

tante dramática, lo mismo que han hecho los señores Cavestany y Bretón en su última ópera estrenada en 1902 en el Teatro Lírico de Madrid, de fatal memoria, y que seguramente no será la última obra artística que inspire la vida del más famoso de los cantantes italianos del siglo XVIII.

BIBLIOTECA PARTICULAR
DE LA

Srita. Felicitas Lozaya

PROFESORA DE CANTO.

Al ilustre guitarrista Miguel Llobet

ACERCA DE "EL SOLITARIO,"
Y LA MÚSICA ANDALUZA

Acerca de "El Solitario,"
y la música andaluza

A nadie se le ocurrirá poner en duda que el ingenioso cuanto erudito don Serafín Estébanez Calderón no fuera uno de los mejores y más profundos conocedores que jamás existieron de la idiosincrasia del pueblo español, y más especialmente todavía de lo que en la actualidad, en la jerga corriente, llamaríamos *alma andaluza*. Tan grande y decidida afición á las cosas de la tierra, le llevó como de la mano, á estudiar los usos y costumbres de un pueblo poético y sentimental, noble y caballeresco, fantasioso y dicharachero, emporio de la gentileza, mapa de la gracia y compendio del donaire, que los pobladores de Andalucía son todo esto y aún algo más que me callo, por la sencilla razón de que no quiero decirlo, que si el hablar es plata, el silencio es oro, y en boca cerrada... etc., etc.

Y hecha semejante declaración, no podrá causar extrañeza que quien tanto amaba cuanto constituía algo típico y peculiar de los andaluces, no concediese especial atención á sus cantos y tona-

das, manifestación original y genuina de un arte singularísimo y espontáneo, denominado sin razón alguna *flamenco*, como si hubiera venido de Flandes; así como á aquellas sus tan deliciosas danzas, ya celebradas por Marcial, verdaderas maravillas de gallardía y donosura. Por lo que me parece que, con sobrada justicia, merece figurar el casticísimo escritor entre los más notables que de la música popular española se han ocupado, y ser estudiado bajo tal aspecto, no sospechado quizás por la mayoría de los que de sus trabajos trataron.

Al leer aquella primorosa colección de joyas de lenguaje y buen decir que bajo el título de *Escenas Andaluzas* publicó el escritor malagueño, se encuentran varios artículos (algunos de los más lindos como *La rifa andaluza* y la imponderable *Asamblea general*) que tocan de pasada é incidentalmente á semejante materia, aportando noticias, datos y observaciones en extremo curiosas é interesantes, sin contar tres verdaderas perlas, de gran importancia, tal es el acopio y caudal de conocimientos que revelan, para la historia ignorada del canto y la danza de Andalucía, y como consecuencia directa de la música popular de aquella región privilegiada. Son estos tres luceros, que ni los del tahalí de Orion, los artículos denominados: *El Bolero*, *Un baile en Triana* y *Baile al uso y danza antigua*, trinidad en que ocupa lugar preeminente el segundo, en que se abordan trascendentales problemas y se descubre y averigua el solar y genealogía de la *caña*, canto que es como si dijéramos la base y fundamento, la quinta esencia, la mónada primitiva, del mal llamado *cante flamenco*; pues hijos indiscutibles, naturales, legítimos ó adulterinos, de este tronco, de pura pro-

cedencia arábiga, son los *oles*, *tiranas*, *polos*, *medios polos*, *serranas* y *torvadas*, hasta llegar al *fandango*, generador indiscutible de las *Malagueñas*, *Rondeñas*, *Granadinas* y *Murcianas*, sin que dejen de pertenecer á la gloriosa familia, bien por agnación ó por cognación, las *Soleares*, *Jaberas* y *Peteneras*.

Quien desee saber lo que es una fiesta andaluza con todo su peculiar sabor y color, y no tuviera ocasión de presenciarse *de visu*, cosa en los tiempos modernos, bastante más difícil de lo que parece, por no decir imposible, ya que en los cafés motejados de *flamencos*, y otros lugares similares, sólo se ejecuta un arte chabacano y amanerado, lleno de sofisticaciones, cosméticos y colirios, á manera de doncella salida de casa de Celestina, que sólo puede dar el parche á gentes de poco *pesqui* y solazar á los *extrangis*; quien quiera conocer, vuelvo á decir, lo que era—hay que proclamarlo *siquier* sea con gran tristeza y dolor—una verdadera y legítima *fiesta andaluza*, coja el libro citado y lea las cinceladas páginas del artículo *Un baile en Triana*, en la seguridad y confianza de que á más de dar gusto al espíritu, quedará plenamente satisfecho.

Comienza el estilista admirable por determinar que las notas características del baile andaluz, son el meneo de los brazos y los quiebrros de cintura, diferenciándose en esto precisamente de las danzas, cuya principal parte estriba en los movimientos acompasados de los pies. La observación es justa, y desde antiguo reconocida, pues ya en tiempos de Cervantes, se distinguían por las mismas causas y razones las *Danzas*, propias de la gente grave y señorial, de los *Bailes* populares y por lo general desenvueltos. A la primera

categoría pertenecían todas las de movimientos pausados, autorizados y severos, como eran las llamadas: la *Gallarda*, la danza de los soberanos; la *Españoleta*, el *Turdión*, la *Pavana*, bautizada así porque los que la danzaban iban contoneándose abuecando la capilla, á manera de pavo real que hace la rueda; *Madama Orliens*, el *Pie de gibao*, la *Dama*, el *Caballero*, la *Haya*, el *Rey Don Alonso el Bueno* (1), la *Alta*, la *Baja*, la *Alemana*, el *Canario*, las *Folias*, el *Bran de Inglaterra*, y tantas otras mencionadas por infinitos autores desde el padre Mariana hasta Pellicer, sin contar lo que nos dice sobre el particular, Juan de Esquivel Navarro, en sus curiosos y eruditos *Discursos sobre el arte del dançado y sus excelencias y primer origen, reprobando las acciones deshonestas*. (Sevilla 1642.)

En el grupo de los bailes, no menos numerosos, encontramos todos los de carácter agitado y hasta truhanesco, propios de la Bética, como aquellos desenvueltos y lascivos, que bailaban las

(1) Los extraños nombres de estas danzas proceden, por lo general, de la letra de la tonada que en ellos se cantaban, como por ejemplo en el *Rey Don Alonso*, se decía:

El Rey Don Alonso el bueno
Gloria de la antigüedad, etc.

En el del *Caballero*:

Esta noche le mataron al caballero, etc.

También solía ocurrir lo propio en algunos bailes populares. Sirva de ejemplo el del *Villano*, cuya letra comenzaba:

Al villano que le dan
La cebolla con el pan, etc.

En el drama de Don Juan Ruiz de Alarcón y Mendoza, *El dueño de las estrellas*, los rústicos de la isla de Creta, bailan en torno de la estatua de Apolo, cantando al son del *Villano*.

famosas *Saltatrices* de Gades para solaz y recreo de los romanos, figurando en la lista, la empecada *Zarabanda* (1) que mereció anatemas y sufrió exorcismos, de donde proceden el *Ole* y la *Tirana*; la no menos libre y procaz *Chacona*, procedente, quizás, de las danzas indias de los habitantes del Chaco, región de la Argentina; el ¡Ay! ¡Ay!

(1) Según el Padre Sarmiento—dice el sabio jesuita Juan Andrés, en su notable obra: *Origen, progreso y estado actual de toda la literatura* (Madrid, Sancha, 1785)—la *Zarabanda*, «es una especie de composición, que es la más antigua de la poesía española, hecha para el canto y para el baile, y se ha formado á ejemplo de las secuencias eclesiásticas». Si su procedencia fué litúrgica, la *Zarabanda* varió mucho con el tiempo, llegando por su desenvoltura y desenfado, á provocar excomuniones eclesiásticas, y prohibiciones de los consejos. Sin embargo, resistió á tantos entredichos, y si al parecer moría, volvía á resucitar tan provocativa como en un principio. Era de carácter vivo y animado y compás de tres tiempos. Aunque su origen se remonta al siglo XII, lo cierto es que no se hizo popular en España hasta el reinado de Felipe II, llamando tanto la atención por lo deshonesto y desvergonzada, que el Consejo de Castilla la prohibió. Semejante prohibición dió mucho que hablar á las gentes de aquellos tiempos, en forma que se publicó un curioso papel titulado: *Relación de la vida y muerte de la Zarabanda, mujer de Antón Pintado* (imp. en Cuenca, en casa de Bartolomé de Selma, en el año de 1603). Supónese en dicho escrito, que doña Zarabanda murió de pesar, de resultas de la prohibición que hizo el Consejo de Castilla de que se bailase. Antes de espirar, hace testamento, dejando varias mandas á sus amigos y compañeros los demás bailes, y deja un recuerdo al célebre bufo italiano *Ganassa*, en la siguiente forma:

Otra manda, pues que muero,
quiero dejar á Ganassa,
que, pues en todo es ligero,
vaya, y diga al Cancervero
que aperciba la tenasa.

El coplero anónimo de la citada relación, había casado á la Zarabanda con el baile *Antón Pintado*. Mujer de muchos maridos, Quevedo, la casó en su romance *todo se lo muere el tiempo* con el otro baile el *Escarraman*, y el licenciado Jerónimo Huerta no vacila en llamarla *ramera pública del Guayacan*.

Es posible que el lector ignore quien fuera el *Ganassa*, antes nombrado. Llamábase Juan de nombre y era un actor italiano, que, á pesar de la lengua en que representaba, obtuvo muchos aplausos y ganó mucho dinero en la corte de Felipe II. A imitación de los perso-

¡Ay!, las *Gambetas*, la *Pirnida* ó *Pipironda*, el *Rastrojo*, el *Antón Pintado*, el *Juan Redondo*, la *Vaquería*, el *Pésame dello y mas*, la *Gorróna*, la *Carrreteria*, el *Rastro viejo*, el *Hermano Bartolo*, el *Dongolondrón*, el *Guirigay*, el *Pollo*, el *Guíneo*, la *Perra-moza*, la *Yapona*, la *Capona*, el *Villano* (1), el *No me las ame nadie*, el *Polvillo*, el *Pasacalle*, el *Zambapalo*, el *Colorín Colorado*, la *Tárraga*, el *Martín gaitero*, las *Jácaras*, las *Zapatetas*, y tantos otros tan regocijados y alegres; á los que siguieron, andando el tiempo, las *Seguidillas* famosas, que eran, según el príncipe de los ingenios españoles, «el brincar de las almas, el retozar de la risa, el desasosiego de los cuerpos, y finalmente, el azogue de todos los sentidos»; y el *Fandango*, que tanto entusiasmó al maleante y embaidor Casanova cuando lo vió ejecutar en Madrid; y el insigne *Bolero*, sin contar el *Zorongo*, el *Fandanguillo de Cádiz*, el *Charandé*, el *Cachirulo* y la *Geringoza del Fraile* (2), que aún he visto bailar en mi niñez en los montes de Málaga, todos ellos de

najes que interpretaba este actor bufo, se introdujeron en España las figuras de *donayre* ó gracioso de nuestro teatro, siendo Lope de Vega, el primero que los reprodujo en su comedia *La Francesilla*, según lo declara él mismo, en la dedicatoria de dicha obra al doctor don Juan Pérez de Montalván. Don Diego de Mendoza, en una *Sátira contra los poetas*, alude á Ganassa, y el mismo Lope, lo vuelve á nombrar en la epístola IV de su *Filomena*, diciendo:

Con esto, yo tal vez (no sé si es treta),
Donayres de Ganassa y de Trastulo,
les digo, que me traxo la estafeta
las sales de Marcial y de Catulo.

(1) El *Villano* es el baile de donde procede el *Zapateado*. En ambos se acompaña el tañido, dando golpes con los pies en el suelo ó sobre la tarima en que se ejecuta.

(2) Es este un baile muy animado y desenvuelto, en el que toman parte casi todos los presentes á la fiesta. Sale una pareja de bailarines, al comenzar la letra siguiente:

movimientos endiablados y provocativos, de ademanes lascivos y excitantes, llenos, en una palabra, de sapientísimas alusiones á lo más llamativo, recóndito y picante del amor.

Del *Bolero* hace el inclito Don Serafín, en el artículo á tal baile dedicado, una historia y monografía tan completa, que sería difícil hallar nuevos datos, aun buscándolos con candil, en libros especiales escritos de intento sobre la materia bailable y danzarina, como el *Breve tratado de los pasos de danzar á la española que hoy se estilan en las seguidillas, fandangos y otros tañidos* (1) de Don Pablo Minguet é Irol, autor de otras obras curiosas acerca del baile (2).

Y puesto que del *Fandango* (3) hablamos, de-

Aquí está la Geringoza del Fraile
con su geringozo,
y qué bien que la baila este mozo,
bonito y gracioso, etc., etc.

Después de algunas mudanzas, vueltas y revueltas, la bailadora deja á su contrincante, y dirigiéndose al corro que forman los asistentes, invita á uno de ellos para que la acompañe, haciendo, por su parte, el bailar lo mismo con una de las mozueltas que hay sentadas. La suerte se repite infinidad de veces, renovándose á cada paso las parejas, hasta que han tomado parte en el tripudio y algazara general la mayoría de los congregados en la fiesta; siendo de ver el alboroto que se arma cuando salen á bailar, maliciosamente invitados por la gente joven, alguna jamóna entrada en años, ó algún vejete curtido por el sol y los trabajos. Entonces se escuchan esas exclamaciones graciosas, esos dichos oportunos y esas agudezas ingeniosas, que han hecho célebres á los privilegiados hijos de la hermosa tierra de María Santísima.

(1) Madrid. Imp. del autor. 1761.

(2) Don Pablo Minguet é Irol, impresor y maestro de baile, publicó también: *Cuadernillo curioso de veinte contradanzas nuevas, escritas de cuantas maneras se han inventado hasta ahora, tienen la música muy alegre y con su bajo*. Madrid (hacia 1760); y *Arte de Danzar á la francesa*. Madrid. Oficina del autor 1758.

(3) Los antiguos *Diccionarios de la Academia Española* dicen del *Fandango*: «Baile introducido por los que han estado en los reinos de las Indias, que se hace al son de un tañido muy alegre y festivo.» Definición que no necesita más comentarios.

clararemos que dicho baile procede del que en la antigüedad se llamaba el *Jitano*, así se desprende de lo escrito por Don Braulio Foz, en su interesante *Vida de Pedro Saputo*, donde al describir las fiestas del tiempo de su biografiado, dice: «Tocaron después entre otras cosas el *Canario*, canción que entonces se usaba mucho, y bailaron el *Jitano*, que comenzaba á estar en boga, cuya canción y baile, de variedad en variedad, y de nombre en nombre, han venido á ser y á llamarse en nuestro tiempo, la *Jota* y el *Fandango*.» Semejante testimonio desmiente la leyenda de que el hermoso canto aragonés, fuera invención de Aben Jot, el músico árabe valenciano, desterrado por Muley Tarek á Calatayud. Según dicho autor, natural de Aragón por más señas, la *Jota* se conoció en un principio con el nombre de *Canario*, y la confusión se produce, si tenemos en cuenta que el *Canario* era «un tañido músico de cuatro compases, y baile que se hace acompañando el son con los pies con violentos y cortos movimientos», á lo que Covarrubias añade que se llamó así «por haber traído á España esta danza los naturales de Canarias». No es nuestro objeto dilucidar este intrincado problema, que más bien nos aparta del asunto principal del presente estudio.

Es un verdadero dolor que el erudito Solitario no aprovechase todas las notas, que me consta tenía recogidas, sobre el particular. ¡Cuántas maravillas no hubieran brotado de su bien cortada pluma, interesantes no sólo para la historia de la música popular española, sino muy convenientes, además, para el perfecto conocimiento de añejas costumbres, y la aclaración de ciertos pasajes de nuestras novelas picarescas! En su grata compañía hubiéramos pasado revista á las *Dan-*

zas nobles y recogidas, y á los bailes provocativos y desenvueltos, hasta llegar á las *Folias*, así llamadas por sus locos movimientos y extravagantes piruetas, sin olvidar las *Danzas de Espadas*, de remoto origen, que he visto bailar por los *espadantzaris* vascongados, y que, según se consigna en el delicioso *Guzmán de Alfarache*, se ejecutaba en el reino de Toledo, «en camisa y en gregüescos de lienzo con unos tocadores en la cabeza, y traen espadas blancas, y hacen con ellas grandes vueltas y revueltas, y en una mudanza que llaman la *degollada*, porque cercan el cuello del que los guía con las espadas, y cuando parece que se la van á cortar por todas partes, se les escurre de entre ellas»; terminando el recuento y enumeración de tales riquezas, con aquellos *Bailes de botarga y cascabel* (1), en que los danzantes, para mayor fiesta y regocijo, «se ponen sartales de cascabeles en los jarretes de las piernas, moviéndolos al son y compás de los instrumentos»; hasta finalizar y concluir en aquellos otros más bajos y callejeros, que llamaban *bailes de tararira*.

Pero basta de bailes y de danzas, que seguir por este camino fuera el cuento de nunca acabar, y volvamos á los cantos y cantares tan íntimamente unidos á los primeros á quienes, por lo general, sirven de acompañamiento y guía, puesto que las coplas, en los verdaderamente populares, señalan casi siempre las entradas y las mudanzas.

También es en este punto pródigo de conocimientos nuestro donoso escritor. Baste con recordar la siguiente descripción, para conocer la bondad del paño que gasta: «En tanto, cierto agradable bullicio y cierto sonoro estruendo, se pare-

(1) Véase el *Tesoro* de Covarrubias.

cía y oía por todas partes, y era que la orquesta se preparaba y el banquete no estaba lejos. En efecto: al lado de la vihuela maestra, se iban colocando otras guitarras de menos alcance, una tiorba de teclado corrido, dos bandurrias y un discante de pluma, todo punteado y rajado por manos diestras é incansables por extremo. Dos muchachos manejaban los platillos, engendrados con sendas planchas de veloneros; y un chicuchín que fué en tiempo de la banda del regimiento de Ecija, y dando el tin-tan con la ayuda de cierto antiguo tamborilero de los batallones de Marina, ponían la corona al instrumental» (1).

El trozo citado es delicioso, si bien en él se comete un pequeño error, en el que se suele caer con frecuencia, y consiste en confundir la *vihuela* con la *guitarra*, cuando, en realidad, se trata de dos instrumentos diferentes, puesto que si la última se punteó y rajeó siempre con los dedos, la primera se tañía, cuando se usaba, con ayuda del arco como la viola, ó bien con plectro como la mandolina ó la bandurria, abundando las referencias, que se encuentran en obras de los siglos pasados, á partir del siglo XIII, en que se comenzó á escribir en castellano, á las *vihuelas de arco* y á las *de péñola*. Nada menos que el arcipreste de Hita, en aquel famoso fragmento de su poema satírico, en que describe la recepción que clérigos, legos, frailes, monjas, dueñas y juglares hicieron á Don Amor, tañendo varios instrumentos (pasaje que viene á ser una interesante organografía de la época), establece bien á las claras la diferencia, nombrando á las dos categorías de *vihuelas* antes

(1) Véase *Asamblea general de los caballeros y damas de Triana*, etcétera, en las *Escenas Andaluzas*.

citadas, y distinguiendo dos clases de *guitarras*, las *latinas* y las *moriscas*, estas últimas:

De las voces aguda, de los puntos ariscas

Y por más señas que, en aquellos tiempos existiría quizás otra tercera clase de guitarras, la llamada *serranista ó serrana*, que se menciona en el *Poema ó Crónica rimada de Don Alfonso XI*, que fué escrita en vida de este monarca, ó sea en la primera mitad del siglo XIV.

Pero si el testimonio del arcipreste de Hita no fuera bastante, aún hay testigo de mayor excepción, en la persona de Don Vicente Espinel, gran conocedor en el asunto, pues á más de ser notable ejecutante, fué precisamente quien añadió, según refieren ciertos autores (1), la quinta cuerda aguda á la guitarra, que desde entonces se llamó en toda Europa, guitarra española. El célebre músico y poeta rondeño, en su ingeniosa novela *Vida del escudero Marcos de Obregón*, habla repetidas veces de las *vihuelas de arco*, haciendo algunas veces

(1) Habla del invento de Espinel Lope de Vega en la dedicatoria de su comedia *El Caballero de Illescas*, al propio escritor rondeño, y en la escena final del primer acto de *La Dorotea*, donde pone en boca de la vieja Gerarda lo siguiente:

«... á peso de oro habíades vos de comprar un hombre hecho y de pelo en pecho; que la desapasionase (á Dorotea) destos sonetos y destas nuevas *décimas ó espinelas* que se usan; perdonese lo Dios á Vicente Espinel, que nos trajo esta novedad y las *cinco cuerdas de la guitarra*, con que ya se van olvidando los instrumentos nobles, como las danzas antiguas, con estas acciones gesticulares y movimientos lascivos de las chaconas; en tanta ofensa de la virtud de la castidad y el decoroso silencio de las damas. ¡Ay de ti, Alemana y Piedelgibao, que tantos años estuvisteis honrando los Saraos! ¡Oh poderosa fuerza de las novedades!»

También se refieren á lo mismo, Nicolás Doizi de Velasco, en su *Nuevo modo de cifra para tañir la guitarra con variedad y perfección* (1640), y el Licenciado Gaspar Sanz en su *Instrucción de música sobre la guitarra española* (1674), dedicada al segundo Don Juan de Austria, hijo de Felipe IV.

referencia á las de *mano* y á las de *siete cuerdas*, sin confundirlas jamás con la *guitarra*, á quien designa por este nombre en otros pasajes de la misma obra (1).

Aunque es fama que el autor rondeño *acrecen-
tó la quinta cuerda* á la guitarra, existen razones bastante poderosas para creer que Vicente Espinel no fuera sino el portaestandarte y vulgarizador de dicho perfeccionamiento. En efecto, once años antes del nacimiento del inventor de la décima ó espinela, en 1544, Fray Juan Bermudo publicaba su *Tratado de la declaración de instrumentos*, donde en el capítulo 32 del libro II, pretende haber visto guitarras de cinco órdenes de cuerdas, lo que, si es cierto, y no es posible dudar de la palabra del autor del *Arte Trifaria*, echa por tierra las afirmaciones de Lope de Vega, Doizi de Velasco y Gaspar Sanz.

Una vez puesta en claro la diferencia entre la vihuela y la guitarra, con la maliciosa satisfacción que nos proporciona el haber tropezado y deshecho un error lingüístico del impecable Solitario, escuchémosle con fruición y oigamos cómo á los sonos de la orquesta por él tan magistralmente descrita, se suceden los *cantos, cantares, tonadas y corridas*, á que sirven de fondo, respaldo y acompañamiento. Ya en la *Caña*, «acento prolongado que principia por un suspiro, y que después re-

(1) Para terminar con este asunto, debo advertir (aunque el libro de referencia no sea de gran autoridad, por el descuido con que está formado) que en el *Diccionario castellano-toscano y Toscano-castellano* de Cristóbal de las Casas, impreso en Sevilla en 1650, corresponde á nuestra voz *vihuela*, la palabra italiana *viola*, traduciendo por *ribeba* ó *rebeca*, nuestra *guitarra*. Esta última correspondencia no me parece exacta, ya que la *guitarra* se llama en italiano, desde tiempos antiguos, *chitana*, así como se denominaba *guiterne* ó *guinterne* en antiguo francés.

corre toda la escala y todos los tonos, repitiendo por lo mismo un propio verso muchas veces, y concluyendo con otra copla por un aire más vivo, pero no por eso menos triste y lamentable.» Ya son el *Polo* ó bien las modernas *Serranas*, cuya copla «es por lo regular de pie quebrado. El canto principia también por un suspiro, la guitarra ó la tiorba rompe primero con un son suave y melancólico por *mi menor* (es exacto), pasando alternativamente y sin variación la mano izquierda de una posición á otra y la derecha hiere las cuerdas á lo rasgado, primero por lo dulce y blando, y después fuerte y airadamente, según la intención y sentido de la copla. El cantador ó cantadora entra cuando bien le parece, y la bailadora con sus crócalos de granadillo ó de marfil, rompe también sus movimientos con la introducción que tiene toda danza ó baile, que allí se llama *paseo*.» O bien es la *Malagueña Dolora* (así la apellida el insigne escritor, del nombre de la cantadora á quien la escuchó por vez primera), que tiene principio «en un arranque á lo malagueño muy corrido y con mucho estilo, retrayéndose luego y viniendo á dar salida á las desinencias del *Polo Tobalo*, con mucha hondura y fuerza de pecho, concluyendo con otra subida al primer entono»; ó por fin las *Peteneras*, que «son como *seguidillas* que van por aire más vivo, pero á las que la voz del cantador ó cantadora da una melancolía inexplicable.»

Nada olvida el Solitario, elevado en esta ocasión á la quinta potencia de la crítica musical, derrochando erudición sin pedantería, haciendo alarde de sus portentosos conocimientos y demostrando á cada paso su fina observación y exquisito buen gusto. Nada olvida, repito, el singular es-

critor; ni los *romances* ó *corridos*, cuyo acompañamiento tras un preludio, comienza con «aquellos trinos penetrantes de la primera, sostenidos con aquellos melancólicos dejos del bordón, compaseados todos por una manera grave y solemne, y de vez en cuando, como para llevar mejor la medida, dando el inteligente tocador unos blandos golpes en el traste del instrumento, particularidad que aumenta la atención tristísima del auditorio» y á cuya música se cantan las poéticas historias del *Conde el Sol Gerineldos* ó el *Indiano*, ó bien las picarescas aventuras del *Corregidor y la Molinera* (1); ni el *Polo Tobalo* que acompañan «al final y como en coro, los demás cantadores y cantadoras, cosa por cierto—añade—que no cede en efecto músico á las mejores combinaciones armónicas del maestro más famoso», mientras que los circunstancias marcan el ritmo, cada vez más veloz, dando palmadas. En los intermedios, cuando reposan los cantadores, el guitarrista distinguido entretiene al auditorio con la ejecución de alguna *rosa* ó *falseta*, especie de interludios melódicos, que los tocadores de rumbo y trapío suelen intercalar entre copla y copla de aquellos cantares serranos de ritmo ondulante y variado, en los que el hábil virtuoso sabe introducir uno y mil *duendes* (tal es el nombre, en verdad bien gráfico), que

(1) Algunos de estos *romances, relaciones* ó *corridos*, son bellísimos. Básteme citar el del *Corregidor y la Molinera*, así como el del *Indiano*, que han inspirado las célebres novelas de Pedro Antonio de Alarcón: *El sombrero de tres picos* y *El niño de la bola*. El primero se canta con una música muy picaresca é intencionada que subraya á las mil maravillas los chistes de la poesía y lo he oído ejecutar infinidad de veces, pero tan sólo en muy pocos pueblos de la Serranía de Ronda, de la Alpujarra ó de tierra de Medina y Jerez, es donde se conserva esta tradición árabe, que se va extinguiendo poco á poco y desaparecerá para siempre.

se da en el lenguaje técnico peculiar de este arte, á los adornos que embellecen cada una de las notas de la melodía.

Conviene advertir, que el golpe dado sobre el traste de la guitarra, que señala siempre un tiempo del ritmo, es de origen árabe: así como la costumbre de *jalear*, es decir, de acompañar el canto y el baile con palmadas que marcan las oscilaciones del compás y hasta en muchas ocasiones siguen y determinan un ritmo especial (1), lo que no es otra cosa sino el efecto que los músicos árabes llaman *Almasafih*. Como en las canciones orientales, el ritmo en los cantos andaluces no obedece á ley alguna, pasa del movimiento ternario al binario con tanta oportunidad, opera transiciones tan bruscas y de tan buen efecto, que es imposible dar una idea de las exquisitas bellezas que resultan de tales contrastes, pudiendo asegurarse que nunca se repite lo mismo; por lo que resulta punto menos que imposible fijar sobre la

(1) Sabido es que, las canciones y bailes de Andalucía las acompaña el pueblo con palmadas, *jaleando*, según la expresión técnica, y llevando un ritmo especial, del que resulta una vaga mezcla de sensibilidad y armonía. Don Hilarión Eslava en su ópera *El Solitario*, estrenada en Cádiz en Junio de 1841, intercaló un coro, acompañado de este modo, que produjo gran efecto, á pesar de su poca oportunidad, pues el asunto de la ópera se desarrollaba en Suiza. Lo que hizo decir á un poeta de la época:

Música, que adorna vaga
cantares de Andalucía.
Y su genio dió el vivir
á aquella aprendida idea;
que la Suiza que él se crea
nació en el Guadalquivir.

(Poesía de don Fermín de la Puente y Azpezechea, leída en la sesión pública que dedicó á Don Hilarión Eslava el Liceo de Sevilla en la noche del 3 de Julio de 1841. Publicada en la *Revista Andaluza*. Sevilla, 1841).

pauta algunos de aquellos cantares, tan llenos de adornos y floreos—los *alatychos* de los cantores orientales—que causan al oído el mismo placer que la arquitectura morisca causa á los ojos. Los arquitectos de la Mezquita cordobesa, pintaron ó esculpieron sobre cada ladrillo un motivo decorativo lleno de gracia; los cantadores andaluces, siguiendo tal ejemplo, adornan cada nota con dibujos meliosos y espléndidos gorjeos.

Nadie ha definido las cualidades de esta música tan original y expresiva, como el insigne «Solitario», que debía amarla con verdadero cariño. Aquí no puedo por menos de copiar al pie de la letra lo que él escribió (1).

«Y son muy de notar, por cierto, los toques y particularidades de este canto, que por lo mismo de ser tan melancólico y triste, manifiesta honda y elocuentemente que es de música primitiva. En él es verdad que no se encuentra el aliño, el afeite ó la combinación estudiada é ingeniosa de la nota italiana; pero en cambio, ¡cuánto sentimiento, cuánta dulzura y qué mágico poder para llevar el alma á regiones desconocidas y apartadas de las trivialidades de la actualidad y del materialismo de lo presente! Por eso el cantador, arrobado también como el ruiseñor ó el mirlo en la selva, parece que sólo se escucha á sí mismo, menospreciando la ambición de otro canto y de otra música vocinglera que apetece los aplausos del salón ó del teatro, contentándose sólo con los ecos del apartamiento y la soledad.»

Ni puede decirse más, ni puede decirse mejor dicho. Quien de tal manera se expresa, no sólo debía conocer á fondo el arte andaluz, sino prac-

(1) Véase: *Escenas Andaluzas*, «Un baile en Triana».

ticarlo ó haberlo estudiado con detenimiento, únicas formas de llegar á comprender perfectamente una cosa cualquiera, por ardua y difícil que parezca. Siempre sospeché que don Serafín debió poseer alguna habilidad musical, por más que no recuerde haberla visto consignada en ninguna de sus biografías y que ninguno de los individuos de su familia que he conocido y tratado conservase memoria de ella.

No obstante esta carencia de datos tradicionales, entre los papeles del ínclito escritor se ha encontrado una curiosa carta (que me ha comunicado con su exquisita bondad y amabilidad acostumbrada la única hija viviente del inmortal escritor malagueño), en la que parecen hallar confirmación mis sospechas y suposiciones. Voy, pues, á transcribirla:

«D. Serafín mío:

»La noche de pasado mañana es la que madame Viardot me ha señalado para que usted haga el chiste de cantar la caña con aquella sandunga y aquel escupir de majo que le entraron en el cuerpo con la crisma y la sal del bautismo. Dese usted, pues, por avisado, y vea en qué se le puede complacer por parte de la persona de este su amigo y servidor, q. s. m. b.,

»Luis González Bravo.

»28 Junio 1842.»

¿Sería, en realidad, un verdadero *cantaor flamenco*, como decimos hoy día, el bueno de don Serafín? ¿Limitábase á parodiar con su gracejo nativo el *cante jondo* y los *jipidos*, los ademanes y

los gestos propios de la gente maja? Difícil es contestar á tales preguntas. Pero fuera lo uno ó lo otro, es lo cierto que no hubiera sido solicitado con tanto empeño y gusto por personas de tanto valer—hay que advertir que la madame Viardot en cuestión no era más que la famosa Paulina García, cantante de singular renombre, hermana de la Malibrán, y gran perito en el arte andaluz, por ser hija de aquel insigne Manuel García, cantador único en todos los géneros y peregrino cultivador de *polos* y *serranas*, que componía él mismo,—sin que tuviera un gran talento músico y cómico el erudito y chispeante autor de las *Escenas Andaluzas*, cuyas páginas encantadoras quedarán como prueba de lo que fué la Andalucía neta y primitiva, cuando no la había transformado todavía la invasión extranjera y cuando la influencia del café cantante y del género chico no había matado aún á su delicioso y característico arte popular.

A Enrique Morera

PABLO GILSON