gabriel, 2000: 510). Pero el militar fanfarrón, amante del flamenco, no mostraría ningún pudor a la hora de evidenciar su estrechez de miras. En 1924, desterró a Unamuno, que había arremetido contra la naturaleza anticonstitucional del régimen en varios medios. Por su parte, el republicano Rodrigo Soriano aprovechó el caso del escritor y del Ateneo

madrileño para emprender una ofensiva política contra el dictador, sin embargo, sólo obtuvo su exilio y el cierre del ateneo. También Azaña, desde su puesto de Secretario General, había colaborado en las sinergias de cambio que propugnaba ese «hogar revolucionario de la pequeña burguesía letrada madrileña» y sería en la revista *España* —que pasaría a dirigir—, cuando reunió «a un grupo de intelectuales que se acercaban a la política militante con equipaje de ideas liberales progresivas, con emoción transformadora de las costumbres en el gobierno de la cosa pública y actitudes republicanas» (Chabás, 2001: 310). Esta actitud transformadora le llevó a derrumbar el mito de la «inmutable» conducta ibérica y apostó por su versatilidad en el momento en que ya abogaba por una «República de índole socialista» (Fox, 1997: 178).

Las críticas a Primo de Rivera se sucedieron sin solaparse. Los exabruptos de Blasco Ibáñez contra Alfonso XIII, acusado de colaboracionismo y de ciertas irregularidades económicas, provocaron una convulsión que terminó por movilizar a la estructura del régimen. Frente a un marco oficial y hostil, la política pasaba a ser un asunto de envergadura pública, concerniente a una nueva clase de hombres que hallaron el problema de su país en la falta de cultura y educación. Como Ortega y Gasset expresaría: «la vida española nos obliga, queramos o no, a la acción política» (cit. en Tuñón de Lara, 1977: 154). Pero su equidad hacia el régimen, lo separaría de los intelectuales de izquierdas que en un principio formaron parte de la tribuna de *España*, la revista que había nacido «del enojo y la esperanza» en 1915. Ahora en las páginas de *El Sol* propondría una reforma nacional porque su ambición sería la de influir en las estructuras ideológicas de la dictadura. De todas formas, Ortega y Gasset no se dejaba engañar, lo mismo que su hermano Eduardo, que había publicado en París, *España encadenada. La verdad sobre la dictadura* (1925). Y la modernización del país se deducía tan urgente como la existencia de una minoría egregia, solicitada por el autor de *España invertebrada* (1922). En parte, una minoría aventajada, la universitaria, iba a contribuir a la desestabilización del sistema dictatorial. La Federación Universitaria Estudiantil (FUE), organizada en 1927, congregaría en «un movimiento único a una nueva generación de castellanos liberales y nacionalistas catalanes. Se revivió, por tanto, la alianza de la Primera República, que la Generación del 98, centrada intensamente en Castilla, había descuidado» (Herr, 2004: 204).

Las figuras de la autoridad no constataban sino la pérdida de su crédito social e institucional. Primo de Rivera, consciente de sus dificultades, intentó el acercamiento a

los viejos profesionales de la política, cuyo valor había negado antes. Su impopularidad era un hecho visible y Alfonso XIII, amedrentado, percibió el aprieto que suponía para la monarquía el desprestigio del dictador. Numerosos y dispersos núcleos sociales, que se habían mantenido al margen, experimentaron el fenómeno de la conversión antimonárquica. Desde 1925, una nueva generación de republicanos, aglutinada en torno a Manuel Azaña y Marcelino Domínguez, encabezó Acción Republicana y, ahora con mejor suerte, se fundó en 1929 el partido Republicano Radical-Socialista. La monarquía estaba demasiado desprestigiada.

4. 1.2 Andalucía hasta 1931

La neutralidad durante el conflicto bélico sólo produjo en Andalucía el aumento y la consolidación de los terratenientes, de nada serviría que la producción agrícola y minera fuese satisfactoria porque en aquellos años el coste de la vida continuó por encima del salario de los trabajadores. La sociedad andaluza permaneció dividida en estamentos: en la cúspide, el reducido grupo de la oligarquía; en segundo lugar, las clases medias que aparecían muy diversificadas y, por último, los miles de jornaleros y campesinos que aun laboraban unos cultivos muy poco modernizados. La realidad mostraba los signos de un «capitalismo arcaico, fruto de la dependencia y de la periferización económica» (Lacomba, 2006: 123), que subrayó la desigualdad y avivó la conciencia de clase. Antes de que cesara la guerra, la crisis ya había estallado en Andalucía. El «Manifiesto de Córdoba» (1917), que solicitó «la unión de todos contra el régimen, pretendió el final de «la ‘desgobernación de España’» (cit. en *ibíd.*, 126). Pero los efectos de la reivindicación no tardarían en replegarse y cundió «el olvido de los intereses» y «la desesperanza» (cit. en *ibíd.*) entre los campesinos y obreros.

La vida cotidiana presentaba enormes dificultades. Las huelgas escasearon, a pesar de que el número de parados incrementó. Los republicanos desde sus filas intentaron en reiteradas ocasiones presentar un frente contra el caciquismo, a la misma vez que procuraron una resolución sobre la estructuración y la propiedad de la tierra. Pero, según Tusell, el republicanismo, concebido como una «revolución social», se asimilaría mejor desde el anarquismo o el socialismo, por otra parte, si se entendiese como un «liberalismo clásico», «el orden social iba a resultar mucho más defendible con las instituciones

monárquicas» (cit. en Lacomba y Ferrer Palma, 1996: 353). No obstante, la tradición republicana andaluza no sólo instauró un lenguaje político, basado en las libertades e igualdades sociales, sino que se convirtió en la primera vía que materializó el descontento popular. De hecho, inicialmente, «los núcleos de auténticos republicanos, socialistas y anarquistas» (Vaquero, 1987: 106) intentaron juntos la movilización de las masas. Eloy Vaquero, figura mítica del republicanismo cordobés, daba cuenta del lento progreso republicano y de la cruda realidad que asoló Córdoba durante los años de 1916 y 1917:

En el Centro Republicano, las cosas mejoraban muy lentamente. Imperaba la atonía, y el respeto rutinario a los jefes viejos de macilentos prestigios.

Del movimiento obrero, apenas se registraba la protesta por el encarecimiento de las subsistencias, floja y espaciada. Y adviértase que empezó en Córdoba con brío singular esta protesta, pues, en marzo de 1915, a causa de una subida intempestiva del precio del pan, surgió un motín de mujeres, con apedreamiento de las fachadas de las tahonas y rompimiento de los cristales y maderas de sus puertas, ventanas y balcones. [...]

Desde que estalló la guerra y fueron agravándose por la progresiva carestía las crisis crónicas del hambre proletaria en nuestra región, las autoridades cordobesas habían adoptado una nueva modalidad de oficiales remedios caritativos: reunir a los hambrientos a hora determinada en la Plaza de Toros y repartirles allí mendrugos y guisote con que se les aplacara las punzadas imperiosas del estómago. [...] Y [...] continuaba el Circo, entre reparto y reparto de sopa boba, sirviendo para sus peculiares funciones a base de astados y coletudos. ¡Desfile de pjaras católicamente neutrales, con sus pobres acobardados y sus sandios e infantados ricos! (*ibíd.*)

El ascenso de Primo de Rivera frustraría los exiguos progresos republicanos y las pequeñas victorias obreras, que se lograron tras el «trienio bolchevique» (1917-1920), considerado el punto culminante de la conflictividad social andaluza. Aunque el dictador pretendió extirpar la viciada práctica del caciquismo en los ayuntamientos de las regiones, ahora influirían en ellos una desconocida clase política, que, además de encarnar el germen de la próxima dictadura, arrinconó el avance de las organizaciones anarquistas y de las propuestas de un andalucismo, que había despuntado décadas antes. A partir de 1928, el régimen se cegó por completo en Andalucía. Sánchez Guerra, «quien aglutinó tras de sí todos los esfuerzos de la oposición» (Tusell, 1977: 204), abanderaba ya una conspiración contra la dictadura, en colaboración con Burgos y Mazo, y en paralelo a la acérrima animadversión de Alcalá Zamora, el futuro presidente de la Segunda República.

4.1.3 El discurso cultural: entre la modernidad, el nacionalismo y la vanguardia

La literatura y el arte en las primeras décadas del siglo XX se propusieron afrontar la elaboración de un nuevo discurso cultural, representativo de la identidad nacional. La empresa no desdeñaba su carácter suntuoso, pues flotaba la idea de que «un mundo de certidumbres parecía haber desaparecido desplazado por un mundo de ambigüedades» (Carr, 1999: 211). La interpretación artística también se encontraba muy desvinculada de la realidad social, sin embargo, en la vida cotidiana llegó a calar una imperiosa necesidad de idealización estética y vital del ser humano. Estas exigencias provinieron de ese discurso artístico que ya estaba operativo y que aspiró a la construcción de una identidad nacional, apoyándose en la naturaleza de unos hechos histórico-políticos. Cuando Gilbert Azam garantizaba que la modernidad «como novedad absoluta es un mito» —porque «siempre estará más allá de sí misma» (1989: 97) —, armonizaba, en parte, con la «bandera camaleónica» que Serge Salauin atribuyó a la modernidad y a la que entendió como un entresijo de expectativas y de búsquedas, donde además cobraban un peso ineludible las tradiciones y las rutinas. «La conciencia de una nueva vida» (cit. en Azam *ibíd.*, 94), a la que apeló Ortega y Gasset, se asentó con ciertas reticencias en España, pero la modernidad misma demandaría un «principio de trascendencia y una libertad creadora en el acto» (*ibíd.*, 14). Entonces, el artista se sintió capaz de tomarle el pulso a la historia y quiso comprenderse como un «creador de sí mismo en constante perfeccionamiento». Este entendimiento ontológico propició la difusión en España de las vanguardias, que reconocieron el dinamismo del presente y que condenaron la pasividad del hombre que se mantenía al margen del creacionismo⁶⁶ (*ibíd.*).

Las vanguardias no supusieron una ruptura con la modernidad, más bien desencadenaron la evolución lógica de ese «progresismo creador» (*ibíd.*), confirmaron las consecuencias de una «búsqueda obsesiva» (Salauin, 2006: 187) por lo nuevo. «Ante el cambiante mundo moderno» (cit. en Barriuso, 2009: 22), siguió en vigor una concepción tradicionalista del arte que brindó un amparo contra la desestabilización

⁶⁶ Azam no emplea aquí el término creacionismo para definir sólo al movimiento vanguardista, sino que amplía su significado y lo concibe como una metáfora de la vitalidad de algunos hombres de aquel tiempo.

contemporánea. Las élites conservadoras se resguardaban en una cultura regionalista por temor al naciente e implacable orden económico. La adaptación de esta tendencia casticista al «proceso renovador de la modernidad» (*ibíd.*), la ejemplifican los casos del escritor Ricardo León o el controvertido Julio Romero de Torres, representantes, en apariencia, de un arte intrascendente que sostenía y protegía las esencias nacionalistas dentro de un sistema cultural. Pero este discurso con carácter restrictivo empezará a replegarse hasta la implantación del régimen franquista.

En este escenario, la hegemonía de la tradición se difumina debido al avance ininterrumpido de la innovación. La década de 1920 traduce una situación similar a la de 1900: la desligazón con el academicismo se impone con el fin de cuestionar lo que significa la creación y su proceso. Las vanguardias exigen una definición de la relación entre el arte y su entorno y van a suponer el paso definitivo para afrontar la fundación de un nacionalismo liberal. Sus argumentos principales se centrarán en «la digestión o la reactualización de las tradiciones» como un «problema de dosis e interacción» (Salaün, 2006: 308). Entre 1917 y la Segunda República, la poesía y la pintura reproducirán la fractura con el obsoleto academicismo porque ambicionarán un insólito orden estético, sostenido en las actitudes heterogéneas y sobre todo en el «antidogmatismo» (*ibíd.*, 307) como una forma de rechazar las viejas mecánicas.

Después de la efervescencia de la primera vanguardia española (1917-1925), se produce la sensación de haber consumado un artificio, que, pese a ser divertido e inteligente, ha conducido a un inevitable vacío. La progresiva mirada hacia el pasado ofrece un buen consuelo para reiniciar la andadura artística, perdida la esperanza, y como dijera Sebastian Gasch, «en los cubismos, superrealismos, realismos mágicos y en todos los ismos» (cit. en *ibíd.*, 317). El alivio de «la vuelta al orden» obliga a reconsiderar el compromiso señalado por la tradición y la realidad, va a simbolizar la lección madurada de lo que ha ocurrido antes. Se ponía en evidencia la particularidad de la estética española, que no era «de artificio» sino de «tradición popular, al expresar las costumbres e ingenios del siglo» (Fox, 1997: 203). La lección que habían dejado las vanguardias, fue útil para derribar al institucionalizado nacionalismo casticista. La incesante búsqueda de una verdad que articulase el objeto creado, culminó en el regreso a un presente desde el que se cuestionó todo lo desechable del pasado. Y, revalorizada la tradición, se emprendería de nuevo la construcción de un nacionalismo de naturaleza liberal, que encontró en «el nepopularismo y [en] la estilización del andalucismo una de las alternativas literarias y

poéticas adoptadas por la ideología burguesa y liberal, modernizadora, en la España contemporánea» (García, 2012: 167).

4. 2 Los nuevos ánimos republicanos

La asunción de un idealismo colectivo no bastó para que desde diferentes sectores sociales la República fuese asociada con el «radicalismo» o la «desviación revolucionaria» (Martínez, 2000: 541). El viejo país, minado por sus miedos incurables, recelaba de la auténtica modernización política y cívica. Durante el primer bienio, las esperanzas de una cultura republicana siguieron remando a contracorriente. Es verdad que hubo un «cierto encantamiento cultural» (cit. en Martínez, 2000: 577) — tomando las palabras de Tuñón de Lara — que promovió la sensación de vivir bajo un horizonte, tan ético como progresista, desconocido hasta el momento. «Ciudadanos libres y espíritu público ahora estaban asociados con la República como símbolo de la ruptura con el pasado, en un proyecto a largo plazo entendido como la savia del hombre nuevo asociado a los valores republicanos» (*ibíd.*, 575). La libertad se convirtió en la «idea clave» (Aznar Soler, 2010: 149) de este período y condujo al intenso estado de politización que experimentó el sistema cultural. Desdeñadas las vanguardias formales, esa desenvoltura hacia la vida no inspiró una subjetividad diferente, sino que solidificó un «nuevo romanticismo» —en términos de Díaz Fernández—, que sustentó su validez en el compromiso colectivo. Las corrientes neopopularistas describieron una interpretación alternativa de aquella propuesta teórica y humanística del colaborador de *Post- Guerra*. El retorno a lo popular convergió en un doble compromiso con la historia y la tradición literaria. En el reto de indagar en las formas inmemoriales del pueblo y en el pasado literario, residía la voluntad de rehumanizar el presente, a través de las verdades que habían perdurado en el tiempo. Y, en esa vuelta al mundo real que ya ha efectuado el arte, el flamenco, como entidad artística, se hizo presente de nuevo. Su abanico de sensibilidades sinceras se prestaba otra vez a la necesidad que concretamente tenía la poesía de abandonar la perniciosa torre de marfil con el objetivo de lanzarse a las realidades humanas de la vida pública. Una vez más, el poeta y el cantaor confluyeron en su labor, ambos eran, según expresó García Lorca, «inmensos intérpretes del alma popular» (cit. en Álvarez Caballero, 1993: 331). Si el primero descifraba las imágenes del deseo y el dolor desde la lógica culta, el segundo lo haría desde su instinto primitivo. Pero el poeta querrá aproximarse tanto al cantaor que

en su conciencia se despertará un grado de responsabilidad, encomendado a la causa de su pobreza y su opresión. Entonces, será revelador que reivindique el cante jondo y no genéricamente el flamenco, que aparecía como un producto masificado. Así diría Blas Infante: «Acaso esta reciente denominación de jondo sea debida a la necesidad de sustituir el término flamenco por otro más expresivo para la conciencia actual, una vez perdida la significación de aquél en la memoria o en la comprensión del pueblo» (1980: 129). El cante jondo continúa albergando la verdadera esencia de los desheredados del Sur y el poeta, que no es ajeno a su realidad, se preocupará por las entrañas que mueven al duende, ese “no sé qué” que pertenece a las minorías selectas del cante.

Esta búsqueda del duende, de la raíz esencial del flamenco, que ahora desea hacerse poesía, tendría sus conexiones lejanas con la vanguardia, cuando en su fase de ruptura social, el arte persiguió su independencia y se transformó en verdad pura,⁶⁷ pero también se amalgamaba con el «proceso de abstracción enteramente moderno» (Reyes Cano, 2008: 20), puesto en marcha por Juan Ramón Jiménez. Las mecánicas internas de la espiritualización y la depuración permitieron que el neopopularismo nunca coincidiese en los lugares comunes que el costumbrismo y el localismo habían forjado. El recuerdo vivo de los poetas del siglo de Oro distanciaría aún más al neopopularismo de la estética cerrada del casticismo, cuyo afán folklórico rehuía del cuestionamiento que la agudeza y la intuición populares podían ofrecer al creador. Esta combinación de suertes buscadas sustentará su razón de ser en la reelaboración depurada de unas imágenes pertenecientes a un pasado tradicional. La poesía había hallado en el cante jondo un vínculo fiable para establecer un diálogo comprometido con la historia reciente y la tradición literaria popular y permanente.

4.2. 1 La mirada hacia el Sur II

En Andalucía, la República «irrumpía atrapada entre la esperanza de las gentes y la difícil coyuntura económica que atravesaba la región» (Lacomba, 2006: 154). El flamenco no vivió ajeno a este entusiasmo cívico y algunos cantaores compondrían fandangos para

⁶⁷ Como explica Garrote Bernal: «Este regreso a la tradición poética española» hay que relacionarlo «con la intencionalidad vanguardista de cantar al hombre puro no sujeto a las convenciones del mundo moderno. El gusto por la lírica popular — sincrética, sencilla, inquietante, tensa, dramática, rítmica — procedería, así, de la raíz vanguardista, exaltadora de la inocencia, el adanismo y la espontaneidad» (1994: 25 y 26).

celebrar la nueva situación que se vive en España. Será el caso de Manuel Vallejo, Corruro de Algeciras, el Niño de la Huerta, El Chato de las Ventas, El Carbonerillo o José Cepero.⁶⁸ Casi siempre, se trata de cantaores que cultivan un flamenco popular y de extrarradio, que no ascienden al circuito nacional en el que participan los hermanos Pavón o Manuel Torre. No asombra que prefieran los ritmos mistificados de los fandangos, las malagueñas o las colombianas, cantes contaminados de folklorismo que iban calando con una fuerza mayor en el gusto popular. Sin embargo, revelan que el flamenco es una entidad artística viva y sensible a su tiempo, que, aparte de resistir en los cafés y afianzarse en los teatros, seguía su propio curso en la realidad de las ventas y los colmados. En este

⁶⁸ Alfredo Grimaldos recoge en *Historia social del flamenco* (2010), dentro de su capítulo «Fandangos por la República y un comandante gitano en el frente de Madrid», coplas flamencas de contenido explícitamente político. La siguiente la grabó Carmen Linares en 1996 en *Antología*:

¡Qué bonito esté Triana!
cuando le ponen al puente
banderas republicanas
(82)

El Chato de las Ventas cantaba por colombianas esta letra:

Cataluña pide a gritos
que le den la autonomía.
Los gallegos están fritos.
También en Andalucía
quieren quedarse solitos.
Los vascos y los asturianos
también libres quieren ser.
Todo el mundo pide ufano,
yo voy a pedir también,
como buen republicano
(79)

Por último esta letra de autor anónimo:

Un grito de libertá
dio Galán y García Hernández.
Tembló el trono y la Corona
y con doló hizo triunfá
a la República española.
(75)

sentido, el cante funciona ante todo como la expresión y la actitud de determinados grupos humanos.

La poesía en cambio escogería la vía de lo jondo. Los autores del 27 accederán al cante a través de la canción juanramoniana y repararán en su soledad popular, teñida de gravedad, a través de Antonio Machado. Si el primer maestro había continuado el camino de la estilización popular, iniciado por Gustavo Adolfo Bécquer y los poetas becquerianos, llegando hasta a un «neopopularismo esencial», el segundo cultivaría un «neopopularismo temporal» que buscaría resaltar el «carácter histórico natural» de esa poesía popular (Salvador Gofré, 2002: 199). Se trataba de dos discursos que pretendían mantener viva nuestra tradición más espontánea, de dos prácticas poéticas que la reelaboraron bajo los resortes de la depuración y la estilización, pero asumidas desde dos perspectivas muy diferentes, una desde la sublimación que aportaba el sentimiento desnudo y otra desde la modestia intachable que emanaba de la veneración de esa «palabra en el tiempo».

El horizonte que se abriría ante los poetas del 27, en un principio, quedó marcado por esa comprensión especial de lo popular. La nostalgia honda de Cernuda en «La música y la noche»: «Alguna vez, a la madrugada, me despertaba el rasguear quejoso de la guitarra» dejará entrever más que unas simples conexiones con el poema machadiano de «Cante hondo»: «cuando llegó a mi oído, / por la ventana de mi estancia, / abierta a una caliente noche de verano, / el plañir de una copla soñolienta». En ambas composiciones, la hondura flamenca aparece como un consuelo ante la vulnerabilidad que suscita la noche, templará el dolor melancólico del sujeto lírico. Y la muerte, aunque irrumpe al final de los dos poemas, se ahogará con la rebeldía del quejío y el verso.

Lo cierto es que el grupo del 27, tanto el literario como el musical, cuando mira hacia Andalucía, reconoce las posibilidades emocionales de la estética jonda. Sería un grupo distinguido por «el signo del Sur» (García Posada, 1999: 34), por esa lectura que jugaba con el diálogo simbólico de los caracteres opuestos. Y, de nuevo, Cernuda lo expresaría: el andaluz «es fuego con nieve» y «es amor con odio» (del poema «El andaluz»). La dicotomía entre la gracia natural de las coplillas neopopulares y la tristeza desmesurada, que desembocaba en la tragedia andaluza, resurgía otra vez, salvo que ahora el proceso de depuración resultaba imprescindible para sanear ambas categorías.

La actualidad y el poder del Sur comenzarán a vindicarse frente a la obsoleta tradición de Castilla. Hay que regresar a la tradición romántica, pero con las reservas que imponen las lecciones frías del intelecto. Así Fernández Almagro deseó: « ¡Qué bonito sería que Castilla, destartalada y sórdida, se dejase absorber por los hombres del Norte — que le darían fuerza y codicia — y por los hombres del Sur, que le daríamos gracia y ternura y aptitud para la ensoñación!» (cit. en García Lorca, 1997: 148). El «avance del pensamiento liberal» (Salvador Jofré, 2002: 198) y su posterior triunfo dejan paso a una Andalucía que se declara en contra de los pintoresquismos y los localismos. Era necesario reconstruir la imagen de Andalucía como un espacio poético solvente y universal. Ya Juan Ramón Jiménez, bajo el lema de «andaluz universal», había sentado las bases de un andalucismo estilizado que iba a reemplazar ideológicamente al castellanismo noventayochista. De este modo, lo argumentaba Bergamín en «El idealismo andaluz» (1927):

La trascendencia estética universal de Andalucía que se ha afirmado, idealmente, por la poesía de Juan Ramón Jiménez, la música de Falla y la pintura de Picasso, ha tenido sobre todo el resto de la actividad artística española última una influencia radical y decisiva. Este «andalucismo universal» ha influido tanto en poetas, músicos o pintores nuevos —andaluces o no —, que es fácil reconocer su huella en cualquier caso, y de todos ellos es muy reconocida la trinidad andaluza a que me refiero, y aceptada, en su plena significación ideal, como única herencia positiva, quizás del pasado artístico más reciente (1984: 72).

La senda quedaba dispuesta para que el Sur se transformarse en una «admirable palabra» (García Lorca, Prosa II, 2008: 901). Llegaba la gran oportunidad de Andalucía que, apuntalada sobre sus claves mitológicas y concebida bajo su «idioma» propio, un castellano mucho más «plástico, jugoso, musical y candente» (García Posada, 1999: 28), contaba con la ventaja de haber sido «el último reducto europeo de la ‘cultura natural’», de haber conservado «el mito de un mundo basado en la espontaneidad, en los sentimientos desbordados y profundos, en las manifestaciones artísticas auténticas y originarias» (Salvador Jofré, 2002: 200). Era el Sur y exactamente Andalucía no importaba tanto. Lo significativo era lo que Andalucía representaba de Sur, la idea de «un Paraíso que podía oponerse como alternativa a una sociedad cada vez más deshumanizada y materialista, cada vez más reacia al cultivo del espíritu y refractaria a toda clase de manifestaciones artísticas» (*ibíd.*). El Sur entendido como una categoría periférica, con

todo lo que implicaba de «condición marginal», de «aventura fuera del orden» (García Posada, 1999: 32), con su pretensión de «plenitud» y su vocación de «unidad perdida».

Claro que esta reconsideración insólita del Sur iba fecundamente unida a un neopopularismo poético, que se entendería como la «asimilación» y la «actualización» de «la poesía popular o tradicional española» (Soria Olmedo, 1990: 109). Pero esta recuperación de los valores más genuinos de nuestra lírica tradicional hubiera carecido de sentido sin «la conciencia de esta responsabilidad» (Cossío, 1970: 191) que caracterizó a los poetas del 27. Una responsabilidad que abarcaba no sólo el conocimiento pleno de la tradición, sino la indagación en todas las posibilidades poéticas que podía ofrecer y por consiguiente el manejo de éstas. Las palabras de Gerardo Diego, incluidas en el número uno de la revista *Carmen*, resultaron ilustrativas:

[...] hay que poseer, domeñar, tener conciencia [...]. Hoy nos falta toda fe en la eficacia de la retórica y de la métrica por sí mismas, nuestro escrúpulo de personalidad ha aumentado, y ya no toleramos la dependencia directa de un solo maestro. O ninguno o toda la tradición. O mejor dicho, todos y nadie a la vez, paradoja ciertísima. La estrofa vieja, en cambio, puede ayudarnos, a condición de que sus resonancias no nos arrastren al pasado con su sintaxis abolida, sino que, por el contrario, nos ofrezcan una sabrosa materia de contraste, un maduro equilibrio de premisas e intenciones, de supuestos y de fugas. ¿Retórica? Evidente: retórica. Pero todo es retórica, y el huir de ella una manera de retórica negativa, mil veces más peligrosa.

No. No debemos huir de nada. El arte se ha de hacer buscando, reuniendo, integrando (1927: 15 y 16).

Gerardo Diego no vaciló: «O ninguno o toda la tradición» (*ibíd.*). Góngora, Lope de Vega, Gil Vicente, los romanceros o las canciones del folklore popular. Esta era la «misión generosa de justicia» (1962: 69) que había cumplido la Generación del 27 y a la que se refería Dámaso Alonso. Más que una simple adaptación, propusieron una reformulación moderna del pasado literario. Si bien Juan Ramón Jiménez había iniciado el proceso, «reencontrándose con lo más permanente del imaginario popular» (de Castro, 2010: 124), los poetas jóvenes desplazaron su «autoridad estética» (García Montero, 2010: 61) hacia otros mentores. En este sentido, la obra de los autores del Siglo de Oro les presentó «el reto de encarnar poéticamente la interminable herencia de la tradición» (de Castro, 2010: 125). Por eso, Rafael Alberti, refiriéndose a García Lorca, Villalón y a él mismo, expresó

que fueron «los más contagiados, los más ahijados de Lope». El poeta gaditano se identificaba con el quehacer lorquiano a la hora de asumir la tradición, pues ambos no la comprendieron como un «término excluyente» (Barrera López, II, 2005: 1352), sino que la interpretaron con el vitalismo propio de una juventud consciente que deseaba enriquecer su obra a través de la integración de numerosos elementos. Además les unía el «modo particular» que tenían «de sentir lo popular, de sentir Andalucía» (Salvador Jofré, 2002: 200). La práctica del neopopularismo solventaba el afán de construir símbolos universales y espacios mitificados. La depuración permitía prescindir de lo superfluo y con la estilización, que era el paso siguiente, se conseguía el sintetismo y se lograban las categorías simbólicas, tan útiles para trazar las coordenadas de un universo propio. Gracias a un «vitalismo radical que acaba convirtiéndose en voluntarismo» (Salvador Jofré, 2002: 200), los dos autores componen una Andalucía que se desenvuelve bajo las leyes de las metáforas y las sugerencias. Por eso, Díaz Plaja no dudó en resaltar «el carácter andaluz de este retorno de lo popular» y explicó:

Es andaluz, porque en ningún otro folklore se dan las posibilidades estéticas en relación con los nuevos postulados literarios. [...] Vemos, pues, que lo que interesa a los poetas del lenguaje popular no es, de ninguna manera, su ruralismo, su zafiedad, sino lo que hay en ellos de intuición poética, de agudeza lírica, a veces inconsciente. Interesa también su garbo, su ligereza expresiva, el metro breve —el romance, la seguidilla—, y la ingenua música de la tonada popular.

Asimismo el comienzo de esta «poesía nueva» (Barrera López, II, 2005: 1355) encontró su respaldo intelectual en las tesis que Menéndez Pidal elaborara sobre la poesía tradicional. Las «conclusiones» de su conferencia «La primitiva poesía lírica castellana» (1919), pronunciada en el Ateneo madrileño, definitivamente influyeron en la orientación de esa «nueva literatura» (*ibíd.*, 1358):

Es una poesía que, por su misma íntima naturalidad, se extiende a manifestaciones colectivas en coros y danzas, y se extiende también a muchos momentos de la vida ante los cuales la poesía culta no reacciona; la lírica, antes que ser sólo literatura, fue algo más: la flor que espontáneamente se abre al calor de toda emoción vital (Menéndez Pidal, 1973: 212).

La «íntima naturalidad», a la que aludía Menéndez Pidal, era el poder que tenía la poesía popular para reaccionar ante esos «momentos de la vida», en los que la tradición culta se

quedaba sin respuesta. Esta capacidad de reacción, totalmente espontánea y vitalista, fue la que atraparía la atención de algunos poetas del Veintisiete.

4.2.1.1 La búsqueda del ideal andaluz

De Blas Infante a la memoria de la copla

Mientras los cantaores flamencos celebraban la llegada de la Segunda República, el andalucismo entraba en su tercera y última etapa «liberalista-autonomista» (Lacomba, 2006: 177), interrumpida por la Guerra Civil. La figura de Blas Infante iba a recobrar su papel activo en la «lucha por la autonomía andaluza» y con la ayuda de los andalucistas organizó la *Junta Liberalista de Andalucía*, en sustitución a los *Centros Andaluces*. La ambición de convertir al pueblo en protagonista de su historia (1983: 83), quedó confirmada en 1931: «Sí. Nosotros aspirábamos y aspiramos y seguiremos aspirando a la elaboración de un Estado libre de Andalucía» (*ibíd.*, 87). Su propuesta de una región confederada rechazaba las tesis separatistas, pues Andalucía, como «esencia de España», estaba obligada a actuar en beneficio del país, lo que no obstaculizaba la «necesidad ineludible de llegar a la Federación» (cit. en *ibíd.*). El objetivo palmario de la *Junta Liberalista de Andalucía* fue la erradicación del centralismo abusivo mediante un proyecto de Estatuto andaluz, pero también buscaba difundir las ideas que Infante planteaba en *La verdad sobre el complot de Tablada y el Estado libre de Andalucía* (1931).

El andalucismo de Blas Infante, según apreció González Alcantud, se vio limitado de una forma conceptual y práctica por su «ideal pedagógico», que, basado en un voluntarismo, iba a prescindir de la «vía partidista» para intentar «convencer por la propagación de las ideas». Su «idealismo ilustrado» le llevó a afirmar que «existe un ideal para Andalucía» y de esta manera rehusaba la «unidad artificial» que impedía mostrar la «verdadera historia» a los andaluces (2004: 105). Si su planteamiento desarticuló «la antigua lógica positivista de la esencia» y cuestionó «la idea del desarrollo evolucionista de los pueblos» (Fernández Montesinos, 2001: 72), su hegelianismo le llevó a formular un «nacionalismo espiritual» (González Alcantud: 2004: 109), que, influenciado por el

georgismo, identificaría «la lucha por la tierra como una abstracción económica y emocional» (*ibíd.*, 104).

La influencia del hegelianismo determinó la configuración intelectual de su andalucismo, que aspiró a dismantelar «el mantenimiento del Sur a un nivel de colonia de explotación» (cit. en García, 2012: 194). Por eso, Blas Infante «se mueve en el cuadro de las ambigüedades propias de una teoría política y cultural que duda entre el deseo, el establecimiento de la unidad del espíritu y la realidad, que impele a considerar la naturalidad y persistencia del municipio» (González Alcantud, 2004: 106). Es verdad que su pensamiento se desarrolla «por el camino del éxodo» y la «errancia» (*ibíd.*, 107) porque reconstruiría el «imaginario andaluz» a partir de sus «aspectos alternativos» (Fernández Montesinos, 2001: 71). González Alcantud acierta al definir su nacionalismo como espiritual y «antinacionalista», dado el procedimiento de asumir «la Idea hegeliana» y de problematizar los modelos burgueses. «El hegelianismo dialéctico y la necesidad cultural de un pueblo cuyos rasgos de identidad estaban aún difusos, a pesar de su potencial simbólico» (González Alcantud, 2004: 109), le empujan a buscar una génesis distinta de Andalucía. En su obra *Motamid, último rey de Sevilla* (1920), Blas Infante establece la época de Al- Andalus como origen de la Andalucía moderna, teoría que sirve de «trasfondo último» a *Fundamentos de Andalucía* (1930), a un «nivel político», y a *Orígenes de lo flamenco y secreto del cante jondo* (1929), a «un nivel de música y de folclore» (Fernández Montesinos, 2001: 78). El fundador del andalucismo pretendía reescribir la historia y al mismo tiempo deseaba «reevaluar la ideología» que subyacía en todo este «discurso historiográfico» (*ibíd.*, 82). Su idealización de la era de Al- Andalus no actualizó unos clichés moriscos, más bien su «viaje a la memoria histórica» quiso «evocar los principios de interacción social y solidaridad dentro de la comunidad» (*ibíd.*). La subjetividad como arma narrativa se opondrá al discurso dogmático, que omite «cualquier contacto con la otredad» (*ibíd.*, 90), así su imaginario ficcional encarna el «ideal etológico que sirve para desarmar sistemas de valores aparentemente fijos» (*ibíd.*, 91).

Motamid, último rey de Sevilla desafiaba a la tradición institucionalizada que prescindía de «siete siglos de literatura, música y otras manifestaciones culturales» (*ibíd.*, 94), mientras que *Orígenes de lo flamenco y secreto del cante jondo* utilizó esta manifestación musical para subrayar el carácter heterogéneo y subjetivo del territorio. El escritor se había preocupado por descubrir la «singularidad política de Andalucía» a

través de unas representaciones culturales y espirituales, que desestructuraban la jerarquización de los «diversos estratos sociales de la pirámide» (*ibíd.*). Una vez más, su propuesta resulta antinacionalista porque sólo halla su idiosincrasia en su «formulación errante», es decir, en un «espacio» alternativo que invitaba a «la nostalgia del paraíso» (González Alcantud, 2004: 173). «El sentido de lo colectivo, la solidaridad y la expresión de los pueblos marginales y en diáspora» (Fernández Montesinos, 2001: 97) estaban presentes en el flamenco. Su reivindicación interesaba porque destapaba la posibilidad de acentuar aquella subjetividad tan perseguida. Blas Infante percibía que el flamenco, como música popular, contenía los sedimentos de una historia que había permanecido soterrada. Su «hipótesis» registra la «herencia oculta como un continuum del andalucismo; una continuidad generada, trabada y conformada en la idea de patria perdida» (González Alcantud, 2004: 133). Los dos planos de su reflexión intelectual—«uno más retórico» y «superficial», basado en «la historia de al-Andalus y en la estética del flamenco», y otro, concerniente a «plan nacionalista» y «dirigido a las transformaciones sociales»—, se retroalimentan porque persiguen el mismo objetivo: elaborar su «programa andalucista» desechando todo lo institucionalizado por los «sectores nacionalistas burgueses» (Fernández Montesinos, 2001: 102, 103).

El flamenco se presenta en *Orígenes de lo flamenco y secreto del cante jondo* como un «proyecto de etología cultural», que se enfrenta a los mecanismos del «discurso folklorista» (*ibíd.*, 118), afanado en desestimar los orígenes híbridos de la identidad andaluza. La obra persigue el «cuestionamiento» de esas características identificativas que durante tanto tiempo se han dado por válidas. Próxima a la empresa de carácter etomusicológico, según Fernández-Montesinos, busca interrelacionar «los cambios tonales del flamenco con ciertos acontecimientos históricos que pudieran haber contribuido a la aparición de éstos» (*ibíd.*, 116). Los trabajos etnológicos, que vinculaban los rasgos singulares del flamenco a la sentimentalidad del pueblo que lo producía, distan de su análisis que no supedita la música a la raza. Fernández-Montesinos puntualiza que el propósito de este libro podría sostenerse en la siguiente cita de Adorno: «Las tensiones interiores de la música son fenómenos inconscientes de las tensiones sociales» (cit. en *ibíd.*). En efecto, Blas Infante arguye: «las transformaciones flamencas operadas en la música andaluza, sobre su fondo antiguo lírico o coral, debieron obedecer a la necesidad de expresar nuevos estados sentimentales o de conciencia» (1980: 18). Se evidencia la

correlación entre «las tensiones sociales» que había sufrido Andalucía en los últimos siglos y «la naturaleza formal» de esta música (Fernández Montesinos, 2001: 114).

Cansinos Assens correspondería al esfuerzo de rescatar los orígenes híbridos del flamenco con *La copla andaluza* (1933), donde señaló «la herencia de razas extinguidas y sofocadas» (1985: 48) encerrada en la «esencia fatal» (*ibíd.*, 46) de la copla andaluza. Su meditación ligaba con la dimensión sociológica que Blas Infante había apreciado en el cante jondo y que no era sino «el drama de la humanidad encadenada» (1980: 106). Llama la atención la proximidad temporal de los trabajos de Infante (1929), de Cansinos Assens (1933) y el de los hermanos Caba Landa (1933), *Andalucía: su comunismo y su cante jondo (tentativa de interpretación)*. Sus planteamientos van a desplazar la lógica folklorista e institucionalizada que han presidido estos estudios en Andalucía durante siglos, advirtiendo que el pasado castizo no representa la verdad, ni la realidad auténticas del pueblo. Además se adscriben al giro que una determinada élite intelectual promovió para reclamar la esencia del flamenco y, en contra de la masificación contemporánea del género, no dudarán en destacar la «irradiación social» (Cansinos Assens, 1985: 145) de esta música.

Sus reclamaciones, frente a lo genéricamente flamenco, aparecen en un momento en el que los cafés de cante terminaron por convertirse en un «tremendo confesionario profano» (Grande, 1999: 408). El flamenco en la década de los veinte asomaba como un producto totalmente industrializado. Se iniciaba una época, que culminó en los años cincuenta, donde la «trivialización» se haría «más vasta» y no produciría «prácticamente nada». El paso del café cantante había contribuido a su popularización, pero había provocado una masificación tóxica. Minimizadas su «densidad y peso» (Roldán Fernández, 1997: 69) originales, empezó a compartir más rasgos con las músicas folklóricas y, en el tránsito del café al teatro, asimiló las pautas rítmicas del «bel canto», dominante en los escenarios populares. Desde entonces, se atisbó el género de la ópera flamenca: las exigencias escénicas junto a los gustos del público habían causado el arrastre del cante hacia ese estadio. «Lo que sucede es que los efectos de una masificación artística son siempre imprevisibles. Puede acaecer que el arte atraiga al pueblo ennobleciéndolo, elevándolo, capacitándolo para su mayor gusto y disfrute; pero puede ocurrir por el contrario que sea el pueblo quien atraiga al arte rebajándolo, aligerándolo, adocenándolo» (*ibíd.*, 71). Y en los escenarios se comprobó como la malagueña y la cartagenera destronó a la seguiriya. La preponderancia de los cantes mixtos, como la

guajira, la milonga o el fandango, radiografió las preferencias de la «sensibilidad burguesa», que optó por la liviandad de unos sonos almibarados antes que por el rajo grave de los palos primitivos.

Blas Infante se mostraría crítico con este «gitanerío», que continuaba amparando «el carácter propagandístico de las estrategias nacionalistas» (Fernández Montesinos, 2001: 117), perpetuadas desde el romanticismo. Con *Orígenes de lo flamenco y secreto del cante jondo* se niega a defender «la construcción cosificada del gitano» (*ibíd.*), a la vez que encierra una protesta contra todos aquellos que sólo han percibido en el flamenco un «tipismo pintoresco», su «ethos misterioso» o su «contenido demosófico» (Blas Infante, 1980: 27). La vindicación de su tensión social deslegitima la valía de estos «sucedáneos musicales» que han aparecido y que distan de ese *felahmengu*, la música elaborada por los «labradores huidos» o expulsados de su tierra (*ibíd.*, 166). Por su parte, Cansinos Assens comprendería que la copla andaluza es «una confluencia de nostalgias y líricas protestas de razas viejas y oprimidas que se confían en la forma inocente de la música» (1985:185). Blas Infante también había señalado que «los creadores de lo flamenco debieron ser hombres errantes [...] y desesperados [...], como lo demuestran las protestas líricas que arrebatan las coplas» (1980: 57). El estudio de *La copla andaluza*, aunque no lo explicitase, parecía deberle mucho al texto de Infante, sobre todo cuando afirmaba: «Hay en la copla andaluza un fondo de pena que alude al desencanto de los pueblos desposeídos» (Cansinos Asséns, 1985: 185).

La «ansiedad» (Fernández Montesinos, 2001: 121) de Infante por remontarse a los orígenes del flamenco, no se palpa en el trabajo de Cansinos Asséns, tampoco en el de los hermanos Caba Landa, más centrados en subrayar la metafísica doliente de la copla andaluza. Si bien es cierto que todos los autores coinciden en el mestizaje cultural que exterioriza, Cansinos y los hermanos Caba prefieren destacar su «irradiación social». Se trata de una manera de relegar la Andalucía de «idilio» o de «abanico» para recapacitar sobre la que está inmersa en «la cuestión social porque había en ella campos cultivados y fábricas y minas, porque había en ella trabajo y dolor y esquilmo, y todas las cuestiones que constituyen el esquema marxista» (Cansinos Assens, 1985: 148). Precisamente, Cansinos Assens alude e insiste en la labor de los Caba Landa, que han unido en su libro «el cante jondo con el comunismo», dando fe de que «el idilio andaluz era, en realidad, una tragedia» (*ibíd.*, 151). «Todos estos planteamientos acaban asignando a la tristeza o la pena andaluza un componente histórico o social» (García, 2012: 146). Es una maniobra

en contra de una Andalucía alegre y despreocupada que sólo ha sido atendida en «en el plano de la estética» y «no en el de la política», pero también no deja de ser una manipulación que desestima la tristeza superficial, que un «romanticismo de azúcar» había instituido (Cansino Assens, 1985: 225). Por eso, «ese hombre de Andalucía clama por su derecho a la consideración seria, pide su derecho a ser representado en su verdad, como hombre de trabajo, que no se resigna» y el «cantor de coplas», que ha salido de su «prejuicio estético», se ha colocado «bajo el signo del marxismo» (*ibíd.*, 226). El autor, con la excusa de este alegato social, recalca la condición perenemente trágica de «estos atomizados de la Sociedad Andaluza» —como los había llamado Blas Infante (1980: 165) —, que elaboraron lo flamenco «para analizar su pena y para afirmar su espíritu: el ritmo lento, el agotamiento cromático» (*ibíd.*, 166). Y los hermanos Caba Landa puntualizarán: «Hay que tener la mente forrada de niebla literaria para creer que en Andalucía todo es frivolidad, ingrátida consistencia, hervor de risas, rumor de jácaras y oro de vinos» (1988: 31). El flamenco ejemplificará el alma de Andalucía que «está dolorida y da a su tristeza infinita y desolada un matiz propio: la pena» (*ibíd.*, 104). La pena, entendida como un sistema «espiritual» complejo, está atravesada por una rebeldía que el individuo rumia en su interior y que después sublima en el cante jondo (*ibíd.*, 107). Esa rebeldía, transformada en «comunismo libertario», según insisten los autores de *Andalucía: su comunismo y su cante jondo*, conectará con la «psicología jonda» y añadirán: «Andalucía es comunista por su conciencia del dolor y su rebeldía contra él; pero es libertaria por su individualismo exacerbado y su sentido del sino» (*ibíd.*, 204). «De hecho, el cante jondo, con sus coplas, se habría anticipado con mucho tiempo a la propaganda de líderes y organizadores» (García, 2012:152). Los hermanos apuntaban hacia la misma teoría que descansaba en *Orígenes de lo flamenco y secreto del cante jondo*: la naturaleza musical del flamenco mostraba un «diálogo metafórico» con las «tensiones sociales» que habían acontecido en Andalucía (Fernández Montesinos, 2001: 114). Y en palabras de Blas Infante: «la música flamenca o jonda debió corresponder en sus orígenes a prácticos estados históricos de soledad y tristeza; o de tremendas desesperaciones, a estados antisociales, desarticulantes de los individuos con respecto al grupo humano en el cual encontraríase, anteriormente en natural completo» (1980: 19). En definitiva, si la copla «psicoanalizaba» todos los «espantables complejos» (Cansinos Assens, 1985: 217) que había sufrido Andalucía, la guitarra se convertía en su «conciencia psicológica» porque dejaba rezumar la verdadera y dolorida alma de esta tierra en «la salinidad de su tristeza».

Cernuda o el romanticismo imposible

La sospecha de que el ideal andaluz no se encuentra en el presente, ni en un pasado oficial, ni en una determinada realidad tangible, también la comparte Cernuda. Como «la vida andaluza está ahora corrompida» y «es dura, fea y pobre», el soñador se ve impelido a «recrear su fantasía en los días de otra época imposible ya». La realidad inhóspita de Andalucía entra en liza con la auténtica naturaleza de su alma, que constantemente ha vislumbrado el «esfuerzo desinteresado» del artista. Blas Infante ya había temido las imposiciones de la «feroz civilización burguesa», por eso, el ideal andaluz, justamente para ser un ideal, debía estar alejado de ella. Pero si el ideal o sueño conlleva una resistencia contra la «grotesca civilización que envanece a los hombres», la divagación filosófica o poética actuará contra el «sueño imposible» que representa «la realidad verdadera» de Andalucía (Cernuda, Prosa II, 2003: 83).

Divagación sobre la Andalucía romántica fue la confirmación de un sujeto lírico, que perseguía su realización espiritual en el sueño. El Sur cernudiano, carente de coordenadas concretas, se desenvolverá en el terreno inmenso y abstracto de «lo onírico» (González Troyano, 1990: 33). La exención de los vínculos que prestan una posible «consistencia exterior», origina una Andalucía regida por la mecánica de la imaginación, donde «lo idéntico se recubre con las facetas de lo múltiple, lo hermenéutico se torna abierto, lo sólido fluido» (*ibíd.*, 34). Cernuda se iba a apoyar en los resortes infinitos que podía brindarle el sueño para meditar sobre su lugar de origen de una forma poética. Aun cuando había dejado claro que el «recuerdo de los años pasados en Sevilla» le había producido la impresión de ser «tiempo perdido, sensación de vacío, tristeza —años que no fueron míos ni de nadie» (Cernuda, Prosa II, 2003: 754). Pero las dinámicas fluctuantes del sueño le ofrecen la posibilidad de darle la espalda a la contemporaneidad corrompida. La propuesta de una Andalucía incorpórea presenta una doble función: rechazar el materialismo de las sociedades actuales y esquivar la «faceta andaluza», que practican esos «andaluces que se disfrazan de andaluces» (cit. en González Troyano, 1990: 34).

El poeta se atreverá a otorgarnos en su texto «sugerencias significativas» y situará en la «época romántica» la consabida «hora de Andalucía» (Cernuda, Prosa II, 2003: 84). Entonces, se pregunta: «¿cómo no añorar paraíso semejante desde las horribles ciudades modernas?» ya que en este presunto paraíso romántico «convergiéron algunos afanes humanos buscando la realización de un sueño presentido» (*ibíd.*, 89). Esta será la clave.

El sueño presentido se establece como la fórmula idónea para realizar ese «desplazamiento histórico y cultural». Este es el particular viaje cernudiano que elige el sueño para transportarse hasta un romanticismo ejemplar en el que fijar la propia arcadia.

La elección del romanticismo como una época idílica no resulta arbitraria. No olvidemos que fue en el romanticismo cuando Andalucía se transformó en «un sueño exterior», más que una «identidad interior» (Baltanás, 1999: 30). Fue en el romanticismo cuando Andalucía aún estaba construyéndose en el imaginario ajeno y propio, el momento en el que todas las opciones estéticas parecían posibles. Pero Cernuda reclamará un romanticismo de carácter eterno, «vivo y esencial», que sobrepasa al pasajero y castizo, cómplice con las «tristes deformaciones» y las «toscas mentiras» (Cernuda, Prosa II, 2003: 85). Su *Divagación sobre la Andalucía romántica* enlaza con la defensa poética que realiza en *Bécquer y el romanticismo español* (1935) porque, como propone García Montero, «se nos presenta a un poeta que opone la vida a la retórica, la indolencia a la ambición y la universalidad oriental y nórdica al costumbrismo sevillanista» (2005: 57). De hecho, el suyo es un romanticismo tan depurado como reactualizado, que pone a su favor las premisas becquerianas de la esencialidad. La «espiritualización de la Andalucía romántica» ha sido un fruto de esta interpretación, prácticamente imposible si Cernuda hubiese aportado argumentos específicos sobre «la adecuación entre Andalucía y la sensibilidad romántica» (González Troyano, 1990: 83). Su astucia le avisa de que es mejor no indagar en ese misterio y por eso da un rodeo: «no es, pues, una cuestión de romanticismo exclusivamente literario lo que aquí me interesa en relación con Andalucía, sino cierta peculiar atmósfera embriagadora que baña hoy calladamente esa tierra y que, visible y manifiesta en la época romántica, atrajo a muchos artistas extranjeros» (Cernuda, Prosa II, 2003: 85). Su romanticismo indeterminado, pero al mismo tiempo vivo y eterno, transforma en «ideal» su «propia subjetividad herida» (García, 2012: 181). Será en esta Andalucía, que tiene «relegada al mundo de los sueños subjetivos», donde pueda «aglutinar muchos de los ideales éticos y estéticos que su visión del mundo demandaba». Así la entenderá como un «receptáculo» y un «territorio» (González Troyano, 1990: 35).

Su invocación al romanticismo constituye una vía de escape para justificar su sueño, con el que puede construir su identidad fuera de ese «orbe humano» que le asfixia. A través de la quimera, inventa «una Andalucía capaz de transformarse en la geografía de la sensualidad, el diálogo libre con la vida y el abandono a una naturaleza sin sacrificios clericales» (García Montero, 2005: 52). Es cierto que en los paraísos africanos de André

Gide había encontrado una buena razón para amparar un vitalismo muy personal, determinado por su reivindicación de los placeres estéticos y sensuales como una forma de libertad. Pero la felicidad indolente del sureño suponía otra manera de ser insumiso, entrañaba una rebeldía que iba en contra de la sociedad adocenada. Sus vindicaciones son las propias de un romántico en activo, que no se conforma sólo con la lamentación de lo perdido. Su desobediencia le conduce a sumergirse en una naturaleza que ha ejercido su «poderoso influjo» sobre «el poeta solitario» y que, «afanoso de sumergirse en ella», desea «integrarse en ella para anular la duplicidad del yo y del no-yo» (Real Ramos, 1983: 83).

Se vuelven entonces los ojos hacia no sabemos qué paraísos terrestres; aunque ya entonces comprenda nuestro desengaño que tal anhelo no es un atávico sueño. Todos somos libres, sin embargo, para acariciar ese sueño y situarlo más acá o más allá del mundo. Confesaré que sólo encuentro apetecible un edén donde mis ojos vean el mar transparente y la luz radiante de este mundo; donde los cuerpos sean jóvenes, oscuros y ligeros; donde el tiempo se deslice insensiblemente entre las hojas de las palmas y el lánguido aroma de las flores meridionales. Un edén, en suma, que para mí bien pudiera estar situado en Andalucía. Si se me pregunta qué es para mí Andalucía, qué palabra cifra las mil sensaciones, sugerencias, posibilidades unidas en el radiante haz andaluz, yo diría: felicidad (Cernuda, Prosa II, 2003: 82 y 83).

Andalucía, entendida como el Sur, significa la felicidad porque representa «un modo de ver el mundo antinormativo, antidogmático, antiinstitucional» (García Posada, 1999: 32). El sujeto lírico se diluye en su naturaleza «ubérrima», que le brinda la fortuna de la «vita mínima»: «basta en ella con vegetar para sumergirse en el limbo beatífico del entorno, donde la dicha que provoca la contemplación de las ágiles criaturas naturales no es más que uno de tantos frutos del amor total» (Bellón Cazabán, 1978: 33). La sensualidad, la indolencia, la luz placentera del Sur constituyen valores estéticos y espirituales que se oponen a participar en los entramados de la civilización burguesa, por eso Cernuda se alía a ellos y decide que sustentaran su imaginario íntimo de la felicidad. Y la felicidad del indolente, que vegeta porque forma parte de la naturaleza, traduce un «afán de vida en abstracto, de amor» (Real Ramos, 1983: 40), en oposición a la corrosión moral que existe fuera de los límites del paraíso privado. Esta comunión con la naturaleza no sería viable si el poeta no la hubiera convertido en un ideal, resultante de una racionalización y una reflexión poéticas.

Ya en su poema «Quisiera estar solo en el sur», de *Un río, un amor* (1929), adelantaba: «en el sur tan distante quiero estar confundido». El sur iba transformándose en una categoría espiritual que moldeaba la condición de sus habitantes. Así en su poema «El andaluz», este hombre será «sombra hecha de luz/ que templado repele/ Es fuego con nieve», de *Como quien espera al alba* (1941). Pero si el andaluz es un «un enigma al trasluz», prueba de su «amor con odio» (del mismo poema), no es sino un retrato del propio Cernuda que tal vez buscó en su divagación sobre Andalucía una manera de revelarse contra su «tristeza de sevillano profundo». Aquí estaba de nuevo la dicotomía entre *La realidad y el deseo*.

La teoría de Ortega y Gasset

Una buena parte de la crítica literaria ha insistido en conectar la divagación cernudiana con la *Teoría de Andalucía* (1927) de Ortega y Gasset. Si bien pueden hallarse ciertos ecos en la interpretación de ese «ideal vegetativo», entendido para el poeta como la indolencia propia del andaluz, el texto del filósofo dista sensiblemente de la visión de Cernuda, por más que advirtiese que «lo admirable, lo misterioso, lo profundo de Andalucía está más allá de esa farsa multicolor que sus habitantes ponen ante los ojos de los turistas» (Ortega y Gasset, 2008: 106). Claramente a una disertación lírica sobre la Andalucía romántica podía concedérsele el privilegio de que sus ideas apareciesen menos justificadas. Pero Cernuda acertó cuando llamó divagación a su texto porque de alguna manera visibilizó su «sensibilidad modesta y perspicaz», «anunciando así que hay cosas tan inaprensibles que requieren, para dar más cumplida señal de sí, una aproximación azarosa, errante, provisional» (González Troyano, 1990: 36). En cambio, Ortega había elegido titular a su ensayo con el nombre de teoría, sin duda, mucho más «pretencioso». No obstante, la crítica persevera en la lectura del trabajo de Cernuda «como una manifestación más de una insoslayable herencia» (*ibíd.*) respecto al texto orteguiano.

Cabe preguntarse hasta qué punto *Teoría de Andalucía* está imbuida en un supuesto idealismo porque estos planteamientos lo desmienten: «si el andaluz quisiera hacer algo más que sostenerse sobre la vida, si aspirase a la hazaña y a la conducta enérgica, aun viviendo en Andalucía, tendría que comer más y, para ello, gastar mayor esfuerzo» (2008: 109). Ortega iba a relacionar, como sabemos, la «famosa holgazanería» (*ibíd.*) del andaluz

con las peculiaridades climatológicas y geográficas de la tierra. Una correlación bastante pobre aun cuando expresara, aludiendo a Schlegel, que «Andalucía es el único pueblo de Occidente que permanece fiel a un ideal paradisiaco de la vida» (*ibíd.*, 110). Sin embargo, no contempló que la disolución del andaluz en el medio natural traducía su búsqueda particular del sensualismo y la vitalidad. Más bien, su ideal vegetativo resume la vida andaluza como una forma de existencia tan pasiva como insulsa, por lo que la acción vegetativa del sureño quedaría desprovista de la meditación contemplativa. Sermet razona que «no ha comprendido este profundo sentido andaluz de lo humano, esta superioridad hecha de experiencia y de adaptación al medio. El andaluz prudente, sabe que sólo cuenta la Naturaleza y la Vida» (2008: 139). Más adelante, continúa el filósofo: «Reduce al mínimo la reacción sobre el medio porque no ambiciona más y vive sumergido en la atmósfera deliciosa como un vegetal». Y prosigue: «sus placeres no son interiores, ni espirituales, ni fundados en supuestos históricos. De todo esto ha aceptado el mínimo que la presión de la época le imponía» (*ibíd.*, 111, 112). El andaluz parecía reducido a sus funciones vitales más básicas y el texto orteguiano no dejaba de incurrir en tópicos: «es increíble cuánta fruición extrae el andaluz de su clima, de su cielo, de sus mañanitas azules, de sus crepúsculos dorados» (*ibíd.*, 111). Como el filósofo no quiere aludir a argumentos de «sensiblería socialista» (cit. en García, 2012: 178) pasa por alto las luchas campesinas y obreras de los inicios del siglo XX, que desmienten su ideal vegetativo del andaluz. Ortega contribuye a engrosar el discurso del atraso y el «fracaso colectivo», que se ha mantenido «en muchos casos sin variaciones sustanciales a lo largo y ancho de todo el siglo XX» (Cruz Artacho, 2012:12). Se trata en todo caso, según señala Cruz Artacho, de una visión que se ha ido reforzando desde que el regeneracionismo la promoviera (*ibíd.*).

Además cabría preguntarse si Ortega y Gasset buscaba deliberadamente la polémica— «fuera de lo cotidiano, el andaluz es el hombre menos idealista que conozco» (Ortega y Gasset, 2008: 113) — porque las pretendidas trazas de idealismo romántico, que se han observado en los análisis académicos de su texto, rayan a veces un tono irónico casi imperceptible. Considera Soria Ortega:

La orteguiana *Teoría de Andalucía* (1927), pese a sus aciertos, es en conjunto negativa, al mutilar de la comunidad andaluza los valores heroicos y acentuar, entre otras cosas, una recurrente y pasiva permeabilidad cultural. Procede, en el fondo, de planteamientos románticos, aunque quizá en la intención de su autor, cuando la dio a

conocer destinándola al gran público culto, intentaba disipar los restos de ensoñaciones pasadas y evitar el neorromanticismo (1988: 182)

Y uno de esos aciertos iba a vincularse con el andalucismo de Blas Infante: «Andalucía, que no ha mostrado nunca pujos ni petulancias de particularismo; que no ha pretendido nunca ser un Estado aparte, es, de todas las regiones españolas, la que posee una cultura más radicalmente suya» (Ortega y Gasset, 2008: 107). Lejos de aquel halago, el filósofo nunca intuyó que los andaluces se refugiaban en la naturaleza idílica de su tierra para olvidarse, por unos instantes, de su condición trágica.

4.2.2 Federico García Lorca

Las palabras de Ortega y Gasset quedarían desmentidas con *Poema del cante jondo* (1931): «No hay probabilidad de que nos vuelva a conmover el cante hondo, ni el contrabandista, ni la presunta alegría del andaluz. Toda esta quincalla meridional nos enoja y nos fastidia» (2008: 108). El libro, que apareció en la primavera de 1931, como cuenta Martínez Nadal en *Autógrafos* (1975), iba a ser publicado por la «joven y modesta Ediciones Ulises» (XIII). Conviene remontarse hasta noviembre de 1921, año en el que García Lorca escribe el poemario. Ya en una carta a Adolfo Salazar, con fecha del 2 de agosto, el poeta le comunicó su interés por el flamenco: «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 ramonas. Todas las tarde viene a enseñarme *El Lombardo* (un gitano maravilloso) y *Frasquito er de la Fuente* (otro gitano espléndido)» (Prosa II, 2008: 776). Gibson revela que, en el verano de 1921, «daba clase de guitarra ‘ flamenca ’ con su paisano *Frasquito ‘ er de la Fuente ’* que, así como su otro profesor, ‘ *el Lombardo* ’ tocaba y cantaba ‘ de una manera genial, llegando hasta lo más hondo del sentimiento popular ’» (2011: 318, 319). Lleva razón Mario Hernández cuando expone que «García Lorca accede al mundo del cante jondo por conocimiento y pasión personales, entroncados en su misma raíz familiar» (1982: 22). Francisco García Lorca confesó que su hermano, «en el recatado y lejano ambiente de Granada», «debía sentirse unido, a través de su naturaleza musical, con lo más nuevo y lo más viejo, lo ajeno y lo propio» (1980: 420). En este proceso de asimilaciones estéticas y musicales, resulta oportuno

rescatar la figura del tío Baldomero, «juglar pueblerino» que, según Vicenta Lorca, «cantaba como un serafín». Como recordaba el propio Francisco «en su repertorio entraba también alguna variedad del cante jondo», cuya especialidad parecían ser las «javeras» (*ibíd.*, 36, 37). Aunque el tío Baldomero representó para García Lorca un vínculo temprano con las tradiciones musicales andaluzas, el poeta iba a decantarse «más que [por] el cante de su tío abuelo», «delicado» y próximo a Juan Breva y Antonio Chacón, «por el estilo desgarrado y dramático» que simbolizó «el grito terrible de Silverio» (*ibíd.*, 42). Efectivamente, *Poema del cante jondo* sería la culminación lírica de esa tendencia íntima por los «sonidos negros».

De nuevo, esta vez en 1922, García Lorca escribiría dos cartas significativas. La primera, fechada el 1 de enero, la envió a Adolfo Salazar, a quien le adelantó la orientación y el contenido de su próximo libro:

Terminé de dar el último repaso a las suites y ahora pongo los tejadillos de oro al *Poema del cante jondo*, que publicaré coincidiendo con el concurso. Es una cosa distinta de las suites y llena de sugerencias andaluzas. Su ritmo es *estilizadamente popular*, y saco a relucir en él a los cantaores viejos y a toda la fauna y flora fantástica que llena estas sublimes canciones. El Silverio, el Juan Breva, el Loco Mateo, la Parrala, el Fillo... y ¡La Muerte! Es un retablo... es... un *puzzle americano*, ¿comprendes? El poema empieza con un crepúsculo inmóvil y por él desfilan la *siguiriya*, la *soleá*, la *saeta*, y la *petenera*. El poema está lleno de gitanos, de velones, de fraguas, tiene hasta a alusiones a Zoroastro. Es la primera cosa de *otra orientación mía* y no se todavía que decirte de él... ¡pero novedad sí tiene! El único que lo conoce es Falla, y está entusiasmado... y lo comprenderás muy bien conociendo a *Manué* y sabiendo la locura que tiene por estas cosas. Los poetas españoles no han *tocado* nunca este tema y siquiera por el atrevimiento merezco una sonrisa, que tú me enviarás enseguidita (Prosa II, 2008: 784).

La otra misiva iba dirigida a Fernández Almagro comentándole que «si Dios me ayuda con sus palomitas, haré una obra popular y andalucísima. Voy a viajar un poco por estos pueblos maravillosos, cuyos castillos, cuyas personas parece que nunca han existido para los poetas y... ¡¡Basta ya de Castilla!» (*ibíd.*, 792). Esta última carta, redactada en julio, es crucial para comprender que ese giro andalucísimo, que ha dado como fruto *Poema del cante jondo*, evidencia una «maduración muy precisa» (García Posada, 2008: 133) de sus propósitos. Desde su *Libro de poemas* (1918), García Lorca había conseguido oponerse a una Castilla que únicamente manifestaba, y en palabras de Fernández

Almagro, «ramplonería, agarbanzamiento, polvo y adobes, maestros nacionales y cursillos de divulgación» (cit. en García Lorca, 1997: 148). Así en su poema «Elegía» (1918) ponía los cimientos de un nuevo Sur, muy distinto al de sus predecesores, que iba a singularizarse por las «pasiones mecidas por los abánicos», los «temblores de sangre» y los «arañazos rojos hechos por miradas» (García Lorca, Poesía I, 2008: 195). Era una Andalucía con sus propias leyes de supervivencia, abocada a la irracionalidad de las pasiones oscuras y a la lección sobre el precio trágico de la libertad. El andalucismo de García Lorca entronca con la labor de depuración y estilización de Juan Ramón Jiménez, sin embargo su popularismo prefiere aliarse con sencillez al «misterio» y al «enigma siempre vivo de la muerte» (García Lorca, Prosa I, 2008: 216), en lugar de vincularse a la emoción esencial de corte aristocrático. Su apego a la «lectura modernizadora del Romanticismo» le conduce a la superación del castellanismo, pero reevalúa y reactualiza su *modus operandi*, que ahora cobra una fuerza incomparable insertándose en el paisaje del Sur, alejado ya de las formas de un paraíso indolente y nostálgico. Se trata de «reclamar para Andalucía el sentimiento trágico de la vida que Unamuno había definido ante el árido paisaje castellano» (García Montero, 2007: 16).

La conversión de Andalucía en un territorio de materias simbólicas, donde el cante jondo cumpliera la función de mito unificador, supuso un reto complicado que no surgió de un torrente de intuiciones juveniles sino de una meditación muy perfilada que demostró su «madurez estética». «García Lorca jugaba de esta manera a tensar un cable lírico sobre el que debían caminar unidos los dos extremos de la cultura contemporánea: el racionalismo abstracto y la identidad sentimental» (*ibíd.*, 15). Nada más revelador que el empleo de la palabra «sugestiones» en la carta a Adolfo Salazar. Son sugerencias y no alusiones. El poeta acentúa el distanciamiento con el costumbrismo y la españolada, que, como infraestructuras literarias, se han construido bajo la seguridad de los tópicos. El cante jondo ofrecía la posibilidad de trazar ese territorio lleno de sugerencias andaluzas, pero era primordial hacer una distinción entre su carácter milenario y misterioso y la inmoralidad tabernaria y chulesca que envolvía al flamenco. Por primera vez, García Lorca avanzaba su inminente orientación que «ensayaba la interpretación lírica de un mundo ajeno al de la propia intimidad» (Hernández, 1982: 24), en el que el ritmo estilizado y popular se transformaba en un logro palmario. Esta «actitud de poeta intérprete» (*ibíd.*) finalmente le encamina al desciframiento de las claves simbólicas del cante jondo. Descubrirá una oportunidad para derrocar los límites racionales, para dudar

sobre la validez de lo institucional y desestabilizar lo circundante. La depuración quedaba como un trámite necesario para huir de las malas prácticas, de «las reglas y las retóricas culturales» (García Montero, 1990: 23), del «antiflamenquismo intelectual» (cit. en García Posada, 2008: 157) y de los lugares comunes. La abstracción actuaba en contra de lo anecdótico y la universalidad de los sentimientos se oponía a la pequeñez de las vivencias locales, así el neopopularismo trascendía sus límites expresivos iniciales.

La carta a Adolfo Salazar de 1922 mostraba el grado de conciencia que el poeta había adquirido y lo verbalizará cuando se refiera a la dirección que ha tomado su trayectoria literaria. Sabe que la novedad de su libro es profunda y seria, que no sólo se reduce a un ámbito estético o temático y que su poder reside en la construcción de unos símbolos, unos personajes esenciales, unos objetos que se han cargado de un significado metafórico. Ha empezado a poner en marcha la Andalucía del llanto y en esta nueva geografía sentimental el «hilo que nos une con el Oriente impenetrable» (García Lorca, Prosa I, 2008: 207) se enlaza con la muerte y el grito. Su deseo es el de vincular el atavismo de Zoroastro con la modernidad del «puzzle americano» y con la religiosidad del «retablo». Esta es la novedad y por eso, afirma que «los poetas españoles no han *tocado* nunca este tema» (Prosa II, 2008: 784). García Lorca parece que no deja nada al azar e insiste en que merece una sonrisa por el «atrevimiento». Ciertamente, los poetas anteriores que habían cultivado versos flamencos, los habían adaptado a los patrones métricos y los motivos clásicos de las coplas, a excepción de Juan Ramón Jiménez, que también compuso poemas flamencos fuera de esos esquemas y utilizando como resortes la abstracción y la depuración. Pero el poeta granadino sabía que la preponderancia que le había concedido a la muerte en estos poemas, era distinta a la de Juan Ramón. Cuando García Posada expresa que la novedad estriba en «el tratamiento de un tema añejo con técnicas de vanguardia» (Poesía II, 2008: 133), la idea resulta acertada. El proceso de espiritualizar una Andalucía popular, con la finalidad de apartarla de los localismos, corresponde al afán universalista y depurador iniciado por Juan Ramón. La novedad en García Lorca se halla en el tratamiento de la muerte, que exige «abandonar la musa y atender al duende» (Martínez Cuitiño, 1986: 588). El poeta, según expresa Martínez Cuitiño, se transformará en un «médium», igual que los mejores «artistas populares» (*ibíd.*), para interpretar «el Amor y la Muerte..., pero un amor y una muerte vistos a través de la Sibila, ese personaje tan oriental, verdadera esfinge de Andalucía» (García Lorca, Prosa I, 2008: 217).

Su conferencia, «El cante jondo. Primitivo cante andaluz», pronunciada el 19 de febrero de 1922 en el Centro Artístico de Granada, y con motivo del celeberrimo *Primer concurso de cante jondo*, se establece como una guía imprescindible para abordar la comprensión de *Poema del cante jondo*. Acompañada por el guitarrista Manuel Jofré, «no se trataba sólo del primer acto público encaminado a despertar entusiasmo entre los granadinos por el proyectado concurso, sino —y esto lo sabían poquísimas personas presentes aquella tarde— de una glosa de sus propios poemas de inspiración honda, recién compuestos» (Gibson, 2011: 317). Su primera intención será la de revelar la «maravillosa verdad artística» del cante jondo, enredada en el «mástil de la guitarra juerguista». El poeta, movido por «un instinto de conservación», pretende «hacer una distinción especial entre el cante jondo y el cante flamenco, distinción esencial en lo que se refiere a la antigüedad, a la estructura y al espíritu de las canciones». En realidad, lo que está haciendo es marcar una clara diferencia entre el «color espiritual y el color local», entre las fuerzas naturales y primitivas y los productos de la civilización, entre las emociones desnudas y escalofrantes y la edulcoración de los sentimientos occidentales. Visto de este modo, la indagación en el cante jondo parece el pretexto de un «lírico incurable» que desea llegar hasta la «fuente palpitante de la poesía ‘niña’», hasta «el camino donde murió el primer pájaro y se llenó de herrumbre la primera flecha», es decir, desea llegar hasta el origen de la primera tragedia universal (García Lorca, Prosa I, 2008: 209). Le interesa «la profundidad atávica del cante», «al margen de eruditas consideraciones históricas» (Gibson, 2011: 319), que las hace siguiendo a Manuel de Falla, «auténtica gloria de España y alma de este concurso». Observará cómo la memoria y el misterio se han fundido en estas gentes «errantes» que son los gitanos y que han forjado «la forma definitiva» del cante jondo» (García Lorca, Prosa I, 2008: 212). Sobre todo, quiere destacar la alianza inmemorial de los pueblos —cuando «estas gentes, llegando a nuestra Andalucía, unieron los viejísimos elementos nativos con el viejísimo que ellos traían» y «a ellos debemos, pues, la creación de estos cantos, alma de nuestra alma; a ellos debemos la construcción de estos cauces líricos por donde se escapan todos los dolores y los gestos rituarios de la raza» (*ibíd.*) — para proceder más tarde a la denuncia:

Y son estos cantos, señores, los que desde el último tercio del siglo pasado y lo que llevamos de este se han pretendido encerrar en las tabernas mal olientes, o en las mancebías. La época incrédula y terrible de la zarzuela española, la época de Grillo y los cuadros de historia, ha tenido la culpa. Mientras que Rusia ardía en amor a lo

popular, única fuente, como dice Roberto Shumann, de todo arte verdadero y característico, y en Francia temblaba la ola dorada del impresionismo, en España, país casi único de tradiciones y bellezas populares, era cosa ya de baja estofa la guitarra y el cante jondo (*ibíd.*).

Los ejemplos de los músicos Glinka, Korsakow o Debussy, que se suceden a lo largo de la conferencia, abren el camino para la vindicación de esa orientación popular en el arte. La expresión popular es una representación de lo verdadero y lo genuino. Emitir un «grito defensivo» con el fin de rescatarla, se ha convertido en la misión principal de esta «juventud espiritual de España» (*ibíd.*, 212). La pureza de lo popular se encuentra muy alejada del espacio burgués y la creación institucionalizada, por eso, a «todos los artistas jóvenes» les atañe su búsqueda que simboliza «la lucha por lo nuevo, la lucha por lo imprevisto, el buceo en el mar del pensamiento por encontrar la emoción intacta» (*ibíd.*). Las tradiciones se asumen ahora a través de la intelectualización y de un proceso esencialista, de ahí que García Lorca requiera el encuentro con la emoción intacta. Nos habla un «joven poeta moderno» que persigue «una expresión escueta, concisa, libre de excesos retóricos» (Gibson, 2011: 321), que acude a la tradición romántica para concretar un espacio poético «no degradado por la civilización» (García Montero, 2007: 16). Está claro que el autor se sirve del amplio «concepto ‘ literario ’ de tradición», pero existe «todo un conjunto de elementos que no llegan a Lorca por la vía usual de la literatura escrita» y que le proporcionan «el palpito de un *humus* casi desaparecido» (García Posada, 2008: 31). Y, como una «especie de intuidor de antiquísimos motivos culturales», profesa su admiración por el «anónimo poeta de pueblo», cuyas coplas encierran un «temblor lírico» sumamente exquisito, a la mano de «contadísimos poetas» cultos. El misterio «sencillo y real», «limpio y sano» que encuentra en estos dos versos populares: «Cerca tiene la luna, / mi amor ha muerto» resume la visión lorquiana como «un insólito campo de convergencias de las fuentes escritas y orales de la cultura, de las transmitidas a través de las vías usuales, pero también a través de la reactualización de viejísimos elementos, perdidos o dormidos en la psique humana, en un especie de vertiginoso salto hacia atrás» (García Posada, 2008: 32). La apuesta por las formas populares es vital en esta labor de estilización poética. Allen Josephs y Juan Caballero afirmarán que «el arte de Lorca y el arte colectivo del pueblo andaluz tienen la misma procedencia. De ahí que Lorca sea un poeta tan netamente andaluz, tan esencialmente poeta de Andalucía, tan nítidamente intérprete o portavoz de su propia tierra» (1987: 62). Lo cierto es que «los

enigmas del cante» le brindaron «la sensación de irse ahondando en sí mismo, en su propia autenticidad andaluza» (Gibson, 2011: 320), ayudándole a desvelar la eficiencia de la metáfora; en este sentido el «lenguaje poético» pasaba «a identificarse con la exactitud matemática» (García Montero, 2007: 18).

Poema del cante jondo pretenderá alejarse de las coplas de «Melchor Palau, de Salvador Rueda, de Ventura Ruiz Aguilera, de Manuel Machado y de otros», aspirará a tener el aroma de una rosa natural, querrá producirnos la «impresión» de ser una «prosa cantada», apoyada en la «densidad» de un «simbolismo mítico» (García Posada, Poesía I, 2008: 138) y en una «tendencia antropomorfizante» (Gibson, 2011: 312). Deseará transformarse en el viento capaz de «derribar estrellas y disparar nebulosas» (García Lorca, Prosa I, 2008: 221). ¿Cómo logró situarse junto al «limonar encendido del Amor»? ¿Cómo pudo engarzar la tradición con el porvenir? Uno de sus aciertos fue el de comprender el cante jondo primero como un músico y después como un poeta. El manejo de sus «complicadas estructuras musicales» le iba a permitir la inserción de las «técnicas vanguardistas» con un éxito mayor. García Posada calificaría de «ejemplar», siguiendo a Ángel del Río, «la apropiación de la estructura rítmica de la soleá que manifiesta en ‘ Sorpresa ’ o la identificación con los ritmos graves de la guitarra que vertebra el comienzo del ‘ Poema de la Soleá ’. Todo ello sin mimetismos y vinculando siempre la andadura musical al semantismo del poema» (2008: 141). Aprovechó su conocimiento profundo de la música para huir del «medio tono», de la pura imitación, en definitiva, del camino anterior que tomaba al cante desde la envoltura. El cante jondo se convertía en el vehículo de expresión para los nuevos héroes románticos de la modernidad, para los personajes que podían ser «cualquier cosa», como el gitano de la «Escena del teniente coronel de la guardia civil». Todos ellos fluctúan en el extrarradio, operan en el espacio sentimentalmente desmedido de la noche, aunque «la noche se hizo para dormir», según el Joven 1º del «Diálogo del amargo». Son personajes que se han creado en su soledad la necesidad de volar sin alas, que poseen la rebeldía que implica la querencia de libertad y deseo infinito. Pero como «García Lorca no se cree más que un continuador o, metafóricamente, un avivador de un fuego antiguo» (Hernández, 1982: 35), entiende que esa rebeldía siempre tendrá que aparecer frustrada con el desenlace de la muerte a la manera romántica. También será el misterio, como un terreno inexplorado de la existencia, el que conduzca a la tragedia. En ese camino hacia la fatalidad irrevocable, el grito y el llanto, ya no sólo sustentarán el cante, ahora se tornan los compañeros de viaje

de los desposeídos, se hacen visibles en los paisajes, compiten con el viento y los cuchillos, con la negrura de la noche. El grito o el llanto, como desgarraduras del alma, significan la protesta ahogada de quienes se oponen a la salida mediocre y tirana que representa la Guardia Civil.

El núcleo central del libro lo iban a componer «Poema de la siguiyriya gitana», «Poema de la soleá», «Poema de la saeta» y «Gráfico de la petenera». La «Baladilla de los tres ríos», como poema introductorio, presentaba el antagonismo de los paisajes simbólicos de Andalucía, remarcaba la «dualidad vida-muerte» y al mismo tiempo, nos preparaba para la hondura posterior del cante. Después en «Tres ciudades», terminaría de subrayar la oposición entre la intimidad siniestra de Córdoba, la salinidad de Málaga, siempre acechada por la muerte, y la exaltación popular de una Sevilla anhelante de «viejas espinas» («Baile»). Lo más singular de *Poema del cante jondo* es su penetración en el «tejido no visible del cante» (García Posada, 2008: 138), conseguida gracias a la metamorfosis de la siguiyriya en «una muchacha morena» («El paso de la siguiyriya»), de la soleá en una mujer «vestida con mantos negros» («La soleá»), de la saeta en unos «arqueros oscuros» («Arqueros») y de la petenera en una mujer que fue «la perdición de los hombres» («Muerte de la petenera»). Estos «seres antropomórficos», que materializan en su propio ser el destino trágico cantado, suponen «esa ideación de retablo a que él se refiere en la carta a Salazar» (*ibíd.*, 142). El retablo irá ajustándose al puzzle americano, las personificaciones van encajando en un escenario nocturno hasta conformar un «pueblo triste» y «estático» que canta tan «ciego» como un «ruiseñor sin ojos». Y es que los ojos son inútiles en el cante jondo porque sólo «hay que mirar la propia entraña» (Martínez Cuitiño, 1986: 587), así «en la voz entrecortada/ van sus ojos» («Cueva»). El poder de la visión queda anulado en el desamparo de la noche y por eso, «unas muchachas ciegas/ preguntan a la luna» («Después de pasar»). Sucumbir al misterio es perder los ojos, es dejarse arrastrar por la intuición. El poeta no tiene más remedio que convertirse en un cantaor, en una especie médium que es capaz de abrir «el azogue de los espejos» («Retrato de Silverio Franconetti»). Esta obsesión por la preeminencia del grito sobre el gesto, de la plasticidad patética sobre la evocación lírica de museo, radica en sus orígenes: «Yo creo que el ser de Granada me inclina a la comprensión simpática de los perseguidos. Del gitano, del negro, del judío..., del morisco, que todos llevamos dentro» (García Lorca, Prosa I, 2008: 506). Su hermano Francisco expresó que trataría de incorporar unas

«esencias» y unas «actitudes» que en su «voz» poética adquirieron como una «resonancia colectiva» (1980: 185).

Poema del cante jondo humanizó la tragedia del pueblo andaluz, subvirtiendo «los papeles normales de una obra de arte y de un episodio anecdótico» (Debicki, 1968: 204). Pero, en todo caso, el recurso lírico de la estilización acababa por desafiar al lector: «Lorca nos hace preguntarnos cuál es en último término lo más verdadero, lo que ocurre o lo que se canta; así nos obliga a enfrentarnos con el amplio tema de la realidad artística como algo más esencial que la vida cotidiana» (*ibíd.*, 205). Estas peculiaridades que configuran el universo del libro, subrayan, según Paepe, la «visión granadina» con la que se ha concebido porque «para sondear el mundo del cante jondo hay que verlo con los ojos de Granada, solitaria y contemplativa, una visión que incluso hace mella al mito universal de felicidad y amor que engalana Sevilla» (1986: 105). El poeta, que abandona «el trino colorista» y «el patetismo de la copla», da paso a su propia angustia que presenta «una dicotomía sin posible sosiego: realidad y sueño, muchacho y muchacha, sol y sombra, amor y muerte» (*ibíd.*).

Romancero gitano

García Lorca que se enfrenta a la vida como «si tuviera la certidumbre trágica de su brevedad», reconoce en la gitanería una «impetuosidad vital» afín (Carisomo, 1969: 7). Este sentimiento compartido le permite comprender el estremecimiento que padece esta raza, además le conduce a la admiración máxima con la que se construye el mito. La búsqueda y la consolidación de las esencias gitano-andaluzas, que definieron *Poema del cante jondo*, fueron fundamentales para sentar las bases de lo que acabó siendo una «sola entidad de intuición poética» (*ibíd.*, 47). Por otro lado, la «agitanización del universo» o la «universalización del gitano» (Allen Josephs y Caballero, 1987: 77) obligaba a desentrañar el misterio con el que se expresaba su sensibilidad, es decir, requería profundizar en los enigmas del cante jondo. La huida de los clichés picarescos y folklóricos exigía la valoración de lo gitano como un proceso que iba desde el interior hasta el exterior; previamente debían reconocerse los motivos que erigían ese mundo de «presentimiento» y «maldición», de «superstición» y «espanto» (Díaz Plaja, 1968: 122). No extraña que la «Canción del gitano apaleado», de *Poema del cante jondo*, se

convirtiera en un preludio del *Romancero*. Ya está aquí el conflicto que surge en su primer mundo y al que se refiere Díaz Plaja: la gitanería con su «vitalidad múltiple y desgarrada» enfrentada a la Guardia Civil que representa la «fría unidad armada» (*ibíd.*, 123). También se anuncian los peces, los barcos y el agua como símbolos concretos y herméticos que decoran o envuelven ese universo de pasiones desmedidas que es el *Romancero*.

El libro, publicado en 1928 por la *Revista de Occidente*, iba a ser un compendio de «nuevos temas y viejas sugerencias», según le comunicó a Jorge Guillén en 1926. Sus confesiones epistolares esclarecieron su ambición: «armonizar lo *mitológico* gitano con lo puramente vulgar de los días presentes». La finalidad era ofrecer una obra de «belleza nueva» y no en vano la empresa mostraba su dificultad, pues, desde *Poema del cante jondo*, García Lorca ambicionaba la interpretación singularmente trágica de una Andalucía que hasta el momento había quedado oculta: «Quiero conseguir que las imágenes que hago sobre los tipos sean *entendidas* por estos, sean visiones del mundo que viven, y de esta manera hacer el romance *trabado* y sólido como una piedra». Así el *Romancero* que aspiró a ser «un libro de Andalucía», hallaría su originalidad engarzando la «tradición realista y popular» con un «nuevo sentido estético» (Berenguer Carisomo, 1969: 46). Y otra vez se convertiría en un «retablo» andaluz de dimensiones cósmicas, donde los gitanos, los caballos, los arcángeles y los planetas, con su brisa judía y su brisa romana, desvelarían una Andalucía invisible. Todos dispuestos para amparar al único personaje que García Lorca consideraba verdaderamente andaluz: la Pena, ese sentimiento caracterizado por ser más etéreo que terrestre, distanciado de la melancolía y la nostalgia:

[...] el libro es un retablo de Andalucía con gitanos, caballos, arcángeles, planetas, con su brisa judía, con su brisa romana, con ríos, con crímenes, con la nota vulgar del contrabandista, y la nota celeste de los niños desnudos de Córdoba que burlan a San Rafael. Un libro donde apenas si está expresada la Andalucía que se ve, pero donde está temblando la que no se ve. Y ahora lo voy a decir. Un libro anti-pintoresco, anti-folklórico, anti-flamenco. Donde no hay ni una chaquetilla corta ni un traje de torero, ni un sombrero plano, ni una pandereta, donde las figuras sirven a fondos milenarios y donde no hay más que un solo personaje grande y oscuro como un cielo de estío, un solo personaje que es la Pena que se filtra en el tuétano de los huesos y en la savia de los árboles, y que no tiene nada que ver con la melancolía ni con la nostalgia ni con ninguna aflicción o dolencia del ánimo, que es un sentimiento más celeste que terrestre;

pena andaluza que es una lucha de la inteligencia amorosa con el misterio que la rodea y no puede comprender (García Lorca, Prosa I, 2008: 359)

La contemplación de la pena andaluza como un único personaje dentro del *Romancero* encerraba el propósito de definir y arraigar toda una estética particularísima, basada en un «sentimiento trágico andaluz y panteísta» (Allen Josephs y Caballero, 1987: 107). Los gitanos, intérpretes de una autenticidad vital que al poeta le interesaba resaltar, encarnaban el cometido perfecto de esta cosmovisión, por eso, buscaría a través de ellos «la raíz oculta de toda la humanidad» (*ibíd.*, 106). De paso, sus emociones constituían una alternativa sólida para eludir el arte «frío» y «deshumanizado», que impedía el florecimiento de las verdades y las pasiones de carácter universal: «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, Prosa I, 2008: 359). Esta apreciación ligaba en parte con la visión juanramoniana del pueblo, sin embargo, García Lorca advirtió en el gitano la conexión permanente entre los instintos y los impulsos y la necesidad de satisfacerlos y llevarlos a cabo. Desde luego, era una filosofía vital mucho más potente que no sólo cumpliría con las premisas de su estética literaria, sino que ofrecía la oportunidad de sobrepasar la anécdota folklórica. En el *Romancero*, la gitanería se distinguirá con «carne y sangre de realidad», será mostrada con su «complicada y profunda humanidad»; «orgullosa y perseguida, valiente y femenina, artista y soñadora, desarraigada y andalucísima» (Díaz Plaja, 1968: 115). Pero la mitificación sólo podía lograrse si todo ese repertorio de personajes se escapaba por medio de sus pasiones extremas de lo propiamente humano. Y, es más, en el afán de componer una ficción también extrema, la probabilidad de obtener una verdad esencial, paradójicamente, era más factible. Como explica Martínez Nadal:

En el *Romancero* es el gitano, realidad o sueño, convertido en mito, como todo ese mundo de santos y vírgenes, reyertas y sexo, espera, y siempre muerte.

Lo que en manos de otros poetas fue retrato o donaire, gravedad o pintoresquismo, en Lorca pierde contorno real para entrar en el mundo atemporal de los sueños. La popularidad sostenida, que eludió a poetas como Rueda, Villaespesa y Manuel Machado, pese a un tratamiento más realista del tema, se vertió a torrentes sobre unos romances que parecían despertar en todo lector u oyente resonancias ocultas, aun

cuando el pleno sentido de imágenes y metáforas tuviera forzosamente que escapar a la mayoría de sus entusiastas.

Es que el mundo mítico de Lorca no es otro que aquel mismísimo mundo que describe en sus conferencias, donde el gitano, idealizado y llevado a un plano casi abstracto, es el centro. Lo que hace es poetizar el mundo mítico que él sabe perfectamente que existió en Andalucía. Ese mundo lo describe de manera doble: por sus lecturas de tragedias y mitologías y por sus indagaciones intuitivas pero a propósito en el mundo gitano andaluz del arte. Del mismo modo doble, vía culta y vía popular, metáfora cultísima y metáfora popular, crea o recrea, el mundo mítico andaluz, que es un mundo antiguo en sus mitos y atávico en sus personajes (I, 1979: xxix).

En este universo, donde se confunden la realidad y el sueño, sus personajes se moverán por tres mundos bien diferenciados. En el primero, sitúa Díaz Plaja, a las «criaturas de carne y hueso» que lucharán en «un mundo dramático de fuerzas contrapuestas». Es el escenario en el que se enfrentan la gitanería y la Guardia Civil, la pasión humana contra la frigididad de la civilización. El segundo mundo vendrá representado por un «friso de las imágenes beatas: la Virgen María, San José, Santa Olalla, los arcángeles». No obstante, el tercer mundo, que se acomoda entre el mundo real y ese «cielo de beatitud», constituye el espacio «de lo indecible, de lo imponderable, que alienta de manera tan viva en lo más hondo el espíritu gitano» y en donde el viento se personifica en un «gigante perseguidor», «la sangre en una serpiente agorera, la muerte en una segura e irreprimible angustia». Este tercer ámbito, que Díaz Plaja considera «el más profundamente original del *Romancero gitano*», se presagiaba ya en *Poema del Cante jondo* (1968: 11). Ahora el poeta ha cristalizado ese «mundo de cosas impalpables», que oscilan entre «lo natural y lo metafórico» (*ibíd.*), finalmente ha dado forma poética a un «redondo universo absoluto», en palabras de Guillén, que conecta mediante imágenes simbólicas esos tres mundos (cit. en Allen Josephs y Caballero, 1987: 105). Como explicó Salinas, estamos ante metáforas que se convierten en premoniciones, que «avisan de una inminencia, de un algo que se prepara en lo que va a venir, inexorable», que anuncian la llegada de la muerte. «Y es que el reino poético de Lorca, luminoso y enigmático a la vez, está sometido al imperio de un poder único y sin rival: la Muerte. Ella es la que se cela, y aguarda su momento, detrás de las acciones más usuales, en los lugares donde nadie la esperaría» (1961: 369). Pero es curioso que si el morir deja indiferente al gitano, por el contrario, la imagen de ésta le horrorice, tal vez, porque representa la frialdad implacable del destino o de las mecánicas que impone la razón frente a lo ardoroso de la vida.

El poemario conseguirá una tensión entre las fuerzas atávicas más opuestas: el amor erótico contra la muerte, dos polos opuestos que se ligan mediante los hilos de la angustia y el terror desafiante, dispuestos como nervios que se cruzan e impulsan hacia «un conglomerado de violencias y frecuentemente de crímenes» (de Miguel Martínez, 1990: 19). Y es que el choque entre las pasiones puras y el adocenamiento tiránico sólo puede explotar en una lucha violenta. Al final, la raza, recelosa de sus Verdades, se configurará como «una enemiga del orden establecido y de la ley que lo protege» (García Posada, 2008: 32). El «Romance de la Guardia Civil Española» representará el colofón de «tanta violencia aislada, de tanta muerte individual», derramará «un plétórico asesinato colectivo», que aparece como «una orgía desenfadada de violencias, de saqueo a sable, fusil y fuego» (de Miguel Martínez, 1990: 23). No resulta menos significativo que el romance decimoquinto se sitúe en la vulnerabilidad del amanecer («el alba meció sus hombros/ en largo perfil de piedra»), en una claridad tímida y pérfida que anuncia la destrucción de la «ciudad de los gitanos» y el triunfo de la normalidad. Pero la aurora también se corresponde implícitamente con el cese del cante en una noche de juerga flamenca y con el regreso a un silencio que desalienta. El alba en ambos momentos, tanto en el poético como en el real, simbolizará que «todo cuanto se ha cantado [...], es estúpidamente destruido y arde por voluntad ajena y asesina de las fuerzas de la represión, de las fuerzas que están para exterminar cualquier forma de heterodoxia» (*ibíd.*).

Si *Poema del cante jondo* componía y fijaba los paisajes interiores que vibraban en una noche de cante, *Romancero gitano* se adentrará en los personajes que posibilitan esas emociones, se hundirá en el universo sobredimensionado que inspira los cantos terribles de estos protagonistas. García Lorca deseaba que sus gitanos representasen «la máxima estilización artística» (Allen Josephs y Caballero, 1987: 91) y, en efecto, los gitanos de sus romances no iban a ser «aquellas gentes que van por los pueblos, harapientos y sucios; ésos son húngaros» (cit. en *ibíd.*). Los suyos se distinguirían como esas «diez familias de la más impenetrable casta pura», que, «desde Jerez hasta Cádiz», «guardan con avaricia la gloriosa tradición de lo flamenco» (cit. en *ibíd.*, 93). El escritor no estaba poetizando, sostienen Allen Josephs y Caballero, pues se dejaba influenciar por los sublimes «logros artísticos» que habían conseguido, por ejemplo, la dinastía de los Ortega. La reivindicación de estas «diez familias», de carácter fogoso y heroico, era el primer paso para construir la tan ansiada mitificación gitana. Quería arrojar una luz sobre un mundo constantemente despreciado, así aduciría que el gitano simbolizaba «la cosa más pura y

auténtica» de Andalucía. Pero también reclamaba «su valor de depositarios de la tradición y de voceadores de ella con un amaneramiento especial» (cit. en Hernández, 1982: 12). Era una forma de consolidar su mirada mítica hacia la tierra trágica. Y los personajes que desfilarán por el *Romancero gitano*, articularán «un mundo de propia ideación en que lo subjetivo se objetiva a través de materiales tomados de la gitanería como realidad social y, sobre todo, folklórica» (de Miguel Martínez, 1990, 25, 26). Este mundo vincularía la frustración del deseo amoroso a la feminidad, precisamente, un sentimiento que se correspondía con las soleares; por otro lado, la violencia, la sangre y la muerte, como temas cardinales de los martinets, las tonás y las seguriyas, se asociarían con la orbe masculina. Los sonidos jondos se manifiestan en el «Romance del emplazado», donde se escucha el golpe insistente y funesto de los martillos sobre los yunques. Es el compás de los martinets el que desvela al Amargo, es la anunciación de la muerte. Los ecos de una alboreá suenan en «Thamar y Amnón», aquí unas «vírgenes gitanas» jalearán ante la «flor martirizada» de la protagonista. Las notas de una guitarra cimbrean la mayoría de los poemas que acompañan y lamentan el destino trágico de sus personajes. El «Romance de la pena negra», protagonizado por Soledad Montoya, recogerá los aires sombríos y anhelantes de la soleá, materializará el desasosiego de una mujer que es un «caballo que se desboca», que sólo pretende encontrar la «alegría» y su «persona». Ya «Prendimiento de Antoñito el Camborio en el camino de Sevilla» y «Muerte de Antoñito el Camborio» poseen la determinación de una seguriya áspera y doliente («Tres golpes de sangre tuvo/ y se murió de perfil. // Viva moneda que nunca/ se volverá a repetir»). Y es que para García Lorca lo flamenco era «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» (cit. en Allen Josephs y Caballero, 1987: 93)

El duende

Será en Nueva York, en 1930, donde el poeta sienta la necesidad de volver a las raíces del cante jondo. Entonces, le pedirá a su familia la versión impresa de su conferencia de 1922, «Importancia histórica y artística del primitivo canto andaluz llamado 'cante jondo'». Desea «recoger las sugerencias de ella» (Maurer, 2000: 83), estimulado por el recuerdo de «la taberna del Polinario con un ciprés y una silla rota». Desde la «angustia»

y la «geografía» (*ibíd.*) de Manhattan, se propondrá reelaborar la antigua conferencia para ofrecer finalmente «Arquitectura del cante jondo» (1932). Christopher Maurer explica las motivaciones de García Lorca por aquellos días:

En su conferencia de 1922 había hablado de su alcance internacional, y en Nueva York contempla por primera vez esa recepción en el extranjero. Ante las damas del Cosmopolitan Club da un bello discurso sobre Antonia Mercé, «La Argentina», cuyo refinado arte relaciona con el cante jondo. Estrecha su amistad con Andrés Segovia, que había participado en el Concurso, y con «La Argentinita», que ha llegado de España acompañada de Ignacio Sánchez Mejías. No tarda en interesarse en formas musicales relacionadas, de alguna forma, con el cante jondo español. Gracias a la escritora negra Nella Larsen, una de las figuras principales del «Renacimiento de Harlem», escucha los «cantes espirituales» de los negros, y reacciona con vehemencia: « ¡Pero qué maravilla de cantos! Sólo se puede comparar con ellos el cante jondo». En Harlem oye, además, el jazz y los blues, que parecían tener un origen rural similar, y una explotación comercial parecida a la del cante jondo. En La Habana observará como un tesoro artístico comparable al cante jondo —lo que llama el «puro canto de los campesinos negros» —es repudiado por «la cursilería» de las clases medias cubanas (2000: 84).

No hay duda de que el cante jondo continúa siendo un tema que suscita su interés. La nueva versión, «Arquitectura del cante jondo», dista poco de la conferencia original, aunque la flamencología hubiese avanzado en ese período de tiempo. Pero sí «debieron de influirle las investigaciones de Máximo José Kahn —publicadas en *La Revista de Occidente* — sobre el origen hebraico del cante jondo» (*ibíd.*, 87). No obstante, continúa dando por válidas las aportaciones musicales que Manuel de Falla le brindó en su trabajo de 1922. Volverá a insistir en el carácter milenario y natural del cante jondo, además de en sus «variadas gradaciones del sentimiento humano, puestas al servicio de la expresión más pura y exacta» (García Lorca, Prosa I, 2008: 228). Como observamos, se alargan las claves que articularon la primera versión, sin embargo, este hecho no trasluce un agotamiento por parte de García Lorca, pues al remarcar todas las características excepcionales del cante jondo, reivindica y rescata de nuevo, casi a modo de celebración, la reveladora intuición popular que lo distingue. En ningún momento pretende ser un flamencólogo, sólo «conduce al conocimiento poético hasta mucho más allá de su propio saber intelectual» para «dejar algunas iluminaciones inéditas e irrepetibles» (Grande, 1992: 35). Este es el auténtico propósito, por eso, no se aprecian demasiadas alteraciones. Ahora se muestra más interesado por ahondar en el concepto de «duende»; de hecho,

adelanta algunas nociones que desplegará en su posterior conferencia, «Juego y teoría del duende» (1933). Empezará a referirse en «Arquitectura del cante jondo» al «poder mágico» que posee un guitarrista «para saber dibujar o medir una ‘seguiriya’ con acento absolutamente milenario» (García Lorca, Prosa I, 2008: 232). Resulta significativo que «lo milenario no es ya una propiedad inherente a las coplas, sino una ilusión que logran crear los artistas mejores» (Maurer, 2000: 90). Esta consideración enlaza con otra novedad del texto. García Lorca pasará a dar cuenta de la importancia que tiene la personalidad de los artistas flamencos — «la personalidad del guitarrista es tan acusada como la del cantaor»—, frente a la primera versión que prefería los términos de «pueblo» o «colectividad». Esta postura «marca un cambio» que se visibilizó en su escrito sobre «La Argentina», pues aquí «asoma en su obra por primera vez la idea de que el individuo estiliza la tradición de acuerdo con su propia personalidad» (*ibíd.*, 89). Esta idea se iba a palpar en «Juego y teoría del duende», donde el temperamento de los artistas iba a nivelarse con la fuerza abstracta del duende. Por lo tanto, «Arquitectura del cante jondo» va fraguando las tesis posteriores, preocupadas cada vez más por la esencia pura e indefinible que vertebra el cante jondo, de ahí que ya no importen demasiado «las rígidas distinciones» entre «lo jondo y lo flamenco», entre «lo profesional y lo amateur». También hay que destacar que en la nueva conferencia se presenta un poeta con una actitud mucho más combativa y comprometida que en la anterior. García Lorca se muestra seguro, crítico y escudriñador con la realidad cultural española, trasluciendo en sus palabras la experiencia del concurso de 1922. Este comportamiento no es fruto de una pasión momentánea, sino de una valentía meditada. Recordemos que había expresado en su correspondencia familiar, su deseo de «presentar en polémica» dicha conferencia. Podemos ver que no vacila en cargar contra quienes «adoran» el cante jondo de repente:

Entonces Falla se dedicó a organizar un concurso de cante jondo con la ayuda de todos los artistas españoles y la fiesta fue por todos conceptos un triunfo y una resurrección. Los que antes detestaban, ahora adoran, pero yo les conozco. Ellos están detenidos por un criterio de alta autoridad, pero serán los primeros en saltar en contra, porque no lo han comprendido nunca. Por eso cuando me tropiezo con algún intelectual frío o algún señorito de la biblioteca que pone los ojos en blanco oyendo unas soleares, yo le arrojo a la cara con ímpetu ese puñado de crema blanca que el cinematógrafo me ha enseñado a llevar siempre oculto en mi mano derecha (García Lorca, 2000: 113).

Seguirá cuestionando el papel dominante de esa «cursilería española» que ha arrinconado el cante, por considerarlo «un pecado contra el buen gusto, el asqueroso buen gusto de las gentes». Y es que desde el comienzo de «Arquitectura del cante jondo» ya desaprueba «a los ignorantes de su ámbito emotivo», que sólo son capaces de evocar «una falsa España de bajo fondo llena con los últimos residuos que dejó en el aire la bailarina del mal fuego y los bucles empapados en vino que lograron triunfar en París». Está claro que «el arte tradicional» en el discurso lorquiano iba tomando «una dimensión de protesta que no poseía en el 22» (Maurer, 2000: 95 y 96). Gracias al folklore, había descubierto la multiforme realidad española y en «sus repetidos viajes por la Península» llegó a constatar «la exactitud del conocimiento que la cantera popular le transmitía» (García Posada, Prosa I, 2008: 15). Pero ahora los cantes, como la playera o «el martinete propiamente gitano», se convierten en «poemas de gente oprimida hasta lo último, donde se estruja y aprieta la más densa sustancia lírica de España: gente libre, creadora y honestísima casi siempre» (García Lorca, 2000: 157). Y es muy curioso cómo Lorca insinúa que los entornos extremos suelen conducir a los individuos a gestionar las reglas de su propia libertad, al margen de la sociedad que los rige. Los cantes resultan el producto artístico y límite de esa experiencia vital, por eso, «son patéticos siempre, atacantes y extáticos con las quillas puestas hacia arriba. No hay momentos de amor correspondido ni felicidad tranquila». Esta observación nos traslada a la lectura de «Juego y teoría del duende» (1933) porque el duende como «poder» inconsciente surge del «espíritu oculto de la dolorida España» (García Lorca, Prosa I, 2008: 328). El duende sólo habita al lado de quien canta «en el filo, a punto de caer en el sitio donde no se vuelve» (*ibíd.*, 332), es un enemigo de la inspiración racional que promueven el ángel y la musa. Es cierto, como proponen Allen Josephs y Caballero, que Lorca traza aquí toda una «teoría del arte que emana de la tierra andaluza» (1987: 39). Si el ángel y la musa acompañan al creador, el duende sólo aparecerá cuando éste haya llegado a «las últimas habitaciones de la sangre». Entonces se despertará como una fuerza huracanada con sus «alas de cuchillos oxidados» (García Lorca, 2008: 333), esperando la lucha cuerpo a cuerpo porque este espíritu «furioso y avasallador» (*ibíd.*, 332) no se presencia «si no ve posibilidad de muerte» (*ibíd.*, 336). Su lugar estará cerca de los que estén dispuestos a converger en un «tuétano de formas». La aceptación de su desafío implicará siempre el riesgo irreparable sobre el «cuerpo vivo que interprete» (*ibíd.*, 333). De ahí que el duende no tenga «mapa ni ejercicio». «Sólo se sabe que quema la sangre como un trópico de 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» (*ibíd.*, 331). El duende es el poder esquivo que viene desde la muerte para congratularse con los vivos capaces de morir en el intento de algo supremo, de esos vivos que se lanzan a la búsqueda de «nuevos paisajes y acentos ignorados», que anhelan «un aire con olor a saliva de niño» (*ibíd.*, 339). Y son «los grandes artistas del sur de España, gitanos o flamencos, ya canten, bailen o toquen, los que saben que no es posible ninguna emoción sin la llegada del duende» (*ibíd.*, 331). El poeta está sugiriéndonos «una teoría de inspiración dionisiaca del arte por medio del duende» (Allen Joseph y Caballero, 1987: 41), que en el flamenco encuentra su mayor realización. La anécdota que refiere sobre *La Niña de los Peines*, quien lograra «matar todo el andamiaje de la canción» para quedarse «desamparada» y luchando «a brazo partido» con el duende (García Lorca, Prosa I, 2008: 332), no describe sino esa «situación límite», a la que aludía Caballero Bonald, cuando se produce «la biológica sublimación de una angustiada intimidad». Como explica el poeta jerezano:

Es inevitable relacionar el sentido último de este proceso espiritual con el de los antiguos ritos dionisiacos o, en todo caso, con el de las ceremonias sagradas de ciertos pueblos primitivos. La vecindad del éxtasis y las apariencias de delirio pueden obedecer, y obedecen de hecho, a razones psicológicas o religiosas muy parecidas. El intérprete penetra de improviso en el territorio de una clarividencia, o de una capacidad de plenitud, que no reside ni en la significación del tema ni en los artísticos alardes de la música o la plástica – ni mucho menos en los virtuosismos de la voz o del gesto –, sino en ese trasfondo expresivo —el «duende»— de donde mana el imprevisible chorro de la revelación flamenca. (1975: 69)

García Lorca expresaría que «la llegada del duende» se anunciaría como una «evasión», vinculada directamente a un «entusiasmo casi religioso»:

En toda la música árabe, danza, canción o elegía, la llegada del duende es saludada con enérgicos «¡Alá, Alá», «¡Dios, Dios», tan cerca del «¡Olé!» de los toros que quién sabe si será lo mismo, y en todos los cantos del Sur de España la aparición del duende es seguida por sinceros gritos de «¡Viva Dios!», profundo, humano, tierno grito de una comunicación con Dios por medio de los cinco sentidos, gracias al duende que agita la voz y el cuerpo de la bailarina... (Prosa I, 2008: 332).

Se trata de una emoción casi religiosa que se escapa de las supersticiones y que prefiere congratularse con el poder fervoroso suscitado por el misterio. De un modo soterrado, el poeta nos advierte del peligro que comporta confiar en el «autoritarismo» de cualquier

«lógica» (Grande, 1992: 40), elige la aventura que propone el duende, que no enmascara su juego esquivo y arriesgado con el creador y su obra. Así reveló que el duende «presupone siempre un cambio radical en todas las formas», concediéndonos, según Félix Grande, una «metáfora del arte» (1992: 72). «El arte enduendado» nos convierte en cómplices del «borde de la herida» (García Lorca, 2008: 337), «nos hace tomar conciencia de este sufrimiento» (García Posada, 2008: 17). Y sentencia García Lorca: «todas las artes son capaces de duende» y «aun los países» (2008: 333) como España que es un territorio regido por la sangre, el amargor y la muerte.

4.3.3 Rafael Alberti

El recuerdo de la bahía de Cádiz conduce a Rafael Alberti a la elaboración poética de su primera gran nostalgia. Es este sentimiento irrevocable, «la creciente melancolía de un muchacho de mar anclado en la tierra», el que permitirá su primer libro. Son las memorias de un Sur marítimo, luminoso y amplio, las que se ofrecerán como una fuente de motivos para su estética, a medida que tejen ese «hilo mitológico» (García Montero, 1988: xxxvi) tan visible en su obra. La Andalucía juvenil es ante todo el mar que simboliza el paraíso perdido e irrecuperable, será un espacio que va recreándose en el interior del poeta y que desemboca en «una vivencia y una conciencia de identidad impregnadas de la universalidad y de la apertura, de la solidaridad radical con lo humano que caracteriza a lo andaluz más auténtico» (Vázquez Medel, 2003: 68). Él mismo confesó en *Canciones del alto valle del Aniene* (1967-1972) que sus quince primeros años en la tierra gaditana fueron fundamentales en la forja y la consolidación de su personalidad literaria:

Picasso mamó de Andalucía hasta casi los diez años. Yo, hasta poco más de los catorce. Él no volvió más. Yo, poquísimas veces, y en viajes cortísimos. Toda esa claridad, locura, gracia, pasión, arrebato, arbitrariedad, esa chufa y burla violenta se las debe Picasso sin duda —y esto ya se ha dicho— a su infancia malagueña. Como yo —y perdón por este paralelo que establezco con él —le debo al mar de Cádiz toda la sustancia de mi poesía (Alberti, Poesía III, 1988: 220).

El paralelismo con Picasso resultaba acertado. Manuel Durán quiso atender la correspondencia entre los dos artistas: «en ambos casos la tempestad interna acaba por amortiguar su violencia, sin perderla del todo. La serenidad, el equilibrio, se funden con

una incurable nostalgia, o se plasman en una recreación muy moderna y muy original de imágenes tradicionales» (1975: 15). Y es que concibieron una Andalucía sin márgenes, «ancha y abierta», con «un aire poblado de naranjos en invitación a la lejanía», opuesta a la recreación lorquiana, más «limitada y replegada» (Cirre, 1982: 71). En definitiva, una apertura diferente hacia la universalidad que Juan Ramón Jiménez percibió en su lectura de *Marinero en tierra* (1925): «‘ Poesía popular ’, pero sin acarreo fácil, personalísima; de tradición española, pero sin retorno innecesario; nueva, fresca y acabada a la vez; rendida, ágil, graciosa, parpadeando: andalucísima» (Alberti, Poesía I, 1988: 117- 119).

Rafael Alberti llegaría al tono popular movido por una necesidad poética, que dejó ver sus claras raíces sentimentales. En su conferencia, «La poesía popular en la lírica española contemporánea», pronunciada en el año 1932, reconoció el valor que ésta había cobrado como una nueva forma de inspiración. Se ponía de manifiesto, explica Salinas de Marichal, «la indudable relación entre erudición y poesía», entre los «grandes estudiosos» del Centro de Estudios Históricos, «con Menéndez Pidal» a la cabeza, y los «jóvenes poetas» de la Residencia de Estudiantes (1968: 82). Son momentos en los que ambas instituciones comparten el objetivo de avivar la tradición lírica anónima, con el fin de impulsarla hacia el futuro. Es más, el musicólogo Torner ha publicado, gracias a la Residencia, *Cuarenta canciones populares* (1926), escogidas en las veladas que organizan los residentes. Por estas fechas, Alberti se ha convertido en un lector ávido de cancioneros y acude alguna vez que otra vez a las sesiones nocturnas celebradas en la mítica Residencia.

La lírica anónima recuperará una importancia que adquiere resonancias europeas. Si eruditos como Menéndez Pidal, T. S. Eliot o Max Jacob animaban a renovar la poesía joven desde los presupuestos de la tradición popular, los nuevos autores, como los surrealistas, empezaron a tomarla como la expresión «más auténtica y más fundamental» (cit. en Salinas de Marichal, 1968: 85). Alberti hallaba el mejor «surrealismo español» en «lo popular, en una serie de maravillosas retahílas, coplas y rimas extrañas», en las que «ensayé apoyarme para correr la aventura de lo desconocido» (1970: 97, 98), según confesó en la conferencia antes mencionada. A los neopopularistas, como puntualizó Kurt Spang, les entusiasmaba «la coincidencia de estas imágenes —sacadas sobre todo del folklore andaluz— con los postulados de la poesía contemporánea» (1973: 42). Estas explicaciones de carácter estrictamente formal, aparte de señalarnos el consabido viraje desde la modernidad hacia la tradición, nos indican que el rescate del pasado literario y

de la lírica popular brindó una alternativa a las estéticas de vanguardia a los poetas del 27. El caso específico del procedimiento albertiano demuestra que los condicionantes ambientales, a los que aludíamos, tuvieron un peso decisivo en la manufacturación de lo popular, notoria en *Marinero en tierra*.

La niñez del gaditano fue transcurriendo entre la imagen azul del Puerto de Santa María, el rumor constante de las coplas orales y la música natural del viento y las olas. En *La arboleda perdida* (1959)⁶⁹ evocó como «aquel colegio de monjas» retenía «seguramente el eco de mis primeros juegos, de esos primeros gritos y cantos, ya claros y preciosos en el nacimiento de mi memoria» y a continuación reprodujo la siguiente coplilla: «Las hermanas carmelitas, / con delantales azules, / se parecen a todos los cielos/ cuando se quitan las nubes» (Alberti, 1989: 17) Aunque resulte evidente «que se trata de una recreación literaria, dónde las anécdotas están cargadas, exageradas, en busca de una significación intelectual o poética» (García Montero, 1996: 11), el libro primero de sus memorias está marcado por «la huella de todas estas experiencias con la copla popular», que le revela, «en un sentido profundo», la «propia sustancia viva» de esta poesía que «fluye en un irse haciendo de boca en boca y de canción en canción» (Mateos Miera, 2009: 37). Sobre todo, los recuerdos de estas coplas constituyen «posibilidades literarias extraídas de la propia vida» (García Montero, 1996: 12). Gracias a su ritmo puede reconducir poéticamente la nostalgia que le ha suscitado la pérdida del paraíso juvenil. Su musicalidad refuerza esa fractura sentimental, que reviste con la alegría propia de las composiciones aprendidas. Rafael Alberti ha comprendido que el lenguaje y las estructuras populares, tan presentes en su memoria, se establecen como la única posibilidad estética para sellar esa melancolía que ha trascendido la anécdota vivencial. «El poeta canta, sí, pero con su canción encubre el primer dolor de su vida. [...] Y, por este dolor, la gracia y el ángel de los versos trascienden seriedad y hondura» (Zardoya, 1975: 75). Visto de este modo, los poemas de *Marinero en tierra* fueron concebidos de un modo muy flamenco, pues simulan una vía para exorcizar el dolor al que aludía Zardoya. Pero las emociones amargas «desaparecen en la obra porque en ella la imaginación dinámica y el poder sugestivo del lenguaje poético formarán el puente de palabras e imágenes desplegadas que van a la mar» (Salinas de Marichal, 1968: 14). Aparecerá un universo marinero surgido de la síntesis entre «lo popular y lo artístico, la sencillez y el refinamiento» y que presenta sus deudas literarias: «Gil Vicente, una

⁶⁹ Todas las citas de *La arboleda perdida* corresponden a la edición de Seix Barral, Barcelona, 1989.

canción popular (*En Ávila, mis ojos...*), Juan Ramón Jiménez y Baudelaire» (Gullón, 1975: 66). Ricardo Gullón se preguntó cómo hilvanó el vínculo con el poeta francés: «acaso en la coincidencia de la nostalgia sentida por el mar-camino, por el mar, tan distante del acosado *dandy* parisino como del andaluz recluso en la sierra de Guadarrama» (*ibíd.*, 66 y 67). Deducimos que nada le pareció incompatible al escritor, quien equiparó el duende del cante jondo con aquella premisa baudelariana: «Au fond d'l Inconnu pour trouver de nouveau!». Al respecto Mateos Miera entiende:

Que Alberti sitúe el cante jondo a la altura de una de sus más confesadas preferencias poéticas, el único autor extranjero que nunca falta en la lista de sus fuentes literarias y al que incluso nuestro poeta ha traducido al español, indica claramente la importancia artística que concede a estas manifestaciones poéticas y musicales, que si de momento se mantienen sólo como un referente estético pronto habrán de ir adquiriendo un significado ideológico, como auténtica expresión del sentir popular, que será lo que lleve a Alberti a evocarlas con asiduidad en su obra en la década de los años treinta, más que sus características formales, que no influyen directamente en el estilo albertiano de estos años (2009: 75 y 76).

El primer contacto que recuerda el poeta con el mundo flamenco se produjo a los diecisiete años, en 1919. Su experiencia, relatada en *La arboleda perdida*, tuvo lugar en un burdel de Málaga, donde descubriría a «un guitarrista volcado sobre el hoyo de su guitarra», que «rasgueaba en sordina para unos marineros prendidos a los cuellos y torsos bronceados de sus elegidas» (Alberti, 1989: 119). Para el adolescente, «el flamenco suena apenas como un bajo continuo que se funde de forma natural en aquella fiesta amorosa, disuelta en un gozo casi panteísta armonizado con la Naturaleza» (Mateos Miera, 2009: 74). Sin embargo, desde el principio, aparece arraigado a la mitificación del amor y el mar, se entremezcla con las imágenes que después serán ensoñadas y engrosarán su material poético. En la «alegre fiesta de amor», que significativamente acontece en el Sur, convergen «el cante, el bordoneo, el gozo de las risas y los gritos, más encendidos cada vez por la llama del vino», que «subían a entrelazarse con el rumor del mar» (Alberti, 1989: 120). Podríamos afirmar que nace aquí, y aún de manera secreta, la identidad literaria que Alberti se asignará y defenderá en un futuro: «Soy un poeta del sur, lo conozco muy bien y estoy contagiado de todo lo popular». De hecho, cuando adquiera una plena conciencia sobre su labor poética, no dudará en situarse al lado de aquellos autores en los que «el manadero de lo popular les sigue mojando de agua clara su obra».

La tierra andaluza, al igual que la expresión del cante jondo, exige una manera determinada de afrontar la creación literaria: «pero es que los poetas que hoy han sentido e intentado recrear lo popular nacieron en el Sur de España. Todos ellos tienen el deje de este cante, la tristeza de su filosofía, su insistencia sobre la muerte, su sentido dramático del amor y el odio» (Alberti, 1970: 101). Precisamente, este «deje» iba a manifestarse en los versos de *Marinero en tierra* que dedicó a Rodolfo Halffter: «Si mi voz muriera en tierra, / llevadla al nivel del mar/ y dejadla en la ribera».

Alberti asistiría en 1927 a una fiesta organizada por el torero Ignacio Sánchez Mejías y entre los invitados se contaron otros poetas y el cantaor Manuel Torre. Su actitud ante el flamenco distó notablemente, ya no era el adolescente que apreciaba esta música como parte de un conglomerado sensorial y festivo, sino que ahora distinguiría y admiraría su profundo calado emocional. Se sobrecoge, se deja agarrar por la garganta con la voz del cantaor, cuyos gestos y palabras le recuerdan a «un bronco animal herido, un terrible pozo de angustias». Ante el «Niño de Jerez» nos encontramos a un poeta interesado más que por la voz desgarrada, sorprendido por las palabras que conforman estas coplas, «versos raros de soleares y seguiriyas, conceptos complicados, arabescos difíciles». Sería reveladora la respuesta de Manuel Torres cuando un invitado de la fiesta le preguntó por el origen de sus letras: «—Unas me las invento, otras las busco» (Alberti, 1989: 259). Supone una contestación sencilla que permite al escritor reparar en la «singularidad de sus medios expresivos» y en las «cualidades puramente literarias de los cantes», además le incita a la reflexión sobre su propia labor y a la comparación «entre el arte de la poesía y el que representan estas coplas musicales». Advierte que el cante jondo representa «lo esencial del ser humano, su más profunda angustia, con recursos inefables que le otorgan una trascendencia casi ritual» (Mateos Miera, 2009: 76). María Teresa León recordaba que, en «aquellas reuniones con Sánchez Mejías y La Argentinita», «entrábamos en el mundo sagrado del cante hondo y del baile andaluz» (1970: 95). El universo flamenco despierta, de un modo distinto, toda la «exaltación de lo ilógico, lo subconsciente, lo monstruoso sexual, el sueño, el absurdo» (Alberti: 1970: 97), que Alberti halló en la literatura de carácter popular. Se trataba de asumir el riesgo de ir hacia lo desconocido, pero partiendo desde los recursos que ofrecía la tradición, utilizada ahora con una «lógica vanguardista» (García Montero, 1996: 27). Era un nuevo mecanismo de creación, muy cercano al rito de Manuel Torres, quien «no se dejaba ir por lo corriente, lo demasiado conocido, lo trillado por todos» (Alberti, 1989: 260). Su copla, «Las placas

de Egipto», muestra paralelamente «un proceso de extracción de ‘ materia poética ’ que después será filtrada cuidadosamente y reducida a algunas notas esenciales» (Soria Olmedo, 1990: 115). Por eso, llamó la atención del escritor el procedimiento para elaborar su repertorio. Manuel Torres había recreado fragmentos de la zarzuela *La corte de Faraón* y los había devuelto reinventados, había transitado «por ese camino de lo popular, compuesto a veces de ignorancia o fallas de memoria» (Alberti, 1989: 260).

El manejo de lo popular en Alberti deriva de una meditación intelectual. Como observó José Bergamín, se encaminaría hacia lo popular con el afán de reinventarlo, pero detrás de este impulso se escondió el deseo vanguardista de «cantar al hombre puro no sujeto a las convenciones del mundo moderno». Esta predilección por la lírica popular, «sincrética, sencilla, inquietante, tensa, dramática, rítmica», conserva el entusiasmo por «la inocencia, el adanismo, la espontaneidad» de los primeros movimientos de vanguardia (Garrote Bernal, 1994: 25 y 26). Así el neotradicionalismo de su primer poemario, que José Luis Tejada ha descrito como un «neocancionerismo» o un «neorromancismo» (1977: 424), recoge «la influencia de la imagen ultraísta» (Barrera López, 2003: 14). Su popularismo encierra, al amparo de las canciones de Gil Vicente, Encina y toda la corriente culta de los poetas del siglo XV, «una actitud intelectual» que le brinda ese halo de «preciosidad renacentista» (2001: 484), descubierto por Juan Chabás. Y ya en su otra conferencia, «Lope de Vega y la poesía contemporánea» (1935), declaró: «Vamos a coger los aires, sus aires, los que Lope, como Gil Vicente un siglo antes, supo cazar en los aires vivos de la poesía popular, y no para matarlos, sino para soltarlos otra vez, llenos de sangre nueva; para devolverlos otra vez al mismo aire que se los había entregado» (1964: 4). Una vez más, su sentido de la depuración se distinguió por la comprensión total de la poesía tradicional. En palabras de Cernuda: «No es en el remedo de una poesía supuestamente “popular” donde el poeta puede hallar la norma para su propia poesía, sino en el conocimiento cabal que obtenga de sí, de sus medios, recursos y posibilidades; es decir, no yendo a lo externo, sino a lo más profundo dentro de sí mismo» (1994: 771).

Para la construcción de su ciclo neopopularista —*Marinero en tierra*, *La amante* (1926), *El alba del Alhelí* (1928) —, Alberti se nutrió de una serie de textos que vinieron a confirmar la tesis cernudiana. Seducido por el sinfín de «posibilidades estéticas» que el lenguaje popular prometía, comenzó la lectura de los *Cantos populares españoles* (1892) de Rodríguez Marín, el *Cancionero* de Barbieri, las *Obras completas* de Gil Vicente o el *Cancionero musical popular español* (1918-1922) de Felipe Pedrell, que inspiraron «su

modo de mirar el mundo y de entender la poesía». Pretendía asimilar su «intuición» y «agudeza» líricas, «a veces inconsciente», atraído por «su garbo, su ligereza expresiva, el metro breve —el romance, la seguidilla— y la ingenua música de la tonada popular». Estas características son, según Díaz Plaja, las que más interesaron a toda la pléyade de poetas que retornaron a las raíces populares, «pero sin abandonar ninguna de las conquistas de la nueva lírica» (1948: 398). También se valió de estas lecturas específicas para huir de «un andalucismo fácil, frívolo y hasta ramplón» que «amenazaba con invadirlo todo» (Alberti, 1989: 235), de ahí que sea casi imposible hallar explícitos rasgos flamencos en su primera etapa poética. Mateos Miera comprende que esta música «no se transparenta directamente en el estilo del autor, que pocas veces en esa década hará uso de los recursos estilísticos literarios o de la métrica del cante», sin embargo, llega a constituir un «tema central de su reflexión poética», analizado en sus dos célebres conferencias y en las que «medita sobre la historia de la copla popular, cuya más pura expresión contemporánea le parece al poeta el flamenco» (2009: 77).

Decidirá refugiarse, por lo tanto, en el «modelo cancioneril», construyendo la imagen poética de una Andalucía que trascenderá por su novedad. Juan Ramón Jiménez anunció que *Marinero en tierra* era una obra «andalucísima» y, como bien especificó Soria Olmedo, no «andalucista» (1990: 115). Salinas apreciaría que su inclinación temprana hacia esa tradición «remota» y popular le reportaría aquel tono tan exclusivo «domeñado por la inteligencia y la gracia de lo culto» (1970: 186). De esta manera, consiguió la depuración que excluía «todo lo relativo a geografías concretas, nombres propios y tópicos regionalistas» con el fin de «atenerse a la esencia sintética» (Soria Olmedo, 2003: 41). La singularidad estribaba en una ejercitada sencillez de raíz culta, que logró gracias al ensamblaje de la tradición con la vanguardia. *Marinero en Tierra* supuso el descubrimiento y la identificación con una voz poética, joven pero firme, que mantendría en *La Amante* y *El alba del alhelí*. Y, a propósito de su ciclo neopopularista, Alberti diría: «se trata de una poesía muy simple, muy sencilla, pero ¡cómo son las cosas!: la gente acostumbrada a tanta teoría poética, no entendía nada al principio» (cit. en Barrera López, 2003:35).

Salinas de Marichal, que se apoyó en una imagen de Peguy, definiría su «esfuerzo poético» como «el árbol de la gracia, enraizado en lo hondo» (1968: 105). El vínculo, la «deuda» (Jurado Morales, 2003: 38) o el «diálogo» (Soria Olmedo, 2003: 43) con la tradición literaria continúan en *La Amante*, donde las canciones prosiguen con la nostalgia

de un mar sin un nombre concreto y se anclan en «los antiguos temas de la alborada, de serranilla, de amor en el ambiente natural de montes y bosques, eco de la canción de romería: de vida pueblerina en sus quehaceres y oficios» (Salinas de Marichal, 1968: 97). Kurt Spang ha visto en este poemario «el punto culminante de la fase neopopularista» (1973: 56) porque todas «las canciones parecen de una sola pieza» (*ibíd.*, 55). Alberti contribuía al «renacimiento de la canción popular» y aunque muchos de los poemas de su segundo libro estuviesen métricamente cercanos a las formas tradicionales, «el aporte personal del poeta surge en el momento en que comienza a realizar variantes sobre estas composiciones y a presentar asociaciones libres de versos y estrofas, con lo que el lector percibe cierta frescura y espontaneidad» (Jurado Morales, 2003: 41). Pero la sublimación de la tradicionalidad la alcanzó mediante «la poetización de las realidades elementales (río, mar, aire, viento, cielo, noche, luna, campo...), de los sentimientos esenciales (amor, pena, llanto, deseo, nostalgia, ilusión, sorpresa...), de los ciclos naturales (alborada, el anochecer, las mareas, las crecidas de los ríos...) y de las intuiciones básicas (el peligro, la muerte, los cambios de clima...)» (*ibíd.*, 49). Mientras que el marinero sureño y desubicado seguiría reivindicando su andalucismo de la mano de su compañera:

¡Al sur,
de donde soy yo,
donde nací yo,
no tú!
– ¡Adiós. Mi buen andaluz!
– ¡Niña del pecho de España,
¡mis ojos! ¡Adiós mi vida!
– ¡Adiós mi gloria del sur!
– ¡Mi amante, hermana y amiga!
– ¡Mi buen amante andaluz! (200)

El alba del alhelí, su tercer libro, significaría el regreso lírico a una Andalucía desconocida. Ahora las vivencias de una Andalucía interior acabarán por imponerse a la nostalgia luminosa y abierta de *Marinero en tierra* y a la de carácter itinerante en *La amante*.

Me tocaba, me sacudía la atmósfera de Rute, aquel dramático pueblo andaluz al pie del monte de las Cruces, pueblo como tantos otros escondido en aquellas serranías, saturado de terror religioso, entrecruzado de viejas supersticiones populares, soliviantado aún más por una represión en todos los sentidos, que a veces llegaba a reventar en los crímenes más inusitados y turbios; pueblo rico, abundante de suicidas y borrachos, de gentes locas que después de invocar a los espíritus vagaban a caza de tesoros en los montes nocturnos terminándose casi siempre estas expediciones diabólicas a palo limpio, tiros o navajazos (Alberti, 1989: 184).

Efectivamente, la sección que llevaba por título «El negro alhelí» iba a constituir el «corazón dramático» (Vázquez Medel, 2003: 54) de la obra, iba a concentrar la dureza y la opresión de la atmósfera ruteña. Gestado a lo largo de varios años y en distintas partes de la Andalucía oriental, sería el primer poemario donde la «realidad vivida» (Salinas de Marichal, 1968: 108) tendría una fuerza mayor que la «imaginada» y la «deseada» (Vázquez Medel, 2003: 54). La melancolía dejaba paso al ímpetu del «tiempo» y al «espacio presentes» (Salinas de Marichal, 1968: 109). Por primera vez, Alberti relega su obsesión por el recuerdo de la tierra marinera y se abre a los misterios y supersticiones de una Andalucía recóndita y primitiva, en la que contrasta la cal blanca de sus paredes con la oscuridad ancestral de sus aldeanos. Surgen así los poemas de «La maldecida» o «La mal cristiana», que presentan una nueva gama cromática. La Andalucía que había descubierto el autor, durante su estancia invernal en el Rute de 1924, ese «poblachón escondido en la Sierra de Córdoba» (Alberti, 1989:176), desplegaba ante la mirada nuevos colores poéticos, que ofrecían la posibilidad de expresar emociones hasta el momento no experimentadas. El negro se impone sobre el blanco del marinero anhelante y sobre el verde panteísta del amante-compañero. Esta negrura, que tinte la Andalucía oriental, desvela una carga mayor de negatividad, de fuerzas incontrolables e irreversibles, que antes sólo quedaban insinuadas o difuminadas dentro de la unidad pura a la que aspiraban los libros precedentes. Algunas de las composiciones, recogidas en *El alba de alhelí*, se aproximaban al espíritu lorquiano por su «ambiente lunar y de sueño». Salinas de Marichal, que ha defendido la conexión con el poeta granadino, observa «igual ambiente de incomunicación, tristeza y misterio. Igual sueño de libertad frustrado» (*ibíd.*, 117 y 118). Y es que la otra Andalucía, tan «áspera y trágica» (Palacios Fernández, 2004: 86), desautorizaba al «mensaje poético» (*ibíd.*, 87) anterior. El inesperado paisaje solicitaba una música diferente, de ritmos más quebrados, imploraba otros tonos de luz y diferentes matices del lenguaje. No en vano, Alberti habría llamado al libro *Cales negras*,

para «condensar así todo lo oscuro, trágico y misterioso que se escondía bajo la cal ardiente de Rute». Finalmente, decidió titularlo *El alba del alhelí*, que «reflejaba a las claras que el tema primitivo generador del libro — asuntos trágicos de la vida de Rute — se había complementado con nuevos motivos literarios que reflejaban otra sensibilidad, y que por lo tanto la vieja denominación resultaba insuficiente e incluso inadecuada» (*ibíd.*). Y, según explica Palacios Fernández, «la elección de la flor del alhelí no era arbitraria, ya que se trataba de una planta común en Andalucía, siempre muy olorosa, y de la que existían distintas especies con pétalos de color amarillo, negro, blanco, rojo, lila, jaspeado, y de otras tonalidades» (2004: 89, 90). Pero la unidad del poemario se había desbordado, pues afloraba además la salinidad amorosa y alegre de la costa. En los poemas de «El verde alhelí», compuestos entre Almería y Málaga, el mar del Sur se vio obligado a aparecer de nuevo. Este «entrecruzamiento de tendencias» (Vázquez Medel, 2003: 67) refleja el agotamiento que le produce al autor el camino, ya demasiado explorado, de la copla popular. Kurt Spang afirma que:

Alberti habrá notado el cansancio ya durante la creación de esta obra puesto que en ella hay tanta variedad de temas y de formas que en su conjunto el libro da la impresión de que su autor andaba ya buscando nuevos caminos poéticos. Los rasgos distintivos de los poemas de *El alba del alhelí* son, pues, la diversidad de formas y de temas en comparación con los libros precedentes y unos ensayos de poemas dramáticos de influencia lorquiana. (La) repartición temática, aparentemente homogénea, no debe hacer olvidar la heterogeneidad temática y formal del libro (1973: 57).

De hecho, Gerardo Diego señala en 1928 que «Alberti se ha dado cuenta del peligro que encerraba la limitación de una poesía exclusivamente andaluza» (cit. en Vázquez Medel, 2003:58). A pesar de todo, el poeta había abierto con este ciclo neopopularista dos vías de comunicación con Andalucía. «Si *Marinero en Tierra* era expresión de la nostalgia, en *El alba del alhelí* encontramos la expresión dramática de la denuncia. Estas serán, a partir de ahora, las dos grandes coordenadas de la relación poética de Alberti con Andalucía: la evocación elegíaca (pero no por ello menos revolucionaria) y el compromiso con su transformación» (Vázquez Medel, 2003: 77). Dos vínculos sentimentales que, en todo caso, «se intensifican y se agudizan» durante los años del exilio porque en el recuerdo nostálgico de la patria perdida vibrará «la indignación de ver esos ámbitos mancillados y prostituidos». Y no extraña que esta «denuncia», que pide la «resistencia» y clama la

«insurrección» (*ibíd.*, 81), se alíe a lo que se ha denominado como su «segundo neopopularismo», ahora enfocado a la «acción política».

Alberti será entonces «el poeta en la calle, el poeta con el pueblo, al servicio de la causa popular, que recupera la oralidad, “en la sala del mitin, en la calle de la ciudad, en el campo o en la plaza del pueblo». Esta postura comprometida le insta «a reducir su contacto con el surrealismo» (Soria Olmedo, 2003: 45, 46), devolviendo la mirada hacia el flamenco, que entiende como una representación de «la imagen de España», pero esta música, al mismo tiempo, le brindará un «consuelo nostálgico» (Mateos Miera, 2009: 193).

4.3.4 Manuel de Falla

Aquel «entusiasmo por el reloj», que aún conservaba Manuel de Falla en sus últimos momentos, sólo se manifestaba como un síntoma cotidiano de su «gran amor a lo preciso», una «vieja característica» que resumía toda su vida y su obra, según había anotado Rafael Alberti en *La arboleda perdida* (2003: 185). Lo que distinguió al maestro gaditano era una humildad que asumió sin la falsa modestia del ególatra, una austeridad de aspecto religioso que rememoraba el temple del hombre noventayochista que fue. La misma apreciación la habían tenido los miembros del Grupo de Madrid, aquella generación de músicos excelsos que quisieron «conferir una continuidad al empeño renovador y universalista» (Halffter, 1986: 38) de Falla. Rodolfo Halffter reparó en que la «apetencia de humildad» de don Manuel, llegaba hasta el extremo de querer «desaparecer». Ese era justamente su ideal, que «la obra de arte», «desprendida de su creador», «poseyera la suficiente fuerza para actuar por cuenta propia» (*ibíd.*, 39). Pero, al igual que Alberti, el compositor madrileño señaló «la inclinación natural que siente el maestro hacia la expresión concisa». Estas predisposiciones personales se aliaban a la búsqueda de lo esencial en la tradición con el objetivo de elaborar una música «natural» y sin aditamentos. La lectura depurada de lo popular, ligada al primitivismo y a la «savia de la antigua música culta» (*ibíd.*, 38), había convertido a Manuel de Falla en un rescate obligado para los músicos de la Generación del 27. «Nosotros, los compositores del Grupo, aspirábamos a escribir una música pura, purgada del folklore de pandereta, de la contaminación literaria o filosófica, de la exhibición de sentimientos primarios. Y, por

elemental pudor, nada de autobiografías puestas en solfa» (*ibíd.*, 39), confesaría Halffter. La figura del autor de *La vida breve* (1915) se alzaba ante los miembros del 27 como una lección de modernidad, que tomaba impulso desde las raíces de la tradición, pues «don Manuel había logrado la renovación del lenguaje al extraer o incorporar a su arte las esencias de nuestra música popular» (*ibíd.*, 38). La obra de Falla habría de iluminar «el norte» de los distintos caminos que tomó la pléyade, que aprendió a distinguir, «gracias al estudio de su producción», la diferencia entre «la tradición popular en el arte» y el «colorismo convencional», como «degeneración del casticismo» (*ibíd.*, 40, 41). De esta forma, Joaquín Turina también apeló a que la auténtica vanguardia sólo podía obtenerse, accediendo a lo más fundamental de nuestro arte. El paralelismo con la generación literaria resultaba obvio, se ponía en evidencia que «la apelación a descubrir la entraña» española era una «demanda», hecha «desde todas las estéticas» (Casares Rodicio, 1986: 26).

Manuel de Falla había crecido apegado al seno de la más viva tradición musical andaluza. Cádiz representaba en los años de su infancia un lugar donde los cantes flamencos conservaban aún su ingenuidad. La ciudad se aparecía como un remanso de sonidos naturales, en los que se mezclaba las nanas de su madre y las soleares que le cantaba «La Morilla», la sirvienta de la casa familiar. Frente al «remilgado aire burgués del Cádiz de fin de siglo», empeñado en «el oropel estético» y en «las oriflamas en los salones» (Orozco Díaz, 1976),⁷⁰ la temprana conciencia artística de Falla se decantaría por el encanto de la música autóctona. Estos ritmos formarían un sedimento sensorial al que siempre regresará buscando nuevas inspiraciones. Adolfo Salazar explicaba que «el compositor se sirve del folklore como ‘ agente reactor ’ de ideas y, asimilándolas inmediatamente, les da una expresión abstracta» (cit. en Molina Fajardo, 1990: 15). Esa intencionalidad, basada en el proceso depurador, es la que el maestro transmitirá a la Generación del 27. En el fondo de los cantos populares, residía la «tradición verdadera», defendida por Stravinsky, que no era «el testimonio de un pasado muerto», sino la «fuerza que anima e informa el presente» (cit. en Halffter, 1986: 42). Los jóvenes músicos asimilarían la lección, pero antes trataron de comprenderla y Rodolfo Halffter expresó:

⁷⁰ Las citas que correspondan a Orozco Díaz y que vengan señaladas con esta fecha, pertenecen a un fascículo, *Falla y Granada* (1976), publicado por la Caja de Ahorros de Granada y cuyas páginas carecen de numeración.

«La tradición, por lo tanto, representa un patrimonio familiar, una herencia que se recibe con la condición de hacerla fructificar antes de transmitirla a la descendencia» (*ibíd.*).

Pero el manifiesto de Pedrell, «Por nuestra música» (1891), la maestría de Albéniz, la amistad con Turina, la lectura de Louis Lucas y el análisis de Debussy constituyeron otros pilares importantes sobre los que se asentó la educación sentimental del gaditano y que favorecieron la conquista de su peculiar andalucismo musical. Falla, con su «temor permanente a caer en la desviación del falso andalucismo» (Orozco Díaz, 1976), estaba destinado a desentrañar el Sur más hondo, por eso averigua en el flamenco una serie de motivos, que le prestan el sentido «profundo, grave e íntimo» (*ibíd.*) que persigue. Sin embargo, sería el Albéniz de *Iberia* quien habría de inaugurar el nacionalismo que en Falla alcanzó su máxima expresión. Escribe Federico Sopeña:

Para la música española contemporánea, el encuentro de Falla y Turina con el Albéniz de *Iberia* es absolutamente decisivo. Al principio, según contaba Turina, hubo como un desengaño por parte de Albéniz, que no podía pensar en el andalucismo de dos jóvenes tímidos, circunspectos, casi calvo uno, casi rubio el otro: «Parecen ingleses por lo pasmaos». En cuanto oyó su música todo fueron parabienes y esperanzas. Impulsó la edición del *Quinteto*, de Turina, y llevó a Falla junto a Paul Dukas. [...] El éxito de las *Cuatro piezas españolas* (1908) fue apoteósico. Sus cuatro títulos – *Andaluza*, *Montañesa*, *Cubana* y *Aragonesa* – recogen y hacen auténticos los temas del hispanismo mientras que la bellísima canción asturiana apunta ya hacia otro mundo: hay un fondo de homenaje y a la vez de superación del pintoresquismo en *Tres melodías* (1908) sobre textos franceses. En vísperas de la guerra mundial, en enero de 1914, el estreno de *La vida breve*, en la ópera de París cierra esta etapa. Un año antes, la orquesta de Arbós hace triunfar la *Procesión del Rocío*, de Turina (1986: 46).

Giménez Miranda ha señalado que el gran acierto de Albéniz fue el de inspirarse directamente en los ritmos y en las melodías flamencas y populares, que después recreó en sus obras. La fórmula le permitió huir de la anécdota localista, meditó el «sentido interior y superior de este arte» para crear, «no desde el flamenco», sino a partir de él (2010: 88). Falla y Albéniz habían sido buenos testigos de la maestría de Antonio Barrios, «El Polinario», que «recogía la tradición de la guitarra granadina, proveniente de Rodríguez Murciano, a través de su coetáneo y amigo Antonio Rodríguez alias “Maripieri”» (*ibíd.*, 87). Antonio «El Polinario», padre de Ángel Barrios, «fue, como le llamaría D’Ors, el ‘Cónsul General de la Alhambra’, y desde su taberna, un mesón y un

lugar de bohemia musical, ejerció una especie de patriarcado, especialmente con la guitarra. Don Antonio, un guitarrista excelente, de aires flamencos, y cantaor de viejos estilos, constituyó el más fuerte atractivo humano y artístico de la última Alhambra romántica» (Orozco Díaz, 1976). Manuel de Falla, desde que conociera aquel reducto de música popular en 1907 y hasta su asentamiento definitivo en la Granada de 1919, regresó a la taberna del Polinario siempre que visitaba la ciudad, en compañía de sus amigos. El crítico musical, John Brande Trend, recordaba uno de esos encuentros:

Una tarde el señor Falla me llevó a una casa junto a la Alhambra. En el patio, el pilar había sido ahogado con una toalla, pero no silenciado totalmente; se oía un ligero murmullo de agua que corría a la alberca. Don Ángel Barrios [...] aparecía sentado, sin cuello y con toda comodidad, con la guitarra sobre las rodillas; la había afinado de modo que, en cierta manera extraña, armonizaba con el agua que corría, y estaba improvisando con sorprendente inventiva y variedad. Después se nos unió su padre, y el señor Falla le preguntó si podía recordar cantes antiguos. El viejo señor se sentó allí con los ojos semicerrados, con la guitarra en un constante acompañamiento. De vez en cuando levantaba su voz y cantaba una de esas raras y fluctuantes melodías del cante flamenco (...) El señor Falla apuntó las que le agradaron o las que le era posible transcribir, pues una de las mejores estaba llena de “terceras y sextas neutrales”, intervalos desconocidos e inexpresables en música moderna (cit. en Molina Fajardo, 1990: 29, 30).

Orozco Díaz sostiene que, en la visita a Granada en 1907, «nació sin duda la primera idea y las notas de las *Noches en los jardines de España*, cuyo esquema melódico fue aquí, y en ese año, donde tuvo al fin forma musical» (1976). En ese ambiente misterioso e íntimo de la taberna alhambreña, Falla creyó ver el auténtico espíritu del cante jondo y así empezará a «crear música popular de guitarra, sin guitarra, estudiando sus esencias armónicas» (Molina Fajardo, 1990: 19). Previamente Albéniz había tomado a la guitarra flamenca como una fuente de inspiración, exportando sus recursos sonoros al piano. En este sentido, «muchas de las armonías utilizadas por Albéniz corresponden a la estructura musical y a las posiciones de la guitarra flamenca» (Giménez Miranda, 2010: 90). Falla continúa por la senda que iniciara Albéniz, hereda su consideración del flamenco como una amalgama de «lo mozárabe, lo mudéjar, lo morisco, lo sefardí, lo negro y lo gitano» y esa «mezcolanza» la interpretará como «el origen y milagro de esta música, en donde oriente y occidente, modalidad y tonalidad» se unen para crearla (*ibíd.*, 91). Los «cuatro cuadernos» de *Iberia* suponen la «entrada más radical de la música popular española» (Sopeña, 1986: 45), su piano «con alma de guitarra y alas de arpa» (cit. en *ibíd.*), según

expresó Joaquín Rodrigo, constituye un paradigma para el joven Falla que, sin embargo, necesita ahondar en la Andalucía desvelada por su predecesor. A partir de *Serenata andaluza*, Falla comenzará a pulir su perfil de «andaluz puro», que busca «la raíz» y no «la apariencia», «lo profundo y no lo superficial» (Orozco Díaz, 1976). La consolidación se hará visible en *La vida breve*, *El amor brujo* o *Noches en los jardines de España*, donde el andalucismo se aleja de los convencionalismos costumbristas para alcanzar la vocación universal. Este proceso de estilización, al que había sometido las raíces populares, resultó tan innovador que la actitud del público y la crítica fue durante varios años agresiva:

La vida breve fue rechazada en Madrid por estar escrita en castellano [...] y con tema andaluz y no de Chamberí. Y en cuanto a *El amor brujo*, obra estrenada en abril de 1915 en el Teatro Lara, de Madrid, fue acogida con reticencias; algún crítico le reprocharía su «ostentosa» orquestación; otro la consideraría una «españolada»; otro, finalmente, aconsejaba a su autor que renunciase a la creación de «ensayos menores» y se decidiese a realizar «una gran obra». Es fama que fueron los gitanos los primeros en aplaudir con calor, sin reservas, aquella partitura. También el cantaor Francisco Meana tuvo destaponados los oídos: la misma noche del estreno profetizó: «pronto esa música dará la vuelta al mundo». No es ocioso notar aquí que Falla escribió esa obra a petición de Pastora Imperio; que la madre de Pastora, Rosario La Mejorana, contó a Martínez Sierra, el libretista, viejas leyendas de su raza, y cantó para don Manuel soleares, siguiriyas, martinetes, que Falla anotaba en sus libretas; y que buena parte de la familia de Pastora [...] trabajó en los ensayos (Grande, 1999: 373, 374).

Ciertamente, *La vida breve*, con libreto del poeta premodernista Carlos Fernández Shaw, estaba imbuida en las angustias de un amor trágico andaluz. «Falla comprendía que el dar cuenta de ciertas situaciones de la mujer, de los sentimientos y de la propia Andalucía, debía aflorar necesariamente en forma de desgarramiento dramático» (González Troyano, 1997: 36). Pero la obra tomará consistencia a partir del consejo de Claude Debussy, quien «le mostró la manera de servirse de ciertos fenómenos armónicos utilizados por él y que los *tocadores* producen en Andalucía de manera espontánea» (Molina Fajardo, 1990: 18). El «Intermezzo», del acto primero, mezclando los recursos dramáticos de la ópera italiana, se abrió con las quejas de unos intérpretes que imitaban el lamento jondo, al igual que la pieza «¡Olé! Ay! Yo canto por soleares», acompañada por la guitarra española. También hay ecos de un martinete en «Mi querer es como el hierro», de un glockenspiel que simula el repiqueteo de los yunques en la fragua. Las reminiscencias jondas, junto al zapateado, se entremezclan con la gracia liviana de las castañuelas, que evocan las danzas

majas, y con el folklore andaluz presente en las letras. Sin embargo, el andalucismo de Falla va alcanzando su madurez en *El amor brujo*. El impresionismo musical ha dejado paso a la economía vanguardista, mientras que la orquesta, que se ha alejado de las anteriores notas zarzuelistas, se centra en recrear el misterio y la tensión de una raza. Ahora el gaditano no la definiría como un drama lírico sino como una gitanería, donde el tenor y la soprano que reproducían el ayeo cederán su lugar a Pastora Imperio. Ya el compositor gaditano expresaría que su obra iba a ser:

[...] eminentemente gitana. Para hacerla empleé ideas siempre de carácter popular, algunas de las tomadas por la propia Pastora Imperio, que las canta por tradición, y a las que no podrá negárseles la autenticidad. En los cuarenta minutos que aproximadamente dura la obra, he procurado vivirla en gitano, sentirla hondamente y no he empleado otros elementos que aquellos que he creído expresan el alma de la raza... (cit. en de la Ossa, 2014: 210)

Volvía a aparecer el escenario andaluz, pero esta vez se tornaba más trágico. Los sortilegios, el amor popular y los conjuros de los amantes desvividos marcarían una nueva intensidad emocional, que obligaba a desestimar el registro folklórico precedente. La «visión del amor enraizado en un mundo de *fatum*, de destino y de misterio» se excedía de sus coordenadas geográficas para configurar una «dimensión mítica». «La canción del amor dolido» y «La canción del fuego fatuo» no sólo mostraban su novedad porque «Falla recurría a esa carga telúrica, ancestral y profana de la cultura andaluza, bien alejada de cualquier referencia burguesa y convencional» sino porque le concedían a sus protagonistas, Candela y Lucía, «la iniciativa en la trama y en la seducción amorosa» (González Troyano, 1997: 36). La gravedad jonda se presenciaría de manera distinta en el ballet de *El sombrero de tres picos*, pero si aquí la orquesta quedaba «convertida en una guitarra genial» (Molina Fajardo, 1990: 23), el piano de *Fantasía Baetica* (1919) se encargaría de condensar magistralmente la esencia flamenca, gracias a las «disonancias», los «arpegios descendentes» o los «efectos de punteado guitarrístico» (González Calderón: 1997: 56).

Ya, en Granada, su relación con el flamenco se intensificará. Motivado por Ángel Barrios y por el influjo que había ejercido la ciudad alhambrense en las personalidades de Albéniz y Debussy, Falla se instalará en un *carmen*, propiedad del «Polinario», en 1920. El músico cuenta con cuarenta y tres años y, aunque le respalda una obra relevante, sólo

encuentra la admiración de los círculos intelectuales. Las frecuentes tertulias en la Taberna de El Polinario, «centro de reunión de artistas viajeros, de músicos, de conocedores y gustadores de bellezas, de gentes extrañas llenas de pintoresquismo» (Molina Fajardo, 1990: 32), le permiten distanciarse de su situación personal. Los vínculos con el pintor Manuel Vázquez Díaz, Fernando Vílchez, con quien mantiene conversaciones sobre cante jondo (*ibíd.*, 45), Miguel Cerón o Manuel Jofré se estrechan por aquellas fechas, en las que también surgió su amistad con el joven poeta García Lorca. Las veladas al pie de Alhambra sacan a «relucir temas sobre la raíz oscura y profundísima del arte andaluz» (*ibíd.*, 46, 47), imponen en las conversaciones los nombres de los cantaores legendarios, mientras que en las placas Odeón se escuchan las voces de los nuevos intérpretes. Los guitarristas, Manuel Jofré o el «Niño de Baza», que clausuran la charla con sus notas jondas, traerán a la memoria de Falla el recuerdo de un café parisino, donde actuaban el guitarrista Amalio Cuenca, La Macarrona, Los Faíco y Los Borrul. La reciente trivialización del flamenco le preocupa y le exaspera ver cómo la «belleza limpia de los cantos andaluces» (*ibíd.*, 49) está casi corroída. Antes del Concurso de 1922, escribe:

El canto grave, hierático, de ayer, ha degenerado en un ridículo flamenquismo de hoy. La sobria modulación vocal – las inflexiones naturales del canto que provocan la división y la subdivisión de los sonidos de la gama – se ha convertido en artificioso giro ornamental más propio del decadentismo de la mala época italiana que de los cantes primitivos de Oriente, con los que sólo, cuando son puros, pueden ser comparados con los nuestros (cit. en Grande, 1999: 375).

La idea de «hacer algo práctico» por el flamenco toma forma en don Manuel, que había iniciado su particular investigación «en torno a los orígenes musicales del cante y sobre la influencia de éste en obras de algunos compositores rusos y franceses» (*ibíd.*, 374). Merece la pena señalar los contrastes entre el antiflamenquismo de Falla y la oposición de los noventayochistas al arte gitano-andaluz:

Los antiflamenquistas desconocían lo esencial e íntimo de los cantes, medían a todo el flamenco con el mismo rasero, sentían y proclamaban por la totalidad un indiscriminado desprecio y acusaban al cante poco menos de reblandecer el tuétano de la columna vertebral de España; don Manuel, más modesto (y más sabio), conocía perfectamente la grandeza de esas músicas a que él llamaba naturales, distinguía entre esas músicas y sus caricaturas manufacturadas obviamente destinadas al consumo, sentía un profundo y

activo amor por el flamenco, y no cifraba el futuro de los tuétanos nacionales en el exterminio del flamenco «en compota» (*ibíd.*, 375, 376).

Las teorías de Manuel de Falla sobre el ocaso del flamenco auténtico las respaldarán un buen número de intelectuales, pero, sin duda, la amistad con García Lorca debió influir en mayor medida. Cuenta Gibson:

Lorca ya era estudiante de la música popular cuando conoció a don Manuel, pero es indudable que los conocimientos que tenía Falla en la materia, que puso a disposición del poeta, eran mucho más amplios. Lorca empezó a visitar asiduamente el carmen del maestro, y éste, asombrado ante los múltiples dones del joven, y no menos su talento como pianista, pronto experimentaba por él, además de una creciente admiración, un cariño casi paternal. No se trataba de una corriente unilateral, tampoco, puesto que si Federico aprendía y se expansionaba bajo las benévolas directrices de Falla, don Manuel se sentía a su vez estimulado por la amistad del poeta y por el entusiasmo que demostraba por su música (2011: 157).

El concurso de cante jondo de 1922

La idea del concurso habría surgido, como relataba Molina Fajardo, durante una conversación por los jardines del Generalife, en la que Manuel de Falla avisaba a Miguel Cerón del deterioro y de la inminente desaparición del cante jondo. De repente, su contertulio propone la creación de un concurso de «cantaos no profesionales, gente vieja que no estuviese influida por las nuevas modas», como una forma de detener su agonía. La respuesta del músico gaditano no puede ser más halagüeña: « ¡Hombre, sí!». Desde esa conversación que los amigos mantienen en 1921 hasta la culminación del concurso, los días 13 y 14 de junio de 1922, se suceden unos meses frenéticos que obligan a Manuel de Falla a renunciar a sus proyectos de carácter personal, se embarcará en gestiones burocráticas y se dedicará a capear las negativas institucionales y de la prensa local. Pero lo fundamental era «localizar a viejos conocedores del cante andaluz, formar a la juventud en el credo artístico de la auténtica música popular, estudiar aspectos que luego precisarían de una eficaz divulgación». Los preparativos del concurso exigen a sus fundadores una marcha a contrarreloj. Una vez que se ha conseguido el apoyo del Centro Artístico de la ciudad, Miguel Cerón redactará una instancia que presenta al

Ayuntamiento el 31 de diciembre de 1921. La solicitud indicaba claramente el propósito del Concurso: promover «un despertar de nuestras tradiciones líricas», en especial del cante jondo, que había caído en una especie de ostracismo pernicioso. Y alertaba Miguel Cerón:

Y es por esta actitud de perversión estética por lo que se prefiere la cupletista al cantaor, con lo que, de seguir así, al cabo de unos pocos años no habrá quien cante y el cante jondo morirá sin que humanamente sea posible resucitarle; máxime cuando técnicamente es imposible hacer la notación musical de estos cantos y por ello no pueden archivar. Si la continuidad de los cantaores se interrumpe, se interrumpirá para siempre el cante (cit. en Molina Fajardo, 1990: 52 y 53).

El documento iba acompañado por las firmas de ilustres personalidades: Joaquín Turina, Juan Ramón Jiménez, Bartolomé de las Casas, Pérez de Ayala, Oscar Esplá, Adolfo Salazar, Giner de los Ríos y un largo e insigne etcétera. Desde el primer momento, García Lorca mostró su apasionamiento hacia el proyecto, así lo confirmó su correspondencia con Sainz de la Maza —«vamos a hacer la fiesta más interesante que desde hace años se ha celebrado en Europa. ¡Todos estamos satisfechísimos!»— y su conferencia, «Importancia histórica y artística del primitivo canto andaluz», pronunciada el 19 de febrero en el Centro Artístico, «un mes y medio después de haberse presentado la solicitud para la subvención» (Molina Fajardo, 1990: 64). Los actos que precedieron al concurso dan cuenta de la magnitud y del «fin elevado» (*ibíd.*, 72) que sus creadores le otorgan al proyecto. «El grupo de intelectuales y amigos entusiastas, que patrocina la idea del concurso, no hace más que dar una voz de alerta. ¡Señores, el alma música del pueblo está en gravísimo peligro! ¡El tesoro artístico de toda una raza va camino del olvido». Si en un principio la iniciativa del certamen fue bien acogida en el Ayuntamiento de Granada, pronto emergió la oposición, pues un determinado sector de la institución temía que los gastos del concurso provocasen la desaparición de una parte de las fiestas del Corpus Christi. El recelo provinciano, personificado en Paula Valladar, cundía, a la vez que, desde la prensa nacional, los apoyos iban en aumento. Sin embargo, Manuel de Falla y sus colaboradores vieron en algún momento peligrar la donación asignada. Miguel Cerón se decide y escribe en marzo «La subvención para el concurso del Cante Jondo no altera el presupuesto general de nuestro Ayuntamiento», un artículo publicado por *El Defensor de Granada*. También en el mismo diario, el músico gaditano se pronunció días después con otro texto incisivo: «Tenemos fe absoluta en el resultado del concurso y

proseguiremos sin desaliento nuestra empresa hasta su completa realización». Las discrepancias acabaron por transformarse en una encrucijada personal porque estaba en juego el triunfo de los secuaces de un costumbrismo casticista, que deseaban salvaguardar las fiestas pintorescas, o la victoria de los defensores y protectores de una música que contenía la esencia del primitivismo y la tradición. En su mencionado artículo, Falla fue tajante:

[...] mientras que el cante jondo, lírica herencia que de las viejas primitivas civilizaciones, adoptara conforme a su peculiar estilo, el espíritu popular andaluz, ha contribuido del modo más evidente a la formación y desarrollo de una parte esencialísima de la música moderna rusa y francesa, las que a su vez han dado origen al espléndido y jamás igualado florecimiento alcanzado por el arte sonoro desde fines del pasado siglo hasta los comienzos de la nunca bastante maldecida Gran Guerra. (cit. en Molina Fajardo, 1990: 74 y 75).

La subvención quedó aprobada finalmente, pero los esfuerzos habían desgastado el ánimo de Falla, que se confiesa ante el crítico londinense John B. Trend: «¡Pero cuanto disgusto me está dando todo esto! ¡No puede usted figurárselo!». Si la organización del concurso avanza, los ataques de la prensa pretenden minar su reputación, ahora Eugenio Noel ha comenzado una ofensiva contra el cante jondo. Las voces de Wyndham Tyron, el pintor inglés, Giner de los Ríos y Chaves Nogales responden a la ofensiva antiflamenquista y defienden la futura celebración. Felipe Pedrell no duda en escribirle a Falla: «Diga usted a los amigos que el cante jondo lo estoy ahora cantando por dentro, pues ya sabe que si no estoy en presencia con ustedes, lo estaré siempre en esencia con toda el alma. Les deseo un exitazo civilizador». Zuloaga, desde París, comunicaba:

Aquí se ha corrido ya la voz de ese sensacional acontecimiento y son muchos los artistas, y gente que no es artista, que piensa ir. Cuando ya esté la cosa decidida, le ruego me manden fotografías del sitio donde tendrá lugar la fiesta, y de todo lo que se ve en el fondo, pues así yo iré pensando algo en la silueta y línea que habrá de darse a todo ello. Yo creo que debiera haber de todo, toque, cante y baile; pues hay cada guitarrista por esas tierras que dan emociones grandes de arte (sin saber de música), lo cual me hace creer que cuando uno es artista y conoce los medios de expresión, basta (cit. en *ibíd.*, 82).

De hecho, el pintor se encargaría de dirigir la decoración de la Plaza de San Nicolás, sede inicial de la fiesta, inspirada en el estilo andaluz del siglo XIX, es decir, en la época

memorable del cante jondo. Con un afán de proyección internacional y contrariamente a ese «carácter de españolada», que Valladar se empeñaba en atribuirle al concurso, se intentó que el Ayuntamiento gestionase la invitación de los músicos Igor Strawinsky y Maurice Ravel a la ciudad, pensando «que sería una nota de enorme trascendencia». La presencia de los compositores, que habían estudiado los cantos populares y que habían dado muestra en sus obras de nuestra tradición popular, sólo contó con la simpatía de la institución, que no destinó ningún gasto para el viaje y su estancia en Granada.

Los meses posteriores se dedicaron a la promoción y a la búsqueda de los aficionados que mantuvieran la pureza en el cante. El pintor Manuel Ángeles Ortiz realizó el cartel del evento, que además ilustró la portada del estudio «El cante jondo. Canto primitivo andaluz», escrito por Manuel de Falla y que apareció sin su firma. Se puso en marcha una «Escuela de cante jondo» con el propósito de que los viejos y prestigiosos cantaores iniciaran a los más jóvenes en aquella tradición antiquísima, que conocerían a través de una colección de discos. Aunque en un principio se previó el establecimiento de una escuela en cada ciudad andaluza, sólo fue posible en Granada, dirigida por «dos auténticos aficionados»: Juan Crespo, un sombrerero que cantaba por soleares, y Rafael Gálvez, pescadero y siguiriyero. Por su parte, Amalio Cuenca, animado por Zuloaga, haría de enlace con los cantaores profesionales y «logró convencer a Manuel Torres, al tocaor Juan el de Alosno y a Juana «la Macarrona», la célebre bailaora» (*ibíd.*, 111). Toda esta serie de preparativos culminó con distintos actos culturales, celebrados a principios de junio de 1922. Andrés Segovia ofreció cuatro conciertos de guitarra en el hotel Alhambra Palace, en cuyo programa se incluyó el «Homenaje a Debussy para guitarra», de Manuel de Falla, interpretado por primera vez en la ciudad. Ignacio Zuloaga expuso sus óleos en Los Mártires y el 7 de junio finalizaría la costosa promoción en una velada, celebrada también en el prestigioso hotel granadino; Gallego Burín leyó el folleto de Falla sobre el cante jondo, el guitarrista Manuel Jofré brindó una petenera y una siguiriya, Andrés Segovia tocó por Soleares y García Lorca deleitó a los asistentes con sus primeras composiciones de *Poema del cante jondo*.

Finalmente, llegaron los días 13 y 14 de junio y, como las bases del concurso habían determinado, podían participar «todos los cantaores de ambos sexos, con exclusión de los profesionales mayores de 21 años». Molina Fajardo explicó:

Se entendía por profesionales a todos los que cantaran públicamente, contratados o pagados por empresas de espectáculos o particulares. Los profesionales podrían enviar sus discípulos, y en la adjudicación de los premios que obtuvieran, se citaría el nombre del maestro. Para que acompañasen a los cantaores que tomaran parte en el concurso, se admitirían guitarristas, que optarían a los premios especiales, establecidos, no siendo obstáculo para ellos el ser profesionales. Se precisaba «con el mayor encarecimiento» que serían preferidos los concursantes cuyo estilo popular de canto se ajustara a las viejas prácticas de los cantaores clásicos, evitando todo floreo abusivo, y devolviendo al cante jondo aquella admirable sobriedad, desgraciadamente perdida, que constituía una de sus más grandes bellezas. Igualmente se advertía que serían rechazados los cantos modernizados, por muy eminentes que fuesen las cualidades vocales del concursante, siendo característica esencial del cante puro andaluz el evitar toda imitación del estilo que pudiera llamarse teatral o de concierto, pues siempre debería tener presente el aspirante a premio que no era un cantante, sino un cantaor. Por ello, no debería ser motivo de desaliento para el mismo que opinasen que desafinaba en determinadas notas del canto. Esa desafinación no es tal, en ocasiones, para el verdadero conocedor del cante andaluz. Como tampoco era precisa una gran extensión vocal, una voz que abarcara muchas notas, pues si se abusara de esa propiedad quedaría perjudicada el carácter de la copla (94 y 95).

El jurado, que decidía la atribución de los premios, lo compuso: el cantaor Antonio Chacón, en calidad de presidente, el guitarrista Andrés Segovia, el presidente y el vicepresidente del Centro Artístico, Antonio Ortega Molina y Antonio Gallego Burín, Amalio Cuenca, Gregorio Abril y José López Ruiz.

El concurso terminó por celebrarse en la plaza de los Aljibes, pues la sede inicial, la plaza de San Nicolás, no estaba preparada para un aforo superior. Maurice Legendre pudo contabilizar, según una crónica publicada en Paris, una «multitud de más de cuatro mil personas» (*ibíd.*, 132). Bajo la dirección de Zuloaga, la plaza de los Aljibes había recreado un cuadro idílico popular, a los hombres se les había prohibido «los trajes de etiqueta y el sombrero de copa» y a las mujeres se les pidió que vistiesen con «chaquetilla ajustada, falda y mangas con volantes, peinado con raya en medio, mantilla prendida y chapillas». El periódico *El Sol*, el 15 de junio, informó de aquella estética: «Los palcos se hallaban exornados con tapices granadinos, mantones de Manila y telas antiguas; numerosos candiles y faroles daban al cuadro brillantez y fantasía» (cit. en de la Ossa, 2003: 225).

Salvador Rueda en un principio inauguraría los actos del 13 de junio, pero Gómez de la Serna acabó presentándolos y subrayó la magnitud de aquel «espectáculo único» (Molina Fajardo, 1990: 133). Isabel García Lorca recordaba: «Ramón subió al tablado, no dijo más que «Señoras y señores» y el público empezó a aplaudir frenéticamente. No lo dejaron hablar. Mi padre pasó muy mal rato, pues al día siguiente tenía que hablar Federico, y temía que a él le organizaran un escándalo aún mayor. Ramón era un escritor ya famoso y Federico un joven que empezaba» (cit. en de la Ossa, 2003: 225). Ya, en la jornada del 14 de junio, la apertura correspondió al poeta granadino, que precedió a las grandes sorpresas del cante: un niño Manolo Caracol, Manuel Ortega, y un anciano Diego Bermúdez, apodado «El Tenazas». Las actuaciones del cuadro flamenco de «La Macarrona» y de los célebres Manuel Pavón y Manuel Torres también se calificaron de inolvidables.

El concurso había cumplido su objetivo, había rescatado a un olvidado cantaor de 72 años y había descubierto a un jovencito, «tataranieto de *El Planeta* y biznieta de Curro Durse» (Grande, 1999: 398). Los dos cantaores se habían alzado con el primer premio porque encarnaban esa tradición enterrada de cante jondo. El jurado apreció en ellos una corriente de pureza, que había sido interrumpida a favor de la comercialidad, distinguió su concepción del arte flamenco como un «culto». Tampoco debemos obviar que sobre la historia personal de Diego Bermúdez pesa un aire de leyenda, sustentado por Edgar Neville. El polifacético artista, «que consiguió charlar con El Tenazas», afirmaría en uno de sus artículos, publicado el 15 de junio de 1922, que el viejo cantaor había llegado a pie desde Puente Genil únicamente para participar en el Concurso de cante jondo, «sólo por volver a cantar como en sus mocedades, y por si conseguía que resucitase el cante muerto», pero en su crónica también confirmaba que «le faltaba un pulmón» por una antigua puñalada. Félix Grande rebate:

Ni llegó caminando hasta Granada (aunque sí es cierta su pobreza: en 1922 era guardián de cerdos en Puente Genil y acudió a Granada en tren y vestido con ropa nueva gracias a una suscripción popular que encabezó el alcalde) ni se puede corroborar el navajo mitológico: parece que dejó de cantar antes del fin de siglo por su incapacidad para adaptarse a la moda de los cantes mistificados; la dictadura de los fandanguillos lo redujo al silencio (1999: 398).

Realmente lo que hace magnánima la figura de Diego Bermúdez no es su ardua biografía, sino la firme voluntad de un cantaor irreductible, que no está dispuesto a someterse a las leyes de la espectacularidad. Por eso, los flamencos deciden nombrarle «padre del cante jondo» (136) y Falla reconoce que es «un arsenal de cante», mientras que se apresura a grabar sus canciones en discos «Odeón», conservadas en su archivo personal.

Las críticas desde todos los ámbitos reaparecieron en los días posteriores a la celebración, se puso en evidencia la selección de los estilos que concursaron, como la cuantía de los premios. La ciudad continuaba con sus prejuicios y su resquemor, pero fuera de Granada la repercusión mediática fue valiosa, asegurando el acierto del evento. Desde la capital, Gómez de la Serna escribía en *El Liberal de Madrid* que «se ha dignificado al flamenco, y este pueblo maravilloso reconquistará el alma que iba a perder». Y el formato del certamen se reprodujo en Sevilla, Cádiz y Madrid. No obstante, las palabras de Gallego y Burín reconfortaban ante las invectivas provincianas:

La obra del Concurso de Granada es el primer paso para descubrir lo ignorado de Andalucía. Y para rehacer su espíritu, desecho por la estulticia incomprensiva, por la ramplonería y por ese europeísmo españolizado que deshace nuestros músculos y que ni es europeo ni es español. Que sólo es ocultamiento de nuestros matices, desfiguramiento de nuestro gesto y apagamiento de nuestra vibración sentimental. Es romper con esa época de miedo que estimaba de mal gusto y de antipatriótico, defender y fomentar nuestro propio ser. Es dar más jugo a nuestros alimentos, agua a nuestra sed, y calor íntimo a nuestro hogar. Es crear nuestro espíritu con nuestro propio cultivo. Es ir rehaciendo Andalucía sobre los viejos cimientos de la Andalucía derruida. (cit. en Molina Fajardo, 1990: 149)

V. Después de 1936

5. 1 La rehumanización de la poesía

La poesía había iniciado un proceso de rehumanización en los años anteriores a la guerra civil, el creador ya se sentía parte de una «realidad colectiva» (Cano Ballesta, 1972: 96), por lo que se desechaba el carácter puro del arte, que había primado en los primeros años de la década. Parece que la fecha clave fue aquel 1934, cuando dos hechos de gran trascendencia en la vida española — la Revolución de octubre en Asturias y la declaración de independencia de Cataluña — marcaron el rumbo literario de la mayoría de nuestros escritores, quienes irradiaron a partir de ahora un «reflejo de lo que fue el país» (Trapiello, 1994: 24). Las voces que abogaban por una literatura comprometida se habían dejado escuchar desde 1930. Si Pérez de Ayala proclamaba a los noventayochistas como unos adalides auténticos de la vanguardia, capaces de haber invadido la plaza pública con sus argumentos, Antonio Espina se preguntaba por la compatibilidad que podía existir entre «la cultura y el espíritu proletario» (cit. en Cano Ballesta, 1972: 103). Se trataba de una incitación para buscar un aliento y una inspiración en los temas reales de la vida, en esa «cantera de temas nobilísimos» (cit. en *ibíd.*, 105) que brindaba el curso del país. La poesía debía engendrarse en el pueblo, tenía que abandonar sus antiguos patrones aristocráticos y reestructurar sus coordenadas estéticas. Era verdad que el surrealismo había facilitado el camino para «plantearse ciertos problemas, que eran un producto del mundo en crisis de los años treinta» (*ibíd.*, 136) y que había abierto la posibilidad de tomar a la creación poética como una «obra de la colectividad» (*ibíd.*, 137).

Los escritores sentirán el ímpetu de formar parte de su tiempo y en mitad de este clima gradualmente politizado, los hermanos Caba Landa se ven motivados a contrarrestar la teoría orteguiana mediante su propuesta, «La rehumanización del arte» (1934). Juzgan que es necesaria «una rehumanización, un nuevo sentido humanista de la

vida, una estética más ligada al momento y a la temporalidad» (*ibíd.*, 147). La poesía, que recobrará su carácter utilitario, solicita héroes de carne y hueso que ayuden a cantar la revolución y la libertad. El advenimiento de un «nuevo romanticismo» se cumplía, pero el profético Fernández Díaz además interpretaría que «el elemento mítico, poético, del nuevo arte» era común al del mismo arte popular. En este punto, vuelven a revalorizarse antiguos valores líricos, así «el arte revolucionario queda indudablemente reforzado con el recuerdo romántico» (*ibíd.*, 257). Y la demanda de una poesía urgente se entremezclará con el centenario de Bécquer (1935), que no vacilará en tornarse político y hasta en un «banderín de batalla» (*ibíd.*, 258). Pero la figura del autor de las *Rimas* representa ante todo un buen ejemplo de la alianza entre lo popular y lo culto, de manera que el romance llegará a erigirse como una de las principales formas de la poesía en la guerra.

Altoguierre había establecido que la «transformación», operada en la «estética de la poesía española», debía comprenderse como una «consecuencia de la represión de Asturias de 1934» (cit. en Marco, 1988: 138), por lo que la lírica llegó hasta 1936 caracterizada como otra arma bélica. Jorge Urrutia explica que este uso del verso se torna crucial, «no sólo como relato mítico que se escucha y asume, o que se canta sintiéndose cada uno heredero de una tradición, sino también desde la propia escritura» (2006: 17). La lírica ampliará sus registros, y como su deseo es el de responder a «necesidades auténticas», necesitará la fuerza de una nueva conciencia que le ayude a ser «un instrumento eficaz y necesario» (Salaün, 1985: 13). Convendrá aplicar el acertado concepto de un «pueblo en poesía» (2006: 19), propuesto por Urrutia, y es que la mayoría de los autores del famoso *Romancero de la guerra española* (1944) fueron de origen popular. La poesía se haría para el pueblo y desde el pueblo. Este resultado encontraría su origen en las campañas de alfabetización que el gobierno republicano fomentó durante los años de la guerra, cuando la cultura, señaló Torres Gamonal, se transformó en un «sustitutivo laico de la religión» (1987: 17). Prosigue el autor:

Es así como la cultura se convirtió en un arma más de combate, cómo tuvo un papel en el arsenal ideológico de los dos bandos contendientes: los nacionalistas crearon el mito del Imperio y la defensa de la religión y sobre ellos fundamentaron cierta unanimidad, mientras que para la República, la Cultura (así con mayúsculas), fue el gran tótem sobre el que edificar una conciencia de unidad hasta llegar a una identificación absoluta de los términos, Cultura y República, que aún hoy ejercen su identificación (*ibíd.*, 18).

El poema entendido como artefacto bélico sobre todo fue utilizado por los poetas profesionales y de origen obrero y campesino que combatieron en el bando republicano, en cambio, los poetas del ejército nacionalista no lo aprovecharon con esa finalidad. De hecho, las recopilaciones republicanas surgieron casi al inicio del conflicto, mientras que las franquistas sólo aparecieron casi acabada la contienda. Aún resulta más revelador el empleo de la métrica popular por parte de los dos bandos, que reivindicaron el romance como un «medio de expresión del pueblo» (Urrutia, 2006: 34). Esta tendencia, que Joaquín Marco califica de «humanitarismo» (1988: 144), fue útil para derrocar los ademanes de una poesía pura e incluso los últimos signos de vanguardismo. Sin embargo, las estructuras de la poesía oral encerraban el peligro de un «empobrecimiento temático», tan visible en la mayoría de las canciones del bando nacionalista, que tampoco harían por ocultar su «carácter ornamental», «frente a la función de intervención que poseyeron en el caso republicano» (Urrutia, 2006: 24). La recuperación de la tradición popular en sendos casos adquirió connotaciones diferentes, los nacionalistas sólo vieron en ella un método eficaz para insistir en los valores que debían articular la patria: el pasado heroico, la Iglesia y «las virtudes de la raza» (*ibíd.*, 34); los republicanos se aferrarían a la tradición para comprenderse dentro de la colectividad, en un intento de aproximarse a los valores más esenciales de sus militantes. Con todo, Serge Salaün razona que la utilización de las formas del romance se debe a una causa «de raíces y de solidaridad» (1985: 298), que no sólo representa una solución de continuidad con la historia, sino que «el romance ofrece un confort democrático y colectivo absoluto», justificando una «auténtica solidaridad épica entre cultos y poetas populares alrededor del octosílabo» (*ibíd.*, 299).

5.1.1 Miguel Hernández

[...] Comienza la tragedia española: la muerte del poeta Federico García Lorca, asesinado por el fascismo en agosto y en Granada, muerte en agosto como el «Amargo» de su romance. La desaparición de Federico García Lorca es la pérdida más grande que sufre el pueblo de España. Él solo era una nación de poesía. Desde las ruinas de sus huesos me empuja el crimen con él cometido por los que no han sido ni serán pueblo jamás y es su sangre, bestialmente vertida, el llamamiento más imperioso y emocionante que siento y que me arrastra hacia la guerra. Es su sombra, desaparecida de sus pies, y es su voz, arrancada de su lengua a tiros, la que me empuja irresistiblemente contra sus asesinos en un violento deseo de venganza. Me siento más hombre, más poeta, y un día cogí el fusil que me correspondía, después de cavar trincheras que han anegado tantas sangres nobles.

Cinco meses estuve con el *Campesino*. He tenido grandes compañeros en su tropa: el Algabeño, Pablo de la Torriente, José Aliaga. El Algabeño era un madrileño de diecinueve años. Entró con miedo en las trincheras, se lo quitaba cantando por lo hondo y sus canciones daban tristeza y alegría. Cantaba de noche, de día, a todas horas. Aquel chiquillo era un ruiseñor entre fusiles. El miedo de los demás fue haciendo de él un valiente y cayó, de sargento, en el frente de Majadahonda, con la cabeza atravesada. Recuerdo que me dijo una noche, envueltos los dos en la misma manta, calada por la lluvia: «Miguel, si caigo, ya no me importa cumplir los veinte años debajo de la tierra». Y se puso a cantar...

[...] El poeta es el soldado más herido en esta guerra de España. Mi sangre no ha caído todavía en las trincheras, pero cae a diario hacia dentro, se está derramando desde hace más de un año hacia donde nadie la ve ni la escucha, si no gritara en medio de ella (Hernández, 1992: 2228, 2229).

El fragmento pertenece a «Un acto en el ateneo de Alicante», texto que Miguel Hernández pronunció en 1937, con motivo de un homenaje que se le realizara en su capital natal. Lo cierto es que «la vida y la obra» del poeta aparecen «marcadas por un antes y un después del 18 de julio» (Martín, 2010: 371). Rei Barroa ha expuesto en esta línea que su compromiso con el bando republicano se hará definitivo tras la noticia de la muerte del escritor granadino:

A pesar de lo arbitraria que mi afirmación pudiera parecer, creo que la indignación que el crimen produjo en el ánimo de Miguel fue tal, que decidió dejar su tierra, su pueblo y su gente para marchar a la defensa de Madrid, que se veía amenazada por los enemigos de la cultura, la democracia y los grupos oprimidos, ofreciéndose como voluntario del 5º Regimiento (cit. en *ibíd.*, 379).

La conquista de una conciencia bélica inevitablemente viene respaldada por su regreso definitivo a la raíz popular de la poesía, con el que retomará su métrica y sobre todo los temas activos que la atraviesan. Cecilio Alonso observaría en esta maniobra la «fórmula decisiva» de su quehacer literario, que ensambló «una poesía de significado popular (y revolucionario a partir de 1937) con la tradición técnica de la poesía culta» (1978: 151). Su característica «polarización popular-culto», concebida como una «antítesis pendular», arraigó con fuerza en la época primera de su poesía, después se «neutralizaría gradualmente» desde el *El rayo que no cesa* hasta que consiguió «atenuarse en el *Cancionero...* con predominio de las formas populares» (*ibíd.*, 152). Su retorno a la voz primigenia ocurrió en el momento en que adquirió su compromiso social, de algún modo entendió que el verbo del pueblo entrañaba una manera de afrontar con dignidad la miseria de la realidad y que servía para transformar la poesía en un escudo contra la injusticia. «Me he metido con toda ella dentro de esta tremenda España popular, de la que no sé si he salido nunca. En la guerra, la escribo como un arma, y en la paz será un arma también aunque reposada. Vivo para exaltar los valores puros del pueblo, y a su lado estoy tan dispuesto a vivir como a morir» (Hernández, 1992: 2227). Al lado de esta exaltación de los «valores puros del pueblo», el cante jondo, lo mismo que la poesía, apareció como un arma de redención, pues ambas manifestaciones cobraron un valor de resistencia, digirieron la denuncia y se erigieron como estandartes de un pueblo en lucha. Pero Miguel Hernández se muestra sincero al expresar que «no sabe si ha salido nunca de esta tremenda España popular».

Impelido por la humildad de sus orígenes, con sus primeras obras procuró huir de la tradición popular e intentó construir su personalidad poética basándose en la corriente opuesta, la culta. Hasta el ciclo de *El silbo vulnerado* aspiró a ser lo que nunca conseguiría. Su esfuerzo por elaborar una lírica que por todos los medios se incluyera en un «registro noble», quedó patente. Lo mismo que fue determinante su «sometimiento» a un proceso depurador con el que pretendió «alcanzar dos objetivos que eran cuestión de vida o de muerte en su trayectoria de poeta: adquirir una técnica domeñado el lenguaje y

convertir lo cotidiano — e incluso lo sucio — en un tema digno de ser revestido poéticamente» (Sánchez Vidal, 1992: 42). Su temprana vocación, que se había nutrido memorizando la *Segunda Antología* de Juan Ramón Jiménez, intentaba darle la espalda a la verdadera causante de su curiosidad poética: una tradición popular de carácter oral. Quería escapar de las coplas que había aprendido de los amigos de su padre, «los mejores troveros de la Huerta» (López Martínez, 1995: 17)», pero también de sus recuerdos en la taberna de los Fenoll, donde había reforzado su vínculo con la poesía popular, gracias a Carlos Fenoll, el amigo, aficionado al flamenco, que recitaba poesía castiza y regionalista.⁷¹ Realmente, su influencia en los semanarios locales le permitió a Miguel Hernández publicar sus primeras composiciones. Estos poemas iniciales, que afrontaban la veta popular desde una perspectiva rural, reflejaban difusamente la estética que había aprendido de los grandes nombres de la lírica moderna, donde se fundían considerables «dosis de regionalismo *panocho*», encauzadas en ocasiones a través del «octosílabo romanceado» (Sánchez Vidal, 1992: 27). Antes de la experiencia de *Perito en lunas* (1933), la huella popular se imprime en «Ayer me daba pesar», aquí la lamentación del sujeto afligido y la imploración a la «madrecita» otorgan un cariz muy flamenco:

Ayer me daba pesar
verme entre tantas auroras
¡Ay! Y hoy no te veo en ninguna
y lloro entre tanta sombra

Ayer me daba pesar
oír las voces queridas...
¡Ay! Y hoy que no las escucho
¿Cuánto te oiré madrecita? ⁷² (246)

Los versos de «A mi alma» también se engarzan en la estructura de la soleá que, según López Martínez, presentan «resonancias machadianas» (1995: 44): «Murmuran que hablo muy poco/ alma los que nada saben/ de nuestros largos coloquios». Los poemas, «Piedras

⁷¹ Resultan curiosas las aficiones de Carlos Fenoll, rememoradas por el tertuliano Jesús Poveda: «La poesía, el cante hondo y el vino de taberna. Cantaba el flamenco clásico con verdadero gusto, como un profesional, aunque no le ayudaba mucho su voz, un poco ronca. Eran sus cantos preferidos los de las minas de la Unión, las cartageneras, cante profundo, de arriero, hondo de verdad. Su cantaor preferido fue Cepero, llamado el Maestro, o sea, la flor y la nata de este viejo arte español» (cit. en López Martínez, 1995: 18).

⁷² Citamos por la edición crítica de Agustín Sánchez Vidal y José Carlos Rovira con la colaboración de Carmen Alemany, *Obra completa*, Espasa-Calpe, Madrid, 1992.

milagrosas» y «Eternidad», bajo la estructura de la cuarteta asonantada, acogerán matices más propios del sentir campestre que flamenco. En cambio, el ciclo de *Perito en lunas* trató de no insistir demasiado en esa faceta popular, precisamente por lo que le confesaría a Juan Ramón Jiménez en una misiva: «odio la pobreza en que he nacido, yo no sé... por muchas cosas... Particularmente, por ser causa del estado inculto en que me hallo, que no me deja expresarme bien ni claro, decir las muchas cosas que pienso» (cit. en Sánchez Vidal, 1992: 32). Habría que esperar hasta la poesía que antecede a *El silbo vulnerado* para llegar al romance «Del ay al ay- por el ay». El insistente ayeo, acumulado en esta «lección grave» (Sánchez Vidal, 1992: 79) de vida, adelanta la pena trágica que dominará la última etapa de su obra. Ya el poeta sabe que es «hijo de su padre amargo» y que «¡Ay!, todo me duele: todo:/ ¡Ay!, lo divino y lo humano». Según evoluciona su sentimiento, la pena del amor popular rebasará su espacio íntimo para derramarse en el territorio de la pena colectiva. Este recorrido lírico nos mostrará la metamorfosis de un amante que paulatinamente adopta los códigos morales de un sujeto que reivindica y sufre las mismas desgracias del pueblo. Un buen ejemplo de este proceso consciente lo constituye el soneto «Penas de Andalucía, son mis penas»:

Penas de Andalucía son mis penas,
penas para tañidas y cantadas,
penas penillas, penas malpenadas,
ruy-señoras esquivas y morenas.

Penas para sembrar por las arenas,
por los altos de piedras arriesgadas,
y para soledades delicadas
de tierras delicadas de azucenas.

Pena terrena como en un surco trigo,
pena celeste como en un aire ave
y palma inagotable de garganta.

Penara para sin ti, para conmigo,
que junto a un río pena y crece suave
y al pie de un limonero se amamanta. (476)

La inclusión de motivos como las penas morenas o la alusión al símbolo popular del limonero se relega a un plano secundario porque la identificación con el pueblo andaluz

doliente cobra el máximo protagonismo, es más, adelantará el sentido de su artículo, «La lucha y la vida del campesino andaluz» (1937), que «tantas concomitancias» (Sánchez Vidal, 1992:2058) presenta con «El niño yuntero». Aún en los sonetos que integran *El silbo vulnerado*, «la dominante general del libro» arranca de «la pena de amor, como dolor contenido, disimulado» (Chevallier, 1977: 144), recluida en el individuo. El registro popular le servirá a Miguel Hernández para indagar y enfatizar en las distintas gradaciones de la pena. Si en «La pena hace silbar, lo he comprobado», el desconsuelo se alía al enamorado, en «Sin poder, como llevan las hormigas» observamos la «subdominante general» del poemario, es decir, «la modalidad de la pena pasivamente vivida como aceptación de la muerte» (*ibíd.*) y leemos: «Las fatigas divinas, las fatigas/ de la muerte me dan cuando te veo/ con esa leche audaz en apogeo/ y ese aliento de campo con espigas».

La mezcolanza entre las fórmulas populares y la imaginería rural presenta la gran novedad del poeta, evidente en «Mis ojos, sin tus ojos, no son ojos», de *Imagen de tu huella* (1934). El hormiguelo, igual que las hormigas del anterior poema, ofrece una dimensión desconocida del tradicional deseo lacerante: «Mis ojos, sin tus ojos, no son ojos, que son dos hormigueos solitarios» porque «sin ti mis pensamientos son calvarios/ criando cardos y agostando hinojos» (del mismo poema). Y en «Umbrío por la pena, casi bruno», de *El rayo que no cesa* (1934-1935), la asfixiante pena ahora encontrará la resistencia del sujeto que la padece: «No podrá con la pena mi persona/ rodeada de penas y de cardos: / ¡cuánto penar para morirse uno!» (del mismo poema). *El rayo que no cesa* intimaba con el sentimiento jondo en cuanto «se trataba de una situación normal extremada o llevada a sus últimas consecuencias» (cit. en Alemany Bay, 2013: 74). El poeta, consciente de «pertenecer a un orden trágico existencial» (*ibíd.*), dejaba que la naturaleza del tiempo se tornará en puro dolor conforme avanzaba su obra. El libro entrañaba un preludio y una ruptura, que maceraban la etapa venidera de *Viento del pueblo* (1937). Los poemas siguientes confirmaron la postura de su autor: «la soledad que emana de su pena de enamorado», evolucionará a una «solidaridad con los poetas, desembocando finalmente en la fraternidad revolucionaria que le une a los oprimidos y que marca el umbral de su poesía de combate con en la guerra civil» (Sánchez Vidal, 1992: 83). Su encuentro con Pablo Neruda le había ayudado a deshacerse de la rigidez de los metros clásicos y a atisbar las posibilidades infinitas de una poesía impura, de gran utilidad para su próxima «misión social» (Cano Ballesta, 2009: 108). González Tuñón

rememoraba «el momento trascendente de la decisión hernandiana»: «Por ese entonces Miguel nos escuchaba atentamente cuando discutíamos con nuestros amigos en casa de Neruda o en la Cervecería de Correos, acerca de la doble función de la poesía en épocas de ruptura, de transición, épocas revolucionarias. Un día Miguel Hernández se puso resueltamente de nuestra parte. Miguel sabía, como nosotros, que estábamos en medio de la tempestad» (cit. en Guillén García, 1978: 172, 173) La dedicatoria a Vicente Aleixandre, que reza en *Viento del pueblo*, sintetizó una reafirmación de su poética definitiva:

Nosotros venimos brotando del manantial de las guitarras acogidas por el pueblo, y cada poeta que muere deja en manos de otro, como una herencia, un instrumento que viene rodando desde la eternidad de la nada a nuestro corazón esparcido. [...] Nuestro cimiento será siempre el mismo: la tierra. Nuestro destino es parar en las manos del pueblo. [...] el pueblo, hacia el que tiendo todas mis raíces, alimenta y ensancha mis ansias y mis cuerdas con el soplo cálido de sus movimiento nobles.

Los poetas somos viento del pueblo: nacemos para pasar soplados a través de sus poros y conducir sus ojos y sus sentimientos hacia las cumbres más hermosas. Hoy, este hoy de pasión, nos empuja de un imponente modo a ti, a mí, a varios, hacia el pueblo. El pueblo espera a los poetas con la oreja y el alma tendidas al pie de cada siglo (Hernández I, 1992: 550).

La realidad determinante le ha exigido al espíritu del poeta la reivindicación de su origen. Ahora la herencia del pueblo, que se nutre de la tierra, ha abandonado su papel pasivo, ha dejado de actuar de mera transmisora y se ha transfigurado en el poeta convirtiéndolo en viento del pueblo. Pero Miguel Hernández no desea que su voz se pierda en el anonimato popular, aspira a una poesía, que, elaborada con las mismas pasiones del pueblo, guíe a éste en su porvenir. El poeta adquiere una función de mesías —«el pueblo espera a los poetas con la oreja y el alma tendidas al pie de cada siglo» (*ibíd.*) —, pero se trata en todo caso de un mesías laico, puesto en pie de igualdad con los obreros, que son todos esos «hombres con pasiones, con sufrimientos, con alegrías mucho más complejas que las que esas fáciles interpretaciones mecánicas desearían» (Sánchez Vidal, 1992: 93). De manera que Hernández promueve la convivencia de «dos conceptos que algunos considerarían opuestos: el pueblo y las cumbres hermosas». Sin embargo, «para él no lo eran, porque toda su vida y trayectoria habían consistido en hacer compatibles ambas constelaciones» (*ibíd.*, 91). Surge con *Viento del pueblo* un «producto nuevo y vigoroso», el autor ha adelgazado las formas, diluye el yo en el nosotros y convierte en técnica culta una

espontaneidad, que, domeñada por una «condición popular y revolucionaria», pierde la significación «elitista» que le «atribuía la vieja literatura burguesa» (Cecilio Alonso, 1978: 154). En este libro, «el procedimiento culto se subordina al significado popular» (*ibíd.*, 152), se corrobora la pretensión de rehumanizar la poesía a través de una savia popular, por eso, se apelará a su carácter «oral y recitativo» que le presta la condición de ser un «instrumento de combate» (Sánchez Vidal, 1992: 87). Fue ese mismo carácter propagandístico el que impuso a Hernández desechar la «ganga barroca y metaforizante», a favor de una claridad y una «eficacia comunicativa». El proceso de depuración vino motivado por una causa principal: el poeta que necesitaba sumergirse en el pueblo, aprovechaba el metro popular no sólo para ser efectivo con su mensaje, sino para satisfacer sus propias exigencias como creador, que solicitaban la concreción de sus sentimientos. Esta será la vía que conduzca al *Romancero y Cancionero de ausencias* (1938-1941), ensayada en los poemas de «Aceituneros» o «Visión de Sevilla», que adelantaron una identificación solidaria con la Andalucía del campesino trágico.

Por las mismas fechas, Hernández había escrito en el periódico *Frente Sur* su artículo «La lucha y la vida del campesinado andaluz» (1937) en el que se refería a las «profundas raíces de fatalidad», que arraigaban en la existencia del pueblo sureño. «Apenas salía del vientre de su madre cuando empezaba a probar el dolor. En cuanto ha sabido andar, ha sido arrojado al trabajo, brutal para el niño, de la tierra. El hambre le ha mordido a diario. Los palos han abundado sobre sus espaldas» (Hernández, 1992, III: 2187). Aquellas palabras mantenían sus conexiones irrefrenables con «El niño yuntero», que «carne de yugo, ha nacido/ más humillado que bello, / con el cuello perseguido/ por el yugo para el cuello». La fatalidad de Andalucía recobraba un signo político. Su origen ya no se basaba en las «reminiscencias árabes» sino que se fundamentaba en la opresión ejercida por «los perros de los amos» y «los mismos amos», que habían negado al andaluz su felicidad «sorda» y «duramente». A estos andaluces iba dirigido el poema «Aceituneros»: «Andaluces de Jaén, / aceituneros altivos, / decidme en el alma: ¿quién/ quién levantó los olivos?». Una exhortación idéntica se lanzó más tarde a las mujeres del Sur en «Andaluzas», pero esta vez apeló a los vientres que terminaron de universalizarse en el *Romancero y cancionero de ausencias*: «Parid y llevad ligeras/ hijos a los batallones, / aceituna a las trincheras/ y pólvora a los cañones».

En la última etapa de su obra poética abandonó la invitación social y optó por la interrogación interior. Un desconocido intimismo, que reunía todas las armas

hernandianas, se abría paso en el *Romancero y cancionero de ausencias*. Sánchez Vidal se ha referido a este procedimiento como un «intimismo defensivo» (1992: 101), que «nos invita a entrar en el movimiento de la conciencia en busca de una profundización progresiva del conocimiento. Asistimos a la génesis de un pensamiento que nace en la vida interior y se afirma sin apoyarse en ningún postulado preestablecido» (Chevallier, 1977: 371). La voz popular, abanderada por el verso corto, sirve al propósito de deshacerse de todo artificio académico, su reelaboración va más allá de la simple depuración, se entrega a la labor de sublimar el sentimiento trágico que borbotea desde las entrañas del poeta. Miguel Hernández experimenta con un desconocido cante jondo, con un lamento profundo y sin música, desvelado en unas formas breves que ayudan a entrecortar la agonía. «En realidad esta estética constituye la respuesta del hombre a su condición desgarrada» (*ibíd.*, 381). El amor, la vida y la muerte que resultan las tres piedras angulares del poemario, son las mismas que las del flamenco:

Llegó con tres heridas:

la del amor,

la de la muerte,

la de la vida.

Con tres heridas viene:

la de la vida,

la del amor,

la de la muerte.

Con tres heridas yo:

la de la vida,

la de la muerte,

la del amor.

(694)

Las «tres heridas» (López Martínez, 1995: 136) del poeta vuelven a repetirse en la «Canción 26»: «Escribí en el arenal/ los tres nombres de la vida: vida, muerte, amor». El autor escoge la fórmula del folklore “escribir palabras en la arena” y le otorga una mayor trascendencia, así la segunda estrofa: «una ráfaga de mar, / tantas claras veces ida, / vino y nos borró» deja una abertura a la ausencia, como «la inexistencia presente de algo que un día poseyó vida» (*ibíd.*). Es un tema que vertebrará todo el libro y que a su vez

representa una constante en los cantos populares. La ausencia será la soledad perpetua sin un posible consuelo que se acrecienta en el interior hasta transformarse en un «estado de la conciencia» (Chevallier, 1977: 383). «El plural del título», *Cancionero y romancero de ausencias*, remarca la «universalidad de la ausencia y el vacío» (*ibíd.*), subraya una desolación total que se acopla a los ojos negros, a una mirada que parece «el agua más turbia/ de tu corazón» (de la «Canción 4»), que compite con la negación del ser, con unas pasiones y unos deseos que instigan al «remoto cuerpo» (de la «Canción 7»), que responde a las preguntas que sólo tienen cabida dentro de un poema, que se asemeja a los besos que están más cerca del mundo de los muertos que de los vivos y a los recuerdos que extrañamente sólo pueden reafirmarse gracias a ese «mal de ausencias», que actúa de barrera contra la detestable realidad. Por eso, el poeta decide que:

Ausencia en todo veo:

tus ojos la reflejan.

Ausencia en todo escucho:

tu voz a tiempo suena.

Ausencia en todo aspiro:

tu aliento huele a hierba.

Ausencia en todo toco:

tu cuerpo se despuebla.

Ausencia en todo pruebo

tu boca me destierra.

Ausencia en todo siento:

ausencia, ausencia, ausencia. (695)

Todo lo que le rodea habrá de volverse ausencia, todo lo circundante se convertirá en «ese abismo de desesperación del que hay que hacer que nazca a toda costa la indispensable alegría para poder sobrevivir» (*ibíd.*, 387). Inevitablemente asomará el ayeo flamenco, como un grito ahogado que procura resistir en medio de la imposibilidad del presente: «¡Ay, ojos sin poniente por siempre en la alborada!» («A mi hijo»). El ¡ay! constituye una forma de aferrarse al pasado, simboliza un quejido que abre las dolorosas puertas de la memoria: «¡Ay, breve vida intensa/ [...] La huella que has dejado es un abismo/ con ruinas de rosas!» («Canción 23»). Pero, sobre todo, sostiene la autocompasión: «Al fondo del granado/ de mi pasión/ el fruto se ha desgranado/ ¡ay de mi corazón!» («Canción 80»).

También el motivo de los celos, que con frecuencia aparece en el cantar flamenco, cobra una dimensión enlutada en Miguel Hernández:

Tengo celos de un muerto
de un vivo, no
tengo celos de un muerto
que nunca te miró. (737)

Otras veces, su sentimiento se tornará esperanzado. Es el caso de la «Canción 100», donde reelabora las acciones populares de lavarse y peinarse:

Ni te lavas, ni te peinas,
ni sales de ese rincón.
Contigo queda la sombra,
conmigo el sol. (739)

La tópica oposición entre el blanco y el negro, entre la vida y la muerte, propia del folklore, Miguel Hernández la aprovechará para expresar la pena íntima que ha separado a los amantes:

Tú de blanco, yo de negro,
vestidos nos abrazamos.
Vestidos aunque desnudos.
tú de negro, yo de blanco. (740)

El ritmo y el tema popular, “asomarse a la ventana”, aparece reinterpretado en la «Canción 95». Mirar por la ventana de la casa ya no conduce hasta la visión de la mujer amada, el autor negando esta costumbre de los cantares populares más festivos, la ha combinado con el motivo del cementerio, que también queda frustrado porque así enfatiza lo único que puede brindarle al ser querido, el alma y el cuerpo:

No te asomes
a la ventana,
que no hay nada en esta casa.

Asómate a mi alma.

No te asomes
al cementerio

que no hay nada entre estos huesos.

Asómate a mi cuerpo. (737)

López Martínez señaló que la técnica hernandiana asimilaba el material popular de modos diferentes y expresó que:

Unas veces escoge de los cantares una fórmula literal, que luego desarrolla por derroteros novedosos, ya sea mediante variaciones en el vocabulario, merced a la inserción de una metáfora sorprendente o por introducir en ésta en un metro culto; en otras ocasiones, selecciona el esquema sintáctico y algún término típico, y sobre ellos produce alteraciones, generalmente léxicas, que traen como consecuencia una modificación del significado. Es importante también la adopción de unas imágenes peculiares del folklore, que se convierten en los poemas cultos en centros de irradiación metafórica o en gérmenes para obtener creaciones originales. Incluso hay casos en los que el modelo popular confluye con la tradición literaria culta y es difícil apreciar cuál es el móvil más directo para ejercer la influencia, con lo que se roza la poligénesis. Por ese motivo, la observación de los caracteres estróficos y de los procedimientos retóricos son orientadores para la filiación (1995: 183).

Cancionero y Romancero de ausencias (1938-1939) fue mucho más que el aprovechamiento y la recreación de unas estructuras y unos motivos extraídos del folklore, más bien el escritor «se apoderó de la inspiración común para decir su más personal tristeza, la más íntima reflexión de su espíritu, el amor único» (Chevallier, 1977: 395). La condensación de la métrica popular le sirvió para vehicular su concepción de la libertad, como en la «Canción 56»: «La libertad es algo/ que sólo en tus entrañas/ bate como el relámpago» o para resumir, en definitiva, lo que ya había sido su vida:

Cuerpos, soles, alboradas,
Cárceles y cementerios,
donde siempre hay un pedazo,
de sombra para mi cuerpo.

(Canción 85) (73)

5.2 La soledad del sur

5.2.1 El hambre

Cuando se acabó la guerra fue un momento muy difícil para todos. Había muy poco trabajo. Los flamencos vivíamos solamente de una *tournée* de verano gracias al empresario Alberto Monserrat, que era el que nos contrataba a todos. Eran cuarenta o cincuenta funciones de verano. Cuando se terminaba la *tournée* nuestro refugio era Villa Rosa; a cantarle a los señoritos, porque no había otra manera de vivir en el invierno (cit. en Gamboa, 2005: 278).

Juan Valderrama relataba sus vivencias durante la posguerra. El cantaor jienense, que había cavado trincheras para el bando republicano, convirtió su canción «El emigrante» en la banda sonora de aquellos años durísimos y, «contrariamente a lo que se cree, surgió como consecuencia del exilio político y no de la emigración económica» (Grimaldos, 2010: 88, 89). Contó el propio artista:

La idea de esta canción había nacido en Tánger, a finales de los años cuarenta. En Tánger se respiraba la libertad a cuarenta leguas. Allí se fueron muchos españoles después de la guerra, huyendo de Franco, de la cárcel o del fusilamiento, y allí se buscaron la vida y se establecieron. Y éstos eran los que iban a verme al teatro... Yo les vi llorar en la puerta del teatro, agarrados a mí... Y uno de los que se acercó fue precisamente el que me salvó de morir en la batalla de Brunete, como tantos muchachos de mi pueblo movilizados, cuando me dio el carnet de la CNT y me metió de soldado en Fortificaciones: Carlos Zimmerman. Este anarquista, que había sido jefe de la CNT en Jaén, el que tanto me protegió, había podido escapar de España después de la guerra, si no, lo fusilan. Se había orientado allí en Tánger y trabajaba como perito electricista, que era su profesión. Nos vimos, nos abrazamos y nos hartamos de llorar los dos, porque sabíamos que él no podía volver a España mientras viviera Franco (cit. en *ibíd.*).

En efecto, durante la primera década de la dictadura se practicó una represión violenta contra una parte del campesinado y las capas populares, que habían mantenido una vinculación con «los sucesos revolucionarios del período precedente, adoptándose en algunos casos ejecuciones ejemplares que trataban de implantar el terror, en medio de una población sacrificada por el recrudescimiento de la explotación de la mano de obra y las penalidades impuestas por la crisis económica latente» (Cobo Romero, 2004: 316).

Andalucía había dejado de ser un «paraíso minero» (Lacomba, 2006: 199) y volvía a subsistir gracias a una agricultura precaria, sobrecargada de jornaleros. Pero además hay que recordar «los trabajos forzados de los presos políticos» (*ibíd.*, 203), a quienes se le encargó la construcción del canal del Bajo Guadalquivir. En este mísero panorama, sustentado en «los principios de la austeridad y la autarquía» (Cobo Romero, 2004: 316), las labores del campo propiciaban la posibilidad para el desahogo personal. Muchos cantaores no tuvieron la misma suerte que Juan Valderrama, la mayoría alternó sus jornadas de labriego con las celebraciones en los caseríos de los señoritos. El cantaor jerezano Tío Borríco recordó:

Yo lo mismo estaba una temporá de artista que iba después al campo con mi paré cuando le salía una manijería. A trabajar de peón como otro cualquiera no iba, sino cuando mi pare gobernaba, que fueron tres cortijos los que gobernó: Casarejo, Gómez Alcaide y La Sierra. Y me recuerdo que estaban en el cortijo La Sierra, cogiendo semillas, mira qué gente: Rafael El Carabinero, La Piriñaca y yo. Y en eso cumplió mi hermano la guerra; y le pidió a mi pare, por la venía de mi hermano, al apear, un borrego. Y a la luna le canté, a la luna le cantamos por saetas: El Carabinero, La Piriñaca y yo. A la seis de la madrugada, cantándole a la luna (cit. en Grimaldos, 2010: 96).

El cante recuperaba su función primigenia, se reestablecía como una vía para exorcizar las propias fatigas. Esta letra de Turroneiro, rescatada por Grimaldos, refleja la cruda situación que padecieron muchos gitanos: «Siete horas seguías/ llevo escardando, / no me toque usted el cuerpo/ que está abrasando» (cit. en 2010: 95). Por su parte, Manuel Soto, *Sordera*, recordaba algunas de las letras, compuestas por Caballero Bonald, que aludieron a la impotencia y la frustración que producían aquellos trabajos: «Tierra que no es mía/ la trabajo yo, / y hasta la vía a mí me está quitando/ quien tiene de tó» (*ibíd.*). A propósito de esta realidad conviene no olvidar que:

La imagen del gitano descalzo y simple, feliz en su trabajo e ignorancia, que en la opinión de algunos fue aprovechada por el régimen franquista para disimular la aplastante miseria de la posguerra, tenía su pequeño grano de verdad en los cortijos. Pero algunos escritores han pintado un retrato excesivamente romántico del ambiente — escribe Estela Zatanía —. El levantarse a las cinco de la mañana para estar en los campos antes de las ocho, en la mayoría de los casos los siete días de la semana. El frío, el calor, el aislamiento y la soledad del campo, el cansancio y los garbanzos cocidos “sin pringue ni ná” cada día, en almuerzo y cena, las misas tan obligatorias como el casarse con la novia preñada, el estar fuera de casa durante meses la ausencia de las

comodidades más básicas, clases rudimentarias sólo para los niños de aquellos padres que las podían costear y la atención médica igualmente ligada a la capacidad de cada uno para pagarla (cit. en *ibíd.*, 94).

El cante jondo sobrevivió alentado por esas duras condiciones de existencia, que actuaron como una barrera natural contra la mixtificación flamenca, imperante en las tablas del momento. Explica Gamboa en una *Historia del flamenco*:

Gracias a los colmaos que se multiplicaron por la Alameda sevillana, el Madrid de la plaza de Santa Ana, el Barrio Chino de Barcelona, o las ventas que se fueron abriendo en los extrarradios urbanos, se conservó el cante más profundo en el ambiente a veces más cruel que imaginarse pueda. En los anchos escenarios había que brindar deslumbrantes baratijas y olvidarse del cante jondo por derecho. (2005: 280, 281)

Ante el peligro de aquella degradación, de nuevo, «unas contadas familias de gitanos» fueron «las únicas encargadas de preservar el legado de los cantes y bailes primitivos frente a las adulteradas imposiciones del teatro» (Caballero Bonald, 1975: 38). El caso de los hermanos Pavón ejemplificaría la intransigencia de algunos artistas célebres de la época anterior, que decidieron no someterse a las reglas de la espectacularidad, ni a los requerimientos de la ópera flamenca. «Tomás Pavón persistió en su negativa a presentarse ante el gran público; a la Niña de los Peines la retiró su marido en vista del mal momento para el buen cante» (Gamboa, 2005: 284). El biógrafo de Tomás Pavón, Manuel Bohórquez, explicó que el artista «nunca tuvo casa propia, murió en una humilde habitación de la plaza de la Mata» porque «se resistió sistemáticamente a cantar en locales comerciales y sólo cedía para hacerlo en fiestas privadas y familiares» (cit. en Grimaldos, 2010: 101). El cantaor Pepe Pinto confesó en una entrevista la difícil situación por la que atravesaba el cante jondo:

—No está de acuerdo con los que dicen que el cante bueno no gusta al público que acude a los teatros.

— ¿Y por qué, Pinto?

— Son giros extraños que toman las cosas. Pero todos somos culpables.

Sorprende ese «todos somos culpables». La respuesta era cierta porque hasta los cantaores y guitarristas menos conocidos, encargados de officiar las juergas de los señoritos, tenían que adaptar su virtuosismo en función del público. Sobre aquellas fiestas, destapa Gamboa:

Las juergas tenían su trámite. Dependiendo del señorito, podían arrancar de inmediato o dilatar su comienzo entre copa charla/ charla copa del *paganini*, que no decide meterse en el cuarto hasta estar cocido. Estos aficionados de pacotilla, más interesados en restarles la eme al compás que otra cosa, serán culpables en gran medida del elevado deterioro hepático que sufría el flamenco *mester de juglaría*; la principal enfermedad laboral. La hora de cierre era del mismo modo impredecible. Una fiesta podía durar desde un ratito hasta varios días; la tendencia hacia infinito era frecuente, por eso cada artista fue desarrollando sus propios recursos para adelantar el término: «¡Qué buen ratito hemos *echao*, don Zutano!», y si colaba... Despedirse antes de tiempo, aunque fuera un segundo, podía significar el irse de vacío. Hasta que don Fulano lo decidiese había que estar al pie del cañón (2005: 283).

Las juergas de señoritos, caracterizadas como una fiesta orgiástica, ilustran una visión nacionalista y folclórica del flamenco, lo reducen a un segundo plano y lo toman como una «pura coartada» (Roldán Fernández, 1997: 232) para su diversión. Más allá de profanar su carácter ritual, representan una oposición enconada al símbolo de la Andalucía trágica —cuyo idealismo estético se alcanzó durante la segunda República—, porque persiguen deshacerse de «toda su carga de reivindicación y protesta» (Ríos Martín, 2009: 99). La conversión del Sur en un territorio de la gracia y la despreocupación atiende a la necesidad de cohesionar una identidad cultural colectiva, que se cimienta en los recuerdos de un pasado imperialista y en una tradición falseada. El franquismo, como cualquier nacionalismo, procuró manipular la historia y «no solamente con respecto al pasado, sino también con vistas al futuro» (Steingress, 1998: 31). Había que obstruir todos los canales que pudieran permitir la entrada de cualquier agente externo o foráneo, capaz de desestabilizar la reciente y «unificada identidad española» (Washabaugh, 2005: 44). El aspaviento, la superchería o el exotismo hueco negaron la esencia mestiza que Blas Infante había entrevisto y defendido en el cante jondo. El cliché romántico sólo sirvió a la operación de transmutar el flamenco en folklore y el resultado fue la implantación de la canción española o la copla, que funcionó como un símbolo manipulable, por un lado captaba la atención de los turistas, por el otro elevaba el orgullo nacional. La «sublimación simbólica» de una Andalucía adulterada quiso contrarrestar lo que «material, política y económicamente» le fue «arrebatao» (Ríos Martín, 2009: 99). «Y cuanto más paroxística era la exaltación simbólica, más duro y cruel era el desprecio, la represión y la humillación material y cotidiana» (cit. en *ibid.*). Fue a partir de esta realidad cuando el flamenco empezó a razonarse como un «emblema de todo lo que es regresivo

en la cultura española» (Washabaugh, 2005: 24), pese a que una parte de los intelectuales españoles, sobre todo los poetas, denunciaron en los sesenta esa «folklorización de la vida popular», que una «oligarquía nativa» había impuesto al pueblo (González Alcantud, 1993: 227). No obstante, aquella «expropiación» cultural persiguió el objetivo implícito de disolver las contradicciones que presentaba la diversidad territorial de España. Acosta Sánchez explica:

Cuando el cantaor, el torero, el bailaor, la gitana se presentan como personajes españoles — y es muy sintomático que durante el Régimen Franquista, en que tal ideología llega a su límite, toreros, cantaores y bailarines andaluces de fama mundial se olvidaran sistemáticamente de que eran andaluces y reiteraran de modo continuo su españolismo —, la ideología dominante — al servicio de unas determinadas relaciones de explotación —, no sólo difumina la identidad del pueblo andaluz y trivializa su acervo cultural, sino que tiende además, a unificar a los restantes pueblos de España, a fin de reducirlos a una unidad colocada bajo la férula del Estado central (1979: 66).

La recreación de un supuesto espíritu nacional de raíces andaluzas rememoraba el simulacro efectuado por el primer nacionalismo del siglo XIX, con el que compartió la voluntad de falsear ideológicamente el escenario real del país. No extraña que los teatros se llenasen de comedias folclóricas de títulos castizos: *Currito Cantares* (1947), *España y su cantaora* (1949) o *Sol de España* (1951). Estas obras, que no son «ni comedias, ni mucho menos literatura» (Cobo, 1995: 309), tendrán en la prensa del momento críticas negativas. El diario *Ya* las describió con estos términos: «Mientras el teatro exige proporción y medida, esta clase de espectáculos modernos, llamados folklóricos, se distinguen precisamente por todo lo contrario: por su falta de medida y de proporción» (cit. en *ibíd.*, 310). «Sin mayores inquietudes», el flamenco parecía rendirse a «la herencia del operismo anterior» (Álvarez Caballero, 1992: 110); puede que las relaciones de los intelectuales con el arte jondo contribuyesen a este declive intencionado, pues se ampararon en unos «niveles personales de complacencia o indiferencia que no tuvieron mayor trascendencia» (*ibíd.*, 111). Tan sólo existieron unas contadas figuras, partidarias del régimen, que se acercaron al flamenco con ánimo de aficionados, que defendieron una pureza muy sospechosa, únicamente apoyada en tópicos. Un ejemplo fue Tomás Borrás, calificado por Eugenio Cobo como «más franquista que Franco, prácticamente nazi» (cit. en *ibíd.*). Aunque el prologuista de *Arte y artistas gitanos* (1935), de Fernando de Triana, se atrevió a denunciar los prejuicios, que todavía minaban la proyección social del flamenco: «Es uno de los muchos focos de espiritualidad que de modo suicida hemos

dejado cegar y aún hemos ocultado como defectos y taras cuando eran expresiones y modos artísticos incomparablemente hermosos» (cit. en *ibíd.*). Pero su actitud clasista se percibió en su categorización del cante flamenco, que compartió demasiadas semejanzas con la expuesta por José Carlos de Luna en *De cante grande y cante chico* (1926.) «Las clasificaciones tan elementales», en opinión de Álvarez Caballero, en las que incurrió el texto resultaron menos desdeñables que su postura ante el flamenco. No era insólito que un «gobernador civil del régimen franquista metido a flamencólogo» se aproximara a la expresión jonda desde «una posición decididamente elitista», como un «señorito frecuentador de juergas». Tampoco asombrará lo que González Climent escribió acerca de él: «no profesa cordialidad alguna a los cantaores. Los mira con viejo hastío. No lo respeta». Esa falta de consideración se entrevió en un poema de inspiración flamenca, titulado «El Piyayo», donde la personalidad del supuesto protagonista fue confundida con la de otro «artista callejero», de nombre, *El Rubúo* (*ibíd.*)

Otra figura relevante dentro del panorama cultural franquista fue la de José María Pemán, que «picoteó en este arte intermitente, sin profundizar demasiado en él». Esta tendencia a la superficialidad se advierte en sus versos dedicados a Lola Flores, que la propia artista calificó como «buenos» porque los hizo «en un santiamén y de su propia mano, delante mía»: «Torbellino de colores, / no hay en el mundo una flor/ que el viento mueva mejor/ que se mueve Lola Flores». Y en relación con la copla española, el temperamento del letrista Rafael de León tal vez parezca interesante, pues pese a ser un «hombre afecto» a la dictadura, sus canciones, pensemos en «María de la O», retrataron un mundo «exaltado y violento», cuyos protagonistas, «fulanas, marineros, equívocas venteras, madrinas o cantaoras», suscitaron una controversia dentro de un país que había firmado en 1952 un Concordato con la Santa Sede. Sin embargo, fue el polifacético y el variable, en términos políticos, Edgar Neville, a quien deberíamos considerar un precursor en la futura revalorización del flamenco. En 1952, filmó su película *Duende y misterio del flamenco*, marcada por una «seriedad» y un «profundo respeto» hacia el género. Claro que la experiencia que había vivido treinta años antes, recordemos que había estado presente en el Concurso de 1922, le había llevado a decir que «se habían olvidado los cantes grandes» y que «sólo imperaban unos insoportables cuplés aflamencados, unas afeminadas colombianas y toda una serie de fandanguillos de gorgorito a cada cual más ridículo». Y dispuesto a vivir en primera persona la esencia un tanto desviada del cante jondo, pondrá su atención en un todavía desconocido Antonio

Mairena porque, como había dicho su amigo Charles Chaplin, según él aficionado al flamenco, «esa música era única, extrañamente distinta, atravesaba el alma y le ponía alas» (*ibíd.*).

5.2.2 José Bergamín desde el exilio

Desde su primer exilio parisino, José Bergamín había escrito «Cante hondo» (1957), una introducción para la colección de fotografías sobre la vida española de André Martin y en la que alertaba del peligro de confundir «lo específicamente andaluz con una falsa españolidad o españolismo que se llama allí “de pandereta” » (2005: 124). En esas diez páginas, dedicadas a la espiritualidad «duendística» de Andalucía, subyacía la apostura de un escritor dispuesto a retomar y repensar la realidad sureña bajo los parámetros de una tradición idealista y natural, que había sido arrancada con violencia y negada después sin ningún pudor.

Tras un ataque de angina de pecho, en 1954, Bergamín sopesó la posibilidad inaplazable de huir de América. Sus residencias temporales en México y Uruguay no habían podido camuflar su angustia, que no sólo venía por «el hecho del destierro físico y espiritual», sino porque estos «paraísos infernales» acabaron por producirle una sensación de «enterramiento en vida» (cit. en Penalva, 1985: 184). Inesperadamente prepara un viaje a París y ya en la capital francesa tampoco remedia su tremendo sentimiento de soledad. Embargado por el deseo intenso de regresar a España, establecería unos vínculos muy estrechos con algunos compatriotas radicados en París. «No puedo vivir sin amistad», dirá. Eduardo de Haro comentaba que en más de una ocasión Bergamín acudió a su casa «con la receta y los ingredientes para hacer un gazpachuelo andaluz que le unía gastronómicamente con una lejanía malagueña apenas experimentada» (cit. en *ibíd.*, 188). Si su amistad con José Franco y Beatriz Cort, un «joven matrimonio español» por el que llegó a sentir una inquietante «debilidad paterna» (*ibíd.*, 187), fue importante, más lo sería su relación con Carmina Abril. La preparación de *Duendecillos y coplas* (1962) se la comunicará sin vacilar: «Yo creo que por esto, durante este maravilloso mes de agosto en París (1955), me puse a desahogarme en coplas a la andaluza romántico popular» (cit. en *ibíd.*, 191). Y prosigue: «Ello es que cuando vuelvas a Madrid acaso te encuentres, o te lleven Fernan y Tere, un *Cancionerillo del duende*, con más de ciento cincuenta coplas o cantarcillos de soledad y soledades, que me

salieron, en vez de suspiros y lágrimas, este verano en París. Ya más cerca de España» (cit. en *ibíd.*, 194). La elección de aquella fórmula no era fortuita. La meditación de la propia vida, de sus angustias, desengaños y desamparo, mediante las estructuras populares del cante hondo — Bergamín siempre optó por esta denominación, en lugar de *jondo* —, aseguró una aproximación espiritual a la patria anhelada. A través de lo que él consideraba como la esencialidad poética de la tradición popular, que siempre había estado viva, cogió su propio impulso y exploró en sus preocupaciones existenciales. Su artículo «El idealismo andaluz» (1927) anticipaba la conveniencia de insertarse en lo que él juzgaba «la única herencia positiva» (Bergamín, 1984: 72), es decir, en ese caudal lírico que había trascendido por su «estética universal de Andalucía» (*ibíd.*). La geografía no importaba tanto en su caso, lo andaluz casi representaba un comodín nominativo que ayudaba a resaltar lo verdaderamente crucial: la manera en la que todos esos autores señalados habían asimilado en su obra una idealidad, nacida de un pueblo con una honda y pura complejidad natural.

La superioridad de un pueblo sin máscaras innecesarias la remarcó en su conferencia de 1931, «La decadencia del analfabetismo», leída en la Residencia de señoritas de Madrid. El analfabetismo, alejado de cualquier sensibilidad rudimentaria, suponía un modo primitivo de acercarse a la vida y razonarla, un estado de conciencia que permitía afrentarse a las cosas esenciales con una pureza anterior a todas las lógicas intelectualizadas. El «analfabetismo popular andaluz» (*ibíd.*, 21) era paradigmático porque se desvelaba como una fuente de «efímera floración volandera» (*ibíd.*, 22). Y argumentó:

Un gran maestro del pensar analfabeto, don Miguel de Unamuno, ha dicho que en Andalucía es donde se habla mejor el castellano de toda España. Y es porque en Andalucía el analfabetismo se ha defendido mucho mejor contra las culturas literales. Las más hondas raíces poéticas del analfabetismo español son andaluzas; el lenguaje popular andaluz es todavía el más puro, esto es, el más puramente analfabeto. Por eso el lenguaje popular andaluz es precisamente el más verdadero o verdaderamente más preciso. El analfabetismo andaluz ama sobre todas las cosas la precisión de la verdad; lo que equivale o es, en definitiva, amar a Dios sobre todas las cosas (*ibíd.*).

Su concepción del «analfabetismo popular andaluz», desvinculada de su perspectiva religiosa, estaba muy influida por sus compañeros de generación, que habían profundizado y experimentado con las distintas significaciones de la peculiar alma sureña,

conectada a una tradición de popularismo sabio. La «poesía verdadera» tenía que empaparse de este analfabetismo, de esta «lucidez espiritual», «que sólo puede hallarse en las tinieblas de nuestra ignorancia» (*ibíd.*). Este procedimiento es el que lleva a cabo el pueblo andaluz cuando «ahonda poéticamente», cuando «*canta hondo*». Bergamín, que se valdría del libro primero de *Docta ignorancia* (1440), de Nicolás de Cusa, iba a definir la esencia soberbia del cante jondo: «En la profunda esencia de este canto luce de un modo incomprensible la precisión de la verdad; como en la poesía más pura, o en la música: la verdad que refleja, o en la que resuena — por la palabra, por la voz, por el grito —, esta divina espiritualidad popular infantil analfabeta de Andalucía» (*ibíd.*). Llama la atención que se refiera al cante jondo como «hondo», pero es que «nunca dejó pasar la ocasión de explotar el potencial connotativo de cualquier palabra» (Wilcox, 1995: 48). Al calificarlo de hondo, el cante de inmediato se identifica con la hondura, con una profundidad espiritual, innata y exacta, que a él le interesa subrayar. Dicha naturaleza, que era exclusiva de lo popular más exquisito, en términos juanramonianos, se apartaba de la comprensión del hombre docto, que no veía en esta manifestación artística nada más que «a uno, o a una, dando voces y a veces dando gritos» (Bergamín, 2005: 22). Pero el cante hondo era justamente eso:

[...] Dar voces y gritos, pero darlos precisamente con verdadera precisión: fatal, exacta: porque es una dicción perfecta, esto es, que dice a voz en grito la palabra. Y es que el cante hondo andaluz está en las palabra, no en la música, ni en la letra: como lo está en toda la poesía, que es por definición de Carlyle cante hondo, pensamiento profundizado hasta el canto: lo que no es lo mismo superficializado hasta el cantar. Toda poesía es poesía del hombre: alma, soplo, espíritu, sin más gloria que la de la flor de la hierba; pero es la palabra viva y verdadera: palabra y no música, ni letra (*ibíd.*).

Su idea del cante hondo gira y se perfila, centrándose en su palabra precisa, convertida en poesía por la profundización en un pensamiento. Estamos ante una expresión viva y verdadera que proviene de una «divina espiritualidad popular» (*ibíd.*). Su predilección por las «figuraciones del pueblo» (*ibíd.*, 23) le ayudaría a desligarse de las configuraciones doctas de la literatura, en las que se daba una depuración preconcebida. Penalva explicó que «es éste uno de los logros más interesantes de la creación literaria bergaminiana: conseguir reinventar, refrescar todo un mundo del idioma olvidado o despreciado por los espíritus cultos» (1985: 25). Pero el peso del recuerdo infantil, además determinó su propensión futura por las elaboraciones populares:

Aprendí a escribir oyendo hablar a los analfabetos, rodeado de una servidumbre numerosa procedente de todas las regiones de España. Aquellas muchachas contaban chismes, infundios, leyendas de sus aldeas en un lenguaje poético que constituiría mi dialecto literario, que diría Unamuno, siempre difícilísimo de entender por los doctos profesores. (cit. en *ibíd.*)

El escritor encontró en el pueblo una «voz divina» (2005, 23). Desde luego, las reflexiones de «La decadencia del analfabetismo» sacaban a relucir una serie de préstamos interpretativos. Su apuesta por «vitalizar la cultura», llevándola hasta «su radical analfabetismo profundo» (*ibíd.*, 28), integraba la mirada krausista de *Demófilo* al afirmar que «las figuraciones populares son el contenido espiritual de la historia» (*ibíd.*, 23), aunque tampoco pareció resistirse a las recomendaciones juanramonianas, que instaban a la conquista de un ideal poético a través de la «desnudez de la cultura». Y expresó: «el estado poético es un estado de añoranza infantil o popular: de añoranza del analfabetismo; porque es una añoranza paradisíaca del estado del hombre puro» (*ibíd.*, 20).

Bergamín fue un lector escrupuloso, o como prefiere Nigel Dennis, un «relector infatigable», «que pasaba gran parte de su vida repasando cariñosamente [...] un conjunto amplio de libros y autores» (1995: 13). En la adolescencia, había compuesto sus primeros poemas, que no gozaron de la aprobación de Juan Ramón Jiménez. «El libro no me interesa nada: guárdelo usted, haga lo que quiera. El libro no me interesa, pero el autor mucho» (cit. en Penalva, 1985: 26). La opinión desalentaría por completo al joven, pero, sin ningún recelo, continuó viendo en Juan Ramón Jiménez «una especie de juez supremo de lo literario». Este hecho explica «la ansiedad que caracteriza al Bergamín poeta» (Wilcox, 1995: 46), que publica su primer libro de poemas con setenta años. Así que cuando se dispone a componer versos ya en una edad tan avanzada, su «anhelo será el de encerrar una idea o una impresión fugaz dentro de una forma viviente» (*ibíd.*, 52). Las estructuras de la poesía popular se acoplan muy bien a estas formas vivientes porque impiden la «entomologización o taxidermización del pensamiento» (*ibíd.*). Con su anterior obra, *Mariposas muertas*⁷³, había intuido ese riesgo y se atrevió con el maridaje de poesía y pensamiento. Ahora con *Duendecitos y coplas*, el libro que prepara en París durante 1955, va a insistir en la misma combinación, salvo que la encajará en el

⁷³ La fecha de edición de esta obra no consta en ningún lugar. John Wilcox sostiene que *Mariposas muertas* «precede a *Duendecillos y coplas* en la edición de *Poesías casi completas*» (1995: 51).

dinamismo de los moldes cancioneriles. Sus argucias métricas muestran su querencia por el Juan Ramón de *Estío* (1916), donde la poesía y el pensamiento quedaban entrelazados en la cadencia popular. A propósito de la asimilación del valor rítmico de la copla andaluza, diría Emilio Prados:

[...] en cuanto a nosotros, los de mi grupo (excluyendo a Cernuda y en parte a Vicente) lo popular del canto no era sólo raíz “jonda” sino ritmo “jondo” y éste no se puede transcribir musicalmente, así es que... ¡échale un galgo! A ese ritmo nos metió Falla con conocimiento pleno de ello. ¡Ahí está el clavo! (cit. en *ibíd.*, 123).

Bergamín aspira a lograr la musicalidad de «las artes mágicas del vuelo», de «las artes puramente analfabetas», que son «el cante, el baile y las corridas de toros españolas» (2005: 205). El título, *Duendecitos y coplas*, comunica el objetivo de la obra: los duendecitos, como personajes díscolos, alterarán el «orden fijo de las definiciones» (Caraso, 1995: 125), desestimarán la lógica tradicional de las coplas y, gracias a sus artimañas, quedaran convertidas en un cúmulo de «movimientos contrarios, sesgos y rupturas» (*ibíd.*):

Tu copla ya no es tu copla
que un duendecito burlón
te la ha cambiado por otra.⁷⁴ (671)

El escritor ha intentado remover todos los códigos de la «sabiduría heredada y convencional de verdades establecidas» (Wilcox, 1995: 55) para reelaborarlos bajo la propia dialéctica de su pensamiento. Su deseo es el de construir «un discurso en el que tanto toda esta serie de ideas convencionales y recibidas como las suyas propias alcanzan una originalidad en la que poeta, poesía y poema aparecen comunicándose y alimentándose mientras conviven en un tiempo histórico» (*ibíd.*)

Lo que el pensamiento hace
con pensar, es destruirse
para poder recrearse. ()

El uso de los «duendecillos» manifiesta el camino hacia la reflexión íntima y «consciente» (*ibíd.*, 50) que envuelve al acto creativo. Bergamín entabla una lucha con el duende para

⁷⁴ Citamos por la edición de Nigel Dennis, *Poesías completas I*, Madrid, 2008, Pretextos.

«moldear sus reflexiones filosóficas sobre la naturaleza del arte y la vida», desarrollará «la noción de que el poeta debe enfrentarse en su quehacer poético a esa verdad tan profunda y esencialmente filosófica a la que se refiere el cante jondo» (*ibíd.*). El duende, para Bergamín, resulta muy útil porque extrema la contraposición entre verdad y mentira, pero también descompone al mismo tiempo sus contornos. Esa paradoja personifica su mirada, caracterizada por el convencimiento de que «la mentira no es nunca lo contrario de la verdad, sino su enmascaradora ilusión que la manifiesta y transparenta, que la verifica, por las veras o por las burlas» (Bergamín, 2005: 127).

Una media verdad puede
encontrar su otra mitad
en una media mentira
o en otra media verdad. (142)

El juego de las apariencias encuentra en el mundo andaluz su máxima realización, fluye en él un «ímpetu creador imaginativo», que transfigura «las realidades aparentes en hondas simas, como abismos, de dolor, o goce, de alegría o pena» (*ibíd.*, 124). Será este magma especial el que forje la «máscara» y el «rostro» (*ibíd.*, 125) de Andalucía. Porque no hay dos Españas, ni dos Andalucías, ni tan siquiera dos poesías, como dijo Bécquer, sólo existen la máscara y el rostro, superpuestas o separadas, y que, a veces, «se ajustan de tal modo» que ambos buscan «una sola expresión intensificada de sí mismos» (*ibíd.*, 126). Lo que está haciendo el escritor es deslegitimar las categorías absolutas y sus límites. La verdad o la pureza sólo se revelan en la lucha de varios estadios, los aparentes y los esenciales, situados en un mismo plano de igualdad. Andalucía es el ejemplo práctico de un espacio que «teje y desteje su propio ser en apariencias musarañeras» (*ibíd.*, 128), pues, a través de la presunta superficialidad de la gracia y del ángel, llega a lo jondo, al duende, a esa especie de «andalucismo fundamental» (*ibíd.*, 129). Su poesía se convierte en una prueba tangible de esta realización peculiar y en una galería de esta mezcolanza de acentos. Con *Duendecitos y coplas*, Bergamín ha mostrado su conformidad con su tradición porque son «esos andaluces universales los que comunican a Europa, al mundo, el significado más hondo, más puro y más vivo de lo español» (*ibíd.*, 125). Si su pretensión es la de transformar su propia ontología en filosofía popular es porque el pueblo analfabeto ha conseguido hacer poesía sin que esa fuese su intención. La utilización de su métrica traduce una fórmula para hacer sencillo lo

complejo, procura un método para ir hasta lo esencial, con el fin de que «se abra el pensamiento» (Mendiboure, 1995: 79). «El poeta quiere respirar en su lengua y contener el paso de un tiempo que se ha vuelto doloroso en formas musicales heredadas del pasado, para así dominarlo» (*ibíd.*, 76).

Yo no sabría decir
si soy yo quien pierde el tiempo
o el tiempo me pierde a mí. (233)

Duendecitos y coplas, como bien ha relacionado Mendiboure, encuentra sus paralelismos con sus libros iniciales, *El cohete y la estrella* (1923) o *La cabeza a pájaros* (1934), ya que «la marquetería de los poemas evoca la de los aforismos porque en su voluntad de presentar un diario depurado, aligerado del peso de la circunstancia, acaba ofreciendo el mundo quintaesenciado en el que suele desenvolverse el aforismo» (*ibíd.*, 73). Se trataba de llegar hasta la esencia, pero a la manera popular-andaluza, que encerraba una «profunda emoción mágica». Asimismo, la obra presentó una serie de concomitancias con poemas de autores anteriores, a los que Bergamín había tomado como sus «mentores intelectuales» (Wilcox, 1995: 57). El «préstamo consciente» de las imágenes poéticas de Rosalía de Castro, Gustavo Adolfo Bécquer, Rubén Darío o Antonio Machado, según ha estudiado John Wilcox, más que una simple «deglución», simbolizó su deseo de sumarse a una tradición natural, sencilla y moderna. Estamos ante una reformulación de las ideas precedentes, pero, si cabe aún más, ante un diálogo imaginario con sus «ideales estéticos»:

Procura que tus maestros
no sean nunca los vivos
que no escuchan a los muertos. (144)

Nos interesa la apropiación del Machado sentencioso y popular, de ese Machado que aparece en los *Proverbios y cantares*, en las *Parábolas*, en los *Consejos, coplas, apuntes*, o en el *Cancionero apócrifo*. Hubo dos metáforas del poeta sevillano, mar y camino, que fascinaron al madrileño:

Mi camino no es un camino
es un sendero que huye

entre naranjos y olivos. (741)

Sin embargo, ambas metáforas aparecen recrudescidas en Bergamín. La sobriedad se tiñe de un pesimismo imposible que se corresponde con el estado anímico del autor:

Nadie encuentra su camino
el camino se hace huyendo
del camino. Y el pensar
huyendo del pensamiento. (138)

Sola en medio de la mar
hay una barca que espera
lo que no quiere esperar. (183)

Wilcox sostiene hábilmente que «éste es el estilo que mejor se adaptaba al talento de Bergamín (siempre a caballo entre filosofía y poesía) y que le hubiera permitido — posiblemente — desarrollar su faceta poética plenamente en su etapa de juventud si hubiese escogido en aquel entonces a Machado como mentor de su carrera literaria y no a Juan Ramón» (1995: 68).

El escritor regresará a las estructuras de las coplas populares durante su segundo exilio parisino (1964-1968), cuando componga *Canto rodado* (1964-1968)⁷⁵. Da la impresión de que su «imaginación exílica» (Wing, 1995: 208) busque «un lugar sublime de restitución», que sitúa en la Andalucía profunda y milenaria, sólo evocada por el lenguaje lírico anterior a la contienda. Parece que ese es el lugar donde «quisiera estar», pero sólo puede acceder a él a través de la poesía. *Canto rodado* no querrá aludir tanto al canto hondo, como sí a la corriente tradicional en el que está «inmerso», igual que el «canto en el río que es figura del decurso temporal y que nos deja, al robarle su música, señal de vida, rastro, testimonio de su paso» (Caraso, 1995: 119). El poeta preferirá centrarse en un orden natural para «escucharse a sí mismo en la voz del agua, uniéndose por el hilo de su propia alma con el murmullo estremecido» (*ibíd.*):

⁷⁵ *Canto rodado* aparece publicado por primera vez en 1984 por la editorial Turner.

En la voz del agua
se juntan a un tiempo
igual que en tus ojos
la risa y las lágrimas. (618)

Ese símil de la canción popular como «canto rodado en el ímpetu de la corriente lírica» ya lo había empleado Bergamín, en alusión a la poesía de Rafael Alberti en *Cal y canto*. De nuevo, se propone componer coplas que emulen las del «caudal anónimo», del que brota ese analfabetismo espiritual. Pero ahora la voz poética ha abandonado su requiebro y se torna más ahogada porque persigue «lindar con el gemido, el murmullo, lo casi inaudible» (*ibíd.*, 120). Decide apelar a la «música de la sangre», al sonido que va por dentro y que se escapa del silencio de la realidad. Quiere que su lector escuche «la articulación lírica de los movimientos silenciosos del espíritu» (cit. en *ibíd.*, 121).

Que tu voz aprenda
de la voz del agua
a cantar bajito
cuando todo calla.

Si en *Duendecitos y coplas* se presenciaba la contraposición verdad/ mentira, en *Canto rodado* cobrará fuerza la dicotomía ligereza/ gravedad, tal vez porque es mayor el empeño de conseguir el efecto que «las artes mágicas del vuelo» dejan tras de sí:

En su vuelo y a su aire
va el pájaro por el cielo
sin pedir permiso a nadie. (751)

Las nuevas coplas también se harán permeables a las técnicas del toreo:

Al revuelo de tus coplas
y con andaluza gracia
parece que abres y cierras
los donaires de la capa.

No obstante, regresa a la misma incertidumbre vital que se desborda el anterior volumen, salvo que ya se ha convertido en bandera de una experiencia «múltiple y contradictoria» (*ibíd.*, 130):

Tienes alma y tienes cuerpo.

Tienes vida y esperanza.

Tienes sueño y realidad.

Y, en total, no tienes nada. (681)

El misterio que suscita el duende se expresará en términos de polaridad, reafirmando la «ley de atracción de los opuestos, que rige los elementos y la naturaleza entera» (*ibíd.*, 136). También se manifestará la pena y la soledad que son las grandes articuladoras de esa esencia inefable. Bergamín quiere enlazar su obra con la de Augusto Ferrán, el poeta «más hondo», «más puro», «más fino», «al lado de Bécquer» (*ibíd.*). Explica Dennis:

El deseo fundamental que inspiran estas coplas de tipo popular es el anonimato. Bergamín anhela la misma esperanza que perseguía Ferrán: que sus coplas pudieran gozar de una existencia independiente de su creador, de que de alguna forma encontraran su camino hacia las bocas de su pueblo. Es a la vez un deseo modesto y extravagante, un deseo que nunca ha expresado directamente (cit. en Caraso, 1995: 145).

5.2.3 *Sombra del paraíso*, de Vicente Aleixandre

En «La Andalucía del llanto» (1934), Luis Rosales se había apuntado a divulgar su particular ontología del andaluz. Es un texto en el que apenas ha reparado la crítica, pero merece la pena rescatarlo del olvido porque muchas de sus consideraciones sirven de apoyo al hombre del Sur que refulge en *Sombra del paraíso* (1944). Publicado en la revista *Cruz y Raya*, probablemente su importancia se vio menoscabada al lado de la teoría de Ortega y la divagación cernudiana, que apareció un año más tarde. Desde una perspectiva granadina, y gravitando sobre los versos lorquianos, «La Andalucía del llanto» podría resumirse como una apología de todas las claves estéticas y sentimentales que venían sobreviviendo desde el modernismo; claramente heredaba la «trágica interpretación de la existencia» (Rosales, 1966: 238) que con anterioridad había sido

perfilada por todos los autores que trataron de huir del pintoresquismo andaluz. A estas alturas, el texto de Rosales parecía una reunión de préstamos interpretativos, una síntesis de aquellos diálogos con afán depurador e idealista que habían razonado a la pena como una «religión del campo andaluz» y un «estado natural» de sus hombres (*ibíd.*, 247). Las conexiones con la teoría orteguiana se hacían evidentes cuando el poeta argumentaba que en el andaluz existe «como una intención de vida no organizada», porque «tiende constantemente al reposo, al equilibrio estable» (*ibíd.*). La famosa indolencia del sureño se mezclaba con su tendencia a «perdersé en los pliegues del sueño», que implicaba «un esfuerzo desesperado por organizar el mundo de dentro afuera» (*ibíd.*, 242). Estas ideas corrían paralelas al viaje onírico que Cernuda propusiera en su divagación. Pero la ontología del Sur y de sus hombres que Luis Rosales propone en «La Andalucía del llanto», se proyecta en el poemario *Sombra del paraíso*.

El poeta granadino parecía no equivocarse cuando afirmaba que «el andaluz es siempre panteísta» (*ibíd.*, 238) porque Aleixandre demostraría su filiación a dicha tesis, induciendo a su deseo vitalista a la plena comunión con la naturaleza. Es verdad que tampoco puede obviarse la huella de determinadas lecturas, Hölderlin y Milton, que influyeron en el poeta a la hora de configurar su paraíso. Y explica Sobejano: «Más importante que estos posibles ecos singulares es la semejanza entre Hölderlin y Aleixandre en esa actitud que consiste en mirar hacia un orbe puro desde un mundo minado de cansancio y hastío» (1979: 376). Para Rosales, una vez más esta actitud distintiva radicaba en el «sentido panteísta del andaluz», quien era capaz de realizar una «previa transformación de la distancia como elemento estético» (1966: 246). El Sur paradisiaco de Aleixandre no ocultaba «la raíz de su tragedia», su «imposibilidad» para «salir de los límites del sueño» (*ibíd.*, 244), pero representaba la única escapatoria para un desterrado ideológico, que escogía la fuerza del recuerdo para oponerse al desgarró de un presente devastado. Por eso, Rosales iba a decir que «el andaluz vive su tiempo como si lo hubiera vivido antes: su vivir es un recordar el presente; un presente que nunca es actual» (*ibíd.*, 242). Al respecto, y sobre su propio libro, Aleixandre confesó que «yo siento que este cántico mío no celebra lo que le rodea hoy, sino el mundo en que nací y en que no me hallo» (cit. en García, 2001: 440). Se trataba de retomar la construcción poética de Andalucía a través de las raíces románticas de un sueño imposible, por medio de un efectivo viaje lírico que descubriría una querencia por lo que sólo el tiempo había transfigurado en nostalgia y ausencia absolutas. Y es que el Sur, como un inventario de

paisajes líricos, había quedado en las primeras décadas de la postguerra reducido a un inmovilismo, a una esterilidad que oscilaba entre lo castizo superficial y la gracia popular. En los años inmediatos a la publicación de *Sombra del paraíso*, había aparecido *Canción del amante andaluz* (1941), donde Romero Murube se dedicó a cantar en versos de arte menor las desdichas chuscas e inconfesables de una tierra ajena a la realidad. Quizás Pérez Clotet mostraba otra contingencia al homenajear a aquel pueblo indeterminado y andaluz, pero «sumiso» y «esquivo», «humillado en el cielo de tu olvido» (del poema «Pueblo», 1943), que bien pudo ser una radiografía de cualquier zona recóndita del Sur. También Pemán había optado por un optimismo prosaico en poemas como «Mar de Cádiz» o «La Bailadora», que «Como Andalucía, / feliz y rebelde, se bastaba ella sola...». Pero el autor perseguía una trascendencia distinta en «Diálogo entre Andalucía y el poeta», que, pese a su título, continuaba anclado en una facilidad retórica: «— Entonces, ¿qué me queda, Andalucía? / — La soledad... — ¿Era ése tu secreto? / — ¡Y el secreto de toda la Poesía!».

La continuación de una línea juguetona y esquiva con la contemporaneidad podría haber sido una posibilidad estética, un acierto recatado que no implicaba ningún riesgo social, ni tampoco un sacrificio personal. «Frente a un mero esteticismo triunfalista», Aleixandre, que había transitado por los caminos fructíferos del surrealismo, vio que «era necesario rescatar a la poesía como pasión y como problema; como pugna hacia la luz y como esperanza» (De Luis, 1982: 13, 14). Su experiencia anterior le había llevado a comprender que la recuperación del Sur sólo podía emprenderse a través de los mecanismos que el Veintisiete había puesto en marcha. Ya Alberti había hecho lo propio en *Marinero en tierra* y había convertido el exilio juvenil, junto a la nostalgia por la íntima patria perdida, en materia lírica. El Sur vendrá a significar lo mismo en ambos poetas: una región idealizada por los recuerdos de la infancia, exentos de las contradicciones tiránicas de la civilización. Y dirá el autor de *Ámbito*: «Sin esa ciudad, sin esa ribera andaluza donde transcurrió toda mi niñez y cuya luz había de quedarse en mis pupilas indeleble, ese libro que por tantas razones bien pudiera llamarse mediterráneo, no hubiera existido, o no hubiera por lo menos accedido hasta el natural cuerpo que ostenta» (cit. en García, 2001: 455). La cavilación de un libro que Aleixandre iba a calificar de mediterráneo, adivinaba un giro hábil e inteligente para desligarse de la trasnochada y repetida pena andaluza. No obstante, esa maniobra no impedía la floración de un dolor desconcertante en el territorio idílico, que iba a estar atravesado por una «sensualidad de fibra amarga, peinada y macerada entre los párpados de la carne» (Rosales, 1966: 243).

Aleixandre podrá dar un rodeo para pasar por alto los lugares comunes en los que ha persistido el andalucismo estético, pero no podrá desatender la melancolía que le produce lo irrecuperable. Esa raíz de inevitable «pesimismo» que imanta el libro, favorece la preponderancia de la «elegía» sobre la «lucha», de la «nostalgia» sobre el «coraje» (de Luis, 1982: 29). El canto de anhelo hacia los paisajes idealizados del Sur, transformados en paradigmas radiantes de una arcadía personal, encierra la denuncia de una conciencia que escribe desde la oscuridad de un exilio interior. Esa luz y belleza inconmensurables que se desbordan por horizontes inaccesibles, sólo sirven para remarcar la podredumbre de una realidad intrincada («Hoy que la nieve también existe bajo vuestra presencia, / miro los cielos de plomo pesaroso», de «Primavera en la tierra»). Y a propósito, Lechner había reparado en que el poema «Hijos de los campos» puede interpretarse «como el eslabón que une la poesía de signo comprometido de antes de la guerra con la de después de 1939» (2004: 651). Lo realmente admirable es que Aleixandre no sólo reclama un Sur paradisíaco, sino una tierra hermosa que debe pertenecer a hombres justos. De nuevo, vuelve a sostenerse la inagotable dialéctica naturaleza/ civilización, que no disimula el peso romántico de *Sombra del paraíso*, según observara Dámaso Alonso. Llegará a producirse, como apreció Bousoño, la «proyección de un mito: la existencia en el pasado remoto de una edad dorada, un mágico edén, donde el poeta vivió y que ahora, al hacer poesía, “recuerda sin saberlo”» (1977: 85). La creencia en un paraíso lejano al que sólo puede accederse a través de los resortes de la memoria o desde un conocimiento onírico, nos remite al Cernuda de la divagación romántica. La confrontación entre la realidad y el deseo obligaba a la mirada lírica al «atávico sueño», con el derecho de situarlo «más acá o más allá del mundo» (Cernuda, Prosa II, 2003: 82). Las aspiraciones edénicas de ambos poetas convergen en el aprovechamiento de un Sur que entrañará un espacio donde las propias ilusiones y deseos se alzarán como una bandera de libertad y reafirmación personal. La alusión a una «geografía aparente» sería inútil, imposibilitaría el sueño poético y aferraría a los sentidos al poder evanescente del recuerdo biográfico. El Sur que aparece en *Sombra del paraíso*, desprovisto de fechas y coordenadas, permite la reconstrucción de Andalucía como un ámbito simbólico de valores positivos, y al reconquistar su esplendor original, le devuelve su dignidad y actualidad. Aleixandre había reabierto el camino interrumpido por la contienda y los sucesivos años; el regreso sobre las huellas de un paraíso que parecía perdido y obsoleto, le instó al «retorno» y a la «celebración» de una lírica que había quedado «aniquilada» (Lecointre, 2013: 165).

5. 2. 4 Los poetas de *Cántico*

La mirada voluntariosa de Vicente Aleixandre había evidenciado la fertilidad de un territorio, que tan sólo precisaba el compromiso de una defensa artística para reinventarse. Los poetas, reunidos en torno a la revista *Cántico*, así lo habían entendido y como víctimas irredentas de una Córdoba provinciana y aletargada, maduraron la necesidad de «representar poéticamente el Sur, cuyo genio creador e innovador, rigió tan brillantemente toda la lírica española contemporánea» (cit. en de la Concha, II, 1987: 774). El testigo que había brindado un poemario como *Sombra del paraíso*, presentaba la posibilidad de ligar el descubrimiento de Aleixandre con el relanzamiento entusiasta de un Sur que iba a vislumbrarse «como territorio real y metáfora de una cultura sensual y tolerante, a caballo entre la Antigüedad clásica y los momentos más permisivos de un Islam levemente idealizado» (de Villena, 2007: 12, 13). Aquel era el propósito de unos poetas, cuyo ímpetu juvenil enlazaba con la tradición andaluza del Veintisiete y sobre todo con el Cernuda «pagano y neorromántico» (*ibíd.*, 13), que guiaría quiméricamente la directriz de las hojas de poesía de *Cántico*. Tal vez, *Invocaciones* (1934-1935) del poeta sevillano, se alzó como una referencia por sugerir la opción de un mundo propio, basado en la intimidad y el sensualismo. Como era lógico, el primer número, aparecido en octubre de 1947, resultó una declaración de intenciones. El poema «Canto del Sur», de Juan Bernier, tan himnico y sensorial, se encargaría de singularizar la invitación estética a una Andalucía que no iba a renegar de su condición milenaria, mediterránea y hasta mitológica. La reivindicación de la geografía sureña, marcada por los mitos clásicos, las leyendas arábigo-andaluzas y por el rumor de su naturaleza, constituía la clave para comprender el modelo licencioso de cultura, que querría amparar *Cántico*:

Tu letra, Oh Sur, clavada sobra la cal blanca de las espadañas
junto a la bota de un férreo arcángel enmohecido,
tu letra bajo el paralelo 38 con una aguda flecha cortante
desde las torres de Córdoba a la luz espuma de Cnosos,
faja de plata y oro en el triunfal pecho del mundo,
mar donde los delfines juegan o desierto donde los esqueletos brillan,
verde y amarilla bandera desplegadas hasta las palmeras de Tombuctú;
dos mares de agua y arena por el mismo sol cauterizados,
sol que chorrea su oro sobre los limoneros y naranjales de Tarsis,
blanco como un cuchillo de plata para herir la gruta en sombra de las

[las higueras espesas,
sol del Sur, gladiador entre el agudo acero de los setos,
donde las moreras deshacen la esmeralda densa y dulce de su sangre,
y las vidas salvajes retuercen el estéril himeneo sin fruto de sus pámpanos.
Tu nombre, oh Sur, en los fustes inmóviles o en las rotas cariátides
[del Olimpo,
en la altiva pereza de las veletas donde las campanas gritan su nupcial
[exhalación de alegría,
Sur, inmenso Sur, con el mismo rostro en los huertos del Hedjaz,
donde el agua es como una muchacha a quien cuida el amante,
donde cada gota es como una moneda de oro que el avaro guarda en su
[cántaro de barro,
El mismo en los jardines de Granada donde sólo se oye la líquida voz de
[las fuentes,
en los parques de Sevilla entre cuyas sombras crece el hormiguero
[burbujeante del sol,
y más allá, en la tentación desnuda del seno azul y lechoso de Nápoles,
en el que las sirenas y las estatuas yacen sepultadas bajo el abrazo verde
[de las algas
donde no hay brumas ni tristezas y aun los cementerios son blancos,
rostro del Sur cuyo color es el de un brazo desnudo que recoge conchas
[entre las espuma y la cal cegadora,
moreno como la entera desnudez de los pequeños pastores
que se bañan cuando no suena sino una insondable vibración de silencio,
en la siesta sin límites, cuando el oído escucha el rumor de la vida en la
[caracola infinita del espacio
sobre el mar y el desierto; entre los olivos y los naranjales del canto estival
[de la chicharra
como el ruido de una sangre que hierve a borbotones; sangre del Sur,
mosto que cuece su embriaguez de luz y de oro;
sangre de los hombres del Sur, sin cualquier sombra en sus almas
ni otro paraíso que este de la tierra caliente donde maduran los frutos,
la melada aspereza de los dátiles, las higueras y las granadas escarlata,
donde crece y madura también el más maravilloso fruto de la tierra,

el fruto moreno y tostado de los hombres, de las mujeres y de los niños,
de los seres del Sur, como estatuas de húmeda arcilla dorada
que empapa el soplo seco del levante o la brasa viva del Simún;
y que como palmeras al mediodía no tienen sombra en sus almas,
sino como una aspiración profunda para llenar sus pulmones de la densa
[voluptuosidad de la tierra,
de la brisa de sus montañas, de sus mares o de sus ciudades sin tiempo,
fundidos con la alegría de las terrazas blancas o de las cúpulas de oro,
almas sin sombra, sonrientes de cualquier metafísica sin perfume,
porque no hay ningún deseo que no puedan satisfacer aquí abajo,
en el huerto inmenso, en el paraíso del Sur, donde los ríos para la sed
[son setenta veces siete.

Ya en el número tercero de la publicación, una carta de Vicente Aleixandre comunicó los riesgos de «originar una revista» en «un Sur que mira hacia oriente» (2002: 674). La propensión a mitificar el legado de Al-Andalus se visibilizó en la poesía de Ricardo Molina, concretamente en «Elegía de Medina Azahara». Quedaba claro que las dificultades no radicaban en el territorio mismo. Lo terrible era capear con la mentalidad inmovilista de las instituciones cordobesas porque producía un agotamiento que había que superar constantemente, unido al esfuerzo de tomar una consistencia poética «en medio de la monotonía de *Juventud Creadora* y del tremendismo de *Espadaña*» (cit. en Carnero, 2009: 52). Si la primera época de *Cántico* (1947-49) procuró mantener su ortodoxia estética, en la segunda (1954-57), se advierte la heterogeneidad de voces que la revista no pudo controlar. Quizás el número más interesante sea el del homenaje a Cernuda (1955), impreso en la segunda época y que corresponde a los números 9 y 10. Señala de Villena que el tributo al poeta sevillano fue madurado en el período inicial, siendo el primero que se le concedía en España a un poeta «todavía no poco preterido y exiliado en México» y que asimismo representó «una vibrante reafirmación de los valores y apuestas» de la primera etapa de la publicación (2007: 18). El doble número constaría de una serie de poemas del autor homenajeado y de breves ensayos dedicados a distintas facetas de su obra lírica, pero simbolizó, en opinión de Villena, una revisión del Cernuda de *Invocaciones*, donde también hubo lugar para recordar su célebre «Divagación sobre la Andalucía romántica». García Baena, que se ocuparía del texto de 1935, publicado en *Cruz y Raya*, sintetizó en «Divagación sobre la Andalucía de Luis Cernuda» un recorrido

particular por las ciudades del Sur, pero también elaboró un nuevo encomio de Andalucía, entendida otra vez como un reducto de felicidad melancólica.

Más que *Invocaciones*, *Ocnos* (1942) será el libro que inspire a los poetas de *Cántico* en este homenaje, pues las referencias al poemario las encontramos no sólo en la reseña de García Baena, sino también en «Sobre tres temas cernudianos», de Vicente Núñez. Resulta oportuno rescatar sus palabras:

Sin embargo, Cernuda es actualmente, para nosotros, el conductor más fino y profundo de muchas de las inquietudes diseminadas en el ambiente y que tocan de lleno la esencia del poeta, la razón de su canto incluso y su función dentro de la realidad a la que pertenece. Su poesía tiene hoy un alcance que de ningún modo le era explícito en los años inmediatos a su publicación, y el hecho de que ya esté a la vista de muchos poetas jóvenes como una de las más claras posibilidades para el futuro próximo de nuestra poesía confirma su fortaleza de maestro y su alto don intocado de testificador: testigo, tal vez, en el estilo de un «desarraigo» poético que se acogiese a la expresión de una tentativa trágica de «venir a ser» *por* la poesía. (2009: 481)

La reivindicación de Luis Cernuda respondió en primera instancia a la necesidad de resaltar «el gozo hedonista de la tierra y de la letra», que no pudo ser posible en «un panorama de prácticamente única poesía social» (de Villena, 2007: 19). Los miembros de *Cántico* descubrieron en el poeta una sensibilidad ética que comulgaba muy bien con sus intereses y aspiraciones líricas. La pretensión de vivir en un ámbito irreal, que conciliase el paganismo y el libre deseo erótico, se convierte en la clave vertebradora de la poesía de Bernier, quien considera que la poesía de «verdad» es tierra, una tierra que puede acoger «en el seno del poeta» incluso «lo áspero» o «lo desagradable», justo como sucede en los versos cernudianos. Juan Bernier ofrecerá una invitación para bajar a una tierra hecha de angustias y problemas, a una realidad doliente de la que deberá nutrirse el poema y al que le exige la contemplación de sí mismo, pero también ese «ver a los otros, desde el ático al sótano de su común alojamiento» (Bernier, 2009: 470). Sin embargo, su concepción del Sur como un territorio donde los sentidos ejercen su supremacía, le presta la opción de reclamar una moral distinta en medio de una contemporaneidad hostil. Hacia esa lógica de la insatisfacción, que de Luis supo hallar en la poesía de Cernuda, este grupo de poetas cordobeses se verá poderosamente atraído. La polivalencia de este sentimiento otorga, por ejemplo, la recurrencia al tono elegíaco tan presente en la poesía de Ricardo Molina y García Baena. El azotador influjo de la soledad, que lleva a buscar un cálido

cobijo en los ámbitos marginales, conecta con el Cernuda que desean recuperar los autores de *Cántico*, porque como expresó Vicente Núñez: «Ninguna poesía española ha puesto tanto empeño en asirse a un ideal supremo de soledad y olvido con tanta belleza y orden poético» (Núñez, 2009: 481). El número de homenaje al poeta, como bien argumentó de Villena, «marca, en el declive momentáneo, la importancia y vanguardia de la apuesta de *Cántico*», un grupo que «no podía triunfar ni en el franquismo», ni tampoco «en el entorno de una poesía comprometida, que se convirtió en estética dominante» (2007: 18, 19).⁷⁶

⁷⁶ Aunque no lo hayamos citado directamente para la redacción de este epígrafe se ha consultado el libro de Guillermo Carnero Arbat, *El grupo "Cántico" de Córdoba: un episodio clave de la historia de la poesía española de postguerra*, Madrid, Visor, 2009.

VI. La revalorización de lo jondo

6.1 Los desheredados del Sur

6.1.1 Rafael Alberti desde el exilio

El poeta gaditano nunca se había olvidado de la música, del ritmo de «la musa de los cantos populares». Rumbo a Argentina, a bordo del Mendoza y desde su camarote de tercera clase, escucha la música verdadera de la tierra que le ha desterrado. «Por el Ecuador, viento/ y cante flamenco, cante jondo en primera» (del poema, «Febrero, 10. Marsella», de *Vida de bilingüe de un refugiado español en Francia* (1939-1940). Los recuerdos de una patria que parece perdida para siempre, se revuelven caóticos dentro de la memoria, que se agita como el mismo océano. Van agolpándose los datos, los nombres, las ciudades, pero Rafael Alberti sabrá que «el sollozo del mar» ya no tiene cabida en su «pañuelo» (*ibíd.*). El desconsuelo, el dolor, la nostalgia no pueden demorarse más en el interior, ahora más que nunca necesitarán abrirse a las urgencias de la gramática, a las emergencias de la poética misma, pero desde la meditación que aporta la lejanía. Las *Coplas de Juan Panadero* (1949) no representaron un paso en falso, después de la experiencia de *Entre el clavel y la espada* (1941), correspondía la respuesta combativa del exiliado vitalista. Hay un hilo conductor entre estos dos poemarios, en cuyo intervalo se sucederían *Pleamar* (1944) y *A la pintura. Poema del color y de la línea* (1948). El nexo del exilio, como un estado sentimental obsesivo, configuraría las respuestas del poeta ante el mundo real y su propio universo. Todo lo teñirá esta condición. El desterrado se obliga a mirar hacia adelante, pero tampoco quiere caer en las trampas peligrosas del olvido. El compromiso político juega aquí un papel fundamental porque evita las desligaduras con el país de origen. El segundo prólogo de *Entre el clavel y la espada* constituyó una declaración de intenciones:

Si yo no viniera de dónde vengo; si aquel reaparecido, pálido, yerto horror no me hubiera empujado a estos nuevos kilómetros todavía sin lágrimas; si no colgara incluso de los mapas más tranquilos, la continua advertencia de esa helada y doble hoja de muerte; si mi nombre no fuera un compromiso, una palabra dada, un expuesto cuello constante, tú, libro que ahora vas a abrirte, lo harías solamente bajo un signo de flor, lejos de él la fija espada que lo alerta (Alberti, 1988: 61).

La consciencia de que el nombre supone un compromiso, aleja sus versos del lamento sin sentido y sin raíces. Si la imagen del árbol arrancado de su lugar natural se identificaba con la vida desubicada en *Entre el clavel y la espada*, en las *Coplas de Juan Panadero*, esa melancolía, hecha de preguntas irreprimibles, se transformará en una energía reivindicadora y combatiente, donde el escritor regresa al papel de heraldo romántico del pueblo. Y precisamente puede hacerlo porque su compromiso se desvincula de la pose ideológica. Esa autenticidad política se amparará de nuevo en la fortaleza de la tradición popular, pero también en la honestidad de una tradición poética que se emparentaba con aquellos árboles de *Entre el clavel y la espada*, los álamos y los sauces, encargados de revivir el legado de Antonio Machado. La importancia de un poemario en apariencia menor, como *Signos del día* (1945-1955), y forjado con tanta paciencia, evidencia claramente su postura frente a la barbarie española y prepara el camino hacia las *Coplas de Juan Panadero*, que será una condensación de las posibilidades anteriores. Al compromiso político le espera una resolución imaginativa, primero porque la melancolía había sido llevada hasta su extremo y segundo, el recuerdo de Antonio Machado desemboca en el civismo y la ética de su profesor apócrifo, Antonio de Mairena. *Coplas de Juan Panadero* no es un libro mundano, ni posee una calidad inferior por deshacerse en una voluntad pública. Si Alberti decidió acudir otra vez a la raíz popular de la poesía, fue porque todavía podía hallar una pureza que se escapaba de los repetidos dogmas.

La voz poética ha madurado tanto que ya se ha hecho dueña de sí misma —«Canto, si quiero cantar, / sencillamente, y si quiero/ lloro sin dificultad», de «Poética de Juan Panadero», poema 5—, se ha liberado de los límites que imponían la poesía pura y la política. Independizada de sus ataduras, ahora se prepara para albergar las contradicciones que plantea la existencia en el mundo: «Mi canto, si se propone, / puede hacer del agua clara/ un mar de complicaciones», de «Poética de Juan Panadero», poema 6. El mundo no se caracteriza por poseer una sola realidad unidireccional, así que la poesía si aspira a una verdad lírica tampoco debe estancarse en un sentido único. Las coplas de Juan

Panadero traducen este ámbito de contradicciones reconciliadas, la tensión entre la estética y el compromiso se ha desvanecido a favor de un pacto deliberado, que implica a los dos polos y que surge de un pensamiento autónomo. Alberti es «el poeta en la calle» que tiene muy clara su misión social, pero reconoce que sin la belleza no pueden construirse los valores poéticos. El libro entonces se convertirá en una prueba tangible de este acuerdo consigo mismo. En las coplas de Juan Panadero, nos encontramos a ese marinero en tierra que se ha armado de coraje para bajar a la calle y tomarla con sus palabras. Esta es la gran novedad, frente a Juan del Pueblo, de Rodríguez Marín, y a Juan del Campo, de Machado y Álvarez, el personaje de Juan Panadero no se contenta con cantar sus desventuras amorosas, asalta la esfera pública con su tonada porque confía en su poder y fuerza natural. Tal vez porque su destino ha sido otro. El Juan albertiano, también andaluz, ha sido un «poeta popular de estos años terribles», un «soldado del ejército republicano», que «ha andado peregrinando por América». Es un «emigrado político» que «tiene a Juan de Mairena, el doble sentencioso castellano-andaluz de Antonio Machado, por maestro inmediato, aspirando si no en lo filosófico, a su severidad de medios expresivos, su claridad, su concisa, desnuda pobreza» (Alberti, 1988: 552). En efecto, Juan de Mairena se singularizaba por su austero sentido crítico y por una proyección social más retraída, en cambio, Juan Panadero expone su presencia y filosofía hacia fuera. La preferencia por «la rima pobre/ esa que casi no suena» («Poética de Juan Panadero», poema 1) refleja el carácter de este poeta apócrifo, que desea confundirse «con el rostro del pueblo» (Alberti, 1988: 552). La economía metafórica, que aporta el metro popular de las soleares, corrobora su intención combativa. La revolución ideológica quiere hacerse efectiva a través de palabras sencillas que pertenezcan al colectivo. El hombre común es quien ha tomado el poder. Ese hombre desarraigado, que nunca ha dado «nada por perdido» («Juan Panadero en América», poema 3), encuentra su consuelo en sus cantares, su único patrimonio. Recordemos que Alberti a propósito de la «Antología folk-lórica de cantares de clase», recogida en la revista *Octubre*, había dicho:

Paralela a la poesía culta, a la poesía elaborada por la clase dominante, se desarrollan los cantares... Ella (la poesía popular), mejor que nadie, ha ido registrando toda la vida nacional, todos los dolores de la clase oprimida, en sus oficios, en sus empleos, en sus profesiones, en la intimidad de su familia, en sus alegrías, en todas sus reacciones como ser humano, en sus participaciones históricas. (cit. en García Montero, 1988: LXXVI, I)

La poesía popular ofrece un espacio de resistencia ante la autoridad institucionalizada. La creación albertiana de un poeta apócrifo no sólo pretende emular y continuar la tradición de los otros Juanes, sino que más bien sirve de cauce lírico para el pensamiento revolucionario, personificado en un héroe anónimo con un nombre cualquiera:

Que soy yo, Juan Panadero
lo mismo que Juan o Antonio,
sangre caliente del pueblo.

La musicalidad en estas coplas que piden la libertad de un país oprimido, atiende a la función de enfatizar su contenido. El empleo de la métrica flamenca quiere remitirnos al lamento jondo, ahora cargado de significación política. Pero «Juan Panadero se explica: El barro, si es puro barro/ tan solo, no es poesía» («Otras coplas sobre la poética de Juan Panadero», poema 4). Dentro de un poema, el compromiso carecería de sentido si su verdad no pudiera moldearse a la realidad y exactitud líricas, por eso Alberti tuvo muy claro desde «Ayer para hoy» que la responsabilidad cívica debía aliarse a «la palabra precisa» para hallar una utilidad artística. Y, una vez más, la huida de los localismos se hizo imprescindible en este cometido: «Pero que nadie se engañe. / Aunque andaluz, yo soy copla, /soy viento de cualquier parte» («Coplas varias de Juan Panadero», poema 14). El ser andaluz suponía una forma de reafirmarse en una universalidad popular, donde el grito jondo, que se había transformado en grito político, alcanzaba una categoría internacional. El neopopularismo de la mano de Juan Panadero se convertía en un vehículo de denuncia: «Preparo mi cartuchera. / Voy a disparar las tristes/ verdades que no quisiera» («Juan Panadero canta algunas verdades»). Bajo esta «poética de la necesidad y de la militancia cotidiana frente a la dominación capitalista» (Egea, 1990: 321), Alberti inauguraba la senda para la poesía y las coplas que se entendieron como un «servicio público». Habría que esperar a José Menese y Manuel Gerena, alentados en algún momento por el mismo escritor, para que fuesen una realidad efectiva.

6.1.2 Caballero Bonald

Intuía Caballero Bonald que un poemario como *Anteo* (1956) habría de surgir lejos de la luz pesarosa de la Andalucía de postguerra. El rencuentro íntimo con la inefable emoción jonda requería una distancia real con el Sur que la había visto nacer. Aquellas palabras rotundas, “el cantaor no inventa, recuerda”, y que singularizaron la identidad de su libro *Luces y sombras del flamenco* (1975), tal vez se materializaron en el poeta mucho antes, justo como una precognición. Podría decirse que aquella sentencia fue primeramente un fruto de la propia experiencia, de la propia búsqueda, alargada como una constante, en los enigmas del cante jondo.

Durante su estancia en Palma de Mallorca, exigida por la labor que ejercía para la revista *Papeles de Son Armadans*, se fraguó *Anteo*, un breve e intenso poemario dedicado a los cuatro palos principales del flamenco: la seguiriya, la soleá, la saeta y el martinete. La isla, que aún salvaguardaba un encanto aldeano en sus paisajes mediterráneos, había propiciado que acudieran a su memoria los recuerdos de su juventud jerezana, cuando despertó en él una curiosidad, que después se transformaría en una profunda admiración, hacia el orbe flamenco. Y allí estaba el escritor que conjuntaba su empleo de subdirector para la publicación de Cela, con la gestión de sus recuerdos y sus intuiciones sobre un mundo muy distinto, popular y recóndito, primitivo y desgarrado. El reto era complicado, García Lorca había dejado una estela carente de discípulos con *Poema del cante jondo*, había demostrado una maestría utilizando los resortes atemporales de la tradición y los mejores mecanismos de la vanguardia. El joven poeta andaluz que se encuentra con sus composiciones neopopularistas, sentirá una fascinación inmediata ante el poder sugestivo de esa realidad andaluza reinventada. Contó en *Oficio de lector* (2013) que:

Ese primer tramo de la poesía de Lorca me suministraba como el inventario de una realidad andaluza traspasada poéticamente a una mitología andaluza, como reinventada a través de una retórica seductora. Allí estaba precisamente la lección de Lorca que mejor podía o quería asimilar: la del vitalismo creador, esa sensibilidad integradora, esa «cultura de la sangre», de quien había sido retratado por sus amigos como el más alegre, divertido, ocurrente de todos cuantos habían conocido, un poeta que «traía la felicidad», al decir de Neruda, que «se le sentía venir mucho antes de que llegara», según Jorge Guillén. Yo creo que se trataba, por mi parte, de una especie de elección intuitiva de la claridad, de los gozos vitales en medio de la melancolía provinciana, de la cerrazón ambiental de aquellos desdichados años cuarenta (252- 253).

El adolescente descubre en el mundo lorquiano una apertura hacia un vitalismo exacerbado, sus pasiones tan sinceras y extremas constituyen una buena oportunidad para darle la espalda a la grisura de la cotidianidad. Sobre todo vislumbra las posibilidades de una depuración extrema, capaz de llegar hasta la raíz del mito. Su querencia inicial hacia ese cosmos vertebrado por una mitología específicamente andaluza, se hizo presente en *Anteo* de alguna manera. A través del imaginario lorquiano, formado por los cuchillos o las lunas frías y de plata, el escritor primerizo se había percatado de la importancia de unos símbolos poéticos y exclusivos. La reconversión de la leyenda de Anteo, hijo de Poseidón y Gea,⁷⁷ aportaba el sello distintivo que Caballero Bonald buscaba para su particular universo. Facilitaba el juego con las metáforas y las imágenes, pero también propició un mecanismo para integrar el irracionalismo poético. No obstante, el autor, en las vísperas de su tercer poemario, ya se encontraba un poco «desentendido» con la vertiente neopopularista, según confesó en *La costumbre de vivir* (2001):

Supongo que en principio lo que de veras pretendía era actuar un poco a contrapelo de la a trechos edulcorada poesía de García Lorca, enmarcada en el mundo de los gitanos y del cante jondo, toda esa faramalla expresiva que también contagió a rachas la propia vida del poeta. Era ésa una vertiente temática que me había seducido en parte durante mi noviciado poético y de la que cada vez me sentía más desentendido. En realidad, el conjunto de la poesía neopopularista, tan, tan consabidamente representada por Lorca y Alberti, se me acabó disecando en un soniquete unánime, constreñido por un modelo que ya sólo me atañía en cuanto ejercicio de actualización de los cancioneros tradicionales (129).

Quizás tras su aprendizaje, únicamente había sobrevivido una lección del poeta granadino: su «capacidad para dotar a la palabra usual de su más fascinante equivalencia poética» (2013: 260). Aquella «remodelación del lenguaje» aún le asombraba porque ahora más que nunca se interesaba por la indagación plena en las palabras, esas pequeñas e incontrolables armas con autosuficiencia para recrearse y renovarse. El barroquismo y el exceso representan un rechazo al significado elemental y cerrado, mientras que el torrente de emociones del cante le confiere una plasticidad. Los cuatro poemas del libro constatan una reafirmación de la zozobra y el riesgo a los que se puede someter el lenguaje para exaltar, sin embargo, una defensa de la libertad. Ya el autor declaró en una entrevista

⁷⁷ Explica López Pardo que Anteo, «el gigante guardián, hijo de Poseidón y Gea, era invencible cuando luchando tocaba la tierra, ya que renovaba así la fuerza transmitida por su madre» (2015: 109).

con Payeras Grau: «la libertad como expresión de la vida digna, de la vida íntegra de un hombre, de la plenitud del paso por el mundo» (cit. en Flores, 1999: 57).

La alianza del irracionalismo lírico y el grito jondo desvelaría una postura comprometida en contra de la Andalucía cañí que había impuesto el franquismo. «El mito y la realidad culturalista», simbolizados en el personaje de *Anteo*, se erigieron como una alegoría del mestizaje andaluz. Señalemos que el escritor jerezano fue de los primeros intelectuales que activamente reivindicaron Andalucía como el «producto final del cruce de otras ilustres culturas» (Bonald, 1988:80). Pero *Anteo* supuso mucho más porque se había reencarnado en el flamenco mismo, reclamándose como una fuerza atávica, que cobraba su aliento en una tierra dramáticamente poética. Así sería la «soleá tan gloriosa/ que nace de un conjuro, alimentada de tierra, engendrada en la tierra, / tanto más firme cuanto más/ postrada, ¿tú también? como Anteo», (del poema «Hija serás de nadie»).

El poemario plantea, más que un «homenaje al cante» (Flores, 1999: 55), un descenso hasta las oscuras raíces de una «mísera epopeya» (del poema «Hija serás de nadie»), que aparecerá atravesado por unos hilos extáticos y rituales. Caballero Bonald, tan sólo como protagonista en «Hija serás de nadie» —«Me fui acercando hasta la lúgubre/ frontera de la llama»—, ambiciona a colocarnos las entrañas del cante jondo en las manos y ante los ojos su «indómita equidad» (de «Tierra sobre la tierra»). La seguiriya, la soleá, el martinete y la saeta van oscilando entre el sueño («Turbión de sueño a la intemperie», de «Oficio del hierro»), la memoria («un sofocante límite/ de lo que está detrás de la memoria», de «Tierra sobre la tierra») y el recuerdo («la voz crepita/ sacrificada al fuego litúrgico/ del recuerdo», de «Oficio del hierro»), tres estadios distintos que se acoplarán como un punto de partida hacia el insondable mundo del flamenco. Otra de las asociaciones más significativas viene dada por la relación boca-sangre («Sangre en la tierra y en la boca/ sangre», de «Tierra sobre la tierra»), basta recordar la mítica frase que Tía Anica la Piriñaca le había dicho al mismo Bonald: «Cuando canto a gusto me sabe la boca a sangre». El buen cante será un sinónimo del grito incontrolable de sabor amargo, que ensarta la «ardiente garganta entumecida, / jadeante de rabia y de mordazas» (del mismo poema). La condición errante del pueblo gitano, sojuzgado durante miles de años, se manifiesta en todos los poemas, así el martinete resulta de ese lastre inmemorial: «esclavo y errabundo al mismo tiempo/ entre la desatada cerrazón de las lágrimas» (de «Oficio del hierro»). Por eso, la belleza, alejada de cualquier idealismo bucólico, sólo puede ser un «espejo desterrado en la tiniebla», que

refleja «la adivinada pauta de lo negro» (de «Tierra sobre la tierra»). El cante jondo únicamente posee la belleza que le ha causado «la mordedura de lo negro», capaz de provocar la muerte del tiempo («Aquí moría el tiempo/ retumbando entre las sometidas deserciones», de «Hija serás de nadie»). Son esos cantaores, «dioses en vez de hombres» (del mismo poema), los que le dan sentido a un «furtivo código» (de «Tierra sobre la tierra»), hecho de dolor y memoria. Pero Caballero Bonald logra en *Anteo*, revelarnos una definición esencial de cada palo flamenco a lo largo de sus cuatro poemas. La soleá «fue/ la omnipotencia concebida/ con más proscritos fueros/ de humildad» (de «Hija serás de nadie»). La saeta será ese espacio sentimental donde «se agrieta/ el mundo, aquí la carne, aquí/ el demonio» (de «Semana Santa»). El martinete contiene la «sorda verdad de nadie», la desolación de un «verbo lacrado, acorde ya sin música» (de «Oficio del hierro»). Sin duda, la definición más imponente será la del grito de la seguriya: «quizá la contención/ más acuciante del espanto, un hondo, / umbrío estertor sin salida» (de «Tierra sobre la tierra»).

6.1.3 La pregunta de Rafael Guillén

En diciembre de 1969, el número once de la revista *Litoral* acogió el rótulo «Algunos poetas del 50». El artículo inaugural, «Individualismo andaluz», que firmaba Rafael Guillén, adelantaba el contenido: un brevísimo muestrario de poemas que servían a la intención del marbete propuesto. Pero el escrito abría con un interrogante que pretendía despertar las inquietudes: «¿Dónde están los poetas andaluces que empezaron a publicar por los años 50?» (Guillén, 1969:7). La respuesta, según el propio poeta, se obtendría «por exclusión»: «Hay que advertir que al andaluz nunca le gustaron los adverbios. Ni el dónde, ni el cuándo, ni el cómo» (*ibíd.*). El granadino justificaba de un modo muy laxo la ausencia de la lírica andaluza en el canon literario. Su tono deliberadamente socarrón se prestaba a incidir en un paralelismo provocativo para la época: entre el poeta andaluz del 50 y el cante jondo existían unos vínculos que desembocaban en un mismo poso de sensibilidad.

El particular individualismo que caracterizaba al cante jondo distinguía igualmente a nuestros líricos desheredados. Había que mantener distancias cautelares con la España oficial y los poetas desheredados necesitarían que su memoria electiva fuese sostenida

por una patria íntima. Su particular comprensión del ejercicio poético les facilitaría la aspiración a una morada personal. Si bien se había producido el resquebrajamiento de los principios del nacional-catolicismo en la década de los cincuenta, aquel hecho no ocultó que el país continuara siendo un desierto. En sí, la noción de un desierto encierra su controversia porque, de inmediato, nos invita a imaginar un paraíso. Andalucía ahora representaba ese paisaje que había quedado en vilo, suspendido en sus emociones cardinales y su jondura, pero, al mismo tiempo, mostraba su expectación ante el futuro. La concepción paradisiaca del Sur, que se remontaba a la imaginación romántica y al anclaje en un tiempo mítico, había sobrevivido hasta la llegada de la Generación del 27. Sin embargo, la propuesta que Vicente Aleixandre hizo en mitad de la posguerra con *Sombra del paraíso*, despeja un camino. La plenitud de su paisaje funciona con autonomía porque se trata de un paraíso interior. La lección no puede ser más fructífera para los nuevos poetas que reclaman una patria íntima. Y es que el régimen había convenido en despojar a Andalucía de su orientalismo porque no sólo la aliaba a la otredad, al misterio, la distinción o la sensualidad, sino que además abría las puertas de la fabulación y la utopía. Las estridencias del cuplé contribuyeron a la conversión del Sur en mera propaganda, pero también aquellos «torerillos líricos» (Hernández, 1978: 64) que la oficialidad nombró como portadores de la esencia más castiza. Desde el ámbito literario, las posturas anti Sur se juzgaron oportunas. Las nuevas obras sureñas, en un intento de soldar una continuidad con la tradición, demostraron su torpeza cuando chocaron con las exigencias ineludibles que la herencia del 27 había dejado. Claro que la ignorancia fue idéntica tanto en quienes manifestaron su desprecio por la producción andaluza como en los que se entregaron a instaurar un escenario folclórico, con el fin de camuflar las frágiles insolencias de la dictadura. Aquella publicidad engañosa convino a algunos escritores, interesados en mantener su solvente centrismo intelectual, aunque sabían que prolongar tales consignas acarrearía consecuencias irreversibles. Basta con recordar los versos de Gabriel Celaya en el poema «Noche de Zugarramurdi»: « [...] A título de imagen, el piropo, / y a falta de belleza, mucho adorno. // ¡Vean, vean la lírica bonita, /andaluza, cobarde y señorita! [...] ». El cinismo de su desaprobación incurría en la misma praxis que denostaba. Estos prejuicios explicaron que las esperanzas de una renovación lírica se fundamentaran en otros territorios.

Es evidente que los reproches dirigidos a los poetas del Sur, en contra de su inacción social y su colorismo bobalicón, unidos a la posición periférica que relegaba a sus autores,

no favorecieron su identificación con el «Grupo poético de los 50». La marginación no se debió sólo a su posición geográfica, sino también a la política cultural centralista que los ausentó de las principales antologías, aun así ha de señalarse la progresiva irrupción de revistas literarias andaluzas. Pero la pregunta de Rafael Guillén debería haberse hecho antes: «¿Dónde están los poetas andaluces que empezaron a publicar por los años 50?» (Guillén, 1969: 7) Lógicamente continuaban escribiendo, solo que se enfrentaban a una doble negociación espiritual: resolver su condición de desheredados y la cuestión del Sur como paraíso perdido. Rafael Guillén se atrevió a alzar la voz. Antonio Hernández, nueve años después, glosaría en su antología *Una promoción desheredada: La poética de 50* (1978) a siete andaluces: Mariscal Montes, José Manuel Caballero Bonald, Manuel Mantero, Fernando Quiñones, Mariano Roldán y Rafael Soto Vergés.

Regresemos al año 1969, cuando Rafael Guillén emparentó el individualismo de nuestros poetas con el del cante jondo. Más tarde, Fernando Quiñones en *El flamenco, vida y muerte* (1971) insistió en esta peculiaridad: «el individualismo del flamenco, nunca concebible sobre patrones gregarios y comunitarios» (1982: 139, 140). Guillén al señalar en «Individualismo andaluz»: «Estos poetas [...] es inútil buscarlos en todo lo que tenga apariencia de secta, facción, bandería o grupo [...] porque basta observar la más auténtica manifestación popular del Sur, el “cante jondo”, para saber que son individualistas» (1969:7), asignó la misma conducta a unos y a otros. El granadino, que tanto admiró aquel modo de ser, fue un ejemplo de todo lo contrario. Y, desde su juventud, tuvo muy claro lo que conllevaba la pertenencia a un grupo poético. Tras la fundación de «Versos al aire libre», dirigiría, junto a Ladrón de Guevara, la colección de libros «Veleta al Sur» que duró nueve años (1957-1966), en compañía además de Julio Alfredo Egea, Miguel Ruiz del Castillo, José Carlos Gallardo, Elena Martín Vivaldi y un largo etcétera de colaboradores esporádicos.

El título del artículo encubrió una excusa para hermanar dos soledades semejantes. Si «la soleá la canta un hombre solo», el poeta igual que aquel ejecutor prefería la sombra de «sus olivos o sus higueras» y dormir al aire libre —porque en Andalucía las «noches» son «claras» —, antes que buscar cobijo en cualquier consigna pasajera y oportunista (*ibíd.*). Latía de fondo la condición de un “poeta-flamenco” cuya actitud, de reserva hacia el sistema, tenía mucho que ver con el gesto inconformista del gitano. Guillén no estaba refiriéndose a lo que suponía formar o no parte de un grupo concreto, quiso aludir directamente a la creación poética, que, en equivalencia con el cante, debía entenderse

como una «condición de recorrido privado e individual, que vaga por su cuenta y riesgo a través de los repliegues del alma propia» (Quiñones, 1982: 140). Y continuaba el autor granadino: «Desprecian el conformismo tanto como la sistemática y ciega oposición, de modo que nunca se hallarían cerca de donde huele a incienso, como tampoco de donde huele a pólvora; porque los olores exóticos les marean, por una parte, y porque, por la otra, tienen altamente desarrollado el instinto de la conservación» (Guillén, 1969: 8). Gracias a ese «instinto de la conservación», la lírica andaluza había superado la filiación al estereotipo orientalizado que los propagadores del incienso y la pólvora habían ligado al Sur. En los terrenos movedizos de la historia, el esfuerzo intuitivo y análogo que condujo a los gitanos hacia la preservación de sus cantes y a los otros a conectar con las premisas de la Generación del 27, ofreció un paradigma de libertad colectiva e individual. Aún más, si cabe, el autor se remontaba en su apreciación del poeta como cantaor a toda una tradición lírica oral y popular que enlazaba con la herencia de los juglares y los trovadores —los romances—, pero sobre todo con los excepcionales rescates neopopularistas.

Tampoco sorprende que la *gracia* irrumpa en este «Individualismo andaluz». Su reivindicación en pleno franquismo no dejaba de ser una subversión peligrosa, pues rápidamente podía aliarse con la cháchara de pandereta y tronío. Anselmo González Climent, que había recuperado el término para el volumen, *Flamencología* (1955), prologado por José María Pemán, lo colocó al lado de la guasa y lo desmereció. Guillén considera imprescindible que funcione alejado del sentido burgués, que sí condiciona a la guasa, y lo relaciona con el genio innato y creativo. Su recuperación de la gracia quería que se entendiese como una forma de alegría natural, desafiante a la funcionalidad de las reglas. Además, como inspiración natural y autóctona, era una facultad muy enraizada en la concepción paradisíaca de Andalucía. Si González Climent escribió «García Lorca tiene gracia» (1989: 185), la gracia de Guillén se encontró más próxima a la noción de Irving Brown:

Es un gran error creer que Andalucía es una [...] [tierra] donde prevalece la ignorancia. [...] Muchos, si no la mayoría, son analfabetos; pero ésa es otra cuestión. A lo que me refiero es sobre todo a su gracia, a su ingenio, a su sensibilidad para la belleza, a su dignidad. Una cosa aprendida de la vida es mejor que un centenar medio aprendidas en los libros (cit. en Baltanás, 2003: 199).

Claro que «la gracia puede de pronto, convertirse en algo muy serio» (Guillén, 1969: 8). Hasta el momento, el Sur perpetuaba dos imágenes antitéticas —la superficial y alegre junto a la honda y trágica—, que reflejaron la falta de conexión espiritual de un paisaje. Los poetas andaluces del 50, como desheredados, huyen de la orquestación colorista, escogen el otro testimonio paralelo a su disposición sentimental y la palabra, único nexo de unión con su tierra, converge en Cernuda. Nuestros poetas debieron hallar en su *Divagación sobre la Andalucía romántica* (1935) la tentativa que les permitiera el redescubrimiento de la tierra andaluza. El texto, que invitaba a la prolongación de esa experiencia neorromántica, encerraba la meditación requerida por el paraíso. La idea que Cernuda tenía de Andalucía estaba unida indisolublemente al romanticismo, lo que determinó una postura ante la realidad más que la pertenencia a un determinado período histórico. Y es que ante la negligencia del presente, no existe más remedio que soñar Andalucía. «Nos queda a los poetas el vago consuelo de soñar esa tierra, ya que su realidad verdadera es hoy un sueño imposible» (Cernuda, 2002: 101). La interpretación cernudiana, unida a la lección de Aleixandre en *Sombra del paraíso* (1944), será vitalmente imprescindible para los poetas que necesitan una patria íntima. De ahí que Caballero Bonald confesara en el poema «Comedor de Loto»: «¿No es lo visible ya lo menos verosímil?».

Alfonso Canales, en una entrevista con Espada Sánchez, declaró que gracias a la lectura de *Sombra del paraíso* había encontrado un camino (1989: 174). En su poema, «Oh, aquellos días claros», el edén del desheredado subsistió sólo en la nostalgia de una infancia mitificada: «Oh, aquellos días claros de mi niñez, aquellos/ días entre jardines, entre libros y sueños/ [...], y terminaría por exclamar, «- ¡qué amarilla se ha puesto de aquel sol la memoria! —». Después Alfonso Canales procurará regresar al sol del presente, pero reconoce que la luz de la felicidad ha dejado de existir. («No encuentro aquel retrato/ lleno de flores oxidadas, telas/ desteñidas, blancuras/ creadas por la luz de un gran sol muerto», del poema «Réquiem andaluz»). Pilar Paz Pasamar en «Sur» ejemplifica el caso contrario. El sol del paraíso terrenal andaluz se invoca con un tono juguetón, donde además se hallan ciertos ecos folklóricos, y así traspassa sus goces íntimos a la patria íntima de la poeta: « ¡En la punta está la flor; / puertos azules y esteros/ incendiados por el sol [...] Recuerdos que van y vienen/ por caminitos de sol [...]». Otras veces la contemplación de estas «tierras soleadas» sólo induce a la ristra interminable de

preguntas: «Y nosotros ¿qué haremos?/ Los nacidos en tierras soleadas [...] ¿Dónde está la Belleza?, me pregunto [...]», del poema «El Sur», de Antonio Gala.

Los símbolos del paisaje yacen al fondo de la evocación existencial. El mar puede convertirse en una sepultura para el recuerdo en «La tierra tiene a veces sabor a negra harina». En los versos de Manuel Álvarez Ortega, Andalucía penetra como un dolor, cristaliza el sufrimiento y oprime a sus hombres invitándolos al olvido. («Estoy muerto en el sur. [...] Y solo, en este perdido paraíso, me olvidare de ti/ como se olvidan los muertos que en este mundo han sido», del poema VII, de *Noche final y principio*). La geografía paradisíaca de Andalucía no impide que los estados de ánimo del ser humano sean a veces desafortunados. La tragedia sustituirá a la melancolía en los versos y Julio Mariscal, movido por esa impresión, se pronunciará: «A ti no se te canta, se te grita/ se te bendice o calma, se te llora», del poema «Clamor». En «Entre nubes de incienso», Concha Lagos sabe que la bendición es inútil en las tardes que huelen «a rancio terciopelo, a rancia cera».

Cuando las bendiciones empatizan pronto con los dogmas, la libertad del paraíso se desvanece, las ataduras y las maldiciones, que asaltarán el presente, acabarán por dominarlo. («La torcida espadaña presidiendo/ la soledad más grande de este mundo», del poema «La virgen de la lepra», de Fernando Quiñones). Ese vacío vital da como resultado la aparición de distintas condiciones humanas, la del usurpador, el resignado o el desterrado. El destierro físico nunca se produce. Entonces los desheredados se exiliarán en su imaginación, pero asimismo necesitarán otros horizontes que conduzcan de nuevo al estado salvaje o a creer que el pasado aún puede recuperarse. Ante la realidad insatisfactoria, el sentimiento jondo emerge como una conciencia siempre alerta, presta un consuelo que vuelve a conciliar a los hombres con la naturaleza, favoreciendo lo instintivo en ambas partes. («Hondo cante del barranco/ lleno de amistad nocturna: / el hombre, la fiera, el pájaro», del poema «El cante jondo», de Manuel Mantero). Reside en el flamenco una peculiar inquietud romántica que, al tiempo que crea sus universos, destruye el entorno circundante. Logra una calidad de mito tangible que la poesía utiliza para replantearse la configuración del paraíso. («Si escribir es llorar ¿qué no es el cante/ en este sur del sur tanto y tan punto?/ Llanto preciosamente vertido contra el muro/ de una agria realidad densa y flagrante», del poema «Cuidemos este son», de José Luis Tejada).

La recurrencia al flamenco presta un remedio factible, aunque extremo, contra la resignación. Desde el exilio interior, el desamparo es más implacable, no hace concesiones: «La soledad de siempre doliéndome a la izquierda/ y el cante, que me salta a la cara como un gato. / Ya muerdo la amargura feroz de la distancia. / Ya vengo de la pena mortal de nuestro abrazo», del poema «Un granadino marcha hacia el destierro», de José G. Ladrón de Guevara. Sólo un grito puede rescatar del olvido, de la otra forma de morir en vida. («Un grito, quizá la contención/ más perentoria del espanto/ un hondo, umbrío estertor humanísimo/ vierte en su monarquía todo el clamor/ del mundo y somos ya lo mismo/ que el revés de ese grito», del poema «Tierra sobre la tierra», de José Manuel Caballero Bonald). El grito, terriblemente humano, ya ni siquiera vindica la existencia de un paraíso, ése que se había forjado sobre la gravedad de una tierra. El poeta que se ha transmutado en un cantaor, la reclama porque pertenece a los hombres. («Canto no, tierra sobre la tierra, / tiempo en el tiempo, augurio/ de la sabiduría más primera, infusa/ clarividencia germinal del alma/ civilizada seguiriya recóndita», del mismo poema).

Las ruinas de un paraíso, que extrañamente irradiaban un pasado esplendoroso, habían soterrado las pasiones de lo jondo. *Anteo*, el personalísimo y significativo tributo que Caballero Bonald rindió al cante, despertó una especie de sublevación cultural en contra de aquella realidad social, la cual había tratado de ocultar tanto el carácter mestizo del pueblo andaluz como su compleja y aún palpitante sentimentalidad. Tras la obra, se sucedieron los alegatos poéticos leídos como “quejíos intelectualizados” anunciando un nuevo tratamiento de la angustia vital en el que se traslució la profunda soledad humana y la urgencia de identificarse con la etnia siempre sojuzgada. La atmósfera truculenta caló en los versos, afloró la memoria de los muertos, hasta que la voz poética terminó por recrudescer en la amargura. Pese a su publicación posterior, sirven de ejemplo «Gitaniillo cantando» de Carlos Murciano: – «[...] Lleva encima/ una luna redonda y solitaria, / una piel desgarrada en los breñales, / un corazón martilleando el yunque/ de los siglos. [...]» – o «Cuando se aman dos pobres» de Rafael Soto Vergés: «Cuando hablo con mis muertos y lloro sobre las/ bebidas amargas, [...] Yo asomo mi cabeza al país de la demencia, bailo/ en la fiesta de las culebra augures [...]».

Las categorías de lo jondo desembocaron de nuevo en un escenario que contrastó su belleza arcádica con la miseria y la crueldad que recorría la vida de sus habitantes. La prolongación de la vena popularista dio fe de la otra cara flamenca, que prefirió centrarse en el tradicionalismo, antes que posicionarse a favor del testimonio desesperado que

irrumpió en Andalucía. El año de 1958 resultó crucial. Aparecieron entonces las obras de Concha Lagos, *Arroyo claro*⁷⁸, de Rafael Montesinos con *El tiempo en nuestros brazos*⁷⁹, de Manuel Alcántara, *El embarcadero*⁸⁰ o de Aquilino Duque, *La calle de la luna*⁸¹, que compusieron una poesía flamenca que recreó los metros y las expresiones más populares. Esta vez el poeta quiso transformarse en la voz de un pueblo que parecía ajeno a su tiempo. («Te sobra a ti poderío/ Me falta a mi voluntad/ La guerra que tú me pides/ yo no te la puedo dar», de «Soleares» de Aquilino Duque). En esta misma línea irían a situarse los sucesivos *Cancionero-guía para andar por el aire de Granada* (1962)⁸² de Rafael Guillén y el tan aclamado por la crítica flamenca, *Perfil del cante* (1965)⁸³ de Antonio Murciano. ¿La gracia y la espontaneidad pretendida de estas coplas significaron una forma de preservar intacto el paraíso o tan sólo evocaron los espejismos de una realidad perdida?

Era demasiado tarde. El ideal del paraíso se había corrompido, la nostalgia por aquél resultaba imposible en la conciencia del creador. («La muerte son manzanas y perdices sobre una mesa. / Quieta/ naturaleza muda, fracasada», del poema «Naturaleza muerta», de Julio Alfredo Egea). La imposibilidad y el anhelo de lo irrecuperable ratificaron en los poetas andaluces la necesaria desvinculación de la naturaleza paradisíaca en la que estaban inmersos. El exilio interior les permitió desconfiar críticamente del lenguaje que producía ésta y elegir así su propia herencia y morada íntimas. La memoria escogió el legado de Juan Ramón Jiménez que como figura unificadora hizo que cesara el asedio. («Moguereño infinito, entre únicos único/ y tu desdén infinito», de «Esquela a Juan Ramón Jiménez (1881-1991)», de Mariano Roldán). Con todo, la memoria electiva del desheredado no supuso tanto un problema como sí lo acarreó el escenario ensoñado del Sur.

⁷⁸ *Arroyo claro*, de Concha Lagos, Madrid, Ágora, 1958.

⁷⁹ *El tiempo en nuestros brazos*, de Rafael Montesinos, Madrid, Ágora, 1958.

⁸⁰ *El embarcadero*, de Manuel Alcántara, Madrid, Pabellón Colegio mayor Covarrubias, 1958.

⁸¹ *La calle de la luna*, de Aquilino Duque, Sevilla, Talleres gráficos del Ayuntamiento de Sevilla, 1958.

⁸² *Cancionero-guía para andar por el aire de Granada*, de Rafael Guillén, Granada, Veleta al Sur, 1962.

⁸³ *Perfil de cante*, de Antonio Murciano, Málaga, Librería Anticuaria El Guadalhorce, 1965.

6.2 La revalorización del cante

6.2.1 La aparición de la flamencología

Flamencología. Toros, cante y baile (1955) invitó al estudio de una nueva disciplina: la flamencología. El argentino Anselmo González Climent, que implantó un término tan arriesgado como controvertido, trazó en la segunda parte de su libro, titulada «Flamencología», una radiografía íntima y estética del cante jondo supeditada al «sino andaluz», una especie de filosofía autóctona que alimentaba su sentido. El libro presentó algunos aciertos, pero la mayoría de sus ideas no pudieron disimular su adherencia ideológica a la realidad de su tiempo. No extraña que su prologuista dijera que «este es el libro de los misterios y los dogmas de Andalucía» (Pemán, 1989: 7). Nada se apartaba más de la tradición literaria precedente que el hecho de adjudicar unos dogmas a una tierra de contrastadas y caóticas voluntades. Más allá de sus imperfecciones, *Flamencología. Toros, cante y baile* procuró diseccionar el espíritu andaluz de una forma pionera, quiso desentrañar el sentido del cante jondo, poniéndolo en relación con el complejo temperamento andaluz. El trabajo de González Climent propició la aparición de otros textos, con ínfulas de academicismo, que intentaron imponer su verdad sobre el flamenco. Una parte de los «aficionados» y los «clásicos señoritos sabihondos» dejaron de ser los «paganinis de las correrías nocturnas para convertirse en profesionales de charla-conferencia, la presentación de recitales, la crítica, la poesía apócrifa y hasta en productores de discos» (Gamboa, 2005: 144). La aparición de la flamencología trajo consigo la desaprobación de los artistas más ortodoxos, como *El Chocolate*, quien a propósito de la discutida disciplina expresó en los años noventa:

Me van a perdonar que yo hable un poco de del flamenco, ¿no? En esta época hablan de flamencólogos. Yo no he oído nunca eso de flamencólogo. Yo me creo que es uno que se va a ahogar. Les estoy hablando como anécdota, pero o no he oído nunca flamencólogo. Yo lo que he oído, de toda la vida de Dios, es de hombres entendidos, de hombres que saben de cante, hombres que distinguen. De *distinguiamiento* sí he oído yo; de saber distinguir en el flamenco. Ahora, ¿flamencólogos? ¿¡Flamencolear el flamenco!?! Yo no he oído hablar nunca de eso. Y entonces yo muchas veces me vuelvo loquito, me meto en mi casa y no salgo a ningún lao; el que me quiera llamar, que me llame, y si no... Pues, mira, yo mando en mi hambre (*ibíd.*, 143, 144)

Con sorna, *El Chocolate* se refería a toda esa crítica escasamente especializada, que había surgido con la pretensión de solemnizar el arte jondo con doctas teorías. Gamboa la definiría como la «flamencología fantástica o flamencología de la oralidad», en la que «todos los argumentos expuestos se basaban en caprichosas opiniones sin contrastar. El discurso se mantenía haciendo uso constante de una supuesta tradición oral que todo podía explicarlo a gusto del flamencólogo, sin la mínima investigación» (*ibíd.*, 145). Ricardo Molina, movido o no, por la influencia de *Flamencología*, de González Climent, acometió con honestidad el análisis del orbe flamenco en sus distintos estudios. La música era para él un «consuelo y una cura ante la adversidad» (de la Torre, 1995: 161), pero más allá de su poder «catártico» (*ibíd.*, 163), le conducía a «meditar sobre realidades metafísicas» (*ibíd.*, 161).

6.2.2 El Concurso de Cante flamenco de Córdoba de 1956

A la altura de 1956, Ricardo Molina, que posee un cierto bagaje en la materia flamenca, arranca con los preparativos del Concurso de Cante Flamenco, convocado en su ciudad natal. «Desde mucho tiempo atrás», según contaba González Climent, «fue perfilando la idea de realizar un Concurso de Cante Jondo. Planeó habilidosamente los medios materiales posibles y, con ciertas oportunas incitaciones periodísticas y extraperiodísticas, logró al fin que la idea fuera llevada a cabo» (*ibíd.*, 45). Sin embargo, como subrayó el argentino, «no había dado muestras de su fina afición flamenca en momento alguno de su evolución literaria» (*ibíd.*), salvo en sus artículos publicados en la prensa cordobesa.

Contaba el poeta que a la edad de 12 años había tenido el «privilegio» de ver cantar a Antonio Chacón, «en un espectáculo flamenco donde fueron más aplaudidos que el viejo maestro, los astros nuevos» como Manuel Vallejo (cit. en de la Torre, 1995: 121). Pero reconoció que fue en 1937, en «aquellas fiestas artilleras», cuando «El Válvula» le despertó «el gusto por el cante flamenco, que ya no se debilitaría jamás» (Molina, 1977: 124). José María de la Torre, su biógrafo, expone estas confesiones para sugerir que su interés es anterior a la celebración del Concurso de Cante Flamenco (1956). Y explica: «un organizador mínimamente honesto no se responsabiliza de llevarlo a feliz puerto sin conocer la materia» (1995: 86). Reseña que el escritor publicó en 1950, «Córdoba y el cante», un artículo que apareció en el diario de la ciudad y en el que dio cuenta de «su

entusiasmo por ese mundo y de un cierto conocimiento sobre sus ritmos» (*ibíd.*). Su encuentro personal en ese mismo año con el cantaor «Onofre» pudo influir en la redacción de aquel texto, pues más adelante contaría en «Maestros cordobeses de la soleá: José Moreno 'Onofre' (1960)» cómo «las primeras soleares que le escuché, allá por el año 1950 en Santo Domingo de Scala Coeli, me impresionaron fuertemente» (Molina, 1977: 108). Ricardo Molina va dejando pequeñas muestras de su afición flamenca antes de la celebración del concurso. El periódico *Córdoba* se convierte en una prueba fiable de su entusiasmo, que aumenta conforme avanza el tiempo. Sus páginas recogerían el único poema dedicado al flamenco, «A la soleá» (1953), así como sus columnas en las que se ocupó de interpretar los distintos estadios del arte jondo, publicadas hasta mediados de los sesenta.

La experiencia de 1956 empujó al poeta a tomar una postura real. El apasionado espectador de un mundo complejo y de contradicciones ancestrales tiene a sus espaldas la figura de García Lorca, que le pesa como una presencia imposible. El granadino, que había sido un excelente captador del duende, significa un precedente que acabará por imponerle «una visión psicoemotiva del cante». González Climent, encargado de recoger la crónica del evento, percibió que su «visión mágica» sólo podría satisfacerse a través de «una intuición vivencial directa y profunda» (1988: 47). Todos los acontecimientos de una celebración flamenca que pretendió enlazar con el Concurso de 1922, fueron documentados en *Cante en Córdoba* (1957). El libro iba a rehuir de la condición de «fría memoria del Concurso» para presentarse como un «cuadro vivo de él» (González Climent, 1988: 14). Pero el Concurso de Cante Flamenco no deseó revivir la primigenia e insigne edición, aunque su misión principal fuese la de «resucitar los estilos grandes del cante, casi todos ellos inmersos en una etapa de olvido o de crisis peligrosa» (*ibíd.*). Si bien se respetaron «casi en su integridad las bases concertadas y exigidas por el Concurso de Cante Jondo de Granada», a excepción de que se incluyó un grupo nuevo de cante, más las deblas y las temporeras, el Concurso cordobés mantenía sus reservas con el granadino respecto a la «pauta de organización y defensa de los valores flamencos». Tampoco el nuevo evento iba a contar con el sustrato intelectual, que singularizó al de 1922, pues, en palabras de González Climent, en el «mentado certamen» había quedado un regusto de minoría, que le proporcionó ese cariz de «alarma literaria» y de «sensibilidad popularista» (*ibíd.*, 15). Lejos de aquella atmósfera exquisita, el Concurso cordobés no ocultó que su intención iba a ser mucho más prosaica. Su jurado, integrado

por el poeta Ricardo Molina, el compositor José Muñoz Molleda, el teniente de alcalde Francisco Salinas, el cantaor Aurelio Sellés y el escritor González Climent, evidenciaba un tono más provincial, que excluía los requiebros de carácter intelectual para centrarse solamente en la vivificación del «viejo cante jondo». Centrado en sus prioridades, como la defensa y la exaltación de la vertiente tradicional del cante, el comité advirtió en «la mayoría de los concursantes» el dominio de «los caminos cultivados por Manuel Torres, Juan Breva, Enrique el Mellizo, Antonio Chacón y tantos otros» (*ibíd.*, 35). Contrariamente a lo que se esperó, «los resabios del modernismo operista» escasearon. La vocación flamenca de los 110 aspirantes tendió hacia un «neoclasicismo» flamenco, que se afrontó de tres formas distintas. El «enciclopedismo del pasado» mostraba su versatilidad apegado a los cánones generacionales, frente a la «especialización del pasado», es decir, el cante de un determinado intérprete se ajustaba a una figura mítica del arte jondo, mientras que los aspirantes, que buscaron una «servilidad del pasado», imitaron auditivamente los cantes grandes, dejando clara su «ruda sujeción mecánica al molde» (*ibíd.*, 38).

El ganador del concurso fue un cantaor desconocido, calificado rápidamente por los aficionados como «un maestro precoz» (*ibíd.*, 69). Antonio Fernández Díaz, *Fosforito*, presentaba un rajo de voz apartado de las modas que imponían las «gargantas dulces y melódicas» (Gamboa, 2005: 146). Su estilo «más vivo, duro y rítmico» (*ibíd.*) se asemejaba a una «voz del silencio», según García Baena, que lidiaba «broncamente — como Jacob— con el ángel del frío, esquivo en gracia el plegado armonioso de la musa y se entrega tronchada, balbuciente, enfebrecida, al deseo negro del duende» (cit. en González Climent, 1988: 69). De inmediato, su figura se identificó con las nuevas generaciones y propició el inicio de una etapa neoclásica del arte flamenco.

La «recuperación familiar» de los estilos primitivos» (*ibíd.*, 41) del cante se asumió como una apuesta segura, pero esa «mirada retrospectiva» debía buscar una orientación concreta porque interesaba tomarla como un «punto de partida» y no «de llegada» (*ibíd.*, 42). González Climent juzgó que la «proyección personalista» de los nuevos intérpretes era decisiva para no anclar el flamenco en un simple revisionismo y explicaba: «En cante, contrariamente a lo que se sostiene, apenas se ha dicho todo lo que se puede decir. Su hondura sigue revistiendo todo un mundo de posibilidades evolutivas» (*ibíd.*). Era cierto, por eso, su perspectiva adelantaba que la división entre cante grande y cante chico resultaba errónea: «Estiman que el cante grande es el único digno de tenerse en cuenta y

consideran el cante chico patrimonio de gritadores y profesionales de poco recursos; formando dos castas o dos clases que creen perfectamente definidas y que nada tiene que ver la una con la otra. Yo niego rotundamente este aserto» (*ibíd.*, 55). El Concurso de Córdoba se había atrevido a pensar en el futuro del cante, justo en el momento en que sus implicados más próximos comenzaban a hacer un balance de su propio recorrido. El papel del cantaor recobraba su valor de «microcosmos plenario» porque sobre él iba a recaer «la prédica del futuro» (*ibíd.*, 88). En este sentido, Ricardo Molina continuaría su investigación flamencológica por la misma línea y, en un artículo de 1958, remarcó que el cantaor lo era todo. Bajo estos parámetros, el triunfo de *Fosforito* en el Concurso de Córdoba adivinaba el giro que daría la historia del cante flamenco: la predilección por el gitanismo y la nueva sublimación del intérprete.

6.2.3 La Cátedra de Flamencología de Jerez de la Frontera

Al calor de las primeras manifestaciones que comienzan a reivindicar la dignificación de lo jondo, y tras el declive progresivo del nacionalflamenquismo, se plantea la creación de una Cátedra de Flamencología en Jerez de la Frontera en 1958. La entidad emerge en torno al grupo de escritores y artistas que pertenecen al Grupo Atalaya, reunidos en el Centro Cultural Jerezano, que más tarde pasó a denominarse Ateneo de Jerez. Juan Martínez Franco — Juan de la Plata — y Manuel Pérez Celdrán, jóvenes poetas de la provincia de Cádiz, ponen en marcha una institución que se propone en primer término, tal y como reflejaron sus estatutos, «estudiar, investigar, recuperar, conservar, promocionar, defender y divulgar el arte flamenco y el genuino folklore de Andalucía» (cit. en Gamboa, 2005: 166). La labor de la Cátedra recogía el testigo de la Peña Artística y del Folklore que había estado operativa desde hacía casi una veintena. Independiente de otras instituciones culturales, no se distinguió como tal hasta 1960, pese a que se fundara en septiembre de 1958. Su programa inaugural acogió el homenaje en 1959 al cantaor Manuel Torre y a su guitarrista Javier Montoya. Las actividades que se fueron presentando, cumplieron con la publicación de la revista *Flamenco*, con la promoción de la I Semana Nacional Universitaria de Flamenco, emplazada en la Universidad Hispalense, y con la convocatoria de los Premios Nacionales de Flamenco, instaurados en 1964. Y al año siguiente, en 1965, tendría lugar otro excelso homenaje, esta vez al cantaor Antonio Chacón.

La importancia de la Cátedra fue indiscutible, precisamente cuando «nada o casi nada se había hecho en el terreno de aproximar el flamenco a la vida intelectual del país» (Álvarez Caballero, 118). Su manifiesto inicial declaraba su misión: «emprender una poética tarea» para «defender nuestra música popular de toda clase de impurezas y mixtificaciones, atacando valientemente todo intento de corrupción musical» (De la Plata, 2009: 48). El artista Antonio Mairena, que abanderaba por aquellas fechas la recuperación formal del cante, quedó nombrado director honorario de la Cátedra, tras conseguir la II Llave de Oro del Cante Flamenco en 1962. Los primeros miembros de la Cátedra de Flamencología resultan parte de la historia de la entidad, muchos de ellos poetas: Ricardo Molina, José Manuel Caballero Bonald, Fernando Quiñones, Julio Mariscal, Antonio Murciano o Manuel Ríos Ruiz. Pero, sin duda, fueron los flamencólogos, Juan de la Plata y Manuel Pérez Celdrán, quienes más insistieron en la labor de impulsar el flamenco a un nivel institucional.

6.2.4 De los tablaos flamencos a los festivales de verano

La revalorización de lo jondo se percibió en la década de los cincuenta como un deber sociocultural, la mala conciencia por la pasada e histórica indiferencia intelectual se desvanecía ahora, como si todo se hubiese tratado de un sueño equivocado. Su verdadera importancia radicaba en que podía transformarse en una seña de identidad, capaz de moldearse a las exigencias de cualquier estrato económico, cultural y social. Los poetas andaluces de los 50 hallaron en los motivos tradicionalmente desgarrados del flamenco una invitación para huir de un Sur envuelto en el pastiche populista del franquismo. El mundo presuntamente oscuro y trasnochado que lo había rodeado, se benefició de la coyuntura y una buena parte de él defendería esa flamencología aguachada, que a Mairena tanto le disgustó. Frente a las maniobras del régimen, que había hecho lo imposible por hacer del flamenco laxo su producto estrella, existía otra parte de la población que pretendía rescatar o salvaguardar su pureza en beneficio propio.

Los tablaos flamencos atendieron la demanda de una fracción concreta de la hostelería española, que se percató de su importancia reciente. El arte jondo debía ser asequible a cualquier economía porque su singularidad traería más que unos simples beneficios. Quizás España «volvía a cultivar el pintoresquismo» (Gamboa, 2005: 156), pero el «negocio gastronómico» terminó por acoplarse al espectáculo flamenco y así

asomaron los primeros tablaos que combinaban el privilegio de un buen número en vivo con la calidad de «un restaurante de primera categoría». La operación turística de Manuel Fraga Iribarne tuvo como primer aliado a Alfonso Camorra, «magnate de la hostelería madrileña», y juntos llegaron a trazar «las líneas básicas por las que debía encauzarse un tablao flamenco: turistas y personalidades, cante, baile, guitarra, condumio y lingotazos». No extraña que el Ministerio destinase una serie de subvenciones para que los tablaos «promocionaran entre su clientela los exquisitos productos de la tierra» (*ibíd.*).

Al margen de cualquier argucia política, los nuevos escenarios recordaron a los antiguos cafés cantantes en tanto que mutaron las relaciones entre el flamenco y su público, entre el «mismo arte» y sus artífices. Manolo Caracol lo había dicho: «Los cafés cantante y el tablao son dos cosas iguales. La única diferencia es que el café cantante era otra época distinta a la de los tablaos. Entonces había matadores de toros, había ganaderos, había señoritos que iban a los café cantante, y hoy, francamente, a los tablaos pues viene el noventa por ciento de los turistas» (cit. en *ibíd.*, 158). Zambra fue uno de los tablaos más célebres de la capital. Abierto en 1954, se mantuvo operativo durante casi veinte años, procurando ofrecer espectáculos de una excelente calidad. Gamboa especifica que hubo dos cuadros principales en Zambra: «el llamado Cuadro Antología que pronto se convirtió en una verdadera cátedra jonda» y por el que pasaron desde Pericón de Cádiz hasta José Menese o Enrique Morente y el «Cuadro Grande», integrado por artistas que interpretaban todos a coro «jaleos, piezas festeras breves que iban desde antiguas cantiñas flamencas hasta canciones de moda aflamencadas» (*ibíd.*, 157). Pero sería El Corral de la Morería, el local que inauguró el concepto de restaurante y flamenco. El comentario que acompañaba el disco *Una noche en el Corral de la Morería*, definió su cometido: «El Corral de la Morería es el único restaurante de lujo con tablao 'flamenco' que existe en España, dedicado a dar a conocer al público español y extranjero lo más genuino del arte gitano, en baile y en cante flamenco» (*ibíd.*). Pronto cundirían los ejemplos que asociaron arte jondo y gastronomía exquisita, como Torres Bermejas y El café de Chinitas.

También hubo artistas que defendieron esta unión comercial, por ejemplo, Manolo Caracol abrió Los Canasteros en 1963. Respecto a los cuadros, cabe señalar que se alternaban en uno u otro local, igual que sus componentes. La programación variaba en función de la temporada, ya que los cantaores más sobresalientes eran solicitados por los festivales de verano. Los tablaos no colaboraron en la adulteración del género, más bien contribuyeron a su evolución porque «acogieron lo mejor de la cantera» e impulsaron,

como una escuela, a los nuevos talentos. Aportaron una «experiencia previa» en muchos artistas, que adquirieron un «rodaje frente a los públicos más heterogéneos» (*ibíd.*, 158). No obstante, la afición que buscaba un flamenco presuntamente más puro encontró su lugar en los festivales de cante. Pulpón, el mítico organizador de estos eventos, explicó su florecimiento:

Seguramente fue por el decaimiento que tenían los espectáculos folclóricos, que había hace unos años tan en uso. Y también porque el cante, que iba abriéndose paso entre la afición, volvía a tomar el auge que había tenido hace tantos años en aquellos café-cantante. Se organizan de acuerdo con las comisiones de festejos que se asesoran de los aficionados de cada lugar donde se da el festival. Ellos le proponen a la comisión unos nombres que ellos consideran idóneos para el festival de su pueblo y, de acuerdo con esto, pues se hace el cartel. Generalmente se apoyan unas figuras y, después, meten algunos cantaores que interesan en la localidad, y algún número de baile. [...] Pero lo que le interesa al aficionado principalmente es el cante (cit. en *ibíd.*, 161).

Los festivales flamencos continúan celebrándose cuarenta años después. Cada verano y en cualquier pueblo de Andalucía, centenares de aficionados se reúnen para vitorear las cualidades de un cantaor o para criticar «el fracaso de un adversario». Martín Martín explica que los festivales mantienen la fórmula del teatro de «los corrales andaluces»: «con la *loa* —presentador—, *jornadas* y *entremeses* —actuaciones— y *fin de fiesta* con *bailes* y *jácaras*» (III, 1995: 445).

El primer festival que crearon los gitanos flamencos de Utrera en 1957, se llamó Primer Potaje gitano, cuyo auténtico artífice fue Andrés Jiménez Ramírez. La fiesta coincidió con «la primera salida penitencial de la Hermandad de los Gitanos», los cofrades gitanos quisieron oficiar su éxito «a la manera de festejar algo grande entre la gitanería bajo andaluza», entonces se citaron en el bar Onuba y ofrecieron un potaje de frijones que paladearon cientos de invitados en la «Caseta de Tiro al Plato». Al año siguiente, participó en el evento Antonio Mairena, que «asistió de forma desinteresada durante cinco años y siempre acompañado por Juan Talega, Tomás Torre y Diego el de la Gloria» (*ibíd.*, 447).

Más tarde, en 1961, el Festival Nacional del Cante de las Minas de La Unión se propuso el objetivo de revalorizar la minera, un cante local que ha ido vivificándose gracias a las aportaciones personales de sus artistas invitados. Navarro García recoge el testimonio de Asensio Sáez, que recordó su nacimiento en 1961:

Una noche de verano, Juanito Valderrama llegó a La Unión. Conocedor de la solera “jonda” de la ciudad, prometió, excepcionalmente, al público que abarrotaba el teatro donde actuaba, la entrega total a los cantes locales. Entonces ocurrió lo inesperado para el artista. El público no sólo supo agradecer la generosa intención, sino que interrumpió al cantaor, impaciente por escucharle las cancioncillas más o menos ramplonas, en boga, facilones cuplés popularizados por el disco dedicado. Valderrama se encaró, dolorido y decepcionado, con el público, que había llegado a olvidar totalmente la excepcional, entrañable copla de la tierra. [...] Aquella noche —corría agosto de 1961— nos prometimos solemnemente que el hecho no volvería a repetirse en La Unión. El alcalde, don Esteban Bernal —nunca agradecerá bastante La Unión su entrega total, generosa y decisiva a la ciudad— acogió la idea de un concurso de cante que resucitara la copla unionense. Así nacieron los hoy famosos Festivales de La Unión (III, 1995: 439).

6.2.5 El *mairenismo*

Antonio Mairena había nacido en la sevillana Mairena de Alcor en 1909. El ocaso de los cafés cantantes se hacía ostensible, pero la familia gitana Cruz García aún salvaguardaba sus mejores lecciones del arte jondo. La infancia transcurriría entre los recuerdos de sus abuelas, que le cuentan viejas anécdotas de la época gloriosa del cante, y la fragua del padre, que en su memoria se distinguió como una escuela improvisada de flamenco. «Allí, en la herrería, empezaba a sonarme la voz y principiaba a escuchar el buen cante, a través de los cantaores amigos de mi padre, que era un gran aficionado. Se me iban quedando grabados algunos cantes de Cádiz que cantaba mi abuelo, el padre de mi padre» (Mairena, 2009: 63). La «extraordinaria afición» paterna al cante inicia al futuro artista en el arte gitano-andaluz. «Mi padre acostumbraba a ir a Sevilla, y, cuando podía, se ponía a merodear por los lugares propios de las fiestas flamencas. Yo, aunque era muy pequeño, solía acompañarle» (*ibíd.*, 65). La humildad extrema de la cotidianeidad, enraizada en las tradicionales leyes gitanas, se contrarrestaba con los momentos placenteros que vivía en las «grandes fiestas gitanas», donde escuchaba a Joaquín el de la Paula, su primer maestro, Manuel Torre y «otros grandes artistas de menos renombre pero de gran sabor gitano» (*ibíd.*).

La adolescencia se sucede con el trabajo en la fragua familiar, mientras que se da a conocer con el nombre de «El niño de Rafael» en su pueblo. Sólo contaba con veinte años, pero el año de 1928 le marcó por dos hechos trascendentales: la muerte de su madre y la «revelación de Diego el de Brenes», que le cantó de una «forma maravillosa tres cantes del Nitri». «Como me gustaron mucho, quise aprenderlos, y con ese motivo me hizo ir a Brenes unas cuantas veces más. Dichos cantes se quedaron grabados en mi memoria y puede decirse que se han salvado del olvido gracias a mí» (*ibíd.*, 78). Y, en poco tiempo, pasó a llamarse «El niño de Mairena». El joven, que destacaba como saetero en Sevilla, continuaba «los pasos de los grandes maestros», pero su forma de entender la vocación flamenca le llevó en algunas ocasiones a la incompreensión de sus semejantes. A pesar de todo, «tenía conmigo la Razón Incorpórea y por eso sentía en mi interior una satisfacción grande y una gran alegría» (*ibíd.*, 94).

La irrupción de la Guerra civil le mostrará una crueldad y una amargura más difíciles de superar emocionalmente. El cantaor se extendería en sus confesiones sobre la imposibilidad de aquellos días: «No me ocupaba de política, pero pensaba libremente y me desenvolvía siempre ansioso de libertades personales... Me ocurrió un sinfín de cosas —declara cuarenta años más tarde— que hoy pueden parecer de pesadilla... en un ambiente de señoritos marchosos, pícaros, militares, mujeres de la vida y el señorío que quedaba» (cit. en Quiñones, 1989: 28). La época de la posguerra tampoco lo salva de los estragos de la ópera flamenca. Actuará en el espectáculo «Solera de España», junto a Juanita Reina, en 1943. Después irá alternando sus sesiones en los tablaos madrileños con el «Ballet español», de Pilar López, «así como en el conjunto de Carmen Amaya, para la que ya había trabajado de modo efímero antes de la guerra» (*ibíd.*, 29). Mairena recordaba el buen ambiente de los tablaos flamencos que habían mejorado la afición, pero el cante entraba en decadencia sin ningún remedio. Las apetencias de un público muy concreto y de unos cantaores acostumbrados a los fandangos y los cuplés provocaron de nuevo la subordinación del cante al baile. La sensación fue distinta en el ballet de «Antonio», cuya participación vino por una conveniencia mutua. «Mi tocayo necesitaba un cantaor de categoría y además con potencia y consideró que ambas circunstancias se daban en mí. Y, por mi parte, yo pensaba que aquella colaboración beneficiaría al cante en su proyección, pues se daría a conocer por España y por el extranjero» (Mairena, 2009: 142). A partir de ahí sólo empezaría a cosechar el éxito. En 1954, había grabado su primer disco y ya, en 1958, Edgar Neville, en el diario *ABC*, se referiría a su arte en estos términos:

Cuando el cante se va a morir, cuando a los más aficionados comienza a aburrirnos, en ese momento en que encontramos monótono los mismos tientos que estamos oyendo desde Chacón y las alegrías de las acostumbradas fiestas de sociedad, surge de pronto, inesperada y salvadora, una voz que disipa nuestro aburrimiento y que nos confirma que el cante no tiene fondo, que queda siempre un más allá inédito para nosotros y para los mismos profesionales [...]

Mairena sabe todos los cantes como eran antes de adulterarse, o sea, como se cantaban en Triana. Desde la debla a la bulería, desde la siguiiya a una cantiñas de Cádiz que entona después de las alegrías y antes del mirabrás, que son una delicia para el oído, pues saben a nuevo, como sabe lo antiguo cuando es noble y hermoso. (cit. en Gamboa, 2005: 168).

A sus cincuenta años, Mairena empezó a actuar en solitario para el gran público. Al cante le depararía una etapa que se ha calificado como *mairenismo* y que corría paralela «a la España de los llamados Planes de Desarrollo, iniciados en 1963» (*ibíd.*, 181). Reafirmado su prestigio, logra que aparezca una crítica flamenca más especializada en los medios de comunicación, pero también aprovechará su autoridad para apoyar y presentar a una cantera joven de artistas, con los que se sentía afín. En él «se conjugaron dos vertientes igualmente sobresalientes: la de cantaor fuera de serie y la de ideólogo con grandes habilidades para el proselitismo» (*ibíd.*, 179). El proselitismo al que se refiere Gamboa, se relaciona con su modo exclusivo de concebir el cante, basado en unas «sabias y limpias elaboraciones» y en una «calidad y una pureza nunca ausentes en su arte» (Quiñones, 1989: 39). Supo asimilar «aquellos momentos de cotización» del flamenco para ponerlos a su favor. «Me dediqué, como primera medida, a reagrupar los pocos valores con que el cante podía contar entre la vieja y la nueva gitanería, y a promocionarlos» (Mairena, 2009: 154). Juan Talega se convertiría en un ejemplo y en un discípulo de su misión, al igual que Tomás, el hijo de Manuel Torre. Al respecto declaró el profesional:

Reconstruí muchos cantes antiguos y di a conocer cantaores que guardaban algunas esencias del cante gitano de Utrera, de Lebrija, de Jerez y de los Puertos, e hice que grabaran muchos de ellos. Así los saqué del sueño de la muerte. Lo mismo hice con algunos guitarristas, como Melchor y los hermanos Moraos de Jerez. Esta tarea en pro del cante me sería reconocida poco a poco por la afición, a través de sus identidades más representativas que me concedieron y me han seguido concediendo premios y distinciones por esta labor. Así, en 1966, y posteriormente en 1971 y 1973 recibí el Premio Nacional de Flamenco que para este tipo de labor tiene instituido la Cátedra de Flamencología de Jerez (*ibíd.*, 155).

Su ejercicio de reconstrucción ha sido en ocasiones puesto en duda, tomándose más bien como un acto de apropiación. Así se ha interpretado cuando se ha aludido al origen de ciertas letras flamencas o de algunos palos que el cantaor había limpiado de lastre. Esta restauración del cante primigenio fue visible en las grabaciones que realizó en la década de los sesenta. Aclara Mairena:

En el primero de estos discos aparece la famosa seguiriya del Planeta, la perdida y olvidada toná-liviana y las tonás grande y chica; y en el segundo, una seguiriya del Nitri en la versión que llegó hasta mí a través de Diego el de Brenes, así como mi versión del cante por soleá de Frijones, que en este cantaor era muy corto y que yo he enriquecido partiendo y desarrollando las posibilidades musicales que estaban en el mismo esquema del cante. (*ibíd.*, 156)

El artista hablaba de *enriquecimiento*, de la posibilidad de nutrir la raíz básica del cante. Esta reelaboración particular quedó estrechamente unida a lo que él había concebido como la Razón Incorpórea del cante gitano-andaluz. El término de tintes filosóficos conectaba en parte con el famoso duende, en su sentido de «inspiración inagotable» (*ibíd.*, 92), pero incorporaba la necesidad de un comportamiento ejemplar por parte del gitano, es decir, el acatamiento a las leyes de su grey. Entonces, cuando Mairena contribuye a ese enriquecimiento del cante, está debiéndose tan solo a las órdenes de la Razón Incorpórea. A propósito de la concesión de su Tercera Llave de Oro del cante, contó:

Yo me di cuenta de que sólo podía triunfar si aquel jurado, que se había echado sobre sus hombros la misma responsabilidad que los viejos tribunales del cante, se identificaba o se aliaba con la Razón Incorpórea del cante gitano, con su sentido profundo y su pureza. Por mi pensamiento pasaba más de medio siglo la historia del cante, en parte vivido por mí y en parte conocido por tradición. Todo esto contribuía a que se fuera fortaleciendo en mí una rabiosa responsabilidad, [...] yo sentía que me habían dejado solo en el campo de batalla, teniendo que sostener la Razón Incorpórea del cante gitano-andaluz. Yo pedía interiormente el triunfo para el cante gitano, para los míos, para mis cuarenta años de sacrificios... (*ibíd.*, 151)

El legado de la Razón Incorpórea además de relucir en su conjunto discográfico, se manifestó de manera más palmaria en su bibliografía flamenca, que obedeció a las fuentes de la tradición oral. Félix Grande ensalzaba en *Agenda flamenca* (1985) su método investigador, pese a la oposición de muchos flamencólogos: «Él sólo, su garganta, su corazón y su memoria componen una universidad [...] En la universidad que se llama

Antonio Mairena habita todo el cante. Cuanto no recuerda Mairena, no lo recordaremos nunca» (145 y 146).

6.2.6 Antonio Mairena y Ricardo Molina: *Mundo y formas del cante flamenco*

Cuando Ricardo Molina publica junto al cantaor Antonio Mairena, *Mundo y formas del cante flamenco* (1963), sus artículos, dedicados a la interpretación del mismo tema, alternan con los exclusivamente literarios en el diario *Córdoba*. Escribe «casi todos los días» (Cobo, 1977: 10) y en diferentes secciones del periódico, que tratan la mayoría de asuntos cordobeses. La sección «Del cante y sus cantadores» corresponde al año 1958, después se produce una interrupción de dos años hasta que surge otra nueva, «Cante y cantaores cordobeses», alargada durante 1960, 1961 y 1962, y compartida este último año con «El mundo de las coplas flamencas». A partir de 1962 y hasta 1967 redacta la tribuna «Temas flamencos», que intercala con otras columnas: «Maestros del cante flamenco» (1963), «Memorias del mundo flamenco» (1964, 1965) y «Una interpretación del arte flamenco», de la que surgirá su libro *Misterios del arte flamenco* (1967).

Su labor periodística orientada a dilucidar y profundizar en los entresijos del arte jondo fue extensísima y ocupó casi una década. Eugenio Cobo reunió la mayor parte de estos artículos en *Cante y cantaores cordobeses* (1977), pero, como sostiene, a pesar del gentilicio, existen algunos escritos en los que «no hay nada cordobés» (*ibíd.*, 10). El Ricardo Molina poeta apenas está presente en estas colaboraciones periodísticas, prefiere adquirir el papel de analista, que en ocasiones le da un aspecto de divulgador «desapasionado», «quizá debido a su polifacetismo tan asombroso» (*ibíd.*). La importancia de estos textos se torna fundamental porque preparan y nutren la perspectiva del discutido experto, que desemboca en dos de sus investigaciones más reconocidas: *Mundo y formas del cante flamenco* y *Misterios del arte flamenco*. Su decantación por la tesis gitanista del cante se afianzará en estas colaboraciones para la prensa, pero si algo le honra es que «antes de desbarrar, prefiere dudar» (*ibíd.*, 11). Las «fichas técnicas» y los «datos» aportados disimularán el «escepticismo» y la «inseguridad», que el inabarcable estudio del arte flamenco puede ocasionar. Su enfoque ya dista de su contemporáneo González Climent porque compone una semblanza del cante jondo, partidaria del supuesto origen mestizo del cante. De esta manera, se apoya en los cantos

mozárabes cordobeses — recién descubiertos en El Cairo — y en las jarchas con el fin de establecer un posible pasado árabe del cante flamenco. Sacar a la luz todas estas tesis, que apelan al linaje interracial del flamenco, atenta contra la mistificación que defiende el franquismo. La repercusión humilde de sus escritos, abre paso para la formulación de una nueva identidad andaluza, basada en la heterogeneidad de sus raíces. Y, desde la prensa local, su postura va desacreditando poco a poco la revaloración del estereotipo andaluz.

Sería a partir de su colaboración con el cantaor Antonio Mairena en *Mundo y formas del cante flamenco*, cuando empieza a reclamar el origen y el carácter gitano del cante y defiende su «pureza» y «autenticidad» frente al producto folclórico. Las teorías de ambos autores consiguen desvincular al arte flamenco de los peligros a los que se había expuesto en la etapa de la ópera flamenca, a la vez que reafirman su identidad en la sociedad del régimen. El cante jondo abandonaría su papel de «adorno folclórico al servicio de la cultura oficial» y se transformaría «en un valor político-cultural nuevo con acentos musicales y poéticos discrepantes, de oposición a la realidad dada» (Steingress, 1998: 170 y 171).

Mundo y formas del cante flamenco apareció en un contexto que demandaba una «rehabilitación artística y social» (Cenizo, 2004: XX) del flamenco, a la vez que una recuperación formal de sus cauces más tradicionales. Su aportación, aunque ha sido muy cuestionada desde las posiciones de la flamencología actual, en cuanto no superada, permitió la aparición de una «nueva cultura flamenca», que se afanó en la búsqueda de identidades hasta el momento desconocidas, «tanto por los gitanos como por los nuevos movimientos sociales y políticos» (Steingress, 1998: 171). Su propósito, como reflejaron sus autores en el prólogo, consistiría en la exposición de una «experiencia doble», «orientada por dos cauces: el del conocimiento concreto y personal del cante, de un lado; la investigación histórica y estilística, de otro» (Molina y Mairena, 2004: 11). La unión de sus dos voces opuestas, aunque perfectamente amalgamadas, iba a actuar contra la «extraordinaria vaguedad», que caracterizaba a la escasa bibliografía flamenca. No sería muy exacto adjudicarle a Ricardo Molina la mera tarea de redactor, consignado a la «ideología de Mairena» (cit. en Cenizo, 2004: XV). Más bien la aportación del poeta se evidencia en la primera parte, «El mundo del cante flamenco», donde hará un recorrido por las etapas históricas del cante, así su evolución queda vinculada a su progresiva apertura hacia el gran público. El capítulo dedicado al «universo espiritual de las letras

flamencas» enlaza tímidamente con los criterios clasificatorios del cancionero de Rodríguez Marín — «hemos repasado nuestra experiencia y las principales colecciones de letras» (Molina, Mairena, 2004: 100, 101) — mientras que va ofreciendo una muestra de los universos temáticos que atraviesan las coplas andaluzas. La segunda parte, «Formas del cante flamenco», se centra en esa «clara y sistemática exposición» de los cantes, en la que Antonio Mairena cobra el protagonismo al alzarse como un «soporte informativo» y «técnico». El artista se encargó de recabar toda una información de tipo oral con el fin de ofrecer una clasificación exhaustiva del cante flamenco. Fue la voluntad de devolverle el prestigio a esta tradición oral, además del empeño de «separar lo flamenco y lo gitano-andaluz», la que motivó que Antonio Mairena aceptase aquella propuesta de Ricardo Molina. Recordaba el cantaor:

Cuando conocí a Ricardo Molina, estando yo en el ballet de Antonio, ya Ricardo llevaba su idea de hacer un estudio del cante, por el que se sentía atraído. Me reveló sus propósitos a los pocos minutos de conocerle y me leyó las cosas que tenía escritas. Él no era por aquel entonces lo que se ha llamado un flamencólogo (palabra que, por cierto, a mí no me gusta utilizar), sino tan solamente un hombre sensible, aficionado al cante y bastante culto. Estas cualidades de Ricardo y su gran honradez tuve ocasión de comprobarlas a lo largo de nuestros contactos, que se fueron haciendo cada vez más asiduos. Por todo ello yo vi que Ricardo era la persona idónea para una colaboración de la que podía salir un libro de importancia para la historia del cante. Él, por su parte, encontró en mí, aparte de mi amistad, un testimonio de datos y de conocimientos de cantes que estaban necesitados de una pluma culta e inteligente como la suya para darse a conocer (cit. en García Ulecia, 2009: 164).

Mundo y formas del cante flamenco se gestó entre las dos ciudades de los autores. El poeta, que residía en Córdoba, encontró en la Sevilla de Mairena una oportunidad para indagar directamente en «las esencias y en la realidad cantaora» de la Baja Andalucía. Por su parte, Antonio Mairena viajaría «todos los fines de semana» a Córdoba, allí el poeta le iba leyendo «sus cosas sobre el cante, mientras que «le iba dando forma» a todos los conocimientos compartidos. El libro, publicado por la *Revista de Occidente* en 1963, sería premiado al año siguiente por la Cátedra de Flamencología de Jerez. Cristina Cruces resalta el valor fundamental de su «metodología clasificatoria», apoyada en «dos criterios»: «el recurso a la copla como partitura y la transmisión oral como procedimiento de rastreo del parentesco musical» (1998:). Más allá de su método interno, las conclusiones más imperecederas son las que discernen al cante como una «profunda

experiencia», intrínseca a la «Andalucía cantaora». Su «excelsitud artística» es compleja porque se desvincula de posibles conexiones folclóricas, sin renunciar al privilegio de las «auténticas savias populares andaluzas» (Molina y Mairena, 2004: 15). Esta singularidad se traduce en una «existencial filosofía», que surge de una conciencia trágica. Con rotundidad expresaron sus autores:

No creemos posible la definición del cante. Su imagen sería la selva virgen con su fabulosa variedad florística y su desconcertante laberinto. Pero además de la variedad, incluye la dificultad de su naturaleza dialéctica en incesante autodespliegue. Su perpetuo fluir es paralelo de aquella “corriente de conciencia” que, según algunos psicólogos, es esencia de nuestra vida íntima. Porque nos encontramos ante una compleja realidad asimilable a los procesos biológicos. Nos encontramos ante una extraña manifestación artística a ninguna otra parecida y de tan primitiva y radical humanidad, que es asequible a todos los hombres. La profundidad humana del cante determina con irresistible imperio a todos los demás valores.

Por lo pronto, su inspiración no es estética ni busca tampoco la amenidad ni el entretenimiento. Se inspira en el hombre y desnudamente lo dice (2004: 79).

Cuando Mairena está defendiendo el origen gitano del cante, soterradamente realza al pueblo que ha sido sojuzgado durante centurias. Su tesis gitanista no debe de desembocar en exacerbadas críticas contemporáneas, pues más bien ha de comprenderse como un fruto de su contexto histórico. Buendía no duda en elogiar su carácter pionero, subraya que su «gran mérito consiste en esa mirada, casi virgen, al universo flamenco» y apuntala: «Muchos de los que atacan la obra, en trabajos personales, conferencias, etc, nos consta que repiten, enmascarándolos, muchos de los dictados que en ella aprendieron» (1998: 146).

6.3 Disidentes

6.3.1 *Archivo del cante flamenco*, de Caballero Bonald

El poeta jerezano contaba en *La costumbre de vivir* (2001) que el ejercicio llevado a cabo en *Archivo del Cante flamenco* (1968), le había servido para «resarcirme por mi cuenta y riesgo de pasadas inmovilidades» (2001: 416). En efecto, en 1966, el escritor había preferido, tras su intervención en aquella «asamblea en favor de la amnistía», pasar «un mes de internamiento en Carabanchel», a pagar una multa (*ibíd.*, 411). Caballero Bonald ya se había caracterizado como un desafecto al régimen y la censura había hecho lo propio, suprimiendo su nombre del libro *Cádiz y sus cantes* (1964), de Fernando Quiñones. Justo en ese año había comenzado la elaboración de *Archivo del cante flamenco*, donde se propuso recoger a través de una serie de grabaciones las voces incontaminadas de unos cantaores anónimos. La recuperación del flamenco auténtico y la lucha antifranquista fueron dos actividades completamente entrelazadas, tanto que la primera se tornó como un arma más en contra de la represión. Convenía desasir a España de sus folclorismos, reivindicando «la verdadera raíz popular de Andalucía», pero también interesaba fijar la atención en la «realidad física» e «histórica» de un pueblo vilipendiado durante miles de años. Por otra parte, el oportuno y personal descubrimiento del profesor apócrifo de Antonio Machado, *Juan de Mairena*, alentó la dirección ética e ideológica de su quehacer. El poeta recordaría que después del célebre homenaje a Machado, celebrado en Colliure (1959), acudiría a las lecciones de *Juan de Mairena*. En *Oficio de lector* confesó que:

Fue para mí un auténtico desvelamiento. Enseguida me aficioné a esas «sentencias y donaires», a ese texto inquisitivo y lúcido, irónico y elegante, donde se concretaba un pensamiento moral y una introspección humanística absolutamente ejemplares. Machado se convirtió entonces para todos nosotros en el paradigma de una filosofía social y un enfoque crítico de la cultura que coincidía con el programa poético que entonces se intentaba movilizar. El comportamiento civil de Machado, sus limpias actitudes humanas y políticas, su figura intachable de defensor de la República, supusieron a todas luces un punto de referencia ideológica tan oportuno como integrador (2011: 199).

La importancia que Juan de Mairena le concedió al folklore y al alma popular, rezuma a modo de lección en *Archivo del cante flamenco*. Durante varios años, Caballero Bonald se embarcó por distintos pueblos de Andalucía, tratando de dejar un patrimonio flamenco a las nuevas generaciones.

Antes de todo, había convencido al director artístico del sello discográfico Vergara, Ramón Segura, de la relevancia del proyecto, quien a su vez se encargó de contactar con Nicolás Surís para pactar la financiación. La idea de hacer las grabaciones sin «recurrir a hospedajes», ni «vehículos convencionales», fue de José Luis Gonzalvo, marido de la Chunga, que propuso utilizar sólo «tiendas de campañas y furgones multiusos» (2001: 417). Los tres viajes que el poeta realizó por la Baja Andalucía, en busca de las «fuentes originales» (Neira, 2014: 288) del cante jondo, recordaron y rescataron la herencia folclórica que *Demófilo* había brindado en la *Colección de cantes flamencos de 1881*. Si «el primero tuvo más bien un carácter de búsqueda, de localización de escenarios y de intérpretes», «los otros dos, ya con el equipo técnico oportuno, se centraron en las grabaciones propiamente dichas» (Caballero Bonald, 2001: 417). No obstante, su propósito de «recoger lo que suponía a todas luces una de las últimas oportunidades que quedaban para salvaguardar el auténtico legado del cante gitano andaluz», remitía a la intención de los creadores del Concurso granadino de 1922. De hecho, Caballero Bonald se había sentido atraído, lo mismo que García Lorca, «por lo que el flamenco tenía de expresión popular maltratada por tantas innobles mixturas folclóricas y hasta menospreciada por un significativo porcentaje de los propios andaluces», subrayando cómo había sido «arrinconado en tabernas, patios de vecinos, zonas prostibularias, gañanías» (*ibíd.*, 418). Su trabajo enlazaba y asumía la tradición de todos los artistas e intelectuales que con anterioridad se habían planteado una dignificación del Sur a través del cante jondo, precisamente cuando la realidad política y social obligaba a señalar los riesgos del tradicionalismo e instaba a detener la mirada en una serie de hechos incómodos que la cultura oficial había procurado arrinconar.

El escritor admitiría que la grabación de esas voces puras y anónimas en su entorno natural, conllevó una ardua tarea. «Se montaba un festejo bien abastecido de bebidas y comestibles, se reunía a los oficiantes, se ponía en funcionamiento continuo el equipo magnetofónico y, a partir de ahí, podía ocurrir de todo, incluida la hipótesis de que no ocurriera nada» (*ibíd.*, 419). Claro está que no bastaba con establecer un festejo gitano porque el buen cante siempre afloraba con algún tipo de «situación límite», sumado al

inconveniente de que los gitanos ante los payos podían «contaminar» con artificios «sus propios modales flamencos» (*ibíd.*). En este sentido, la ayuda del cantaor Antonio Mairena sería inestimable, pues «nos acompañó en algunas de esas jornadas y se encargó de avivar todos los rescoldos posibles en la esfera ritual del cante». Pero el poeta además contó con el apoyo de otros colaboradores: Fernando Quiñones, Ricardo Molina, Juan de la Plata, Moreno Galván, Amós Rodríguez Rey, Antonio Povedano, Emilio de Leca y Velázquez-Gaztelu, quien precisaría el éxito de Caballero Bonald en *Archivo del cante flamenco*:

En este caso fue un pionero que abrió las puertas a otra realidad del flamenco. Se trataba de traspasar los límites que imponían las discográficas al uso y crear otros criterios en cuanto a las técnicas de registros sonoros, suprimiendo las barreras que constituían los férreos tiempos asignados para la interpretación de un cante, eliminando el opresivo espacio físico de un estadio y prescindiendo de todos aquellos elementos que pudieran impedir o, en último caso, distorsionar los resultados de un fenómeno musical para se expresase con la máxima libertad, y en un ámbito que José Manuel y su equipo se habían encargado que fuera lo más favorable posible, con la intención de que el artista se manifestara sin ningún tipo de limitaciones. Este solo hecho ya constituía un acontecimiento novedoso en el flamenco, un paso decisivo que rompía con los moldes establecidos hasta entonces (2008: 72).

Los «casi tres años» que abarcó la producción de *Archivo del cante flamenco*, culminaron con la publicación de «seis discos de larga duración» en 1968, más tarde reeditados en formato casete y bajo el título de *Medio siglo de cante flamenco*, que mereció en 1988 el Premio Nacional del Ministerio de Cultura. Cabe señalar que aquellas grabaciones que recogieron las interpretaciones de Manolito el de María, Tía Anica la Piriñaca, Fernanda de Utrera o Manuel Sordera, entre otros artistas desconocidos hasta el momento, se acompañaron y se reforzaron con un “cuaderno de a bordo”, escrito por el mismo Caballero Bonald. Velázquez-Gaztelu volvió a definir su carácter:

Al *Archivo* lo acompaña un libreto esclarecedor y lúcido que en ocasiones hace las veces de vibrante cuaderno de campo, unos apuntes vivísimos del natural en los que se refleja con colores intensos la situación del flamenco y de los personajes que lo representan o, como dice el propio Caballero Bonald, “ una especie de diario de viaje en torno al complejo mundo moral y material del flamenco, prestando una atención primordial a las experiencias vividas durante la búsqueda de fuentes y la concreta realización de las grabaciones”. Es, pues, también un camino iniciático por Jerez, Arcos, Alcalá la

Guadaira, Triana, Cádiz y los Puertos, Morón... “Muchas cosas que desconocía me fueron reveladas entonces”, dice José Manuel, “y no pocas conjeturas se hicieron certeza, sobre todo a partir de la fijación tajante de esa línea divisoria entre el flamenco y las imposturas y añagazas andaluzas de exportación (2008: 73).

6.3.2 Las voces de la Puebla de Cazalla

José Monleón anunciaba la imposibilidad de «actualizar las letras» flamencas en su artículo «Cante y sociedad española» de 1967. La renovación de la lírica sería «como romper la unidad, como disociar los elementos que surgieron intercondicionados». A finales de la década de los sesenta, según el autor, las «posibilidades de creación» habían desaparecido en el cante, y aunque no dudaba de que se trataba de un «arte popular y político», «la protesta a través del cante sería demagógica, artificiosa, como si pusiésemos al Acorazado Potemkin los diálogos que hoy se escuchan en nuestras universidades» (510, 511). Por supuesto que el dramaturgo conocía la labor de José Menese, el artista que había conseguido poner de actualidad el arte jondo y llevarlo hasta los círculos intelectuales. Lo más importante era que «sus letras han abierto una puerta en el cante, dejando ver su significación originaria», pero aun así le parecía un camino «artificial» (526). Monleón recomendaba ir hacia al cante con el mismo respeto con el que uno se enfrentaba a los clásicos literarios. Su perspectiva traducía una forma de oponerse a la «mercantilización» del flamenco y, por eso, invitaba a encontrar «nuevas vías, nuevas educaciones de la sensibilidad», «escindido su presente entre la respetuosa repetición y la irrespetuosa degradación, entre el culto minoritario y la calamitosa populachización» (511). Fernando Quiñones llegaría a pensar en términos parecidos, aunque en un principio encarnara la intelectualidad que aunó reivindicación social y cante jondo. Más tarde, juzgaría que la protesta política no era posible en un arte que se había expresado en «susurros existenciales» (García Gómez, 1996:125) porque su específica y «abstracta» queja no estaba preparada para albergar esa clase de contenidos. Y señaló en 1971:

Desde hace dos, tres años, frecuentes ciclos, seminarios, conferencias, recitales, han popularizado en los ambientes universitarios las figuras de Antonio Mairena, José Menese o Enrique Morente, y en los festivales de cante puede advertirse la presencia de enfervorizados estudiantes que suelen pertenecer al sector más vivo, más inquieto, exigente y combativo de la universidad... En esas veladas dialécticas el flamenco adquiere un valor sociológico que hasta ahora solo había tenido el cine, la literatura o la

pedagogía... Sin embargo, el flamenco poco puede por la activación sociopolítica; el ámbito más espiritual del flamenco no lo hace asimilable a la canción protesta porque su queja es más abstracta. Encandiladas por su fuerza expresiva y su raro brío, muchas personas, entre las cuales me conté un día, no acaban de descubrir el esencial abatimiento que anida en el cante mayor, determinado por seculares amontonamientos de postergación, frustración y pesimismo (1996:126)⁸⁴.

El flamenco y la lucha antifranquista estuvieron destinados a solidarizarse. Las voces de la juventud disidente encontraron en el «existencialismo vital» del cante jondo una vía atractiva en la que apoyar y canalizar su inconformismo; habían comprendido las claves de su infortunio social y en cierta manera escudriñaron algunas semejanzas con aquella minoría incomprendida y fustigada. El hallazgo de unas afinidades mutuas predispuso al flamenco para enraizar su lamento en la realidad de su tiempo. El caso de José Menese era ilustrativo. El muchacho que se había hecho cantaor desde muy niño, también se convirtió en un hombre político desde muy temprano. Su defensa del realismo en el cante, no sólo estuvo motivada por la necesidad de renovar la proyección social del género, sino porque su propia vida y su rebeldía contra las injusticias le habían conducido hasta ahí. Confesaría a García Gómez:

Si estuve metido en política se debía a las experiencias que me tocó vivir, aunque mi padre me decía que no tenía necesidad de eso. Pero yo tenía claro lo que quería hacer y nunca hice caso a las amonestaciones de mi padre, que se preocupa por mi seguridad con la mejor buena fe. Pero hay que partir de la base de cómo me crío yo, de cómo nos criamos todos mis hermanos. Yo lo que veo en mi familia son necesidades, son sinsabores y eso te marca. Mi padre y mis tíos sufrieron las consecuencias de ser pobres. A mi madre le raparon el pelo, la pusieron a barrer las calles y a humillarla [...] Mi cante, como mi vida, se forjó en la rebusca (1996: 138).

Su militancia en el Partido Comunista y su deseo de interpretar letras inéditas, que contaran «su propia vida, su mundo, lo que él veía y lo que le alimentaba, lo que daba significado a sus sentimientos» (García Gómez, 1996: 51), están profundamente ligados, se engarzan y se sostienen en una misma responsabilidad íntima. Su pretensión se vio satisfecha con el trabajo de Moreno Galván. El pintor, atendiendo a sus requerimientos, compondría aquellas letras revolucionarias y novedosas que reinterpretaron el sentido del

⁸⁴ Éste y el resto de testimonios que se sucederán a lo largo de este epígrafe, están recogidos en el libro de Génesis García Gómez, *José Menese: biografía jonda*, Madrid, El País Aguilar, 1996

cante jondo. Ya decía José Menese que «yo canto lo que me duele/ yo canto lo que me duele/ las historias de los moros/ que otros vengan a cantarlas». Paco Asensio, un amigo en común, recordó que:

[...] [Moreno Galván] antes de conocer a Pepe no escribía, por lo que pienso que la idea de hacer letras de lo que pasaba en La Puebla y de la vida de ellos fue de Pepe. Porque Francisco no era de familia contestataria. Él y su hermano José María eran de Falange, como todos los críos de entonces. Pero al hacerse su hermano crítico de arte y venirse a Madrid, pues las cosas cambiaron, porque en Madrid sí había inquietudes y contestación al Régimen y a Francisco pues ya le salió todo lo que él tenía en la cabeza de las cosas que había vivido en la Puebla. Y al conocer a Pepe eso aumentó, porque tampoco Pepe sabía nada de política pero llevaba en su interior la lucha aquella por la vida, el haber pasado hambre. Así que las cosas rodaron solas: al plantearse las letras salieron las cosas del pueblo y entre ellas las referencias a injusticias y luego la política (1996: 57).

Además fue Moreno Galván, quien estimuló de manera definitiva la militancia política del cantaor. Al respecto, contaba Caballero Bonald:

—Francisco y su hermano eran comunistas en aquellos años de la clandestinidad... Yo nunca fui comunista, pero trabajaba con ellos en el mundo universitario... Y eso le fue inculcando a Pepe una responsabilidad social. Y en cualquier actuación suya, en la Universidad, bastaba que hablara de la libertad para que se creara un fervor político... [...] Y con todo eso Pepe fue asimilando poco a poco esa responsabilidad, la una, de gran cantaor tradicional, la otra de liderazgo político y social (1996: 137).

José Menese apostó por el poder sencillo y subversivo de unas letras que desafiaban y cuestionaban desde el lenguaje común las mecánicas represivas del régimen. «Ya habían dao las doce/ cuando lo sacaron,/ ya no son blancas las paeres/ donde lo mataron». El acto de introducir una queja renovada en el cante, fue el que le acercó a la intelectualidad del momento, pero su fidelidad a las normas del cante clásico le situaría entre los aficionados como un nuevo referente. El cantaor, gracias a las directrices de Moreno Galván, ensambló en su arte, de una manera original y efectiva, el pasado tradicional con el presente más contestatario. En su primer disco, *Soleá, siguiriya, bulería y mirabrás*, que apareció en el año 1963, Menese convirtió el flamenco en una vía para denunciar las injusticias que sufrían sus vecinos de la Puebla de Cazalla. Martín Valero, otro amigo en común, se refirió a ellas:

Desde el primer disco, el del 63, muchas letras aludían a gentes de La Puebla y sólo aquí las entendimos, porque eran tiempos de censura y las cosas se decían como se podía. Y además, aquí, en la Reunión de Cante Jondo de La Puebla, que empezó en 1967, Pepe lo estrenaba todo. Por ejemplo, por hablar de lo más sonado, el Romance de Juan García, por martinetes, y el Romance de la Libertad, bulerías por soleá... A Pepe y a las letras de Francisco que cantaba Pepe hablando de los terratenientes, todo el pueblo las seguía, en masa. Porque Francisco puso el dedo en la llaga cuando cantó la historia de los Benjumea en el primer mirabrás que grabó, en el 63, Qué bien jumea, y en la guajira Una familia honorable, de 1976, que volvía los Benjumea y fue un golpe total aquí (1996: 44).

Desde hacía algún tiempo, Moreno Galván estaba interesado en encontrar «una voz auténtica, popular, salvaje, no profesionalizada, para su labor de redención cultural del cante jondo» (García Gómez, 1996: 31). Antes lo había intentado con dos cantaores de su pueblo, La Puebla de Cazalla, pero ninguno de ellos estuvo a la altura de las exigencias. Caballero Bonald, que lo recordaba como «el español que más sabía de cante jondo», distinguiría su carácter de «persona extremadamente sensible, que tendía a programar su vida de acuerdo con la limpieza de esos vínculos populares andaluces, que nunca dejó de preservar de los contagios sucesivos» (2001: 58). El pintor declararía:

Siempre he sido un loco del flamenco y quería conseguir un cantaor con ciertas características de pureza, un cantaor del pueblo. Me hablaron del hijo del Rubio de Menese. Yo era muy amigo de su padre. Y fue hasta Cazalla para escucharle. El chaval se presentó con una corbata horrible. Muy peinado y planchadito. Casi no reconocía al chiquillo desarrapado que había visto en otras ocasiones. Empezó a cantar y lo encontré muy verde, muy despistado. Pero tenía una garra, una voz, un corazón que interesó inmediatamente (Moreno Galván, 1996: 30).

José Menese reconoció que su amistad con el pintor, supuso su «oportunidad para el cante». Gracias a él, se introdujo en el ambiente artístico e intelectual de Madrid. Antonio Gala recordó cómo fue capaz de «cautivar a todo el mundo» (1996: 80). La «cultura superior» y avanzada de la capital distinguió en aquel «buen salvaje» la verdad y «la voz del auténtico pueblo» (*ibíd.*, 81). El propio cantaor explicó cómo llegó a convertirse en el «centro de atención de toda una generación de intelectuales y artistas que formaron corte en su plaza»:

Al principio de venir a Madrid las reuniones con todo este grupo de gentes eran maravillosas, en un ambiente muy relajado, muy agradable. [...] lo que hacíamos era hablar de arte, pero llegaba el momento de cantar y se cantaba y se tocaba la guitarra y todo el mundo tan contento. Era una delicia el tiempo que conviví con los escritores que me presentó Francisco. Con ellos tuve muy buenas vivencias y aprendí a andar por el buen camino [...] (1996: 80).

Además despertó la admiración entre los artistas barceloneses, como Guinovart, Javier Corberó o Viola, aunque aclaró que ya «no intervino Francisco Moreno». La fotógrafa Colita, ilustradora de *Luces y sombras del flamenco*, habló de su llegada: «Es cierto que José Menese se ganó a todo el mundo. A mí me lo presentó Caballero Bonald, en los Tarantos, recién llegado a Barcelona. Era encantador, una persona limpia, auténtica... Para nosotros, para los catalanes que lo conocimos entonces, fue una revelación, como si bajara la montaña. No habíamos visto en la vida nada semejante» (falta cita). Lo más significativo es que Menese y Moreno Galván lograron que las «capas sociales nuevas, creadoras de opinión y de cultura» (Grimaldos, 2010: 146), empezaran a interesarse por el flamenco. Dentro de su discografía, resalta *Cantes flamencos básicos* de 1967, no sólo porque las letras y la portada correspondan a Moreno Galván o la guitarra sea la de Melchor de Marchena, sino porque está respaldado por las firmas de Fernando Quiñones y Rafael Alberti. El escritor gaditano le dedicaría su poema «A la voz de José Menese», que se incluyó en *Canciones del alto valle del Aniene* (1967-1972). José Menese rememoró su encuentro con el escritor:

—Conocí a Alberti en Roma —cuenta José Menese—. La RCA me había proporcionado el doblaje de Hugo Tonazzy en una película italiana. Daniel Zarza Vázquez se enteró de que me iba a Roma y me dio para Alberti una botella de anís seco, que le encantaba; y José María Moreno Galván, una de Fino Laína, que le encantaba. Y las pasé las dos. Alberti es un personaje que me encantó. Pero algo tendría yo también, porque me abrió las puertas de su casa y de su corazón, de par en par. Él, María Teresa León y todos los que les rodeaban. Le canté seis días con seis noches. Alberti me ayudó en los problemas que tuve. Cuando se acabó la película, volví a España pero siguió la amistad. Después, lo veía mucho en París. Nos reunimos una vez cuando estrenó *Noches de guerra en el Museo del Prado*. Como recuerdo de mi visita a Roma, me había mandado un poema, que es el que aparece en el LP de 1967, en *Cantes flamencos básicos* (1996).

«A la voz de José Menese» se trató de un homenaje sencillo, donde el sincero agradecimiento a esa voz que le ha prestado un consuelo al poeta, se remata con cuatro versos que equiparan su cante con la mejor sentimentalidad española:

Tan solo penando
sin saber que un día
una voz que me vino de lejos
me consolaría.
Voz que me cantaba
los años oscuros,
la fatiga de todos mis muertos
entre cuatro muros.
El arranque ciego,
la sangre valiente,
ese toro metido en las venas
que tiene mi gente.

No debemos olvidar que José Menese no hubiera sido el mismo sin su reverso, Moreno Galván. El cantaor diría: «conmigo crea un ser humano y lo modela, está claro» (1996: 103). El pintor le impuso una disciplina y, según confesó Paco Asensio, «le buscaba cosas que no estuvieran escuchadas, como de La Rubia de las Perlas». Antonio Gala matizó bien la manera en la que se afianzó la vocación del joven: «El flamenco empieza para Pepe como un castigo, como un algo que tiene que hacer, como una tarea durísima que tiene que aprender» (*ibíd.*, 104). Si José contaba con «el recurso privilegiado de su voz, manifiesto e ilimitado para el cante», Moreno Galván perfiló su dimensión del «anónimo poeta popular» que siempre deseó ser. Y pudo efectuar su transformación en un «hombre nuevo» porque conocía a la perfección todas las «signaturas de la cultura popular» (Caballero Bonald, 1993: 7). La Puebla de Cazalla supuso para él una «fuente primaria» de saberes que escapaba de «tópicos y modas, de dimes y diretes, de bombos y platillos» (*ibíd.*). Es esta fidelidad hacia sí mismo, unida a una solidaridad hacia su entorno, la que le permitió ahondar en las raíces del sufrimiento humano y componer soleares como esta:

Te llevaste las ganancias
me dejaste en la vereja
tó el trato que hago contigo
acaba de esta manera.

El techito de mi casa
güena voluntá tenía
voluntá que no l'echaba
paré que lo sostenía.

Con lo sudao que fue;
cachito de pan que diste
tenerlo que agradece

Las letras de Moreno Galván relatan y corresponden a una «experiencia personal, son respuestas a un estado de ánimo, a una introspección crítica, a una súbdita confidencia». Lo más sobresaliente es que «la cultura popular se fusiona aquí de modo admirable con esa otra cultura aprendida en la historia social de la vida. Esta es desde luego la voz de Francisco Moreno Galván, pero es también fundamentalmente la voz de un pueblo» (Caballero Bonald, 1993: 8).

Rafael Alberti también le dedicó unas coplas a otro cantaor de la Puebla de Cazalla. Era Manuel Gerena que, con su «aire de chico suburbial», había conquistado, igual que José Menese, la atención de los intelectuales de la época. Francisco Candel escribía en su introducción a *Cantes del pueblo para el pueblo* (1975):

Manuel Gerena, pues, es amigo de Alberti y de Luis Aragón. De Vázquez muchísimo y Blas de Otero. Joan Brossa le ha dicho que su cante es muy auténtico. Él no entiende lo que escribe Brossa, pero le respeta. Los de la gauche divina son muy buenos chicos, aunque un poco giliflautas. Iba a publicar sus cantes o poesías en el Bardo. Ahora, ya lo veis, se los publica Laia. Es muy amigo del poeta Joaquim Horta. Portabella le va a rodar un corto. Sí, a Batlló, del Bardo, también le conoce. Guinovart le pintó la portada de un disco. Manuel Gerena siente un gran respeto por los intelectuales y por la cultura, ese mismo gran respeto y sumisión que experimenta el pueblo liso y llano aunque no se culturalice. «Muchas voces me dijeron: / no abandones el arao. / Y mi conciencia contesta: / el surco poco me ha dao». Pero en sí, es como si Gerena no lo hubiera abandonado, pues siempre labra ese surco de pueblo y pueblo y pueblo, a por él, en él, siendo él (18 y 19).

El cante de Manuel Gerena posee una violencia más determinante, una raíz más áspera, un instinto de supervivencia menos matizado: «Un pan por una pistola, / menos cárcel y más bienes, / por este cambio yo lucho, / aunque a la muerte me lleve». Candel subrayó su

falta de «tapujos», que le llevaron a «cantar donde pudo y donde le dejaron» (1975: 23). Y es que «en Asturias, en 1973, llegan a prohibirle hasta veintidós conciertos seguidos» (cit. en Grimaldos, 2010: 213). La siguiente letra dio cuenta del percance: «De Sevilla me perdí/ pero Asturias me encontró, / y fue tan triste mi estancia, / que algún minero lloró». Su incómodo lamento desparrama la tensión de la lucha de clases, el coraje de un campesino precoz y la irreverencia de un electricista que se niega a aceptar la realidad tal cual es. «Y como salgo al camino/ para encender la justicia, por cada verdad que grito/ un verdugo se asfixia». Su sentimiento de justicia particular busca a través del cante una revancha íntima. Su biógrafo, Manuel Bohórquez, contaba que: «Llegó a pisar muchas de las comisarías de nuestro país y hasta le retiraron el pasaporte, para que no pudiera irse de su tierra, evitando de esa manera que se convirtiera en un poeta exiliado más de la España franquista» (cit. en Grimaldos, *ibíd.*). Si el verso popular y embrutecido de Gerena encontró respaldo en los intelectuales de la época, fue porque convenía llamarle poeta a alguien que desmontaba todos los cánones y las preceptivas literarias porque su figura y su grito representaban otra forma de sumarse al cambio urgente. Moreno Galván sugirió que su falta de depuración estética no se apreciara desde el prejuicio, pues sus «poemillas», «hechos para la voz jonda del cante jondo», se insertaban «dentro de otro orden de valores» (1976: 6). Vázquez Montalbán, que había escrito el epílogo de *Cantes del pueblo para el pueblo*, se situaba en la misma línea, el «cante hondo crítico» de Gerena correspondía a un «fenómeno complejo» porque él era un «cantante-autor», que componía sus letras y que «conectaba con la canción de protesta folk» (1975: 141). La calidad lírica de un «luchador tan solitario» dispuesto a hacer cante jondo-protesta carecía de interés, lo que realmente importaba era su condición de homérica incomprendido, lo verdaderamente admirable eran sus ansias por alzar su voz fuese donde fuese. Rafael Alberti aclamó en «Coplas para Manuel Gerena» su singularidad:

Las coplas que de ti salen,
te salgan como te salgan,
valen.

Porque tú no estás ni estamos
para fuegos de artificio
cuando apenas respiramos.

Escribir para cantar...

cuando se canta, lo escrito

ya pertenece a la mar.

Te llamas Manuel Gerena.

¡Qué bien consueña tu nombre

con la pena!

La pena que es valentía

cuando no dejan al pueblo

más que pena y agonía.

Pena grande que quebranta

los huesos si al pueblo ponen

una soga en la garganta.

Canta, muchacho andaluz,

porque tu cante a la sombra

le quita cruz y da luz.

Canta y sigue, que delante

de ti se abre toda España

a la honda voz de tu cante.

6.3.3 *Luces y sombras del flamenco*, de Caballero Bonald

Es en realidad un texto sin demasiadas pretensiones, más bien un compendio, un manual sobre las encrucijadas artísticas y la historia social del cante jondo. La verdad es que no creo que aporte nada nuevo, ni ése era mi propósito, aunque tal vez puedan rastrearse por ahí algunas pistas culturales aprovechables. Es simplemente una guía útil y, eso sí, bien trabada documentalmente y supongo que inmunizada contra la ínfima literatura producida en esos arrabales temáticos. El libro iba acompañado de unas magníficas fotos de Colita, a quien había conocido años atrás en Barcelona a través de Paco Rebés y que fue propiamente quien me animó a terminar el texto, instado también un poco por los buenos oficios de Esther Tusquets, que tenía ya prevista una edición en Lumen que resultó, efectivamente, muy vistosa. Pienso que el libro aún sirve, al menos, para contrarrestar las tantas veces saqueada dignidad del flamenco a cargo de falsos ídolos, modas ramplonas y supercherías de ocasión (Caballero Bonald, 2001: 549 y 550).

El libro, dividido en seis capítulos: «Antecedentes históricos», «etapas de difusión», «el marco geográfico», «el mundo artístico», «estilos de cantes y bailes» y «las grandes figuras del flamenco», se propuso aportar un panorama serio, riguroso y profundo del arte jondo, atendiendo a sus orígenes, a las etapas de su evolución, al contexto histórico-social e íntimo que lo producía y a sus principales representantes. Surgía en un momento en el que se defendían plenamente las teorías mairénistas, que de algún modo quedaban corroboradas aquí, pues sostendría la hipótesis de una etapa hermética del cante jondo, de una «oculta e impenetrable formación» (*ibíd.*, 1975: 27), que protagonizaron unas «pocas familias de gitanos» (*ibíd.*, 10). Y precisaba el autor: «Aunque el flamenco no sea, desde luego, obra de los gitanos, sí hay que considerarlos como los exclusivos propiciadores de esa cantera musical depositada durante siglos en Andalucía y convertida poco a poco en cante y baile» (*ibíd.*, 27).

El volumen deja pocos resquicios a los testimonios personales, entendidos como pruebas irrefutables de verdad. Antes de consignar cualquier tesis prefiere apoyarse en datos y pruebas históricas, que le aportan un tono contrastado y una dimensión perfectamente aquilatada. El ensayo se abre al estudio de las posibles influencias orientales, arábigas y judías, posteriormente condensadas y reelaboradas en las primitivas formas flamencas. Este proceso de asimilación y depuración musical que se llevó a cabo en la Baja Andalucía representa sin duda una de esas «pistas culturales aprovechables»,

a las que se refería el escritor. Molina y Mairena en *Mundo y formas del cante flamenco* lo habían adivinado, pero no se habían detenido en explicarlo, ni mucho menos en detallarlo. Es importante la atención que Caballero Bonald le concede a las relaciones existentes entre determinados cantes flamencos y ciertas composiciones musicales, sobre todo religiosas, de procedencia hebrea, judía o árabe. Esta defensa intelectualizada de una mezcla interracial, presente en el arte jondo, viene a desmontar todo el edificio folclórico y españolísimo con el que se ha pretendido encubrir su verdadera identidad. Además sirve al propósito de ensalzar la «asombrosa capacidad» que posee el andaluz «para asimilar las más disímiles influencias externas, transformándolas a la larga en auténticas manifestaciones de su propia y ancestral encrucijada de culturas» (*ibíd.*, 23).

Resulta sorprendente que un texto de tal calado no haya sido incluido en algunos volúmenes que pretenden revisar la bibliografía flamenca, como por ejemplo *La bibliografía flamenca, a debate* (1998), de Cruces Roldán (ed.), pero más allá de ciertas omisiones por parte de críticos especializados, su trascendencia y su contribución se deducen como fundamentales. El momento histórico en el que fue publicado no sólo le reportó un valor significativo, sino que sus contenidos y su metodología, canalizados a través de un lenguaje culto y preciso, desacreditaron al lenguaje de una flamencología bastante «ramplona».

Luces y sombras del flamenco ofrece una perspectiva interesante y novedosa sobre la manera en la que el cante jondo debe afrontar la tradición y la renovación de sus presupuestos estéticos y vitales, de este modo cuestiona la presente inmovilidad de algunos círculos flamencos. Caballero Bonald se sitúa a favor del enriquecimiento, de la fusión, pero no de la propagación vacía que sólo ha beneficiado su trivialización, y explica:

Lo que empezó siendo un íntimo sistema de exteriorización de tantas dramáticas y residuales memorias, se fue convirtiendo con el correr del tiempo en unas repeticiones de aquellos distantes argumentos, aprendidos al mismo compás que una pureza estilística siempre susceptible de reajustes por sus paulatinos cultivadores. Es decir, se ha suplantado el papel de autor por el oficio de intérprete. Sería absurdo, de todos modos, suponer que en la inmovilidad de esos condicionamientos sociales, aferrados a la indigencia moral y material de un pueblo, reside la única posible integridad en la tramitación artística del flamenco. Las perspectivas no son ya, lógicamente las mismas y aquel rudimentario y primitivo intérprete ha pasado a ser un profesional, se mueve

bajo otros estímulos. Aunque aún persistan ciertos colaterales repudios, el cantaor pertenece ya a otros ámbitos vitales, se ha integrado paladinamente en la misma sociedad que lo segregó de su seno. No es —no puede ser ya— el protagonista de los viejos infortunios de sus mayores, sino el más o menos verídico depositario de un patrimonio expresivo incrustado aún en ciertos recodos del pueblo bajoandaluz (1975: 60).

Cabe preguntarse cómo el cantaor, que en el pasado era un «cronista de su propia vida», puede enfrentarse ahora a las exigencias de su tiempo, qué camino debe seguir para hallar un sentido y una «correspondencia» entre «las experiencias de un intérprete del siglo pasado» y las suyas propias (*ibíd.*, 59). Conviene no apegarse demasiado a la experiencia negativa, es aconsejable no detenerse solamente en la «presunta corrupción del flamenco a partir de sus liberadoras andanzas en busca de más halagüeños espacios vitales» (*ibíd.*, 61). El escritor, en contra de todas las voces puristas que alarmaban sobre su aciago destino, escogía un optimismo sabio para razonar el futuro y se cuestionaba: «¿Por qué idealizadas o retrógradas razones no va a concedérsele al flamenco la opción a que se renueve conceptualmente —aun sin salirse de sus básicos esquemas formales—, a medida que los tiempos reclaman una nueva actitud del intérprete frente a las nuevas realidades?» (*ibíd.*, 62). La temática del cante debía de rehusar ya de sus «momificadas repeticiones de experiencias caducas», la «rehabilitación sociológica» del flamenco no se juzgaba como un proceso fácil, pero era imprescindible para extinguir las «tantas insufribles» y «abrumadoras tipificaciones» (*ibíd.*, 63). Más que ofrecer juicios irrefutables, Caballero Bonald abría interrogantes y sobre ellos construía situaciones futuribles. La reciente politización de la temática flamenca le parecía un signo indiscutible de la mencionada renovación y declaraba: «Si lo que de verdad se intenta es revitalizar el contenido del flamenco para huir de la extinción o la deformación sistemáticas, no cabe duda que algo ha dado ya algunos positivos frutos a este respecto. Me refiero, sobre todo, a la actualizada correspondencia entre la temática del cante y el complejo de factores históricos en que hoy se manifiesta» (*ibíd.*, 64).

Otros aciertos conformaban el libro, por ejemplo, el exhaustivo capítulo que dedicó a los diferentes estilos de cante y baile, brindó una ordenación reveladora e histórica sobre los cantes primitivos y derivados, pero también es interesante el balance de los más célebres y actuales intérpretes que presenta. Con todo, *Luces y sombras del flamenco* atentó contra todos los artificios de un folclorismo mistificado, aún imperante. Las

magníficas y conmovedoras fotografías de Colita recalcaron la lectura contestataria del volumen: frente a una lógica triunfalista, el homenaje sobrio y riguroso al mundo de los desheredados.

Caballero Bonald se enfrentó al flamenco sin la ofuscación del intelectual pesimista, abocado al canto laudatorio del pasado, por el contrario eligió la objetividad de un poeta preocupado por la memoria, que no rehuía las asperezas, ni las debilidades de un universo de lealtades arriesgadas; su mayor logro fue el de concederle la oportunidad para alzarse, lo mismo que esa «civilizada, seguiriya, selvática» (del poema «Tierra sobre la tierra», de *Anteo*), como una conciencia de libertad ante un tiempo imposible.

VII. Bajo el signo de la democracia

7. 1 La dudosa prolongación del paraíso

Los debates sobre la cuestión de la identidad andaluza reaparecieron tras el final de la dictadura franquista, pero requirieron o exigieron ciertas precauciones que no se tomaron siempre. Caer en las conjugaciones fáciles de una mitología del sur, ya histórica, implicaba «una aproximación a la identidad como espectáculo banal, como performance, como simulacro» (Venegas, 2015: 28). Era el mismo mito de la modernidad el que había mitificado al Sur, lo había excluido de la historia y le había otorgado un rol secundario y decorativo en el «teatro universal, que desde el siglo XVIII se había orquestado en el norte europeo» (*ibíd.*). ¿Los andaluces necesitaban los artificios del mito para articular su identidad? ¿Hasta qué punto deseaban deshacerse de la imagen de un paraíso exótico, que había sido el «bálsamo regenerador de los maltrechos espíritus norteños» (*ibíd.*, 24)? El asunto era delicado, Andalucía debía adoptar la forma que le permitiese insertarse en la nueva estructura de «la España de las autonomías», quería «librarse de su condición subalterna» (*ibíd.*, 27), pero dejando intacta su singularidad.

La autonomía política de Andalucía, conseguida el 28 de febrero de 1980, se vio como una manera de «superar arcaísmos» y como una posibilidad de «embarcarse en una gran empresa de renovación» (Cuenca Toribio, 1991: 20). Pero, en realidad, la cuestionada transición democrática había maquillado «la forma unívoca del franquismo», desintegrada en una «multitud de piezas que seguían conservando las propiedades de la totalidad original». «Los mitos del hispanismo franquista» se readaptaron a un engranaje progresista, que convenientemente los transformó en una serie de categorías «particularistas» y «autonómicas» (Venegas, 2015: 28). La tierra andaluza empezaba su consolidación de «paraíso doméstico» (*ibíd.*, 41), donde la «dialéctica atraso-desarrollo» la iba a marcar su «estatus de atracción turística de primer orden europeo» (Gómez L.

Quiñones y M. del Pino, 2015: 15). La reciente condición no haría desaparecer «los males endémicos y congénitos» (*ibíd.*, 16) de la identidad de Andalucía, con astucia los encubriría y trataría de postergar su reflexión. Se hacía necesaria la objetivación del ser andaluz, más allá de la «mitificadora mirada común» del «filósofo ilustrado que denigraba el sur, del poeta romántico que lo exaltaba y de los políticos e intelectuales que lo afirmaban y justificaban como fundamento de una ‘nacionalidad histórica’» (Venegas, 2015: 29). Aun así el poema «Alma máter», de Antonio Hernández, resultaba revelador:

No sé cómo nos las arreglamos
los andaluces. Nuestro sino es perder
para seguir vibrando. Nuestra historia un alud
de distinciones rotas. Nuestra mercadería
una versión inútil y poblada
del silencio inmortal. Ofrecer, ir pagando
las deudas de los hombres con un cante,
mirar la tierra y darle corazón,
ejercer de semilla, no de trigo.

No sé

cómo,
pero quizás los pueblos han errado
al no dejar maltrechos sus victorias
como hacemos nosotros:
para irnos curando la alegría,
que, a veces no es fulgor, sí podredumbre.
O han sabido aligerarse a tiempo
de un inventario de necesidades
como la plaga sobre el arrabal.

No sé

cómo,
pero siempre hemos sido
el leñador que se abraza a los árboles,
el cazador que llora por su víctima,
lo que se apaga para florecer.
Porque, tal vez, estemos confundidos

y mendigo llamemos al ladrón,
pobrecito al patrón, como en la copla,
O acaso hayamos visto como nadie
la transitoriedad del hombre en el abismo,
su pobre catalejo, su impostura de ser
para lo que no muere.

No sé cómo,
pero mueve su cola la hermosura en el llanto.

La poesía procuró dar respuestas útiles al conflicto que planteaba la definición de una conciencia andaluza. La relación romántica con el Sur aún no había acabado, los poetas alertaban de que precisamente «esa situación de desarraigo, de ruptura forzada de la forma de ser propia, de riesgo de pérdida de la identidad cultural e idiosincrásica, en el exilio obligado de la emigración» (Moreno, 2008: 149), construía nuestra propia identidad. Había que rehuir de las «prefabricaciones intelectualistas» (Castilla del Pino, 2008: 119), que corrían el riesgo de convertirse en «manipulaciones ideológicas», aunque bien «intencionadas» (*ibíd.*, 120). Era preferible optar por la conciencia que nacía de la situación y que surgía de las reivindicaciones de ese campo que «reconoce las miradas/ como el hombre el trayecto de los días» (del poema «Rezos al campo», de Manuel Alcántara). Con la transición, los poetas andaluces rehusarán su antigua patria íntima para enfrentarse sin reservas a un paraíso que ha quedado inservible. Saben quizás — por el carácter de «donante involuntaria de sangre» (Gala, 2008: 124) que posee Andalucía y por haber enriquecido a sus conquistadores —, lo que Blas Infante declaró: «Nosotros no podemos, no queremos, no llegaremos jamás a ser europeos» porque «Europa es, por su método, la especialización que convierte al individuo en pieza de máquina» (cit. en Venegas, 2015: 30). La oposición a un Sur expropiado de sus raíces y abandonado a unas tácticas políticas globalizadoras, que inevitablemente lo iban a transformar en un espacio de especulación, se materializó en todas esas voces que se negaron a la base naval de Rota («— ¿Qué van a hacer con tu mar?/ ¿Qué en tus campos van a hacerte?/ — Un camino militar, / un puerto para la muerte», del poema «Rota Oriental, Spain», de Rafael Alberti) y a resumir los rasgos de Andalucía en un eslogan para extranjeros: «No hubo/ tiempo mucho mejores pero/ los caballeros se han podrido/ una oleada de gesticulante publicidad invade sus/ sepulcros y sus nombres,/ sustituyen los slogans a los hechos», «V», de Fernando Quiñones.

El pintoresquismo, que continuaba siendo un arma rentable de doble filo («Ya no nos quedan castañuelas/ ni panderetas./ [...] tengo este sol tan typical,/ tan andaluz», del poema «Spanish show», de José Luis Nuñez), mostraba las apariencias de un discurso renovado, pero aún subyacía «una mirada imperial con la idea de explotación comercial» (Egea Fernández-Montesinos, 2015: 65). La vigencia de los estereotipos también fue sustentada por algunos estudios norteamericanos, que versaron sobre antropología andaluza. Juzgados como una parte inseparable de nuestra identidad, Mitchell insistió en que los tópicos «formaban parte de la vivencia andaluza» y que algunas prácticas culturales, como la semana santa, suponían «una expresión condesada de todo lo vivido por los habitantes del sur de España» (Jo Labanyi, 2006: 46). Lejos de la objetividad, las perspectivas académicas foráneas se dejaban influenciar por la «homogenización impuesta desde los centros de poder cultural, político y económico» (Moreno, 2008: 261), interesados en reducir la identidad de un pueblo a un mero divertimento turístico. Una vez más, la poesía actúa contra el falseamiento: «Sube la fe más que el incienso/ hasta los ojos/ del cristo, y lloran/ lloran y lloran sin dolor/ —mar obediente, / lágrimas mansas del milagro nuevo —/ las prostitutas sevillanas», «La fe», de Manuel Mantero. Peor sería la consideración de Mitchell sobre los gitanos, a quienes retrató como «empresarios capitalistas que supieron aprovechar el ocio de los señoritos para ganarse la vida» (Jo Labanyi, 2006: 48). Ya los autores que integraron «Manifiesto Canción del Sur» en la Granada de 1969, denunciaron la evolución negativa del flamenco, dispuesta a favorecer el tópico, más que «los sentimientos y exigencias del pueblo andaluz», y señalaron: «nuestra tradición músico-poética es digna de un mayor respeto y conservación y no de una deformación. En todo caso, una evolución al servicio de nuestro pueblo como expresión de su particular proyección humana; porque ser andaluz no significa ser mejor o diferente, sino vulnerado...» (cit. en Urbano, 1976: 14).

Desde Andalucía, y a partir de los años setenta, la literatura se dispone a presentar un «testimonio» (Urbano, 1976: 12) real del Sur. El ejercicio poético se entenderá como una práctica «solidaria, consciente y directa» marcada a veces por un «desencanto mágico y misterioso» (*ibíd.*, 17). Vicente Núñez afirmaba la existencia de una poesía andaluza caracterizada por «tener siempre el color de su carne» y por representar la «vanguardia en lo permanente» (1992: 65). De nuevo, el duende de lo jondo aparecería como una prueba sincera de desacato moral e institucional. En la década de los noventa, muy avanzada la posmodernidad, el tono popular y flamenco vuelve a aliarse con los versos

cultos. A este esfuerzo corresponden las obras de Mariano Roldán, *Romancerillo mágico* (1989) y *Romancero de ida y vuelta* (1991); *Últimas canciones* (1996) de Conchas Lagos y de Francisco Garfías, *Canción a tres voces* (1999). Igualmente se sumaron a la misma intención las antologías flamencas de José Luis Tejada, *Cuidemos este son (Poesía Flamenca)* (1999) y de Antonio Murciano, *Andalucía a su compás (Poesía flamenca 1950-1991)* (1991). Aquel camino de retorno que emprendieron algunos de nuestros poetas no fue fruto de una casualidad. El flamenco, estandarte de libertad genuina o símbolo moderno a la par que de resistencia, servía para situarse con una cierta precaución ante los peligros ilusorios que habían acaecido en la España democrática. Porque realmente: «Hay tierras entrañables, heredadas/ en genético empeño, / cordón umbilical comunicando/ de ser a ser la historia», del poema «Hay tierras entrañables, heredadas...», de María de los Reyes Fuentes.

¿La imagen de una tierra ideal, edénica y duendística, resistiría o sobreviviría únicamente en el arte, la poesía o la música? El profesor irlandés Michael Jacobs resumía de este modo su experiencia en el Sur de los noventa:

La Andalucía que yo había conocido antes de la marabunta de 1992 me parece ahora un lugar asombrosamente distante. Incluso teniendo en cuenta la nostalgia que inevitablemente hace su efecto sobre los prejuicios y la memoria de un viajero, Andalucía ha cambiado tanto que no se puede seguir sosteniendo la imagen romántica difundida por los folletos turísticos y que los artículos de viajes todavía gustan de promocionar. El turismo rural y la consiguiente invasión de extranjeros han llegado a domar y a embellecer las regiones más remotas del interior, mientras que la recesión después del 92 ha traído consigo al menos un grado de sentido común financiero que habría sido abominable para Esperanza y sus amigos (2006: 114).

La respuesta a la pregunta anterior parece afirmativa. Desde los ámbitos públicos y privados, se acrecentará la «vocación» de convertir Andalucía en una «caricatura y parodia de sí misma» (Muñoz Molina, 1996: 147), como una respuesta perversa a su milenaria «cultura de la opresión» (Moreno, 2008: 149). Tras esta mistificación de sus valores, se esconde la lógica de los mercados que va dejando a Andalucía «cada vez más atrás, cada vez más aturdida y perdida en el engaño de su alegría obligatoria» (Muñoz Molina, 1996: 150). Isidoro Moreno propone:

Para que nuestra identidad histórica y cultural no se deteriore más aún de lo que ya está, y pueda desplegarse creativamente, debemos evitar caer en el «síndrome del

colonizado», exacta expresión con la que Franz Fanó denominó la interiorización enfermiza de la dependencia subalternidad por parte de los pueblos dominados, con el consiguiente ocultamiento o minusvaloración de sus culturas propias. De lo que se trata, fundamentalmente, es de consolidar nuestra identidad cultural, de reafirmar nuestra memoria histórica colectiva y de desarrollar nuestra identidad política para construir lo que el ya citado Manuel Castells ha denominado «identidad- resistencia»: la que han de desarrollar los pueblos en posición dependiente y subalterna, para asegurar su supervivencia en base a los referentes simbólicos, los valores y los códigos culturales que les son propios y que se enfrentan objetivamente a la lógica de las instituciones dominantes. En el caso andaluz, la significación de buena parte de estos referentes simbólicos, valores y códigos es contraria a la lógica del Mercado que trata de imponer la mercantilización deshumanizada a todos los ámbitos de la vida social e individual. Participar de esta «identidad- resistencia» debe convertirse en un acto consciente porque, objetivamente, significa distanciarse de la «identidad-legitimadora» que racionaliza, legitima y asume el sistema de dominación y hace aceptar la subalternidad, la dependencia y, en última instancia, la propia pérdida de identidad (2008: 260).

7.2 Félix Grande

Félix Grande concibe su poesía desde y para el duelo. Su apuesta por esta forma de penetrar en la vida, dice mucho de su naturaleza, dispuesta a recuperar todo lo que merece la pena de ese magma caprichoso y tornadizo, que se llama memoria, y a ahondar en la vivencia donde se resquebraja el placer y aparece el dolor sin medida. Es la misma forma en la que asume el flamenco, la misma manera en la que deglute el arte de los desposeídos. Las categorías tremendamente humanas del «hambre», «el cansancio, el miedo y el dolor» que trazan el mapa sonoro de lo jondo, «conformarán el espacio poético grandiano, expresado a través de la dureza de un lenguaje extremo, hiperbólico y de unas pautas del recuerdo muy rigurosas» (Cáceres, 2013: 17). La «experiencia límite» (*ibíd.*) que cimbrera el cante, el baile o el toque, se traspasa con un vigor idéntico al poema de Grande. Estas correspondencias interdisciplinarias no surgieron por azar, se compusieron como un pacto tácito, en el que hubo de influir en gran medida su pasión primera: la guitarra, convertida en una vocación posible aproximadamente hasta los treinta años. A los catorce comenzó su relación intermitente con aquel instrumento, «pues ocupaba buena parte del día a

trabajar». Es verdad que alguna que otra vez acompañó a un poeta o primo suyo que cantaba flamenco y hasta «llegó a tocar o tal vez a injuriar la guitarra ante pequeños auditorios diseminados por tres continentes» (Grande, 1985: 118), pero su encuentro con Paco de Lucía le hizo retroceder. Reconoció que se asustó cuando el insigne guitarrista le «enseñó a estudiar y a mirar de frente el abismo que me separaba de la verdadera técnica flamenca. El abismo era descomunal» (1975: 183). Y fue a los treinta años cuando tomó la decisión de guardar a *Mesalina* —así se llamaba su guitarra— en un estuche y darle «vuelta a la llave» (1985: 118). A partir de aquí se dedicó por completo a la literatura.

La poesía de Grande es flamenca por el uso y la exposición de una «realidad dramática» y «épica», traspasada por una «raíz filosófica existencialista» (Rodríguez Padrón, 1967: 219). El autor se adentra y se revuelve en las entrañas de una realidad interior, que comparte muchos rasgos con el paisaje flamenco. Será la memoria la que provoque estas ondulaciones, que llevan a sus poemas desde «lo íntimo hasta lo dramático; desde lo sentimental hasta lo épico; desde lo subjetivo a lo objetivo» (*ibíd.*). Su mundo íntimo se revelará como una «música amenazada», como una constante que «suena desde lo hondo del poema» (*ibíd.*, 222) y que se eleva hasta producir una atmósfera asfixiante. El poema «Hoy buscarás en vano», de *Música amenazada* (1965):

[...]
(Te ha rodeado la vida,
o la muerte, o el tiempo
como una inundación o como un terremoto,
como una asfixia vasta o como un vasto ejército,
como una oscura cárcel,
como un oscuro invierno;
y estás inerme, estás perdido, estás sumado;
encanecido; viejo.)

Hoy buscarás en vano
a tu dolor consuelo
[...]

Su música interior, amenazada por el mismo acto de la supervivencia, le ayuda a construir su identidad, que «recurre al lenguaje de la muerte para prevenir su desintegración en la

nada y para perpetuar el abismo que las palabras intentan cubrir» (Cáceres, 2013: 70). Esta música íntima, igual que ese flamenco que tanto le apasiona, pretende ser un revulsivo contra la «exterminadora soberbia de las culturas más poderosas» (Grande, 1974: 200). Félix Grande comparte con el flamenco la «penuria» y la «incomprensión», originarias de los estratos humildes. «Yo pertenecía a una de las castas intocables, de los pobres. Era hijo de un jornalero que no tenía más que un jornal de 7'25 pesetas al día». Por eso, su fraternización con los gitanos sobrepasará los límites de la identificación solidaria: «Todos estamos perseguidos». «Todos somos gitanos», dirá. Como sostiene Haro Ibars: «Marginados precisamente porque la labor del poder es marginar, asesinar la individualidad, convertir cualquier peculiaridad personal en un defecto punible. En este país, se nos dice, no hay racismo, no hay negros. Pero sí hay gitanos, y nuestro racismo está tan profundamente anclado, que ya ni siquiera se formula como tal» (2009: 47). El escritor entenderá su relación con el flamenco como una forma de «felicidad» que encierra algo «más que una terapia» (Cáceres, 2013: 79), pero también como una defensa de la libertad y de una «radical desobediencia», que él ha entrevisto en sus principales artífices. Admira de la etnia gitana, según contó en su breve ensayo «Tiritando bajo el polvo» (1974):

Su astucia para prevalecer por entre las persecuciones y la miseria; su arrogancia racial; su incuestionable disposición para la música y la danza; su ritmo; su fidelidad a una herencia cultural que subterráneamente pervive en ellos por entre los sucesivos desmoronamientos culturales de sus perseguidores; la fuerza de sus emociones; la profundidad de sus formas de interrelación; su valoración y respeto hacia los ancianos; su enorme distancia del suicidio; la virilidad de su pena (200).

No en vano, *Persecución*, ese «disco-concepto» (2009: 48), en palabras de Haro Ibars, representó un homenaje a la trágica memoria de unos marginados, que crearon el flamenco para desasirse de su dolor social. Grande siempre había sentido una atracción solidaria por la historia de los pueblos discriminados y perseguidos, sin embargo, advertía que la suya no era una fascinación pasajera, pues nacía de una complicidad que le llevaba a comprender su sufrimiento y a profesarles un respeto. Y, en el ensayo antes citado, argumentaba:

El incremento bibliográfico relativo a los estudios sobre los gitanos es hoy muy visible en España. [...] Entiendo que este florecimiento en la investigación gitana puede servirnos de mucho y por varias razones. La más interesante: advertir, a través del dolor

de un pueblo, el mesianismo y la crueldad de unas culturas que hemos denominado humanas y que en los últimos siglos, al considerarlas en su comportamiento con respecto de los gitanos, se nos muestran rivalizando en soberbia, desprecio, autoritarios desconcierto, hipocresía y deshonor. Que los gitanos no sean nunca una moda para nosotros. Seamos honorables y no los consideremos un tema pasajero, divertido o exótico, puesto que la historia de su dolor es la historia de nuestra crueldad (1974: 201, 202).

Con el afán de explicar y condesar la «historia de nuestra crueldad», surge *Persecución* (1976), avalado por los cantes de El Lebrijano y los comentarios y poemas de Grande, que a veces recita él mismo. La obra tiene su origen en el texto que el escritor redactó en 1975 sobre la persecución de los gitanos. Lejos de cualquier pretensión «comercial» o «artística», se lo enseña en confianza a sus amigos El Lebrijano y Mario Maya. Pero luego, «por mediación de Jesús Quintero», convertido en «manager», termina reuniéndose con El Lebrijano y acuerdan una colaboración. «Félix se va a Lebrija en diciembre del 75, tras haber presentado un anteproyecto del disco» al cantaor: «cincuenta páginas repletas de datos históricos», referidas a la segunda etapa de la historia nómada de los gitanos, que abarca su llegada a España en el siglo XV, con las consecuentes y «aberrantes leyes de los Reyes Católicos», hasta la pragmática de Carlos III «que niega» a esta etnia «el derecho a su propia identidad» (Haro Ibars, 2009: 48). Después se suceden unos meses en los que el cantaor y el poeta van dándole forma a ese material, desean concebir un álbum que cuente las verdaderas vicisitudes del pueblo gitano, apoyadas en una estructura novedosa: los datos históricos se alternarán con cantes y poemas. Lo significativo es que todos los cortes del disco exigen escucharse sin interrupciones, debido a su carácter documental. Una serie de premoniciones agoreras, persecuciones y peligros, se presencia a lo largo de estos nueve temas, bien mediante «sucesos concretos, como la ley de los Reyes Católicos, primera contra los gitanos de Iberia, o las brutales torturas que sufrieron en las galeras o en las minas de azogue, recogidas por Mateo Alemán en su *Información secreta*» (Carandell, 2009: 46).

El cante sobrio de El Lebrijano enfatizado por un coro que «multiplica la voz dolorida», se complementa con la tensión que hay contenida en el tono recitativo de Grande. Sus poemas se centran en «la experiencia viva de la persecución, de carácter eminentemente social, político e histórico», a la que corresponde El Lebrijano con su interpretación. «Hay una voz que se adecua a un texto, o tal vez un texto adecuado a una

voz», pero ambos oscilan entre los dos polos de «la relación persecución-libertad, con todo lo que de dolor tiene la primera y exultación permanente la segunda». Asevera Carandell que «por debajo de esta concretísima persecución de los gitanos, parece alentar en el poeta y en el cantaor la protesta contra otras persecuciones, contra autoritarismos, contra otras burocracias que ponen la estructura objetiva y cosificada del Estado por encima de los hombres y de los pueblos» (2009: 47).

Décadas más tarde, el escritor contribuiría definitivamente a engrandecer la memoria de los gitanos y el flamenco en su magnífica obra, *Memoria del flamenco* (1999). Resulta admirable que desechase ejercer como erudito para tomar a la pasión y la memoria, como únicas guías posibles. Una vez más, quedaba manifiesta la importancia de «la memoria en la realidad psicosocial del individuo», en este caso, aliada al cante. Caballero Bonald parecía advertirlo en el prólogo: «No hace falta decirlo: un modo de cantar define antropológicamente un modo de ser» (1999: 16). La música supone otra aproximación al recuerdo y aquí el flamenco presenta «el vínculo perdido entre la historia y el ser» (Cáceres, 81): «Lo que en el cante anuda al ser y al tiempo histórico es esa forma de moral sin la cual el hombre no sería emocionante, el arte carecería de duración, los pueblos no tendrían proyecto: la memoria. [...] Las vivencias [...] se han convertido ya en memoria de los cantes?» (Grande, 1999: 486). El escritor va a poner a prueba su particular teoría de la memoria, que implica «una dimensión que va mucho más allá de nuestra percepción consciente» porque incluye una «visión orgánica», imbricada con «otras prácticas» (Cáceres, 2013: 82). Grande avisa de que para él la vida es «como un cuerpo» y que «separar alguna parte es simplemente una mutilación» (1999: 24). Consciente del «coste emocional» que conlleva su empresa, podría cometer el descuido de «resbalar hacia una suerte de complacencia con el trauma» (Cáceres, 2013: 85). Sin embargo, su experiencia y su vocación de poeta le han servido para aprender que la memoria es un don y que por eso exige un uso responsable. El libro desea huir de la «mera abstracción», pero no puede evitar los devaneos en los que se enquistaba, a veces, la mirada personal, electora de una «ética» y de una «forma de imaginar e imaginarse» (*ibíd.*, 88). El flamenco queda integrado de manera indisoluble en un cosmos que se hace partícipe de la metáfora del bebedor de vino, del hombre que recuerda y olvida, pero que intensifica sus emociones a través de un vino ritual, denso y de sorbo lento, que permite ahondar en la memoria. Este es el camino que abre la posibilidad del duelo, del enfrentamiento necesario con lo que ya parecía perdido totalmente. «Bebo un sorbo de vino y entro con

cierta vehemencia despaciosa en la memoria de la madrugada del cante» (Grande, 1999: 28).

7.3 Paco de Lucía y Camarón de la Isla

Instinto, palpito, furia, rabia. Difícilmente puede calificarse a Paco de Lucía bajo el paraguas del vocablo intelectual. Su música guarda relación con la del viento o con la del mar restallando contra la playa o los arrecifes. Su personalidad coquetea con la de los maremotos y los volcanes, con largas estaciones de pasión y de sosiego. Quizá por ello coincidió con Camarón de la Isla, tanto monta, monta tanto. (Téllez, 2015: 265)

Era importante comenzar con esta definición de Téllez sobre Paco de Lucía. Su guitarra es reconciliadora y sublime, descubre y penetra en otra verdad que el flamenco desconocía hasta el momento. Paco de Lucía depura la carga trágica, estiliza el dramatismo jondo, pasándolo por el tamiz de la melancolía, por el de un virtuosismo que rasga los sonidos ancestrales para alcanzar la máxima conjunción entre vanguardia y tradición. La creación de un lenguaje propio se iba a sustentar en un cambio fundamental: la sustitución de la guitarra flamenca y blanca por la guitarra negra de concierto. Paco de Lucía se aventura a hacerlo porque es un inmejorable conocedor de la tradición flamenca. Durante toda su niñez y una buena parte de la adolescencia se ha formado en la herencia guitarrística del Niño Ricardo, una influencia que se imprime en sus primeros discos hasta la aparición de *La fabulosa guitarra de Paco de Lucía* (1967). Su padre, un recio y disciplinado flamenco de juergas, que vende telas en el mercado de Algeciras por la mañana, muy pronto sacará a sus hijos de la escuela por motivos económicos, pero les ofrecerá a cambio sus mejores lecciones de cante y guitarra en el patio de su casa. «Algunas veces creo que, si yo no hubiera nacido en casa de mi padre, no hubiera sido nada, un don nadie, un trasto viejo» (cit. en Téllez, 2015:33), confesaba Paco de Lucía. Por el patio de esa casa, de la calle San Francisco, en ocasiones se deja ver Niño Ricardo, amigo de la familia, mientras que el chiquillo comienza a tocar sus falsetas. El artista representaba la máxima sofisticación de la guitarra flamenca tradicional, se convirtió en «el maestro de nuestra generación, de Sanlúcar, de Serranito, de todos nosotros», fue «el no va más, el Papa» (cit. en Pérez Custodio, 2005: 84).

La huella de Sabicas también se apreció en sus primeras grabaciones. Paco de Lucía conoció al célebre guitarrista una noche en Nueva York, donde había viajado con la compañía de José Greco. Aquel gitano de Pamplona, que había huido del terror de la Guerra Civil, parecía que «se sentía muy aislado» en la ciudad norteamericana. Entonces, «flamenco que aterrizara por Nueva York, flamenco que lo acaparaba y agasajaba, y además lo trataba a cuerpo de rey, porque era un hombre de unas grandes posibilidades económicas y, humanamente, tenía una humanidad fuera de lo normal» (cit. en *ibíd.*, 85). Sabicas, interesado por el joven músico, no dudó en trasladarse hasta el hotel en el que se alojaba sólo para escucharle tocar. «Paco le da una importancia tremenda a ese primer conocimiento de Sabicas» (cit. en Téllez, 2015: 106), relata su amigo José Luis Marín, porque a partir de aquí variará el estilo de su toque y empezará a componer su propia música. El consejo era muy sencillo, pero determinante. «No sé exactamente porque me dijo aquello, pero sí sé que me influyó muchísimo. Me dijo que un guitarrista debía tocar su propia música, que no tenía que copiar a nadie. No sé si lo dijo realmente por ayudarme o un poco por soberbia, porque yo sólo tocaba la música de Niño Ricardo» (cit. en *ibíd.*). Mario Escudero le recomendó lo mismo. Paco de Lucía aprendió de aquella generación de guitarristas, que había bebido directamente de Ramón Montoya, la importancia del propio sonido, de la técnica individual. Aun así diría décadas más tarde: «el maestro copia, el genio roba directamente». Paco de Lucía no había robado la sabiduría de sus mentores, pero sí empezaba a hacerla suya. La sustitución de la guitarra blanca, que todavía utilizaban el Niño Ricardo o Sabicas, por las «guitarras negras de palo de santo como las clásicas», le permitió «conseguir un sonido más amplio o “gordo”, pero con la tradicional altura y tirantez de las guitarras blancas para ejecutar sin problema las técnicas específicas flamencas como el alzapúa, los rasgueados, el picado y los ligados, conservando la misma pulsación» (Torres, 2005: 89).

Sus cuatro primeros discos, *La fabulosa guitarra de Paco de Lucía* (1967), *Fantasia flamenca de Paco de Lucía* (1969), *El duende flamenco de Paco de Lucía* (1972) y *Fuente y caudal* (1973), a excepción de la rumba «Entre dos aguas», constituyen una prueba de su indagación en las raíces de la guitarra flamenca, cuyas «posibilidades técnicas» (*ibíd.*, 89) llega a agotar mediante el toque tradicional. A pesar de refugiarse en la tradición, la ruptura «con el ricardismo imperante» (Pérez Custodio, 2005: 106) de la época se presencia desde el primer disco. Se trata de un buen síntoma juvenil que descubre su afán por hallar y aportar su propia perspectiva en el campo musical. Esa ruptura y ese lenguaje

inminentemente particular se consolidaban en pequeños detalles que apelaban directamente al sonido, a su limpieza y velocidad, bastante más perfeccionadas desde que las hubiese aprendido de Sabicas. La utilización de «reverb» o bien su postura al coger el instrumento —recordemos que ya en el año 1972 «sistematizó la posición de piernas cruzadas», practicada antes sólo «ocasionalmente» (*ibíd.*, 108) — fueron las consecuencias visibles de una personalidad que buscaba sus coordenadas para afianzarse. Sin duda, fue su rumba «Entre dos aguas» la que inició la apertura de lo que se ha llamado «Nuevo flamenco». Aunque la pieza «cumple con todos los requisitos de una rumba» (*ibíd.*, 114), se aventura a insertar elementos melódicos de la cultura sudamericana, con la que había tenido contacto, como los bongos y el empleo de unos acordes en séptimo propios de la armonía brasileña. Paco de Lucía puede innovar porque posee un profundo conocimiento de la estética flamenca, no obstante, «la revolución del toque» también viene apoyada por «una guitarra solista hecha en América» (Torres, 2005: 98). Explica Torres: «decididamente lo de ida y vuelta siempre aparece cuando se trata de la obra de los decisivos en el arte flamenco, y pone de manifiesto el carácter transnacional del “andalucismo universal”, y de una de sus manifestaciones, el flamenco» (*ibíd.*). La famosa rumba había nacido fruto de una improvisación, casi de una jam session, montada en los estudios de grabación. «Yo tenía que hacer un disco, porque la casa de discos me lo exigía», faltaba una canción para terminarlo y «allí mismo, en los estudios, llamé a un bajo, a un bongó, e improvisé sobre tres tonos la rumbita esa» (cit. en Gamboa, 2005: 25). El título de «Entre dos aguas» homenajeaba al paisaje de la infancia, al mar de Algeciras. El guitarrista aseguraba que todo aquel que había nacido junto al mar «es más soñador y tiene un sentido de la libertad mayor» (cit. en Téllez, 2015: 42). El «paraíso perdido» de Algeciras asomaba con un ritmo luminoso, liberado de los sonos del flamenco más ortodoxo, para lanzarse a la conquista de la universalidad.

El «boom nacional» que supuso Paco de Lucía, se reafirmó con el concierto que ofreció en el Teatro Real de Madrid en 1975. «Tal fue la acogida, tal la afluencia de un público tierno, que el mismísimo escenario regio hubo de servir de acomodo a buena parte de los escuchantes». Las críticas desde la prensa no tardaron en aparecer, el hecho de que un flamenco tocase en un recinto tan selecto, destinado a los recitales clásicos, no fue bien recibido por la «clasista casta de los melómanos patrios» (Gamboa, 2005: 26). Más tarde, confesaría el guitarrista:

Estar en el Real —advertía Paco de Lucía — no me hizo sentirme especialmente orgulloso, casi lo contrario, porque yo desde mucho antes de esa época, estaba tocando en salas equivalentes al Teatro Real en toda Europa. Así que, cuando me concedieron el honor de tocar en el Real, me dio un poco de rabia, porque era como si me dijeran: «Bueno, venga, vamos a abrir la mano y a dejar que un flamenco entre a tocar aquí». Y duele que pase eso en tu tierra, donde se supone que debemos apoyar nuestra música y potenciar lo que tenemos, porque pienso que musicalmente lo más importante y lo más original que tenemos en España es el flamenco (cit. en *ibíd.*).

Aparece en el discurso de Paco de Lucía la palabra «rabia». Félix Grande recalca que la rabia «es una de las vigas maestras» de su música (1998: 49). Y la palabra rabia, unida a la «inseguridad» y al «miedo», asomó de nuevo tras conocer la muerte de Camarón de la Isla:

En nuestro discos lo que sí había era mucha rabia. Yo siempre la he tenido y Camarón también; no sé qué era lo que la motivaba en él, pero la mía me viene de niño, cuando en el mundo del flamenco, y mucho más fuera de él y, sobre todo, dentro de la guitarra clásica, a los guitarristas flamencos se los trataba con absoluto desprecio. Siempre he tocado con ese complejo y con la rabia de afirmarme en que lo que yo hacía era válido. Eso es lo que me ha motivado a tocar con la velocidad con la que toco. Y eso, la velocidad no se estudia, porque es la forma de luchar contra la inseguridad y el miedo (cit. en *ibíd.*).

«Te recuerdo como eras en el último otoño, Paco de Lucía evocaba a Pablo Neruda» al reconstruir su primer encuentro con Camarón de la Isla, «con la voz más precisa que iba a encontrar jamás su música» (Téllez, 2015: 160). «El guitarrista que quiso ser cantaor» (*ibíd.*, 163), contaba con dieciséis años, cuando se presentó en el estudio de grabación un gitanito «de pelo rubio, tan menudo, tan tímido, tan ceniciento», pero con una voz descomunal, que buscaba «que lo escuchase el director musical de Columbia, a ver si le hacían un disco» (*ibíd.*, 160). Camarón sorprendió con una soleá tradicional, interpretada al estilo de Mairena. Y es que «el cantaor que quiso ser guitarrista» (*ibíd.*, 163) también provenía de una familia humilde, aunque gitana, «un padre fragüero y una madre que criaba a los hijos y limpiaba por las casas», lo que significaba que el cante resultó ser un «oficio para la supervivencia» (*ibíd.*, 165). «Camarón cuando comienza a cantar, y comienza a cantar muy pronto, empieza a ganar dinero, hasta convertirse en un referente económico de la familia» (cit. en *ibíd.*), explicaba Enrique Montiel. Pero habría de ser Antonio Sánchez Pecino, el padre de Paco de Lucía, quien extrajera todo el potencial de

la voz de José Monge. Pepe de Lucía, hermano del guitarrista, se mostraba orgulloso de haber introducido al cantaor de San Fernando en la familia: «A Camarón fui yo quien lo metió en mi casa. [...] Camarón llegó a mi familia como un hermano más. [...] Cantaba con una voz tan inédita que, por aquel entonces, no le gustaba a casi nadie porque los espectadores solemos ser cobardes y había que ser valiente, muy valiente, para intuir en José todo lo que llevaba dentro. Mi padre lo hizo» (cit. en *ibíd.*, 161). Efectivamente, el patriarca se preocupó de perfilar su «genialidad», de fomentarla y transformarla en «otra piedra fundamental» (*ibíd.*, 163), justo como hiciera con su hijo Paco.

El primer disco de Camarón, *Al verte las flores lloran* (1969), se grabó bajo las instrucciones de Antonio Sánchez y con la colaboración especial de Paco de Lucía. Como especifica Luis Clemente: «Cantes de siempre y dos letras escritas por José Blas Vega. Foto de portada a colorines, indumentaria tradicional y un punto kitsch», donde «por encima de un título inexistente», únicamente resaltarían el nombre del cantaor y el guitarrista. Así llegarían a sucederse hasta nueve discos en los que colaboraron juntos, «eran jóvenes e iban a comerse el mundo». Crearon la canastera, una especie de cante nuevo, y recordaba Paco de Lucía a Sáenz Tejada: «hacer un disco con Camarón era importantísimo, como una sensación de estar vivo, de estar creando» (*ibíd.*, 184). «Ambos, hasta entonces, libraron un duelo a muerte entre el inmovilismo de la ortodoxia y los riesgos de la innovación». Fueron ocho años en los que «sentaron las bases» de una desconocida forma de «interpretar lo añejo» (*ibíd.*). Sin embargo, la personalidad libre del cantaor ya empezaba a sentirse aprisionada bajo la tutela artística de Sánchez Pecino, Camarón de la Isla necesitaba independizarse como músico, ansiaba tomar las riendas de su propio destino. El último disco que grabó junto a Paco de Lucía, *Castillo de arena* (1977), preludiaba a través de su título el final de su relación artística, aunque después volvieran a reunirse en el famoso tema de «Como el agua».

Al final, el productor de *La Leyenda del tiempo* (1979), Ricardo Pachón, reemplazó a Antonio Sánchez, pero también a la pareja artística de Lole y Manuel, que en un principio serían los encargados del sonido inesperado del disco. Próximo en algunos momentos al flamenco rock, su nueva aventura musical contó con las composiciones de Kiko Veneno y con las letras de Omar Jayman, Fernando Villalón o Federico García Lorca. La recuperación flamenca del poeta granadino resultó significativa: el rescate de sus poemas entrañó un acto muy acorde con los tiempos políticos que se vivían, por un lado avalaba la reivindicación y la exaltación de una nueva libertad social, pero por el

otro, existía el empeño de enlazar con una tradición canastera que sus textos representaban muy bien. El concepto musical de *La leyenda del tiempo* fue más que innovador, en cuanto no purificador, pues instrumentos ajenos al flamenco vinieron a revitalizar su savia un poco estancada. «No se puede quedar uno estancado», confesó Camarón. Y el artista introdujo «baterías, bajos eléctricos, baile, teclados, flautas, palmas y percusiones, un sitar, guitarras flamencas y eléctricas, cantes tradicionales, versos de poetas cultos y rumbas sabrosas» (Gamboa, 2005: 82). La portada del disco ilustró el espíritu subversivo del flamenco contestatario, acorde con el estado sentimental del país: el retrato en blanco y negro de un joven cantaor barbudo con un cigarrillo en la boca. Paco de Lucía no podía definir mejor a su amigo Camarón de la Isla: él es «un revolucionario, un símbolo del flamenco joven». No asombra que *La leyenda del tiempo* encontrara, nada más aparecer, una recepción negativa por parte del sector más especializado. El mito en torno al disco se creó después y se «agigantó con el paso de los años», pero su apuesta «no cuajó a corto plazo» porque el «integrismo jondo» aún seguía pesando sobre los flamencos (Téllez, 2015: 198). Finalmente, Camarón, como sostuvo Pachón, se convirtió en el «príncipe del pueblo gitano» (cit. en *ibíd.*, 195).

Paco de Lucía se separó artísticamente de Camarón en el momento justo, claro que después se reunirían en el tango de «Como el agua», pero mientras que el cantaor se afianzaba en su estrellato y en su deriva personal, el guitarrista se atrevió a probar otros caminos y otras influencias que terminarían otorgándole su carácter universal. De hecho, en 1978 aparece su disco *Paco de Lucía interpreta a Falla* y tres años más tarde, se acerca a la fusión con el jazz junto a John Mc Laughlin, Larry Coryell y Al di Meola. Si la guitarra de Paco de Lucía mantiene un diálogo entre la pena y la rabia con un «nuevo lenguaje», «más complejo y más grave que el que tuvo jamás» (Grande, 1998: 31), la voz de Camarón de la Isla fue un chorro vivo de tragedia exaltada, pues supo llevar al cante flamenco «a ese barranco donde los hombres sólo saben y sólo quieren hacer tres cosas: pedir limosna, pedir socorro y pedir venganza» (*ibíd.*, 108).

7.4 Enrique Morente

Doña Rosita, la soltera había logrado emocionar a aquel niño inquieto de la posguerra que vagaba de un lado para otro en su barrio del Albaicín, que a veces iba a dar algún «recao» (2006: 24) al Sacromonte. El libro del poeta granadino había conseguido interrumpir sus lecturas de las «novelas del Oeste» y los «tebeos» (Gutiérrez, 2006: 55). La imaginación del que fue primero *Enrique El Granaíno* comenzaba a desprenderse de sus lugares habituales y se disponía a fabricar sus propias mitologías. La poesía había entrado en su vida, quizás como suelen hacerlo las cosas más importantes, de una forma inesperada. Morente acude y canta a los poetas cultos movido por una carencia de prejuicios, solamente característica del artista auténtico que no entiende de límites y que sólo habla el idioma de la sensibilidad y la emoción. ¿Y por qué no iba a cantar a San Juan de la Cruz? Si las noches oscuras del alma son tan afines a cualquier flamenco digno como las exaltadas juergas nocturnas. Sabía Morente que el misterio del deseo, el amor y la muerte siempre procura hablar un lenguaje universal. Por eso, se atreve con poemas de Al- Mutamid, Miguel Hernández o con *La metamorfosis* de Kafka. Los procesos multiculturales que han definido y enriquecido al flamenco a lo largo de su historia, el cantaor los ha asimilado de manera natural, contribuyendo a su prolongación a través de sus diversas adaptaciones poéticas y fusiones musicales.

Morente poseía una idea de la poesía como un arte desinteresado y generoso. «Quien escribe un poema lo hace por nada, casi nunca espera algo a cambio» (cit. en Gutiérrez, 2006: 630), diría. Es más, la poesía establecía una comunicación con la vida que consideraba imprescindible, inseparable de su arte. Recordaba que la adaptación de la poesía culta en sus cantes vino motivada por la escasez de letristas flamencos buenos. Los poemas le ofrecen la posibilidad de asentar una trascendencia distinta en el arte jondo, experimentada hasta el momento a grandes rasgos. Comprende que la belleza y el sentido de una determinada obra artística no son restrictivas a su género y esa teoría personal la transvasa al flamenco. «Hay de flamenco lo que se quiera, es decir, un artista hace un poema, escribe una obra y esa obra debe de servir para que cualquier otro artista de cualquier otro género del mundo pueda utilizarla como inspiración y servirse de ella para que pueda continuar el carro» (cit. en *ibíd.*, 633). La inspiración y la intuición conviven en la misma parcela que la meditación y el cuidado, puestos por Enrique Morente al elegir sus poetas. La selección meticulosa, que resulta tan importante como el azar, la había aprendido de Pepe de la Matrona, «un maestro en el tema de las coplas». Y es que las

conversaciones con él siempre giraban en torno a las letras. «Eso me ha marcado mucho, afortunadamente, y de ahí he pasado mi afición a la poesía culta. Yo conocí antes la letra del cante al preocuparme y haberme dedicado pasionalmente mucho tiempo a eso» (cit. en *ibíd.*, 635).

Han sido un total de cuarenta autores adaptados, Miguel Hernández fue el primero. El disco, que se llamaría *Homenaje flamenco a Miguel Hernández* (1971), fue el causante de su incursión definitiva en los ambientes intelectuales y universitarios, entre los que provocó un «fuerte impacto estético y ético». Y diría Ibáñez: «Morente canta el cante. Morente no mata al cante. Lo busca, lo respeta y lo renueva. Lo mueve. El arte de Morente va al tiempo y viene del tiempo; fiel a sí mismo ha creado su estilo en la búsqueda de la pureza, no del puritanismo» (cit. en *ibíd.*, 377). Su vínculo con el mundo universitario se había iniciado gracias a su amistad con «la hermandad», entre quienes figuraban Gutiérrez Carbajo, «El Loco Mateo», Ortiz Nuevo y Andrés Raya, un grupo de amigos y aficionados «que vivían en el San Juan Evangelista» (cit. en *ibíd.*, 45). Lo más significativo no era que Morente comenzará a dar recitales ante públicos más o menos ilustrados, sino que su grado de conciencia atenderá, a través de su música, a los requerimientos de la nueva sociedad que ya está gestándose en esos ambientes. La humildad con la que el cantaor se acerca a la intelectualidad determina sus siguientes pasos. Se trata de una humildad ávida, consciente de su origen, pero dispuesta a no dejarse condicionar por lo que podrían ser sus limitaciones.

El cantaor revuelve las raíces de la tradición o como él prefiere la «traduce» (2014: 20). Se reconoce, como explica Ariño, en las figuras de Picasso y Goya, «maestros que conocían y dominaban la tradición de sus artes a la perfección, pero, dominada la técnica, tenían que saltársela, llevaban prendida en su interior la libertad de acción y la revolución» (*ibíd.*, 19). Los primeros discos de Morente resumen el esfuerzo por entender y ahondar escrupulosamente en la tradición del cante, por llegar hasta «los sonidos que no existen porque sólo están en el oído de quienes ya no viven» (*ibíd.*, 20). El reto personal se planteaba en este punto: «¿Cómo traducir eso a un tiempo como el que vivimos?» La interpretación respetuosa del pasado sentaba la base fundamental para establecer sus juegos vanguardistas, había que comprender a la perfección la pureza, pero también había que ser capaz de desmontar todas sus estructuras técnicas y estéticas, con el fin de otorgarle un significado distinto y una trascendencia nueva. Su gusto por lo «anti-auténtico» revelaba su predilección por amalgamar géneros y provocar el encuentro de

artes opuestas. Su confesión no disimulaba la postura de un inconformista, forjada durante los años en los que se defendió el inmovilismo en el arte flamenco. Y explicaba: «molestar sirve muchas veces de revulsivo para darnos cuenta que todo es relativo» (cit. en Balbino, 2006: 99). La pretensión de Morente era alcanzar la máxima relativización en el cante porque «yo creo que no hay músicas aparte, ni arte aparte» (2014: 13). La interiorización de esta consigna le permite crear *Se hace camino al andar* (1975), un disco con un título de clara inspiración machadiana, en el que se trasluce la libertad aprendida tras su experiencia mexicana. Ahora sorprende a «un público y una flamencología anquilosadas» con «cantes de nueva creación, amén de presentar reformadas versiones morenteras de otros tradicionales, con guitarras de fresca onda» (100).

El procedimiento de Enrique Morente, su «poesis», en palabras de G. Romero, comenzaba a definir su legado, reestructurando las coordenadas que hasta ahora habían regido el cante. Explica el mismo crítico:

Morente construye sus herramientas, los instrumentos de su *poesis*, operando con la *esthesis*, asumiendo formas de cantar, escuelas diferentes y heterodoxas para el canon de su tiempo, escuchando, abriéndose a otras músicas, a formas «degeneradas» de flamenco, desde Caño Roto hasta Emilio el Moro, a otras músicas populares — tango, son, rock and roll —, a la música culta, a las polifonías, a la esencia de la música religiosa, incluyendo las expresiones más vanguardistas y radicales como Luigi Nono o Helmut Lachemann. Es desde esa práctica abierta que va configurando una forma diferente de acudir al flamenco. Pero indudablemente hay elementos de estructuración, de proyecto. No se trata sólo de unas determinadas formas, de defender ciertas estéticas frente a otras, más bien de encontrar un procedimiento más veraz, más ajustado a lo que el propio flamenco ha desenvuelto. Lo hace además subrayando el carácter *performativo* de este arte, haciendo del mismo el sistema de conocimiento (2014: 45).

Ante todo, es un «flamencólogo extraordinario», especifica Miguel Mora, un concienzudo artista que se dedica a examinar los entresijos armónicos y teóricos de la música flamenca, pero que además corre el riesgo de indagar en las lógicas que se escapan de los razonamientos habituales: el misterio, «la inspiración, el corazón y la transmisión» (cit. en 2014: 51). La poesía forma una parte inseparable de ese «sistema de conocimiento», de ese «montaje», en el que la «palabra» y el «canto» deben conjuntarse como una impecable «unidad estética». Más allá de la adaptación de poemas cultos y

letras populares, buscó y persiguió «naturalizar la relación» entre verso y canto. Prosigue G. Romero:

San Juan de la Cruz, por supuesto, prácticamente lo ha reinventado Morente — todavía recuerdo una Semana Santa en Granada donde un grupo de gitanillos porfiaban que Aunque es de noche se ha cantado desde siempre en la noche sacra granadina —. Nadie ha cantado así a Miguel Hernández o a Antonio Machado. También a Bergamín o a Pedro Garfias les ha dado una dimensión inusitada. Y con Lorca no digamos, no se ha limitado a sus poemas, Morente hace suyas las letras, fragmentos que monta aquí o allá, en tangos o bulerías, naturalizándolos ya flamencos. Es habitual, de hecho, ver estos fragmentos naturalizados ya en otras voces, tomando las letras la entonación precisa de Morente. No digamos el Rafael Alberti de *Si mi voz muriera en tierra* que se ha incorporado de pleno a las alegrías de Cádiz. Morente era muy consciente de esa herramienta (2014: 54).

Habla también G. Romero de la «vocación popular» (2014: 57) de Enrique Morente, que le llevó a situarse de un modo especial en el mundo y «que guarda gran concurrencia con su entendimiento del flamenco como un hecho social total» (*ibíd.*). En efecto, entendía que el flamenco era «una de las músicas con más corazón y verdad que existen», de ahí su intención de no encerrarlo en ningún tipo de minoría, de convertirlo en un potente vehículo de comunicación capaz de «denunciar cualquier injusticia» y de universalizar el sentimiento. Pero ante todo creyó que:

No se debe manipular el flamenco. La trascendencia del cante está en su capacidad de comunicación, y localizar el flamenco limita sus funciones, por ejemplo hacia la política, es un peligroso encasillamiento. No se puede utilizar el cante como una bandera en nombre del pueblo, porque eso es mentir, engañar y entorpecer. El flamenco no se puede circunscribir a un momento histórico o a un tema social. Tan reaccionario es cantar flamenco de partido como sepultarlo en las peñas ortodoxas de la tradición (cit. en Balbino, 2006: 462).

Conclusiones

Esta tesis doctoral se aleja de las conclusiones unívocas y determinantes. Si existía algún objetivo en ella era el de mostrar a la poesía y al flamenco como dos entidades artísticas multiformes y complementarias, abiertas y sensibles a su tiempo histórico. La cronología interna del trabajo ha intentado ser lo más exacta posible. Precisamente queríamos reflejar el diálogo continuado que el flamenco y la poesía han mantenido entre sí a lo largo del decurso literario, pero también cómo se han entrecruzado los sucesos históricos, las concepciones sobre el territorio andaluz y también su lucha por la autonomía entre ambas manifestaciones, marcando al final su evolución y su destino. Esta ha sido la principal intención, la ambición que ha movido la realización de este estudio y que deseamos que se aprecie.

Las investigaciones interdisciplinares son muy gratificantes, pero a la vez resultan delicadas porque las requeridas delimitaciones siempre implican riesgos y ausencias. Nos habíamos propuesto centrarnos en dos siglos, el XIX y XX, que han sido claves para el asentamiento y el triunfo de esta poesía del flamenco. Sin embargo, y como era de esperar, el corpus de este trabajo aumentó, por lo que decidimos incluir otras nociones que iban a nutrir igualmente esta relación. Aquí la historia de Andalucía no actúa de telón de fondo, sino que modifica la comprensión de este primitivo «género de cantadores», según lo denominó *Demófilo*, y aún lo transforman más las concepciones filosóficas y literarias sobre el Sur. Por eso, este trabajo se tituló finalmente *Tratado del Sur: poesía y flamenco (1861-1980)*. El entendimiento del Sur como una «tertulia de raíces» (Grande, 1978) se ajustaba muy bien a nuestro propósito. La realidad de Andalucía no se ha fundamentado nunca sobre una cultura dominante, más bien ha sido el producto de un mestizaje, de una «consecutiva fusión étnica» (Caballero Bonald, 1999: 80) y, en este sentido, el flamenco se manifiesta como el resultado artístico y espiritual de estos compendios. El escritor Caballero Bonald, de forma muy acertada, intentaba definir la cultura andaluza «como un legado múltiple (nunca uniforme ni monolítico) de inteligencia, una irradiación de

personalidades independientes, que abarca por igual lo culto y lo popular, el progreso humano y la tradición enriquecedora» (*ibíd.*, 81). Esta reunión de matices tan dispares, pero tan bien entramados, la deja traslucir el flamenco, a través del cante, el toque y el baile. Por lo tanto, abocar a su poesía a un significado único, sería erróneo.

Nuestros románticos costumbristas aprovecharon la idealización reductora de los viajeros extranjeros y simplificaron, si cabe aún más, la cultura andaluza. El conservadurismo, que existía detrás de las tipificaciones y los tópicos, constituyó una forma de obviar la complejidad que singularizaba al territorio andaluz. El flamenco, al contrario que el folklore, congenió poco con estas argucias nacionalistas, que perseguían trivializar su esencia. Lamentablemente, los noventayochistas fueron los herederos de aquella visión desafortunada, basada en el cliché. Las generalizaciones poco escrupulosas han pesado siempre sobre Andalucía y el flamenco, parecen un recurso lo bastante fácil, y hasta amable, cómo para que nadie sospeche de su peligroso veneno. Regresemos a los autores de la Generación del 98 porque su concepción del flamenco aun sobrevive en algunos de nuestros escritores contemporáneos. Pongamos el ejemplo de Vicente Molina Foix que, a propósito de un nuevo disco de Martirio, escribía en el diario *El País*: «para una inmensa minoría de este país, entre la que me cuento, el flamenco y la copla se asocian a la españolada, y ésta, al país que nos gustaría enterrar bajo llaves en el mausoleo de Franco».⁸⁵ Semanas más tarde, el desafortunado artículo recibía la réplica del flamencólogo Juan Verdú en el mismo periódico:

[...] ¡Cuánta barbaridad junta y revuelta! [...] es una inclinación muy habitual en muchos "ilustrados" de este país. Son grandes intelectuales, sordos vocacionales, que olvidan casi todo lo esencial: que el flamenco es un arte crecido a fuego lento al margen y a pesar del fascismo, la ilustración, los Austrias y los Borbones; que es un arte mestizo y libertario que mezcla músicas bellísimas de medio mundo, letras de una terrible poética perdedora, y el grito de intérpretes muy frecuentemente completamente marginados del orden establecido.⁸⁶

Esta disputa periodística sólo me ha servido para constatar la imagen negativa y falsa que continúa divulgándose y fomentándose del flamenco. Por esta misma razón, era necesario

⁸⁵ El artículo se titula «¡Ay, Maricruz!», publicado por el diario *El País*, el 29 de febrero del año 2000.

⁸⁶ El artículo se titula «¿Flamenco, copla, franquismo?», publicado por el diario *El País*, el 14 de marzo del año 2000.

que desde un departamento universitario se le dedicara un estudio, atendiendo a su relación con la poesía. Había que desmontar a una determinada visión intelectual, que ha entendido que el flamenco es un arte demasiado doméstico como para ser investigado con el suficiente rigor.

Según hemos visto, Antonio Machado y Álvarez y Augusto Ferrán inauguraron la dignificación de la poesía del cante flamenco. Ambos habían reparado en su lirismo genuino, que descendía de una tradición natural y popular y que se apartaba de los motivos folklóricos de las coplas andaluzas. Estas distinciones eran fundamentales porque se desvinculaban del falseamiento de la realidad sureña, al reconocer la importancia de las formas inmemoriales del pueblo. La mirada que busca y persigue el conocimiento profundo de una verdad, tan contraria a la impuesta, es la que construye el paisaje y la sentimentalidad alternativa de Andalucía. La propuesta de una Andalucía triste supuso un paso decisivo para destronar a las pasiones coloristas. Sin embargo, Juan Ramón Jiménez comprendió que aquella identidad constituía otro tipo de edulcoración. Su proclama de «el andaluz universal» apuesta por la espiritualización y la melancolía como una vía de conocimiento, pero también por la abstracción, imprescindible para deshacerse de las coordenadas geográficas. Es importante, asimismo, que la apelación al mestizaje de la tierra andaluza y la recurrencia al flamenco se presten como unos resortes imprescindibles a la hora de conquistar su deseada universalidad.

La universalidad, más allá de la sublimación poética, representa una manera de descubrir las esencias de Andalucía, despojándolas del artificio torpe. Había que marcar las diferencias entre flamenco y cante jondo, entre la adulteración y la pureza. Este contraste entre la amargura seductora del flamenco y el desgarró inconsolable del cante jondo lo supieron ver muy bien los poetas neopopularistas. Las consabidas fórmulas de depuración y estilización aseguraban el camino hacia una Andalucía propia e íntima. El Sur de García Lorca, Rafael Alberti, Juan Ramón Jiménez o Antonio Machado presenta pocas similitudes, pero todos comparten una lectura simbólica de la tierra. Su preferencia por el cante jondo sostenía la ambición de transformar lo popular y primitivo en metáforas, símbolos y mitos, que sostuviesen un Sur con una sinceridad arquetípica.

La elección del cante jondo en detrimento del flamenco más heterodoxo comunica la intención de legitimar una tradición noble, espontánea y apasionada que operaba al margen de los productos viciados de la cultura establecida y de la nueva ordenación mundial. La alternativa no ocultaba su «herida romántica» (García Montero, 2016:202),

pero provocada desde la lucidez y la habilidad intelectual. No extraña que tras la Guerra Civil, el idealismo andaluz quedase cegado y el cante jondo se relegara de nuevo a las primitivas gitanerías. La barbarie franquista ultrajó al flamenco y lo transformó en un símbolo vacío. El andalucismo, que vuelve a ser una suma de clichés, se identificará con el españolismo. Desde el exilio, algunos escritores como José Bergamín o Rafael Alberti alertarán de la necesidad de regresar a aquellos presupuestos estéticos y vitales con el fin de reestablecer una autenticidad literaria. Lo más interesante fue que con el poeta gaditano se inicia un proceso que alía el flamenco a la reivindicación política. Las *Coplas de Juan Panadero* se articularon como un precedente, pues utilizaron los resortes del flamenco y la tradición popular para cargarlos con un significado cívico y libertario. El cante jondo adquiriría un significado desconocido hasta el momento, Andalucía había dejado de ser triste o alegre y ambos empezaban a mostrar su verdadera realidad, la de los desposeídos. Esta carga de autenticidad con la que se renueva el cante jondo y el concepto del Sur, se debe a la labor de algunos poetas de la generación del 50, que demandaron un territorio libre de supercherías. De forma paralela a estas exigencias, surgirían cantaores concienciados y dispuestos a hacer flamenco desde la denuncia. Precisamente, esta revalorización de lo jondo y de las raíces multiculturales del Sur abre una nueva etapa en la investigación flamencológica. El impresionismo se desecha y aparece un rigor insólito que pretende redescubrir la verdadera esencia del cante jondo.

El período democrático asistirá a la universalización del flamenco. Serán los cantaores los que recurran a la poesía culta para renovar las letras de su repertorio. El caso de Enrique Morente ha sido paradigmático. El mestizaje y la fusión con otras culturas resultan imprescindibles para engrandecer y continuar ennobleciendo el arte flamenco. Así lo ha demostrado la obra de Paco de Lucía. Las conclusiones son tan escurridizas como espinosas porque el flamenco se presenta como una realidad viva. Lo más importante es que el flamenco nunca se convierta en un asunto de flamencos.

Bibliografía

- Andalucía en la Generación del 27*, Sevilla, Universidad de Sevilla, 1978
- AAVV, *Mis tradiciones (poéticas y poetas andaluces)*, III Encuentro de poetas andaluces, Córdoba, Ayuntamiento de Córdoba, 1998
- AAVV, *La música en la Generación del 27: homenaje a Lorca, 1915-1939*, Madrid, Instituto Nacional de las Artes Escénicas y de la Música, 1986
- AAVV, *Historia contemporánea de Andalucía*, Gómez Oliver, Miguel y González de Molina, Manuel (coord.), Sevilla, Junta de Andalucía, 2000
- Actas del III Congreso sobre el andalucismo histórico, Granada, 17-19 de septiembre de 1987*, Sevilla, Fundación Blas Infante, 1989
- Actas del Congreso Internacional conmemorativo del Centenario de Juan Ramón Jiménez*, I y II, Huelva, Instituto de Estudios Onubenses, 1983
- ACOSTA SÁNCHEZ, José, *Historia y cultura del pueblo andaluz*, Barcelona, Anagrama, 1979
- AGUILAR CRIADO, Encarnación, *Cultura popular y folklore en Andalucía: los orígenes de la antropología*, Sevilla, Diputación Provincial de Sevilla, 1990
- AGUIRRE OAR, José Miguel, *Antonio Machado, poeta simbolista*, Madrid, Taurus, 1982
- ALBERTI, Rafael, *Antología poética* (edición de Luis García Montero), Madrid, 1996
- , *Federico García Lorca, poeta y amigo*, Sevilla, Editoriales Andaluzas Unidas, 1984
- , *Imagen primera de...*, Madrid, Turner, 1975
- , *La arboleda perdida*, Barcelona, Galaxia Gutenberg, Círculo de Lectores, 2003

—, «Lope de Vega y la poesía española contemporánea seguido de La Pájara Pinta», prólogo de Robert Marrast, Centre de Recherches de l'Institut de Études Hispaniques, París, 1964

—, *Obras completas* (edición, introducción, bibliografía y notas de Luis García Montero), Madrid, Aguilar, 1988

—, *Prosas encontradas (1924-1942)* (recogidas y presentadas por Robert Marrast; prólogo de Pablo Corbalán), Madrid, Ayuso, 1970

ALARCÓN SIERRA, Rafael, *Juan Ramón Jiménez: pasión perfecta*, Madrid, Espasa Calpe, 2003

ALARCOS LLORACH, Emilio, *Eternidad en vilo: estudios sobre poesía española contemporánea*, Madrid, Cátedra, 2009

ALEMANY BAY, Carmen, *Miguel Hernández, el desafío de la escritura: el proceso de creación de la poesía hernandiana*, Madrid, Visor, 2013

ALEIXANDRE, Vicente, *Poesías completas* (prólogo de Carlos Bousoño), Madrid, Aguilar, 1960

—, *Prosas completas* (edición de Alejandro Duque Amusco), Madrid, Visor, 2002

—, *Sombra del paraíso*, Madrid, Castalia, 1977

—, *Sombra del paraíso* (edición, introducción y notas de Leopoldo de Luis), Madrid, Castalia, 1983

«Algunos poetas andaluces del 50», Málaga, *Litoral*, 1970

ALONSO, Dámaso, *Cuatro poetas españoles* (Garcilaso, Góngora, Maragall, Antonio Machado), Madrid, Gredos, 1962

—, y MANUEL BLECUA, José Manuel, *Antología de la poesía española: lírica de tipo tradicional*, Madrid, Gredos, 1969

ALONSO GONZÁLEZ, Celsa, «La poesía prebecqueriana y becqueriana: el fermento de un lied español» en *Homenaje a José María Martínez Cachero: investigación y crítica*, Oviedo, Universidad de Oviedo, 2000

- ALVAR, Carlos, MAINER, José Carlos y NAVARRO, Rosa (eds.), *Breve historia de la literatura española*, Madrid, Alianza Editorial, 2014
- ALVAR, Manuel, «Tradicionalidad y popularismo en la teoría literaria de Juan Ramón Jiménez», *Cuadernos Hispanoamericanos*, 376-378, 1981, págs. 518-131
- ÁLVAREZ BARRIENTOS, Joaquín y ROMERO FERRER, Alberto, (eds.), *Costumbrismo andaluz*, Sevilla, Universidad de Sevilla, 1998
- , «En torno a las nociones de andalucismo y costumbrismo» en *Costumbrismo andaluz*, Sevilla, Universidad de Sevilla, 1998, págs. 11-18
- , «Lo andaluz en los españoles pintados por sí mismo» en *Costumbrismo andaluz*, Sevilla, Universidad de Sevilla, 1998, págs. 19-32
- ÁLVAREZ CABALLERO, Ángel, «Del nacionalflamenquismo al renacimiento» en *Cuadernos Hispanoamericanos*, N° 9-10, 1992, págs. 109-119
- , *El cante flamenco*, Madrid, Alianza Editorial, 2004
- , *Gitanos, payos y flamencos en los orígenes del flamenco*, Madrid, Cinterco, 1988
- , «La generación del 27 y el flamenco», *Cuadernos Hispanoamericanos*, 514-515, 1993, págs. 331-333
- , (coord.), *La generación del 98 y Manuel Machado ante el flamenco*, Murcia, Ayuntamiento, Comisión asesora XXXVIII Festival, 1998
- ÁLVAREZ HÉRNANDEZ, Dictino, *Cartas de Rubén Darío: epistolario del poeta con sus amigos españoles*, Madrid, Taurus, 1963
- AMORÓS, Andrés, *Luces de candilejas: los espectáculos en España (1898- 1939)*, Madrid, Espasa Calpe, 1991
- ARACIL, Alfredo y ASENSIO CAÑADAS, M^a Soledad, *Música mecánica: los inicios de la fonografía*, Sevilla, Junta de Andalucía, Consejería de Cultura, 2004
- ARANGO L., Manuel Antonio, «Dolor, muerte y mito en el *Poema del cante jondo*» en *Cuadernos Hispanoamericanos*, N° 435-436, 1986, págs. 575- 580
- ARA TORRALBA, Juan Carlos, *Del modernismo castizo: fama y alcance de Ricardo León*, Zaragoza, Prensas Universitarias de Zaragoza, 1996

- ARGENTE DEL CASTILLO OCAÑA, Concepción, *Rafael Alberti: poesía del destierro*, Granada, Universidad de Granada, 1986
- ARGULLOL, Rafael, *Territorio del nómada*, Madrid, Fondo de Cultura Económica, 1987
- ARLANDIS, Sergio y GARCÍA, Miguel Ángel, (eds.), *Olvidar es morir: nuevos encuentros con Vicente Aleixandre*, Valencia, Universidad de Valencia, 2011
- ASHHURST, Anna W., «Rubén Darío y Salvador Rueda» en *Cuadernos Hispanoamericanos*, Nº 298, 1975, págs. 177-189
- AUBERT, Paul (ed.), *Antonio Machado, hoy (1939-1989): coloquio internacional organizado por la Fundación Antonio Machado y la Casa de Velázquez, Madrid, 11, 12 y 13 de mayo de 1989*, Madrid, Casa de Velázquez, 1994
- AZAM, Gilbert, *El modernismo desde dentro*, Barcelona, Anthropos, 1989
- AZNAR SOLER, Manuel, *República literaria y revolución: 1920-1939* (prólogo de José Carlos Mainer), Sevilla, Renacimiento, 2010
- AZORÍN, *Los pueblos, La Andalucía trágica y otros artículos (1904-1905)*, Madrid, Castalia, 1978
- BAHAMONDE, Ángel, (coord.), *Historia de España, siglo XX: 1875-1939*, Madrid, Cátedra, 2000
- BALMASEDA, Manuel, *Primer cancionero flamenco* (prólogo de José Luis Ortiz Nuevo), Madrid, Zero, 1973
- , *Primer cancionero de coplas flamencas populares* (prólogo y edición de Enrique Baltanás), Sevilla, Signatura, 2001
- BALTANÁS, Enrique, «La lírica como atalaya de la vida humana en el siglo XIX. Francisco Rodríguez Marín, Antonio Machado y Álvarez y los orígenes ideológicos de los cantos populares españoles» en *De la canción de amor medieval a las soleares: profesor Manuel Alvar "in memoriam"*, Actas del Congreso Internacional "Lyra minima oral III, Sevilla, 26-28 de noviembre de 2011, Sevilla, Fundación Antonio Machado y Universidad de Sevilla, 2004, págs. 317-336

—, *La materia de Andalucía: el ciclo andaluz en las letras de los siglos XIX y XX*, Sevilla, Fundación José Manuel Lara, 2003

—, *Las columnas de Hércules: realidad o invención de Andalucía*, Sevilla, Signatura, Ediciones de Andalucía, 1999

—, *Los Machado: una familia, dos siglos de cultura española: biografías*, Sevilla, Fundación José Manuel Lara, 2006

BARRERA LÓPEZ, José María, «Neopopularismo, romancismo, neotradicionalismo y vanguardia hispánica» en *Dejar hablar a los textos: Homenaje a Francisco Márquez Villanueva*, Vol.II, Sevilla, Universidad de Sevilla, 2005, págs. 1339-1362

BARRIUSO, Carlos, *Los discursos de la modernidad: nación, imperio y estética en el fin de siglo español (1895- 1924)*, Madrid, Biblioteca Nueva, 2009

BECERRA MAYOR, David y ANTÓN FERNÁNDEZ, Antonio J., *Miguel Hernández: la voz de la herida*, Córdoba, Utopía libros, 2016

BEJARANO PÉREZ, Rafael, *En torno a Salvador Rueda*, Málaga, Real Academia de Bellas Artes de San Telmo, 1994

BELLÓN CAZABÁN, Juan Alfredo, «La Andalucía de Luis Cernuda. Apuntes y divagaciones sobre los mitos edénicos y demás paraísos naturales y artificiales», *Letras del Sur*, 1978, 3-4, págs. 32-36

BENÍTEZ REYES, Felipe, «Salvador Rueda, en el naufragio del tiempo» en *Cuadernos Hispanoamericanos*, N° 701, 2008, págs. 17-29

BENNAHUM, Ninotchka Devorah, *Antonia Mercé: el flamenco y la vanguardia española*, Barcelona, Global Rhythm, 2009

BERENGUER CARISOMO, Arturo, *Las máscaras de Federico García Lorca*, Buenos Aires, Universidad de Buenos Aires, 1969

BERGAMÍN, José, «El idealismo andaluz» en *Litoral*, N° 150, 1984, págs. 72-75

—, *Obra esencial* (selección y prólogo de Nigel Dennis), Madrid, Turner, 2005

BERJILLOS, Miguel, *Vida de Juan Breva*, Málaga, Talleres Garvayo Gráfico, 1976

- BERLANGA, Miguel Ángel (coord.), *Lo andaluz popular, símbolo de lo nacional: tópicos y realidades*, Granada, Universidad de Granada, 2009
- BERNECKER, Walter L., *España entre tradición y modernidad: política, economía, sociedad (siglos XIX y XX)*, Madrid, Siglo XXI, 2009
- BIENVENIDO DE LA FUENTE, *El modernismo en la poesía de Salvador Rueda*
- BLAS VEGA, José, *Los cafés cantantes de Madrid (1846- 1936)*, Madrid, Guillermo Blázquez, 2006
- BONET CORREA, Antonio, *Los cafés históricos*, Madrid, Cátedra, 2012
- BRIHUEGA, Jaime, *Las vanguardias artísticas en España, 1909-1936*, Madrid, Istmo, 1981
- BROTHERSON, Gordon, «La poesía andaluza y modernista de Manuel Machado», en *Actas del Congreso Internacional sobre el modernismo español e hispanoamericano y sus raíces andaluzas y cordobesas*, págs. 267-276, Córdoba, Diputación Provincial de Córdoba, 1987
- BURGOS, Antonio, *Andalucía ¿tercer mundo?*, Barcelona, Ediciones 29, 1971
- CABA LANDA, Carlos y Pedro, *Andalucía, su comunismo y su cante jondo: tentativa de interpretación*, Cádiz, Universidad de Cádiz, 1988
- CABALLERO BONALD, José Manuel, *Copias del natural*, Madrid, Alfaguara, 1999
- , «Copla flamenca: fuentes cultas y populares», en *De la canción de amor medieval a las soleares: profesor Manuel Alvar “in memoriam”*, Actas del Congreso Internacional “Lyra minima oral III”, Sevilla, 26-28 de noviembre 2001, págs. 581-588, Sevilla, Fundación Antonio Machado y Universidad de Sevilla, 2004
- , *La costumbre de vivir: la novela de la memoria*, II, Madrid, Alfaguara, 2001
- , *La lucidez y el óxido: antología poética*, Quito, Elángel, 2015
- , *Luces y sombras del flamenco*, Barcelona, Lumen, 1975
- , *Oficio de lector*, Barcelona, Seix Barral, 2013
- , *Somos el tiempo que nos queda: obra poética completa*, Barcelona, Seix Barral, 2007

- , «Un recordatorio» en *Ínsula*, Nº 745-746, 2009, págs. 38-39
- CÁCERES, Pilar, *Memoria, lenguaje y trauma en la obra de Félix Grande*, Madrid, Carpe Noctem, 2013
- CADALSO, José, *Cartas marruecas. Noches lúgubres* (edición, introducción y notas de Joaquín Marco), Madrid, Planeta, 1985
- CALERO AMOR, Antonio María, *Movimientos sociales en Andalucía (1820- 1936)*, Madrid, Siglo XXI, 1977
- CANAVAGGIO, Jean, *Historia de la literatura española*, con la colaboración de Bernard Darbord (edición española de Rosa María Durán), Barcelona, Ariel, 1994
- CANELO, Pureza, (coord.), *Vicente Aleixandre*, Madrid, Devenir, 2009
- CANO, José Luis, *Españoles de dos siglos: de Valera a nuestros días*, Madrid, Seminarios y Ediciones, 194
- CANO BALLESTA, Juan, *La imagen de Miguel Hernández: iluminado nuevas facetas*, Madrid, Ediciones de la Torre, 2009
- , *La poesía española entre pureza y revolución: 1920- 1936*, Madrid, Gredos, 1972
- CANSINOS ASSENS, Rafael, *La copla andaluza* (edición e introducción de Abelardo Linares), Sevilla, Editoriales Andaluzas Unidas, 1985
- CARANDELL, José María, «La persecución de los gitanos» en *La Ortiga*, Nº 90-92, 2009, págs. 45-47
- CARDWELL, Richard Andrew, «Ricardo Gil y el problema del origen español del Modernismo» en *Actas del Congreso Internacional sobre el modernismo español e hispanoamericano y sus raíces andaluzas y cordobesas*, págs. 219-238, Córdoba, Diputación Provincial de Córdoba, 1987
- CARMONA FERNÁNDEZ, Fernando y GARCÍA CANO, José Miguel, (eds.), *La utopía en la literatura y en la historia*, Murcia, Universidad de Murcia, 2008
- CARNERO ARBAT, Guillermo (coord.), *Actas del Congreso Internacional sobre el modernismo español e hispanoamericano y sus raíces andaluzas y cordobesas*, Córdoba, Diputación Provincial de Córdoba, 1987

—, *El grupo “Cántico” de Córdoba: un episodio clave de la historia de la poesía española de postguerra*, Madrid, Visor, 2009

CARO BAROJA, Julio, *Ensayo sobre la literatura de cordel*, Madrid, Itsmo, 1990

—, *Temas castizos*, Madrid, Itsmo, 1980

CARR, Raymond, *Visiones de fin de siglo*, Madrid, Taurus, 1999

CARRILLO ALONSO, Antonio, *G. A. Bécquer y los cantares de Andalucía*, Madrid, Fundación Universitaria Española, 1991

CARRIÓN, Héctor (ed.), *Poesía del 60: cinco poetas preferentes: Félix Grande, Antonio Hernández, Diego Jesús Jiménez, Rafael Soto Vergés, Jesús Hilario Tundidor*, Madrid, Endymion, 1990

CASARES RODICIO, Emilio y ALONSO GONZÁLEZ, Celsa (eds.), *La música española en el siglo XIX*, Gijón, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Oviedo, 1995

CASTILLA DEL PINO, Carlos, «Andalucía no existe» en *La identidad cultural de Andalucía: aproximaciones, mixtificaciones, negacionismo y evidencias*, Sevilla, Centro de Estudios Andaluces, 2008, págs. 117-120

CAUDET, Francisco, *Las cenizas del Fénix: la cultura española en los años 30*, Madrid, Ediciones de la Torre, 1993

CENIZO JIMÉNEZ, José, *Duende y poesía en el cante de Antonio Mairena*, Sevilla, Giralda, 2000

CERNUDA, Luis, *Obras completas* (edición de Derek Harris y Luis Maristany), Madrid, Siruela, 2002

CHABÁS, Juan, *Literatura española contemporánea: 1898-1950*, Madrid, Verbum, 2001

CHEVALLIER, Marie, *La escritura poética de Miguel Hernández*, Madrid, Siglo XXI, 1977

CHICHARRO CHAMORRO, Antonio, (ed.), *Antonio Machado y Andalucía, Actas del Congreso Internacional “Antonio Machado y Baeza, 1912-2012”*, Sevilla, Universidad Internacional de Andalucía, 2013

—, *La aguja del navegante: crítica y literatura del sur*, Jaén, Instituto de Estudios Jienenses, 2002

CIRRE, José Francisco, *Forma y espíritu de una lírica española: noticia sobre la renovación poética en España de 1920 a 1935*, Granada, Don Quijote, 1982

COBO ROMERO, Francisco, *Revolución campesina y contrarrevolución franquista en Andalucía: conflictividad social, violencia política y represión franquista en el mundo rural andaluz, 1931-1950*, Granada, Universidad de Granada, 2004

CORREA RAMÓN, Amelina, *Poetas andaluces en la órbita del modernismo: diccionario*, Sevilla, Alfar, 2001

CORTINES, Jacobo, (ed.), *Actas del primer Congreso Internacional sobre Luis Cernuda (1902- 1963)*, Reales Alcázares de Sevilla, 3-6 de mayo de 1988, Sevilla, Universidad de Sevilla, Secretariado de Publicaciones, 1990

—, (ed.), *Historial de una vida: Homenaje a Luis Cernuda en el centenario de su nacimiento*, Sevilla, Fundación José Manuel Lara, 2003

COSSÍO, José María de, *Cincuenta años de poesía española (1850-1900)*, Madrid, Espasa Calpe, 1960

COZÁR, Rafael de, «Andalucía y la generación del 27» en *Cuadernos Hispanoamericanos*, Nº 514-515, 1993 (Ejemplar dedicado a la Generación del 27), págs. 319-320

CRUCES ROLDÁN, Cristina (ed.), *La bibliografía flamenca a debate*, Sevilla, Centro Andaluz de Flamenco, 1998

CRUZ ARTACHO, Salvador (coord.), *Andaluces contra el caciquismo*, Sevilla, Centro de Estudios Andaluces, 2012

CUBERO SANZ, Manuela, *Vida y obras de Augusto Ferrán*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1965

CUENCA TORIBIO, José Manuel, *Ensayos sobre Andalucía*, Córdoba, Caja Provincial de Ahorros de Córdoba, 1991

- CUEVAS GARCÍA, Cristóbal (ed.), *Juan Ramón Jiménez: poesía total y obra en marcha. Actas del IV Congreso de Literatura Española Contemporánea, Universidad de Málaga, 13, 14, 15, 16 de noviembre de 1990*, Barcelona, Anthropos, 1991
- , «Salvador Rueda: la propuesta de un modernismo español de raíces autóctonas» en *Príncipe de Viana. Anejo*, Nº 18, 2000, págs. 113-126
- CURAO, Manuel, *Los flamencos hablan de sí mismos*, V, Sevilla, Universidad Internacional de Andalucía, 2011
- DARÍO, Rubén, *Obras completas*, I, Madrid, Afrodísio Aguado, 1950
- Tierra solares*, Sevilla, Extramuros, 2007
- DE FABER, Böhl, «Ilustración universal e ilustración nacional», págs. 634-635
- DEBICKI, Andrew Peter, *Estudios sobre la poesía contemporánea: la generación de 1924- 1925*, Madrid, Gredos, 1968
- DENNIS, Nigel, (ed.), *En torno a la poesía de José Bergamín*, Lérida, Pagés, 1995
- DÍAZ DE ESCOVAR, Narciso, *Nuevas coplas: nueva colección de cantares, comprendiendo malagueñas, peteneras, soleares, seguidillas, granadinas, percheleras, gitaneras... escritas por Narciso Díaz de Escovar, con prólogo de Jacinto Benavente y otro de Salvador Rueda*, Sevilla, Extramuros, 2007
- DÍAZ DE CASTRO, Francisco J., *Poesía española contemporánea: 14 ensayos críticos*, Málaga, Universidad de Málaga, 1997
- , *Poesía, pasión de vida: ensayos y estudios del 27*, Málaga, Centro Cultural de la Generación del 27, 2001
- DÍAZ PLAJA, Guillermo, *Federico García Lorca: su obra e influencia en la poesía española*, Madrid, Espasa Calpe, 1968
- DIEGO, Gerardo, *Manuel Machado, poeta*, Madrid, Editora Nacional, 1974
- DÍEZ DE REVENGA, Francisco Javier y DE PACO, Mariano, (eds.), *Aire del Sur buscado: estudios sobre Luis Cernuda y Rafael Alberti*, Murcia, Fundación Cajamurcia, 2003
- , (eds.), *Estudios sobre Miguel Hernández*, Murcia, Universidad de Murcia, 1992

DOMÉNECH, Jordi, (coord.), *Hoy es siempre todavía: Curso internacional sobre Antonio Machado, Córdoba 7-22 de noviembre de 2005*, Córdoba, Ayuntamiento de Córdoba y Renacimiento, 2006

DOMÍNGUEZ ORTIZ, Antonio, *La identidad de Andalucía: discurso en el acto de investidura*, Granada, Universidad de Granada, 1976

DURÁN, Agustín, «El Romancero» en *Historia de la literatura española. Hacia una literatura nacional 1800-1900*. V, Madrid, Crítica, 2010, págs. 644-645

DURÁN, Manuel, (ed.), *Rafael Alberti*, Madrid, Taurus, 1975

EGEA, Javier, «Coplas de Juan Panadero» en *Cuadernos Hispanoamericanos*, N° 485-486, 1990, págs. 309-312

EGEA FERNÁNDEZ-MONTESINOS, Alberto, (coord.), *Dos siglos de imagen en Andalucía*, Fundación Pública Andaluza y Centro de Estudios Andaluces, 2006

—, *García Lorca, Blas Infante y Antonio Gala: un nacionalismo alternativo en la literatura andaluza* (prólogo M^a de los Ángeles Infante), Sevilla, Fundación Blas Infante, 2001

—, y SALKJELSVIK, Kari (coord.), *Paseo poético por Andalucía: diálogo ecfrático entre versos e imágenes*, Sevilla, Junta de Andalucía, Consejería de la Presidencia, 2007

ENGUIDANOS, Miguel, *Fin de siglo: estudios literarios sobre el período 1870-1930 en España*, Madrid, Porrúa Turanzas, 1983

ESPADA SÁNCHEZ, José, *Poetas del Sur*, Madrid, Espasa Calpe, 1989

ESTEBAN, Ángel (coord.), *Darío a Diario: Rubén y el modernismo en las dos orillas*, Granada, Universidad de Granada, 2007

ESTÉBANEZ CALDERÓN, Serafín, *Escenas andaluzas* (edición de Alberto González Troyano), Madrid, Cátedra, 1985

—, *Escenas andaluzas: bazarías de la tierra... El Solitario; edición de lujo adornada con ciento veinte y cinco dibujos por F. Lameyer*, Sevilla, Extramuros, 2006

FALLA, Manuel de, *Escritos sobre música y músicos*, Madrid, Espasa Calpe, 1972

FERNÁNDEZ BAÑULS, Alberto y PÉREZ OROZCO, José María, *La poesía flamenca lírica en andaluz*, Sevilla, Junta de Andalucía, 1983

FERNÁNDEZ MONTESINOS, José, *Costumbrismo y novela: ensayo sobre el redescubrimiento de la realidad española*

FERRÁNDIZ LOZANO, José, *Azorín, la cara del intelectual: entre el periodismo y la política* (introducción de Santiago Riopérez y Milá), Alicante, AguaClara, 2001

FERRÁN Y FORNIÉS, Augusto, *La soledad: colección de cantares populares y originales* (edición de Francisco Robles), Madrid, Signatura, 1998

—, *Obras completas* (edición, introducción y notas de José Pedro Díaz), Madrid, Espasa Calpe, 1969

FLORES, María José, *La obra poética de Caballero Bonald y sus variantes*, Mérida, Editora Regional de Extremadura, 1999

FORTUÑO LLORENS, Santiago, «El neopopularismo de la Generación del Veintisiete (Federico García Lorca y Rafael Alberti)» en *Cuadernos para la investigación de la literatura hispánica*, N° 20, 1995, págs. 63-88

FOX, E. Inman, *La invención de España: nacionalismo liberal e identidad nacional*, Madrid, Cátedra, 1997

FUENTE, Bienvenido de la, *El modernismo en la poesía de Salvador Rueda*, Frankfurt am Main, Lanng, 1976

FUENTES, Víctor, *La marcha al pueblo en las letras españolas: 1917-1936* (prólogo de M. Tuñón de Lara), Madrid, Ediciones de la Torre, 1980

GALA, Antonio, «Prólogo al Congreso de Cultura Andaluza» en *La identidad cultural de Andalucía: aproximaciones, mixtificaciones, negacionismo y evidencias*, Sevilla, Centro de Estudios Andaluces, 2008, págs. 121-130

GALLEGO MORELL, Antonio, «La poesía modernista de Manuel Reina», en *Actas del Congreso Internacional sobre el modernismo español e hispanoamericano y sus raíces andaluzas y cordobesas*, págs. 381-394, Córdoba, Diputación Provincial de Córdoba, 1987

—, SORIA, Andrés y MARÍN, Nicolás, *Estudios sobre literatura y arte dedicados al profesor Emilio Orozco Díaz*, Granada, Universidad de Granada, 1979

GAMBOA, José Manuel, *Una historia del flamenco*, Madrid, Espasa Calpe 2005

GAMONAL TORRES, Miguel Ángel, *Arte y política en la guerra civil española: el caso republicano*, Granada, Diputación Provincial, 1987

GANIVET, Ángel, *Granada la bella* (edición de Fernando García Lara), Granada, Diputación Provincial de Granada, 1996

GARCÍA, Miguel Ángel, *Melancolía vertebrada: la tristeza andaluza del modernismo a la vanguardia*, Barcelona, Anthropos, 2012

—, «Nuestra literatura que empieza: Campoamor, Darío y los cantos de cisne», en *Darío a Diario: Rubén y el modernismo en las dos orillas*, págs. 195-234, Granada, Universidad de Granada, 2007

—, *Vicente Aleixandre, la poesía y la historia*, Granada, Comares, 2001

GARCÍA DE CORTÁZAR, Fernando y RUIZ DE AGUIRRE, *España 1900: de 1898 a 1923*, Madrid, Silex, 1995

GARCÍA DE LA CONCHA, Víctor, *Historia de la literatura española*, Madrid, Espasa Calpe, 1995

—, *La poesía española de 1935 a 1975 I y II*, Madrid, Cátedra, 1987

GARCÍA GALLARDO, Cristóbal L. MARTÍNEZ GONZÁLEZ, Francisco y RUIZ HILLO, (coords.), María, *Los músicos del 27*, Granada, Universidad de Granada, 2010

GARCÍA GÓMEZ, Génesis, *Cante flamenco, cante minero: una interpretación sociocultural*, Barcelona, Anthropos, 1993

—, *José Menese: biografía jonda*, Madrid, El País Aguilar, 1996

—, «La memoria mítica en lo popular andaluz como símbolo de lo español» en *Lo andaluz popular, símbolo de lo nacional: tópicos y realidades*, Granada, Universidad de Granada, 2009, págs. 59-94

GARCÍA HORTELANO, Juan, *El grupo poético de los años 50 (una antología)*, Madrid, Taurus, 1978

GARCÍA JAMBRINA, Luis (ed.), *La promoción poética de los 50*, Madrid, Espasa Calpe, 2008

GARCÍA LORCA, Federico, *Autógrafos I* (prólogo, transcripción y notas de Rafael Martínez Nadal), Dolphin Book, 1979

—, *Epistolario completo* (edición de Andrew A. Anderson y Christopher Maurer), Madrid, Cátedra, 1997

—, *Juego y teoría del duende: 1933; seguido de cómo canta una ciudad de noviembre a noviembre: 1933; canciones de cuna españolas: 1928* (cronología y bibliografía de Domingo Rodríguez Romero), Barcelona, Nortésur, 2009

—, *Obra completa* (edición de Miguel García Posada), Madrid, Akal, 2008, Prosa I

—, *Poema del cante jondo* (edición crítica de Christian de Paepe), Madrid, Espasa Calpe, 1986

—, *Poema del cante jondo* (selección y prólogo de Luis García Montero), Madrid, Espasa Calpe, 1990

—, *Poema del cante jondo y Romancero gitano* (edición de Allen Josephs y Juan Caballero), Madrid, Cátedra, 1987

—, *Poema del cante jondo* (edición, introducción y notas de Mario Hernández), Madrid, Alianza Editorial, 1982

—, *Poemas* (selección y prólogo de Luis García Motero), Granada, Atrio, 2007

—, *Primer romancero gitano: 1924-1927* (edición de Mario Hernández)

—, *Romancero gitano* (edición y estudio de Christian de Paepe)

GARCÍA LORCA, Francisco, *Federico y su mundo* (edición y prólogo de Mario Hernández), Madrid, Alianza Editorial, 1980

GARCÍA MONTERO, Luis, «Andalucía como imagen literaria» en *Literaturas regionales en España: historia y crítica*, Zaragoza, Institución “Fernando el Católico”, 1994, págs. 101-116

—, (ed.), *El poema compartido*, Sevilla, Junta de Andalucía, Consejería de Cultura, 2003

- , «Luis Cernuda y Andalucía» en *Nostalgia de una patria imposible: estudios sobre la obra de Luis Cernuda*, Akal, 2005, págs. 47-67
- , *Un lector llamado Federico García Lorca*, Barcelona, Taurus, 2016
- GARCÍA PÉREZ, José, (ed.), *Y el Sur... La singularidad en la poesía andaluza actual*, Málaga, Corona del Sur, 1997
- GARCÍA POSADA, Miguel, *Acelerado sueño: memoria de los poetas del 27*, Madrid, Espasa, 1999
- GARCÍA TEJERA, María del Carmen, *Poesía flamenca: análisis de los rasgos populares y flamencos en la obra poética de Antonio Murciano*, Cádiz, Universidad de Cádiz, 1986
- , y HERNÁNDEZ, José Antonio (eds.), *Poetas andaluces de los años cincuenta: estudio y antología*, Sevilla, Fundación José Manuel Lara, 2003
- GARCÍA TORTOSA, Fernando, *Literatura popular y proletaria*, Sevilla, Universidad de Sevilla, Servicio de Publicaciones, 1986
- GARCÍA ULECIA, Alberto, *Las confesiones de Antonio Mairena*, Sevilla, Universidad de Sevilla, 2009
- GARCÍA VINUESA, Juan F., *La toná "En la calle La Armagura": estudio etnomusicológico aplicado a la creación musical contemporánea*
- GARFÍAS, Francisco, *Juan Ramón Jiménez*, Madrid, Taurus, 1958
- GERARDO, Diego, *Manuel Machado, poeta*, Editora Nacional, 1974
- GERENA, Manuel, *Cantando la libertad*, Madrid, Akal, 1976
- , *Cantes del pueblo para el pueblo* (prólogo de Francisco Candel y epílogo de Manuel Vázquez Montalbán), Barcelona, Laia, 1975
- GIBSON, Ian, *Federico García Lorca*, Barcelona, Crítica, 2011
- GIMÉNEZ MIRANDA, Juan Miguel, «Álbeniz, Falla, Granada y el flamenco» en *Papeles del Festival de Música Española de Cádiz*, N°5, 2010, págs. 81-97
- GINER DE LOS RÍOS, Francisco, *Estudios de literatura y arte*, Madrid, Librería de Victoriano Suarez, 1876

- GÓMEZ, Agustín, *De Silverio al "flamenglish"*, Córdoba, Universidad de Córdoba, 2004
- GÓMEZ L. QUIÑONES, Antonio, y PINO, José María del, (eds.), *La retórica del Sur: representaciones y discursos sobre Andalucía en el período democrático*, Sevilla, Alfar, 2016
- GÓMEZ OLIVER, Miguel (coord.), *Historia contemporánea de Andalucía*, Granada, Proyecto Sur de ediciones, 2000
- GONZÁLEZ ALCANTUD, José Antonio, *Agresión y rito y otros ensayos de antropología andaluza*, Granada, Diputación provincial de Granada, 1993
- , *Deseo y negación de Andalucía: lo local y la contraposición Oriente/ Occidente en la realidad andaluza*, Granada, Universidad de Granada, 2004
- GONZÁLEZ BLANCO, Andrés, *Los grandes maestros Salvador Rueda y Rubén Darío: estudio cíclico de la lírica española en los últimos tiempos*, Madrid, Pueyo, 1908
- GONZÁLEZ CLIMENT, Anselmo, *Cante en Córdoba: oído al cante*, Córdoba, Ayuntamiento de Córdoba, Área de Cultura, 1988
- , *Flamencología: toros, cante y baile* (prólogo de José María Pemán), Madrid, Escelicer, 1964
- GONZÁLEZ DE MOLINA, Manuel y GÓMEZ OLIVER, Miguel (coord.), *Historia contemporánea de Andalucía*, Sevilla, Junta de Andalucía, Consejería de Educación y Ciencia, 2000
- GONZÁLEZ LANDA, María del Carmen, *Estudio del Cancionero y Romancero de ausencias de Miguel Hernández*, Alicante, Caja de Ahorros provincial, 1992
- GRANDE, Félix, *Agenda flamenca*, Sevilla, Editoriales Andaluzas Unidas, 1985
- , *Federico García Lorca y el flamenco*, Madrid, Mondadori, 1992
- , *Memoria del flamenco*, Alianza editorial, Madrid, 1999
- , *Mi música es para esta gente*, Madrid, Seminarios y Ediciones, 1974
- , *Música amenazada*, Barcelona, 1996
- , y GONZÁLEZ ZAFRA, *Paco de Lucía y Camarón de la Isla*, Madrid, Caja Madrid, 1998

GONZÁLEZ TROYANO, Alberto, (ed.), *Andalucía: cinco miradas críticas y una divulgación*, Sevilla, Fundación José Manuel Lara, 2003

—, «El Semanario Pintoresco Español y la imagen de Andalucía en la literatura costumbrista» en *Costumbrismo andaluz*, Sevilla, Universidad de Sevilla, 1998, págs. 69-78

—, *La desventura de Carmen: una divagación sobre Andalucía*, Madrid, Espasa Calpe, 1990

GRIMALDOS, Alfredo, *Historia social del flamenco*, Barcelona, Península, 2010

GUILLÉN, Rafael, «Individualismo andaluz» en *Litoral*, Málaga, 1969 págs. 7 y 8

GUILLÉN GARCÍA, José, «La poesía social de Miguel Hernández» en *Litoral*, nº 73-75, 1978, págs. 162-180

GULLÓN, Ricardo, *Estudios sobre Juan Ramón Jiménez*, Buenos Aires, Losada, 1960

—, «Exotismo y modernismo» en *Estudios críticos sobre el modernismo*, Madrid, Gredos, 1974, págs. 279- 298

—, «La polémica entre Modernismo y Generación del 98» en *Actas del Congreso Internacional sobre el modernismo español e hispanoamericano y sus raíces andaluzas y cordobesas*, págs. 69-82, Córdoba, Diputación Provincial de Córdoba, 1987

GUTIÉRREZ, Balbino, *Enrique Morente: la voz libre*, Madrid, Fundación Autor, 2006

GUTIÉRREZ CARBAJO, Francisco, *La copla flamenca y la lírica de tipo popular*, I y II, Madrid, Cinterco, 1990

—, *La poesía del flamenco*, Córdoba, Almuzara, 2007

—, «La poesía de tipo popular en Antonio Machado» en *Hoy es siempre todavía: Curso internacional sobre Antonio Machado, Córdoba 7-22 de noviembre de 2005*, Córdoba, Ayuntamiento de Córdoba y Renacimiento, 2006, págs. 254-278

GUTIÉRREZ SOLANA, José, *La España negra*, Barcelona, Barral, 1972

HARO IBARS, Eduardo, «Félix Grande en busca de la difícil libertad» en *La Ortiga*, Nº 90-92, 2009, págs. 47-49

- HENRÍQUEZ UREÑA, Max, *Breve historia del modernismo*, México, Fondo de Cultura Económica, 1978
- HERNÁNDEZ, Antonio, *Una promoción desheredada: la poética del 50*, Bilbao, Zero, 1978
- HERNÁNDEZ, Miguel, *Obra completa* (edición crítica de Agustín Sánchez Vidal y José Carlos Rovira con la colaboración de Carmen Alemany), Madrid, Espasa Calpe, 1992
- HERR, Richard, *España contemporánea*, Madrid, Marcial Pons, 2004
- HINTERHÄUSER, Hans, «El concepto de fin de siglo como época» en *Actas del Congreso Internacional sobre el modernismo español e hispanoamericano y sus raíces andaluzas y cordobesas*, págs. 9-20, Córdoba, Diputación Provincial de Córdoba, 1987
- HURTADO BALBUENA, Sonia, *La copla: la poesía popular de Rafael de León*, Málaga, Fundación Unicaja, 2006
- INFANTE PÉREZ, Blas, *Orígenes de lo flamenco y secreto del cante jondo*, Sevilla, Junta de Andalucía, Consejería de Cultura, 1980
- IWASAKI, F., «El flamenco y la generación del 27», *Litoral*, 238, 2004, págs. 144-149
- JACOBS, Michael, «Cambios en la imagen de Andalucía: una perspectiva personal» en *Dos siglos de imagen de Andalucía*, Sevilla, Centro de Estudios Andaluces, 2006, págs. 107-116
- JIMÉNEZ, Juan Ramón, *Alerta* (notas de Francisco Javier Blasco), Salamanca, Universidad de Salamanca, Servicio de Archivos y Bibliotecas, 1983
- , *Arias tristes* (prólogo de Aurora de Albornoz), Madrid, Taurus, 1981
- , *El trabajo gustoso. Conferencias* (edición de Pedro Garfias), México, Aguilar, 1961^a
- , *Epistolario I 1898-1916* (edición de Alfonso Alegre Heitzmann), Madrid, Publicaciones de la Residencia de Estudiantes, 2006
- , *Estética y ética estética*, Madrid, Aguilar, 1967
- , *La corriente infinita. Crítica y evocación* (edición de Pedro Garfias), Madrid, Aguilar, 1961^b
- , *Leyenda (1896-1965)*, Madrid, Visor, 2006

JIMÉNEZ MILLÁN, Antonio, *Promesa y desolación: el compromiso de los escritores de la generación del 27*, Granada, Universidad de Granada, 2001

—, y SORIA OLMEDO, Andrés (eds.), *Rumor renacentista: el Veintisiete*, Málaga, Centro Cultural Generación del 27, 2010

LABANYI, Jo, «Antropólogos en Andalucía: el problema del tiempo» en en *Dos siglos de imagen de Andalucía*, Sevilla, Centro de Estudios Andaluces, 2006, págs. 41- 58

LACOMBA AVELLÁN, Juan Antonio, *Blas Infante: la forja de un ideal andaluz*, Sevilla, Fundación Blas Infante, 1983

—, *Historia contemporánea de Andalucía: de 1800 a la actualidad*, Córdoba, Almuzara, 2006

—, y FERRER PALMA, José E., *Historia de Andalucía*, Editorial Ágora, 1996

LARREA PALACÍN, Arcadio, *El flamenco en su raíz* (prólogo de Luis Rosales), Sevilla, Signatura, 2004

LAVAUUR, Luis, *Teoría romántica del cante flamenco: raíces flamencas en la coreografía romántica europea* (prólogo y edición de Gerhard Steingress), Sevilla, Signatura, 1999

LEBLON, Bernard, *El cante flamenco entre las músicas gitanas y las tradiciones andaluzas*, Madrid, Cinterco, 1991

LECHNER, J., *El compromiso en la poesía española del siglo XX*, Leiden, Universitaire Pers, 1968

LECOINTRE, Melissa, «La palabra perdida de Vicente Aleixandre: Sombra del paraíso y la memoria poética de los años 30» en *El maquinista de la generación*, N°22-23, 2013, págs. 160-173

LEFRANC, Pierre, *El cante jondo: del territorio a los repertorios: tonás, seguiriyas, soleares* (prólogo de José Manuel Caballero Bonald), Sevilla, Universidad de Sevilla, 2001

LEÓN, María Teresa, *Memoria de la melancolía*, Buenos Aires, Editorial Losada, 1970

- LINARES ALÉS, Francisco, «Peculiaridades e identificación en la obra de Salvador Rueda» en *Lo andaluz popular, símbolo de lo nacional: tópicos y realidades*, Granada, Universidad de Granada, 2009, págs. 197-226
- LITVAK, Lily (ed.), *El modernismo*, Madrid, Taurus, 1975
- LÓPEZ CASTRO, Armando, *Poetas del 27*, León, Universidad de León, 1993
- LÓPEZ MARTÍNEZ, María Isabel, *La poesía popular en la obra de Juan Ramón Jiménez*, Sevilla, Diputación Provincial de Sevilla, 1992
- , *Miguel Hernández y la poesía del pueblo*, Cáceres, Universidad de Extremadura, 1995
- LÓPEZ PARDO, Fernando, «Tingetera, Tingi y el mito de Anteo» en *Gerión*, Nº 33, 2015, págs. 105-113
- LOZANO, Carlos, *Rubén Darío y el modernismo en España 1888–1920: ensayo de bibliografía comentada*, New York, Las Américas, 1968
- LUCÍA, Paco de, «La persona más leal y honesta» en *La Ortiga*, Nº 90-92, 2009, págs. 232
- LUNA, José Carlos de, *De cante grande y cante chico*, Sevilla, Extramuros, 2007
- MACARRO VERA, Manuel, *Socialismo, República y revolución en Andalucía (1931-1936)*, Sevilla, Universidad de Sevilla, 2000
- MACHADO, Antonio y Manuel, *La lola se va a los puertos*, Madrid, La Farsa, 1929
- MACHADO, Antonio, *Poesía* (notas y comentarios de texto de María Pilar Palomo), Madrid, Narcea, 1985
- , *Poesía y prosa* (edición crítica de Oreste Macri con la colaboración de Gaetano Chiappini), Madrid, Espasa Calpe, 1988
- , *Soledades: poesías*, Madrid, Taurus, 1977
- MACHADO, Manuel, *Cante hondo: cantares, canciones y coplas compuestas al estilo popular de Andalucía* (postfacio de Domingo Rodríguez Romero), Barcelona, Nortedur, 2008
- , *Impresiones. El Modernismo: artículos, crónicas y reseñas (1899-1909)* (edición de Rafael Alarcón Sierra), Valencia, Pre-textos, 2000

—, *Poesías completas* (edición de Antonio Fernández Ferrer), Sevilla, Renacimiento, 1993

—, y PEMÁN, José María, *Unos versos, un alma y una época: discursos leídos en la Real Academia, con motivo de la recepción de Manuel Machado*, Madrid, Editoriales Españolas, 1940

MACHADO Y ÁLVAREZ, Antonio, *Biblioteca de las tradiciones populares*, Mairena de Aljarafe (Sevilla), Extramuros, 2009-2011

—, *Colección de cantes flamencos: recogidos y anotados por Demófilo* (introducción y notas de Enrique Baltanás), Sevilla, Portada Editorial, 1996

—, *El folk-lore andaluz*, Sevilla, Editoriales Andaluzas Unidas, 1986

—, *Obras completas* (edición, introducción y notas de Enrique Baltanás), Sevilla, Diputación Provincial de Sevilla, Área de Cultura y Ecología, 2005

MAINER, José Carlos, *Años de vísperas: la vida de la cultura en España (1931- 1939)*, Espasa Calpe, Madrid, 2006

—, *Falange y literatura*, Barcelona, RBA, 2013

—, *Historia de la literatura española*, VI, Madrid, Crítica, 2010

—, *Historia, literatura, sociedad (y una coda española)*, Madrid, Biblioteca Nueva, 2000

—, *La Edad de Plata (1902-1939), ensayo de interpretación de un proceso cultural*, Madrid, Cátedra, 1981

—, *Literatura y pequeña burguesía en España: (notas 1890- 1950)*, Madrid, Cuadernos para el diálogo, 1972

MANFREDI CANO, Domingo, *Gente de bronce y seda*, Madrid, Editora Nacional, 1965

MARCO, Tomás, *Historia de la música española. Siglo XX*

—, *Siglo XX*

MARÍN, Diego, *Poesía paisajística española: 1940-1970. Estudio y antología*, London, Tamesis Books, 1977

MARTÍN, Eutimio, *El oficio de poeta: Miguel Hernández*, Madrid, Aguilar, 2010

- MARTÍNEZ CUITIÑO, Luis, «Universalidad de algunas simbologías míticas en el *Poema del cante jondo*» en *Cuadernos Hispanoamericanos*, N° 435-436, 1986, págs. 581-590
- MARTÍN INFANTE, Antonio, «Génesis de un tópico del modernismo español: “la tristeza andaluza”» en *Nueva Revista de Filología Hispánica*, Tomo 55, N° 2, 2007, págs. 459-470
- MARTÍNEZ DE SOUSA, José, *Ortografía y ortotipografía del español actual*, Gijón, Trea, 2014
- MARTÍNEZ HERNÁNDEZ, José, *El cante flamenco: la voz honda y libre*, Córdoba, Almuzara, 2005
- MATAS CABALLERO, Juan, MARTÍNEZ FERNÁNDEZ, José Enrique y TRABADO CABADO, José Manuel, (eds.), *Nostalgia de una patria imposible: estudios sobre la obra de Luis Cernuda, Actas del Congreso Luis Cernuda en su centenario (1902-2002)*, Madrid, Akal, 2005
- MATEOS MIERA, Eladio, *Rafael Alberti y la música* (prólogo de Juan Cano Ballesta; epílogo de Antonio Sánchez Trigueros), Granada, Centro de Documentación Musical de Andalucía, 2009
- MAURER, Christopher, *Federico García Lorca y su “Arquitectura del Cante jondo”*
- MENÉNDEZ PIDAL, Ramón, *De primitiva lírica española y antigua épica*, Madrid, Espasa Calpe, 1977
- , «El estado latente en la vida tradicional», *Revista de Occidente*, N°2, 1963, págs. 129-152
- , *Los romances de América y otros estudios*, Buenos Aires, Espasa Calpe, 1948
- MIRÓ, Emilio, «El tiempo en la poesía de Manuel Machado», *Ínsula*, N° 608-609, 1997, págs. 35-39
- MOLINA, Ricardo, *Cante flamenco*, Madrid, Taurus, 1969
- , *Misterios del arte flamenco: ensayo de una interpretación antropológica*, Sevilla, Editoriales Andaluzas Unidas, 1986

—, y Antonio Mairena, *Mundo y formas del cante flamenco* (introducción de José Cenizo), Sevilla, Giralda, 2004

MONLEÓN, José, «Cante y sociedad española» en *Cuadernos Hispanoamericanos*, 1967, págs. 509-527

MOLINA FAJARDO, Eduardo, *Manuel de Falla y el “Cante jondo”* (prefacio y textos complementarios por Andrés Soria), Granada, Universidad de Granada, 1998

MONTESINOS, José F., *Costumbrismo y novela: ensayo sobre el redescubrimiento de la realidad española*, Madrid, Castalia, 1965

MONTOTO, Luis, *Por aquellas calendas*

—, *Prosa de Luis Montoto* (selección de Lourdes Ramos Kuethe), Sevilla, Ayuntamiento de Sevilla, Instituto de la Cultura y de las Artes, 2006

MORALES, Elena, «Félix Grande. Amor, guitarra y literatura» en *La Ortiga*, Nº 90-92, 2009, págs. 18-22

MORENO GALVÁN, Francisco, *Letras flamencas de Francisco Moreno Galván* (prólogo de José Manuel Caballero Bonald), Madrid, Universidad Autónoma de Madrid, 1993

MORENO NAVARRO, Isidoro, (introducción y selección de textos), *La identidad cultural de Andalucía: aproximaciones, mixtificaciones, negacionismo y evidencias*, Sevilla, Centro de Estudios Andaluces, 2008

—, «Antropología del andaluz» en MORENO, Isidoro, (introducción y selección de textos), *La identidad cultural de Andalucía: aproximaciones, mixtificaciones, negacionismo y evidencias*, Sevilla, Centro de Estudios Andaluces, 2008, págs. 145-150

MORADIELLOS, Enrique, *1936: Los mitos de la guerra civil*, Barcelona, Península, 2004

MUÑOZ MOLINA, Antonio, *La huerta del Edén: escritos y diatribas sobre Andalucía*, Madrid, Ollero y Ramos, 1996

NAVARRO GARCÍA, José Luis, *Flamenco en cafés y teatros (noticias de prensa, 1849-1936)*, Sevilla, Signatura, 2008

- , y ROPERO NÚÑEZ, Miguel, *Historia del flamenco*, vol. I, II, III, IV, V, Sevilla, Ediciones Tartessos, 1995
- NAVAS RUIZ, Ricardo, *El romanticismo español: historia y crítica*, Salamanca, Anaya, 1970
- NIEMEYER, Katharina, *La poesía del premodernismo español*,
- NEIRA, Julio, *Memorial de disidencias: vida y obra de José Manuel Caballero Bonald*, Sevilla, Fundación José Manuel Lara, 2014
- NÚÑEZ DE PRADO, Guillermo, *Cantaores flamencos*, Sevilla, Editoriales Andaluzas Unidas, 1986
- ONÍS, Federico de, *Antología de la poesía española e hispanoamericana (1882-1932)*, New York, Las Américas, 1961
- , *España en América: estudios, ensayos y discursos sobre temas españoles e hispanoamericanos*, Universidad de Puerto Rico, Editorial Universitaria, 1968
- OROZCO DÍAZ, Manuel, *Falla y Granada*, Obra Cultural de la Caja de Ahorros, Granada, 1976
- ORTEGA, Marie-Linda (ed.), *Escribir en España*, Madrid, Visor, 2002
- ORTEGA MUÑOZ, Juan Fernando, *Apuntes para una teoría de Andalucía*, Málaga, Ágora, 1992
- ORTEGA Y GASSET, «Teoría de Andalucía» en *La identidad cultural de Andalucía: aproximaciones, mixtificaciones, negacionismo y evidencias*, Sevilla, Centro de Estudios Andaluces, 2008, págs. 105-114
- ORTIZ, Fernando, *La estirpe de Bécquer: una corriente central en la poesía andaluza contemporánea*, Sevilla, Editoriales Andaluzas Unidas, 1985
- , *Lírica andaluza contemporánea (y dos prosistas singulares)*, Córdoba, Almuzara, 2007
- ORTIZ NUEVO, José Luis, «El flamenco, cante del pueblo» en *Cuadernos Hispanoamericanos*

—, «El mundo flamenco en la obra de los hermanos Manuel y Antonio Machado: *La Lola se va a los puertos*» en Cuadernos Hispanoamericanos, N° 304-307, 2, 1975-1976, págs. 1088-1904

—, *Pensamiento político en el cante flamenco: antología de textos desde los orígenes hasta 1936*, Sevilla, Editoriales Andaluzas Unidas, 1985

OSSA MARTÍNEZ, Marco Antonio de la, *Ángel, musa y duende: Federico García Lorca y la música*, Madrid, Alpuerto, 2014

PALENQUE, Marta, *Auras, gritos y consejos*, Badajoz, Servicio de Publicaciones, UNEX, 1991

—, *El poeta y el burgués: poesía y público 1850-1900*, Sevilla, Alfar, 1990

—, (ed.) *La corte de los poetas: florilegios de rimas modernas*, Sevilla, Renacimiento, 2009

—, «Simbolismo, popularismo, modernismo y la poesía de Manuel Machado» en *Ínsula*, N°608-609, 1997, págs. 32-34

PEMÁN, José María, *Poesía esencial* (estudio preliminar y selección de José Enrique Salcedo), Granada, Imprenta Comercial, 2002

PENALVA, Gonzalo, *Tras las huellas de un fantasma: aproximación a la vida y obra de José Bergamín*, Madrid, Turner, 1985

PÉREZ-CLOTET, Pedro, *Antología poética* (edición e introducción de José Antonio Hernández Guerrero), Sevilla, Fundación José Manuel Lara, 2003

—, *Obra literaria* (edición de José María Barrera López), Málaga, Centro Cultural de la Generación del 27, 2005

PÉREZ CUSTODIO, Diana, *Paco de Lucía: la evolución del flamenco a través de sus rumbas*, Cádiz, Universidad de Cádiz, 2005

PÉREZ FERRERO, Miguel, *Vida de Antonio Machado y Manuel*, Madrid, Espasa Calpe, 1973

PREDMORE, Michael, *La obra en prosa de Juan Ramón Jiménez*, 1966

PINEDA NOVO, Daniel, *Antonio Machado y Álvarez: Demófilo: vida y obra del primer flamencólogo español*, Madrid, Cinterco, 1991

—, «Cartas inéditas de Antonio Machado y Álvarez, *Demófilo*» en Homenaje a Demófilo, *Folk-Lore andaluz*, Nº10, Sevilla, Fundación Antonio Machado, 1993

—, «El fundador de la flamencología: Antonio Machado y Álvarez, *Demófilo*» en Cuadernos Hispanoamericanos, Nº 9-10, 1992, págs. 43-55

PIÑERO RAMÍREZ, Pedro M., (ed.), *Dejar hablar a los textos: Homenaje a Francisco Márquez Villanueva*, Vol.II, Sevilla, Universidad de Sevilla, 2005

—, (coord.), *De la canción de amor medieval a las soleares: profesor Manuel Alvar “in memoriam”*, Actas del Congreso Internacional “Lyra minima oral III, Sevilla, 26-28 de noviembre de 2011, Sevilla, Fundación Antonio Machado y Universidad de Sevilla, 2004

PIQUERAS, José A., *Cánovas y la derecha española: del magnicidio a los neocon*, Barcelona, Península, 2008

PLAZA ORELLANA, Rocío, *El flamenco y los románticos: un viaje entre el mito y la realidad*, Sevilla, Bienal de Arte Flamenco: Ayuntamiento Área de Cultura, 1999

POLO, José María, «Un gran honor para las gentes de “El olivo”», entrevista a Félix Grande, en *La Ortiga*, Nº 90-92, 2009, págs. 178-186

PREDMORE, Michael P., «La herencia andaluz en las *Soledades* de Antonio Machado», *Ínsula*, Nº 506-507, 1989 (Ejemplar dedicado a Antonio Machado), págs. 61-64

PRESTON, Paul, «Latifundistas y militares en la represión del Sur» en *Dos siglos de imagen de Andalucía*, Sevilla, Centro de Estudios Andaluces, 2006, págs. 25-40

PRIETO DE PAULA, Ángel L., *Poetas españoles de los cincuenta: estudio y antología*, Salamanca, Colegio de España 1995

QUILES FAZ, Amparo, *Estudios sobre Salvador Rueda*, Málaga, Sarriá, 2010

QUIÑONES, Fernando, *Antonio Mairena, su obra, su significado*, Madrid, Cinterco, 1989

—, *El flamenco, vida y muerte*, Barcelona, Laia, 1982

—, *Últimos rumbos de la poesía española: la postguerra 1939-1966*, Buenos Aires, Columba, 1966

RABASSÓ, Carlos A., *Federico García Lorca entre el flamenco, el jazz el afrocubanismo: Granada, Nueva York, La Habana*

RAMA, Ángel, *Rubén Darío y el modernismo*, Caracas, Alfadil, 1985

RAMONEDA, Arturo, *Antología de la poesía española del siglo XX (1890- 1939)*, Madrid, Alianza Editorial, 1996

RAMOS KUETHE, Lourdes, *Vida y obra de Luis Montoto*, Sevilla, Ayuntamiento de Sevilla, Área de Cultura, 2003

RAMOS ORTEGA, Manuel J. y JURADO MORALES, José, (coords.), *Rafael Alberti libro a libro: el poeta en su centenario (1902-2002)*, Cádiz, Universidad de Cádiz, 2003

REAL RAMOS, César, *Luis Cernuda y la Generación del 27*, Salamanca, Universidad de Salamanca, Servicio de Archivos y Bibliotecas, 1983

REGOYOS, Darío de, *Catálogo de exposición*, Madrid, Fundación Mapfre Vida, 2002

RENDÓN INFANTE, Olga, *Los poetas del 27 y el grupo Cántico de Córdoba: correspondencia entre Vicente Aleixandre y Ricardo Molina*, Sevilla, Alegoría, 2015

REYES CANO, Rogelio, *De Blanco White a la Generación del 27: estudios de literatura española contemporánea*, Sevilla, Universidad de Sevilla, 2000

—, «La Andalucía de Juan Ramón Jiménez como categoría ética y estética» en *Boletín de la Real Academia Sevillana de Buenas Letras: Minervae Baeticae*, N° 37, 2009, págs. 41-56

RICO, Francisco (coord.), *Historia y crítica de la literatura española*, Barcelona, Crítica, 1991

RÍO, Ángel del, *Historia de la literatura española II* (prólogo de José María Pozuelo Yvancos), Madrid, Gredos, 2011

RÍOS MARTÍN, J. Carlos, *La identidad andaluza en el flamenco*, Sevilla, Atrapasueños, 2009

RÍOS RUIZ, Manuel, *Ayer y hoy del cante flamenco*, Madrid, Itsmo, 1997

- , *El gran libro del flamenco*, Madrid, Calambur, 2002
- ROBLES RODRÍGUEZ, Francisco, *Juan Ramón Jiménez y el flamenco*, Sevilla, Signatura, 2009
- RODRÍGUEZ MARÍN, Francisco, *Cantos populares españoles*, Madrid, Atlas, 1981
- , *El alma de Andalucía en sus mejores coplas amorosas*, Madrid, Revista de Archivos Bibliotecas y Museos, 1975
- RODRÍGUEZ PADRÓN, Jorge, «La poesía de Félix Grande» en *Cuadernos Hispanoamericanos*, N° 211, 1967, págs. 217-222
- ROLDÁN FERNÁNDEZ, José María, *Los largos caminos del flamenco*, Huelva, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Diputación Provincial de Teruel, 1997
- ROMERO FERRER, Alberto, «En torno al costumbrismo del “Género andaluz”» en *Costumbrismo andaluz*, Sevilla, Universidad de Sevilla, 1998, págs. 125-148
- ROMERO LUQUE, Manuel, *Las ideas poéticas de Manuel Machado* (prólogo de Esteban Torre), Sevilla, Diputación Provincial de Sevilla, 1992
- , «Poética de la copla andaluza (Los Machado y su visión del flamenco)» en *Archivo Hispalense: Revista histórica, literaria y artística*, N° 228, 1992, págs. 41-62
- ROMERO MURUBE, Joaquín, *Canción del amante andaluz: poesías*, Barcelona, Luis Miracle, 1941
- , *Verso y prosa* (prólogo y selección de Francisco López Estrada), Sevilla, McGraw-Hill de España, 1971
- ROMERO TOBAR, Leonardo (ed.), *Literatura y nación: la emergencia de las literaturas nacionales*, Zaragoza, Prensas Universitarias de Zaragoza, 2008
- ROSALES, Luis, *El sentimiento de desengaño en la poesía barroca*, Madrid, Cultura Hispánica, 1966
- , *Esa angustia llamada Andalucía*, Madrid, Cinterco, 1987
- , *Obras completas*, Madrid, Trotta, 1996
- ROVIRA, José Carlos, (coord.), *Miguel Hernández, cincuenta años después*, Alicante, Comisión del Homenaje a Miguel Hernández, 1993

RUBIO CREMADES, Enrique, «Lo andaluz en las colecciones costumbristas de la segunda mitad del siglo XIX» en *Costumbrismo andaluz*, Sevilla, Universidad de Sevilla, 1998, págs. 169-180

RUEDA, Salvador, *Antología* (ed. Manuel Azaña), Sevilla, Alfar, 1994

—, *Canciones y poemas* (selección, texto, ensayo introductorio y notas de Cristóbal Cuevas), Madrid, Fundación Ramón Areces, 1986

—, *Granada y Sevilla: bajo-relieves*, Sevilla, Extramuros, 2010

—, *El ritmo* (edición de Marta Palenque), Exeter, University of Exeter, 1993

RUIZ SORIANO, Francisco, (ed.), *La generación del 1936: antología poética*, Madrid, Taurus, 1976

—, *Primeras promociones de la posguerra: antología poética*, Madrid, Castalia, 1997

SALÄUN, Serge, *La poesía de la guerra en España*, Madrid, Castalia, 1985

—, «Espectáculos (tradición, modernidad, industrialización, comercialización)» en *Los felices años veinte: España, crisis y modernidad*, Madrid, Marcial Pons, 2006, págs. 187-212

—, «Las rupturas estéticas: música y poesía» en *Los felices años veinte: España, crisis y modernidad*, Madrid, Marcial Pons, 2006, págs. 303-322

SALINAS, Pedro, *Ensayos completos* (edición de Solita Salinas de Marichal), Madrid, Taurus, 1983

—, *Ensayos de literatura hispánica: del Cantar del Mío Cid a García Lorca*, Madrid, Aguilar, 1961

—, *Literatura siglo XX*, Madrid, Alianza Editorial, 1970

SALINAS DE MARICHAL, Solita, *El mundo poético de Rafael Alberti*, Madrid, Gredos, 1968

SÁNCHEZ CASTAÑER, Francisco, *La Andalucía de Rubén Darío*, Madrid, Universidad Complutense de Madrid, 1981

—, «La tristeza andaluza» en *Estudios sobre literatura y arte dedicados al profesor Emilio Orozco Díaz*, Granada, Universidad de Granada, vol. III, págs. 299-306

SÁNCHEZ ROBAYNA, Andrés y DOCE, Jordi (eds.), *Poesía hispánica contemporánea: ensayos y poemas*, Barcelona, Galaxia Gutenberg, 2005

SÁNCHEZ TRIGUEROS, Antonio, *El modernismo en la poesía andaluza: la obra del malagueño José Sánchez Rodríguez y los comienzos de Juan Ramón Jiménez y Francisco Villaespesa*, Granada, Universidad de Granada, 1974

SANTA, Ángeles, (ed.), *Literatura y guerra civil: influencias de la guerra de España en las letras francesas e hispánicas. Actas del coloquio internacional, Lérida, 1-3 de diciembre 1986*, Barcelona, Universidad de Barcelona, Departamento de Filología, 1988

SANTOJA, Gonzalo, (ed.), *El color de la poesía (Rafael Alberti en su siglo)*, Madrid, Sociedad estatal de conmemoraciones culturales 2004

SERRANO, Carlos y AUBERT, Paul, «Hacia la modernización» en *Los felices años veinte: España, crisis y modernidad*, Madrid, Marcial Pons, 2006, págs. 35- 54

—, y SALAÜN, Serge (eds.), *Los felices años veinte: España, crisis y modernidad*, Madrid, Marcial Pons, 2006

SILVER, Philip W., *Ruina y restitución: reinterpretación del romanticismo en España*, Madrid, Cátedra, 1996

SORIA OLMEDO, Andrés, SÁNCHEZ MONTES, María José y VARO ZAFRA, Juan, *Federico García Lorca, clásico moderno (1898-1998)*, Granada, Universidad de Granada, 2000

—, «El neopopularismo en Alberti» en *Cuadernos Hispanoamericanos*, nº485-486, 1990, págs. 109-118

—, *Vanguardismo y crítica literaria en España (1910-1930)*, Madrid, Itsmo, 1988

SORIA ORTEGA, Andrés, «Notas sobre el andalucismo de Lorca» en *Valoración actual de la obra de García Lorca. Actas del coloquio celebrado en la Casa Velázquez*, Madrid, Universidad Complutense de Madrid, 1988, págs. 181- 208

SPANG, Kurt, *Inquietud y nostalgia: la poesía de Rafael Alberti*, Pamplona, Eunsa, 1973

STEINGRESS, Gerhard y BALTANÁS, Enrique (eds.), *Flamenco y nacionalismo: aportaciones para una sociología política del flamenco*, Sevilla, Fundación Machado, 1998

- , *Sobre flamenco y flamencología (escritos escogidos 1988-1998)* (prólogo de Manuel Ríos Ruiz), Sevilla, Signatura Ediciones de Andalucía, 1998
- , *Sociología del cante flamenco*, Sevilla, Signatura, 2006
- TÉLLEZ, Juan José, *Paco de Lucía: el hijo de la portuguesa*, Barcelona, Planeta, 2015
- TIJERAS, Eduardo, «Apunte de la tristeza y los viajes en Juan Ramón Jiménez» en *Cuadernos Hispanoamericanos*, N° 376-378, 1981, págs. 214-225
- TORRE GARCÍA, José María de la, *Ricardo Molina, biografía de un poeta*, Córdoba, Obra Social y Cultural Cajasur, 1995
- TORRECILLA, Jesús, *La Generación del 98 frente al nuevo fin de siglo*, Amsterdam, Rodopi, 2000
- TORRE ESTEBÁN, *Poesía y poética: poetas andaluces del siglo XX*, Sevilla, Alfar, 1987
- TORRES, Norberto, *Historia de la guitarra flamenca: el surco, el ritmo y el compás*, Córdoba, Almuzara, 2005
- TORRES CLEMENTE, Elena, *Biografía de Manuel de Falla*, Málaga, Arguval, 2009
- TORRES RODRÍGUEZ, Francisco, «Manuel Paso, premodernista», en *Actas del Congreso Internacional sobre el modernismo español e hispanoamericano y sus raíces andaluzas y cordobesas*, págs. 465- 474, Córdoba, Diputación Provincial de Córdoba, 1987
- TRAPIELLO, Andrés, *Las armas y las letras: literatura y guerra civil (1936-1939)*, Barcelona, Planeta, 1994
- TRENC, Eliseo, «Las artes plásticas entre 1917 y 1930» en *Los felices años veinte: España, crisis y modernidad*, Madrid, Marcial Pons, 2006, págs. 213-232
- TRUEBA, Antonio de, *El libro de los cantares*, Madrid, Imprenta de don Luis Palacios, 1862
- TUÑÓN DE LARA, Manuel, *Medio siglo de cultura española (1885- 1936)*, Madrid, Tecnos, 1984
- TUSELL, Javier, *La crisis del caciquismo andaluz*, Madrid, CUPSA, 1977

- VALERA, Juan, *Obras desconocidas* (edición de Cyrus C. Coster), Madrid, Castalia, 1965
- UCEDA, Julia, «Aproximaciones a una estética de Antonio machado (Las Andalucías)» en *Cuadernos Hispanoamericanos*, Nº 304-307, 1976, págs. 508-526
- URBANO, Manuel, *Andalucía en el testimonio de sus poetas*, Madrid, Akal, 1976
- , «Antonio Machado y el cante jondo: Notas para una propuesta de lectura andaluza» en *Cuadernos Hispanoamericanos*, Nº 373, 1981, págs. 69-101
- , «El cante jondo en la obra de Antonio Machado (dos notas a una entrevista)» en *Antonio Machado y Andalucía, Actas del Congreso Internacional “Antonio Machado y Baeza, 1912-2012”*, Sevilla, Universidad Internacional de Andalucía, 2013
- , «Notas para una aproximación a la copla flamenca en la obra de Juan Ramón» en *Cuadernos Hispanoamericanos*, Nº 376-378, 1981, págs. 302-335
- URRUTIA, Jorge, (ed.), *Poesía de la guerra civil española: Antología (1936-1939)*, Sevilla, Fundación José Manuel Lara, 2006
- VALVERDE, José María, *Azorín*, Barcelona, Planeta, 1971
- VAQUERO, Eloy, *Del drama de Andalucía: recuerdos de luchas rurales y ciudadanas*, Córdoba, Diputación Provincial de Córdoba, 1987
- VARGAS, Rafael, (entrevistador), *Entre el sueño y la realidad: conversaciones con poetas andaluces*, Sevilla, Guadalmena, 1992
- VÁZQUEZ MARÍN, Juana, *El costumbrismo español en siglo XVIII*, Madrid, Universidad Complutense de Madrid, 1992
- VELA DEL CAMPO, Juan Ángel, (coord.), *Historia de la música en España e Hispanoamérica*, Madrid, FCE, 2009
- VELÁZQUEZ GAZTELU, «Cantar a Machado» en *La generación del 98 y Manuel Machado ante el flamenco*, Murcia, Ayuntamiento, Comisión Asesora XXXVIII Festival, 1998, págs. 185-202
- VENEGAS, José Luis, «El Sur dentro del Sur: Andalucía y la persistencia del mito» en *La retórica del Sur: representaciones y discursos sobre Andalucía en el período democrático*, Sevilla, Alfar, 2016

VERDÚ DE GREGORIO, Joaquín, *Regeneracionismo y generación del 98: los universos de una crisis*, Madrid, Endymion, 1998

VERHAEREN, Emile, *La España negra*, Madrid, Casimiro, 2013

VILLENA, Luis Antonio de, *El fervor y la melancolía: los poetas de Cántico y su trayectoria*, Sevilla, Fundación José Manuel Lara, 2007

WASHABAUGH, William, *Flamenco: pasión, política y cultura*

ZAMORA VICENTE, Alonso, *Bohemia y literatura: de Bécquer al Modernismo*, Sevilla, Universidad de Sevilla, 1993

ZARDOYA, Concha, *Poesía española del 98 y del 27: estudios temáticos y estilísticos*, Madrid, Gredos, 1968

