

TESIS DOCTORAL



Universidad de Málaga

Facultad de Filosofía y Letras

Programa de Doctorado
“Lingüística, Literatura y Traducción”

EL TEATRO MUSICAL BREVE:
TEORÍA, PRAXIS, INTERTEXTUALIDAD Y GÉNESIS
DEL ESPECTÁCULO FOLCLÓRICO ANDALUZ
DE LOS AÑOS 40, 50 Y 60

María Jesús Pérez Ortiz

Dirigida por el Catedrático
Enrique Baena Peña

Málaga, 2023



UNIVERSIDAD
DE MÁLAGA

AUTOR: María Jesús Pérez Ortiz

 <https://orcid.org/0009-0004-7774-4398>

EDITA: Publicaciones y Divulgación Científica. Universidad de Málaga



Esta obra está bajo una licencia de Creative Commons Reconocimiento-NoComercial-SinObraDerivada 4.0 Internacional:

<http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/legalcode>

Cualquier parte de esta obra se puede reproducir sin autorización pero con el reconocimiento y atribución de los autores.

No se puede hacer uso comercial de la obra y no se puede alterar, transformar o hacer obras derivadas.

Esta Tesis Doctoral está depositada en el Repositorio Institucional de la Universidad de Málaga (RIUMA): riuma.uma.es



UNIVERSIDAD
DE MÁLAGA

Departamento de Filología Española, italiana,
Románica, Teoría de la Literatura y Literatura
Comparada

**Enrique Baena Peña, DIRECTOR DE TESIS DOCTORAL,
catedrático de la Facultad de Filosofía y Letras (Universidad
de Málaga),**

HACE CONSTAR

Que MARÍA JESÚS PÉREZ ORTIZ, es estudiante de doctorado del Programa de Doctorado "Lingüística, Literatura y Traducción", con matrícula activa, y que ha realizado bajo mi dirección, la Tesis Doctoral titulada

"EL TEATRO MUSICAL BREVE: TEORÍA, PRAXIS, INTERTEXTUALIDAD Y GÉNESIS DEL ESPECTÁCULO FOLCLÓRICO ANDALUZ DE LOS AÑOS 40, 50 Y 60"

Revisado el presente trabajo estimo que reúne los requisitos establecidos según la normativa vigente. Por lo tanto, AUTORIZO la admisión a trámite y defensa pública de esta Tesis Doctoral para optar al grado de Doctor en la Universidad de Málaga.

Y para que así conste, lo firmo en Málaga a 23. De septiembre de 2022

Fdo. Enrique Baena Peña



DECLARACIÓN DE AUTORÍA Y ORIGINALIDAD DE LA TESIS PRESENTADA PARA OBTENER EL TÍTULO DE DOCTOR

D./Dña MARÍA JESÚS PÉREZ ORTIZ

Estudiante del programa de doctorado LINGÜÍSTICA, LITERATURA Y TRADUCCIÓN de la Universidad de Málaga, autor/a de la tesis, presentada para la obtención del título de doctor por la Universidad de Málaga, titulada: EL TEATRO MUSICAL BREVE: TEORÍA, PRAXIS, INTERTEXTUALIDAD Y GÉNESIS DEL ESPECTÁCULO FOLCLÓRICO ANDALUZ DE LOS AÑOS 40, 50 Y 60

Realizada bajo la tutorización de ENRIQUE BAENA PEÑA y dirección de ENRIQUE BAENA PEÑA (si tuviera varios directores deberá hacer constar el nombre de todos)

DECLARO QUE:

La tesis presentada es una obra original que no infringe los derechos de propiedad intelectual ni los derechos de propiedad industrial u otros, conforme al ordenamiento jurídico vigente (Real Decreto Legislativo 1/1996, de 12 de abril, por el que se aprueba el texto refundido de la Ley de Propiedad Intelectual, regularizando, aclarando y armonizando las disposiciones legales vigentes sobre la materia), modificado por la Ley 2/2019, de 1 de marzo.

Igualmente asumo, ante a la Universidad de Málaga y ante cualquier otra instancia, la responsabilidad que pudiera derivarse en caso de plagio de contenidos en la tesis presentada, conforme al ordenamiento jurídico vigente.

En Málaga, a 20 de SEPTIEMBRE de 2022

Fdo.: MARÍA JESÚS PÉREZ ORTIZ
Doctorando/a

Fdo.: ENRIQUE BAENA



Edificio Pabellon de Gobierno Campus El Ejido.
29071
Tel.: 952 13 10 28 / 952 13 14 61 952 13 71 10
E-mail: doctorado@uma.es

A mi marido e hijos, por sus continuas palabras de aliento y apoyo constantes.

El hombre para ser feliz no necesita de honor ni riquezas: lo estrictamente necesario basta para la alegría del cuerpo, el cultivo desinteresado de las letras para el goce del espíritu, el cumplimiento del deber para la satisfacción de la conciencia.

Lacordaire

ÍNDICE

PÓRTICO	13
AGRADECIMIENTOS.....	15
INTRODUCCIÓN	19
I. EL TEATRO MUSICAL DESDE LA TONADILLA ESCÉNICA DIECIOCHESCA HASTA EL ESPECTÁCULO FOLCLÓRICO DEL S.XX	27
1. Origen y desarrollo histórico de la tonadilla escénica: evolución del género. Su estilo musical y carácter popular. Escritores, compositores, tonadilleras, teatros, instrumentos musicales.....	27
1.1 El majismo goyesco: tipos populares madrileños y sus relaciones con el teatro breve musical. Su esencial casticismo y formar de vestir.....	48
2. El folklore andaluz: el flamenco y los cafés cantantes. ‘Tablaos’ históricos. Sus intérpretes.....	57
3. El género ínfimo: el cuplé, el teatro de variedades y la revista.....	94
II. LA COPLA O CANCIÓN ANDALUZA	137
1. Iniciación y desarrollo	137
2. Literatura y folclore andaluz: La copla y los poetas del 27	175
III. CONSIDERACIONES HISTÓRICAS DEL TEATRO ESPECTACULAR ANDALUZ DESDE SUS INICIOS HASTA SU ECLOSIÓN COMO FENÓMENO DE MASAS EN LAS DÉCADAS DE LOS 40 Y 50	211
1. Introducción.....	211
2. Corpus de los libretos.....	219
1. La Petenera (1927). Poema dramático de Francisco Serrano Anguita y Manuel Góngora.....	219
(Obras escénicas fundacionales del género)	
2. La copla andaluza (1928). Original de Antonio Quintero y Pascual Guillén.....	219
3. El alma de la copla (1929). Original de Antonio Quintero y Pascual Guillén.....	219
4. Bronce y Oro (1930). Comedia dramática, original de Salvador Mauri y Sixto Cantabrana con ilustraciones musicales del maestro Quiroga	219

5. Las calles de Cádiz (1933). Letra de Ignacio Sánchez Mejías, canciones de Federico García Lorca y música de Manuel de Falla. (Desgraciadamente no he podido encontrar dicho libreto por lo que no se encuentra en el tomo de los Anexos, no figurando en su índice. Sin embargo, dada la información que poseo sobre dicho texto tanto de fuentes de oralidad como de otras diversas, procedo a realizar un breve comentario en el Minicorpus seleccionado de los libretos, dada su importancia, al tratarse de una obra escénica fundacional del género).....	223
6. Morena Clara (1935). Comedia original de Antonio Quintero y Pascual Guillén y música del maestro Mostazo.....	224
7. María de la O (1935). Comedia original de Salvador Valverde y Rafael de León; música del maestro Manuel López Quiroga.....	224
8. Los Amos del barrio (1938). Sainete zarzuelado, original de Lerena y Llabrés y música de Manuel López Quiroga	224
9. Gracia y justicia (1938). Comedia original de Antonio Quintero (continuación de Morena Clara).....	224
10. La Reina Fea (1940). Fantasía lírica, original de Fernando Márquez Tirado y Pedro Llabrés Rubio; música del maestro Manuel López Quiroga.....	224
11. Escenificación de Tatuaje (Aguafuerte de Puerto) (1941). Original de Rafael de León y Xandro Valerio; música del maestro Manuel López Quiroga.....	224
12. Ropa tendida (1942). Apunte de sainete; letra de Rafael de León y Antonio Quintero; música del maestro Manuel López Quiroga	224
13. Retablo Español (1943). Arte folclórico escenificado (fantasía lírica), original de Antonio Quintero y Rafael de León; música del maestro Quiroga	225
14. Solera de España (1943). Espectáculo original de los autores Antonio Quintero y Rafael de León; música del maestro Quiroga.....	225
15. Karma (1944). Comedia en verso, original de Eduardo Manzanos y José María Lueso; música del maestro Quiroga	225
16. Pregón de Feria (1946). Estampa lírica escenificada, original de Quintero, León y Quiroga.....	226
17. Gloria la Petenera (1947). Poema lírico-dramático, original de Quintero, León y Quiroga.....	226
18. Pasodoble (1947). Fantasía lírica, original de Quintero, León y Quiroga.....	226

19. Las viejas ricas (1947). Comedia dramática con aires zarzueleros, original de José María Pemán y José Carlos de Luna; música de Juan Tellería.....	226
20. Zambra (1948). Espectáculo original de Quintero, León y Quiroga.....	232
21. Solera de España nº5 (1948). Fantasía lírica, original de Quintero, León y Quiroga.....	226
22. Redondel (1948). Espectáculo original de Quintero, León Y Quiroga.....	233
23. Una canción y un clavel (1949). Fantasía lírica con aires de sainete, original de Quintero, León y Quiroga.....	233
24. Solera de España nº 6 (1949). Espectáculo folclórico de los autores Quintero, León y Quiroga	234
25. Tonadilla (1949). Fantasía lírica de Quintero, León y Quiroga ...	234
26. Corazón de España (1949). Espectáculo original de Antonio Quintero y Rafael de León; música del maestro Manuel López Quiroga.....	234
27. Rosa Espinosa (1950). Fantasía lírica, original de Antonio Quintero y Rafael de León; música del maestro Manuel López Quiroga.....	236
28. La Maravilla Errante (1950). Fantasía lírica, original de Quintero, León y Quiroga.....	236
29. La Niña del Trance (1950). Apunte de sainete, original de Antonio Quintero y Rafael de León; música del maestro Manuel López Quiroga.....	236
30. En el corazón Banderas (1950). Fantasía lírica, original de Antonio Quintero y Rafael de León; música del maestro Manuel López Quiroga.....	241
31. La Niña Valiente (1951). Romance lírico, original de Quintero, León y Quiroga.....	244
32. Cante y Pasión (1951). Fantasía lírica, original de Antonio Quintero y Rafael de León; música del maestro Manuel López Quiroga.....	244
33. La Copla Nueva (1951). Espectáculo folclórico de Quintero, León y Quiroga.....	245
34. La marquesa Chulapa o Pan y quesillo. (1951), estreno. Fue compuesta en 1937. Sainete zarzuelero, con libreto original de Lerena y Llabrés; música del maestro Manuel López Quiroga...	246
35. Aventuras del querer (1952). Fantasía lírica, original de Antonio Quintero y Rafael de León; música del maestro Manuel López Quiroga.....	248

36. Alegrías de Juan Vélez (1952). Romance Lírico, original de Antonio Quintero y Rafael de León; música del maestro Manuel López Quiroga.....	249
37. El Puerto de los Amores (1952). Fantasía lírica, original de Quintero, León y Quiroga	250
38. Dolores la Macarena (1953). Fantasía lírica de Quintero, León y Quiroga.....	251
39. Torres de España (1953). Fantasía Lírica, original de Quintero, León y Quiroga.....	253
40. Salero de España (1953). Fantasía lírica, original de Quintero, León y Quiroga.....	255
41. Luces de Feria (1954). Fantasía lírica, original de Antonio Quintero, Rafael de León; música del maestro Manuel López Quiroga.....	257
42. Copla y bandera (1954). Fantasía lírica, original de Quintero, León y Quiroga.....	258
43. El libro de los sueños (1954). Fantasía lírica, original de Quintero, León y Quiroga.....	259
44. Romance de Juan Clavel (1955). Fantasía lírica, original de Quintero, León y Quiroga	259
45. La Venta de los toreros (1956). Espectáculo folclórico, original de Antonio Quintero, Rafael de León y Manuel López Quiroga	260
46. El Patio de los luceros (1956). Espectáculo original de Antonio Quintero, Rafael de León y Manuel López Quiroga.....	261
47. Carrusel Gitano (1957). Fantasía cómico-lírica folclórica, con letra original de Antonio García Padilla; música del maestro Quiroga	262
48. Puente de Coplas (1957). Fantasía lírica, original de Quintero, León y Quiroga.....	262
49. Luna y guitarra (1958). Romance Lírico, original de Rafael de León; música de Quiroga.....	264
50. Carrusel de España (1959) Fantasía lírica, original de Rafael de León y Molina Moles; música del maestro Quiroga	266
51. La Copla Morena (1960). Fantasía lírica, original de Antonio Quintero y Rafael de León; música del maestro Manuel López Quiroga	268
52. La Copla ha vuelto (1961). Fantasía lírica, original de Antonio Quintero, Rafael de León y los maestros Quiroga y Pavón.....	272
53. Coplas de Rosa Pinzón (1961). Fantasía lírica, original de Antonio Quintero y Rafael de León; música del maestro Quiroga.....	278
54. Martirio La Cantaora (1964). Romance escenificado, original de Andrés Molina Moles y música de Manuel López Quiroga	279

Libretos s/f

55. Niña Belén. Boceto de sainete de A. Quintero y Rafael de León; música del maestro Quiroga	282
56. Embrujo. Estampa andaluza, original de Antonio Quintero y Rafael de León; música del maestro Quiroga.....	283
57. Sueño de Navidad. Fantasía lírica, original de Antonio Quintero y Rafael de León; música del maestro Quiroga.....	284
58. Fotografía al minuto. Apunte sainete fotográfico, original de Antonio Quintero y Rafael de León; música del maestro Quiroga	284
59. Feria de abril. Estampa lírica, original de Antonio Quintero y Rafael de León; música del maestro Manuel López Quiroga.....	285
60. El alma del pueblo. Comedia asainetada.(S.D)	285
61. Gente Morena. Álbum malagueño antiguo, en tres estampas, original de Antonio Quintero y Rafael de León; música del maestro Quiroga	286
62. Una cosa seria. Fantasía cómico-lírica, original de Antonio Quintero y Rafael de León; música del maestro Manuel López Quiroga	286
63. Entre col y col. Apunte sainete sevillano, original de Antonio Quintero y Rafael de León; música de Manuel López Quiroga ..	287
64. En el Campo cubano. Boceto lírico-dramático, original de Antonio Quintero y Rafael de León; música de Manuel López Quiroga	288
65. Madrid-Sevilla. Pasillo cómico-lírico, original de Pedro Pérez Fernández y Antonio Quintero; música del maestro Quiroga ...	289
66. Por Televisión. Fantasía lírica arrevistada, original de Fernando Márquez Tirado y Jesús Agacino de Armas; música de los maestros Quiroga y Segovia	290
67. Los pies por alto. Entremés cómico-acrobático, original de Antonio Quintero y Rafael de León; música del maestro Manuel López Quiroga.....	292
2.1. Minicorpus de los libretos seleccionados para su estudio.....	292
2.2. Claves teatrales para el estudio del Minicorpus de los libretos.....	293
2.3. Estudio y presentación de los libretos.....	314
LA COPLA ANDALUZA.....	314
EL ALMA DE LA COPLA	337
LAS CALLES DE CÁDIZ.....	360
MORENA CLARA.....	373

MARÍA DE LA O	399
ESCENIFICACIÓN DE TATUAJE.....	428
ZAMBRA.....	438
SOLERA DE ESPAÑA Nº 5	461
LA NIÑA VALIENTE.....	492
SALERO DE ESPAÑA	522
EL LIBRO DE LOS SUEÑOS	554
LA COPLA HA VUELTO	583
 2.4 Apartados clasificatorios temáticos de las más significativas canciones	 610
 IV. CONCLUSIONES	 731
 V. BIBLIOGRAFÍA.....	 745
 VI. APÉNDICES DOCUMENTALES (OBRAS: EN PENDRIVE ADJUNTO)	 767
La Petenera	1
La copla andaluza.....	61
El alma de la copla.....	95
Bronce y oro	129
Morena Clara.....	286
María de la O.....	325
Los Amos del barrio.....	453
Gracia y justicia.....	478
La Reina Fea.....	515
Escenificación de Tatuaje (Aguafuerte de Puerto).....	549
Ropa tendida	555
Retablo Español	626
Solera de España.....	666
Karma	707
Pregón de Feria.....	793
Gloria la Petenera.....	837
Pasodoble	874
Las viejas ricas	965
Zambra.....	1104
Solera de España nº 5	1119
Redondel	1149
Una canción y un clavel.....	1183
Solera de España nº 6	1312
Tonadilla.....	1327
Corazón de España	1359
Rosa Espinosa	1435

La Maravilla Errante.....	1453
La Niña del Trance.....	1486
En el corazón Banderas.....	1511
La Niña Valiente.....	1560
Cante y Pasión.....	1578
La Copla Nueva.....	1640
La Marquesa Chulapa o Pan y quesillo.....	1658
Aventuras del querer.....	1769
Alegrías de Juan Vélez.....	1787
El Puerto de los Amores.....	1806
Dolores la Macarena.....	1823
Torres de España.....	1841
Salero de España.....	1855
Luces de Feria.....	1957
Copla y bandera.....	2080
El libro de los sueños.....	2151
Romance de Juan Clavel.....	2169
La Venta de los toreros.....	2277
El Patio de los luceros.....	2311
Carrusel gitano.....	2328
Puente de coplas.....	2390
Luna y guitarra.....	2409
Carrusel de España.....	2511
La Copla Morena.....	2579
La Copla ha vuelto.....	2657
Coplas de Rosa Pinzón.....	2716
Martirio La Cantaora.....	2734
Niña Belén.....	2749
Embrujo.....	2758
Sueño de Navidad.....	2772
Fotografía al minuto.....	2783
Feria de abril.....	2800
El alma del pueblo.....	2819
Gente Morena.....	2874
Una cosa sería.....	2925
Entre col y col.....	2947
En el Campo cubano.....	2963
Madrid-Sevilla.....	2987
Por Televisión.....	3056
Los pies por alto.....	3121

PÓRTICO

Escuchadme... Soy el alma inmortal de la copla andaluza. Hoy he venido a mostrarme a vosotros plenamente, ya que estando recogida en lo más noble de vuestros espíritus, aún no habéis acertado a hallarme... Ahora me contemplaréis bajo la envoltura de la farsa, y el latido de emoción que halléis en mí será el mismo que otras veces conmovió vuestros corazones, en una ráfaga de ternura o en un sublime impulso de generosidad. Me habéis calumniado y escarnecido porque alguna vez me visteis bajo un disfraz tosco y grosero, y por ello, vengo hoy con la noble vestidura del arte en demanda de vuestro amor. Los únicos artistas inmortales son la naturaleza y el corazón del pueblo, y del gigantesco choque de los dos, surgió el milagro de la copla, ungida como ellos, por la mano de Dios... Los músicos poetas de Medina Zahara me cantaron en los patios bermejos de alcázares maravillosos, y desde entonces, fugitiva y radiante, misteriosa y profunda, vivo unida eternamente al espíritu de la raza. Y estoy en el beso de los enamorados, y en el tañido del esquilón, y en la roja pasión de los rivales, y en el manso oleaje de las espigas bajo el sol. La copla está crucificada en la raza y en vuestro corazón, porque cada español lleva dentro un poeta.

Alegoría (reproducción del cuadro *Carcelera* de Romero de Torres); perteneciente a la comedia popular de Antonio Quintero y Pascual Guillén *La copla andaluza*, estrenada en el Teatro Pavón, de Madrid, el 22 de diciembre de 1928.

Esa gran cantidad de espectadores y oidores de la radio de cretona necesitaba llenar el alma en una España de miedos e incertidumbres, en una España en que sí se ponía el sol en muchos corazones. En una España donde no había espacio para el sueño...

Estas canciones, metáforas universales, despertaban las adormiladas conciencias de los españoles, logrando que en sus ojos brillara un atisbo de luz, de emociones compartidas, sin fisuras... Si hay lugar para la subcultura que nos envenena el alma, ¿quién puede quitarle a esta lírica popular escenificada el lugar de la esperanza...? Está en nosotros el abanico de respuestas a la miseria y a la maravilla de estar vivos.

Es el teatro espectacular de todos los que se levantaban todos los días de la semana para intuirlo, pensarlo, sentirlo, escribirlo, actuarlo, producirlo y emitirlo...

AGRADECIMIENTOS

El agradecimiento es la memoria del corazón
Anónimo

Encabezo esta página con una cita anónima de indudable belleza literaria. Y abundando en su reflexión, como dijo Thornton Wilder, sólo se puede decir que estamos vivos en esos momentos cuando nuestros corazones están conscientes de nuestros tesoros, y es que mi corazón ha gozado del tesoro de haber contado con el apoyo e inestimable ayuda de don Manuel López Quiroga y Clavero, hijo del célebre maestro Quiroga, aquel que dijo que la canción andaluza es la canción de España, la canción española por antonomasia y que su música era teatral, adecuada siempre a la acción y a la palabra.

He tenido la gran suerte de poder acceder al archivo particular del maestro Quiroga por mediación de su hijo, hoy día propietario y director de Ediciones Quiroga (SEEMSA), sita en Alcalá 70, Madrid; también musicólogo, abogado, miembro de SGAE y presidente de la Asociación Española de editores de música (AEDM). Fue un verdadero lujo disponer de un material realmente novedoso y, en ocasiones, con apuntes y correcciones realizadas de la mano del ilustre musicólogo sevillano. Desde estas páginas, querido Manolo, muchas gracias. Al fin, se va llevar a cabo el proyecto, ese que tanto esperabas pero que, por distintas circunstancias, se fue demorando. ¿Cómo no iba a sacar a la luz esa maravilla de textos que con tanta solicitud me enviabas? Espero que en esta tesis doctoral el nombre de tu padre, ya escrito con letras de oro en nuestra historia de la música española, suene de forma especial, pues esa música modeló mi espíritu en los ya muy lejanos años de mi infancia y adolescencia, haciéndome sentir la sacudida del arte verdadero.

Mi agradecimiento a Francisco Ruiz, cuyo archivo particular, unos de los más ricos de nuestro país, cubre las más exigentes expectativas de todo investigador que se acerque a este género. También quiero dar las gracias al sevillano Enrique Castro, otro gran aficionado al género y cuya rica colección de textos (estampas líricas escenificadas) he tenido a mi disposición, especialmente las interpretadas por la gran diva de la canción española que fuera doña Juana Reina, de la que escribí su biografía (*Juanita Reina Un estilo, una época*, ed. Arguval, Málaga, 2006) y para la que me proporcionó, en su día, un exhaustivo e interesantísimo material.

No puedo olvidar en estas páginas el nombre de Federico Casado Algreni, “Caracolillo”, extraordinario bailaor y bailarín y, asimismo, viudo que fuera de Juanita Reina. Ya no está entre nosotros, pero estoy segura que desde algún balcón del cielo disfrutará con esta investigación, para la que tanto me aportaron sus continuas y fructíferas conversaciones.

Tampoco puedo olvidar el nombre del insigne periodista Carlos Herrera, gran aficionado a la copla y al teatro musical andaluz y, asimismo, admirador confeso de la actriz y cantante, Juanita Reina, para la que el genial trío de ases Quintero, León y Quiroga escribieran más de treinta espectáculos folclóricos. Decías, querido Carlos, en el prólogo que escribiste para mi libro *Testimonios y Evocaciones*, Grupo Editorial 33, Málaga, 2014, en Homenaje a la artista sevillana:

“¿A quién le puede extrañar que los más escogidos poetas de una o dos generaciones dedicasen todo tipo de loas y versos a una artista como Juana Reina? Este libro que tiene entre sus manos y que ha sido confeccionado con el mimo de los orfebres antiguos por María Jesús Pérez Ortiz (...) le podrá dar una dimensión aproximada de la figura que fue, que sigue siendo, la gran Juanita, la gran señora, la gran trovadora, la gran cantante de Sevilla. Poemas y poemas surgidos de plumas privilegiadas adornaron una vida extraordinariamente singular, una carrera sin parangón, y vinieron a decir que en el molde de aquella muchacha de la calle Parras no cabía nadie más (...). Así fue Juana. (...), le dio a la copla, a la canción andaluza, a la canción española, una dimensión dramática no vista hasta ese momento. Su forma de cantar una tragedia o una comedia musicada, masticando las palabras para que estas no fueran empachosas, moderando los llantos para que las truculencias no estuvieran sobreactuadas, acentuando los sentimientos para que estos fuesen medidos y verosímiles, era ciertamente incomparable; de ahí que muchos de los letristas o poetas de la época vieran como sus obras, sus historias, crecían de la mano de esta mujer absolutamente impar (...)

Juana, (...), disponía de una voz fresca como los amaneceres posados en cualquier marisma. (...). Con un solo matiz de su voz ya hacía felices a la legión de seguidores que le era fiel desde cualquiera de los espectáculos que estrenaban en Zamora y luego acababan en el Calderón de Madrid. (...) Su desgarró, su voz hecha para la épica taurina, la hicieron diferente... Bien lo sabemos los que la hemos admirado sinceramente. Su recital de maneras y paseos, su dominio de la escena — ¡qué gran diva perdió la ópera!—, esa contención suya en el gesto para no hacer de una pena una escena griega (...), esa forma suya de detener las manos un centímetro antes de cualquier exageración y uno más allá de la poquedad, la han convertido en un mito.

(...) Pemán, Valerio, Ochaíta, muchos más...y, evidentemente, Rafael de León, el supremo traductor de las cosas del pueblo, el gran elevador de los decires de los patios y corrales a manera de poesía exquisita. Todos ellos supieron ver en Juanita su gran virtud: en todo su quehacer, un lamento era más que un dolor, un ahogo algo más que una pasión y una sonrisa, una sencilla sonrisa, mucho más que un hervor. (...).

Pero no pierdan más tiempo conmigo. (...) y vuelvan a verla a ella, a la Gran Dama de España, pasear señorialmente por el escenario primoroso de los versos que para ella fueron escritos.”

Gracias, querido amigo, por tus bellas y enriquecedoras palabras dedicadas a esa gran diva, a esa Medea del amor humano y cuya admiración comparto contigo. Gracias, por lo que he aprendido de un género que ha estado denostado pero que para mí, vale toda la retórica, porque ellos son la verdad: el grito; el desgarró; el desconchón irremediable en la pared de la vida.

También deseo manifestar mi más sincero agradecimiento a todas las personas, instituciones y entidades y, muy especialmente, a todos los autores (poetas, compositores artistas...) que me han prestado su desinteresada colaboración en el proceso de documentación de esta tesis doctoral con la que pretendo darle rigor académico a un género que ha formado parte muy importante del imaginario colectivo de todo un país.

Y dejo para el final, el más entrañable de los agradecimientos, a la persona de la que he recibido el mayor apoyo, el mayor empuje para que esta investigación, ya iniciada hace años, no se quedara en el cajón del olvido. Mi querido director, Dr.

Enrique Baena Peña. Insigne catedrático de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada de la Universidad de Málaga, por derecho propio, tras una dilatada y fructífera carrera profesional; incansable investigador que ha indagado y analizado hasta la saciedad con el rigor del estudioso y la sensibilidad del sabio, sabiendo combinar en sus escritos el rigor con la amenidad y acercando la realidad a la mejor de las comprensiones. Buena muestra de sus valores intelectuales, literarios y humanos. Y es que el Dr. Baena está dotado de una profunda capacidad creadora y de una singular sensibilidad para captar la belleza... Tuvo la gran suerte de conocer y formar una entrañable familia con una de las más reconocidas poetisas del panorama literario actual: nuestra querida y admirada Dra. Rosa Romojaro Montero; gran docente, investigadora, creadora porque en ella todo es grande como su exquisita sensibilidad. De ella, creo que el profesor Baena ha recibido hermosas lecciones de vida. ¡Menudo tándem...! Y yo he tenido la gran suerte de conocerlos. Porque los verdaderos sentimientos de admiración y afecto incondicional no hay que titubear en manifestarlos, aunque pueda haber alguien que esto no lo entienda por la sencilla y elemental razón de que no ha tenido jamás la dicha de sentirlo. ¡Qué hermosa y gran verdad...!, querido director y amigo.

INTRODUCCIÓN

Hasta ahora, mi relación profesional con el universo del folclore andaluz y, por ende, de canción andaluza o española (ingrediente fundamental de aquellos conocidos espectáculos folclóricos de posguerra), no ha sido la de una especialista incondicional, sino más bien la de una espectadora atenta, fascinada por esa fuerza brutal de forma y contenido, por esa tremenda plasticidad que impregna las interpretaciones mejores, ya históricas, de las grandes cantantes, por esa identificación de un pueblo con su propia cultura.

No debo ocultar mis sentimientos de ternura hacia un lenguaje al que en principio, por formación y trayectoria profesional, puedo ser ajena. Pero tras mis relecturas del repertorio áureo de la Canción Española, he podido comprobar que determinados temas de sabor andaluz, tal vez tópicamente andaluz, incidieron de forma definitiva en la fundamental unidad del espectáculo folclórico y de los afectos y rumores que los textos y la música popular española pueden abrir todavía hoy en nuestra emotividad. Aunque he de constatar que, también, esa afición por el folclore y todo tipo de manifestación artística popular me viene de antiguo. Siempre reconocí un especial papel a la poesía popular (tal vez con un sentimiento reprimido por exigencias académicas o sociales). Como tantos especialistas, pienso que esa poesía está encarnada en la vida, en las costumbres y en el sentir colectivo del pueblo. Pero lo que, sin duda, acrecentó esa natural vivencia mía en el pasado fue cuando, por primera vez y a muy corta edad, es decir, un aspecto de la memoria, asistí a la representación de un espectáculo folclórico de la que fuera entonces una dama de la canción española, Juanita Reina. La puesta en escena de sus canciones con letras del reconocido poeta Rafael de León; musicadas por el también inolvidable maestro Quiroga y con estampas creadas por el famoso escenógrafo y hombre de teatro, Antonio Quintero, despertaban en el público un verdadero fervor. Público heterogéneo, perteneciente tanto a la burguesía como al pueblo llano que ocupaba las localidades del paraíso, como es sabido, llamado entonces “gallinero”.

Había comenzado a germinar en mi conocimiento una aproximación no exenta de admiración que, con el paso de los años, dio sus frutos en una monografía que le dediqué a esta reconocida artista, tratando su biografía y su trayectoria en el espectáculo¹.

Este Cancionero Español, desde mi dedicación a la Filología, me ha concedido el privilegio de recuperar por medio de la palabra el saber popular que encierran esos tan a veces “denostados” espectáculos folclóricos que, en su mayoría, presenta una temática andaluza, lo que en mi propia vivencia subrayó las claves mediante las que empecé a tratar el valor de la literatura y el arte popular y su naturaleza. En mi trayectoria, después vendría un acercamiento más riguroso mediante contribuciones de investigación a un género que, sin duda, nos pertenece y ha sido recepcionado por un público ávido de sus creaciones. Aunque la época de florecimiento fueron los años cuarenta y cincuenta del pasado siglo, sin embargo, en los años treinta se pusieron en escena importantes espectáculos folclóricos que fueron considerados como

¹ Pérez Ortiz, María Jesús, *Juanita Reina Un estilo, una época*, ed. Arguval. Málaga, 2006.

fundacionales del género² y, asimismo, incluidos en el Corpus³ teatral que presentamos en esta investigación.

En este aspecto, mi objetivo ha sido despojar de aprioris o, también, artificios pseudofolclóricos, un conjunto temático cuyo mayor atractivo, y su más definitivo valor, estriba en su directa comunicatividad, lo que ha valido que una cierta tendencia acrítica lo condenara al desprecio o al silencio. Por lo mismo, ser expresión popular, sería necesario no sólo poner en valor este género, sino situarlo en su contexto social, emocional, afectivo y auténtico, donde se aúna la poesía popular, la música y la escena, con significativos resultados dada la calidad de sus creadores. Por ello, recuperarlo a nivel literario, artístico e intelectual, realidad que ya viene sucediendo, permite, además, gozar de un interés en la investigación que bucea este interesante campo de la creación que está pidiendo lograr un justo y merecido reconocimiento académico. Su riqueza verbal, sus valores éticos y estéticos, así como su peculiar fonética, su léxico, su temática, y el reflejo de los usos y costumbres, dan forma a una idiosincrasia natural de sus personajes que provocaban una generalizada y auténtica explosión de sentimientos.

Reputados intérpretes hacen explícito este reconocimiento, y estos van desde la Goya, Raquel Meyer, Mari Paz, Amalia Molina, Estrellita Castro, Imperio Argentina, Concha Piquer, Juana Reina... por citar algunos de los puntales más representativos; y entre ellos, Miguel de Molina, Angelillo, Manolo Caracol, Juanito Valderrama o Antonio Molina.

De otro lado, poetas capaces de sintetizar en unos versos una historia de amor o desamor, de venganza, de celos o de pasión hasta llegar al crimen conforman en sus creaciones un estado de pureza sentimental: un canto de amor y muerte. Son poetas de la talla de Raffles, Gil Asensio, los Quintero y Oliveros Castellví, y tras la Guerra Civil, el más grande del género, Rafael de León, cuyo nombre se escribió con letras de oro en una época en la que no sólo el teatro, sino la radio y una incipiente industria cinematográfica eran los modos de entretenimiento que llenaban el ocio, y la

² Uno de los momentos fundacionales del género folclórico acontece el 10 de junio de 1933, cuando Encarna López, *La Argentinita*, monta una compañía, asesorada por Federico García Lorca, con libreto del escritor y torero Ignacio Sánchez Mejías, presentando en el Teatro Falla de Cádiz las estampas coreográficas y dramáticas: *El amor brujo* (una nueva versión), *El café de Chinitas* de Lorca, etc. Fue un despliegue de talentos que tuvo trascendencia regional andaluza.

El 16 de junio del mismo año en el *Teatro Español* de Madrid, la Compañía de *La Argentinita* presentó *Las calles de Cádiz*, colección de estampas líricas que supuso la clave de todo lo ocurrido en la canción española a partir de entonces. Con estas piezas junto con las obras escénicas *La copla andaluza* (1929) y *El alma de la copla* (1928), ambas de Antonio Quintero y Pascual Guillén, había nacido un nuevo teatro musical español.

³ En referencia a los autores de las obras fundacionales del género e incluidas en el Corpus de esta investigación, cabría hacernos una pregunta: ¿Por qué se ha identificado el folclore andaluz con la canción española? Quien mejor para respondernos que el maestro que más canciones musicó de este género (unas 5.000): “La identificación se debe única y exclusivamente a los desaparecidos autores de comedias Quintero y Guillén que, (...), escribieron *La copla andaluza* (en 1929) (...). Estos autores elevaron el rango del flamenco, incluyéndolos en obras de teatro, dándole al público a conocer los grandes cantes de Andalucía, que hasta entonces eran desconocidos”. (Miguel Espín y Romualdo Molina, *Quiroga un genio sevillano*, Fundación Autor, Madrid, 1999, p. 70).

A los flamencólogos, siguiendo a *Demófilo*, no podía cuadrarles el teatro musical inventado por Quintero y Guillén al dramatizar con argumento un arte esencialmente lírico. Mas poco a poco se fue extendiendo el cultivo de los cantables narrativos y Salvador Valverde junto con el compositor Font de Anta, consiguen una obra maestra: *Cruz de Mayo* (1922), que acredita definitivamente el género.

necesidad de evasión de los españoles; y asimismo en esta relación se encuentran: el dramaturgo Antonio Quintero, un técnico experimentado en la stampa andaluza; Salvador Valverde, Xandro Valerio y José Antonio Ochaíta. O músicos como Ruperto Chapí, Tomás Bretón, Fernández Caballero o Pablo Luna y, posteriormente, ya entrados en los cuarenta, Manuel López Quiroga, quien había realizado sobre la partitura el mismo proceso de fusión y readaptación de ritmos populares que Rafael de León hizo en sus letras con respecto a la poesía popular; también: Juan Mostazo, Juan Solano y los maestros Perelló y Gordillo... por citar unos pocos nombres.

Incluso nuestro cine que desde la época muda tuvo siempre vocación cantarina y desde 1907 se dedicó a rodar zarzuelas, intentó en no pocas ocasiones imprimir un aire digno de alguna composición musical que ha quedado en la memoria como paradigma de lo que debería ser una puesta en escena. El cine musical español con ribetes folclóricos comenzó, no obstante, a tener difusión en los años treinta, cuyas estrellas más importantes fueron Imperio Argentina (bautizada así por Jacinto Benavente) y Estrellita Castro.

No es de extrañar cómo, a poco que se revise nuestra historia literaria contemporánea, los más escogidos poetas cultos sintiesen especial predilección por el género popular. Tampoco podemos olvidar que, en aras de ese contexto emocional y mediante una música de la piel, se aluda a un sentimiento de ensueño y de nostalgia, a una intrahistoria del pequeño teatro musical español, fiel exponente de vernáculos y genuinos modos de la cultura española.

A Rafael de León no se le puede negar ese papel protagonista en la historia cultural del espectáculo y, en este sentido, no es deseable verlo como un mero representante de oscuros años, o como una oscura sombra de lorquismo. Lo cierto es que sus coplas aún perviven como clásicos contemporáneos de una cultura popular y de masas que entonces conmovieron los corazones de tantos y tantos espectadores. En sus canciones podemos encontrar motivos amorios de la literatura clásica⁴, resultando evidente su vinculación con una secular tradición literaria en la que se dibujan sentimientos y pasiones que perviven en nuestro inconsciente colectivo.

Los objetivos de mi estudio son necesariamente ajustados a una investigación con término, porque la materia en juego es de una magnitud inmensa, y porque los parámetros que integra este gran Corpus son múltiples y variados, desde su raíz popular. Entendemos que estamos frente a una verdadera historia del teatro breve musical andaluz y, asimismo, por extensión, de la canción española —siendo uno de sus ingredientes fundamentales—. Todo ello nos requiere análisis literarios, históricos, sociológicos, de técnicas y establecimiento de públicos, de profesionales (autores, compositores, directores, empresarios, músicos...), de mentalidades y prácticas culturales en vigor, de la poética teatral y de la música, es decir, de todos los códigos de referencia. El teatro breve musical español exige esa pluridisciplinaridad, abierta, comparada, que es imposible unificar de una forma reducida. Ordenar estos datos y filtrarlos a través de nuestra memoria y de nuestro conocimiento, con base en la Teoría literaria y la Literatura Comparada, lo vemos como una garantía en el camino de recuperación de un género que creemos debiera ocupar un lugar significativo en los Anales del Teatro breve Musical Español.

⁴ El trabajo del doctor Ramírez de Verger pone en evidencia la vinculación de nuestro poeta a una tradición literaria muy antigua en la que se ha modulado una geometría de las pasiones no alterada sustancialmente en los últimos veinte siglos.

Cada región merecería un análisis específico de sus raíces pero es fundamentalmente en Andalucía donde se centra mi estudio, con su fascinante antropología cultural. Asimismo, esta investigación busca aportar, como decimos, una rehabilitación de la literatura y el espectáculo folclórico andaluz, marcando un camino que queremos transitar para comprender de un modo riguroso estas aportaciones creativas a la cultura popular.

Tras esta exposición preliminar, donde ya menciono motivaciones y justificaciones del trabajo elegido y su relevancia, creo necesario, además, puntualizar algunos aspectos.

En primer lugar, el motivo que me ha llevado a abordar el estudio de esta temática es la importancia que ha tenido en el marco de la tradición oral. El teatro de los Siglos de Oro es un espectáculo total en que la música tuvo una importancia fundamental dentro de la representación. Una comedia o drama de tres actos presentaba al comienzo, al final o intercalados, diversos números de danza, música y canción.

En el índice de esta tesis doctoral se pone de manifiesto cómo antes de abordar el análisis, teoría y praxis de los espectáculos folclóricos de posguerra, he creído necesario realizar un recorrido por sus antecedentes: así, la jácara entremesada, género donde se incluían, junto a diálogos hablados, el canto y la danza. A finales del siglo XVII era una especie de ópera bufa en miniatura de fuerte sabor popular, germen de la “tonadilla escénica” del siglo XVIII (embrión de la zarzuela), con la que inicio mi investigación.

El extenso repertorio de tonadillas recopiladas por José Subirá⁵ nos da idea del auge que tuvo este género. Es más, el público solía asistir al teatro teniendo en cuenta si en el espectáculo había tonadilla o no y, en la mayoría de los casos, el interés del mismo se basaba en la actuación de determinadas tonadilleras; este hecho, la importancia de la personalidad de la intérprete en el espectáculo popular, se repetirá invariablemente en los diferentes estudios de la evolución del género. En mi hipótesis de trabajo, pretento justificar el influjo y paralelismo de la tonadilla escénica dieciochesca y los espectáculos folclóricos del siglo XX.

Al final del siglo XIX el espectáculo musical cantado de corte popular lo integraban fundamentalmente el género chico, es decir, la zarzuela, de tema y música netamente españoles, y los espectáculos de variedades. Al mismo tiempo hicieron su aparición los espectáculos flamencos, sobre todo en Andalucía, si bien pronto se extienden a todo el país; en ellos el folclore racial del sur —en sus diversas manifestaciones, desde los bailes y cantes ligeros a lo jondo— se convierte en el centro de la escena, marcando una época dorada del género que tuvo sus más genuino espacio en los cafés cantantes⁶.

De otro lado, el éxito del cuplé⁷ fue extraordinario desde principios de siglo hasta los años treinta; a partir de ese momento pierde su posición de privilegio frente

⁵ Subirá, José, *La tonadilla escénica: sus obras y autores*, ed. Labor, Barcelona, 1933.

⁶ Blas Vega, José, *Los cafés cantantes de Sevilla*, Cinterco, Madrid, s.f.: “La calles ofrecen una gama de variadas distracciones, hasta unto que empezó, sobre todo, en Madrid el gusto por la ‘nocturnidad’, volviéndose ya una costumbre para todos desde la aristocracia hasta la plebe. La zarzuela de Chueca ‘Los transnochadores’, se basa en esa costumbre” (véase “Chispero”, Prensa Castellana, Madrid, 1953, p. 5).

⁷ Salaün, Serge, *El cuplé (1900-1936)*, Colecc. Austral, ed. Espasa Calpe, Madrid, 1990.

a los ritmos de tinte andaluz. Sin embargo, tanto se populariza el término francés que termina por dar nombre a todo tipo de canción personalizada que se interpreta en cafés cantantes y salones de variedades. Las cupletistas o canzonetistas cantaban indistintamente traducciones de canciones de éxito francesas, es decir, “cuplés pseudoparisinos” o temas de autores españoles que contenían personajes y ambientes referidos a España y a sus personajes y regiones más típicas: Madrid, Andalucía, Aragón...

En los años treinta las variedades decaen, es decir, el cuplé; y de la misma manera que el cante jondo se dulcifica y se hace más asequible al gran público, así los cuplés toman los quejíos del cante jondo, configurándose como un híbrido entre una y otra cosa. En esta línea de interpretación están las más famosas canciones de los años treinta: *Falsa monea, La bien pagá, Ojos verdes, Antonio Vargas Heredia...*

Las denominadas “canciones andaluzas/españolas” son en su mayor parte variantes de marchas y pasodobles, y en general un resumen de distintos fraseos musicales, ambos de ellos de origen popular-nanas, canciones de coro, etc. que sirven de tema base a una estructura musical breve independiente.

A partir de los años cuarenta y hasta los sesenta, el panorama de los espectáculos cantados populares se reduce a la zarzuela, la revista, heredera de los cuplés y las variedades, y los espectáculos folclóricos de “estampas regionales”. Estos últimos sujetos a cuestiones como la personalidad artística de los intérpretes o las imposiciones comerciales. Rafael de León, en colaboración con Quintero y Quiroga, darán cuerpo y sonido definitivo a este tipo de espectáculo que alcanzará de la mano de estos autores su esplendor en los años cuarenta y cincuenta, donde se centra mi investigación.

Si importante es el aspecto literario de las canciones, no debemos olvidar el importante papel que juega el factor musical y, en concreto, los maestros Quiroga y Solano. El acoplamiento letra/partitura, que estos músicos realizan, consigue ese efecto de “timbre popular” tan peculiar del género. Al igual que Rafael de León, Quiroga se nutre de todas las tendencias de la música española de principios de siglo: ritmos populares de zarzuela, aires flamencos, Falla, Granados, Albéniz...y logra una síntesis en la que toda una generación se reconoció y se reconoce.

Las canciones de estos espectáculos folclóricos (años cuarenta y cincuenta) de temática casi exclusivamente amorosa, han sido la voz sentimental de toda una generación, a más de ser, como escribió Vázquez Montalbán, “esa ración de estética que más se presta a ser recreada a medias entre el que la emite y el que la recibe”⁸. Así, la canción de amor se convierte en proyección estética de ideas y situaciones percibidas por los individuos más o menos conscientes pero, a fin de cuentas, percibidas. En mi tesis trataré de delimitar los aspectos definitorios de esta temática, sus rasgos de estilo más elocuentes y las fórmulas que articulan este discurso.

Indudablemente tenemos que pensar que los universos culturales surgen siempre en un contexto histórico-económico y social y, por supuesto, es casi imposible comprender en profundidad los primeros si dejamos de lado el segundo. Estas canciones⁹, elementos clave en el desarrollo de la fábula, se consumen en una época,

⁸ Vázquez Montalbán, Manuel, *Crónica sentimental de España*, Lumen, Barcelona, 1971, p. 20.

⁹ Acosta Díaz, Josefa, Gómez Lara, Manuel José, Jiménez Barrientos, Jorge, *Poemas y canciones de Rafael de León*, ediciones Alfar, Sevilla, 1997.

absolutamente necesitada de imágenes míticas en las que condensar deseos, expectativas, aspiraciones y necesidades.

Plantearemos en la tesis un análisis teórico de los antecedentes históricos del género folclórico espectacular para justificar la relevancia que tuvo durante un período crucial de nuestra historia.

En cuanto a los objetivos de la presente investigación, desde el punto de vista genérico, consisten en una profundización en la historia del teatro musical español desde sus orígenes, llevando a cabo el estudio de un teatro menor al que, incluso con la bibliografía ya precedente, hay que otorgarle el lugar que merece en la historia de la literatura española.

Los objetivos específicos en el planteamiento de esta tesis doctoral consisten, asimismo, en alcanzar una rigurosa investigación del espectáculo folclórico andaluz, género, en este caso, no bien considerado, y otorgarle el rigor académico a un género que, aunque fue en su día cultura de masas, no por ello merece nuestra ignorancia y descrédito.

Se ha enumerado anteriormente diversos autores tanto de texto como de música, aunque en mi selección de libretos aparecen fundamentalmente el trío de ases que fueron en los años 40 y 50, Quintero, León y Quiroga.

Pretendemos ver cumplidos estos objetivos ayudada por continuos estudios sobre poética, crítica literaria y teoría de la literatura y, de este modo, que los estudios universitarios brinden un justo reconocimiento a los valores éticos y estéticos de este género popular y a la sentimentalidad literaria de sus versos.

Enraizada en la larga tradición del espectáculo musical de evasión, la obra de Rafael de León es la más representativa para estudiar el fenómeno del gusto popular; nadie como él estudió un código de personajes y acciones con tanta capacidad poética y comercial. Su facilidad para reproducir la “voz de la gente” le ha llevado a ser, escondido en una firma conjunta, el creador de unos versos que fueron la única experiencia poética de toda una generación. Porque como señala Umberto Eco: “El éxtasis, el rapto emotivo, el placer que la canción provoca, quizá sea la única posibilidad que le es ofrecida, ahí donde, la cultura culta no le ofrece ninguna alternativa”¹⁰.

La penetración de la canción en los sectores más diversos de la sociedad española, procede de su fuente de placer alienante; de esa síntesis de percepciones: texto, melodía, ritmo... toda la gama de juegos sonoros de la lengua y de la música.

El trasfondo narrativo de la canción podrá ser lo que sea; lo verbal no es capaz de sobreponerse al efecto que la canción produce más allá de él en el inconsciente colectivo, porque una de sus características es “distraer sin aportar nada nuevo, repitiéndonos lo que ya sabíamos, lo que ya esperábamos ansiosamente oír”¹¹.

De otro lado, hemos entendido que dada la escasa bibliografía existente de este género en concreto, nos atreveríamos a afirmar que se trata de una tesis doctoral novedosa en su estudio del espectáculo folclórico andaluz, así como por sus aportaciones. Podrían nombrarse diversos trabajos y tesis doctorales publicadas sobre el género frívolo, la revista, la tonadilla escénica, la copla... pero el Corpus teatral que presentamos en esta tesis para su estudio y análisis, por su carácter novedoso y experimental, creemos puede constituir un trabajo académico de interés en nuestro

¹⁰ Eco, Umberto, “Le Chanson de consommation” en *Communications*, Nº 6, 1965, p. 25.

¹¹ *Ibíd*em, p. 21.

aprendizaje del género, teniendo en cuenta los limitados estudios existentes sobre aspectos creativos y literarios presentes en este género genuinamente popular. Así, el presente trabajo tiene como finalidad realizar un riguroso estudio del teatro breve musical andaluz y sobre la experiencia literaria de sus hacedores, vista como un proceso que se desarrolla desde la más pura tradición oral...Historias o fábulas narrativas que representan las más auténticas raíces de nuestro pueblo: los conflictos, los amores, las pasiones, los celos, el engaño, la frustración, el patriarcado, el victimismo... todo ello presidido por el binomio amor-desamor y vividos de forma apasionada. Un teatro breve musical donde se funde la poesía, la música y la puesta en escena en un proceso identitario que merece todo nuestro respeto y reconocimiento.

Quisiéramos añadir que el corpus textual que presentamos (recogido en los apéndices documentales) se debe, en gran medida, al privilegio de haber podido acceder al archivo particular de Manuel López Quiroga y Clavero, hijo del maestro Quiroga, quien generosamente se brindó a ello. Algunos de los libretos aparecen mecanografiados (y con algunas correcciones) por el propio maestro Quiroga y, otros, escritos de su puño y letra. Toda una joya que ha sido recogida asimismo en el apéndice correspondiente de esta tesis doctoral.

Por otro lado, la investigación que presentamos trata de responder a un método teórico, comparado y crítico historicista (ello se da de un modo persistente en nuestra hipótesis de trabajo) que trata de desarrollar, tomando como criterio el contexto histórico de la época, una nueva lectura de los textos (estampas líricas escenificadas) que pretende asimismo establecer una conexión entre la personalidad de sus autores (músicos, poetas, hombres de teatro...); sus distintas producciones y el acontecer histórico de la época en que fueron creados. Finalizada nuestra argumentación, es momento de sintetizar las tesis o teorías que pueden deducirse de ella.

En primer lugar, quisiéramos destacar que del abundante Corpus teatral que presentamos hemos realizado una selección (Minicorpus) para su estudio, partiendo de un tipo de análisis donde pretendemos representar su validez no sólo como método expositivo sino también como sistema interpretativo. Los componentes fundamentales serán: estructura, lenguaje y personaje.

Por todo lo dicho, creemos que la función de lo literario dentro del esquema interpretativo del género folclórico espectacular es, junto con la recurrencia de lo imaginario de la fábula, de gran importancia en lo que se refiere al aspecto innovador del género dentro de las letras españolas de su tiempo.

Quisiéramos añadir algo sobre la temática a tratar. No habría que olvidar el papel de las estrategias de producción y explotación del teatro espectacular y de la canción, pues ésta se reafirma como cultura popular indiferenciada socialmente, para todos los grupos y clases, si bien las masas constituyen la clientela más rentable porque es la más numerosa¹². A pesar de su evolución evidente en todos los planos, la canción siempre preserva una sensación de continuidad y de patrimonio cultural duradero, más allá de las modas y de las generaciones. Son muchas las canciones que permanecen vivas en la memoria de los españoles, a través del tiempo. Lo que sobrevive ingresa en el patrimonio colectivo que se resiste a todos los trastornos políticos. Bajo el franquismo, muchos cuplés anteriores a la guerra han producido el

¹² Eco, Umberto, *Apocalípticos e integrados en la cultura de masas*, Lumen, Barcelona, 1968, red. 1973.

mismo placer (canciones como *Nena*, *El Relicario...*, no temen al anacronismo). Ya en la posguerra, es manifiesta la adhesión irracional a *Tatuaje*.

En definitiva, por difundirse en sectores más amplios y (supuestamente) menos cultos, la canción tiene un componente sustancial de arte. Su valor estético, entre la ideología, la moral, la filosofía y la afectividad, tiene dificultades aún para abrirse caminos objetivos y científicos. Entendemos que hay que lograrlo y comprender los fenómenos de cultura de masas como este teatro folclórico y la canción española.

La realidad es que el teatro folclórico llegó a grandes zonas de la población y gozaba del favor de la gente. Evidentemente, esta constancia se prueba a través del gran número de estampas líricas montadas en aquellos años hace evidente esta preferencia.

El período crucial, objeto de nuestra tesis, son los años cuarenta y cincuenta. Desde 1944 la colaboración de Quintero, León y Quiroga se plasmará en una larguísima serie de canciones y en una lista no menos larga de espectáculos folclóricos concebidos a la medida de las figuras del género. La estructura de estos espectáculos está muy cerca de lo que conocemos como revista: unidas por un leve hilo argumental se articulan escenas o estampas cantadas y/o habladas, y pasillos cómicos, recitados y canciones. Hay que poner de manifiesto (ya se ha señalado anteriormente) que el centro siempre son las canciones, de tal forma que en los programas de mano, son éstas las que destacan.

Nos permitimos estas reflexiones porque queremos que se entienda con qué talante es posible acercarse al estudio de este género híbrido por sus componentes literarios y musicales, y, además, controvertido; admirado por muchos y denostado por otros. Pero la calidad y perfección de muchas composiciones y el éxito de público que obtuvieron en la larga posguerra española, las hace merecedoras de un análisis amplio y cuidadoso.

I. EL TEATRO MUSICAL DESDE LA TONADILLA ESCÉNICA DIECIOCHESCA HASTA EL ESPECTÁCULO FOLCLÓRICO DEL SIGLO XX

1. ORIGEN Y DESARROLLO HISTÓRICO DE LA TONADILLA ESCÉNICA: EVOLUCIÓN DEL GÉNERO. SU ESTILO MUSICAL Y CARÁCTER POPULAR. ESCRITORES Y COMPOSITORES, TONADILLERAS, TEATROS, INSTRUMENTOS MUSICALES...

Antes de abordar el estudio del espectáculo folclórico cuyo florecimiento, tras una brillante etapa de iniciación (años 30), tiene lugar en la década de los años 40 y 50 del siglo XX, creo imprescindible a la hora de entender el fenómeno realizar un breve repaso por lo que ha sido el espectáculo cantado en España desde el siglo XVIII. Dos son los rasgos que caracterizan a este discurso: su carácter escénico y musical.

El teatro de los siglos de oro es un espectáculo total en el que la música tiene una importancia fundamental en la representación. Una comedia o drama de tres actos presentaba al comienzo, al final o intercalados, diversos números de danza, música y canción: cuarto de empezar, loa, entremés, jácara, baile y mojiganga. Todo ello en conjunto se conoce con el nombre de teatro menor.

La jácara no tenía lugar fijo en la representación y en su origen era un intermedio picaresco que describía las peripecias de un personaje ruin, motivo de risa. Más tarde el género se perfeccionó y dio lugar a la jácara entremesada, es decir, con diálogos hablados que incluían el canto y la danza. A finales del siglo XVII era ya una especie de ópera bufa en miniatura de fuerte sabor popular, germen de la tonadilla. Ésta surge como reacción en el siglo XVIII frente al predominio de la moda francesa en el teatro y la italiana en la música.

En la historia del género breve musical del siglo XVIII¹³, la presencia de la música constituía un elemento que cada vez irá teniendo mayor presencia. El nuevo sainete, cuyo modelo había implantado en los teatros de Madrid don Ramón de la Cruz a mediados de la centuria, junto con su larga ascendencia barroca, ya citada, de jácaras, entremeses, mojigangas, que seguía ocupando los intermedios de la función principal, solía concluir con un número cantado, un baile, o un fin de fiesta. Estos finales cantados con presencia también de la danza, finalmente, de apéndice de una obra de entre actos se independizará de la pieza mayor para tener vida propia. De este modo surgía la tonadilla escénica¹⁴¹⁵

¹³ A lo largo de la primera mitad del siglo XVIII español la relación entre palabra y música tomaba distintos derroteros que en el resto de Europa. Mientras en Francia, Italia o Alemania se recurría a la mitología en un intento de expresión de los gestos y movimientos del ser humano, los artistas, los poetas y músicos españoles tratan de acercarse al hombre, es decir de humanizar el mito, tratando de otorgarles a los héroes clásicos características más cotidianas y próximas a la naturaleza y a nuestra propia condición de hombres en un intento tal vez de llegar el misterio a través de lo que vemos y sentimos, buscando asimismo la distracción y el divertimento. De este modo nació ese género “chico” que denominamos zarzuela, donde se funde música y palabra.

¹⁴ Cortizo, M^a E., “Tonadilla escénica, España”, en *Diccionario de la música española e hispanoamericana*. Dir. Emilio Casares, SAGAE, Madrid, 2002, vol. X, p. 343. Teniendo en cuenta la distinción que se hace en literatura entre géneros mayores y géneros menores (o breves), la tonadilla escénica pertenecería a los segundos, igual que el entremés, el sainete, el baile, y la loa. Hoy se emplea también teatro menor o mayor. Un estudio interesante sobre la terminología mayor-menor en el teatro lo encontramos en Álvarez Barrientos, J., y Lolo, Begoña en *Teatro y música en España: los géneros breves en la segunda mitad del siglo XVIII* (eds.), Universidad Autónoma-CSIC, Madrid 2008, pp. 13-39.

Sobre la base de la canción y una estructura en principio tripartita, constituye una de las formas más representativas del teatro nacional del período junto con el sainete lírico, frente a la opereta de ascendencia francesa y la ópera cómica italiana. Había en la tonadilla escénica además un sustrato sonoro¹⁶ que procedía de la danza teatral de influencia popular: fandangos, boleros, seguidillas, polos y tiranas que, en los ambientes populares de la fiesta y la taberna, darán el salto a las tablas de la escena para asumir un fuerte protagonismo que se prolongará hasta la primera mitad del siglo XIX.

Mezcla híbrida, por tanto, de texto que se canta y de texto que se recita, la mayor complejidad que irá adquiriendo el componente de la orquesta así como la necesidad de llenar el espacio completo de un entreacto, harán posible el extraordinario desarrollo de un género, en principio humilde, pero que con una cierta rapidez, se apodera de los escenarios para transformarse en uno de los grandes reclamos de los más diversos públicos, incluidos los más populares. Pues según afirmación del periodista aragonés Francisco Mariano Nipho Cagigal (1719-1803), ya no se iba a los teatros por la comedia, sino por los sainetes y tonadillas¹⁷.

Al igual que la jácara existen dos tipos de tonadillas: la tonadilla escénica, embrión de la zarzuela y el género chico, y la tonadilla canción. La primera como su antecesora la jácara, se representaba en los teatros intercalada entre los actos de las zarzuelas clásicas; la segunda se interpretaba en los salones y fiestas privadas. Tienen su origen en las jácaras del Siglo de Oro Español. Dichas jácaras eran canciones de origen árabe, que se acompañaban con instrumentos y se interpretaban en los entreactos de una función teatral, alternando con números de baile y relataban en un

¹⁵ Etimológicamente el término tonadilla era entendido como un diminutivo de tonada, que a su vez era definido como “una composición métrica a propósito para cantarse”. Complica la situación el hecho de que los vocablos tonada y tonadilla se utilizaron como sinónimos, al menos, en los primeros años de existencia del género en la 2ª mitad del siglo XVIII, entendiéndose la tonadilla como una canción suelta al final de los sainetes y no como una obra con una estructura formal determinada. Habrá que esperar a que los diccionarios acaben fijando correctamente sus características y definición etimológica. Vid. Lolo, B. “Sainetes y tonadillas con música en el Madrid del siglo XVIII (1750-1760). Una revisión del género”, en *Teatro y música en España*, op. cit., pp. 49-50.

¹⁶ Lolo, B., “Itinerarios musicales en la tonadilla escénica”, en *Paisajes sonoros en el Madrid del siglo XVIII. La tonadilla escénica*, Ayuntamiento de Madrid, Madrid, 2003, p. 16.

La tonadilla se va a entender más como un género lírico que como un género teatral. Se crea con la música, y los libretos se van a realizar a partir de ahí, o sea, han de ser un fiel reflejo de lo que esté escrito musicalmente. Libretos que, en gran parte, no se imprimirán ni firmarán, poniendo de manifiesto de este modo su carácter “menor” y efímero. Pero sería también interesante señalar que aunque, en efecto, la tonadilla esté imbuida de melodías y aires folclóricos y populares, sin embargo es música “seria” en tanto que es una música que debe ser pensada y que se escribe, aunque sea de forma rápida y, en principio, para no gozar de una larga vida.

Aunque su temática terminó siendo de un marcado carácter aburguesado y moralista, nunca faltaría la nota satírica y costumbrista, lo que contribuiría a que el público aceptase fácilmente el género, pues además constituía una especie de noticiario por donde desfilaban personajes y eventos de la vida cotidiana que suscitaban el interés de la mayoría. De otra parte, la censura civil y eclesiástica a la que tenían que someterse, harán de la tonadilla un género donde no se criticara ni política, ni nobleza, ni religión.

Vid. Pedro Alberto Sánchez, Osa. *Una tonadilla escénica para Navidad. Los Payos y el Alcalde, del Señor Marcolini*. Real Monasterio del Escorial, 2009.

¹⁷ Romero Ferrer, Alberto: “Ya no se va al teatro por la comedia, sino por sainetes y tonadillas”: *Nifo frente al sainete en la batalla teatral de la Ilustración*, AEF, vol. XXXVI, 2013, 123-145.

lenguaje vulgar temas de tipo burlesco o picaresco¹⁸. Las cantantes se llamaron tonadilleras y tonadilleros, nombre que heredaron luego las cupletistas o canzonetistas del siglo XX y podían intervenir tanto en los teatros como en los salones. Estas tonadilleras ya añadían a una voz no siempre intachable un buen palmito susceptible de congraciarse los aplausos masculinos. Son las abuelas de las cupletistas de primeros del siglo XX, con vida igualmente turbulenta, rodeadas de lujos y fortunas.

La mezcla de elementos populares y aristocráticos, religiosos y profanos es una constante en el siglo XVIII y sobre todo en los últimos años de esta centuria en que asistimos a un auténtico florecimiento de las formas culturales del pueblo llano, menos abierto a influencias extranjerizantes, y que mostraron las señas de identidad de una España apasionada y valiente, vencedora, años más tarde, de la invasión napoleónica mostrando la verdadera esencia de lo nacional.

La música escénica asistió en esa época a una verdadera revolución trasladando el protagonismo de los teatros de la corte a los populares, imponiéndose formas menos refinadas como tonadillas, coplas seguidillas, fandangos y boleros interpretados por castizos majos y manolas encarnados en los intérpretes, Manuel García, María Ladvenant “incomparable y grande” según Moratín, Mariana Alcázar, Polonia Rochel, Teresa Garrido, Catalina Pacheco, María *La Granadina*, Casimira Blanco *La Portuguesa*, Mariana Raboso, Antonia Prado, María Antonia Vallejo y Fernández, *La Caramba*¹⁹ y la famosa María del Rosario Fernández, *La Tirana*²⁰. Famosas cupletistas del siglo XVIII.

Hacia 1780, fue María Antonia Fernández Vallejo *La Caramba* quien puso de moda la siguiente canción-tonadilla:

*Un señorito muy petrimetre
se entró en mi casa cierta mañana
y así me dijo al primer envite
¿oye usted, quiere usted ser mi maja?*

¹⁸ Varela de Vega, Juan Bautista: “Origen y desarrollo histórico de la tonadilla escénica” en *Revista de Folclore*, 12-01b: 26-31, 1981. Fundación Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes.

¹⁹ Gómez García, Manuel. *Diccionario Akal de Teatro. Revista Historia y Comunicación Social*, Núm. 3 (1998) p. 859. Universidad Complutense de Madrid. Es quizá la más parecida a las cupletistas y cantantes posteriores, tanto por su vida como por la admiración que causaba entre el público. Famosa por el enorme lazo que llevaba en la cabeza, María Antonia lo puso enseguida de moda, motivando el sobrenombre con que se conoció a tan célebre tonadillera. Su existencia fue novelesca y romántica: *Lo cierto es que María Antonia/renegó de los Madriles/y cambió el traje de maja/por unas tocas monjiles*. (Rafael de León: *La Caramba*).

Vid. Antonina Rodrigo, *María Antonia La Caramba. El genio de la tonadilla en el Madrid goyesco*, Prensa Española, 1972.

²⁰ Conocida por estar casada con el actor Francisco Castellanos, especialista en roles teatrales de tirano. *La Tirana*, retratada por Goya e idealizada por Moratín, fue la protagonista de tres tonadillas escritas por Blas de Laserna (*La Tirana de Trípoli*, *No aparece la Tirana* y *La Tirana se despide*). Ambas piezas ejemplifican la gracia, el sentido crítico y a veces ácido y desenfadado del género. La música de Laserna es brillante y muestra cierta elegancia y exquisitez que contrasta con el tono de algunos textos especialmente mordaces y burlescos.

Según la obra biográfica de Emilio Cotarelo, la actriz sevillana, se trasladó con dieciocho años a la corte madrileña, para debutar en los Reales sitios. Al contrario que las actrices tonadilleras en boga, *La Tirana* no fue nunca ‘dama de cantado’ sino ‘de representado’ (Cotarelo y Mori, Emilio. *María del Rosario Fernández, La Tirana. Primera dama de los teatros de la Corte*. Madrid, 2007. Asociación de Directores de Escena de España. pp. 173-328).

*Yo le respondí con mi sonsonete
con mi canto, mi baile y mi soflama:
¡qué chusco que es usted, señorito!
Usted quiere... ¡Caramba, caramba!...*

La continuidad frívola y picaresca parece evidente. Hasta el punto de que durante el apogeo del cuplé moderno, algunos echaron mano del repertorio de tonadillas dieciochescas por su carácter pícaro y atrevido, en ocasiones.

Las tonadillas y *Las Tiranas* llegaron a constituir un subgénero del cuplé, sobre todo con Álvaro Retana, autor de varias composiciones, entre ellas la célebre *El Trípili*, cuya primera versión data de 1810 y una nueva versión de Retana y Chapí, creada por La Goya en 1911.

Según Subirá se llamaban *Tiranas*²¹ a cierta clase de canciones en boga durante la segunda mitad del siglo XVIII, pero que ya existían anteriormente y pervivirían después. En las postrimerías de dicho siglo solían sustituir a las seguidillas como número final de las tonadillas. El aire de la tirana fue considerado modelo de majeza y sal:

*Es un cantar la tirana
con tantísimas las sales
que si algún francés la escucha
el francés se deshace.*

(Pablo Esteve, *El paje galanteador*, Tonadilla a tres de 1777).

*La tirana fue alegre y salerosa:
La tirana está muy triste
porque es corto el carnaval
y es la primera quaresma
que le ha tocado ayunar.*

*Ay ay tiranilla mía
que lástima me das.*

*Echad marineros
la red de pescar,
y pues la tirana
es hija del mar.
Traedle pescados
que no tengan sal,*

²¹ Según el *Diccionario de la Real Academia Española* de 1844 en su décimo segunda edición: “cierta canción popular española, llamada así por las palabras “Ay, Tirana, Tirana”, con las que empezaba dicha canción (...) Además de canción era baile (...). Los asuntos eran palatinos, sentenciosos, amorosos, populares, costumbristas...” Se trataba de coplas octosilábicas formadas por cuatro versos asonantados. Los estribillos ofrecían alguna peculiaridad digna de mención o desarrollaban la idea de la copla. Cfr. “La tirana poético-musical”, en *Segismundo*, núms. 5-6, pp. 162 y 165.

*que ella con la suya
los sazonará.*

(Del sainete anónimo *La boda del guarda* de 1777)

Su ascendencia gaditana parece confirmarse:

*Una tirana nueva
oíd queridos
que ha traído de Cádiz
vuestro Perico.*

(De Pablo Esteve, *El desvalido y protegido*, tonadilla a dúo de 1780).

Sobre los parientes de la tirana Blas Laserna puso música a varios versos:

*Ya saben según dicen
las malas lenguas
que murió la tirana
réquiem eternam.*

*Yo el caballo tan nombrado
fui su padre natural
yo el fandango su marido
sin ella vine a quedar
llorando su desventura
en mi triste soledad.*

*Supo por toda España
hacerse tanto lugar
de tal modo que al instante
que ella llegaba a sonar
se ausentaba la tristeza
y huya la variedad.*

*A la tirana señores
ya la dieron sepultura
y después viva la hallaron
el enterrador y el cura,
tiri ri ri rai tiri ri ri ay tiri tiri ai*

*la tirana la enterraron
y ha vuelto a resucitar,
tin tin tananina tin tin tananá
viva la tirana
pues que viva está.*

(Blas Laserna, *La resurrección de la tirana*, tonadilla a cuatro de 1781, cantada a modo de árbol genealógico).

Después de sustituir a las seguidillas, con las que normalmente concluían las tonadillas, entró en competencia con el bolero, según Mariano Bustos en *La dama Voluble*, tonadilla a tres de 1790:

*Ya hubiera de la tirana
logrado el fin el bolero
si sus mudanzas picaran
lo que de ella los meneos.*

*Tiranilla y ay mi tiranilla
no te desconsueles no
que el bolero aunque es muy salado
como tú del amor consumado
en el chiste a las damas no dio,
tiranilla y ay mi tiranilla
tú eres la salsa de amor.*

*Una boda el otro día
se celebró en este pueblo
entre la alegre tirana
y entre el festivo bolero.*

*Ay tirana tira tiraní,
le decía el bolero a la tirana,
serán nuestros hijitos
la sal de España.*

*Tiranilla bolerillo
desta vez el español
tendrá plazerres más chuscos
vuestra plausible unión.*

La tirana más popular que ha llegado hasta nosotros desde 1780 comenzó a aparecer en las tonadillas de Blas de Laserna y Pablo Esteve, recuperada por Ramón Carnicer en su tonadilla a tres de 1836 *Los maestros de la Raboso* o *El Trípili*, ya aludida anteriormente:

*Trípili, trípili trápala
que esta tirana se canta y se baila
anda chiquilla
dale con gracia
que me robas el alma...*

El extenso repertorio de tonadillas (dos mil) recopiladas por José Subirá²² nos da idea del auge que tuvo este género, entre los que figuran, como autores de letras, los ilustres escritores don Ramón de la Cruz y Tomás de Iriarte. Fue tal el éxito obtenido que el público solía asistir al teatro teniendo en cuenta si en el espectáculo había tonadilla o no, y en la mayoría de los casos el interés del mismo se basaba en la actuación de determinadas tonadilleras; este hecho, la importancia de la personalidad de la intérprete en el espectáculo popular, se repetirá invariablemente en los diferentes estudios de la evolución del género. Gozaban estas artistas de gran fama y dieron lugar a leyendas y canciones. Famosas tonadilleras²³ fueron Catalina Pacheco, María *La Granadina*, y el caso más conocido es el anteriormente citado de María Antonia Vallejo Fernández, *La Caramba*.

En lo referente a la tonadilla escénica se representaba en los siglos XVIII y XIX durante los intermedios de las comedias. Se trata de un género exclusivamente

²² Subirá, José: *La tonadilla escénica: sus obras y autores*, Barcelona, Labor, 1933. Subirá, José: *El folclore musical en la tonadilla escénica y nuestro ambiente musical en aquel tiempo*. CSIC, 1965 y Manuel Díaz Quijano, *Tonadillas y cupletistas (historia del cuplé)* Madrid, Cultura Clásica y Moderna, 1960.

Entre los compositores del género tenemos significativos nombres del panorama de la Ilustración: Antonio Guerrero, Luis Misón, Pablo Esteve, Blas Laserna, Manuel Ferreira, Antonio Palomino, Pablo del Moral o el gran Manuel García, cuya trayectoria artística puede servir para ilustrar el propio avance musical y escénico de la tonadilla, evolucionada de modesto complemento dramático a pieza de cierta envergadura y mayores dimensiones en todos los ámbitos que podían concernirle. Pues García, quien se había consolidado como cantante y actor de sainetes y tonadillas en los teatros de Cádiz de finales del XVIII, se adentrará en la composición de libretos y músicas tonadillescas que deben considerarse como parte del canon y el repertorio en lo estético y lo técnico, para a continuación dar el salto a los bufos napolitanos, y de ahí a la ópera italiana y francesa de transición hacia el XIX, donde se consolidará como uno de los grandes nombres de la interpretación y la composición de la Europa romántica. Entre sus obras quedaban tonadillas como *El majo y la maja* (1798), operetas como *Quien porfía mucho alcanza* (1802), que incluía varias seguidillas con acompañamiento de guitarra, *El criado fingido* (1804) o el monólogo *El poeta calculista* (1805) con el famosísimo “Yo que soy contrabandista”. Con él, la tonadilla cerraba su ciclo, pero sus ecos seguirían en la canción y en el belcanto del XIX.

Luis Misón (muerto en 1766, ha sido considerado como el “creador” de la tonadilla escénica). La Biblioteca Nacional conserva siete de sus tonadillas sobre un total de 2.000 conservadas (otras 500 están en el Conservatorio). Samaniego dice de Misón: “había abierto una senda que, (...), pudiera llevarnos a la gloria de tener una música nacional”, en *Historia de la zarzuela*, Madrid, Editorial Zacos, 1979, p. 21.

La tonadilla escénica fue un género eminentemente español que permaneció oculto, durante más de un siglo a la historia de la musicología universales. Esas dos mil piezas del género esperaban salir del injusto olvido. El momento llegó, gracias a la extraordinaria y personalísima metodología y preparación de uno de nuestros más insignes musicólogos, que dio como fruto tras muchos años de paciencia e incansable trabajo, la publicación de tres volúmenes (1928-1930) —a los que siguió poco después un cuarto (1932)— sobre la tonadilla española. Su autor, José Subirá y Puig, al que cupo el alto honor de que la Academia de la Lengua le editara el brillante resultado de tanto esfuerzo y dedicación. José Subirá escribe, en 1933, una reducción de la obra en un volumen que será el que fundamentalmente nos servirá de guía en nuestra investigación.

²³ Ruiz Mayordomo, M^a J., “El papel de la danza en la tonadilla escénica”, en *Paisajes sonoros en el Madrid del s. XVIII*, op.cit, p. 62.

La tonadilla fue creada especialmente a la medida de sus intérpretes. Cada texto se creaba pensando en las cualidades y características propias de los intérpretes que las iban a representar. Gran parte de los intérpretes que llegan a los coliseos de la Cruz y del Príncipe de Madrid proceden del sur de España, y de otras zonas lejanas de Madrid, aportando de este modo su coreografía típica tradicional y escénica que, en ocasiones, podemos ver reflejada en piezas concretas que harán posible una excelente representación por parte de los mismos.

español. La parte musical era muy importante, aunque se alternaban textos cantados y recitados. El número de personajes oscilaba entre uno (tonadillas monológicas en que los personajes hacían su propia presentación, añadiendo rasgos autobiográficos) y seis. O bien las tonadillas generales con más de seis personajes. Según Subirá se representaron en los dos únicos coliseos existentes en Madrid en aquella época, el de la Cruz y el del Príncipe²⁴, sin tener en cuenta el de los Caños del Peral²⁵ que

²⁴ En los años ochenta y noventa del siglo XVIII, la cartelera del Teatro del Príncipe (inaugurado como corrala en 1583, con pasos de Lope de Rueda, fue convertido en Coliseo en 1745 y llamado Teatro Español en 1849) podría parecernos hoy extrañamente heterogénea por incluir desde las tragedias de Corneille y Racine —introducidas por el marqués de Grimaldi y el conde de Aranda— hasta las obras de carácter religioso, así como comedias de magia y dramas históricos.

Si partimos de las descripciones realizadas por testigos, tal vez deberíamos llegar a la conclusión de que los decorados del Teatro Español del último cuarto del siglo XVIII representaban una especie de fusión entre los modelos acuñados por el teatro del Corral, el teatro italiano “degli apparati” y el teatro barroco. Según todos los indicios, el primero en introducir el modelo del teatro italiano en España fue Giulio Cesare Fontana (1593-1627), quien había construido un teatro portátil en Aranjuez (1622). En 1626, Felipe IV —amante del arte dramático y aficionado a visitar de incógnito los Corrales de la Cruz y del Príncipe— invitó a Madrid al ingeniero y arquitecto Cosimo Lotti. El florentino, encargado de los jardines, de las fuentes y de la técnica teatral, construyó un “tablado portátil”, rehabilitó una de las salas del Palacio del Buen Retiro convirtiéndola en teatro e implantó la maquinaria italiana y el telón de boca, desconocido hasta entonces en España.

El teatro del Príncipe fue uno de los testigos de las mejores páginas de la historia del teatro clásico español del Siglo de Oro, constaba de tablado, vestuario, gradas para hombres, corredor para mujeres, balcones con ventanas de hierro y rejas. Sobre el empedrado patio se confeccionó un toldo que defendía del sol.

A lo largo del siglo XVIII, contó con su propio grupo de seguidores, los *Chorizos* (público afín al credo ilustrado), en constante pugna con los *Polacos*, que preferían los escenarios del rival Teatro de la Cruz. En esa época Leandro Fernández de Moratín estrenó en él *La Comedia nueva o El café* (1792).

(En el fondo documental del teatro, los archivos de teatro y música, ingresaron en la Biblioteca Histórica Municipal de Madrid, donde se pueden consultar actualmente, tanto de forma presencial como virtual. (Gómez García, Manuel. *Diccionario del teatro*. Ediciones Akal, Madrid. 1997, p. 217 y “El Teatro Español. Un digno heredero de los corrales de comedias de la Villa y Corte de Madrid”. Revista online *De rebus matritensis*, publicado 5 de enero, 2015.)

El teatro de la Cruz fue, de igual modo, un antiguo corral de comedias de Madrid, uno de los más populares junto con el de la Pacheca y el nuevo corral del Príncipe. A partir de la segunda mitad del siglo XVIII quedó reformado como moderno coliseo a la italiana. Su tradición castiza hizo que durante algún tiempo se le conociese como el “teatro de los chisperos” (véase Andioc, René. *Teatro y Sociedad en el Madrid del siglo XVIII*. Castalia, 1987, p. 10), aunque su nombre oficial durante algún tiempo fue el de *Teatro del Drama*, según señala Pedro Felipe Monlau en su guía de 1850. (Monlau, Pedro Felipe. *Madrid en la mano o El amigo del forastero en Madrid y sus cercanías*, Imp. de Gaspar y Roig, Editores, 1850, p. 317). En 1898 el fondo documental del teatro, los archivos de teatro y música, ingresaron en la Biblioteca Histórica Municipal de Madrid, donde se pueden consultar, tanto de forma presencial como virtual (véase Davis, Charles. *Los aposentos del Corral de la Cruz, 1581-1823: estudio y documentos*. Tamesis Books, 2004, p. 8).

El novelista Benito Pérez Galdós en el segundo libro de los *Episodios Nacionales*, *La Corte de Carlos IV*, describió así el Teatro de la Cruz: “Este hijo de Apolo nos condujo en imponente procesión a la cazuela de la Cruz, donde debíamos manifestar con estudiadas señales de desagrado los errores de la escena clásica. Mucho trabajo nos costó entrar en el coliseo, pues aquella tarde la concurrencia era extraordinaria; pero al fin, gracias a que habíamos acudido temprano, ocupamos los mejores asientos de la región paradisíaca, donde se concertaban todos los discordes ruidos de la pasión literaria, y todos los malos olores de un público que no brillaba por su cultura...”.

²⁵ Su modesto edificio de dos pisos fue construido en 1708 sobre un corral de comedias y denominado Caños del Peral por levantarse en un lugar próximo a los lavaderos que con ese nombre se construyeron en 1542. (Véase Gómez García, Manuel. *Diccionario del teatro*. Madrid, Ediciones Akal, p. 145;

permaneció cerrado durante muchos años, abriendo más tarde sus puertas para representaciones operísticas italianizantes. Para ellas, el compositor solía inspirarse en temas folclóricos muchas veces de origen andaluz. La tonadilla escénica se caracteriza por su carga de españolismo frente a otras expresiones musicales con influencia extranjera y supone un espectáculo teatral de una duración de 20 minutos. Las normas para su duración fueron expresamente indicadas por el literato y político español del siglo XVIII, Jovellanos, con motivo del concurso abierto para premiar nuevas tonadillas que tuvo lugar el día 2 de diciembre de 1791²⁶.

Su desarrollo dramático y cronológico se ciñe fundamentalmente a la segunda mitad del siglo XVIII, coincidiendo con un neoclasicismo más dogmático, de acuerdo también con un posicionamiento de las elites ilustradas, quienes observaban estas composiciones, dado su alcance popular y su visualización casticista de la realidad española, como un elemento desestabilizador de los propósitos educadores y morales que debían presidir la escena. De este modo, Moratín escribió en el prólogo de *La comedia nueva*: “De muchos escritores ignorantes que abastecen nuestra escena de comedias desatinadas, de sainetes groseros, de tonadillas necias y escandalosas...”.

Comentario que hundía sus raíces en la controvertida batalla en torno al arte de Talía que sacude toda la centuria, y que así resumía en sus *Orígenes del teatro español*: “El teatro tiranizado por copleros estúpidos, administrados por cómicos del más depravado gusto, sostenido por una plebe insolente y necia”.

La tonadilla, dada sus raíces literarias y sus antecedentes dramáticos, pero también dada la imagen social de la que se nutría, no va a escapar de la controversia, para entrar de lleno en una polémica que se encuadraba además en el debate *civilización versus barbarie*. Una dialéctica que se articulará en torno a las coordenadas de los citados petrimetría y majismo dieciochescos.

La tonadilla escénica posee una estructura básica tripartita: introducción o “entable” donde se hacía un resumen del argumento, el cuerpo principal de la obra, consistente en una sucesión de coplas o “cuento” y un número final en forma de “seguidillas”, tiranas o polacas. A la primera parte o introducción de la seguidilla se le denominaba también “entable” pues en ella se entablaba el asunto de la seguidilla y donde aparecen con gran profusión elementos populares. Sería interesante dar un repaso al contenido del prólogo de una tonadilla de Pablo Esteve (uno de los más destacados músicos y tonadilleros), *El cuento de una moza que se casó: Oigan, señores,/esta tonada. /Todos atiendan. /No haya algazara, / Y nadie diga/mientras se canta: /¡Fuera sombreros!/ ¡callad urracas!/No muevan bulla/con los del agua, /ni otras cositas/que aquí se aguantan.* (Vid. Biblioteca Nacional de España, Esteve Pablo

Fernández Muñoz, Ángel Luis (1989). *Arquitectura teatral en Madrid*. Ayuntamiento de Madrid, El Avapiés, p.59 y Sainz de Robles, Federico Carlos: *Los antiguos teatros de Madrid*. Madrid, Instituto de Estudios Madrileños, 1952; pp. 20-21).

Remodelado y convertido en Coliseo en 1737 e inaugurado el 16 de febrero de 1938, en los festejos de carnaval, con la ópera *Demetrio* del compositor alemán Johann Adolph Hasse, con libreto de Pietro Metastasio. En 1786, tras importantes reformas, el Coliseo conocido ya como el teatro de la ópera, se convirtió en uno de los teatros públicos más amplios y mejor equipados y decorados de la capital madrileña. Ante el mal estado del edificio y debido a que el proyecto de reforma de la Plaza de Oriente contemplaba un nuevo y gran teatro de ópera que igualara en grandeza y proporción al de la Scala de Milán fue demolido en 1817-1818 (véase Turina Gómez, J. *Historia del Teatro Real*. Madrid, Alianza Editorial, 1997).

²⁶ Subirá, José: *La tonadilla escénica. 4 vols. Morfología y Tipografía de Archivos*, Madrid, 1929-1932.

(1730-1794). Sus Obras. Y *Diccionario de la música española e hispanoamericana*, SGAE, 1999.)

Vocablos que expresan la calidad popular del ambiente de las representaciones y, en especial, el vocablo “urracas” (metáfora zoomórfica) por charlatanas o parlanchinas. (Véase Rodolfo Oroz. *El uso metafórico de nombre de animales en el lenguaje familiar y vulgar chileno*. Trabajo publicado en el nº 87 de la Revista *Atenea*. Universidad de Concepción. Imprenta Universitaria. Estado, 63-Santiago, 1932). Nos llama asimismo la atención cómo Blas Laserna, otro destacado músico tonadillero, en su tonadilla *Atención tengan* llega a emplear varios epítetos laudatorios de su propia obra a la que llega a calificar “de rechupete”-locución familiar (algo muy exquisito y agradable) que utilizada en el contexto del XVIII resulta ser muy significativa, pues nos llama muy especialmente la atención.

Samaniego escribía en *El Censor* (1786), haciendo referencia al género:

“En ella verá Vm. comprendidos todos los vicios de nuestros sainetes (...). Éste sí que es el Imperio donde dominan las majas y los majos. Las naranjeras, rabaneras, vendedoras de frutas, flores y pescados, dieron origen a estos pequeños melodramas: entraron después en ellos los cortejos, los abates, los militares y las alcahuetas.”

Situada en el mismo epicentro de la batalla teatral del XVIII, su evolución corre paralela al desarrollo de la polémica cultural dramática de la Ilustración, como también a determinados ámbitos musicales, con especial atención a todo lo concerniente a modelos de la música escénica culta española, que se ve supeditada a la sombra que ejerce la irrupción de la ópera italiana como género hegemónico y la renovación emprendida por el sainetero de Madrid respecto a la zarzuela hispánica.

José Subirá²⁷ establece, en su magistral estudio *La tonadilla escénica* (cuya designación de este género lírico con dicho epígrafe se debe al propio Subirá), cinco etapas en el desarrollo de la misma: aparición y albores (1751-1757), crecimiento y juventud (1758-1770), madurez y apogeo (1771-1790), hipertrofia y decrepitud (1791-1810), ocaso y olvido (1811-1850).

Si en principio, como veremos, se encuentra fundida con el sainete a modo de pequeño epílogo del mismo con fusión de texto, música y danza, y el canto se acompaña básicamente de guitarra, panderos y castañuelas, después pasará a tener vida propia. Esta autonomía parcial la transforma en un intermedio propio de la representación, y para diferenciarse de su ascendencia sainetera sustituye el rudimentario acompañamiento de la guitarra por la orquesta de este modo se invierten los esquemas del sainete, al colocarse el componente musical en primer término, supeditando a un lugar secundario los textos. De igual modo la tradición folclórica de la copla que podía servir de sustento al género también sufrirá una primera metamorfosis culta, gracias al tratamiento orquestal de ritmos y melodías,

²⁷ Subirá, José: *La tonadilla escénica 4 vols. Morfología y Tipografía de Archivos*, op.cit. Y Subirá, José: *La tonadilla escénica. Sus obras y autores*, op.cit.

Aclaremos que la palabra “tonadilla”, al igual que “tonada” procedían etimológicamente de “tono”, por lo tanto antes de la aparición del género lírico que estudiamos, tenía el significado de canción suelta, abarcando desde la jácara más plebeya, como dice Subirá, al aria más aristocrática. Era tonadilla, pues, la breve canción que poseía sólo un estribillo y que constituía el colofón final de los sainetes y bailes durante la primera mitad del siglo XVIII. También se le aplicaba el nombre de “tonadilla” a la representación de varios números vocales heterogéneos, entre los que se encontraban “los villancicos” navideños. Más tarde iría surgiendo la tonadilla escénica con un número variable de personajes.

además de las contaminaciones foráneas. Con carácter general puede afirmarse que lo bucólico perteneciente a los albores de la tonadilla y lo alegórico, constituyeron asuntos frecuentes en el género.

En la primera etapa, la tonadilla se encuentra ligada al sainete o al entremés llamado también “baile”, que habría que distinguir de los “bailes de bajo” incrustados en la propia tonadilla. La tonadilla escénica, pues, podría formar bien el intermedio o bien el epílogo del entremés o “baile”, como intermedio, a su vez, literario de una comedia, en el que entraban letra, música y danza. Es decir, la tonadilla venía a ser “el intermedio”-o epílogo- del intermedio de la obra teatral representada. Durante estos años coexisten las tonadillas incluidas en entremeses o sainetes con tonadillas con vida propia, es decir, que gozan de total independencia. Uno de los más importantes compositores, en esta primera etapa, es Antonio Guerrero²⁸.

Es en la segunda etapa cuando la tonadilla comienza a tener su propia entidad. La temática que presenta gira en torno al espíritu del pueblo bien para alabarlo o para ridiculizarlo. Es Luis Misón el que debe ocupar un lugar de honor en la historia de la música española y el que consigue que la tonadilla encuentre su propia identidad. Sustituye la guitarra por un acompañamiento orquestal. Y para diferenciarse del sainete, con el por otro lado comparte tipos, situaciones, lenguaje y argumentos, en la tonadilla ahora la música es el factor principal, e invirtiendo los valores exigidos en los sainetes y entremeses, la letra pasa a ser un elemento secundario, elevando, asimismo, el nivel estético de la canción vulgar procedente del folklore popular, transformándose en una especie de ópera bufa mínima u ópera cómica en un acto, en la que las habilidades interpretativas de sus cantantes, su extraordinaria mordacidad cómica, así como la mayor presencia de lo musical, gracias a la incorporación, como hemos hecho referencia, de una orquesta en miniatura, harán las delicias de un auditorio a caballo entre el populismo de otras épocas y un cierto refinamiento formal y social, lo que hace posible la compenetración de mundos en apariencia enfrentados, lo que otorgará al género una extraordinaria originalidad dentro de su doble rango como pieza de teatro breve sin grandes pretensiones, pero también como pieza musical, ahora sí con alguna otra pretensión artística, al menos en su época de mayor esplendor.

Muy populares fueron los griteríos, algazaras y rivalidades de las bandas que hacían su aparición en las representaciones tonadillescas como las de “chorizos” y “polacos” y la de “panduros”, tercera banda formada con la inauguración del teatro de los Caños del Peral²⁹.

Pues si de la tradición y el contexto dramático tomaba aquellos elementos propios del majismo sainetero y el tono ciertamente burlesco y paródico que presidirá sus mínimos argumentos llenos de ingenuo realismo, gracia y espontaneidad, desde el

²⁸ Guerrero fue uno de los primeros compositores de música teatral del segundo tercio del siglo XVIII en Madrid y destacó asimismo por ser uno de los primeros creadores de tonadillas completamente independientes de obras de teatro breve, pero, además, por haber compuesto un grupo nada común de piezas de igual nombre y características más o menos lejanas a aquellas que anteriormente eran insertas en el seno de diversos títulos dramáticos. (*Antonio Guerrero (1709-1776), compositor de tonadillas en el Madrid del siglo XVIII*. Tesis doctoral realizada por José Antonio Morales de la Fuente, Universidad de Granada, 2018).

²⁹ Las provocaciones eran recíprocas, se ensalzaba a unos tonadilleros y se hundía a otros. Es cierto que determinadas intérpretes no obtenían aplausos espontáneos por lo que solían pagar a terceros para ser aplaudidas. Algo así como “la claqué” de hoy.

punto de vista sonoro nos encontramos con auténticas óperas cómicas autóctonas donde se entremezclaban las formas musicales autóctonas con el mejor clasicismo operístico. De este modo, majismo y petrimetría se dejaban contagiar del cosmopolitismo musical extranjerizante, y la música de los ritmos y las formas castizas de los primeros. Será en la etapa de plenitud del género cuando los componentes burlescos y satíricos de los libretos se verán sustituidos por el buen tono carente de gracia y de llaneza así como de ese punto castizo de lo popular³⁰.

Realmente fue Misón quien revolucionó el género pues el nuevo gusto artístico se va desarrollando de tal manera que al principio se cantaba una tonadilla escénica tras el entremés representado entre las dos primeras jornadas —la comedia española tenía tres jornadas o actos—, y después pasaron a cantarse dos tonadillas escénicas en cada función, una tras el entremés y otra tras el sainete representado entre las dos últimas jornadas, y, finalmente, acaba desplazando al entremés para sustituirle. La habilidad instrumental de Luis Misón como flautista y oboísta le otorga el reconocimiento de la aristocracia quien le abre sus puertas para la celebración de conciertos privados como el que organiza el duque de Alba y asimismo la Capilla Real, consiguiendo también un puesto en el teatro del Buen Retiro como flautista y oboísta. Su actividad es incansable hasta que la enfermedad le impide continuar con esa frenética actividad. Sus contemporáneos admiraban su capacidad y maestría así como su vivo interés por las costumbres y los usos populares de la época, cultivando esas onomatopeyas literarias que de modo magistral supo llevar a su música llena de magia y profundo realismo.

Señala Subirá que en la única fuente conocida para el estudio de los orígenes la tonadilla escénica, un artículo inserto en el *Memorial literario, instructivo y curioso de Madrid* (1787), se declara textualmente:

“En el año de 1757 don Luis Misón abrió un nuevo camino a las canciones de teatro, y para una función del Corpus presentó una nueva composición a dúo, denominada Los pillos, y otra a tres..., y desde entonces siguieron componiendo tonadillas el mismo don Luis Misón, don Manuel Pla y don Antonio Guerrero. En 1760 llegó hasta la Corte don Pablo Esteve y Grima, y en 1761 dio al teatro su primera tonadilla a dúo...Fue Esteve el primer compositor español que escribió música sobre el Quijote, en una obra titulada Las bodas de Camacho, cuyo texto fue escrito por Juan Meléndez Valdés, y fue estrenada en Madrid el 16 de julio de 1784³¹. Las tonadillas en este tiempo se cantaban solamente en las funciones de

³⁰ Marcolini, J., *La dicha en la desgracia*. Editorial EUNSA, Pamplona, 2004, pp. 13-15.

Esta llamada zarzuela nueva, constituye un fiel e interesante testimonio de la revitalización que Ramón de la Cruz impuso al género en el último tercio del siglo XVIII, marcando esa vertiente cómico-costumbrista en las pautas temáticas y estilísticas del teatro breve. De hecho, las figuras que pueblan esta composición: el payo, el petrimetre, el abate; parecen sacados de los sainetes de Ramón de la Cruz o de las mismas tonadillas que el mismo Marcolini compuso en abundancia.

Concretamente el personaje payo en la tonadilla, constituye un recurso de gran fuerza cómica tanto en las tonadillas como en los sainetes, caracterizándose por ser un personaje campesino, tosco y rústico, convirtiéndose en instrumento para satirizar costumbres de ambientes diferentes, en ocasiones del mundo urbano, lo que contribuye a reírnos con él de los usos y costumbres de la ciudad, de la moda e incluso a poner en cuestión y reprobar conductas inmorales.

³¹ La comedia de Meléndez Valdés se estrenó en el Teatro de la Cruz de Madrid. Como dato curioso, María Rosario Fernández, *La Tirana*, asumió el papel de Quiteria, uno de los personajes clave de esta comedia de enredo. Al texto, escrito en verso y distribuido en cinco actos se le incorporó música de Pablo Esteve quien puso música a una serie de tonadillas que por término medio llegaban a ser de 25 a 30 por año y, además, todas las arias, recitativos, seguidillas y otras coplas que se cantasen en las

teatro o en las de música, para las que se llamaba a la orquesta, cantándose dos en cada intermedio por el éxito que tenían de público (...)

Contribuyen al desarrollo de la tonadilla en esta etapa el mencionado Guerrero, Aranaz, Palomino, Esteve, Rosales, Pla, Valledor, Galván, Castel, entre otros.

La tercera etapa en el desarrollo de la tonadilla se caracteriza por llegar a constituir, “a veces todo un acto, según su duración y su artificio”, como nos dice Tomás de Iriarte en su poema didáctico *La Música* (1779) en cinco cantos de silvas y traducido a varios idiomas³². El prestigioso músico y fabulista universal, autor de los

zarzuelas y otras obras musicales. Más de 100 números musicales puso a diversas comedias, zarzuelas, entremeses, sainetes, loas y finales de fiesta, dando un total de 600 composiciones. La música de Esteve, especialmente la de las tonadillas y sainetes, es puramente española; está basada en la canción popular y los aires comunes a diversas provincias españolas, pero revestida con los adornos de la armonía y aún alterada o adicionada la parte melódica con los recursos que su ingenio musical le sugería. Esteve, nos dice Subirá, supo conjugar el expresionismo con el realismo, y las tendencias nacionales con las extranjeras, “rindiendo con frecuencia culto al folklore y creando un tipo de música lleno de gracia y buen gusto”. Una de sus más afamadas tonadillas, *Garrido enfermo y su testamento* (tonadilla “a cinco”, escrita en 1785), resulta realmente interesante por su exaltación de la música española, a pesar del tono italianizante con que comienza. En 1790, se retira por achaques de vejez, dejando una gran producción: unas trescientas cincuenta tonadillas, varias zarzuelas, música de numerosas comedias, loas y sainetes, alcanzando gran fama y popularidad.

En cuanto a *Las bodas de Camacho*, se incluyen hechos esenciales narrados por Cervantes en la segunda parte de *El Quijote* (cap. XX) *Donde se cuentan las bodas de Camacho el rico, con el suceso de Basilio el pobre*. Cuatro son los personajes que escenifican relaciones amorosas llenas de obstáculos, sufrimientos, aunque con final feliz: Camacho, Petronila, Quiteria y Basilio que enamorado de Quiteria, no se siente correspondido. Quiteria y Camacho, preparan sus bodas que han sido concertadas por Bernardo, el padre de la muchacha. Por otro lado, Petronila, hermana de Quiteria está enamorada de Camacho. Enredo e intriga, conflictos que se solucionan como culminación del argumento. En suma un desenlace feliz que culmina con emparejamiento de Basilio y Quiteria y Camacho y Petronila. Un amor idealizado, que conduce al sufrimiento, desasosiego, dolor, frustración, celos..., hasta encontrar en el matrimonio la estabilidad con el amor que desea.

Nueve son el total de personajes que intervienen en la comedia: Camacho, Quiteria, Petronila, Bernardo —el padre de ambas muchachas—, Basilio, Camilo, don Quijote y un Pastor.

Don Quijote: *Y hágaos, fieles esposos, /hágaos Amor Mil signos venturosos; que a despecho de mantos/malignos hechiceros la memoria/quieran menoscabar con sus encantos de fecho tanto, durará su gloria.* (Cervantes en Meléndez Valdés: *Las bodas de Camacho el Rico*. Jesús Cañas Murillo (Universidad de Extremadura). *Ínsula: revista de letras y ciencias humanas*. Nº 727-728, 2007, pp. 2-4.

(*Las bodas de Camacho el rico*. Comedia pastoral premiada por la villa de Madrid, para representar en el Teatro de la Cruz, con motivo de los festejos públicos que executa por el feliz nacimiento de los serenísimos infantes Carlos y Felipe, y ajuste definitivo de la paz. Su autor El Dr. D. Juan Meléndez Valdés, *Catedrático de Prima de Letras Humanas de la Universidad de Salamanca, Académico honorario de la Real Academia de S. Fernando, y Socio Literato de la Real Sociedad Bascongada*. Madrid MDCCLXXXIV. Por D. Joaquín Ibarra Impresor de Cámara de S.M. Con las Licencias Necesarias.)

³² En su poema *La Música*, Iriarte no hace referencia a cuestiones sobre la música popular en la España de su tiempo, dado que lo popular ejercía una importante influencia en la expresión de la identidad de la aristocracia española en el contexto de la corte afrancesada de la dinastía borbónica imperante, dado que los bailes y las canciones y canciones tradicionales del pueblo disfrutaban de gran éxito y popularidad en el teatro menor. Sin embargo, se encuentran referencias a la música tradicional del pueblo y así como la presencia de música popular en algunas de sus obras dramáticas. Rafael Lamas en un artículo sobre la zarzuela y el gusto musical de los ilustrados, manifiesta la preferencia de Tomás de Iriarte por las formas y géneros musicales de corte neoclásico, muestra de la reacción conservadora por parte de ciertos ilustrados para con los géneros híbridos nacionales como la zarzuela, el sainete y la tonadilla escénica. Sin embargo, en otro artículo, “Un ataque a la estética de la razón. La crítica ilustrada frente a la tonadilla escénica: Jovellanos, Iriarte, y Leandro Fernández de Moratín”, Alberto Romero Ferrer señala que una lectura de la obra de Iriarte no delata censura por los géneros breves nacionales,

libretos de tonadillas *Los gustos estragados*, *El Lorito*, *La Primavera*, (denominada tonadilla pastoril) y *El misántropo*, posiblemente fuese también, en opinión de Subirá, el autor de la música, pues fue un destacado instrumentista de violín, órgano y clave y un gran erudito en historia de la música³³. Sólo se conserva una composición de toda su obra musical, la del primer melólogo (subgénero musical y teatral, protagonizado por una persona; en que los pasajes más emotivos del monólogo son destacados por acompañamiento musical) español, titulada *Guzmán el Bueno*.

Durante la plenitud³⁴ y apogeo de la tonadilla, los libretos presentan como personajes predilectos, individuos de oficios humildes y modestos: trapero, vendedor, hortelano, ventero, relojero, adivino, lacayo, guardia, soldado, bandolero, contrabandista, torero... No faltaban, sin embargo, petrimetros, usías y letrados; apareciendo también con mucha frecuencia, abates y “majos”, quienes incluso durante los años del ocaso de la tonadilla aparecerán para afirmar el espíritu popular español en señal de protesta contra la invasión de modas extranjeras. Por otro lado, afirma Subirá, Andalucía, Galicia, Vasconia, Cataluña y Valencia inspiraron muchos personajes típicos. Otros personajes frecuentes de tonadillas fueron: la mujer andaluza, el “payo”, los gitanos, los criollos, los indios y los negros. La tonadilla de esta etapa se ofrece en todo su esplendor, época de los grandes ilustrados y neoclásicos —Jovellanos, Moratín, Meléndez Valdés—. Nos encontrábamos ante pequeñas comedias o sainetes cantados íntegramente en los que se dejaba sentir un incipiente peso del italianismo y afrancesamiento musical, al calor de la ópera extranjera que se dejaba ver en los teatros de las plazas más importantes del país: Madrid, Cádiz, Barcelona, Valencia... Las tonadillas “a solo” con un único cantante —hombre o mujer— y simples en sus formas musicales, se basaban en la copla y en formas estróficas menores como la letrilla; desde el punto de vista temático solían tener un fuerte carácter satírico y burlesco. Las tonadillas “para interlocutores” podían ser a dos, tres, cuatro... La tonadilla para varios

más bien, a través tanto de su obra dramática como de la lectura de su poema *La música* se pone de manifiesto que Iriarte apreciaba la música popular, reconociendo tales géneros (la zarzuela y la tonadilla escénica) como formas legítimas de divertimento de la clase popular y que gozaban de tanto éxito de público. No así Leandro Fernández de Moratín quien sí ataca violentamente estos géneros menores en su afán de reformatar la escena “desde el poder legítimamente establecido”. Su obra *La comedia nueva o el café* muestra un claro “antitonadillismo” que reflejaba una clara actitud neoclásica e ilustrada contraria a este género menor y más apropiado al gusto español.

De otro lado, el interés académico por las prácticas populares comienza de modo formal a comienzos del siglo XIX (primeras colecciones de coplas y músicas tradicionales), con *La Colección de las mejores coplas de seguidillas, tiranas, y polos que se han compuesto para cantar a la guitarra* (1799) de Iza Zamácola, antología de cantos populares sin acompañamiento musical; con los estudios de Antonio Machado Álvarez ‘Demófilo’ *El folklore andaluz* (1883) y *el Cancionero popular español* (1918-1922) de Felipe Pedrell. (Véase Josep Cribillé I Bargalló. *Historia de la música española. El folklore musical*. Vol. VII (1997).

³³ Subirá, José. *El compositor Iriarte y el cultivo español del melólogo (melodrama)*. Barcelona: CSIC, 1949.

–“El filarmónico don Tomás de Iriarte”. *Anuario de Estudios Atlánticos* 3 (1963): 441-464.

–*La tonadilla escénica. Tomo tercero*. Tipografía de Archivos, op. cit.

³⁴ Cuando la tonadilla alcanzó su esplendor coincidió en el tiempo con la inauguración de los primeros cafés con música o, taproom concerts, en Inglaterra. Los espectáculos representados en los años setenta del siglo XVIII dentro de las tabernas urbanas inglesas se convertirían en la segunda mitad del siglo XIX, tanto en Inglaterra como en Francia, Alemania y Estados Unidos en el género conocido por music-hall, revista de variedades, variety show o vaudeville show. En tanto que la tonadilla escénica desaparecía de los teatros en el segundo decenio del siglo XIX.

cantantes, presentan cuadros costumbristas inspirados en escenas de la vida diaria y del pueblo llano, tal como lo había concebido Ramón de la Cruz para el sainete. Son Esteve y Laserna³⁵ los principales cultivadores del género en esta etapa. Algunas de las ilustraciones de las tonadillas de mediados de los años ochenta del XVIII corresponden a bocetos de vestuario de María Kirzinger (véase Helena Kriúvkova *La tonadilla a escena*, Revista Melómano, Orfeo Ediciones, 26 de marzo de 2012).

Diversidad de instrumentos musicales intervenían en multitud de tonadillas. En primer lugar, la guitarra sería uno de los instrumentos más frecuentes como acompañantes de la voz y que intervenía cuando cesaba la orquesta. También intervinieron eventualmente otros instrumentos como el bandolín, la gaita gallega, las castañuelas, las zambombas, los tambores, las panderas, los tamboriles, el flautín, las sonajas, el salterio³⁶ e incluso el piano, en las últimas épocas de la tonadilla.

La tonadilla en la cuarta etapa pone de manifiesto una artificiosa ampulosidad del género, sin duda, producto de las extrañas infiltraciones de los últimos años del período anterior. La impronta de una mayor ampulosidad musical, y el haberse convertido en un género operístico, posibilitan este teatro como plataforma para- en palabras textualmente pronunciadas por Subirá:

“...revestirse con estilos extraños e influencias exóticas que no contribuirán a ensanchar el acervo nacional, sino a destruirlo y disiparlo; en vez de embellecer, afean; lejos de emocionar, hastían. Al plebeyismo de antes sucede un aburguesamiento sin rasgos típicos ni altas idealidades.”

Se refería Subirá al paulatino abandono de los casticismos dieciochescos, lo que se dejará sentir en personajes y argumentos como también en los textos y sus respectivos acompañamientos musicales cada vez más sofisticados y sinfónicos.

La tonadilla aumenta sus números y la extensión de los mismos, por lo que va a perder una de sus principales características, la brevedad, su carácter de complemento cómico respecto a la función principal, que eran sus coordenadas de raíz, y esa sátira rápida y fresca musical que habían de desaparecer por completo; convirtiéndose en una especie de breves óperas cómicas de influjo italianizante e igual de sofisticadas que aquellos géneros cultos y grandes donde pretendía mirarse la tonadilla. Todo ello va a contribuir a que el género se vaya poco a poco desplazando de la escena española. Son principales músicos tonadilleros de este período Blas Laserna, Del Moral, León, Abril, Acero y Manuel García.

En la quinta etapa —de ocaso y olvido— son cada vez menos frecuentes las representaciones de tonadillas hasta tal punto que ya en el siglo XX, la gran mayoría cree que las tonadillas eran simples canciones y como afirma Subirá el propio Enrique Granados designa como tonadilla a cada una de las breves obritas para voz y piano, inspiradas en la época goyesca³⁷.

³⁵ Blas de Laserna —de quien en el pasado 2016 se cumplieron 200 años de su fallecimiento— fue uno de los más representativos, brillantes y fecundos compositores de tonadillas escénicas de finales del siglo XVIII y principios del XIX. La Biblioteca Histórica Municipal de Madrid conserva casi 700 piezas manuscritas.

³⁶ El salterio se sumó a los instrumentos de la orquesta tonadillesca porque algunas cantantes lo tañían con especial acierto y habilidad. Tal fue el caso de la célebre Vicenta Ronquillo cuya primera representación fue el sainete de don Ramón de la Cruz *La bien recomendada* donde se comentaba que la famosa interprete, “traía por armas su voz y sus uñas para tocar el salterio”. Fue Blas Laserna quien precisamente en una tonadilla titulada *Los temores de la Ronquillo* introdujo dicho instrumento.

³⁷ La banda sonora del pueblo español cuya vida cotidiana pintaba magistralmente Goya, en una época en que iban aumentando, paulatinamente, las influencias extranjeras, una forma dramática musical

Sólo se representan algunas de las más populares por Navidad, recogidas del repertorio tradicional o incluso confeccionadas con retazos de otras del siglo XVIII, a las que se añadían números musicales muy conocidos como el de *La Tirana de Trípili*, de Blas Laserna (1751-1816) o *La cantada vida y muerte del General Mambrú*, de Jacinto Valledor (1744-1809)³⁸:

Escucha la tiranilla desde el palacio al corral/escucha la tiranilla desde el palacio al corral/y todos son a cantarla, sólo yo la sé cantar /y todos son a cantarla, sólo yo la sé cantar.//Con el trípili, trípili, trápala, ven conmigo a cantar la tirana. / Viva el manolo que me enamora y el corazón me roba, /viva el manolo que me enamora y el corazón me roba. //El primer novio que tuve lo comparo con las brevas, /el primer novio que tuve lo comparo con las brevas/yo lo estuve madurando pa' que otra se lo comiera/yo lo estuve madurando pa' que otra se lo comiera. // Con el trípili, trípili, trápala, ven conmigo a cantar la tirana. / Viva el Manolo que me enamora y el corazón me roba, /viva el Manolo que me enamora y el corazón me roba... (La Tirana de Trípili). Blas Laserna.

En esta etapa, el recurso común de los libretistas de la tonadilla escénica era el anonimato para evitar responsabilidades artístico-literarias. La escasa entidad de los libretos, debido a su cota extensión y a destinarlos fundamentalmente al canto, contribuía a que los autores no cuidasen el estilo literario del texto. El anonimato permitió que los mismos cantantes tonadilleros declarasen, en ocasiones, ser autores de las obras que interpretaban. Un fenómeno parecido se repite en cuanto a sus compositores, pues éstos también protegían su responsabilidad tras el anonimato, aunque con menor intensidad.

También existen diversas tonadillas escénicas en que figuran los nombres de sus compositores y, sin embargo, los versos hacen suponer que las cantantes eran las autoras de la música, como en la tonadilla “a solo”, *La vanidad mal fundada*, del mencionado y célebre autor Esteve, en cuyo “entable”, la actriz que la estrenó — Nicolasa Palomera—, hace esta curiosa declaración: “Oiganla benignos bajo el supuesto que música y letra son de mi talento”.

Perdida la tonadilla³⁹, olvidado este género lírico admirable y tan nuestro, creemos que siguen teniendo plena vigencia aquellas palabras de Felipe Pedrell:

breve, la tonadilla, logra conquistar a los mejores compositores y cantantes que consiguen reflejar la esencia de lo popular, logrando captar el espíritu musical del fandango, el zorongo, el caballo, el jopeo y, en particular, la tirana.

³⁸ Esta composición de Jacinto Valledor gira en torno a la figura de John Churchill, Duque de Marlborough, personaje de renombre durante la Guerra de Sucesión española (1701-1713) y al que sus vencedores en la batalla de Malplaquet (1709) le dedicaron una conocidísima canción que a finales del siglo XVIII se convirtió en símbolo del pueblo contra el creciente influjo de los afrancesados en la vida política española. Esta tonadilla escénica está basada en la canción popular *Mambrú se fue a la guerra*, compuesta por los franceses cuando pensaron que habían derrotado al general de ejército inglés anteriormente citado, quien en realidad no murió en la guerra. Por ello, tiene ese tono burlesco y alegre:

La canción se popularizó en tiempos de Luis XVI: una de las nodrizas del delfín solía cantarla; la canción agradó a los reyes y pronto se difundió por Versalles y luego por todo el país. A España llegó por la influencia de los Borbones, con el nombre de Marl borough reducido a un más pronunciable *Mambrú*. Solían cantarla las niñas, acompañando al juego de rayuela. En Málaga, concretamente, se denominaba guiso. Existen versiones en francés, inglés y alemán.

³⁹ En Cuba cuando la tonadilla estaba en lo que Subirá denominó periodo de hipertrofia y decrepitud, hizo su entrada entre 1790 y 1814, etapa que conoció una gran boga en Las Habana, alentando una

modesta producción local, que se manifiesta en los primeros anuncios de espectáculos que publicaba la prensa. O sea, que cuando el género tonadillesco pasó de moda en España, todo Santiago de Cuba creó las coplas del *Trípilitrápala* (atribuidas a Manuel García según consta en el *Diccionario enciclopédico de la música*).

Más de doscientas tonadillas se cantaron y volvieron a cantar en La Habana de 1790 y 1814, año en que comenzaron a verse desplazadas de los programas ofrecidos en la capital. Y aunque ya en 1915 el género, prácticamente, va desapareciendo de los escenarios habaneros, *Los maestros de la Raboso* (manuscrito de Ramón Carnicer y con partituras de Blas Laserna y Ramón Carnicer (1830), junto con el inevitable *Trípilitrápala*, sigue entusiasmando al público, antes de tomar por asalto la plaza de Santiago, en 1822.

A veces las tonadillas recibidas de España se modificaban para adaptarlas al ambiente cubano. En 1802 se estrenó una tonadilla “a tres” con el título *Un gaditano en la Habana*.

La tonadilla de Laserna, de Esteve, de Rosales —con sus finísimas melodías, con sus ágiles dúos y sus pequeños coros, con sus introducciones instrumentales tan llenas de calidad—, exigía a veces una cierta habilidad por parte de los músicos de orquesta. Resulta interesante señalar que cierto tipo de música imponía una suerte de técnica al conjunto. “Así como en las orquestas de jazz los saxos tocan el clarinete y las trompetas suelen tener violines colgados de los atriles, los oboístas de orquestas de tonadillas tocaban la flauta, y los trompistas clarines, cuando así lo exigían las obras. A esto se añadían un violoncello y un contrabajo, además de los necesarios e imprescindibles violines. La formación instrumental que ejecutaba las tonadillas ofrecidas al público habanero se ajustaba a esas reglas”.

Cuando se constituyó, a mediados de 1802, una compañía de “cómicos habaneros”, integrada por Victoria y Loreta Fleury y los actores Francisqui y Labottery, secundados por algunos aficionados, la atmósfera había cambiado totalmente. La “invenciones y diversiones” de José Fallótico estaban olvidadas.

“En el paladar del público perduraba un regusto a compañía francesa que lo hacía mucho más exigente. De ahí que, haciendo un serio esfuerzo, la nueva compañía pretendiera emular a los terribles forasteros, con una traducción al castellano del *Radamisto y Zenobia*, de Crébillon, en espera de atreverse con un *Temístocles En Persia*, que sería probablemente de Philidor.

Pero la empresa sólo disfrutó de un éxito mediocre, tratando de salvar la taquilla con la adquisición de nuevos artistas: *La Polanco*, Josefa Titi, Leonarda Sánchez y los cantantes Latorre y Cabello”.

Una de las características más salientes de la tonadilla, “la aparición en escena de tipos populares, ya de Madrid, ya de diversas regiones de la Península”, habría de influir a través de Francisco Covarrubias, en el resurgimiento del teatro bufo cubano. En el primer tercio del siglo XIX la escena muestra ya guajiros, carreteros y peones, y presenta a los tipos populares de la Isla. Se perfila así el nacimiento del tradicional teatro bufo con el que España contribuye a configurar un personaje nuestro:

-El español “aplatanado”

-El “negrito” como representante de la zona popular cubana.

En todo este proceso, la música sufre pareja transformación y a las seguidillas, boleros y villancicos los sustituyen los cantos populares cubanos. Como no podía dejar de suceder, el perfeccionamiento de lo popular significó en Cuba y México lo mismo que había significado en España, un avance del sentimiento nacional incipiente.

Cantos y bailes de acento cubano, con su doble ascendencia española y africana, encontraban en la escena excelente vehículo. Hay asimismo, en la tonadilla, el antecedente de lo que en el teatro criollo vino a ser el final obligado: la “rumba final por toda la compañía”, que figuraba como oferta permanente de los programas. Los clásicos finales de la tonadilla, sirvieron de modelo. Después también en España vino la zarzuela.

Por el escenario del Teatro Principal desfilaron las mejores creaciones del género, entre las que podríamos destacar:

- *Los genios encontrados*, de Blas Laserna
- *El granadero*, de Pablo Esteve
- *El compositor*, de Luis Misón
- *El sacristán y la viuda*, de Antonio Rosales
- *El caletero y la maja*, de Jacinto Guerrero
- *La recomendación*, de Roberto de la Riba
- *El inglés y la gaditana*, de Pablo del Moral
- *Las mañas de una casada*, de Ventura Galván

“La tonadilla, lo diré plenamente convencido, es un grito de protesta, grito de indigenismo simpático contra el extranjerismo de la ópera, contra el afrancesamiento de la literatura...y contra el italianismo de la música. Del elemento popular proviene la fuerza de la tonadilla...una de las mejores y más necesarias manifestaciones de españolismo musical”⁴⁰.

Señala Subirá que de las dos mil tonadillas que se conservan en la Biblioteca Municipal de Madrid, pasan de 350 las anónimas, y que las que declaran el nombre del compositor lo presentan a veces con inseguridades ortográficas o de un modo incompleto.

En definitiva, dado el carácter efímero de las tonadillas, pues se las renovaba semanalmente, se explica que los autores apenas apreciaran esas obras, por lo que se dejaban de consignar sus nombres en las portadas de los manuscritos en repetidas ocasiones, protegiendo su responsabilidad bajo el anonimato, como decíamos anteriormente⁴¹.

Veamos la versión en español de la célebre canción burlesca, dedicada al duque de Malborough, reducido a un más pronunciable Mambrú:

Mambrú se fue a la guerra, /qué dolor, qué dolor, qué pena, /Mambrú se fue a la guerra, no sé cuándo vendrá. /Do-re-mi, do-re-fa, /no sé cuándo vendrá.// Vendrá para la Pascua, /qué dolor, qué dolor, qué pena, /vendrá para la Pascua, o por la Trinidad. Do-re-mi, do-re-fa, o por la Trinidad. //La Trinidad se pasa, /¡qué dolor, qué dolor, qué pena!, /la Trinidad se pasa/Mambrú no vuelve más. //Por allí viene un paje, ¡qué dolor, qué dolor, qué traje,¡ por allí viene un paje, /¿qué noticias traerá? /Do-re-mi, do-re-fa, ¿qué noticias traerá?// Las noticias que traigo, /¡del dolor, del dolor me caigo!/ las noticias que traigo/son tristes de contar. Do-re-mi, do-re-fa, son tristes de contar. // Que Mambrú ya se ha muerto, ¡qué dolor, qué dolor, qué entuerto!, /que Mambrú ya se ha muerto, /lo llevan a enterrar. / Do-re-mi, do-re-fa, /lo llevan a enterrar. //En caja de terciopelo, ¡qué dolor, qué dolor, qué duelo!, /en caja de terciopelo, y tapa de cristal. /Do-re-mi, do-re-fa, y tapa de cristal. // Y detrás de la tumba, ¡qué dolor, qué turba!, /y detrás de la tumba, tres pajaritos van. Do-re-mi, do-re-fa, /tres pajaritos van. // Cantando el pío-pío, ¡qué dolor, qué dolor, qué trío!, /cantando el pío-pío, cantando el pío-pa. Do-re-mi, do-re-fa, cantando el pío-pa.

Jacinto Valledor

Algunas fuentes proponen como creador de la tonadilla escénica a Luis Misón, flautista y oboísta nacido en Mataró en 1727; y el estreno de la primera tonadilla escénica en 1757 con la obra titulada *Una mesonera y un arriero*, de la que Subirá dijo

- *La ópera casera*, de Manuel García

A esto hay que añadir un inacabable repertorio de “chascos”(de la burra, del abate, del ciego, de “fingidos” y “burlados”, “amantes, pintores, italianos”, de “lances” sin olvidar los títulos en que intervienen, además de sacristanes, gitanas, malagueñas, payos, gallegos, catalanes, majos y mosqueteros...). Como ocurrió en España, ciertas tonadillas que parecían olvidadas, resurgían inesperadamente, hallando siempre una calurosa acogida.

⁴⁰ Pedrell, Felipe. *Teatro lírico español antes del siglo XIX. Documentos para la historia la música española*. La Coruña: Canuto Berea, 1897-1898. Vol I, pp. 12-13.

⁴¹ Sin embargo, hay algunas obras en las que consta su autor. Eugenio Zabala fue el libretista de *El novio sin novia*, escrita en 1784. A Ramón de la Cruz se le atribuye el gracioso libreto *El recitado*, del que, asimismo, consta produjo numerosos libretos para tonadillas, casi todos anónimos, excepto el de la titulada *El cazador*, libreto impreso en su día y con música del célebre compositor Luis Misón.

que, tras los conatos de Antonio Guerrero, Misón instauró la tonadilla escénica, en la que ensalzó el espíritu nacional, presentando un sencillo cuadro pastoril y estableciendo el plan tripartito que arraigaría enseguida. Fueron intérpretes de esta tonadilla dos famosas cantantes del teatro madrileño: María Ladvenant (*La Lavenana*), que hizo el papel femenino de la Mesonera y Casimira Blanco (*La Portuguesa*), que interpretó el papel masculino del Arriero. El público quedó maravillado con esta novedad. Por tratarse de la primera tonadilla escénica, veamos unos fragmentos de la misma:

ELLA. -A los montes me salgo, por ver si encuentro un alma que se duela, se duela, de mi tormento, de mi tormento. ¡Ay de mí, que me muero! Pero si no me engaño, y pasos siento.

ÉL.-Arre, pollino. No te entres en la venta que no hay buen vino. No te entres en la venta que no hay buen vino. Anda, morena, ¡qué carita que tiene la mesonera!, ¡qué carita que tiene la mesonera! Digo “¡Mi reina!”. No responde, que dice: “A esa otra puerta”. No responde, que dice: “A esa otra puerta”.

ELLA.-Usted, chusquito mío, me quiere engañar: pues, moreno del alma, no lo logrará.

ÉL.-Pues hermosa, muda retahíla, muda retahíla. Óyeme un cuentecillo, perlita amada.

ELLA.-Por pasar un buen rato oiré la chanza.

ÉL.-Un cuento quiero contarte que te dará gran placer. Si me interrumpes el cuento, al instante callaré. Al instante, al instante, al instante callaré. Al instante, al instante, al instante callaré.

ÉL.- Pues, perlita de mis ojos, habrás pronto de saber cómo un arriero de Andújar, caminando a Santander, encontró una mesonera que le pareció muy bien. Le dijo que la adoraba. “Aunque me ves arriero yo no soy lo que se ve. Yo soy un alma y un cuerpo que viene puesto a tus pies. Como me quieras, te juro, que siempre te amaré”. La muchacha le responde.

ELLA.-El cuento yo he de seguirlo porque yo también lo sé. Le dijo: “Señor compadre no se canse su mercé, porque no siendo mi esposo ya puede echar a correr”. Con que aquestas condiciones...

ÉL.-Yo las admito...

Ella.- ¡Eh! Si me interrumpes el cuento al instante callaré, al instante, al instante callaré.

ELLA.-Yo tengo una condición como un diablo Lucifer.

ÉL.-Yo te quiero de esa suerte.

LOS DOS.- Pues el cuento acábase. Mosqueteros de vida, pedimos nos perdonéis. Para acabar es preciso que puestos a vuestros...¡Eh! Digamos con alegría a todos: Hasta más ver, y en seguida, y en seguida yo me iré.

LOS DOS.-Vámonos a la venta. Vámonos a la venta, cariño mío, cariño mío. Pero a la tonadilla le daremos un vitor. Perdonadnos, perdonadnos, perdonadnos, queridos. Chi chi chi chi chi chi chi. Perdonadnos, queridos, queridos.- FIN⁴²

⁴² Subirá, José: *Una mesonera y un arriero*. Tonadilla a dúo. Luis Misón (1757). Transcripción y armonización para voz y piano de José Subirá. Unión Musical Española Editores. Madrid, 1973.

De la extensa obra de Misón se conservan algunas piezas (referencia en nota), siete de ellas en la Biblioteca Nacional de España y cien catalogadas en la Biblioteca Municipal de Madrid. Otro compositor que también abordó el género y merece ser mencionado fue Manuel García importante también como intérprete⁴³.

Entre las tonadillas dieciochescas más famosas habría de hacerse mención a : *La calle de sal si puedes*, con letra de don Ramón de la Cruz y música de Luis Misón, estrenada en 1772; *El campo de Manuela*, *Las maravillas*, *El Rastro*, *La fuente de la Teja* y *La Caramba...*

Hacia mediados del siglo XVIII se pusieron de moda cierta clase de canciones y bailes, cuyos temas eran de asuntos palatinos, sentenciosos, amorosos y costumbristas. Eran tonadillas llamadas tiranas por las palabras *Ay Tirana, ay Tirana*, con que comenzaba la canción. Estaban compuestas en coplas octosílabas de cuatro versos asonantados, con unos estribillos muy característicos. Hacia 1820, la mayoría de los autores de tonadillas habían muerto sin descendencia artística. En estos años desaparece la tonadilla como género teatral y lírico y es sustituida por la ópera italiana que viene a monopolizar el teatro durante cerca de medio siglo. Sin embargo, la tonadilla como canción o como cuplé resistiría algunos años, favorecida en gran medida por la Corte⁴⁴. Aproximadamente cincuenta años más tarde, la ópera fue desplazada por la zarzuela donde pervive la tonadilla escénica intercalada, ahora ya concebida como género independiente.

En Francia, por ejemplo, las compañías de teatro fueron añadiendo a sus espectáculos pantomimas acompañadas de melodías populares y, más tarde, comedias con diálogos y canciones intercaladas. A principios del siglo XVIII aparece en sus carteles la palabra vaudeville (vodevil)⁴⁵, comedia teatral de variedades, de trama basada en enredos, diálogos picantes y tema amoroso y poco trascendente, que a partir del siglo XIX daría paso a la comedia ligera.

⁴³ Romero Ferrer, Alberto y Moreno Mengíbar, Andrés (eds.): *Manuel García: de la tonadilla escénica a la ópera española (1775-1832)*. UCA, Centro de Documentación Musical de Andalucía, 2006.

⁴⁴ Varela de Vega, Juan Bautista: "La tonadilla escénica española y lo popular" en *Revista de folclore*, op. cit.

⁴⁵ El vodevil estadounidense presentaba una gran variedad de actuaciones cuya pretensión era provocar la risa, el divertimento o incluso el asombro del espectador. Incluían números de danza, magia, acrobacia, malabarismo u otro tipo de demostraciones. Muy diferente al vodevil francés (cuyo origen, como hicimos referencia en el texto, se basaba en el enriquecimiento de la comedia teatral mediante letras cantadas utilizando melodías de carácter popular) en los EE.UU su origen se enmarca en la línea de otros espectáculos de variedades: como los music halls, freak shows o espectáculos de burlesque. El vaudeville marcó una gran transformación en la cultura estadounidense convirtiéndose en uno de los espectáculos más populares, al abandonarse completamente el estilo de vida conservador de la época victoriana al sexualizar cualquier tipo de espectáculo y transformarlo el objeto de consumo, comparándosele con los espectáculos de cabaré. En 1930 comienza su decadencia, debido a la Gran Depresión sufrida 1929, por EE.UU. y gran parte del mundo, en que la crisis económica arruina el estilo de vida de aquellos Felices años 20. Grandes empresarios se vieron obligados tuvieron que clausurar este tipo de establecimientos que tanto entretenimiento ofrecían al público. Pasada la crisis, el vodevil no llegó a recuperarse pues la radio y la televisión se convierten en elementos esenciales para el nuevo estilo de vida. (Véase *The Music Hall and Theatre History Website. About Vaudeville. Above text from the Encyclopedia Britannica 2002-Copyright 1994-2002./ "Vaudeville" in Groves's Dictionary of Music and Musicians, 2001*).

Según Varela Vega⁴⁶, en nuestro teatro del siglo XVIII, la jácara, el entremés y el sainete, frecuentemente concluían con un número cantado, pieza que, poco a poco, fue creciendo a la vez que iba adquiriendo autonomía propia, acabando por desligarse de la temática principal del texto en el que iban incluidos. Por tanto, de colofón final o apéndice de un intermedio teatral, parcialmente cantado y hablado, pasa a ser una independiente composición literario musical, siendo la música ingrediente fundamental, al menos durante la segunda etapa de su evolución histórica. Cuando abordemos el estudio del espectáculo folclórico del siglo XX podremos apreciar cómo éste bebió en las fuentes de la tonadilla escénica pues existe, a mi juicio, un claro paralelismo entre uno y otro género, en cuanto a evolución y desarrollo se refiere.

Gracias a la constancia, personalísima metodología y preparación de uno de nuestros más prestigiosos musicólogos, José Subirá y Puig, podemos adentrarnos en el mundo de la tonadilla española pues, tras muchos años de trabajo incansable, llevó a cabo la publicación en tres volúmenes (1928-1930) de ese género escénico musical eminentemente español, a los que siguió un cuarto en 1932. En 1933, publica una reducción de la obra en un volumen, que será el que seguiremos fundamentalmente en nuestra exposición. En el prólogo de dicho volumen hay un párrafo en el que el célebre musicólogo señala:

...el primer texto musical de aquella época que por casualidad se puso ante mi vista, contenía una tirana⁴⁷ con la siguiente copla: *Todos los que son maestros/sólo porque ellos lo dicen, /suelen hallar oficiales/que los dejan aprendices.* (...). Y con interés creciente ahondé (...) en esa labor investigadora durante un buen número de años (...), hasta conocer el doble aspecto literario y musical de las dos mil obras que posee el lugar del hallazgo, la Biblioteca Municipal de Madrid, así como también los centenares de libretos manuscritos que posee la Biblioteca Nacional y las noticias acumuladas por Barbieri, que hoy guarda esta última en su sección de manuscritos.”

⁴⁶ Varela de Vega, Juan Bautista: *La tonadilla Escénica Española. Su interés musicológico y alcance internacional. Su origen y desarrollo histórico. Su estructura general. Su estructura literario-musical. Sus aspectos vocal e instrumental. Sus libretistas. Sus compositores. Sus intérpretes* (Serie de ocho artículos publicados en el diario *El Norte de Castilla*, 15 a 23 de agosto, 1978).

⁴⁷ La tirana fue un género musical del siglo XVIII con notable presencia en el repertorio de tonadillas. Es canto y es baile. A finales del siglo XVIII solía sustituir a la seguidillas como número final de las tonadillas. En el inmenso repertorio se encuentran manuscritas muchas pistas acerca del origen del género flamenco. El aire de la tirana pudo dar lugar a los jaleos por la tendencia a acentuar los tiempos 2 y 3 en un compás de 3/8, aire propio de las bulerías gaditanas. Fue salerosa y bullanguera como lo confirma el sainete anónimo *La boda del guarda* de 1777: *La tirana está muy triste/porque es corto el carnaval/y es la primera quaresma/que le ha tocado ayunar; // Ay ay tiranilla mía/ qué lástima me das// Echad marineros la red de pescar, /y pues la tirana/es hija del mar./ Traedle pescados/que no tengan sal, que ella con la suya/ los sazonará.*

De ascendencia gitana y gaditana se tocaba acompañada a la guitarra. Para finalizar la tirana más conocida y popular que ha llegado hasta nosotros desde 1780 aparece en la tonadilla de Blas de Laserna a la que hicimos referencia, *Trípili trípili trápala* y recuperada más tarde por Ramón Carnicer en su tonadilla a tres de 1836 *Los maestros de la Raboso o El Trípili: Trípili trípili trápala/que esta tirana se canta y se baila/anda chiquilla/dale con gracia/que me robas el alma.*

Enciso Recio, Luis Miguel: *Nipho y el periodismo español del siglo XVIII*. Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Madrid, 1956 y Maestre Maestre, José María; Díaz Gito, Manuel Antonio; Romero Ferrer, Antonio (Edición): *Francisco Mariano Nipho: el nacimiento de la prensa y de la crítica literaria periodística en la España del siglo XVIII*. Consejo Superior de Investigaciones Científicas (CSIC); Instituto de Estudios Humanísticos, Alcañiz; Madrid, 2015

1.1 EL MAJISMO GOYESCO: TIPOS POPULARES MADRILEÑOS Y SUS RELACIONES CON EL TEATRO BREVE MUSICAL. SU ESENCIAL CASTICISMO Y FORMAS DE VESTIR.

Como ya hicimos referencia en el apartado anterior, la tonadilla, tiene características similares al sainete, simplicidad argumental, acción en un solo acto, clara y entendible al público. En algunos casos con personajes estereotipados, al estilo del majo goyesco, hombre o mujer, reflejando al joven urbano madrileño del siglo XVIII. Ese majismo goyesco⁴⁸ representaba un espacio variopinto poblado por un grupo humano tan diverso como la indumentaria⁴⁹ que le caracterizó y el marco cosmopolita que habitaron, o los círculos y ocupaciones que compusieron su esencial esencia o su identidad propia⁵⁰. El majo u hombre 'goyesco' madrileño usa una indumentaria popular desde la segunda mitad del siglo XVIII hasta mediados del XIX⁵¹. Un estilo que fue adoptado por las clases altas siguiendo en parte las consignas de sobriedad y populismo exportadas a toda Europa por la Revolución Francesa⁵². Así, 'el traje goyesco' es el resultado de la fusión de prendas de vestir tradicionales-comunes a gran parte de las regiones de España-con modas extranjeras traídas por la nobleza y las casas reales. Buena parte del conjunto de la obra de pintores y grabadores vecinos del Madrid del Siglo de Oro, la Ilustración, el periodo romántico y el Madrid galdosiano han dejado una rica documentación visual de la evolución del vestir y las modas en la capital de España. Entre los referentes de más excepcional factura hay que mencionar los tipos recogidos en la obra de Francisco de Goya, hasta el punto de identificarse así

⁴⁸ Seseña, Natacha. "XI" *Goya y las mujeres*. Taurus, Madrid, 2004, pp. 41.

⁴⁹ Esta indumentaria madrileña es el conjunto de trajes y complementos, que se han llevado en la ciudad de Madrid desde su designación como capital de España, y su evolución a lo largo de los siglos. (En el Museo Municipal de Madrid se conservan algunas tan sugerentes como las tituladas "Petrimetra en el Prado de Madrid" o "El perfecto currutaco").

⁵⁰ Gómez de la Serna, Gaspar. *Goya y su España*. Alianza Editorial, Madrid, 1969, pp. 66-69.

⁵¹ De Sousa Congosto, Francisco. *Introducción a la historia de la indumentaria en España*. Akal. Madrid: Istmo, 2007, pp. 160-191.

El majo 'goyesco' viste fundamentalmente camisa blanca, fajín, chaquetilla corta abotonada y adornada con bordados(o chaleco); pañuelo al cuello haciendo juego con el fajín; pantalón ajustado que llega hasta debajo de las rodillas, mostrando las calzas o medias blancas. También usa redecilla bordada negra a la cabeza, rematada por una borla o "madroño" en su extremo. Se complementa con la capa española y la manta, así como diferentes tipos de tricorno para adornar o proteger la cabeza.

Unas de las convulsiones históricas de carácter social que afectaría a la moda en el vestir de los madrileños del siglo XVIII fue el edicto del motín de Esquilache de 1766, que pretendió prohibir el uso de la capa larga y el sombrero chambergo, imponiendo la capa corta y el sombrero de tres picos (Cfr. Macías Delgado, Jacinta. "El motín de Esquilache a la luz de los documentos". *Centro de Estudios Constitucionales*, 1988).

Por su parte la maja 'goyesca' viste un corpiño confeccionado casi siempre en terciopelo, ajustado y escotado, y se toca con un pañuelo, pañoleta, chal o mantón que la envuelve; lleva también camisa con mangas afaroladas en los hombros y ajustadas en el resto; también puede, como el hombre, recogerse los cabellos con una redecilla o realizar sofisticados peinados y adornos de cintas como caracterizaba a la famosa tonadillera *La Caramba*. El traje se completa con faldas de vuelo desde la cintura, y en ocasiones, mandil; los trajes más ricos presentan profusión de bordados, tanto en la falda como en el corpiño. Son complementos habituales la toquilla y la peineta.

⁵² Rodrigo, Antonina. "VII". *Figuras y estampas del Madrid goyesco*. Madrid: El Avapiés, 1987, pp. 83-107.

el modo de vestir de los llamados luego personajes goyescos de sus cartones para tapices y su serie de Caprichos o escenas taurinas⁵³.

Como se ha señalado en el apartado anterior, la tonadilla escénica fue muy del agrado del público que frecuentaba los corrales de comedias que pronto lo *convirtieron* en uno de los géneros más populares de todo el dieciocho español. El despotismo ilustrado, las cortes centralistas de finales del XVIII perseveraron en su empeño de no querer ver los hechos de las costumbres populares más que a través de una administración celosa de sus derechos que procedía del absolutismo francés y que prevaleció en tiempos de Godoy. La reacción del pueblo, según las regiones, se hizo notoria contra esta dictadura administrativa, y ante la imposibilidad de forzar la barrera que separaba a la burguesía cortesana y al pueblo llano creó el fenómeno del casticismo hispánico, poniendo el acento en lo más festivo e incluso en formas folklóricas, siendo de mediados del siglo XVIII, el origen de la corriente popular que va a dar lugar a esa España costumbrista de toros, flamenquismo, gitanería, majismo...⁵⁴.

Veamos como ejemplo el espectáculo titulado *Entre majos y majas* que toma como base una de estas tonadillas, *El Presidiario*, que más perduraron en las carteleras teatrales tanto españolas como extranjeras. Se tiene constancia de su representación en Valencia en 1798; en Barcelona en enero de 1800 y 1812, y en el Coliseo de México en 1806. En las directrices de las últimas representaciones, la obra original-de relativa corta duración-se ampliaba con una serie de piezas que le otorgaban mayor entidad. De esta manera, *El Presidiario* se combina con incursiones en obras de otros compositores de la época como el reconocido Luigi Boccherini o de otros tonadilleros como Blas Laserna, Antonio Guerrero, y el propio Antonio Guerrero a quien se le atribuye su composición en 1797.

Como veremos se evidencian ciertos paralelismos, por la sencillez, brevedad, y contextualización de los personajes, pertenecientes al pueblo llano, con las representaciones populares también con cantables, denominadas espectáculos folclóricos o estampas líricas escenificadas que tuvieron profunda repercusión en las décadas de los 40, 50 y, aunque en menor medida también en los albores de los 60. Veamos elementos coincidentes en la tonadilla seleccionada, *El presidiario*: patio de vecinos, preparando una fiesta. Utilización de nombres comunes y muy familiares como 'Paco', 'Pepa'. En cuanto a la temática se dan significativos paralelismos el binomio amor y desamor, la frustración, el engaño, los celos... (Un niño pequeño en una cuna que el marido cree que fruto de la unión de su mujer con otro hombre...). Siempre suele haber un desenlace feliz.

La escena se desarrolla en un patio de vecinos, donde Conchita, Manuela, Tomasa y Pepa, andan preparando la fiesta de San Lorenzo. 'Paco', marido de 'Pepa'. Ha salido de la cárcel. Al llegar a casa, encuentra un niño pequeño en una cuna, creyendo que proviene de la unión de su mujer con otro hombre. Este será el detonante para el enfrentamiento con su esposa, quien en una cómica y disparatada escena posterior 'Pepa' le sigue el juego a 'Paco' haciéndolo rabiarse hasta el comienzo de la fiesta en que una vecina reclama al niño para sí, deshaciendo todo el enredo que acaba con final feliz.

⁵³ Gómez de la Serna, Gaspar: *Goya y su España*, op.cit. y Caro Baroja, Julio. "Los majos". *Temas castizos*. Akal, 1980, Itsmo. pp. 23-75.

⁵⁴ Vid.. Vicens Vives, Jaime. *Aproximación a la Historia de España*. Salvat, 1970.

Desarrollo de la obra⁵⁵:

- Fandango Luigi Boccherini
- Sevillanas Bolerías (Tomasita)
- Nº1. Introducción y Polo (Pepa y Paco)
P. del Moral
- Nº2. Dúo (Pepa y Paco)
P. del Moral

- Nº3. Coplas (Pepa y Paco)
P. del Moral
- Nº4. Dúo (Pepa y Paco)
P. del Moral
- Nº 5. Música (Paco)
P. del Moral
- Tirana (Tomasita)
P. del Moral
- Canción de Cuna (Tomasita)
Anónimo
- Nº 6. Dúo (Pepa y Paco)
P. del Moral
- Nº 7. Seguidillas y Final (Pepa y Paco)
P. del Moral
- Seguidillas (Pepa, Paco y Tomasita)
Antonio Guerrero
- Tirana de Trípoli (Pepa, Paco y Tomasita)
Blas de Laserna

Los majos goyescos⁵⁶ del XVIII, a finales del siglo XIX y principios del XX logran su mayor popularidad al ser glosados por los cronistas y escritores de la Villa y Corte como Ramón de Mesonero Romanos, Ramón de la Cruz o Federico Carlos Sainz de Robles. Fueron retratados en su época por Francisco de Goya. Además, más tarde, los tipos populares madrileños, en este caso “chulapas” y “chulapos” comienzan a ser los protagonistas de las más populares zarzuelas del momento como *La verbena de la Paloma*, *La Revoltosa*, *Agua*, *azucarillos y aguardiente* y *La Gran Vía*, entre otras. Y se convierten en protagonistas de los sainetes de Carlos Arniches o de las novelas de Pedro de Répide.

A lo largo de su historia, se han perfilado según capricho de la tradición popular, escritores y cronistas, cuatro grupos diferenciados y a veces mezclados de tipos castizos madrileños: Manolos y Manolas, Chisperos y Chisperas, Majos y Majas y Chulos o “Chulapos” y Chulas o “Chulapas”⁵⁷. Sin embargo, se acabarán fundiendo en uno solo en el decir popular de nuestros días: “el chulapo” y “la chulapa”. Asimismo

⁵⁵ Las piezas numeradas constituyen los números originales de *El Presidiario*, de Pablo del Moral.

⁵⁶ Los tipos populares madrileños comenzaron a definirse desde que el rey Felipe II de Austria trasladó la Corte a la Villa de Madrid en el siglo XVI, y fueron cambiando con el paso del tiempo para alcanzar su esplendor en el siglo XVIII.

⁵⁷ Puebla Tejerina, Juan Fernando. *Tipos populares madrileños. Manolos, chisperos, majos y chulos*. La Enciclopedia de Madrid (Revista de Madrid) en *Pongamos que hablo de Madrid*, 1-2-2015.

estos personajes populares constituirán un sello de identidad del casticismo madrileño, por su intervención en obras menores del teatro musical.

Chispero⁵⁸ en la jerga popular madrileña se refería a un determinado tipo castizo de los barrios periféricos, concretamente del Barrio de las Maravillas, del Barrio del Barquillo. Y más tarde del Barrio de Chamberí. Dependiendo del contexto puede ser sinónimo de herrero, chulapo, ladrón, guapo, valiente.

Estos tipos no escapan a la pluma galdosiana, al referirse a ellos en un pasaje del tercer libro de los *Episodios Nacionales*, donde se relata el recibimiento del pueblo madrileño al rey Fernando VII, el “Deseado”:

“El abigarrado gentío que poblaba las calles se componía de todas las clases de la sociedad, abundando principalmente la manolería y chispería, hombres y mujeres, viejos y muchachos. Los ancianos inválidos y gotosos habían dejado el lecho, y sostenidos por sus nietos abríanse paso. Las viejas santurronas que durante tantos años olvidaran todo camino que no fuera el de sus casas a la cercana iglesia, acudían también llevadas de la devoción al nuevo Rey, y felicitándose unas a otras aturdían a los demás con el cotorreo de sus bocas sin dientes. Los niños no habían asistido a la escuelas, ni los jornaleros al trabajo, ni los frailes al coro, ni los empleados a la covachuela, ni los mendigos a las puertas de las iglesias, ni las cigarreras a la fábrica, ni los profesores de las Vistillas dieron clase, ni hubo tertulia en las boticas, ni meriendas en la pradera del Corregidor, ni jaleo en el Rastro, ni colisión de carreteros en la calle de Toledo...”⁵⁹.

Las chisperas, así llamadas en su origen las hermanas de los chisperos, fueron desarrollando como las “chulapas” y las “manolas” su propia iconografía y personalidad. Así cantan en el melodrama en un acto *Los chisperos de Madrid* de Vicente Cobos:

*Con mi chispero
contenta y satisfecha
vivir yo quiero.
De Madrid son Chisperas las
Maravillas,
del Lavapiés las majas, nobles y
vivas*⁶⁰.

⁵⁸ La mayoría de los cronistas y estudiosos del casticismo madrileño señalan que el apodo de “chisperos” se les daba a cierto sector del gremio de los herreros y artesanos de la forja, dándose la circunstancia de que muchos de ellos vivían o tenían sus fraguas y herrerías que había por aquel entonces en aquellas zonas, extramuros de la cerca de Madrid; en los arrabales de lo que luego sería el barrio de Maravillas de Madrid. Y resulta obvio que se le atribuye el sobrenombre de chispero por las chispas que desprendían ejerciendo su oficio.

Isabel Gea, en su *Diccionario Enciclopédico de Madrid*, especifica que fue en el siglo XVII cuando se ordenó a herreros y forjadores salir del centro de la ciudad, por el peligro de incendios que conllevaba su oficio, e instalar sus herrerías en los alledaños de la calle del Barquillo, que más tarde se convirtió en “barrio de la chispería”, dando identidad a un tipo madrileño. (Gea, María Isabel. *Diccionario Enciclopédico de Madrid*. Madrid: La Librería. 2002. p. 156). Por su parte, Montoliú Camps sitúa a los “chisperos” en la zona norte de Madrid entre el siglo XVIII y la segunda mitad del XIX, diferenciándolos de los “manolos”, habitantes de los barrios bajos de la zona sur (Montoliú Camps, Pedro. *Fiestas y Tradiciones Madrileñas*. Madrid: Sílex, 1990, pp. 189-190).

⁵⁹ Galdós: *El 19 de marzo y el 2 de mayo* nº 3. Serie 1ª de los Episodios Nacionales; capítulo XVIII, p. 70.

⁶⁰ Simón Díaz, José. Instituto de Estudios Madrileños, ed. *Guía literaria de Madrid*. Madrid: La Librería, 1993, p. 71.

Los manolos y manolas⁶¹, según una leyenda tal vez hoy desprestigiada, se llamaban así porque Manuel era el nombre impuesto al primogénito de las familias de los judíos conversos que habitaban en el barrio de Lavapiés. Resulta, asimismo, significativo que ese nombre era también muy común entre los cristianos viejos. *Manolo, tragedia para reír o sainete para llorar*⁶² fue el título otorgado por Ramón de la Cruz en 1769 a unos de sus sainetes. Se utiliza como sinónimo de *guapo, valiente o chulo*, rasgos con los que se identificaban a las clases populares madrileñas, de un modo equivalente al concepto de majo (para las mujeres, manola y maja) y en relación con los de chulapo y chispero⁶³. El manolismo se encuentra en numerosas obras europeas del siglo XIX como representación imaginativa de los estereotipos hispánicos, de los cuales la ópera *Carmen* de Bizet es uno de los más notables representantes. Hay que recordar que el protagonismo de las masas en la historia de España y muy concretamente en Madrid, empieza a ser percibido desde el motín de Esquilache (1766), haciéndose más evidente en la guerra de la Independencia Española (1808). Ese protagonismo se da también en la figura del “manolo”, al que puede entenderse tanto como epíteto admirativo como despectivo, según con la intención con que se diga. Desde un punto de vista clásico ilustrado, podría considerarse como el resumen de todos los vicios de un pueblo sumido en el atraso. Desde un punto de vista popular casticista, de las virtudes de la raza española.

Existió algún tiempo cierta rivalidad entre *manolos y manolas*⁶⁴, nombres asignados a los habitantes del ya citado del barrio de Lavapiés, y los chulapos y chulapas, nombres asignados a los del también referido barrio de Malasaña o de Maravillas, también llamados *majos*⁶⁵. Hoy se suelen emplear estos términos indistintamente, (no así el de *majo o maja*, que se reserva al traje goyesco) para referirse a la gente vestida con el atuendo “tradicional” madrileño, fijado por las zarzuelas de finales del siglo XIX y principios de siglo XX, ya aludido.

El traje de modo esquemático y tópico se presenta así: los “Felipes” o “Pichis” lucen chaquetilla o chaleco con clavel en la solapa, pantalones oscuros y ajustados, gorra negra a cuadros, botines y pañuelo blanco al cuello. Las “Mari Pepas” o “Palomas” llevan el pelo recogido en un moño alto que cubren con un pañuelo a la cabeza- que las hace más altas- que adornan con clavel rojo o blanco; blusa blanca y

⁶¹ Los chulos y las chulas es el nombre que se da a todos los tipos madrileños. En especial a los *manolos* y *manolas*. El término deriva del vocablo francés ‘chaul’. Aunque la procedencia de este sustantivo pudiera ser árabe, según afirma Pedro de Répide. Y el significado de ‘chaul’ en castellano es ‘muchacho’. Resulta anecdótico que la primera vez que se empleó el apelativo chulo fuese para designar aquellas personas que realizaban labores secundarias en las faenas taurinas. En el siglo XX, los chulos y las chulas se transformaban en chulapos y chulapas. Término común a todos los tipos populares madrileños sin distinción de barrios ni oficios. Y en nuestros días los podemos ver en verbenas, procesiones y demás fiestas populares madrileñas.

⁶² Parodia de la tragedia neoclásica por su estructura y métrica (estilo solemne, endecasílabo heroico, y el tratamiento exagerado del protagonista) y donde se supone ridiculiza a autores rivales, como fueron Moratín y Tomás de Iriarte, de tendencia más academicista.

⁶³ Carlos Blanco. *Madrid contra Napoleón*, en *Historia Nacional Geográfica* nº 50, febrero 2008.

⁶⁴ En la canción *Granada*, de Agustín Lara, se hace referencia a Granada como una *manola cantada en coplas preciosas...*

⁶⁵ La diferenciación entre *manolos* de Lavapiés y *majos* de Maravillas (*entre Barquillo, Noviciado, Sol y Alcalá*), puede verse en las definiciones de Manuel Alvar Ezquerro, *Diccionario de madrileñismos*, La Librería, 2011.

ajustada con falda de lunares o vestido típico de lunares hasta los pies y como complemento castizo más singular, la mantilla o el mantón de Manila⁶⁶.

Veamos un breve esquema con la descripción de las prendas⁶⁷ más significativas que serán utilizadas en la indumentaria tradicional española⁶⁸ y que se verán reflejadas en las representaciones del teatro menor musical (zarzuelas y espectáculos folclóricos de ambiente castizo madrileño):

Alpargata: calzado popular por excelencia con suela de esparto (cuerda y cáñamo), puntera y talón de tela de loneta que servían para ajustar el talón y los dedos de los pies, que quedaba fijada con un juego de cintas cruzadas sobre el empeine y el tobillo.

(Se ha fijado su origen en la época de la ocupación musulmana).

Basquiña: era una falda común tanto en el traje de corte como en el popular, fruncida en la cintura, que con el tiempo fue modificando su forma, tejido, decoración y uso. A partir del siglo XIX, sólo se llama así la falda de color negro que se usa para salir a la calle.

Blusa: prenda que se impuso en el siglo XIX como tipo de camisa holgada, que llegaba de los hombros hasta debajo de la cintura, abierta por delante en su totalidad o bien hasta la mitad, y ajustada a la cadera con una vuelta o una cinta. También podía remeterse bajo la faja.

Calzones o calzas: prenda de hombre, de origen renacentista similar al leotardo, pero sólo abarcaba de la cintura a las rodillas.

Bragas: -prendas que no se corresponde con lo que luego se llamaría así-, eran unos complementos de lana o algodón que podían cubrir el pie y la pierna (bragas o medias) sólo la pierna (bragas redondas y taloneras). Iban tejidas a mano.

Calzón: se llamó a partir de un momento a la “pieza con dos perneras unidas en la parte superior en una sola pieza que se va estrechando progresivamente hacia las rodillas y sujeta con una tira a modo de cinturón con la suficiente amplitud para permitir los movimientos del cuerpo”. Disponía en la parte inferior de las perneras de unas aberturas que podían cerrarse con botones, cubriendo las rodillas. Podía vestirse como prenda aislada o a juego con la chaqueta. Dependiendo de su uso se podía tejer en lana, algodón o seda.

Camisa: era la prenda interior de lino o algodón de manga larga y muy ancha, que, fruncida podía cubrir desde los hombros hasta las rodillas. Se cerraba en el cuello con botones.

Capa: prenda de abrigo por excelencia, larga y suelta, con grandes vuelos y sin mangas.

⁶⁶ Descripción del traje tradicional madrileño, de chulapo, de chulapa que representan la idiosincrasia más castiza de la capital de España. Lo que habría que distinguir de los atuendos goyescos que emulan las vestimentas típicas de los cuadros costumbristas de Goya. (Cfr. Archivo, miércoles, 23 de marzo de 2005. Noticia nº 54.055. Fuente: Open News Fitur nº 95: Fiestas en España (mayo); donde se hace referencia a los trajes tradicionales madrileños con motivo de la celebración de San Isidro (15 de mayo), patrón de Madrid y se viven por unos días la idiosincrasia más castiza de la capital de España.)

⁶⁷ González Casarrubios, Consolación. “Indumentaria popular”. *Indumentaria, música y danza popular en la Comunidad de Madrid (vol. I)*. Madrid: Comunidad de Madrid, Consejería de las Artes. Dirección General de Promoción Cultural, 2003, pp. 139-157.

⁶⁸ De Sousa Congosto, Francisco. *Introducción a la historia de la indumentaria en España*. Op. cit, pp. 289-302 y 443-473.

Podía llegar hasta los tobillos y ocasionalmente disponer de una esclavina superpuesta a la altura de los hombros que llegaba hasta los codos. Fabricada en diversos tejidos, desde el paño al terciopelo.

Casaca: prenda entallada, con largos faldones hasta las corvas y abierta por delante, que se ponía sobre la camisa y la chupa. Dichos picos, alas o faldones similares a los del frac, podían estar armados con varillas o rellenos que les daban cierta rigidez. Tanto los faldones como las mangas se estrecharon de modo progresivo hasta quedar ceñidos. En el caso de las mujeres, la casaca era una más corta de mangas y de faldillas, aunque inspirada en la masculina, disponía también de pliegues y abertura en la espalda.

Cofia o redecilla: típica en la vestimenta de los majos, consistía en una funda, de red o de tela, que quedaba ajustada a la cabeza para recogerse el pelo. El modelo más típico de la estética goyesca estaba decorado con borlas en la punta y gran lazo en la parte superior.

Chaleco: pieza sin mangas y con escote para el busto, que se abrocha de arriba abajo. El modelo más elegante solía disponer de un cuello con tirilla alta acompañado de solapas triangulares, botones de latón o plata, tejidos de sedas vistosas y terciopelos con rayas, flores u otro tipo de dibujos.

Chupa: prenda de abrigo, bien ajustada con botones delanteros, para vestir sobre camisa y debajo de la casaca. A veces, podía tener mangas y el largo varió con el tiempo: primero llegaba hasta casi la rodilla y poco a poco fue acortándose.

Puede considerarse el precedente del chaleco sin mangas y sólo hasta la cintura.

En caso de llevar cuello, es triangular o rectangular, y se puede adornar con pasamanería, cordones y borlas.

Faja: lienzo o tira entre 30 y 50 cms. de ancha y unos dos metros de larga, tejida en algodón, lana o seda de variado colorido y dibujos (rayas, rombos, espiguillas).

Indispensable para sujetar los zaragüelles o pantalones y proteger la zona lumbar.

Jaqueta: la tradicional casaca de tela acolchada y solapas de los majos, bien ajustada al talle y con faldones cortos que dejaban las piernas al descubierto. Se llevaba sobre el jubón.

Jubón: prenda interior masculina rellena de algodón, lana o borra y ceñida a los brazos y al busto. Se llevaba sobre la camisa y sus mangas tenían la peculiaridad de estar confeccionadas de forma independiente. El jubón femenino se llevaba siempre como prenda exterior.

Ligas: tiras de casi un metro y rematadas a veces con borlas o flecos, que se colocaban en la pierna como sujeción donde terminaba la calza, rodeándola hasta anudarla como un lazo. Fabricadas en tela, las más finas podían ser de seda.

Mantilla: complemento de paño, blonda u otros tejidos y larga tradición no sólo en Madrid sino en toda España, utilizadas por la mujer para cubrirse la cabeza o protegerse del frío (con posibles reminiscencias en la población árabe de la península ibérica). Fabricada en seda, lana u otro tejido, adquirió cierta fantasía desde el siglo XVIII hasta el último tercio del siglo XIX.

Mitón: complemento femenino compuesto por una pieza enrejada que cubre el brazo del codo a la mano (hasta la mitad del pulgar y el comienzo de los otros dedos).

Muselina: era un tejido de algodón en ligamento tafetán. Fino e imitando a la seda gracias a la delgadez de sus hilos que hizo posible la hiladora de 1779, inventada por Samuel Crompton.

Pantalón largo: prenda que tomó la estructura del calzón corto alargándose de forma recta hasta los tobillos, y que comenzó a usarse en el siglo XIX, complementándose con blusas, chalecos y “jupesés”.

Vestido camisa: se llamaba al vestido entero y de amplio escote, con la peculiar característica de su talle alto marcado bajo el pecho. La falda volaba suelta, por lo general confeccionada en muselina de algodón. Aparece en la vestimenta femenina desde finales del siglo XVIII al inicio del XIX.

Zapato: calzado de cierto lujo, por lo general de color negro, con suela de cuero y el resto de piel o de algún tejido, era característica su lengüeta alta adornada con un lazo o hebilla.

Zaragüelles: calzones de lino o algodón de dos perneras muy anchas y ceñidos a la cintura por una cinta. Cubrían desde las rodillas hasta la cintura, con un cuadrado de tela a la altura de la entrepierna para darle holgura. El tradicional “saragüel” blanco, podía cubrirse en invierno con otro más corto de lana negra.

También se utiliza majismo como expresión para designar la afición casticista de la aristocracia por el vestuario y las costumbres de *manolos* y *majos* de ambos sexos, incluyendo la música, bailes y diversiones populares (fandango, tauromaquia...); en oposición a la moda francesa representada por su contrafigura: el *petimetre*, joven de clase medio-alta, amanerado en sus formas y especialmente ocioso⁶⁹.

Los majos se caracterizaban por su arrojo y valentía. Dice María Moliner que el nombre “se aplicaba a fines del siglo XVIII y principios del XIX y sigue empleándose refiriéndose en aquella época a los artesanos de ciertos barrios de Madrid, llamados ‘bajos’, que algún tiempo hacían vida aparte, hasta el punto de estar exentos del servicio militar...”.

Asimismo estos son los tipos populares madrileños que inmortalizara Goya por excelencia en sus inmortales lienzos, *La maja desnuda* y *La maja vestida*. El casticismo de la aristocracia española la hacía imitar su vestuario y su pose, siendo habitual que Goya también pintase a nobles con ropa similar. También pueden reconocerse a majos en los personajes que aparecen en *Dos de mayo de 1808* y en *Los fusilamientos del tres de mayo*.

Asimismo el toreo a pie convertiría en héroes, sacándolos de la pobreza, a estos personajes populares (el toreo a caballo se reservaba a la nobleza), con lo que el llamado traje “goyesco” inmortalizado en la serie de grabados *La tauromaquia*, pasó a ser el de los toreros, evolucionando durante el siglo XIX al actual traje de luces. La mayor parte de los intelectuales de finales del siglo XVIII tomaron una clara postura en contra del *majismo*; Jovellanos llegó a denunciar *la miserable imitación de las libres e indecentes danzas de la ínfima plebe*.

Además de los cuatro tipos populares madrileños a los que hemos hecho referencia, podemos distinguir otros dos pertenecientes a las clases más privilegiadas:

- El Petrimetre (del que anteriormente hicimos somera mención)
- El Currutaco

⁶⁹ Alfonso López. *Bailar en el siglo XVIII: del minué a las castañuelas*, en *Historia National Geographic*, abril de 2011, pp. 22-26.

El Petrimetre es un personaje que aparece en ocasiones en obras de ficción. Suele vestir excesivamente elegante y darse aires de superioridad, que aspira a lo vayan como un aristócrata. Se enmarca en la incipiente clase medio-alta del siglo XIX. Así, sus tipos imitaban notoriamente la moda francesa. El mismo nombre proviene según la RAE, del francés *petit maître* (“pequeño señor”, “señorito”) o maestrillo, en castellano y significa ‘persona que se ocupa mucho de su compostura y de seguir las modas’⁷⁰.

En sentido parecido pero más coloquial, encontramos el término “pisaverde”, con el significado de ‘hombre presumido y afeminado, que no conoce más ocupación que la de acicalarse, perfumarse y andar vagando todo el día en busca de galanteos’⁷¹.

En la segunda mitad del siglo XVIII era un estereotipo social objeto de crítica, en especial por su ociosidad y su seguimiento acrítico de las modas francesas y en general de todo lo francés, llegando a extremos ridículos. Ejemplos de ello son *Los eruditos de la violeta* de José Cadalso; o poesías satíricas como las fábulas de Iriarte y Samaniego. Eran odiados por los ‘majos’, (provenientes de las clases populares, y, por tanto, su contrafigura desde una posición casticista) quienes los despreciaban por su falta de originalidad y carencia de autenticidad⁷².

Una de las primeras veces en que aparece el petrimetre como estereotipo, es en la obra de Molière, *El burgués gentilhombre* (1671). Su premisa central se refiere a un burgués, M. Jourdain, miembro de la clase media, que intenta rehacerse como un aristócrata y un “caballero”. La comedia se centra en su ridícula obsesión por vestir con suma elegancia⁷³.

Asimismo el ‘currutaco’ está enmarcado de igual forma en la naciente clase media decimonónica. Y es también enemigo declarado de los ‘petrimetres’ y por las mismas razones que los ‘majos’.

Además, el ‘currutaco’, aunque afectado, es más auténtico y su elegancia es más genuina. Sin embargo, también se halla encasillado y condicionado por las modas. Así, su vestir es extremado con algunas prendas de tamaño exagerado, como corbatas y solapas de sus casacas. Y del mismo modo llamaba la atención su aspecto físico por sus grandes patillas y su crecida cabellera. Además también llevar un grueso garrote que utilizaban como bastón.

En palabras de Sala Valldaura:

“El estudio de ciertos modelos negativos del teatro breve del siglo XVIII revela no sólo la continuidad cómica de los tipos, sino también su relación con los ideales de conducta coetáneos: la autoridad del marido, la discreción de la mujer, el cuidado de la economía familiar.... Los sainetes se unen a otros géneros literarios (el periodismo, la poesía satírica y el ensayo de carácter moral) en la ridiculización de quienes practican el cortejo y aplauden nuevas formas de sociabilidad, las modas y los bailes extranjeros, etc. Frente a la conducta y los gustos tradicionales. Ejemplos tomados de Antonio de Zamora, Agramont, Ramón de la Cruz, Vázquez y González del Castillo sirven para argumentar tales reticencias ante el cambio de

⁷⁰ Vid. Real Academia Española y Asociación de Academias de la Lengua Española (2014). “Petrimetre”. *Diccionario de la lengua española* (D.L.E.) (23.ª edición). Madrid: Espasa.

⁷¹ *Ibidem*.

⁷² Alfonso López, op. cit.

⁷³ Vid. Snob, Dandi y Macaroni.

mentalidades de una nueva cultura del ocio, así como para observarlo a *contrario* : su “afeminación”, su frivolidad y su inutilidad”⁷⁴.

En referencia a la indumentaria tradicional madrileña podemos señalar el traje castellano enraizado en la fusión de las tres culturas (cristiana, judía y árabe) y común en el medio rural de la provincia de Madrid, y que fue imponiendo algunas de sus características en el modo de vestir de la capital a medida que fue incrementándose el éxodo de los campesinos a la Corte⁷⁵.

En el caso de la mujer en el esquema básico de vestimenta incluía para la ropa interior: camisas, justillos, corsés en lo referente al busto. Y como elementos del talle: pololos, enaguas y sobreenaguas, refajos... Y para la ropa exterior se cubría el busto con blusas, mantones, mantoncillos, pañuelos de talle y como elementos de mayor elegancia, con las toquillas y el mantón de Manila. La cabeza podía tocarse con una amplia variedad de pañuelos y sombreros. En cuanto al talle: faldas, faltriqueras y delantales⁷⁶.

En cuanto al calzado son piezas comunes para ambos sexos aunque con preponderancia para el masculino: medias, calcetines, abarcas, alpargatas, chanclos o zocos, botines, botas y borceguíes, zapatos o leguis y polainas⁷⁷.

En el caso de la vestimenta básica masculina era más sencilla en lo referente a las prendas interiores y más amplia en lo concerniente a la indumentaria exterior. La ropa interior del hombre se reducía a camisolas, camisetas, calzoncillo y fajas blancas. En cuanto a la ropa exterior, el busto del hombre podía cubrirse con camisas, chalecos, blusas, chaquetas, trajes, chaquetones y pellizas, capas, mantas de campo, jerseys y, como complemento, pañuelos de cuello. El talle disponía de pantalones, zajones, correíllas y fajas. Para la cabeza boinas y viseras, variados tipos de sombreros, pasamontañas, tapabocas y bufandas. También pueden incluirse dentro de la indumentaria del hombre, las alforjas y los zurrones⁷⁸.

2. EL FOLCLORE ANDALUZ: EL FLAMENCO Y LOS CAFÉS CANTANTES. SUS INTÉRPRETES

El término folklore de origen inglés (formado de la unión de los vocablos folk, saber y lore, pueblo) designa, como es bien sabido, ciencia del saber popular. El Romanticismo traerá exaltado interés por lo popular. Andalucía será el objetivo prioritario para los románticos españoles y extranjeros. Wasington Irving influirá en los poetas y escritores granadinos que publicarán libros de tradiciones y leyendas sobre la capital nazarita. Aunque más adelante será objeto de un estudio más detallado, cabe ahora hacer referencia entre los escritores que captaron el espíritu del pueblo y utilizaron parte de sus formas de expresión para sus composiciones literarias de lo oído directamente de la calle, al aristócrata sevillano Rafael de León. El pueblo con su habla, sus usos y formas de vida reflejaron con verdadera autenticidad los llamados “cuadros costumbristas”. Estébanez Calderón publicó sus *Escenas Andaluzas* (1847) y

⁷⁴ Sala Valldaura, Josep María. *Gurruminos, petimetres, abates y currutacos en el teatro breve del siglo XVIII*. *Revista de Literatura*, vol. LXXI, Nº 142, julio-diciembre, 2009, pp. 429-460.

⁷⁵ González Casarrubios, Consolación. “Indumentaria popular”. Op cit. p. 56.

⁷⁶ *Ibídem*, pp. 56-57.

⁷⁷ *Ibídem*, p.58.

⁷⁸ *Ibídem*, p.57.

Cecilia Böhl de Faber (Fernán Caballero), tan sensible a todo lo popular, publicó *Cuadernos de costumbres populares andaluzas* (Sevilla, 1852), y recopiló *Cuentos y poesías andaluzas* (Sevilla, 1859), *Cuentos, oraciones, adivinanzas y refranes populares e infantiles* (Madrid, 1877) y *El refranero del campo y poesías populares* (Madrid, 1912 y 1919).

La labor de recolección de Fernán Caballero fue muy reconocida y valorada por sus coetáneos e incluso, considerada por alguno como introductora del folclore en España, tarea que como veremos, habría que adjudicar a Antonio Machado Álvarez, 'Demófilo' quien, sin embargo, reconoció el mérito de la escritora al señalar que abrió "nuevos horizontes al estudio de las coplas populares"⁷⁹.

Del movimiento folclórico surgido en torno a la Sociedad del Folclore Andaluz⁸⁰, los folcloristas sevillanos del último tercio de siglo XIX dirán que su tarea consistirá en recoger la producción popular tal y como sale de los labios del pueblo. Tanto Machado Como Alejandro Guichot y Sierra, discípulo del anterior de la utilización tanto de la fotografía como la taquigrafía para la recolección de cuentos, leyendas y demás producciones populares, con el objetivo de convencer a los poetas y literatos eruditos de que no se trata de fábulas sino de hechos reales, producciones genuinas y exclusivamente populares las que el folclore se propone coleccionar: la verdad auténtica, la verdad desnuda⁸¹.

Machado y Álvarez había mostrado tempranamente gran interés por las creaciones populares y sus investigaciones fueron apareciendo en la revista científico-literaria *La Enciclopedia* (1887), donde vería la luz una sección permanente dedicada a "Literatura popular". Las coplas, decía Machado en 1879:

"...no han de estudiarse por bonitas, ni raras y curiosas: coplas, adivinanzas, tradiciones, leyendas, trovas, adagios, refranes, proverbios, diálogos, juegos cómicos, cuentos, locuciones peculiares, frases hechas, giros, etc. han de estudiarse como materia científica"⁸².

⁷⁹ Resultan significativas la valoración que hicieron ambos escritores de las creaciones populares. Concretamente, para Fernán Caballero las leyendas, las costumbres, las creencias... constituyen además de fuente de inspiración literaria, objeto de recopilación para el estudio y conocimiento de la literatura popular, valorando tanto la estética como la ética de las producciones populares...

⁸⁰ Cfr. Rodríguez Becerra, Salvador. *Las fiestas en Andalucía: folclor. Una aproximación desde la Antropología cultural*. Editoriales Andaluzas Unidas. 1985.

-Rodríguez Becerra, Salvador (Universidad de Sevilla) "Origen y evolución del Folclore en Andalucía" (*Conferencia pronunciada en el acto inaugural de I Congreso de Folklore andaluz*, celebrado en Granada los días 11, 12 y 13 de julio de 1986). Y recogida en *El Folk-lore Andaluz*. Revista de Cultura tradicional, nº 1, 1987. pp 23-38. Fundación Machado. Sevilla. Dirección: Salvador Rodríguez. Becerra.

-Vid. *Enciclopedia General de Andalucía*, tomo 14. C-T editores. Málaga, 2004 (2007) pp. 6376-6377.

⁸¹ Guichot y Sierra, Alejandro. *Historia del Folklore*. Ed. Andalucía. Consejería de Cultura. Materia. *Folclore, mitos y leyendas*, 1984.

⁸² Machado Álvarez, Antonio. *De soledades*: (escritos flamencos, 1879). Ediciones Demófilo, Córdoba, 1982.

De la literatura popular pasó Machado al saber popular y a la preocupación intelectual por la vida entera del pueblo. La literatura popular pasaba así a ser una parte del todo, la nueva ciencia-el folclore- cuyo objeto de estudio era lo que había aprendido en su larga experiencia. Recoger y publicar todos los conocimientos de nuestro pueblo: proverbios, cantares, decires, refranes, fábulas y leyendas, tradiciones, usos y costumbres, espectáculos, fiestas y ceremonias, ritos y creencias, mitos supersticiones, locuciones, motes, apodos... En definitiva todos los elementos constitutivos del saber

Sin embargo, la cultura oficial siempre lo ignoró tal vez debido a su amor laico por el pueblo. A pesar de ello, podríamos afirmar que fue la primera persona de este mundo que celebró con rigor, y con abundancia esa porción tumultuosa de nuestra poesía popular⁸³.

La Sociedad *El folk-lore andaluz* o Sociedad andaluza y a la que especialmente nos vamos a referir fue la primera creada por Machado Álvarez, cuyo órgano fue la revista del mismo nombre (1883-1884) y la *Biblioteca de las Tradiciones Populares (1833-1888)*⁸⁴, con el propósito de recoger y difundir el saber popular (aunque se crearon tantas sociedades como regiones, en función de sus características tanto lingüísticas como geográficas y culturales). En Andalucía se crearon en la provincia de Sevilla, las sociedades locales *El folklore de Guadalcanal*, debida a J.A. Torres Salvador, colaborador de Machado, y *El folklore de Mairena del Alcor* (1884). Gracias a Alejandro Guichot se constituyó en Cádiz en 1885.

Tras la muerte de 'Demófilo', en el panorama intelectual del primer tercio del siglo, el interés por las tradiciones populares sufrió una gran decadencia y con gran notoriedad en la propia Andalucía. Tal vez influyeron, entre otros factores, la falta de identificación de la burguesía andaluza con el pueblo llano, y el antagonismo de clases, constituiría un grave impedimento para una aproximación tan solo a nivel intelectual, a la cultura del pueblo⁸⁵.

Concretamente entre las décadas de los cuarenta y los setenta, (cuando en los teatros de toda España obtenían un rotundo éxito de público los llamados espectáculos folclóricos), sin embargo los estudiosos del folclore en Andalucía eran minoría y escasa su presencia en revistas y congresos especializados. El término folklórico se degradó hasta tal punto que el término aparece usado como sinónimo de

popular, contenidos tanto en la tradición oral como escrita, elementos indispensables para el conocimiento científico de la historia y de la cultura de nuestro pueblo.

(Vid. Antonio Machado Álvarez. A. Guichot. *Estudios sobre literatura popular*, 1884. Y edición Creative Media Partners, LLC, 2018).

⁸³ Sabas de Hoces Bonavilla: "Demófilo, ese desconocido..." en *Revista de Folklore* Nº7, 1981, p. 23.

Hoces Bonavilla manifiesta que le ha servido para su investigación sobre 'Demófilo' un estudio sobre literatura folklórica española, original del brasileño Carvalho-Neto, cuya tesis doctoral se presentó en la Universidad de Sao Paulo en 1971 y donde presenta una abundante bibliografía sobre el género (trabajo que se encuentra publicado en la revista *Cuadernos hispanoamericanos*, del antiguo Instituto de Cultura Hispánica). Asimismo las fuentes que aportan mayor número de referencias sobre Machado Álvarez son además de Carvalho-Neto son también las aportadas por González Marín, Luis de Hoyos, Miguel Pérez Ferrero, Alejandro Guichot y Sierra y el poeta Félix Grande en su introducción a la reedición moderna de la *Colección de cantes flamencos*.

⁸⁴ Ambas publicaciones fueron dirigidas por Machado Álvarez contando con la ayuda económica y editorial de Alejandro Guichot, y con las firmas de Santiago Montoto, Rodríguez Marín, Laso de la Vega, Torre Salvador, Alejandro Guichot y del propio Machado y de su madre, Cipriana Álvarez Durán, entre otras.

⁸⁵ Tras la guerra civil desaparece todo interés por el folclore. Muchas de las personas interesadas por estos estudios que emprendieron el camino del exilio o fueron reprimidas y cualquier interés por el saber popular se consideró sospechoso. Esta situación puede verse muy en especial en Andalucía donde la cultura popular se identificaba con el agro andaluz y jornaleros, cuyas ideas anarquistas y socialistas les situaba al lado de los vencidos.

El concepto folclore se va poco a poco empobreciendo; por su parte, los lingüistas y lexicógrafos, sólo se ocuparán, desde sus métodos científicos, por la literatura oral: romances, leyendas, cuentos...; y por otro lado el término folclore se circunscribe a la música, los bailes y trajes típicos y populares a cuya recuperación se dedicó la Sección Femenina de Falange Española a través de los *Coros y Danzas*.

algo poco serio, vulgar o para designar la música popularizada que interpretaban las cantantes llamadas tonadilleras o “folklóricas”. Fue en la década de los ochenta cuando asistimos al renacimiento del folklore por parte de estudiosos del campo de la etnografía y filología, interesados en el conocimiento de la cultura tradicional, de la literatura de tradición oral, del flamenco como expresión genuina de Andalucía, y quienes editaron una revista con el título *El folklore andaluz*, como permanente homenaje a la figura de ‘Demófilo’⁸⁶ (seudónimo que indica amante del pueblo y de la cultura popular). Con dicha publicación pretenden, sin renunciar a lo que significó el folklore, incluir otras disciplinas estrechamente relacionadas con él como la Antropología, la Filología, la Historia, la Sociología, la Geografía Humana, la práctica de la interpretación histórica, la Musicología y todas aquellas disciplinas sociales y humanas que tienen clara la existencia de una cultura global formada tanto por las aportaciones de la cultura seria o de élite, como por la cultura tradicional y popular. A su conocimiento y divulgación dedicamos nuestras investigaciones, conocimientos y anhelos. Creemos necesario acercar a la Universidad al pueblo y aprender de sus valores eternos. El pueblo es la gran Universidad de la vida. El propio Antonio Machado hijo diría por boca de su “alter ego” Juan de Mairena: “...el saber universitario no puede competir con el folklore... porque todo lo que no es folklore es pedantería”.

Y así dijo Juan de Mairena a sus discípulos: “Pensad que escribís en una lengua madura, repleta de folklore, de saber popular, y que ése es el barro santo de donde sacó Cervantes la creación literaria más original de todos los tiempos” (Machado, 1940: 494, *Juan de Mairena*, 1936). “La aristocracia española está en el pueblo”. “Existe un hombre del pueblo que es, en España, al menos, el hombre elemental y fundamental, y el que está más cerca del hombre universal y eterno...” (Machado, 1940: 871-872, *El poeta y el pueblo*). El pueblo y “la tierra”, dice Machado: “Mis romances no emanan de las heroicas gestas, sino del pueblo que las compuso y de la tierra donde se cantaron; mis romances miran a lo elemental humano, al campo de Castilla y al libro Primero de Moisés, llamado Génesis” (Machado, 1940: 27-28).

Miguel de Unamuno reconocería que la forma la da el poeta, el artista, pero la materia, la esencia, viene del alma del pueblo.

⁸⁶ *Esta luz de Sevilla... Es el palacio
donde yo nací, con su rumor de fuente.
Mi padre en su despacho. La alta frente,
la breve mosca y el bigote lacio.
Mi padre aún joven. Lee, escribe, hojea
sus libros y medita. Se levanta;
va hacia la puerta del jardín. Pasea.
A veces habla solo, a veces canta.
Sus grandes ojos de mirar inquieto
ahora vagar parecen, sin objeto
donde pueden posar, en el vacío
ya escapan de su ayer a su mañana;
ya miran en el tiempo, ¡padre mío,
piadosamente mi cabeza cana.*

Antonio Machado (*Soneto dedicado a su padre, Antonio Machado Álvarez*)

No en vano el alma de los hermanos Machado estaba impregnada de las más puras y genuinas esencias de su Andalucía y el influjo de su padre se haría muy pronto notar en sus conciencias. El primer libro publicado por Manuel fue *Alma*, un libro que sonaba a Francia pero también a su Andalucía: “Medio gitano y medio parisién —dice el vulgo—, / con Montmatre y con la Macarena comulgo...”⁸⁷.

Antonio Machado escribe *Soledades* en 1902, apareciendo impreso en 1903, este libro el más poético de Antonio, revela todos los sonidos líricos de esa “silenciosa y misteriosa sinfonía de su genialidad”⁸⁸.

Cuenta Miguel Pérez Ferrero que un día de 1922, Manuel Machado con la inteligencia de la humildad, se situó como artista ante su hermano Antonio: “Tu poesía no tiene edad. La mía sí la tiene”⁸⁹. Manuel Machado era el poeta de su tiempo; Antonio Machado el poeta del tiempo, del hoy es siempre todavía, el poeta de los universales del sentimiento. Para Antonio Machado “lo esencial humano” sólo se encuentra en “el alma del pueblo”. El secreto de ser un gran escritor consiste en escribir para el pueblo. Recordemos, al respecto aquellas sabias palabras del escritor de *ETERNIDADES*, Juan Ramón Jiménez: “Quien escribe como se habla, irá más lejos, en lo porvenir, que quien escribe como se escribe” (Jiménez, 1942).

Resultan nítidas las enseñanzas recibidas del padre-maestro. Considerando el folklore como “cultura viva y creadora”, en los que ambos coinciden (Machado y Álvarez, 1885: 206). Antonio Machado señalaba que lo que se debe buscar en cada “pueblo” es “el hombre”. Ya en 1884, su padre, *Demófilo*, planteaba similares razones con referencia al tema:

“¿Pero qué es pueblo para mí? Es como pudo ser en otro tiempo una personalidad mayor en la humanidad que no come ni bebe, ni cava, ni suda y desprovista de todas las imperfecciones de la vil materia, tiene, sin embargo, el privilegio de pensar, sentir y querer como esos seres angélicos y beatíficos, todo es espíritu(...) El pueblo es la tierra sobre la cual crece la planta que la tapiza de verdura, el animal que se nutre de la planta, el llamado *homo sapiens* que subyuga al animal, y el verdadero hombre, ser hoy en formación, que redimiendo a aquellos en lo posible, va arrancando a la Naturaleza esos secretos, sólo a los sabios confiados, únicos que pueden romper las innumerables cadenas que hoy nos esclavizan” (Machado y Álvarez, 1884 a, pp. X-XI).

Machado y Álvarez se aproximó a pensar que la historia de un pueblo debería buscarse a través del conocimiento de su folklore, donde se encuentran sus verdaderas raíces: “¿Queréis conocer la historia de un pueblo? Ved sus romances. ¿Aspiráis a saber de lo que es capaz? Estudiad sus cantares...” (Machado y Álvarez, 1884 a, p.6.

⁸⁷ *Autorretrato* (1909).

⁸⁸ Una noche de 1905, algunos poetas españoles disfrutaban de la camaradería de una tertulia cuyo centro era Rubén Darío. El maestro nicaragüense, según su costumbre ha bebido ajeno sin tasa, una copa tras otra. Deposita unos papeles blancos sobre la mesa, entra en su palacio de ensimismamiento y va llenando una página con versos, tachaduras, más versos. Termina de escribir un poema, pide a Antonio que le escuche, y le lee el poema que a partir de entonces abrirá siempre las ediciones de la poesía de don Antonio: *Misterioso y silencioso/iba una y otra vez. Su mirada era tan profunda/que apenas se podía ver...* (*Oración por Antonio Machado*. Rubén Darío).

La escena la hemos recogido de Miguel Pérez Ferrero, el primero de los biógrafos de ambos hermanos.

⁸⁹ Pérez Ferrero, Miguel. *Vida de Antonio y Manuel Machado*. Colección Austral. Espasa Calpe. Argentina. 2ª edición. Buenos Aires, 1953, p. 155.

Introducción al Estudio de las canciones populares, 1869). Las coincidencias entre padre e hijo, como señalamos, resultan evidentes, pues Antonio Machado señalaría cincuenta años más tarde que “el hombre lleva la historia dentro de sí”⁹⁰.

Asimismo añadía *Demófilo* que lo que nos mueve a indagar en las raíces del pueblo es:

“la convicción de que la belleza no se encuentra vinculada en clase determinada(...), antes bien a todos nos pertenece, como el aire que respiramos y la luz con que vemos. Y así, no es únicamente patrimonio del erudito, como no es exclusivo del sabio la verdad. Dios concedió una y otra a todos, y pensar lo contrario sería, (...), profundamente irreligioso. ¿Por qué, (...) no recurrir a esa inagotable fuente de poesía donde se inspiraron Lope de Vega y Calderón y el inmortal Cervantes? ¿Por qué desdeñar las *bellezas de nuestra propia casa*, que en forma de cantares, cuentos, romances, leyendas y tradiciones por todas partes se nos ofrecen, revelando nuestra índole propia y peculiar, para ilustración del historiador, enseñanza del crítico, educación del artista y acaso también como de oportuna advertencia al hombre político?...” (Machado y Álvarez, 1884, a, p. 3).

Machado Álvarez añadía:

“...las creaciones del pueblo no son en nada inferiores, (...) a las del poeta erudito, cuya misión consiste sólo en tallar el diamante que la riquísima tierra ofrece en sus entrañas”. Y se pregunta: “¿Es, por ventura, más sorprendente y maravilloso (...) el pulimiento que da el joyero al diamante, que la obra de la naturaleza, cuyo misterioso y sublime trabajo escapa a nuestra vista. Burlando nuestros anhelos?” (Machado Álvarez, 1884 a, p.7).

El folklorismo en Antonio Machado hijo, se reduce, pues, a una actitud ante la vida. En su obra existe una evidente valoración del pueblo⁹¹, de su historia y de su

⁹⁰ Habría de tenerse en cuenta el tema de las relaciones entre el Folklore y la Historia. A este respecto, según Guichot y Sierra, Manuel Salas y Ferré publicó el Tomo I de su *Compendio de Historia Universal* donde admitía el Saber Popular entre “las fuentes de conocimiento histórico”...

⁹¹ Antonio Machado confesó su amor al pueblo, cuyo vocablo aparece en su obra en repetidas ocasiones, ya sea a propósito de arte, política, literatura, religión o historia; y siempre utilizando el término con verdadera devoción, respeto y amor (cfr. *Machado*, 1940: 872: *El poeta y el pueblo*, 1937). “El pueblo sabe más” que la Universidad, es una de las conclusiones machadianas. El “Saber común”, no es (...) inferior al “saber científico”. Tales afirmaciones machadianas nos recuerdan a Pedro Salinas con su “grandeza de la tradición analfabeta de España”, en donde se distingue a los “analfabetos profundos” del folklore, de los “analfabetos superficiales” de la gran ciudad. Aquellos “sólidamente enraizados en una tradición”; éstos, producidos “en serie despersonalizada y standart” (Cfr. Cortázar, Augusto Raúl, *Folklore y Literatura*. Eudeba Editorial Universitaria de Buenos Aires, Buenos Aires, 1967: 73-82).

En sus *Nuevas Canciones* (1917-1930), nos recomienda el uso de la rima pobre:

*Prefiere la rima pobre,
la asonancia indefinida.
Cuando nada cuenta el canto,
acaso huelga la rima
La rima verbal y pobre,
es temporal, es más rica.*

Veamos un ejemplo donde Antonio Machado pone de manifiesto la importancia que concede al saber popular. Recordemos el erudito y dogmático verso calderoniano:

Porque el delito mayor

folklore meramente humanística, con ausencia una ausencia de hechos folklóricos. No así en su hermano Manuel donde podemos apreciar gran abundancia de hechos folklóricos en su obra. Sus Páginas podemos decir que respiran folklore.

*Vino, sentimiento, guitarra y poesía,
hacen los cantares de la patria mía...
Cantares...
Quien dice cantares, dice Andalucía.*

*A la sombra fresca de la vieja parra,
un mozo moreno rasguea la guitarra...
Cantares...
Algo que acaricia y algo que desgarrar.*

*La prima que canta y el bordón que
Llora...
Y el tiempo callado se va hora tras hora.*

*Cantares...
Son dejos fatales de la raza mora.
No importa la vida, que ya está perdida
Y, después de todo, ¿qué es eso la vida?...*

*Cantares...
Cantando la pena, la pena se olvida.*

*Madre, pena, suerte; pena, madre,
muerte;
ojos negros, negros, y negra la suerte.*

*Cantares...
En ellos, el alma del alma se vierte.*

*Cantares, Cantares de la patria mía...
Cantares son sólo los de Andalucía.*

del hombre es haber nacido.

Machado lo compara con la expresión popular que recogió de un gitano:

*Sin otro delito
que haber venío a este mundo.*

Para Machado la forma gitana es “más graciosa y sutil, que ni siquiera parece paradójica”, aunque evidentemente contenga “toda una experiencia vital, y el análisis exhaustivo de una conciencia, a la hora de la muerte”. Según Machado de las dos formas de expresar lo paradójico de la existencia humana, la más poética es la del gitano (Machado, 1940; 823), “Sigue hablando Mairena a sus discípulos”).

Vid. Carvalho Neto, Paulo de. *La influencia del Folklore en Antonio Machado*. Editorial Demófilo., Madrid, 1975.

Documento fuente: *Cuadernos Hispanoamericanos*, núm. 304-307, octubre-diciembre 1975-enero 1976 (Tomo I), pp. 302-357.

Cantares...
No tiene más notas la guitarra mía

(*Cantares*, Manuel Machado)

Cansinos-Asséns hace una viva descripción de la casa de los Machado en los altos de Fuencarral en Madrid: “Uno de los Machado, creo que Antonio, en mangas de camisa, se estaba acabando de afeitarse ante un trozo de espejo sujeto a la pared, como los que se ven en las carbonerías”⁹².

El ejemplo resulta muy expresivo para lo queremos señalar, pues ese trozo de espejo desaliñado, también solía verse colgado de una mohosa alcayata en una encalada pared de un patio o en un corral de casa de vecinos. Este espejo destartado y desvalido como la pobreza también acompañaría durante siglos la historia del flamenco, reflejando los rostros de grandes cantaores y guitarristas.

Aquellos hermanos, tan unidos aún, redactaron sin que podamos distinguir cuál acierto expresivo o flamenco corresponde a uno o a otro, una obra de teatro que permanece en el recuerdo de todos, emocionando de forma muy especial a los aficionados al cante: *La Lola se va a Los Puertos* donde se nos brinda la más honda dimensión del arte flamenco: su confraternidad y sus valores éticos. Toda una lección de vida.

Asimismo en el arte flamenco podemos ver reflejados una serie de valores morales y fraternales en su pobreza, en su desvalimiento, en su pena... Todos sabemos que la especie humana es xenófoba y racista por naturaleza y que de esa fractura moral participan payos y gitanos. Pues bien, podemos afirmar que el flamenco es el único espacio moral de este mundo en que los gitanos y los payos han aprendido a sufrir juntos, a resistir juntos, consiguiendo convertir su pobreza y su pena en unos de los espacios más emotivos y verdaderos del mundo. El flamenco nos aproxima a esa lección ética que deberíamos comenzar a aprender. Como los hermanos Machado, sin duda, aprendieron a leer en el *Cancionero Anónimo Flamenco*⁹³ y de esa *Colección de Cantes Flamencos* (donde se recogen 900 coplas flamencas) que publicó su abuelo en 1881, en Sevilla y al que se le suele considerar el origen de la flamencología. Y como toda semilla que arraiga en tierra blanda, las semillas de la cultura flamenca germinaron, sin duda, en las conciencias infantiles de ambos hermanos. En su formación literaria y vital están presentes las palabras flamencas, que fueron alimento verbal para un gran lírico como fue Manuel y para un poeta intemporal como fuese Antonio. A la devoción que ambos sintieron por la poesía popular y por la cultura del pueblo, parece haber contribuido además su profunda vinculación con el ideario de la Institución Libre de Enseñanza, pues el fervor que sintiera ‘*Demófilo*’ por los maestros

⁹² Cansinos- Asséns, Rafael: *La novela de un literato*. Vol. I. p. 116. Alianza Editorial. Madrid, 1982.

⁹³ Grande, Félix, *El Cancionero Anónimo Olvidado*. Conferencia pronunciada por el poeta, crítico y ensayista extremeño dentro del Festival de Flamenco celebrado en el Auditorio del Instituto Cervantes en Londres, el 1 de marzo de 2007. En él poeta habló de cómo hace ciento veinticinco años don Antonio Machado Álvarez, ‘*Demófilo*’, publicó una extensa antología de coplas flamencas y reivindicó en ellas su profundidad emocional y su grandeza estética. Cuarenta años más tarde repitió esa reivindicación Federico García Lorca. Sin embargo, ese extraordinario Cancionero flamenco no ha contado con la celebración universitaria, ni ha sido valorado por la crítica especializada.

Félix Grande es además, letrista, guitarrista y un estudioso apasionado del flamenco.

de dicha Institución lo proyectó en sus hijos desde que eran niños y siguiendo siempre los desplazamientos de la Institución⁹⁴.

Los Hermanos Machado comienzan a frecuentar el mundo del teatro, unos años antes de comenzar a frecuentar el del flamenco. En su adolescencia comienza a imitar a los actores Antonio Vico y Rafael Calvo, los más célebres del momento. En plena adolescencia compusieron, según Pérez Ferrero, “comedias ingenuamente infantiles que se representaban en casas particulares...”⁹⁵.

Comienzan a frecuentar algunos cafés cantantes. Pasan veladas en el café *La Marina*⁹⁶, sito en la calle de los Jardines, nº 21, sin duda uno de los más importantes

⁹⁴ Manuel y Antonio, niños y adolescentes, estudiaron con aquellos maestros institucionistas que sintieron un hondo respeto por los orígenes, desarrollo y manifestaciones de la cultura popular.

En 1915, Antonio Machado escribió un poema- elegía, entristecido y emocionada, tras la muerte de su maestro, Giner de los Ríos: “...Vivid, la vida sigue, /los muertos mueren y las sombras pasan, /lleva quien deja y vive el que ha vivido./ ¡Yunques, sonad; enmudeced, campanas!”.

⁹⁵ Pérez Ferrero, op.cit. p. 161.

Seis obras estrenaron los hermanos Machado en vida: *Desdichas de Fortuna o Jualianillo Valcárcel*, estrenada en el Teatro Princesa, de Madrid, el 9 de febrero de 1926, con María Guerrero y Fernando Díaz de Mendoza como principales actores; *Juan de Mañara*, estrenada en el Teatro Reina Victoria de Madrid, el 17 de marzo de 1927, con Josefina Díaz y Santiago Artigas; *Las Adelfas*, estrenada el Teatro del Centro-hoy Teatro Calderón-, de Madrid, el 22 de octubre de 1928, con Lola Membrives y Manuel Soto; *La Lola se va a los Puertos*, estrenada el 8 de noviembre de 1929 en el Teatro Fontalba de Madrid, con Lola Membrives y Ricardo Puga; *La Prima Fernanda*, estrenada en el Teatro Victoria el 24 de abril de 1931, con Irene López Heredia y Mariano Asquerino; y *La duquesa de Benamejía*, estrenada el 29 de marzo de 1932 en el Teatro Español, con Margarita Xirgu y Alfonso Núñez como protagonistas.

⁹⁶ Fue inaugurado en la década de los noventa del siglo XIX. El cantaor Cayetano Murriel Reyes, apodado *Niño de Cabra*, fue quien inauguró el primer espectáculo, junto a Francisco Lema Ullet, *Fosforito el Viejo*. La cantaora Pastora Pavón, conocida como *Niña de los Peines*, interpretó en el café de la *Marina* una copla que se hizo muy popular porque de ahí le sobrevino su apodo:

Péinate tú con mis peines
que mis peines
son de azúcar
quien con mis peines se peina
hasta los dedos se chupa.

Vemos un texto de la novela barojiana *La Busca* donde don Pío alude al famoso café de la *Marina* junto a una viva y detallada descripción del lugar con la óptica fotográfica que caracteriza al novelista vasco:

-Esto no vale nada —murmuró Leandro después de breve rato-vamos al café de la marina.
Salieron de allí; llegaron a la Puerta del Sol, después de pasar la plaza del Progreso y la calle de Carretas, y por la de la Montera, entraron en la calle de Jardines...

El café de la Marina tenía, como anuncio, un farol rojo en la puerta.
Al entrar, enfrente, se veía el tablado los las paredes recubiertas de espejos; mesas arrimadas a la pared, no dejaban en medio más que un estrecho pasillo...

Fuentes consultadas: Blas Vega, José, *Los Cafés cantantes de Madrid (1846-1936)*.

Hemeroteca Digital B.N.E. Título: *El Café (Madrid)* con subtítulo *Eco de la chismografía artística y literaria*, 30 de octubre de 1871. Esta es la fecha en que aparece esta revista madrileña. Descripción: “... En su artículo de presentación se referirá a la elección de su título, señalando que “no hay más bebida democrática que el café”, y añadiendo que “hablará de todo, menos de política, para no molestar a ningún concurrente; procuraremos que nuestro café tenga aroma literario”, servido más económico (al indicar la baratura de su suscripción) que el de los cafés cantantes o los cafés-teatros. En un tono entre desenfadado y sarcástico y de crítica cultural y de costumbres, publicará una Revista o crónica con periodicidad quincenal o mensual, en la que ofrecerá breves retazos de la vida artística, literaria, cultural o social...”.

recintos flamencos de toda la historia de los cafés-cantantes en aquella época en Madrid y en cuyo cuadro flamenco, según Pérez Ferrero, actúan “la célebre Matilde Prado, bailaora de lo fino; el cantaor Revuelta, *Las Coquineras*⁹⁷, Medina, *La Camisona*, *La Macarrona*...”⁹⁸. Estaba domiciliado en el nº 21 de la calle Jardines y sus artistas habituales eran además de los ya citados, Juan Breva, don Antonio Chacón, Manuel Pavón, Faico, don Ramón Montoya...⁹⁹. Todos ellos fueron las preferencias de los hermanos Machado a finales del XIX y principios del XX. Además del cantaor Antonio Revuelta que fue acompañado por Paco Lucena, uno de los grandes guitarristas del siglo XIX, actuando con *La Macarrona*, con Rita *La Cantaora*, con Tomás Serrano *El Pichirri*...¹⁰⁰. También encandilaron a los hermanos Machado, el cantaor gaditano y payo José María Rodríguez de la Rosa, más conocido con el nombre artístico de *Niño Medina*¹⁰¹, sobrenombre heredado de su padre *Medina el Viejo* y muy admirado por su forma de decir el cante. Formó cartel con Manuel Centeno¹⁰², con Pepe Marchena, con Manuel Torre...

Vid. M. R. Giménez, *El café de la Marina de la calle de los Jardines*, 18 de septiembre de 2013. (Perteneciente al blog *Antiguos Cafés de Madrid*... “que rescata del olvido a los cafés y personajes de Madrid...”).

⁹⁷ Antonia y Josefa Gallardo, *Las Coquineras*, eran oriundas del Puerto de Santa María, alcanzaron gran popularidad en Sevilla y en Madrid, por sus actuaciones en el café *La Marina*. Antonia *La Coquera* había comenzado como bailaora en Jerez de la Frontera, actuando con el Choto de Jerez y con don Antonio Chacón. El 29 de agosto de 1925 recibió un caluroso homenaje en la Sala Olimpia de Madrid donde actuaron, el Estampio, Faico, Manuel Vallejo, Manuel Escacena, José Cepero, El Cojo de Málaga, Fosforito, Rita Ortega, don Ramón Montoya...

⁹⁸ Pérez Ferrero, op.cit, p.39. Sobre la bailaora jerezana Juana Vargas, *La Macarrona*, es bien sabido que en su larga vida (87 años) fue calurosamente aplaudida y admirada en toda España poniendo incluso en pie a los públicos parisinos. Ha sido una de las más grandes bailaoras de todos los tiempos.

⁹⁹ Blas Vega, José y Díaz Ruiz, Manuel: *Diccionario Enciclopédico Ilustrado del Flamenco*. Editorial Cirtenco. Madrid, 1988. Esta obra imprescindible para el conocimiento de nuestro arte, además nos proporciona suficientes datos para constatar la importancia de aquellas indiscutibles profesionales del cante y del baile, así como las preferencias flamencas de los hermanos Machado a finales del siglo XIX.

¹⁰⁰ Fue un saetero sanluqueño que, al parecer cometió un crimen de forma involuntaria que lo llevó a la trena, “donde murió de pena, allá por los años treinta”.

¹⁰¹ Grabó cantes por siguiyía y soleá, malagueñas, guajiras, tangos, tarantas, peteneras...acompañado por el gran guitarrista Ramón Montoya. Lo conocían desde muy pequeño interpretando estilos de su padre, fundamentalmente la petenera y bulería, empezando a debutar en los cafés cantantes de Sevilla, sobretudo en uno muy conocido, *El Novedades*, donde solían actuar grandes figuras del momento. Su padre, *Medina el Viejo fue el primer cantaor que dio a conocer* la petenera a finales del siglo XIX, siguiéndoles grandes figuras del cante como fueron, Juan Breva, Chacón y Arturo Pavón y su hermana *La Niña de Los Peines*, que supo interpretarla y decirla con ese inconfundible estilo que la caracteriza. Cfr. *El arte de vivir el flamenco*. José María Ruiz Fuentes, 2003.

¹⁰² Manuel Jiménez Centeno, de nombre artístico *Manuel Centeno*, payo y emperador del cante, fue considerado en la primera mitad del siglo XX uno de los más importantes saeteros de todos los tiempos. Se inició en el mundo del toreo de la mano de su tío, el famoso torero sevillano, José Centeno, pero no tuvo suerte y optó por dedicarse al mundo del cante.

El recuerdo de su nombre quedó grabado en coplas como aquella inolvidable canción escrita en 1953 por el famoso trío de ases, Quintero, León y Quiroga, titulada *La Niña de Puerta Oscura*, estrenada por Concha Piquer en el espectáculo *Salero de España*:

*La niña de Puerta Oscura se dio de cara con él
Los ojos de calentura, la boca como un clavel
¿A dónde vas niña hermosa, a dónde vas por ahí?
Estoy buscando unas rosa, la rosa del mes de abril
Y al verla ponerse como una amapola
Manolo Centeno le dijo a la Lola:*

Sería interesante, de otro lado, detenernos en esa obra teatral de los hermanos Machado, donde como decíamos anteriormente se nos brinda “la más honda dimensión de arte flamenco”: *La Lola se va a los Puertos*, donde verdaderamente los Machado se ocuparon en muchas de sus páginas en una verdadera defensa de la cultura popular flamenca y con una actitud contraria a la del antiflamenquismo (que incluía el cante, el baile y las corridas de toros) de intelectuales de su tiempo como sus propios compañeros noventayochistas. Es cierto que los Machado dejaron más que sobradas pruebas escritas de su convicción de que una cultura que prescindiera del saber popular, donde radican las esencias y raíces del sentir de la mayoría, sería una cultura clasista e incompleta. Cada uno, con su temperamento supieron ser dignos hijos de *Demófilo: Abuelos. / Abuelos, padres y tíos. / Con los buenos manantiales/se forman los buenos ríos*. (Copla anónima que expresa la emoción hereditaria con esa sabiduría del pueblo que la canta).

Es cierto que en Manuel el filoflamenquismo es mucho más patente que en Antonio, pues la cultura flamenca formó parte de su vida y de su obra. Sin embargo Antonio reivindica de forma apasionada a la cultura popular, esa que su heterónimo Juan de Mairena llama “nuestra Escuela Popular de Sabiduría Superior”. En ambos se perpetúa el amor de *Demófilo* por las coplas, unas “músicas magas de mi tierra”, unas penas negras que habitan en el corazón del pueblo andaluz, sabio, con frustraciones y angustias que saben exteriorizar con unos de los lenguajes más auténticos y universales.

No resulta por tanto casual que fuesen los Hermanos Manuel y Antonio Machado quienes escribieran *La Lola se va a los Puertos*¹⁰³, cuyo protagonista es la dignidad del Flamenco, pues esa dignidad de una forma de ser artista es lo que mantiene erguidos como una palmera a los protagonistas, Lola, la cantaora y Heredia,

*Limonar, en medio del limonar, limonar,
de conchas y caracolas
le tengo que hacer a mi Lola una casa de coral.
Limonar, limonar,
Y que de noche las olas
Con verde bata de cola le bailen por soleás.*

*La niña de Puerta Oscura a verlo no ha ‘vuelto’ más
Y Málaga la murmura del Palo hasta el Limonar
Que pena, Manuel Centeno, que no quiera de venir
‘pa’ ver este clavel moreno que me ha nacido de ti.*

*Bordando pañales ‘pa’ su criatura
Lloraba canales la de Puerta Oscura.*

Al estribillo...

En esta copla viajamos a Málaga, donde el mar con ese olor a salitre y la faena marinera se funden en el quehacer cotidiano de sus emblemáticos barrios, como El Perchel, El Palo o El limonar. Este último es el escenario donde tiene lugar esta truculenta historia de amor y engaño, de olvido y paternidades no reconocidas...No olvidemos que Málaga es una ciudad de puerto donde llegaba gente y marinería engañosa. En cada puerto un amor...

Según declara Manuel Francisco Reina, parece que esta copla encierra una historia verdadera ocurrida en Málaga a principios del siglo XX.

Vid. Reina, Manuel Francisco, *Un siglo de copla*. Ediciones B, Madrid, 2009.

¹⁰³ Grande, Félix, I Jornadas de Literatura y Flamenco, *La Lola se va a Los Puertos*. Editorial Universidad de Sevilla. Boletín de la Real Academia Sevillana de Buenas Letras. Vol. 38-2010.

el guitarrista. Esa dignidad está presente en los tres actos de la obra. Su estreno el 8 de noviembre de 1929 en el Teatro Fontalba de Madrid fue un clamoroso éxito de público que abarrotó el coliseo durante una larga temporada. Según Pérez Ferrero a ello contribuyó la extraordinaria identificación de la actriz Lola Membrives. Es:

“la Andalucía del cante hondo, con un localismo que, en lugar de limitar su vuelo, lo universaliza, pero sin hallarse en ningún momento sobrecargado de pintoresquismo, ni de esos tintes de españolada que facilitan la exportación (...). *La lola se va a los Puertos* es la exaltación de la Andalucía que canta y llora (...). Es, en definitiva, la expresión escenificada de un cantar andaluz, hondo, emitido con el acento justo para conmover sin sensiblero desbordamiento. La dignidad, la melancolía, el refinamiento, la filosofía..., lo popular y lo quintaesenciado, forman las esencias de esta obra que es en el teatro de los dos poetas (...) una muestra impar de su talento...”¹⁰⁴.

La Lola es una *cantaora* que pasa dejando en el aire una copla: *La Lola se va a los Puertos, la isla se queda sola*. La *cantaora*, que va por esos mundos acompañada por su fiel guitarrista Heredia, que la admira sale de San Fernando en un barco y se dirige al cortijo que don Diego, un rico hacendado, posee en Sanlúcar. Allí, la Lola deleita a todos con su cante. José Luis, que la había oído cantar en la Isla, donde quedó prendado de su voz, se la encuentra ahora en el cortijo de su padre, quien pretende inútilmente a la Lola. Entre la *cantaora* y José Luis surge una mutua atracción, acrecentada ante la actitud de Rosario, la novia de éste que pretende humillar a la Lola durante una fiesta. Pero la *cantaora* se aleja con su guitarrista, Heredia, a recorrer los puertos con sus cantares. “Cantando la Lola se va por los mares...” José Luis, prendado de la Lola, deja a Rosario y se hace torero, ganándose el amor de la *cantaora*. Don Diego, que también desea a la Lola, al enterarse del amor que su hijo siente por ésta, reacciona enfurecido por los celos. José Luis resulta herido de gravedad por el hombre de confianza de su padre y, Lola, desesperada por el dolor, le pide a la Virgen que lo salve aunque tenga que renunciar a su amor. José Luis logra recuperarse y se casa con Rosario, y la Lola y Heredia volverán de nuevo a recorrer los puertos con sus cantares... Hondura, dignidad, Andalucía que canta y que llora...”¹⁰⁵. Pero en esta epopeya de la dignidad donde *La Lola*, proyección simbólica del Cante, se alquila pero no se vende, también se pone de manifiesto en el íntegro proceder y rotundas palabras del otro protagonista de la obra: el guitarrista Heredia quien sabe crea un ambiente de gravedad, sabiduría y profesionalidad. Heredia, fiel compañero de *La Lola*, su consejero, su amparo, su maestro en la vida y en el arte. Resulta significativa en esta obra de los Machado la importancia, en el instante del recital del cante, de la guitarra simbolizada en Heredia. Cante y toque, toda una simbiosis en la dimensión moral del

¹⁰⁴ Pérez Ferrero, op.cit., p. 167.

¹⁰⁵ Fue tal el impacto que dicha obra causó en el público de todos los colores y tendencias que en enero de 1947 comienza el rodaje de *La Lola se va a los Puertos* dirigida por Juan de Orduña y distribuida por Cifesa. Protagonizada por la actriz y cantante sevillana Juanita Reina, se estrenó en el cine Pathé de Sevilla el 30 de octubre de 1947 y más tarde en el madrileño cine Rialto el 29 de diciembre del mismo año.

Los estudiosos del cine consignan que la película más importante de la carrera artística de Juanita Reina fue *La Lola se va a los Puertos*.

artista flamenco. *La Lola* (el Cante), y Heredia (la Guitarra) son indivisibles. Sabiduría y toda una deontología del ser hondo del flamenco.

Veamos algunas escenas sumamente representativas:

ACTO I (Escena II). El guitarrista, Heredia conversa con don Diego, el terrateniente.

HEREDIA

-Yo era don José María 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 paciencia
se hace con ella ruido
para que baile un hortera
en domingo. Si usted añade
algo de su estudio y de ciencia
toca usted a Gunó, y a Eslava,
y a Chopin, y los babiecos
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?*

A la vista de estos fragmentos podríamos añadir que el flamenco tienes sus propias pasiones, lamentos y leyes emocionales. Esos rasgueos de guitarras que hacen vibrar los corazones y apelan al sentimiento más puro del ser humano. Un rasgueo para la alegría y el dolor, esa pena negra y ancestral del alma. Heredia sabía como los hermanos Machado que el momento culmen del flamenco se aproxima a una catarsis,

un ritual sagrado. No es, lejos de lo que algunos pudieran pensar, una invitación al jolgorio sino todo un rito en que la alegría está escondida en el centro de una especie de devoción compartida. Grata ocasión para un encuentro con nosotros mismos, con nuestra propia conciencia personal. Es el lamento, el desconchón irremediable en la pared de la vida.

Al hilo de nuestro comentario veamos el poema titulado *Cante Hondo* donde Andalucía, la copla y la guitarra se funden en un abrazo panteísta con inconfundibles imágenes poéticas machadianas.

*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 cual 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.
(Cante Hondo, Antonio Machado)*

Veamos otros fragmentos de *La Lola se va a los Puertos*. Seriedad, hondura, sabiduría e intensidad expresiva y emotiva entre la naturaleza de un hombre y la naturaleza de un instrumento musical. Rasgueos de guitarra con que arropar un instante determinado de un cante. Toda una lección vida y de amor.

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 de función de iglesia
más que de jolgorio. No es
una diversión cualquiera*

*donde se mete ruido
y se descorchan botellas.
para alegrarse en flamenco
se ha menester mucha ciencia,
mucha devoción al cante
y al toque.*

Heredia decía en estas mágicas y sabias palabras en el teatro Fontalba madrileño:

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 al corazón)
de aquí, que es saber de penas,
don Pepito.

El Flamenco sabe mucho de penas y la *Lola* no lo ignoraba. Cuando don Diego, el terrateniente, intenta convencer a la *Lola* de hacerla suya a cambio de riquezas y poder; cortijo, joyas, dinero...; un maravilloso destino de opulenta querida recordándole que el triste final de los artistas flamencos es el hospital. La *Lola* (*El Cante*) responde: "No me asusta". Don Diego añade: "La miseria". La *Lola* contesta: "No me asombra". Don Diego añade: "Las penas..." Y *Lola* ante la palabra penas dice: "Las necesito". Don diego: "¿Para qué?". Ahora la respuesta de la *Lola* resulta radical, sin titubeos, lo que podríamos decir deontológicamente flamenca: "¡Para mis coplas!". Saber de penas es haber incorporado las penas a las estructuras de la conciencia para el enriquecimiento emocional de los demás, momento de supremo conocimiento. Un dolor que habita en nuestras emociones. Saber de penas es saber que en el desconsuelo está el único consuelo que podemos manifestar ante la inanidad de la existencia. *Lola* y el flamenco conocían mucho de la verdadera pena negra, del verdadero y hondo lamento del vivir.

El siguiiriero Manuel Torre señaló que “todo lo que tiene soníos negros tiene duende”.

*Las piquetas de los gallos
cavan buscando la aurora,
cuando por el monte oscuro
baja Soledad Montoya.
Cobre amarillo, su carne,
huele a caballo y a sombra.
Yunques ahumados sus pechos,
gimen canciones redondas.
Soledad, ¿ por quién preguntas
sin compañía y a estas horas?
Pregunte por quien pregunte,
dime: ¿a ti qué se te importa?
Vengo a buscar lo que busco,
mi alegría y mi persona.
Soledad de mis pesares,
caballo que se desboca,
al fin encuentra la mar
y se lo tragan las olas.
No me recuerdes el mar,
que la pena negra, brota
en las tierras de aceituna
bajo el rumor de las hojas.
¡Soledad, qué pena tienes!
¡Qué pena tan lastimosa!
Lloras zumo de limón
agrio de espera y de boca.
¡Qué pena tan grande! Corro
a mi casa como una loca,
mis dos trenzas por el suelo,
de la cocina a la alcoba.*

*¡Qué pena! Me estoy poniendo
de azabache carne y ropa.*

*¡Ay, mis camisas de hilo!
¡Ay, mis muslos de amapola!
Soledad: lava tu cuerpo
con agua de las alondras,
y deja tu corazón
en paz, Soledad Montoya.*

*Por abajo canta el río:
volante de cielo y hojas.
Con flores de calabaza,
la nueva luz se corona*

*¡Oh pena de los gitanos!
Pena limpia y siempre sola.
¡Oh pena de cauce oculto
y madrugada remota!*

(Romance de la Pena Negra. Federico García Lorca, 1928, Romancero gitano)

Tal vez la palabra pena sea la más rotunda y radical, la más representativa de la Andalucía ancestral del flamenco en la que lo local toma tintes universales.

Los hermanos Machado elogian en *La Lola se va a los Puertos* la hondura literaria propia de la naturaleza de la copla flamenca; esta intensidad propia de la poética del cante ya había sido reivindicada por el propio Federico García Lorca en 1922:

“Una de las maravillas del cante Jondo, aparte de la esencia melódica, consiste en sus poemas (ante los cuales) quedamos asombrados. Las más infinitas gradaciones de Dolor y la Pena (son aquí) puestas al servicio de la expresión más pura y exacta. No hay nada, absoluta mente nada igual en toda España, ni en la estilización, ni en el ambiente, ni en la justeza emocional (...) y vuelvo a insistir en la infamia que se comete con ellos, relegándolos al olvido” (...) ¹⁰⁶

*La Lola se va a los Puertos
La Isla se queda sola.
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,
soleares, soleariyas,
polos, cañas, seguriyas,
martinetes, carceleras...
Serranas, cartageneras.
Malagueñas, granadinas.
Todo el cante de Levante,
todo el cante de las minas,
todo el cante...(.)*

*Ni una ni uno
-cantaora o cantaor-,
(...)
llenando toda la lista,
desde Diego el Picaor
a Tomás el Papelista,
ni los vivos ni los muertos,*

¹⁰⁶ García Lorca, *Federico: Obras completas* Vol. III, pp. 206 y ss.

*cantó una copla mejor
que la Lola...
Esa que se va a los Puertos
y la Isla se queda sola.*
(Manuel Machado)

Los hermanos Machado significativos tintes de su saber flamenco cuando expresan en su obra *La Lola se va a Los Puertos*, el sentido de la fatalidad y orgullo con que *La Lola* (el Cante) asume su profesión: “Pero mi persona tiene ya su destino..., malo o bueno. Con que... dejad a esta pobre *cantaora* de flamenco que vaya por su camino sin cortarlo ni torcerlo”. Así es como la *Lola* reivindica desde los entresijos más hondos de su sangre y de su corazón el derecho a ejercer su arte.

Con expresión de dolor y realismo impresionante y espléndida de pureza nos dice la letra de *Una cantaora*¹⁰⁷:

*Buscando otro cielo, la Lola se va (bis)
Me queda un consuelo
Ponerme a cantar
Me duele el sentío
De tanto sufrir
Al ver que la gloria
Del cariño mío
Me dejo yo aquí.
Siempre de camino
Por tierra y por mar
Y aunque entre las rosas
Me sangre un espino
Mi sino es cantar
Que una cantaora
Es solo canción
Que a nadie le importa
Si ríe o si llora
Este corazón.*

*Cantando la Lola, se va por los mares
Se va por los mares
Pero no murmuren porque vaya sola
Voy con mis pesares.*

El mundo adelante voy a recorrer

¹⁰⁷ *La Lola se va a los Puertos*, como se ha señalado en el texto, había sido una pieza teatral que estrenó la gran actriz Lola Membrives. Quintero, León y Quiroga se leyeron el guión realizado para la película e hicieron las letras apropiadas para el mismo.

En el citado filme, se hizo famosa la canción *Una cantaora* que, a pesar de su dificultad, el maestro Quiroga consiguió adaptar al compás de *seguiriyas*.

*Me llevo mi cante
Me dejo un querer
Me voy de su vera
Con este dolor
Que entre luna y viento
Colgarlo quisiera
Del palo mayor.*

*Cantando la Lola, se va por los mares
Se va por los mares
Pero no murmuren porque vaya sola
Voy con mis pesares.
¡Hijo de mi alma!
Voy con mis cantares.
(Quintero, León y Quiroga)*

En lo que respecta a Heredia (la guitarra) expresa sorprendentemente su complicidad con el instrumento con estas palabras:

“La guitarra tiene también ocurrencias propias (...) algunas veces contesta al tocaor y le dice lo que se le antoja a ella, y hay que dejarla. Hay que sentir en las yemas de los dedos lo que quieren decir al temblar de las cuerdas (...) Tres tiempos tiene mi arte y tres faenas. La primera es traducir al (lenguaje) flamenco las seis lenguas de la guitarra. Luego tiene que decir algo: lo que se le enseña. Al fin, cuando la guitarra sabe cosas, siente y piensa por sí misma y ya no es instrumento: es compañera del tocaor.”

Heredia supo abandonarse a la improvisación en la combinación de sus falsetas, y en la potencia de sus rasgueos, con una extraordinaria capacidad para multiplicar las metamorfosis expresivas que no es sino el lenguaje de la poesía y del corazón.

La Lola se va a los Puertos, una comedia y un personaje sobre el que el gran poeta Antonio Machado escribe a su amada Guiomar: “El propósito de sublimar a la Lola es cosa mía. Se me ocurrió a mí pensando en mi diosa (...). A ti se debe, pues, toda la parte trascendente e ideal de la obra. Porque yo no hubiera pensado jamás en santificar a una cantaora”.

Un personaje creado en el amor; en el amor de don Antonio Machado, uno de los hombres con mayor capacidad de amar en la literatura y en la vida.

La presencia en *La Lola se va a los Puertos* del ineludible conflicto entre el Flamenco y el Poder, está desarrollado por José Luis Ortiz Nuevo en su artículo: *El mundo del flamenco en la obra de los hermanos Manuel y Antonio Machado: La Lola se va a los Puertos*, donde comienza por indicar la mayor experiencia y conocimiento de Manuel sobre el mundo del Flamenco.

“El papel desempeñado por Manuel (en la redacción de *La Lola...*) debió ser más que definitivo: sus conocimientos empíricos del mundo del flamenco, del universo de la juerga: artistas señoritos, comparsas, o sea mangones, a los que él conoce suficientemente después de incontables amaneceres compartidos, le sitúan

en un punto cabal para el conocimiento y dramatización de su realidad compleja y contradictoria: espiritual y chabacana, aristocrática y pordiosera, proletaria y rica (...) : Sociedad andaluza y Flamenco fueron desde el nacimiento del cante figuras próximas inmersas en el principio de las causalidades históricas: el horroroso mundo de una Andalucía mísera en una España dolorosamente represiva fue la causa desencadenante de unos modos musicales creados por los parias que en principio tuvieron trágicas fachadas de gritos y alaridos, encauzados luego por ritmos y compases de antiguas y nuevas melodías populares”.

Y sigue diciendo: “...toda la etapa histórica del cante que arranca del medio siglo XIX y se extiende por su final y primer tercio del presente está magistralmente sintetizada en *La Lola se va a los Puertos*”.

En la obra están presentes todos los elementos tratados por Ortiz Nuevo en el citado artículo.

“El Cante y el Poder. El Cante, con su propia división categorial: cante y toque. El Poder, con las suyas propias: la de su prepotencia, dominadora de todo cuanto a su alrededor existe, y sus secuelas necesarias: en el primer plano, los virtuales herederos de la fortuna; luego la cohorte de otros poderosos y los arribistas del pastel: guasas, mangones, parásitos, chistosos, ocurrentes, payasos, que alegran al señor... (...). El Poder- o sea, el dinero- es quien posibilita materialmente la celebración. Alquila los servicios del artista y paga lo que en el transcurso de la ‘función’ se bebe y se come. En la cotidiana realidad él es el elemento que sin discusión detenta todos o casi todos los resortes. Pero en la fiesta su riqueza palidece ante la presencia del Cante. Dependiente de lo económico, su venganza es el grito y, el compás de su arte, que rinde al mecenas. Y cuando en éste se da el vínculo de la satisfacción verdadera ya es totalmente transformada la relación de dominación. Así, en *La Lola se va a los Puertos* agudizada esta controversia por una motivación sexual, el Cante es siempre el que decide por sí (...) y desde su arrogancia (...) mueve a su antojo los hilos de todas las relaciones que con él y a su alrededor se desarrollan”. “Y es por eso por lo que a la protagonista se la adorna con una aureola mítica que sobrepasa su persona y simboliza al Cante, al Cante flamenco dicho con mayúsculas”¹⁰⁸.

¹⁰⁸ Ortiz Nuevo, José Luis: “El mundo flamenco en la obra de los hermanos Manuel y Antonio Machado: *La Lola se va a los Puertos*”. En *Cuadernos Hispanoamericanos*, núms. 304-307. Madrid, octubre 1975-enero 1976. pp. 1089-91.

Dan la razón a Ortiz Nuevo no únicamente las relaciones de los personajes en las escenas, de acuerdo con la clase social a que pertenecen, sino también algunas acotaciones de los autores, lo que nos deja pocas dudas ante el pensamiento social de los Machado sobre la escenografía del cante: en un momento en que Lola y Heredia actúan para los señores en una sala del cortijo. “Poco a poco (varios campesinos) van entrando de puntillas, y sombrero en mano, manteniéndose siempre a distancia respetuosa del grupo de señores, que no repara en ellos” (Acto I, escena XI). En el Acto II, escena VI, en otra acotación escriben los Machado: “Lola y José Luis en la glorieta. En el cenador han ido entrando don Diego y sus amigos”. Y entre esos “amigos” (la palabra no es complaciente, y los Machado no descuidaban el lenguaje) los autores mencionan a un tal “Panza-Triste”, guasón, de mala sombra, con ribetes de rufián y matón, parásito de las juergas, un poco siniestro y amargado”: en fin, los amigos de don Diego, el Poder. No son éstas las únicas acotaciones en las que los Machado se pronuncian sobre el conflicto del arte flamenco y las diferencias de clase social.

Ortiz Nuevo expresa en unos párrafos de forma muy elocuente el vagar del arte flamenco desde sus orígenes catárticos y casi miserables, pasando por los rincones de la pobreza y la marginación (tabernas, ventas de los caminos, prostíbulos), relacionándose con gente de “mal vivir” hasta que sus jipíos y lamentos llegaron si no a conmover, sí a llamar la atención para la diversión frívola y presunción del

Aunque los Machado, no necesitaban ampararse en estas frases del poeta granadino pues desde su niñez conocían de sobra la estética y grandeza poética del *Cancionero Anónimo Flamenco* de la mano de su padre Demófilo así como su *Colección de Cantes Flamencos*¹⁰⁹.

Y en 1929, Manuel y Antonio Machado, en un diálogo entre Heredia y la *Lola* escriben desde el recuerdo emocionado de su padre estas emotivas palabras: “¿Piensas que las coplas se hacen con estudio y con paciencia? No: como el cante y el toque, también la copla se lleva en el corazón. El arte consiste en echarla fuera”.

En ello radica un doble significado: - Una copla flamenca nace del corazón, es puro sentimiento, verdad interior, poesía verdadera: poesía cordial según la concibe el poeta Antonio. - Y nace de las entrañas como el toque y el cante. Esto reivindican los hermanos Machado del flamenco, precisamente en una época en que la deshumanización del arte y la estética vanguardista de los poetas del 27 preconizaban una poesía pura, hermética y exenta de emoción¹¹⁰.

Antonio y Manuel Machado fueron de los pocos intelectuales del momento concedores y amantes del arte flamenco. El mejor ejemplo de ello lo constituye *La Lola se va a los Puertos*.

El crítico y director teatral José Monleón hace referencia a siguientes palabras de Enrique Díez Canedo:

“El público se mostró sensible a la finas cualidades de *La Lola...*: sobre todo cuando el halago a la rima perfecta, sustituyendo a la asonante que campea de ordinario en la obra, le recrea el oído con viveza mayor. Así, las escenas centrales del acto segundo fueron (en el día del estreno) una sucesión no interrumpida de murmullos y aplausos, que cortaron la representación para reclamar la presencia de los actores...”¹¹¹.

Y esta es la repuesta de Monleón a las referidas palabras de Díez Canedo:

“¿No es ésta la imagen perfecta de un teatro de comunicación epidérmica, de exaltación retórica y regocijo cultural? (...) ¿No nos recuerda el testimonio de Díez Canedo-jéso aplausos cortando la representación para reclamar la presencia de los actores!- la ceremonia de las ‘grandes noches’ de estreno de nuestro teatro

puidente y su inmersión en las “juergas” y su comercialización en los llamados cafés-cantantes. Aunque, bien es cierto, que en otras ocasiones llegaba a contagiar el dolor y la pena, esos elementos trágicos que el Flamenco cobija en su naturaleza exportadoras de sublimes emociones y ese grito desgarrado de dolor y protesta y su instintivo coraje para enfrentarse a la fatalidad y al sino.

¹⁰⁹ Machado Álvarez, Antonio: *Colección de cantes flamencos*, Imprenta El Porvenir. Sevilla, 1881.

¹¹⁰ Precisamente en 1929, cuando Antonio Machado está escribiendo *La Lola se va a los Puertos* junto con su hermano Manuel, escribe a “su diosa” Guiomar, su amor tardío, Pilar Valderrama, la siguiente carta: “Ahora estoy recibiendo libros de poetas jóvenes: Jorge Guillén, Pedro Salinas, con dedicatorias muy cariñosas. Son jóvenes de gran talento y, además, excelentes muchachos. Nadie más deseoso que yo de que sus libros sean maravillosos. Pero te confieso que a pesar de mi buen deseo, no logro comprenderlos; quiero decir que no comprendo que eso sea poesía. Te llevaré un día algunos versos de esos muchachos, los leeremos juntos, para que tú me ayudes a descifrar esos laberintos de imágenes y conceptos, donde yo no descubro la menor emoción humana”.

(Vid. Machado, Antonio: *Cartas a Pilar*. Edición de Giancarlo Depretis. Editorial Anaya y Mario Muchnik. Madrid, 1994, pp. 15-16.)

¹¹¹ Díez Canedo, Enrique: *El teatro español de 1914 a 1936*. Editorial Joaquín Mortiz. México. pp. 150-51.

palabrero? La defensa, pues, de este teatro parece acordarse más con los gustos del público teatral español- es decir, la pequeña burguesía que aclamó *La Lola se va a los Puertos*-que con la personalidad crítica de Antonio Machado. Y más justo, por tanto, que lo defiendan quienes han sintonizado con los intereses de ese público que quienes los han combatido”¹¹².

Su biógrafo y crítico Pérez Ferrero elogia tanto a la obra de los Machado como a los públicos entusiasmados con la misma. Parece cierto que las palabras de Monleón parecen evidenciar las diferencias ideológicas y políticas que mantuvieron ambos hermanos, sobre todo tras el estallido de la guerra civil. Pero el arte verdadero no entra en el juego político ni toma posiciones ideológicas. Estamos hablando de *La Lola se va a los Puertos* una obra que conmovió a los corazones de los españoles de todos los colores y tendencias. Porque dejaríamos de hacer justicia a la capacidad que tiene el Flamenco con mayúsculas para emocionar no sólo a los aficionados de izquierdas, sino a cualquier criatura que esté hecha para sentir y tenga heridas en su corazón y, que sepamos, no hay heridas de izquierdas ni de derechas.

El sufrimiento, la pena, el dolor, el desconsuelo suele tener culpables pero están exentos de ideología.

Cuántas penas y soníos negros se repartían en los cafés -cantantes como aquel café o colmao gaditano, en que otra Lola, *La piconera* intentaba alegrar, en este caso, a sus paisanos en la época convulsa de la invasión francesa, cuando las cortes de Cádiz:

*Los militares y los paisanos
Llevan mi nombre como bandera.
Y dicen todos los gaditanos:
Lola, lolita la Piconera.*

*Desde Puerta tierra al barrio la Viña,
¡Señores qué guerra! ¡Ay Lola Lolita,
que forma esta niña, que forma esta niña!*

*¿Dónde vas tan bonita
Lola Lolita la Piconera?
Que a la vez que va andando
va derramando la primavera.
A cantar en un tablao
las espinas de un querer
que en la boca la ha dejao
la amargura de la hiel
con que viva Andalucía
y la pena que se muera,
lo que vale es la alegría
y esa copla tan sentía
que canta lola.
Lola, Lolita La Piconera.*

¹¹² Monleón, José: *El teatro de los Machado*, en *Cuadernos Hispanoamericanos*, núms. 304-3. Madrid, octubre 1975-enero 1976, p. 1081.

*A los que sufren el mar de amores
sin ser ni bruja ni curandera,
los pone buenos de sus dolores
Lola, Lolita la Piconera.*

*Pues tengo yo un cante pa' los amoríos
Que cura al amante.
¡Ay Lola Lolita de pena y olvíó,
de pena y olvíó!*

(Al Estribillo)

(Quintero, León y Quiroga)

José Blas Vega¹¹³, gran investigador del tema, centra la época del auge del café cantante entre 1847 y 1920¹¹⁴. En los años 20 comienza su decadencia cuando empezaban a sonar grandes nombres como Pastora Pavón, *La Niña de Los Peines*, Arturo y Tomás Pavón, Manuel Torre, Manuel Vallejo, Manolo Caracol y otros gigantes del cante. El flamenco se revalorizó, abandonando los cafés cantantes por los teatros o salas con mejores medios y acústicas para las actuaciones y que además contribuían a alejar el flamenco del aire marginal que había padecido. También contribuyó a su decadencia la aparición de otros espectáculos como el cinematógrafo. El fin de la época de los cafés cantantes coincide con el inicio de una nueva etapa en el mundo del flamenco: la Ópera flamenca¹¹⁵. Aunque dichas representaciones flamencas pasan a

¹¹³ Blas Vega, José. *Los cafés cantantes de Sevilla*, Cinterco, Madrid, s. f., op.cit.

Los locales que aparecen en las canciones de Rafael de León existieron realmente: *El café de Silverio* en la calle Rosario, nº 4; *El café del Burrero*, sito en la calle Tarifa; y el kursaal, que luego sería el cine *Palacio Central*, entre las calles O'Donnell, Pedro de Caravaca y Sierpes.

La taberna y el café son lugares que ocupan el puesto más destacado de la sociedad popular urbana. La tabernas (con los figones, las tiendas de vino, donde se come y sobre todo se habla, lugares de encuentro...), ya que las viviendas populares, en extremo sórdidas, no invitan a encerrarse alrededor del núcleo familiar. La calle ofrece una gama de variadas distracciones, hasta tal punto que empezó, sobre todo en Madrid el gusto por la "nocturnidad", volviéndose ya una costumbre para todos desde la aristocracia hasta la plebe. La zarzuela de Chueca *Los Trasnachadores*, se basa en esa costumbre. (Véase *Chispero*. Prensa Castellana, Madrid, 1953, p. 5).

¹¹⁴ A partir de 1920 lo que se pone de moda es el café con orquesta para un público más selecto. En Madrid se ponen de moda: el café *Regio*, sito en la Carrera de San Jerónimo, *La Tropical* en Cuatro Caminos, el café *Ónix* en la calle de Toledo, el *Victoria* en San Bernardo, el *Nacional* en la Glorieta de Carlos V, el café de *Atocha*, ubicado en Antón Martín y el distinguido y señorial café *María Cristina*. Estos cafés al mismo tiempo que acogen nuevas modas nunca olvidarán nuestras más genuinas tradiciones, pues se tocan tanto zarzuelas como cuplés o cualquier otro tipo de música popular. Las canciones lo invaden todo, se cuelan por todos los rincones, alegrando el alma de los españoles necesitados de evadir preocupaciones en una época de crisis en la que se favorece el consumo de la frivolidad. (Serge Salaün, *El cuplé (1900-1936)*, op. cit, p.62).

¹¹⁵ Este género que pasó a representarse en teatros como el Pavón, Salón Olimpia, el Romea, Circo Price o Teatro Fuencarral y, en ocasiones, en cosos taurinos, eliminó algunos de los palos más antiguos del flamenco, dando paso a los llamados cantes de ida y vuelta, a las cantiñas y a los fandangos, más aceptados por el gran público que los cantes más puros y sobrios. Precisamente fue Lorca junto al compositor Manuel de Falla, quienes en 1922 organizaron en Granada un concurso de Cante jondo en reivindicación de las raíces más puras y hondas del flamenco. El jurado fue presidido por el célebre

escenificarse en los teatros con un aire más festivo y menos purista, muchos locales de ocio nocturno aún continúan respetando la estructura básica del café-cantante. Muchas de las peñas flamencas, creadas para el fomento del flamenco por un número reducido de socios, continúan habilitando locales a semejanza de los cafés- cantantes. Recordemos el tablado y colmao flamenco más antiguo de Madrid, *Villa-Rosa*¹¹⁶ que abrió sus puertas como café-cantante en 1911 en el nº 17 de la calle Núñez de Arce, junto a la Plaza de Santa Ana. Durante la década de los 20 y bajo la dirección artística de Antonio Chacón, se convirtió en todo un santuario del flamenco. Por donde pasaron artistas, intelectuales, políticos..., como Miguel Primo de Rivera gran aficionado al flamenco y al teatro; el rey Alfonso XIII, el escritor Ernest Hemingway, la actriz Ava Gardner o el torero Luis Miguel Dominguín.

También fue muy conocido el *café de la Unión* que inmortalizaría en coplas el gran maestro del cante, don Antonio Chacón en sus célebres *Caracoles*¹¹⁷:

*Cómo reluce
La gran calle de Alcalá
Cuando suben y bajan
Los andaluces.
Vámonos, vámonos,
Al café de la Unión,
Donde paran Curro Cúchares,
El Tato y Juan León.*

*Eres bonita,
El conocimiento
La pasión no quita.
Te quiero yo
Como a la mare
Que me parió.*

cantaor Manuel Chacón y donde resultó ganador un niño de Sevilla llamado Manuel Ortega quien pasaría a la historia como Manolo *Caracol*.

Grande, Félix. *Memoria del Flamenco*. Ed. Punto de Lectura, Madrid, 2006. Este libro resulta de sumo interés pues recoge en sus páginas desde el origen de los gitanos hasta la historia de los cafés-cantantes, desde el bandolerismo hasta los cantes de las minas, pasando por Manuel de Falla y los primitivos intérpretes.

¹¹⁶ Blas Vega, José. *Los cafés cantantes de Madrid (1846-1936)*. Ed. Guillermo Blázquez. Madrid, 2006, p. 316.

¹¹⁷ La denominación de Caracoles procede de un estribillo con el que finaliza el cante, un pregón de la caracolera que vendía en género por las calles de Cádiz y cantaba este estribillo. Más tarde se integraría en el repertorio de Antonio Chacón quien marcaría la forma definitiva de estos cantes. La tradición y los estudiosos señalan a Tío José *El Granaíno* como el creador primero de este cante y quien los lleva a los cafés cantantes. Chacón, durante su estancia en Madrid, sustituye su primer verso (Santa Cruz de Mudela, cómo reluce...) por el de la *gran calle de Alcalá*, como homenaje al público madrileño que tanto le admiraba. A continuación sigue una escena torera atribuida al *Granaíno* que puede ser de la época en que dicho cantaor se dedicaba al toreo y donde alude a algunos de los diestros del siglo XIX: Curro Cúchares, *El Tato* y Juan León, todos reunidos en el emblemático café de la Unión. Para terminar con el pregón de la castañera y rematar con el estribillo a modo de pregón que da el nombre al cante. (Grupo de Trabajo. Profesores del CPM Músico Ziryab de Córdoba).

*¿Por qué vendes castañas asás,
Aguantando la nieve y el frío?
Con tus zapatos y tus medias calás
Eres la reina 'pa' tu marío.*

*Regordonas, que se acaban,
Hermosas como recién casadas,
Y tú las vendes por un querer.*

*Caracoles, caracoles,
Mosita ¿qué ha dicho usted?*

*Que son tus ojos dos soles
Y vamos viviendo y jolé!.*

(Al tratarse de un popurrí de diferentes cantables la medida de las letras son muy diversas y no responden a un modelo específico).

Antes de que los cafés-cantantes¹¹⁸ abrieran sus puertas, eran por lo general las familias de clases pudientes las que solían contratar a los flamencos para amenizar sus fiestas. Como en la citada obra de los hermanos Machado, *La Lola se va a los Puertos* donde el dinero es quien posibilita la contratación de *La Lola* para amenizar su fiesta.

Los primeros cafés cantantes comenzaron a implantarse en las principales ciudades de Andalucía y en Madrid a partir de 1846. Al mismo tiempo que tenían lugar las veladas en casas particulares comenzaron a abrirse estos espacios públicos. Uno de los más antiguos cafés cantantes documentados fue el que abrió en Sevilla en 1870 el Cantaor Silverio Franconetti¹¹⁹ quien se hace cargo del *Salón de Recreo de Recreo sevillano* regentado por un tal Luis Botella, de origen malagueño, a quien el célebre

¹¹⁸ Hacia 1900, el tiempo de divertimento y evasión se busca en la calle pues en los hogares populares el ambiente es sórdido y en extremo irrespirable. Es más que probable que estas clases desfavorecidas busquen en el exterior un lugar de sociabilidad y relación en las tabernas y en los cafés. Pueden incluso visitar en un mismo día lugares diversos: el café cantante o no, el figón o la taberna, las tiendas de vinos, donde se come algo pero sobre todo se bebe y también, como ya hicimos referencia, los colmados. Todos eran lugares de encuentro y esparcimiento. Por todo ello comenzó en Madrid el gusto por la nocturnidad. El café se convierte en todo un fenómeno de masas que, aunque a principios de siglo se oiga música y cuplé y se asista a un auténtico espectáculo, no deja de ser asimismo un lugar donde se charla sobre política, literatura y otros tantos temas culturales e incluso se lee y se comenta la prensa del día

¹¹⁹ Vázquez Morilla, Luis. *Silverio Franconetti y los Fillos. Un viaje por la Historia del Flamenco*. Ed. Del autor, Colección Cal y Cante, Vol. 2, Sevilla, 2018.

Vid. Blas vega, José. *Silverio Rey de los cantaos*. Ayto. de Córdoba. 1995.

- Quiñones, Fernando. *Silverio Franconetti. 100 años que murió y aún vive*. Ayto. de Sevilla, 1989.

- Pineda Novo, Daniel. *Silverio Franconetti; noticias inéditas*. Ediciones Giralda, Sevilla, 2003.

Sevillano de nacimiento, aunque de padre italiano. De niño frecuentaba las fraguas de los gitanos, recibiendo la influencia de sus cantes, especialmente del cantaor conocido como *El Fillo*, (el gran patriarca del cante gitano andaluz). La afición de Silverio al arte del flamenco le hizo dedicarse a él profesionalmente en una época muy dura, en la que este arte se encontraba relegado a los más bajos estratos sociales, haciendo famosa *La seguirilla de Silverio*, única en su género y que constituía una variación de la seguirilla gitana. El folklorista Antonio Machado Álvarez, *Demófilo*, biógrafo y amigo de Silverio, cuenta que tras su larga estancia en América un Silverio de incógnito fue reconocido al comenzar a cantar por seguirillas. Una anécdota que pone en evidencia la originalidad de su estilo.

cantaor prestó su total colaboración. Y desde esa fecha el flamenco se convierte en protagonista exclusivo de sus espectáculos. Después se asoció con Manuel Ojeda Rodríguez, *El Burrero*, cuyo apodo era debido a que a que se dedicaba a vender leche de burra. Dicho local primero se llamó *Café de la Escalerilla* y más tarde *Café del Burrero*, uno de los más famosos y reconocidos de España donde actuó la famosa Gabriela Ortega, madre de los Gallos¹²⁰. Anteriormente había sido *Salón de Recreo*, ya

¹²⁰ Gabriela Ortega Fera, conocida por la “señá Gabriela”, proveniente de familia gitana que, además de ser una gran cantaora y bailaora, parte de una dinastía de toreros, *Los Gallos*, primero por matrimonio con el torero Fernando Gómez García, apodado *El Gallo* con el que tuvo tres hijos también toreros: Rafael el *Gallo* (*Gallito I*), Fernando *Gallito Chico* (*Gallito II*) y el menor de ellos Joselito, apodado *Gallito III* y considerado junto a Juan Belmonte el mejor torero de todas las épocas. Fue cuñado del célebre matador Ignacio Sánchez Mejías quien le profesaba una profunda admiración. Joselito sufrió una mortal cogida el 20 de mayo de 1920 infringida por el toro bailaor en Talavera de la Reina (Toledo), truncando la carrera profesional del popularmente conocido como “el rey de los toreros”.

La “señá Gabriela” fue inmortalizada en la emocionante copla *Los hijos de la Gabriela* donde la ternura y el amor de una madre se ven salpicados de una profunda inquietud y angustia cuando algunos de sus hijos toreaba o más aún cuando toreaban los tres. ¡Cuántas madres o esposas de toreros habrán experimentado ese sentimiento de zozobra y angustia y se habrán quedado en casa rezando y esperando con ansia la noticia de una tarde feliz! Fueron muchas pero la que inmortalizaron en coplas por bulerías los autores Quintero, León y Quiroga, fue *La Gabriela*:

*La Gabriela, vela, vela
la Gabriela, vela, va,
sentaíta en la cansela
s’ha quedao adormilá.
El abanico, hasta er suelo,
de la mano se cayó,
y en la plata de su pelo
un jazmín se deshojó.
Y entre, despierta y dormía,
ay la besa un rayo de só
que viene de la corría.*

*Rafaé está en er Puerto
Fernando se fue a Jeré
los dos hermanos, por sierto,
con toros de Guadalé.
Pero tengo un cuchillito
que me ronda la sintura;
en Córdoba, Joselito
con seis toros de miura.
La mare está dormivela...
son tres clavos de amargura
los niños de la Gabriela...*

Quintero, León y Quiroga

La composición aparece por primera vez en la voz de Lola Flores en la película *Embrujo* en 1947. Asimismo el célebre trío de ases, Quintero, León y Quiroga crearon el pasodoble *Silencio por un torero* para el espectáculo de Juanita Reina, *Ole con Ole*, que se estrenó en 1962 en el Teatro Cervantes de Málaga. El tema está dedicado al recuerdo de día de la tragedia sufrida por *Joselito* el 16 de mayo de 1920 en la plaza de Talavera de la Reina.

Aquella tarde Sevilla

citado, que llegó a llamarse *Café Botella* por estar regentado por Luis Botella. Silverio Franconetti se separó de su socio, *El Burrero* en 1881 y montó su famosísimo *Café Silverio*, sito en la calle Rosario, nº 4, que pronto se convirtió en punto de referencia del flamenco y reunión de lo más grande de este arte a finales del siglo XIX.

Alberto García Reyes en su artículo *Ruta por la Bienal del siglo XIX: Los cafés cantantes de Sevilla* (ABC, 19-9-2014), señala que el más antiguo fue el llamado *Café Cabeza del Turco*: “Estuvo en la calle Sierpes y se considera el más antiguo. La única referencia conocida es la que realiza el escritor Manuel Chaves Nogales en su libro “La

*se puso toda amarilla
quebraíta de color.
Y por el aire caliente
su voz clamó de repente
ay qué pena y qué dolor.
Silencio en Andalucía,
rezadle un Ave María
y quitadse los sombreros.
Silencio el patio y la fuente,
que está de cuerpo presente
el mejor de los toreros..*

*¡Parece que está dormío, Dios mío.
En su capote de brega!
Y por Gelves viene el río, teñío,
con sangre de los Ortega.
Suspira bajo su velo
la Virgen de la Esperanza
y arría en señal de duelo
banderas la Maestranza.
Y Sevilla, enloquecía,
repetía a voz en grito:
Pá que quiero mi alegría!
¡Pá que quiero mi alegría,
si se ha muerto Joselito!*

*Silencio por un minuto
pintad los campos de luto
el ciprés y el olivar.
De luto las amapolas
de luto Carmen y Lola
Concha, Pepa y Soledad.
Silencio guarda el romero
silencio el torito fiero
y los bravos mayores.
Crespiones en las divisas
Silencio pide la brisa
al pasar por los trigales.*

ESTRIBILLO...

(Silencio por un torero, Quintero, León y Quiroga)

Vid. Cossío José María de. *Los Toros*. Espasa Calpe. Barcelona, 2007. p. 409.

- Aguado, Paco. *El rey de los toreros: Joselito el Gallo*. Madrid, Espasa, 1999.

- Orts, Tomás. *Joselito el Gallo: su vida, su arte, su muerte*. Librería Granada, Barcelona, 1920, p. 47.

ciudad”, donde cuenta que el primer café cantante fue éste y se fundó en torno a 1822”.

No obstante, el crítico Juan Vergillos recoge en *Las rutas del flamenco en Andalucía*¹²¹ que Fernando el de Triana dejó escrito en sus *Memorias* que el primer café sevillano fue el de *Los Lombardos*, Inaugurado en 1842, estuvo situado en la calle de los Lombardos y dedicado exclusivamente al flamenco. La principal figura de sus carteles fue Juana, la *Macarrona*. Sevilla fue, sin duda, la cuna de los cafés cantantes llegando a tener hasta 50 a finales del siglo XIX.

Los cafés cantantes contribuyeron a la profesionalización del flamenco y por ende de los cantaores, guitarristas y bailaores que, por su valía, se encontraban en condiciones de llevar al terreno artístico sus cantes, sus toques y sus bailes. Así, cuando los pioneros del flamenco contaron con una estética lo suficientemente reconocida buscaron un espacio apropiado para ofrecer su arte al público, encontrando en los cafés cantantes el lugar apropiado. Eran locales de propiedad privada, abiertos al público, en los que al tiempo que se consumía bebida o un café, se podían presenciar espectáculos de cante y de baile en un pequeño escenario y escuchar a los grandes cantaores, hoy legendarios; a las bailaoras *La Malena* y *La Macarrona*; a las murgas y comparsas que desde principios de siglo habían hecho furor entre el público. Es la Sevilla del *Café Concierto Novedades* (por el que pasaron figuras de la talla de *Juan Breva*, la *Niña de los Peines*, Pastora Imperio, Manuel Torre, la *Malena*, la *Macarrona...*), del *Tronío* y del *Kursaal*, nombre este que para toda una generación fue paradigma de los espectáculos de variedades. Por esa época el flamenco se encontraba muy extendido por toda Andalucía sobre todo en Sevilla, y de este modo el cante jondo salió del ámbito privado de las ventas, de los bares y tabernas y se extendió al gran público. También tuvieron especial importancia y difusión en Madrid¹²² y en Barcelona con gran éxito de público. Su auge ocupa la segunda mitad del siglo XIX.

Según Blas Vega, Julián Pemartín, Manuel Ríos Ruiz y Manuel García Matos: el café-cantante¹²³ constaba de un salón amplio decorado con espejos y carteles costumbristas o taurinos. Disponía de un tablado donde se llevaban a cabo las representaciones. Solía haber reservados para reuniones privadas y también de algunos palcos desde donde poder contemplar el espectáculo.

La importancia de los cafés cantantes tuvieron espectacular protagonismo en las tres consabidas disciplinas que conforman el arte flamenco: el cante, el baile, y el toque. El baile se hizo realmente majestuoso, alcanzando una soberbia belleza plástica. Los brazos en el aire era pintura en movimiento. Toda una estética: bata de cola, mantón, sonoridad en los tablaos...En el flamenco de café se desechan los instrumentos de orquesta que acompañaban primitivamente al cante como panderos, violines o bandurrias, siendo la guitarra el medio de expresión fundamental. Con

¹²¹ Vergillos, Juan. *Las rutas del flamenco en Andalucía*, Fundación José Manuel Lara, 2006.

¹²² Blas Vega, José. *Los cafés cantantes de Madrid (1846-1936)*, op. cit. (Este libro resulta muy interesante pues se recoge minuciosamente toda clase de detalles sobre estos lugares de ocio y entretenimiento así como de la repercusión histórica del flamenco en el siglo XIX y parte del XX y, particularmente en Madrid. Más de ochenta cafés donde se ven reflejadas las costumbres y el ocio de los madrileños).

¹²³ La aparición del café-cantante en España responde a un fenómeno común en Europa durante esos años. Se dieron en todas las provincias españolas, aunque variaba el tipo de espectáculo que se ofrecía, ya que no estaban exclusivamente dedicados al flamenco.

relación al público, los cafés cantantes crearon una gran afición al Flamenco, pues lo pusieron al alcance de gran número de personas. De estos establecimientos surgieron algunas de las figuras del flamenco más destacadas de todos los tiempos: Tomás *el Nitri*, Antonio Chacón, Enrique Mellizo, *La Niña de los Peines* y otros muchos que hoy están considerados como grandes figuras históricas del cante flamenco.

Blas Vega señala que “fue tal la aceptación, que rara era la provincia española que no contara con un café cantante en su haber”. Aunque, sin duda, fueron los cafés sevillanos los que marcaron el camino. En toda Andalucía tuvieron gran difusión y marcaron toda una época dorada. Citemos algunos de los más conocidos y reconocidos cafés-cantantes andaluces:

CÓRDOBA:

Salón de Recreo

Fundado en 1865 y establecido en la calle del Arco Real, este café-teatro y café-cantante puede considerarse como uno de los primeros de su género, además fue el lugar donde el célebre cantaor Silverio Franconetti, el gran impulsor de que el cante y el baile flamenco pasara a los cafés, se presentó en Córdoba.

Café del Gran Capitán.

En 1943 se crea una alameda en los terrenos del desamortizado convento de San Martín, situado frente a la puerta norte de la iglesia de San Nicolás de la Villa. Se lleva a cabo una gran reforma urbanística, comenzándose el actual paseo en 1859 y finalizando en 1862. Producto de toda esta reorganización urbanística, corresponde la construcción del café del Gran Capitán, fundado en la década de 1860 y el Gran Teatro, inaugurado en 1873. El café del Gran Capitán fue considerado como uno de los mejores de Andalucía debido a la amplitud de sus salones y la vistosidad de sus decorados. En 1929 el café pasa a convertirse en Casino, conocido como *Círculo de Labradores*.) Cfr. Ricardo de Montis. *Notas Cordobesas. Vol XI*. Octubre, 1929.

ALMERÍA:

Café Santo Domingo

Café Lyon D´Or.

Fue el más lujoso y el último café cantante de Almería. Ya el *Lyon D´Or* (1912) llegó a sufrir y a resistir las nuevas modas musicales como la Ópera Flamenca concebida para un público mayoritario y con grandes elencos artísticos y por tanto con exigencias de mayores espacios escénicos como plazas de toros o teatros. De espectacular y lujosa decoración, sin embargo, lo que le dio verdadera fama fueron sus magníficos espejos fabricados en París, enmarcados en pan de oro y tallados con las iniciales del establecimiento. Cerró sus puertas ya avanzados los años veinte.

Cfr. *Paseo de Almería (X)*, artículo publicado por Antonio Sevillano en el Diario de Almería el 8 de junio de 2017. Cfr. *Anexos y bibliografía*. Instituto de Estudios Almerienses. Diputación Provincial de Almería.

GRANADA:

Café Cuéllar

Café Suizo.

El célebre *Café Suizo* de la ciudad de la Alhambra, inaugurado el 10 de agosto de 1870, a fines de siglo solía ofrecer conciertos de violín y guitarra. Era un habitual

lugar de encuentro de estudiantes, comerciantes, políticos, tratantes, intelectuales y artistas; un público variopinto rodeado de vendedores de tabaco, floristas y limpiabotas, cuyas encendidas, en ocasiones, tertulias se fundían con la azulada neblina de las cachimbas.

Café Alameda

Este emblemático café granadino, situado en la Plaza del Campillo, fue inaugurado el 4 de abril de 1885 y donde Federico García Lorca creó junto con otros artistas, políticos e intelectuales granadinos la célebre tertulia “El Rinconcillo” a la que asistieron, con cierta asiduidad, figuras como el gaditano afincado en Granada Manuel de Falla, gran amigo de Lorca; Melchor Fernández Almagro o el político Fernando de los Ríos. Interesantísimas tertulias donde se hablaba de lo divino y de lo humano.

PUERTO DE SANTAMARÍA:

Café del Navío

Café del Refugio.

JEREZ DE LA FRONTETRA:

Café del Conde

Café de la Vera-Cruz

CÁDIZ:

Café de la Jardinera

Café del Perejil y café de las Delicias

Según Javier Osuna García, en su riguroso artículo, *Los cafés de Cádiz*, señala:

“En realidad, no existió un café que se llamara “del Perejil (...) como tampoco existió otra llamado “de las Delicias”. (...) *El Perejil* fue la forma guasona en que los gaditanos del antepasado siglo llamaron al posterior paseo de Las Delicias, por la pobreza y escasa frondosidad de su arboleda de álamos que, (...), apenas sobrevivía en el antiguo *Campo de los cañones y las bombas*. Una vez que José Antonio Martínez, regidor del ayuntamiento de Cádiz, en 1854, le puso en nombre de Las Delicias, el pueblo le llamó “*Las Delicias de Martínez*”. (...). Por eso se decía, coloquialmente: Café del Perejil o Café de las Delicias, refiriéndose a cualquiera de los diversos y distintos cafés cantantes que allí se instalaban cada verano...”.

Café de Levante

El café de Levante gaditano (1841), situado en la Plaza de Isabel II, se anunciaba como Café Villar (sic) de Levante, tal vez por la persistente costumbre (del siglo XVIII) del uso del billar en los cafés gaditanos. Así se anunciaba en el periódico *El Globo*, Cádiz, 30 de mayo de 1841. Fue muy conocido pues su nombre pervive en coplas como *La Zarzamora*, compuesta en 1946 por Quintero, León y Quiroga para Lola Flores, que estrenaría en su espectáculo *Zambra*:

*En el café de Levante entre palmas y alegrías,
cantaba la zarzamora;
se lo pusieron de mote porque dicen que tenía
los ojos como la mora.
Le habló primero a un tratante, y olé,
y luego fue de un marqués*

*que la llenó de brillantes, y olé,
de la cabeza a los pies.
Decía la gente que si era de hielo,
que si de los hombres se estaba burlando,
hasta que una noche, con rabia de celos,
a la zarzamora pillaron llorando.*

Estribillo

*¿Qué tiene la zarzamora
que a todas horas
llora que llora por los rincones,
ella que siempre reía
y presumía de que partía los corazones?
De un querer hizo la prueba
y un cariño conoció
que la trae y que la lleva
por la calle del dolor.
Los flamencos del 'colmao'
la vigilan a deshora
porque se han 'empestillao'
en saber del querer 'desgraciao'
que embrujó a la zarzamora.*

*Cuando sonaban las doce una copla de agonía
lloraba la zarzamora,
mas nadie daba razones ni el intrínquilis sabía
de aquella pena traidora.
Pero una noche al levante, y olé,
fue a buscarla una mujer;
cuando la tuvo delante, y olé,
se dijeron no sé qué.
De aquello que hablaron ninguno ha 'sabío'
mas la zarzamora lo dijo llorando
en una coplilla que pronto ha 'corrío'
y que ya la gente la va publicando.*

Estribillo (con algunas variantes)

*¿Qué tiene la zarzamora
que a todas horas
llora que llora por los rincones,
ella que siempre reía
y presumía de que partía los corazones?
Lleva anillo de 'casao',
le vinieron a decir,
pero ya lo había 'besao'
y era tarde para mí.*

*Que publique mi 'pecao'
y el pesar que me devora
y que 'tós' me den de 'lao'
al saber del querer 'desgraciao'
que embujó a la Zarzamora. (S.G.A.E. Sociedad General de Autores de España)*

MÁLAGA:

Café del Turco

“En el año 1838 hallábase establecido en la esquina que forman la calle Santa María y la Plaza un café titulado “El Turco” que era una verdadera bendición, como opinara, (...), la mayoría de los lectores al saber que allí se servían desayunos con pan y mantequilla y café por trece cuartos, un huevo con tomate o lomo por igual cantidad y cuando eran dos, con los mismos sustanciosos arrequives veintiún cuartos. Los ponches con ron superior costaban treinta y ocho y el café corriente, con ron o caña, ocho y medio: datos todos ellos más que suficientes para lamentar no conocer el nombre del benemérito dueño, a fin de fijarlo aquí como digno de recordación y reconocimiento según escribiera Paco Percheles en Cafés de Málaga (p. 81).

La precisión de detalles asegura que Francisco tuvo acceso a alguna documentación de primera mano, quizás algún anuncio en cualquier publicación fuera o no periódica, quizá algún folleto publicitario de los que acostumbraban a distribuir los cafés. Debe ser este Café del Turco el café regentado por N.Garaffi con domicilio en calle Santa María y que fue referido por la Guía de forasteros en Málaga y directorio manual de aquel año 1838 (p. 104). Pero también es posible que hubiera otro Café del Turco o puede que fuera el mismo... Sobre dicho café publica don Francisco en el referido artículo. En la misma esquina que el anterior o en la calle Granada, pues no hemos podido precisarlo, dicen algunos que existió “en sus tiempos”, allá entre el 75 y el 90 (S.XIX), otro café del “Turco”(...

Muchos no recuerdan la existencia de este café y aún la niegan, mas no pueden precisar lo que había en aquel sitio; pero otros dudan y sólo recuerdan el detalle de la pipa y el de una media luna roja, si bien no saben si la muestra era de café, de una fotografía o una caprichosa representación de la Sublime Puerta.(...

“En efecto, con domicilio en la Plaza de la Constitución sin precisar número se anuncia un Café del Turco en las guías de Nicolás Muñoz de Cerisola para 1881 (p. 331) y para 1882 (p. 675). Debía ser este que describe don Francisco. (...)

El indicador Comercial de España y Portugal para 1883 también de Nicolás Muñoz Cerisola anunciaba de esta manera el Café del Turco (p.907): Café y Restaurant del Turco. Calle Santa Lucía.

Existían dos cafés con el mismo título, uno en Plaza de la Constitución y otro en calle Santa Lucía (...)

La duplicidad del nombre en 1894 cuando la anónima Guía del forastero en Málaga publicada por el periódico Las Noticias mentaba un El Turco (café-teatro) en la Plaza de la Constitución y el Indicador comercial y guía de Málaga para 1894 de Nicolás Muñoz Cerisola calificaba como café cantante otro El Turco en calle Santa Lucía. A Partir de entonces correrían distintas suertes...” (Texto tomado de: Rioja Eusebio, Los cafés cantantes de Málaga. Una aproximación a sus historias y a sus ambientes. Málaga, 2015. Cap. VI: El café del Turco. pp. 1-11).

Café Sevillano o de las Siete Revueltas

Café también llamado de Las siete revueltas por su ubicación en el callejón del mismo nombre. Se dedicó intensamente a este arte y fue muy visitado y concurrido a pesar de estar situado en un laberíntico callejón, oscuro, umbrío y maloliente y además rodeado de casas de lenocinio, frecuentes en toda ciudad portuaria y donde se practicaba el oficio más antiguo del mundo. Según señala Francisco Bejarano en su libro *Las calles de Málaga*, el café estaba situado en mejor lugar de la calle o sea en la segunda revuelta de tan alambicado espacio, es decir, próximo a la llamada Plaza del Toril hoy de la Constitución. Se llamó café del sevillano desde 1861 hasta que en 1881 pasaría a llamarse café de Bernardo sencillamente obedeciendo al cambio de titularidad de sus respectivos dueños: primero de Paco *el Sevillano* y luego propiedad de su hijo Bernardo. Fue un café de resonancia en toda España por gozar de las actuaciones de los mejores ‘cantaors’ del momento. El ya café Bernardo fue testigo del lanzamiento profesional de Juan Brea. El café se llenaba para oír al célebre ‘cantaor’ malagueño, por soleares, peteneras y sobre todo por sus famosas malagueñas. Cantó en el Palacio Real ante SS.MM los reyes, Alfonso XII y doña María Cristina y más tarde lo hace ante su hijo Alfonso XIII, durante una visita del monarca a la capital malagueña. Se relacionó con numerosos intelectuales de la época que manifestaban un gusto especial por el arte flamenco (otros lo detestaban). Conoció al poeta Rubén Darío y Federico García Lorca le expresó su admiración en estos versos:

*Juan Brea tenía
Cuerpo de gigante
Y voz de niña.
Nada como su trino
Era la misma
Pena cantando
Detrás de una sonrisa.
Evoca los limonares
de Málaga dormida
Y hay en su llano dejos
de sal marina.
como Homero
cantó ciego.
Su voz tenía
Algo de mar sin luz
Y naranja exprimida.*

Nadie ha gozado de mayor popularidad, por lo que no es de extrañar que el público heterogéneo que solía acudir al café del Sevillano, ya café cantante Bernardo abarrotaran el local las noches de las actuaciones del cantaor ‘veleño’ Antonio Ortega Escalona, *Juan Brea*, así apodado porque durante su adolescencia vendía brevas. (Vid. Vila, Benito. *Guía del viajero en Málaga*, 1861, Málaga, Imp. de G. de Montes, p. 312).

(Copia digital realizada por la Biblioteca de Andalucía)

Vid. Mercier, A. y Cerda Gariot, Emilio de la, *Guía de Málaga y su provincia*. Tip. La Marina, Cádiz, 1866, p. 119.

(Copia digital: Diputación de Málaga. Biblioteca Cánovas del Castillo, 2014. (Sección Biblioteca Temboury).

Se anunciaba con el nombre Café Sevillano en las antes citadas Guías de Málaga de 1861 y 1866, así como en las posteriores de 1878, 1881 y 1882.

Vid. Muñoz Cerisola, N., *Guía General de Andalucía, Valencia y Extremadura e indicador comercial de España para 1881*, p. 331.

Indicador Comercial de España y particular de Andalucía, Aragón, Cataluña, Extremadura y Valencia para 1882, p. 675.)

Café de Chinitas

Fue un emblemático café-cantante, mítico templo de arte popular de *La Belle Époque malagueña*, cuya vida transcurrió en la ciudad entre 1857 y 1937. Construido sobre un convento de Agustinas Descalzas, llegó a ser el café-teatro más popular de España, donde asistieron a sus célebres espectáculos flamencos lo más granado de la intelectualidad española en los años veinte y treinta como Federico García Lorca, Alberti, Machado, *La Argentinita*, Salvador Dalí, Vicente Aleixandre, Picasso, ...Por ese pequeño escenario de aquel templo ateneo, con seis palcos a los lados, pasaron importantísimas figuras del cante grande como Juan Breva, Antonio Chacón, Vallejo, Manuel Torres, Pastora y Manuel Pavón, *Cojo de Málaga*...En ocasiones, ejerció como burdel y sus numerosos escándalos contribuyeron a que el local fuese cerrado en varias ocasiones. Según nos dice la destacada periodista malagueña Ana Pérez-Bryan en su interesante artículo: *Café de Chinitas: de convento a templo (del arte)*, publicado en *Diario Sur* el 7 de octubre de 2018:

“...El periodista Julián Sesmero rescata uno de esos espectáculos ‘picantes’ (en su libro *Los barrios de Málaga*)”:

“De los diez al veinte del presente siglo (siglo XX), descolocadas damitas devolvieron al local su antiguo sabor a burdel con gran contento de los parroquianos. De tan lejanos años se recuerda, en tiempo de carnaval, la actuación de alguna ‘inocente’ artista que cantaba con un plátano en la mano, y preguntando al final de su actuación por qué oquedad de su anatomía deseaba el respetable que se lo introdujera, obedecía entre aplausos de aprobación general”.

I

En el café de Chinitas

Dijo Paquiro a su hermano:

*“Soy más valiente que tú,
Más torero y más gitano”.*

II

En el café de Chinitas

Dijo Paquiro a Frascuelo:

*“Soy más valiente que tú,
Más gitano y más torero”.*

III

*Sacó Paquiro el reló
Y dijo de esta manera:*

*“Este toro ha de morir
Antes de las cuatro y media”.*

IV

*Al dar las cuatro en la calle
Se salieron del café
Y era Paquiro en la calle
Un torero de cartel.*

(Federico García Lorca, composición popular en forma de leyenda, 1931)¹²⁴

SEVILLA:

*Café del Burrero
Café de Silverio.*

(Ya mencionados)

Los viejos cafés-cantantes fueron sustituidos —como se ha mencionado en páginas anteriores— por otros templos del flamenco como el tablao o el colmao flamenco o simplemente colmao, un tipo de figón o establecimiento que convocaba reuniones flamencas de cante y baile, con servicio de comida y de bebida, en especial. Permanecía abierto hasta muy entrada la madrugada¹²⁵. Uno de los más populares de Madrid¹²⁶ junto al anteriormente citado *Villa-Rosa*, sería el de *Los Gabrieles*¹²⁷.

¹²⁴ En 1931, Federico, el más flamenco de los poetas cultos, graba junto a Encarnación López Júlvez, *La Argentinita*, cinco discos de pizarra con un total de diez canciones: *Zorongo gitano*, *Los cuatro muleros*, *Anda Jaleo*, *En el café de Chinitas*, *Las tres hojas*, *Los mozos de Monleón*, *Los Pelegrinitos*, *Nana de Sevilla*, *Sevillanas del siglo XVIII* y *Las morillas de Jaén*. *La Argentinita* era acompañada al piano por Federico. La atracción que sintió el flamenco por los textos lorquianos es producto de la vinculación del poeta granadino por las formas poéticas populares. *El poema del cante jondo* (1921) y *El Romancero gitano* (1928) son claros ejemplos de su especial predilección por este género, destacando en este último su anhelo de elevar a lo culto un género popular.

¹²⁵ Ríos Ruiz, Manuel; Blas Vega, José. “Colmao”. *Diccionario enciclopédico ilustrado del flamenco*. Vol I. Ed. Cinterco, Madrid, 1990.

¹²⁶ Escribano, Antonio. *Y Madrid se hizo flamenco*. Ed. El Avapiés, Madrid, 1990, pp. 85-98.

¹²⁷ Ibáñez, Enrique; Fernández, Gumersindo. *Comercios históricos de Madrid*. Ed. La Librería, Madrid, 2017, p. 169.

De este emblemático establecimiento del Madrid castizo, próximo a la Plaza de Santa Ana, en la trasera del Teatro Español, cuenta Carlos Osorio que el nombre le viene de la vieja costumbre castiza de llamar “Gabrieles” a los garbanzos, clásica legumbre del tradicional cocido madrileño. (Cfr. Osorio, Carlos. *Tabernas y tapas en Madrid*. Ed. La Librería, Madrid, 2004, p. 50). Fue santuario del flamenco en Madrid durante la primera mitad del siglo XX, su personalidad atrajo a grandes figuras como el cantaor Antonio Chacón, quien hacia 1914, le dio verdadera celebridad; Pastora Imperio o Pastora Pavón, *La Niña de los Peines*; los toreros Juan Belmonte, Ignacio Sánchez Mejías, Rafael el Gallo o pintores como Ignacio Zuloaga o Romero de Torres, aquel que pintó a la mujer morena...; los noventayochistas Valle Inclán, ese fantasmagórico bohemio del Madrid finisecular, o don Pío Baroja y políticos como Primo de

Los colmaos madrileños¹²⁸ continuadores de la “juerga flamenca”, “mantuvieron vivo el duende” tras la Guerra Civil y durante la posguerra. Varios estudios publicados por Blas Vega, recogen una rigurosa información sobre numerosos establecimientos madrileños que acogieron en sus locales la rica herencia flamenca.

Citemos algunos de los célebres colmados flamencos que se agruparon a mediados del siglo XX junto al enclave gitano de la Plaza de Santa Ana:

Casa Pololo

Casa Toto

Los Claveles

Los Pedroches

La Sevillana

Granada

Sanlúcar

Casa Marcelino

El Castejón

El Lerele (colmao de lujo y propiedad de Lola Flores y Caracol)

El Braseró (propiedad de Concha Piquer y Antonio Márquez)

La Pañoleta

Eritaña (situado en el mismo local del antiguo Café de la Victoria, este ‘colmao’ andaluz abrió sus puertas en 1932 y sobrevivió hasta los años setenta del pasado siglo”. Este lugar también quedó inmortalizado en coplas. ¡Qué noches más bonitas se pasarían en él...!

*Cuando la luna lunera
se refleja sobre el río
y entre las verdes chumberas,
se adormece el caserío.*

*España es como una rosa,
su perfume va a los vientos.
Entre notas temblorosas
de alegría y sentimiento.*

*Noches de España.
La de la zambra de las cuevas
granaínas.
Noches de España.
La de las fallas de la tierra levantina.*

*Noches bonitas de España,
Semana Santa, de Triana y del Perchel.
Noches de España.
La de una fiesta en Eritaña
O la feria de Jerez.*

Rivera o el rey Alfonso XIII. Un lugar estimulante donde se charlaba, bebía, y donde buscaban solaz en un mundo bohemio y funambulesco hasta el amanecer.

¹²⁸ Rosado Fernández, Manuela. *El flamenco vive en Madrid*. Palibrio, 2013.

*Desde el Madrid verbenero
a la huerta valenciana,
de los puertos marineros,
hasta Córdoba la llana.*

*Cuando se apaga la tarde
y se encienden los faroles,
siempre alegra nuestra tierra,
los cantares españoles.*

*Noches de España.
La de la zambra de las cuevas granaínas.
Noches de España.
La de las fallas de de la tierra levantina.*

*Noches bonitas de España,
Semana Santa, de Triana y del Perchel.
Noches de España.
La de una fiesta en Eritaña
o la feria de Jerez.*

(*Noches bonitas de España*, pasodoble; letra de Ignacio Román; música de Segovia). Madrid. Cupido, 1963. Impresión T. Gráf. S.G.A.E.) (B.N.E.)

Triana
La Romería Andaluza, en la calle Barcelona
Casa Parrita, (histórico colmao situado junto a los que siguen en calle de Arlabán)
La Concha
Las Cancelas
El Patio
El Cortijo
Villa- Rosa (ya citado y de los más destacados según Blas Vega)
Los Gabrieles (decano del flamenco en Madrid)
Casa Gayango (abrió sus puertas en 1932, en la calle Núñez de Arce. Tuvo su época de esplendor entre 1960 y 1980. Por este lugar pasaron escritores, pintores, aristócratas, toreados, además de todos los grandes del flamenco).

Los tablaos son locales —al igual que los colmaos y cuyos términos coinciden— en los que asimismo tienen lugar espectáculos flamencos y por tanto son herederos de los antiguos cafés-cantantes. Si bien es cierto que el término tablao se comenzó a llamar con más propiedad a estos locales a partir de la década de los 60¹²⁹. Asimismo

¹²⁹ Blas Vega, *Los cafés cantantes de Madrid*, op. cit.

-Blas Vega, José. *El flamenco en Madrid*. Ed. Almuzara, Córdoba, 2006, pp. 170 y ss.

Según Blas Vega nos dice en este libro, Madrid ha reavivado el arte flamenco y su creatividad que se manifestó en teatros, cafés y en todo tipo de locales y escenarios. En Madrid se gestaron auténticas

son considerados “templos del flamenco”¹³⁰, y han contribuido a la recuperación y mantenimiento de dicho arte, hasta conseguirse que por su relevancia universal fuese reconocido por la Unesco en 2010, Patrimonio Cultural de la Humanidad.

Sería interesante citar algunos de los tablaos que hicieron época en España, algunos ya aludidos, cuando nos referíamos a los cafés cantantes, a cuya denominación se asemejan:

El Café de Chinitas de Málaga (1857-1937)

El Tablao Los Gallos en Sevilla

El Tablao Flamenco Cordobés de Barcelona

El Tablao de Villa- Rosa en Madrid (desde 1911)

Los Gabrieles (desde 1898)

El duende (que fuera propiedad de Pastora Imperio y Gitanillo de Triana)

Los Canasteros (inaugurado por Manolo Caracol en 1953 y el que marcó la etapa de expansión de los tablaos en el Madrid de mediados de los 60).

Los nuevos tablaos recuperaban la antigua gloria de los cafés-cantantes.

3. EL GÉNERO ÍNFIMO: EL CUPLÉ, EL TEATRO DE VARIEDADES Y LA REVISTA

Desde el siglo XVII fueron muy célebres en los escenarios españoles los monólogos cantados por mujeres. De este modo, encontramos en primer lugar la jácara y, ya en el siglo XVIII, la tronadilla. Es aquí donde debería buscarse el origen del cuplé. Este nace a finales del siglo XIX, como consecuencia de la evolución sufrida en las tonadillas escénicas tradicionales por la influencia de los espectáculos franceses. El cuplé¹³¹ es un estilo musical ligero y de carácter popular, en ocasiones, algo atrevido y picante.

etapas históricas del flamenco. En este trabajo se nos plantea un interesante panorama que arranca desde el siglo XVIII con las tonadillas y los sainetes madrileños de don Ramón de la Cruz, donde se manifiestan ya vestigios flamencos, para pasar al teatro de género andalucista, en paralela actividad con la aparición de los primeros cafés-cantantes. Tras la ópera flamenca, llegaron los espectáculos folclóricos y los tablaos.

¹³⁰ Estas pequeñas “catedrales del duende” aparecen mencionados por los viajeros extranjeros del siglo XIX y XX como tabernas del cante jondo, tablaos o cafés- cantantes. Alberti y Lorca dedicaron páginas a estos a estos mágicos lugares de “duende” y misterio.

Vid. Calzado, David: *El corral de la Morería: seis décadas invocando duendes*. ABC, Madrid, 20-5-2016.

¹³¹ La palabra viene del francés couplet, que a su vez procede del provenzal còbla que significa pareja de versos. Con la Revolución Francesa el género fue evolucionando y ampliando su repertorio, que pasó más tarde a los escenarios frívolos de París y de otras ciudades europeas. La Bella Chelito, Consuelo Vello (*La Fornarina*), Pastora Imperio o Raquel Meller, son algunas de las más célebres cupletistas españolas.

Desde principios del siglo XX, en revistas, zarzuelas, cafés teatro, cabarets, en el teatro musical en general, el cuplé fue uno de los números más en boga. Su éxito perduraría hasta finales de la década de los 20.

En su *Diccionario de la Lengua Francesa*, el lingüista y lexicógrafo Émile Littré señala que el término couplet durante todo el siglo XIX, significa “parlamento” en el teatro, lo que confirma la relación entre canción y teatro. La ortografía couplet se mantuvo en España durante todo el primer cuarto del siglo XX,

A principios del siglo XX en los alrededores de La Puerta del Sol (Alcalá, Peligros, Carrera de San Jerónimo, Príncipe...) se enclavaron los más célebres salones de variedades y cabarets donde causaban verdadero fervor las cupletistas con su sensualismo, su picardía y sus repertorios de erotizados cuplés. Este llamado “género ínfimo”, importado de Francia, aún más breve y ligero que el ‘género chico’, desfilaba, con gran éxito de público, por los escenarios de los salones de variedades, cabarets o cafés-cantantes de Madrid.

*El couplet...Pues yo no sé
-ni nadie tal vez sabrá-
lo que es el couplet-¿Será
alguna cosa el couplet?*

*¿Diremos que es una espina
con su flor?...¿O es una flor
con su espina?...¿Un jay! De amor
de Arlequín y Colombina?*

*¿Qué es una avispa –decimos-
que pica y muere?...¿Un encanto
agridulce? ¿Convenimos
en que es risa... o en que es llanto?*

*¿O llanto y risa?...¿Ligera
llovizna con sol en una
mañana de primavera?...
¿Fuente que charla a la Luna?*

*Apachesco, sicalíptico
ingenuo, triste, picante
(monostrófico o políptico),
declamatorio o danzante.*

*¿Diremos que es la ligera
creación semivirginal
de la musa tobillera?...*

hasta que adoptó definitivamente la hispanización de cuplé. Esta introducción de un término nuevo acompaña las importantes mutaciones del teatro español a finales del siglo XIX, a raíz de la penetración de los nuevos cafés conciertos y más tarde de los salones, cabarets, music-halls, salas de *variétés*... Si las nuevas modalidades escénicas justificaban novedades lexicales, no se puede decir que la palabra cuplé (couplet) obedezca a la necesidad de crear un significante nuevo para un referente nuevo pues el objeto así designado ya se venía utilizando en España durante siglos. Más que una importación parece una restitución.

La lexicalización de la palabra *cuplé* es una consecuencia de la evolución y masificación de un género castizo, el de la propia canción española, lo que puede explicar el éxito tanto del objeto como de su nombre. En efecto, el cuplé entronca con dos corrientes populares españolas, el teatro y la canción popular.

*¿La poesía callejera
de la luz artificial?...*

*O Bien... Vaya que no sé
ni nadie tal vez sabrálo
que es el couplet. ¿Será
alguna cosa el couplet?*

(Manuel Machado)

Se dice que el primer cuplé fue *La Pulga*, traducción de una canción francesa, de tono picante y sicalítico que fue estrenada, cantada en italiano, en 1893 por la alemana Augusta Bergès, en el Teatro Barbieri¹³² de la madrileña calle de la Primavera. Para Álvaro Retana fue ésta “la indiscutible creadora de *La Pulga* fue su introductora en España...”¹³³.

A finales de siglo XIX en Madrid, el teatro musical está en pleno auge. Existen en ese momento once salas que se dedican a este género, entre ellas, *Apolo*, *Zarzuela* y *Eslava*. Zarzuelas y sainetes hacen las delicias del público madrileño. Pasados algunos años, estos géneros van decayendo y son sustituidos por los cuplés y las variedades. Con la llegada del music-hall británico, similar al vodevil estadounidense y a la revista española, los empresarios montaron nuevos espectáculos con artistas españolas. Concretamente el autor y redactor de *La Época*, Eduardo Montesinos, fue un día a ver actuar a la Bergès¹³⁴ y se le ocurrió traducir la letra del cuplé *La Pulga* al español. Poco después, en 1894, la cupletista Pilar Cohen, vistiendo un sugestivo “salto de cama”, estrenaba por primera vez la versión española en el Salón Actualidades de Madrid, sito en la madrileña calle de Alcalá y donde el cuplé-en su forma genérica- llegó a su máxima expresión de la mano de la citada Pilar Cohen, Pastora Imperio, Candelaria

¹³² Suárez Perales, Ana. *El teatro en Madrid*. Ed. La Librería, Madrid, 2003, p. 75.

¹³³ Retana, Álvaro. *Historia del Arte Frívolo. España, 1900-1964*. Editorial Tesoro, Madrid, 1964.

¹³⁴ El éxito de la Bergès abrió el camino para este tipo de espectáculos. Un empresario francés se trajo de París una compañía de *varietés*, arrendó el teatro *Alhambra* de la calle Libertad (1894) y le puso el nombre de *Music-hall*, el primero en España con este nombre. El éxito de estos dos establecimientos iba a lanzar definitivamente el género.

En Francia el género ya había prosperado. En 1869 se creó, *Les Folies-Bergères* y en 1890, *El Casino de París*, y *Le Moulin Rouge* en 1889, en 1893, el *Opimpia*...El Género en Francia sigue su exitosa andadura y en la bisagra de los siglos, se extiende por la ya abierta península Ibérica.

A imitación de los salones y “divanes” que proliferan en Francia se abren en Madrid y en Barcelona numerosos locales, a veces con el mismo nombre parisino: el *Salón Bleu* y el *Salón Rouge* (moda exótica de los “salones de color”). El primero que abre sus puertas es el *Salón Japonés* en el nº 36 de la madrileña calle de Alcalá, pues sería inaugurado el 1 de octubre de 1900, con un espectáculo muy atrevido y picante (el desnudo femenino cunde ya por toda Europa) que acaba cerrando sus puertas, por orden de la Autoridad, al día siguiente de su inauguración. Pero el movimiento es difícil de parar y el *Salón Japonés* vuelve a abrir sus puertas en 1901, con un espectáculo asimismo frívolo, pero utilizando el truco de mezclar zarzuela y variedades, para ponerse a salvo de los reglamentos.

De tonalidad íntima y lujosa; amueblado con divanes y mesas de mármol, ofrecía un confort insuperable para un público acomodado. Se convierte en la flor y nata de la sociedad madrileña; caballeros con frac y sombreros de copa, cómodamente repantingados sobre un diván que comparten con las artistas francesas, que dividen su tiempo entre el escenario y la sala. (Cfr. *Vida Galante*, núm. 163, 12 de diciembre de 1901). Evidentemente, todos los salones y cabarets que se multiplican no tienen la misma categoría.

Medina, Bella Lulú o Amalia Muñoz¹³⁵. *La Chelito*, otra cupletista famosa sobre todo durante los años de la Primera Guerra Mundial, también fue intérprete del citado cuplé. El éxito de este pícaro y acalorado cuplé duró hasta finales del siglo XX:

*Hay una pulga maligna
que ya me está molestando
porque me pica y se esconde
y no le puedo echar mano.*

*Salta que salta va por mi traje
haciendo burla de mi pudor
su impertinencia me da coraje
y como logre cogerla viva
para esta infame que estoy buscando
para esta infame
no hay salvación
no hay salvación
no hay salvación
no.*

*Yo descansaba leyendo
una novela preciosa
cuando esa pulga insolente
vino a ponerme nerviosa
Ya cuatro veces se me ha escapado
cuando he creído cazarla yo
y por lo mucho que me ha picado
para esta pulga tan indiscreta
como la pille
entre mis manos
como la pille
no habrá perdón
no habrá perdón
no habrá perdón.*

*Aunque perdí mi sosiego
por una pulga imprudente
voy a quedarme tranquila
pues conseguí dar la muerte.*

¹³⁵ El garrotín y las soleares fueron los palos preferidos por Pastora a lo largo de su carrera profesional. Alrededor de 1905, ocupó un puesto entre las estrellas del género de la zarzuela, como compañera de *La Fornarina*, la *Bella Chelito* y la sevillana, criada en Triana, Amalia Molina. En 1912 actuó en el Teatro Romea y en el Teatro de La Latina, viajando a París dos años más tarde y a continuación cruza el Atlántico para hacer “las Américas” (Cuba, Argentina y México...). Vid. *Monumentos flamencos: Pastora Imperio*. Revista *La Flamenca* (Revista digital especializada en flamenco). Sevilla.

*Ya más no corre
ya más no pica
entre mis manos
por fin murió.*

*A su reposo
vuelve esta chica
y por lo tanto, señores míos
ha terminado
completamente
ha terminado
esta canción
esta canción
esta canción.*

(*La pulga sabia*) Llegó a popularizarla, Sara Montiel.

La Pulga fue una polca que constituyó toda una fruslería musical que, durante más de veinticinco años, será modelo de canción frívola, extendida inmediatamente por toda Europa. Esta fecha y canción marcan el inicio de de las varietés¹³⁶ en España.

Veamos la letra original:

I

*Tengo una pula dentro de la camisa
Que salta y corre y loca se desliza:
Por eso quiero poderla yo encontrar
Y si la cojo la tengo que matar.*

Refrán

*Rápida salta y se esconde.
Ya me ha picado yo no sé dónde.
Mas si, colérica por fin la encuentro,
A la muy pícara yo la reviento.*

II

*Estos insectos que tal molestia causan
Me encorajinan, colmándome de rabia.
Como a esa pulga llegase yo a encontrar
Les aseguro que me las va a pagar.*

Refrán

III

No hay más remedio, tendré que resignarme

¹³⁶ La palabra varietés o variedades se debe sencillamente a la alternancia de números visuales y cantados, de circo (ilusionistas, malabaristas, perritos amaestrados...), de baile y canción.

*Muy buenas noches, ahora voy a acostarme.
Yo les suplico volver atrás la cara
Porque no quiero que vayan a ver nada.*

Al refrán

*¡Ya está! ¡La tengo entre mis manos!
¡Al fin la maté!*

Y otra versión que se hizo muy popular por Bella Zulima (1906):

*¡Ay! Señores por favor,
Quien me quiere desnudar,
Porque tengo un miedo atroz y me voy a poner mal.
Una hormiga sin pudor,
Me recorre sin cesar,
Por arriba, por abajo, por delante y por detrás.
¡Ay! Que me muerde como una fiera,
Ahora me sube por la cadera,
La picarona, viene hacia mí.
¿Quién me la coge?
¡Pobre de mí!*

*Yo no puedo resistir,
Este cosquilleo atroz,
Ya la tengo por aquí. Buscando va muy interior.
¿Quién me la quiere coger?,
Que me corre mucho más,
Por arriba, por abajo, por delante y por detrás.*

*Busca sin duda un 'abujero', para tomarlo por
hormiguero,
¡Ay! Como sube, ya se escondió,
Y aquí en los pechos, se me metió.*

*Con cuidado he de buscar,
Si cazarla quiero aquí,
Pues lo puede sospechar y el animalito ir.
Ya la tengo, la pesqué,
No me morderás ya más.
Por arriba, por abajo, por delante y por detrás.*

*Ven picarona que te he cogido,
Tú te creías hacer el nido,
¡Anda a la calle!, lejos de mí
Porque el 'mi nio' no es para ti.*

Fue tan famosa e hizo tantos estragos en la libido de los varones españoles que a mediados del siglo XX, el periodista Ángel Torres del Álamo reproduce en *ABC* un interesante recuerdo del erótico cuplé bajo el título: “LA PULGA” ENTREVISTA CON UNO DE LOS AUTORES DE LA POPULAR CANCIÓN. Reproducimos el texto por su interés:

“El gran reportero Antonio Sánchez hacía en *ABC* (...) una alusión a la creadora del “couplet” “La pulga”, que fue, como él dice una cancionista belga que se llamaba Augusta Bergés y la primera que se buscó el insecto díptero en un teatro de los barrios bajos madrileños. Aquella alusión me hizo recordar que yo soy uña y carne de uno de los autores de “La pulga” en español (...) Me entrevisté con “mi alter ego”, y he aquí la conversación sostenida con él.

- ¿Cómo se te ocurrió la canción?
- Fuimos Eduardo Montesinos y yo a ver a Augusta Bergés
- ¿Montesinos no era un redactor de *La Época*?
- Y un aplaudido autor de aquellos tiempos. Pues, como te decía, vimos a la Bergés, y en el acto, o mejor dicho en el entreacto, se nos ocurrió hacer la letra española. Y dicho y hecho, y al día siguiente ofrecimos nuestro trabajo al empresario del salón de Actualidades (Alcalá, 4).
- ¿Se llamaba don Ramiro Cebrián?
- El mismo. Pues bien, don Ramiro nos “alumbró” quince pesetas para los dos por la propiedad de la letra de aquella canción de la que aún se habla, y a la que todavía se alude: “Fula está como para que le pidan “La pulga”.
- ¿Quién la estrenó en español?
- Una famosa “Chanteuse”.
- ¿“Chanteuse”?
- En aquel entonces a las “cupleteras” las llamaban, entre otras cosas, “chanteuses”, “diseuses”, “gomeuses”, y a alguna que otra, “gofeuseuse”.

Claro que de esto sé yo más que nadie, cómo se “fabricaba” una “cupletista”...

- Cuenta, cuenta.
- No puedo, porque hay material para dos o tres artículos, y ahora sólo nos ocupamos de “La pulga”.
- Bueno, pero, ¿quién fue la creadora de la canción en español?
- Una artista, cuyo nombre es Pilar Cohen, y digo es, y no era, porque, según mis noticias, vive todavía (...)
- La cancioncita será muy picante, ¿eh?
- Te diré; picante sí, porque la protagonista de la canción es una pulga; pero si la artista en vez de buscarse una pulga se hubiera tenido que buscar un elefante o un cocodrilo, habría desaparecido todo el picor de la copla.
- ¡Ah! ¿De modo que la letra no es atrevida?
- Juzga por ti mismo.

*Tengo una pulga
dentro de la camisa*

*que corre, salta
y que se desliza.
Por eso quiero
poderla encontrar,
Y si la encuentro
Lo va a pasar muy mal.*

Y seguía en este tono hasta que la “chanteuse” lograba cazarla, y de un violento pisotón ponía fin a su picante existencia, gritando: “¡Pícaro! ¡Ya la he matado!”

- Pues no veo la “verdura” por ninguna parte. Quizá el tocado de la artista fuese demasiado ligero. ¿No?
- Te lo describiré. Llevaba la señorita Cohen un camisón que la tapaba desde el cuello hasta el nacimiento de los tobillos o un poco más abajo.

No mostraba la “viande a l’air”-(...), sino que se cubría la “viande” con una malla de seda muy tupida.

- Con todo eso, ¿quieres decirme que el espectáculo era de lo que ahora llaman tolerado?
- Casi, casi. Lo que ocurre es que entonces el público era más levantisco, más nervioso, más alborotador, más..., pon todos los mases que quieras, y en estos tiempos es tranquilo, pacífico, inalterable.
- En eso llevas razón. Recuerdo aquellos estrenos en que el público, indignado, tiraba al escenario colillas y “perras gordas”.
- “La casa de enfrente”, de los Quintero y Luna-, o los espectadores se ponían de pie en las butacas, abrían los paraguas y pedían la oreja (“La bandera coronela”, de Perrín y Palacios y el maestro Jiménez)
- Yo estoy seguro de que si las revistas de los tiempos de “La pulga” las “visten” (...) como las de ahora, interviene la Guardia Civil en los estrenos.
- Cierto. Y recuerdo en este momento que un día se presentó en el Coliseo de la Encomienda una artista llamada Soler...
- Ya sé, una que pesaba ochenta kilos; entonces se llevaban mucho las gordas
- Pues salió un poco ligera de ropa, sin llegar a la que visten las vicetiples actualmente. El público lanzó un rugido y dos espectadores saltaron al escenario. La artista huyó y los guardias se encargaron de lo demás.
- Lo que pasa es que el público era peor que el espectáculo.
- Exacto. Mira, una noche en el teatro Madrileño, que antes se llamó Liceo Ríos, en la calle de Atocha, se representaba un entremés, “cuyo nombre no quiero acordarme”.

La escena representaba una elegante alcoba con una bonita cama de metal dorado.. Salía una artista; decía que venía muy cansada de su trabajo y se escondía tras un biombo, cambiando su traje de calle por un elegante salto de cama. Así se presentaba de nuevo ante el público, y, sin decir palabra, se metía en el lecho. Un espectador, al ver aquello, no se pudo contener y preguntó en alta voz...

- Sigue.

- “Las doce dan, yo me duermo,-quédese para mañana, que dijo don Baltasar.”

Ángel Torres del Álamo

(Consulta a Hemeroteca. ABC Madrid, 13 de marzo de 1955, p.21).

La Pulga podrá ser “el prototipo de la estupidez humana” y las *varietés* “un género averiado de la sensibilidad francesa achabacanada y pervertida del Segundo Imperio” a las cuales pertenecen “las procaces cancanistas, las danzarinas orientales que hacían pasar bajo la etiqueta del exotismo productos del más desenfrenado verdor”¹³⁷, la violencia rencorosa de la sentencia no constituye un criterio analítico sobre la canción y sí un elemento pertinente para la historia de la crítica más reaccionaria.

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

A pesar de su carácter efímero, este híbrido de música y versos de unos pocos minutos, penetró en millones de oídos y memorias, recorrió países enteros y se multiplicó obstinadamente. Este éxito sólo se puede explicar por la adhesión de unas masas que carecen de otros sustentos espirituales, en una sociedad en crisis económica y política creciente y en una época de laicización. El pueblo busca solaz en las canciones, en los cuplés, en tanto que le resulta rentable pues no implica una importante inversión personal ni una dificultad intelectual, ni de compromiso ideológico. El cuplé, la canción es una unidad de consumo corta, pegadiza, coreable y de fácil memorización... Esa yuxtaposición música y letra resulta ser de una rentabilidad inmediata por el placer que produce en unos de los órganos más sensitivos y sensibles: el oído y la vista.

“Los espectadores (...) quieren ver, en breve espacio de tiempo, concentradas visiones sintéticas en que se funde el ritmo y la gracia con un poquitín de cerebral emoción”¹³⁸.

Porque aunque el cuplé o la canción pueda plantear problemas de valoración estética, de definición de la “calidad”, de estandarización del gusto o de alienación cultural, no podemos ocultar su extraordinaria difusión, es decir, su impacto sobre las masas.

La sicalipsis (en realidad la perversión del género chico en género ínfimo, mediante el erotismo) y su apogeo es debida a que la tradición sainetera había perdido a sus mejores representantes y la nueva generación se conforma con reproducir modelos ya más que conocidos. Es evidente que el público no tardase en prestar oído a las nuevas modas de éxito fácil y a los atractivos físicos y cada vez más exhibidos de bellas mujeres que constituían un verdadero aliciente en el público masculino. Las viejas glorias femeninas de la zarzuela no pueden ya rivalizar con las nuevas bellezas, más “plásticas” aunque menos actrices.

A partir de 1897, en el *Teatro Madrid* se escenifican piezas muy picantes, cargadas de un fuerte erotismo donde el público masculino se enfervoriza con los encantos físicos de las intérpretes y sus sensuales contoneos. Había nacido el género

¹³⁷ Muñoz, Matilde, *Historia del teatro en España*, Madrid, Tesoro, 1948, pp. 313-312.

¹³⁸ Vázquez Montalbán, Manuel, *Cien años de canción y music-hall*, Seix Barral, Barcelona, 1974, p. 206.

ínfimo que los hermanos Álvarez Quintero oficializan precisamente con su zarzuela titulada *El género ínfimo*, en julio de 1901 y con música de Valverde y Barrera. Tuvo un clamoroso éxito el célebre *Tango de los lunares*:

*Tengo dos lunares,
el uno junto a la boca
y el otro donde tú sabes.*

También fueron muy populares los sicalípticos cuplés seleccionados en el siguiente Corpus, aunque como puede verse que en algunos de ellos, disminuye ostensiblemente la dosis de picardía, doble intención e incluso procacidad, limitándose a recorrer los caminos trillados del torero muerto, de la mujer engañada, de la mujer fatal, del amor trágico, y todas esas versiones degradadas del drama del honor moderno, de la seducción, del casticismo profesional y social y ambiente madrileñista (oficios típicos, tipos costumbristas (la pinturera modistilla). Vivas tradiciones combinadas con ritmos y modalidades humorísticas y dramáticas que nos invitan al llanto o a la risa pero que gozan de la unánime aceptación de la colectividad. De este modo, se confirma como las masas acceden a su consumo¹³⁹. Como podremos apreciar, el cuplé exalta tanto las prendas clásicas, o sea el castizo mantón o la mantilla como las modernas. Ejemplo de ello es la conquista de la mujer moderna que fuma cigarrillos *Fumando espero*¹⁴⁰. El cuplé es el que más renueva diversos ritmos musicales como la machicha, el fox trot, el charlestón, el bolero, la rumba, el tango... El cuplé va a prolongar hasta la caricatura el costumbrismo social y geográfico de la zarzuela tanto en los tipos humanos como en sus intrigas y valores. Muchos de los cuplés se definen como zarzuelas en reducción. En este sentido tanto el cuplé como la copla se articulan en torno a dos elementos claves: la mujer y el amor, de la que es su principal protagonista. Pero el único tema verdadero, sea cual sea el pretexto narrativo, es el amor, a través de la mujer, bien andaluza, madrileña, española, castiza, decente o fulana de tal..., representado todos los tópicos de la feminidad y escenificados por sus intérpretes que se identifican con todos los tipos de mujeres que representan, viviendo sus "fatiguitas", sus amores y desamores, sus tragedias..., en primera persona. En cualquier caso el desenlace, tanto en el cuplé clásico como en la copla suele ser la redención por el sufrimiento, la muerte o la soledad. Es evidente que nos estamos refiriendo al cuplé melodramático lejos de la felicidad y gracia iconoclasta del cuplé sicalíptico.

También existe una dualidad geográfica que gira en torno a Madrid (con sus tipos populares y castizos, modistillas verbeneras, cigarrerías... popularizados por los sainetes y los cuplés) y Andalucía. Asimismo, se dan cita tanto en los cuplés como en la copla la presencia de mujeres de la vida, aunque también podemos ver como contrapunto obligado el tipo de mujer formal o decente, como esas de la Bombilla o de la Ribera de Curtidores mujeres castizas y castas: Como aquella "nacida en el Madrid de la Bombilla...", o aquella *Violetera* (genial arquetipo de madrileñismo) o *Relicario*,

¹³⁹ Eco, Umberto, "La Chanson de consommation", op. cit, p. 21.

¹⁴⁰ Este cuplé que representa la modernidad de la mujer que fuma pitillos, tiene su antecedente, igual que el titulado *Mi pitillo*, de Raffles y Font de Anta, y *El tacaco y la mujer*, de G. M. Mir y música de Monreal y Bartrá, en Bizet y en Fernández Caballero (la "Oda al Tabaco" de *Los sobrinos del Capitán Grant*).

ambos de gran eficacia melodramática, y donde tanto en este último como en *Nena*, se pone en evidencia que los que mueren más y mejor son los toreros con el inmenso dolor que la tragedia provoca en la mujer.

De otro lado los cuplés sicalípticos que se reproducen en el texto, revelan una evidente picardía, doble intención, siempre acompañados de buen humor. Hemos reproducido cuplés de pulgas, gatos, morrongos o mininos necesitados de caricias masculinas en conjunción con corporeidades felices. Estos cuplés apelan a la emancipación de la mujer y al amor libre.

En palabras de Serge Slaün:

“...el filón andaluz, con sus mantones, sus “bocas de grana” y sus “ojos negros” (en la boca y los labios se expresan metonímicamente todas las expresiones físicas de la pasión del amor), es tan eficaz que lo explotan todas las cantantes, incluso las que poco (...) tienen que ver con Andalucía, como Raquel Meller (...). Al revés, Pastora Imperio, la primera gran sacerdotisa del andalucismo cupletero, creó *¡Viva Madrid!* donde afirma: “*Yo soy la flor y nata de los madriles*”¹⁴¹.

Reproduzcamos la letra de algunos de ellos:

-*Tango del Morrongo* (de la zarzuela *Enseñanza Libre* (11 de diciembre de 1901). Letra de Guillermo Perrín y Miguel Palacios. Música de Gerónimo Giménez. Creación de María López Martínez (Teatro Eslava) y de Amalia Molina (Salón de Actualidades).

¡Arza y dale!
Yo tengo un morrongo
que cuando en la falda
así me lo pongo.
¡Arza y toma!
Yo tengo un minino
de cola muy larga,
de pelo muy fino.
Si le paso la mano al indino
se estira y se encoge
de gusto el minino,
y le gusta pasar aquí el rato,
¡ay, arza que toma,
qué pícaro gato!
¡Ay, qué fino:
ay, qué fino,
el pelito que tiene el minino!
¡Ay, morrongo
ay, morrongo;
qué contento si aquí me lo pongo!
¡Ay, qué fino, qué fino, qué fino,
el pelito que tiene el minino!
¡Qué contento si aquí me lo pongo,
ay, morrongo, morrongo, morrongo!

¹⁴¹ Serge Salaün, *El cuplé (1900-1936)*, op.cit, p. 180.

(1ª versión)

- *La gatita blanca* (humorada lírica en un acto de José Jackson Veyan y Jacinto Capella y con música de Amadeo Vives Jerónimo Jiménez. Fue estrenada en el Teatro Cómico de Madrid el 23 de diciembre de 1905.

(Creación de Julita Fons.)

- *La Machicha de don Procopio*. Es una conocida canción que tiene una curiosa historia. Original de Juan Cadenas (por aquel entonces compañero sentimental de *La Fornarina*) y Álvaro Retana. Música de Gerardo Estellés. Se estrenó en el Kursal Central de Madrid en 1907. Creación de *La Fornarina*.

I

*Guiado por la fama
de la machicha,
Don Procopio, una noche,
se fue al Olimpia.
El buen señor es un conquistador.
Y por gozar del baile
fue Don Procopio
armado de gemelos
y un telescopio.
El buen señor es un conquistador.*

Refrán

*Al ver a las coristas balancearse,
Don Procopio decía, sin marearse:
-Comprendo que estén locos
con la machich
que es el baile de moda
que baila toda la gente chic.*

II

*Todo cuanto veía
le entusiasmaba
y al compás del bailable
palmoteaba.
El buen señor es un conquistador.
Y al ver dar esas vueltas
tan en redondo,
Don Procopio exclamaba:*

*Yo estoy ya loco.
El buen señor, es un conquistador.*

Refrán

*Y luego al colocarse todas en fila,
Don Procopio, alelado, igual decía:
-Comprendo que estén locos
con la machicha,
que es el baile de moda
que baila toda la gente chic.*

III

*Durante el entreacto
salió al paseo
y una chica le supo
dar el camelo.
El buen señor es un conquistador.
-¿Quiere usted que bailemos
una machicha?
Y entonces, muy ufano,
salió a la pista.
El buen señor es un conquistador.*

Refrán

*Después de la machicha los dos cenaron,
y él regaló a la chica
doscientos francos.
Y al volver a la fonda,
dijo él así:
-Hay que ver el dinero
que me ha costado ver la machicha!*

- *El Polichinela*, famoso cuplé de 1908, con música del compositor Joaquín Valverde y letra de Juan Cadenas estrenado en el Apollo -Théâtre de París, en 1908. Creación de *Fornarina*. Tal vez este cuplé fue su creación más famosa pues fue el más solicitado y aplaudido, tanto en España como en el extranjero.

-*Son las mujeres de Babilonia*, perteneciente a la zarzuela denominada “opereta bíblica” en un acto, *La corte del Faraón*. Estrenada en el Teatro Eslava de Madrid el 21 de enero de 1910, con libreto de Guillermo Perrín y Miguel de Palacios y música de Vicente Lleó. Al cuadro tercero pertenecen estos cuplés babilónicos, pícaros y de fina sensualidad que obtuvieron un rotundo éxito de público y reproducidos en páginas posteriores.

-*La tirana de trípili*. Letra de Álvaro Retana. Música de Ruperto Chapí. Creación de *la Goya*, en 1911 (Trián Palace).

-*Ven y ven*. Se trata de una habanera, con letra de Álvaro Retana y música de Rafael Gómez. Creación de *La Goya*, 1911. Reproducido en páginas posteriores.

- *El Balancé*. Letra de Ernesto Tecglen y música de Ricardo Yust. Creación de *La Goya*, 1911-1912.

-*Tápame, Tápame*. Letra de Francisco Yust y música de Ricardo Yust. Creación de *La Goya*, 1911-1912. Reproducido en páginas siguientes.

-Agua que no has de beber. Letra y música de J. Martínez Abades. Creación de Raquel Meller, en 1915 (Triunión Palace).

*Ya sé que vas diciendo que soy mala,
que el alma tengo
negra, muy negra,
que soy interesada y pretenciosa,
que de orgullosa
no cabe más.
Ya sé por qué de mí vas así hablando
y es que el despecho
te está matando
de no ver tu pasión correspondida
y eso en la vida
lo lograrás.*

Refrán

*No te ocupes de mí,
no he de ser para ti,
no te canses,
déjame ya.
Agua que no has de beber
déjala correr,
déjala, déjala.*

*Si hablando así de mí vas a las gentes,
mi nombre echando
por el arroyo,
¿por qué en mi reja lloras como un niño
y mi cariño
vas a implorar?
Si dices que soy mala y soy perversa
y el alma tengo
endurecida,
¿por qué pensando en mí pasas la vida
si mi cariño
no has de lograr?*

Al refrán

*No vuelvas a rondar por mi ventana
ni esperes nunca
que yo me asome.
No quiero, tras las flores de mi reja,
jamás tu queja
volver a oír.
Si a ser tuya la muerte prefiriera,*

*¿a qué te obstinas
en que te quiera?
¡No ves que no es posible ni un momento
con tal tormento
poder vivir!*

Al refrán

-*Mala entraña*. Letra y música de Juan Martínez Abades. Creación de Raquel Meller, en 1915 (Trianón Palace).

*Cuando triste quedo a solas en mi alcoba,
le pregunto a la estampita de la Virgen*

*qué he hecho yo para que así tan mal te portes
que lo que haces tú conmigo es casi un crimen.*

*Mira, niño, que la Virgen lo ve todo
y que sabe lo malito que tú eres
que, queriéndote yo a ti con fatiguitas,
el amor buscas tú de otras mujeres.*

Refrán

*Serranillo, serranillo,
no me mates, gitanillo.
¡Qué mala entraña tienes 'pa' mí,
cómo 'pues' ser así!*

*Cuántas veces en mi reja me sorprenden
los primeros resplandores de la aurora,
esperando por si alguna vez te acuerdas
de esta pobre enamorada que te adora.*

*Pero tú, que estás gozando otros quereres
ni un momento pensarás en que te espero.
Mientras tanto que, dichoso, así me olvidas,
de dolor, esperándote, me muero.*

Al Refrán

-*Mimosa*. Letra y música de J. Martínez Abades. Creación de Conchita Ulía, 1916.

-*El Relicario*. Letra de Oliveros y Castellví y música del maestro Padilla. Creación de Mary Focela y, en 1918, de Raquel Meller (Eldorado de Barcelona). El éxito fue apoteósico por lo que los autores se vieron altamente beneficiados.

-*Banderita*. De la revista de *Los corsarios*, 1919. Letra de Jiménez y Paradas y música del maestro Alonso. (Véase en páginas siguientes).

-*La Violetera*. Letra de Eduardo Montesinos y música del maestro Padilla. Creación de Raquel Meller, 1919 (Olympia de París).

-*Nena*. Letra de Pedro Puche y música de Ricardo Zamacois. Creación de Salud Ruiz, 1919-1920.

*Juró amarme un hombre
Sin miedo a la muerte.
Sus negros ojazos
En mi alma clavó.
"Tu amor es mi sino,
Tu amor es mi suerte,
Tu amor es mi vida"
Me dijo y juró.*

*Llegar, me juró en su querer,
Más allá del dolor y el placer
Y, loca la hermosa promesa del hombre,
Yo fui una mujer.*

Refrán

*Nena-me decía loco de pasión-
Nena, que mi vida llenas de ilusión,
Deja que ponga con embeleso
Junto a tus labios la llama divina de un beso.*

*Un día en sus ojos
La fiebre brillaba,
¡aquellos ojazos
que en mi alma clavó!
Al ver que la vida
Fugaz escapaba
De aquel que en sus besos
La vida me dio,
Yo loca a su lado corrí,
"¡Vive, vive!" exclamé para mí.
Y él, que se moría, aún sonreía
Diciéndome así:*

Al refrán

-*Al Uruguay*. Letra de A. Jofre y M. Bolaños y música de A. Ortiz de Villajos. Creación de Nazy, 1923.

-*Las tardes del Ritz* es un conocido y popular cuplé compuesto por Álvaro Retana junto al maestro Monreal en 1923. Lo estrenó la vedette, actriz y cantante Tina de Jarque quien lo lanzó a la fama con esa frase tan totuda: "Aunque cien años llegase a vivir, yo no olvidaría las tardes del Ritz".

Martín Prieto dice en su artículo titulado: *Las tardes del Ritz* (*La Razón*, 23-2-2015): “Para Josep Pla el Palace era para los que querían llegar a ser algo y el Ritz para los que ya lo eran. Algo habrá de cierto en la sentencia cuando el primero es fuente de chascarrillos políticos y periodísticos y el segundo un manantial de leyendas urbanas”.

Las tardes bailables del Ritz inspiraron el cuplé popularizado por Lilian de Celis y hasta la muerte de Franco las señoras no podían entrar con pantalones, y las atrevidas lo hacían en gabardina con las braguitas debajo, o nada.

*Yo me voy todas las tardes
a merendar al hotel Ritz
y, tras el té, suelo hacer mil locuras
por un galán que está loco por mí.
Juntos a bailar salimos,
nos enlazamos con pasión
y, al final, tengo yo que pedirle
toda llena de miedo y rubor:*

Refrán

*“Ay, no, por Dios,
no me baile usted así,
ay, por favor,
que me siento morir.
Tenga usted en cuenta
que mira mamá,
y, si se fija,
nos va a regañar.
Ay, suélteme,
no me oprima usted más,
pues le diré
si me quiere asustar
que soy cardíaca
y, por esta razón
no debo llevarme
ninguna emoción.”*

*Las mamás, cotorreando,
toman el té sin advertir
que, en el salón, al bailar las parejas,
se hablan de amor con atroz frenesí.*

*A las tres o cuatro danzas
suele crecer nuestra ilusión
y las niñas a todos decimos,
rebosantes de satisfacción:*

Refrán

*“Ay, yo no sé
lo que pasa por mí
pero ya ve
que me siento feliz.
Siga bailando
aunque mire mamá,
que, si se irrita,
ya se calmará.
Ay, qué placer
es bailar un fox-trot
con un doncel
que nos hable de amor.
Aunque cien años
llegara a vivir,
yo no olvidaría
las tardes del Ritz.”*

- *Chula Tanguista..* Letra de Ernesto Tecglen y música de Juan Rica. Creación de *La Bella Chelito*, 1924 (Teatro Maravillas).

-*Colón, 34.* Conocido Chotis con letra de Eduardo Montesinos y música de Antonio Rincón. Creación de Manolita Rosales, 1925.

I

*Hace dos noches, al salir de mi trabajo,
para marcharme a mi casa a descansar,
me dijo un chulo muy postinero.
¡Oiga, usted, prenda!
¿Se la puede acompañar y convidar?*

*Y si usted quiere nos iremos a algún cine
debo advertirle, que soy un hombre muy formal,
y después, a la salida
nos iremos al café de San Millán.*

Refrán

*“Colón, Colón, treinta y cuatro,
tiene usted su habitación
y una chica muy decente
sin ninguna pretensión.
En la calle de Colón,
siempre a su disposición.”*

II

*Un señorito, longui, con guante y botines
y un cuello largo que “paecía” un ascensor,
quiso llevarme al hotel Palace
para bailar eso que llaman el fox trot.*

*Y un viejo verde también quiso que me fuera
en su automóvil, no adivino para qué.
Pero yo le dije: Bueno.
si está malo el caballero,
acuéstese.*

Recitado

*Y, como no muerdo el anzuelo fácilmente cuando uno se cuela, le
canto:*

Al refrán

III

*Cuando yo tengo que subir en el tranvía
me da una rabia porque paso las “morás”
no hay sitio,
de pie, “prensá” “apretujá” y “magullá”.
¡Qué atrocidad!*

*Y como hay socios que aprovechan los descuidos
y, con el codo largan cada insinuación,
que no hay más que decidirse
y decirle a algún frescales: “¡so sobón!”*

Recitado

*Ayer mismo le dije a uno:
“oiga usted, joven mecanógrafo, ¿está usted ejercitándose
para alguna secretaría particular? Porque, ya sabe,
la academia la tengo en...”*

Al refrán

-Fumando espero. Famoso tango con letra de Félix Garzo y música de Viladomat. Creación de Ramoncita Rovira, 1925.

*Fumar es un placer
genial, sensual...
Fumando espero
al hombre que yo quiero,
tras los cristales
de alegres ventanales
Y, mientras fumo,
mi ida no consumo
porque flotando el humo
me suelo adormecer.*

*Tendida en la "ches long",
fumar y amar...
Ver a mi amante,
solícito y galante,
sentir sus labios
besar con besos sabios.
Y el devaneo
sentir con más deseo
cuando sus ojos veo
sedientos de placer.*

*Por eso, estando mi bien,
es el fumar un edén.
Dame el humo de tu boca,
anda, que así me vuelves loca,
corre, que quiero enloquecer
de placer,
Sintiendo ese calor
del humo embriagador
que acaba por prender
la llama ardiente del amor.*

-Tus ojitos negros. Letra de Gaspar Vivas y música de Luis Barta. Creación de *La Tempranica*, 1925.

I

*Cuando veo tus ojitos negros,
negros, negritos, como mi suerte,
yo no sé lo que entra en mi cuerpo;
serranito, siento la muerte.
Serranito, siento la muerte.
serranito, siento la muerte,*

*cuando veo tus ojitos negros,
negros, negritos, como mi suerte.
Anda, vete, que no quiero
pasar por ti más fatigas;
te portas como quien eres,
¡caramba!,
¿qué más quieres que te diga?,
¿qué más quieres que te diga?
¡Anda, vete, que no quiero
pasar por ti más fatigas!*

II

*Los ojitos de mi moreno,
negros como mis fatigas,
grandes como mis pesares.
Grandes como mis pesares,
grandes como mis pesares,
los ojitos de mi moreno
se parecen a mis males.
Al Señor del Gran Poder
le alumbran cuatro faroles
y a mí me alumbran tus ojos,
¡caramba!,
que brillan como dos soles.
Ustedes son blancos;
ustedes se entienden;
hagan sus combinaciones
y a mí no meterme.*

III

*La vecinita del tercero
a mí me mira con seriedad,
porque dice que yo tengo
con su marido amistad,
con su marido amistad,
la vecinita del tercero
a mí me mira con seriedad.
Tú no me pagas la casa;
tú no me das de comer;
me vienes pidiendo celos,
¡caramba!,
¿a fundamento de qué?
Ustedes son blancos;*

*ustedes se entienden;
a mí no meterme en líos,
porque eso no me conviene.*

-Madre, cómprame un negro. Conocido charlestón con letra de M. Bolaños y A. Jofre y música de Villajos. Creación de *La Yankee*, 1926.

*Son tantos negros los que han venido
para enseñarnos el charlestón
que las mamás se ven “morás”
para evitar ir al bazar,
donde esas muestras de chocolate
a los pequeños hacen exclamar:*

Refrán

*¡Madre, cómprame un negro,
cómprame un negro en el bazar! (bis)
que baile el charlestón
y que toque el jazz-band.
¡Madre, yo quiero un negro,
yo quiero un negro
en el bazar!*

II

*El otro día papá me dijo:
¡Anda, nenita, vete al bazar!
Y, al ir allí, un negro vi
y yo a papá le dije así:
¡Éste es Domingo, nuestro vecino,
un gran amigo de mi mamá!*

Al refrán

-Rosa de Madrid. Inspirada en la comedia de Luis Fernández Ardavín, del mismo título, estrenada en el teatro Reina Victoria de Madrid, en marzo de 1925. Con letra de José Soriano y música de Luis Barta. Creación de Mercedes Serós, 1925.

I

*Nacida en el Madrid de la Bombilla,
de Embajadores y de la Cava,
yo fui la pinturera modistilla
que baila un chotis como el que lava.
Era mi novio mi pasión, mi vida,
era mi alegría, era el mundo entero;
era ese novio que jamás se olvida,
era mi cariño, mi querer primero.*

Refrán

*Y decían al mirarme tan dichosa,
es Rosa de Madrid, (bis)
madrileña la más barbi y primorosa,
la flor de Chamberí. (bis)
La mocita más juncal y más hermosa,
de labios de rubí, (bis)
la que va por esas calles,
tan marchosa
por eso dicen que soy Rosa de Madrid.*

II

*Un día que de jira nos marchamos,
mientras mi novio se hallaba ausente,
alguna sin querer nos alegramos
y yo sin culpa fui de un teniente.
Buscando amparo para el hijo mío,
con Miguel y Enrique
me encontré un mal día
y vi que el novio
que sufrió el desvío
era el más amigo del que maldecía.*

Refrán

Y decían contemplando mi amargura,

es Rosa de Madrid, (bis)
pobrecita madrileña sin ventura,
la flor de Chamberí. (bis)
La mocita toda amor, toda ternura,
de labios de rubí, (bis)
la que un día fue lozana,
bella y pura,
la primorosa linda Rosa de Madrid.

III

Al hombre que yo quise con locura
otra muchacha le idolatraba;
pero él que recordaba mi ternura
por mi cariño la despreciaba.
Entre mis brazos le miró rendido,
y loca de celos, de dolor transida,
buscó en la muerte a su dolor olvido
y en mitá el arroyo
se quedó sin vida.

Refrán

Ahora digo con profundo desconsuelo,
soy Rosa de Madrid, (bis)
la que ya nunca podrá tener consuelo,
la flor de Chamberí. (bis)
Hoy elevan sus plegarias hasta el cielo
sus labios de rubí, (bis)
pues la muerte hizo imposible
ya mi anhelo
y ha de sufrir
la pobre Rosa de Madrid.

--La chica del 17. Letra de Boixader y música de Azagra, 1929.

La chica del 17
de la plazuela del Tribulete

*nos tiene con sus 'toilettes'
revuelta la vecindad.*

*La gente ya la critica,
pues hace tiempo que no se explica
de donde va la chica
tan bien 'portá'.*

*Por eso a las vecinas
les da por murmurar
y, al verla tan compuesta,
'la' dicen al pasar:*

Refrán

*Dónde se mete
la chica del 17,
de dónde saca,
'pa' tanto como destaca.
Pero ella dice,
al verlas en este plan,
la que quiera coger peces,
que se acuerde del refrán.*

*La chica del 17
gasta zapatos de tafiote,
sombrero de gran copete
y abrigo de petit-gris.*

*Los guantes, de cabritilla,
medias de seda con espiguilla,
pues viste la chiquilla
como en París.*

*Por eso a las vecinas
les da por murmurar
y, al verla tan compuesta,
'la' dicen al pasar:*

Al Refrán

-*Si vas a París papá*, famoso cuplé de 1929. Se trata de un charlestón con ritmo de fox-trot, letra de M. Álvarez Díaz y música de Rafael Oropesa y Florencio Estrada Ledesma. Existe una extraordinaria versión del tema que Celia Gámez hizo en los años 30. El cuplé estuvo censurado por el franquismo que no podía consentir el doble adulterio que narraba, y menos aún que la niña perdiera la inocencia al comprender la verdad de lo sucedido en aquel viaje de papá. La censura se vio obligada a sustituir algunas sospechosas y reales palabras por cigüeñas y muñecos.

*A París va papá y no dice para
qué,
si va a ver el Moulin Rouge o
a buscar algún bebé.
A París va papá en el rápido
de Irún,
no se sabe si a negocios o se
marcha al buen tuntún.*

*Y ya en la estación todo es
preguntar,
todo es suponer y rumorear,
y su hijita al ver que se va
papá
se puso a gritar desde el
andén:*

*Si vas a París papá cuidado
con los apaches,
si en juerga de taxis vas
procura salvar los baches.
Si vas a París papá no comas
foiegras de pato,
ni vayas al cabaret si quieres
pasar el rato.
Te irás al bazar y allí un
muñeco a mí tu me
comprarás,
lo mismo que mi hermanito
si vas a París papá.*

*Al volver de París en su casa
se encontró
dos bebés que aquí en Madrid
su señora le encargó,
y al sacar del baúl otro nene
que él compró
ante aquella carambola la*

chiquilla se escamó.

*Y se echó a reír y miró a
Papá,
Como diciendo a mí nadie me
La da,
Y cogió al petit que era el
Chicarrón,
Se pudo a cantar y empezó a
Buscar un biberón.*

*Si vas a París papá cuidado
Con los apaches,
Si en juerga de taxis vas
Procura salvar los baches.
Si vas a París papá no comas
Foiegras de pato,
Ni vayas al cabaret si quieres
pasar el rato.
Te irás al bazar y allí un
Muñeco a mí tú me
Comprarás,
Lo mismo que los gemelos
Si vas a París papá.*

La censura cambió de forma drástica el final del cuplé tergiversando los términos que dejaban de forma explícita la historia de un adulterio. En 1980, aparece el viejo cuplé, con su letra original completa y exacta, con bebé, gemelos y muñecos incluidos. Ese retorno a su letra habitual representa toda una perfecta metáfora de la evolución de la moralidad sexual en España a lo largo de la centuria transcurrida desde que vieron la luz estos viejos, desenfadados, graciosos y picantes cuplés. Prueba de ello es el texto citado.

Veamos por su gran difusión uno de los cuplés babilónicos citados en la anterior relación:

*Son las mujeres de Babilonia
las más ardientes que el amor crea.
Tienen el alma samaritana,
son por su fuego de Galilea.
Cuando suspiran voluptuosas
el babilonio muere de amor,
y cuando cantan ponen sus besos
en cada nota de su canción:
¡Ay, Ba!...¡Ay, Ba!...
Ay, babilonio que marea...*

*¡Ay, Ba!...¡Ay, Ba!...
Ay, vámonos pronto a Judea!
¡Ay, Ba!...¡Ay, Ba!...¡Ay, vámonos allá!*

*Como las hembras de Babilonia
no hay otras hembras tan incitantes.
Arde en sus ojos de amor la llama,
buscan sus labios besos amantes;
como palmeras que el viento agita,
doblan-si danzan-sus cuerpos bellos,
dando en sus giros al aire ardiente
la negra seda de sus cabellos.*

(Ay, ba!. Aria muy cercana al cuplé, perteneciente a la zarzuela, antes citada, *La Corte del Faraón*).

Se trata del tema más famoso de esta zarzuela, constituyendo una mezcla entre opereta, revista (cuplé) y zarzuela, de carácter humorístico y ambientada en Egipto. Esta variante sicalíptica del género zarzuelero, es sumamente atrevido y picante. Es un tema muy sensual, donde la bailarina con sus movimientos procaces trata de despertar el deseo del Faraón, ante la frustración de la esposa que no se siente deseada. El carácter sumamente sexual de esta aria hizo que estuviese prohibida por la censura en la época franquista, no volviendo a ser interpretada hasta 1976. Por todo lo dicho, esta zarzuela está encuadrada dentro del aludido género sicalíptico, donde se dan cita frecuentes diálogos donde abundan las connotaciones sexuales, las canciones picantes y llenas de erotismo, junto a enredos propios del vodevil.

Entre otros cuplés de gran resonancia y que cabría citar en este apartado destacaríamos: *Ven y ven*, creación de Álvaro Retana (letra) y Rafael Gómez(música), un sugestivo cuplé que con aire de habanera y explícita letra, del que existen innumerables versiones, se ha convertido en todo un clásico del género. A la aún desconocida estrella, *La Goya*, en su debut en el *Triunión Palace* madrileño el 18 de junio de 1911, con apenas 16 años, la interpretación de dicho cuplé, en ritmo de guaracha mejicana, le supondría un lucimiento total:

*Acabo de acariciarte,
no pierdo las esperanzas,
con el tiempo y un ganchillo,
mi vida,
hasta las verdes
se alcanzan.*

*Ven y ven y ven
chiquillo vente conmigo
no quiero
para pegarte mi vida
ya sabes pa'lo que digo.*

*Por qué
canto el ven y ven
se quejan muchas esposas
de que luego sus
maridos mi vida
en casa las llamen sosas.*

*Ven y ven y ven
chiquillo vente conmigo
no quiero
para pegarte mi vida
ya sabes pa' lo que digo.*

*Ven y ven y ven
chiquillo vente conmigo...*

Otro de los más populares cuplés de Álvaro Retana fue *El Polichinela estrenado* por *La Fornarina* en el *Apollo Théâtre* de París en 1908. Fue acaso la creación más famosa de la citada cantante, con música de Valverde y letra de Cadenas y Retana. Llegó a gozar de fama internacional. Su intención: un juego de doble sentido comparando el manejo de una marioneta con el de un hombre. Entonces tenía un punto de evidente picardía y atrevimiento:

*... Hay un viejo verde
que lo traigo frito
y para que baile
tiro del hilito.
Y aunque se resiste
a querer saltar,
lo hace muy contento
si me oye cantar:*

*Cata catapún, catapún pun candela,
¡Arza p'arriba, Polichinela!*

*Cata catapún, catapún, catapún,
Como los muñecos en el pim pam pum...*

Otro de los cuplés más famosos de la historia y uno de los temas más conocidos y recordados es el titulado *Balancé*, de los autores Ernesto Tegen (letra) y Ricardo Yust (música). Fue estrenado por *La Goya* hacia 1913. Su letra sigue siendo de doble sentido, pero aquél que *La Goya* prefería era suave, discreto y sin estridencias. Lo que correspondía a aquella culta y delicada intérprete¹⁴².

¹⁴² Aurora Purificación Mañanos Jaufrett, conocida en el mundo artístico por *La Goya*, al contrario de la mayoría de las artistas de su época, que solían ser de baja extracción social, tuvo una esmerada educación. Lucía vestidos largos que le cubrían totalmente las pantorrillas, enseñando únicamente los brazos. Estudió solfeo y piano y hablaba varios idiomas, siendo considerada como la *tonadillera*

Como bien recordaba Álvaro Retana, tras el enorme éxito obtenido, *La Goya* se vio obligada a improvisar cuartetos ante un público enfervorizado que repetía noche tras noche. Siempre inmutable su célebre estribillo:

*¡Oh, balancé, balancé,
balancé la nieve pura!
Canta, niña, esta canción
con muchísima dulzura.*

Recordemos por último, el archiconocido cuplé *Tápame, tápame* de los autores Francisco y Ricardo Yust, estrenado por *La Goya* hacia 1911-1912. Su letra es heredera de la más pura sicalipsis de picardía erótica, con estribillo coreable y pegadizo muy indicado para acompañar los sensuales contoneos de la cupletista:

*En la playa se bañaba
una niña angelical
y acariciaban las olas
Ay...
Su figura escultural.
Al entrar en la caseta
a quitarse el bañador
le decía a su bañero
¿ qué?
con acento de candor...*

*Tápame, tápame, tápame...
tápame, tápame
que estoy mojada...
Para mí será taparte
la felicidad soñada.
Tápame, tápame, tápame...
tápame, tápame
que tengo frío.
Si tú quieres que te tape
ven aquí cariño mío.*

*Una tarde de aguacero
sin paraguas Soledad
se mojaba y la chiquilla
iba
caladita ya...*

intelectual. Entre sus amistades, que además escribieron para ella, se encontraban, Ricardo Baroja, los Álvarez Quintero, Benavente, Valle Inclán y el autor teatral Joaquín Dicenta, entre otros.

Cuando debutó en el *Trígon Palace*, el más prestigioso coliseo de las variedades madrileñas, en junio de 1911, cobraba la cantidad de cien pesetas diarias. Poco a poco se hizo de un estilo inigualable, elegante y distinguido. En cada cuplé que interpretaba se cambiaba de traje, lo que contribuyó a que sus actuaciones fueran muy lucidas.

*Un joven la quiso entonces
con el suyo resguardar
y llegó tan a buen tiempo
que ella dijo sin tardar:*

*Tápame, tápame, tápame...
tápame, tápame
que estoy mojada...
para mí será taparte
la felicidad soñada.
Tápame, tápame, tápame...
tápame, tápame
que tengo frío.
Si tú quieres que te tape
ven aquí cariño mío.*

Ay...

Tradicionalmente han sido siempre las mujeres las intérpretes de cuplés, aunque hubo excepciones desde sus comienzos, ya que las zarzuelas arrevistadas llevaban cuplets que cantaban los cómicos. Los que más éxitos logran son los caricatos y los transformistas y los ventrílocuos. Luis Esteso o Ramper son las figuras más destacadas, lanzando este último el estilo del artista fino, con smoking, ejecutando al mismo tiempo labor de cómico, de acróbata e incluso parodia a la propia Raquel Meller interpretando *El Relicario*, una de sus más brillantes creaciones. No debemos, al menos, de hacer mención, entre los transformistas, el fabuloso éxito obtenido por el gran Frégoli. Aunque hablar de hombres en el mundo de la canción o del cuplé implica fundamentalmente hablar de autores, compositores, empresarios (verdaderos promotores de la industrialización de la canción)¹⁴³ que son los que ejercen el verdadero poder, manejando entre bastidores los hilos de la moderna farsa.

¹⁴³ Entre 1894 y 1915-16, pese a la creación de la S.G.E. (Sociedad Autores Españoles), asistimos a una época de confusión, porque tanto autores como compositores son los mismos que producen tanto para el teatro lírico como para el género ínfimo y las cupletistas. O sea que incluso músicos de la categoría de los de la zarzuela grande hacen música para cuplés y escritores de la talla de Jacinto Benavente, de Marquina, Martínez Sierra, son los autores de las letras...De ahí el estado de confusión al que antes aludíamos. Ricardo Baroja, Guimerá, con músicas de Chapí, Quinito Valverde, Amadeo Vives, Manuel Font de Anta, José Serrano, Jacinto Guerrero o Manuel Penella, se entregan a la canción o cuplé, incluso dentro de su producción lírico-zarzuelera. A ello contribuye evidentemente la decadencia sufrida por el género chico. Resulta, por ello, incuestionable la intensa colaboración entre las canzonetistas y las grandes figuras de las letras y de la música.

De otro lado, el cuplé atrae a otras muchas figuras que no proceden del teatro lírico. Desde Eduardo Montesinos, en 1894, comienza una gran proliferación de letristas y compositores que no necesitan una gran formación musical o literaria para una obra en tres minutos como la exigida para una gran obra lírica. A partir de 1907-1910 destacan nombres como: Retana, Raffles... Entre 1915 y 1925, la S.G.A.E. impone un sistema de regulación, control y recaudación del que se benefician autores y compositores dedicados exclusivamente al cuplé que a partir de 1915-16 es un negocio muy rentable en España. La canción o el cuplé, entrados los años veinte, pertenece ya a los especialistas del espectáculo,

Las cantantes de cuplés solían ser actrices con voz atiplada, acompañadas de buena figura; gozaban de fama de vida desordenada, de lujos y aventuras de las que existen muchos ejemplos. En un principio se las llamaba tonadilleras término que alternó con el de cupletista hasta el siglo XX. Después de la Segunda Guerra Mundial, las intérpretes de cuplés eligieron temas menos picantes y más románticos. Es el momento en que convive el término cupletista con canzonetista y tonadillera.

Entre las cupletistas más célebres¹⁴⁴ se podrían mencionarse a Pilar Alonso, Elvira de Amaya, Matilde Aragón, *La Argentinita*, Luisa Esteso, Julia Fons, *Preciosilla* (Manuela Tejedor), Mercedes Serós, *La Goyita*, Josefina Cola, Angelita Easo, Camile Ober (francesa u pionera del cuplé en España), *La Bella Lulú*, *La Bella Aygel*, Pilar Monterde, Pura Jenelty, Lina Cavalieri, Antonia Cortés, las hermanas Cándida y Blanquita Suárez, Carmen Flores, *Dora la Gitana*, *Dora la Cordobesita*, Olga Ramos; además de las ya citadas, *La Chelito* (Consuelo Portela), Olimpia d'Avigni, *Fornarina*, *La Goya*, Raquel Meller o Celia Gámez, entre otras. Las artistas más famosas solían vivir rodeadas de lujos y de sus más fervientes admiradores, especialmente empresarios. Solían vivir en piso o chalet en el barrio madrileño de Prosperidad y las grandes divas vivían en el hotel Palace. Las más modestas se hospedaban en pensiones en torno a la Gran Vía.¹⁴⁵

En la plaza del Carmen de Madrid había en aquella época un gran frontón que su dueño transformó en un local de variedades, llamándolo *Gran Kursaal* donde acudía la bohemia integrada por pintores, escritores, artistas, gente de la noche..., y donde actuaban *La Fornarina*, *La Argentina*, *Pastora Imperio*, *Mata-Hari*... También actuaba por entonces como simple telonera, una jovencísima Anita Delgado, que llegaría a ser la maharaní de Kapurtala.

Estos cuplés calificados como sicalípticos era la “pornografía” del momento, si tenemos en cuenta la moral y las costumbres de la época. Junto con el Kursaal,

desapareciendo las intervenciones de los autores del teatro lírico. Los creadores de las grandes revistas visuales y de las propias cantantes se han convertido en los grandes poderosos de esos nuevos, espectaculares y modernos escenarios y de la S.G.A.E., donde el Pequeño Derecho representa ya un gran negocio. Según José Alfonso, al final de la década de los veinte, prestigiosas figuras como Retana, Raffles o Padilla...” se sacaban las 2.000 y las 3.000 ptas. mensuales”.

Alfonso, José, *Del Madrid del cuplé (recuerdos pintorescos)*. Ed. Cunillera, Madrid, 1972. P. 48.

(Ya en 1936, la canción va a pasar a la nueva etapa de industrialización; las nuevas técnicas favorecen su difusión y todo lo que ello conlleva tanto en el plano personal y administrativo y técnico, como en el comercial y jurídico. Es interesante destacar al respecto de todo este proceso, que unos autores como Rafael de León y Manuel López Quiroga que sacan a la luz sus canciones andaluzas a partir de los 30 como *Rocío* o *María de la O*, verdaderos y rotundos éxitos de masas, comenzasen a cobrar después de 1939, por el Gran Derecho, lo que consagraría en España el poder tanto económico como cultural e ideológico de la canción nacional. Pero este tema ya será abordado de lleno en páginas posteriores donde se plantearán aspectos de una realidad donde se va a centrar el estudio y el objetivo fundamental y más novedoso de nuestra investigación).

¹⁴⁴ Díaz de Quijano, Máximo. *Tonadilleras y cupletistas (Historia del Cuplé)*, op. cit.

¹⁴⁵ En España asistimos a un riguroso reparto de papeles: Las mujeres cantan, bailan y se exhiben; los hombres ocupan todos los demás puestos (autores, compositores, empresarios, músicos y una multitud de oficios propios del music-hall). Esta situación refleja el panorama histórico de la mujer española cuya identidad oscila entre objeto estético, instrumento de placer masculino, esposa-madre, sin acceder nunca a la responsabilidad ni a la madurez social y profesional. Por todo ello, la canción- espectáculo de la España contemporánea tiene mucho que ver con la tradición secular del papel de la mujer, tanto en sus perspectivas artísticas (estatuto de la vedette) como en sus facetas “consumistas” (pornografía y “voyeurismo”). En esto, el éxito del cuplé se explica por la existencia de un terreno muy favorable en la sociedad española, para todas las clases sociales.

considerado el templo donde se representaban estos espectáculos que comenzaron a llamarse género ínfimo, se abrieron el *Salón de Madrid* en la calle Cedaderos, 7 y el *Trián Palace* en el nº 20 de la calle de Alcalá donde luego se instalaría el Teatro Alcázar; en él debutó en 1913 la cantaora de flamenco Pastora Pavón, *La Niña de los Peines*. El *Salón- París* se encontraba en la calle Montera y en la calle Carretas se ubicaba el *Romea*. En uno de estos locales se dio a conocer el cuplé de Retana y Yust titulado *Un paseo en auto*, interpretado por *La Chelito*, una de cuyas piezas era coreada y memorizada por el público madrileño:

*Tanto sufría yo
al mirar que el ahogo
no lograba que aquello marchara,
que por fin me arriesgué
y al muchacho ayudé
para que su motor funcionara.*

Estas primeras obras de tono picante y sicalíptico, como se dijo anteriormente, ya en 1911, se volvieron más mesuradas y decentes con la aparición en los escenarios de *La Goya* (Aurora Jauffret), a quien apodaron así tras verla caracterizada como *La Tirana*, convirtiéndose en un espectáculo para todos los públicos y llegando a los grandes teatros, donde actuaron artistas como Amalia Molina, Pastora Imperio, Consuelo Vello *La Fornarina*, Adela Lulú, Consuelo Portelo *La Chelito* y Raquel Meller.

Con *La Goya*, los “géneros ínfimos” pasaron a convertirse en “teatro de variedades”¹⁴⁶. El tono picante y a veces, procax de las actuaciones ganó en decoro, finura y buen gusto, sin prescindir evidentemente de su implícita espectacularidad; por lo que estas grandes estrellas afirmaron su reputación y estimación social.

La mejor intérprete de esta época fue Raquel Meller que debutó en 1908 en el salón *La Gran Peña*, bajo el tutelaje de Marta Oliver y con el nombre de *La Bella Raquel*. Poco después cambió definitivamente su nombre por el de *Raquel Meller*. En 1911 hace su gran debut en el *Teatro Arnau* de Barcelona. *La Violetera* y *El Relicario*, dos canciones del maestro Padilla la elevaron al estrellato. Durante las décadas de 1920-1930 alcanzó su mayor éxito internacional, actuando no sólo en cabarets sino en los mejores escenarios del mundo.

Su rival, Pastora Imperio¹⁴⁷, otra de las grandes de la época, era andaluza, en cuyo estilo y canciones ya se vislumbraba el género de la copla. Bailaora gitana sevillana es una de las figuras más representativas del folklore flamenco de todos los tiempos. Fue conocida en principio, con sólo doce años, como Pastora Monje, adoptando el apellido de su madre la bailaora gaditana, Rosario Monje *La Mejorana*. Más tarde se hizo llamar con el apellido paterno, Pastora Rojas, con el que actuó en el *Salón Japonés* de Madrid cuando contaba trece años. *Pastora Imperio* es un nombre artístico cuyo origen parece deberse a la frase pronunciada por el dramaturgo Jacinto cuando la vio: “Esta Pastora vale un imperio”. El compositor gaditano Manuel de Falla compuso pensando en ella *El amor brujo*, que se estrenó en el *Teatro Lara* de Madrid en 1915.

¹⁴⁶ Serge Salaün, *El cuplé (1900-1936)*, op. cit. pp. 83-84.

¹⁴⁷ Peña Muñoz, Manuel. *La España que viví*. Ed. Ril, 2007.

Su inconfundible estilo y personalidad le hizo no sólo contar con el fervor del público sino también de la intelectualidad española, convirtiéndose en musa de pintores como Julio Romero de Torres, ese que pintó a la mujer morena.

Veamos algunos textos escritos para ella, por algunos de los más relevantes autores de la época:

Jacinto Benavente:

“Ve uno a Pastora Imperio y la vida se te intensifica”.

Tomás Borrás:

“Pastora Imperio es la pasión de una raza”.

Ramón Díaz Mirete le dedica unos versos:

*Pastora/melodía, palillos, ritmo, gracia, serenidad; Pastora/
Bravura, sangre, fuego;/Pastora/¡Andalucía!*

Ramón Pérez de Ayala así la describe al verla actuar:

“...Y salió Pastora Imperio. Era entonces mocita, casi una niña, cenceña y nerviosa. Salía vestida de rojo; traje, pantaloncillos, medias y zapatos. En el pelo flores rojas. Una llamarada. Rompió a bailar. Todo era furor y vértigo; pero al propio tiempo, todo era acompasado y medido. Y había en el centro de aquella vorágine de movimiento un a modo de eje estático, apoyado en dos puntas de fascinación, en dos piedras preciosas, en dos enormes y encendidas esmeraldas; los ojos de la bailarina.”

Existen numerosos poemas dedicados a su belleza y en especial, a sus ojos verde esmeralda, sin embargo los hermanos Álvarez Quintero los dedican en especial a sus brazos, belleza pictórica en movimiento, sublime forma de bailar... :

*Tras las alegres vueltas de un paseo
ostentación del garbo y la majeza
la bella danza a dibujar se empieza
con valiente y armónico braceo.
Fingen las manos armónico aleteo
muévase altiva la gentil cabeza,
y recorre un impulso de fiereza
el cuerpo aquel que modeló el deseo,
...y del postrer desplante al recio empuje,
ruedan los peinecillos y las flores
por el tablado, que a sus plantas cruje¹⁴⁸.*

Pastora puso de moda la bata de cola, todo un majestuoso torbellino de colores que pasó a la historia como paradigma del genial braceo flamenco.

La actriz y cantante sevillana Juanita Reina quien interpretó junto a la genial Pastora Imperio la película *Canelita en Rama* (1942), dijo de ella: “Aquellos brazos de Pastora, su estampa, era como una estatua..., esa alegría que emitían sus ojos..., cuando se

¹⁴⁸ Blas Vega, José y Ríos Ruiz, Manuel. *Diccionario Flamenco*, op. cit.

reía, esa dentadura tan linda y ese pelo con rizos..., cómo movía ese mantón y esa bata de cola..., era extraordinaria”- recordaba Juanita emocionada¹⁴⁹.

*A las puertas de la Gloria
llegó Pastora a Llamar
y San Pedro emocionao
las abrió de par en par.
-¿De dónde es usted, señora?
-De Sevilla, ¡casi ná!,
andaluza y española
y gitana aceituná.
Me llamo Pastora Imperio
¡Pastora Imperio!
pa’ lo que guste mandar.
Tenía los ojos verdes
y los tengo, que la mar
por mucho que rice el rizo,
verde que verde será.
¿Y usted que vende?, ¿Qué quiere?
¿Qué sabe hacer?
-Pues verá:
Sé llevar una mantilla
Y una bata almidoná,
y moviendo los pinreles
nunca he perdío el compás.
Dicen que si soy antigua,
de una España trasnochá,
y yo me río lo mío
de eso de la antigüedad.
Porque levanto los brazos
y me pongo rebelá
disiendo por lo bajini
al que lo quiera escuchá:
Como la Giralda mora
Pastora no tiene edad.
Como la Torre del Oro
y el palacio de San Telmo,
Pastora no tiene edad.
Porque perdí los papeles
en una juerga real,
entre Isabel y Fernando
en la Granada imperial...
y no hay taco de armanaque
que lo pueda demostrar.
¡Ea, que no!,*

¹⁴⁹ Testimonios recibidos directamente de la propia Juanita Reina (fuentes orales) e incluidos en *Juanita Reina un estilo, una época*. Pérez Ortiz, María Jesús, op. cit, p.38.

*¡Ea, que no!,
Que Pastora, Pastora, Pastora,
¡Pastora Imperio!
ni quiere ni tiene edad.
Que Pastora, Pastora, Pastora,
¡Pastora Imperio!
Ni quiere ni tiene edad.*

FINAL:

*¡Ea, que no!,
¡Ea, que no!,
Que Pastora, Pastora, Pastora,
¡Pastora Imperio!
ni quiere ni tiene edad.
Ni quiere tiene edad.*

(*Pastora Imperio*: Letra de Rafael de León; música de Juan Solano).

Los espectáculos de varietés obedecen todos a la misma mecánica que se va a mantener durante varias décadas: “la estrella” suele ser una “cancionista”, precedida de una bailarina, y el resto de las atracciones se compone de “cuadros plásticos”, cómicos, malabaristas...¹⁵⁰

Como afirma Zamacois, el director de *Vida Galante*:

“Barcelona ha llevado siempre la palma en esto; ella ha sido la verdadera importadora del género, pues cuando Madrid no tenía idea remota de esto, ya la ciudad condal abría sus puertas a los artistas extranjeros que lucían estas habilidades”¹⁵¹.

La propagación de las variedades animan asimismo la vida pueblerina. La frivolidad ha hecho mucho para el “progreso” de la España rural, quizá porque reunía en un mismo afán de consumo y de diversión a las mayorías populares y a las élites burguesas, ávidas de diversión y entretenimiento. A este proceso teatral varietinesco le acompaña una gran profusión de periódicos donde se anuncia un rico panorama de estas novedades teatraleras que desde ese vínculo Madrid –Barcelona, va a llegar a los pueblos y zonas rurales, integrados con ansia a estas nuevas modalidades musicales.

La llegada de las grandes estrellas como las ya citadas: *Fornarina* o Amalia Molina revolucionan a un público realmente enfervorizado. Tanto fue el éxito que hasta el tradicional teatro *Apolo* se viera en la necesidad de recurrir al género frívolo para atender a esa multitudinaria demanda. Todo ello demuestra sobradamente la decadencia del sainete y del llamado ‘género chico’ o zarzuela.

Ante el rotundo éxito de las varietés el teatro convencional se ve en la necesidad de bajar los precios y acoger en sus tablas a las varietés y al cuplé¹⁵². En el teatro *Arnau* de Barcelona, la entrada es de 50 céntimos por la tarde y de una peseta por la noche y la entrada general es de 15 céntimos, es decir, lo mismo que una

¹⁵⁰ Díaz Quijano, Máximo, *Tonadillas y cupletistas*, op.cit, pp. 10 y 11.

¹⁵¹ *Vida Galante*, op.cit, núm. 235.

¹⁵² Huertas, Eduardo, *El teatro frívolo: las variedades y la revista (Ensayos de Teatro musical español)*. Colección Teatro Musical Español. Ed. Fundación Juan March, Madrid, 1916.

Montijano Ruiz, Juan José. *Historia del teatro frívolo español (1864-2010)*. Ed. Fundamentos, Madrid, 2010.

entrada de café cantante. Se pagan esas cantidades incluso para asistir a los debuts de la gran Raquel Meller que solía cobrar en aquella época la nada despreciable cantidad de 100 diarias. Toda una fortuna¹⁵³. La bohemia española y la intelectualidad madrileña y catalana despiertan su interés por asistir a los salones en detrimento de los teatros cásicos. En el citado teatro *Arnau* de Barcelona, asisten con asiduidad a sus representaciones Sorolla, Rusiñol, Guimerá.... Asimismo el mundillo intelectual, literario y musical madrileño visitaba con mucha frecuencia el *Salón Japonés*, el *Triánón*. Según Álvaro Retana: “*El Relicario, La violetera, Nena (...)*, eran escuchados por auditorios selectísimos con idéntica atención que Hamlet (...), triunfaban en los salones aristocráticos como en la vía pública”¹⁵⁴.

No obstante, para este tipo de espectáculos existirían dos tipos de públicos sobre todo ente 1900 y 1910. Ya hemos referido que el auditorio del género ínfimo era exclusivamente masculino. De hecho, tanto el teatro *Romea* como el *Actualidades*, anuncias un espectáculo “sólo para hombres”. Sin embargo, en los distintos coliseos se anuncian dos tipos de funciones: una más decente y moral cuya representación tenía lugar de 4 a 8 ; y otra amoral donde se exhibían números más picantes y procaces que tenían lugar a partir de las 11, en la sección de noche¹⁵⁵.

Hacia 1930, tras su etapa gloriosa, comenzó el declive de las variedades pues volvieron a adulterarse y achabacarse con repertorios groseros e intérpretes mediocres. Todo ello se inició con la paulatina retirada de las grandes figuras que habían elevado el género a un máximo nivel. Pastora Imperio se había retirado temporalmente. *La Fornarina* que, según la crítica especializada, había aristocratizado el cuplé, había muerto. *La Goya*, que había adecentado el género, dejó el escenario. Amalia Molina que había teatralizado el flamenco y Antonia Mercé *La Argentinita* se marcharon por otros derroteros. Había una real necesidad de salvar el decoro de los que habían sido brillantes espectáculos.

Con el paso del tiempo los cuplés comenzaron a pasar de moda, y nacieron otras formas de espectáculos de variedades, como la revista¹⁵⁶, cuyo primer periodo de apogeo va de 1920 a 1936. Los salones pequeños ya no convienen para las revistas modernas, que requieren un escenario mucho más amplio. Este género obtuvo un éxito apoteósico en la década de los treinta, sobre todo con el advenimiento de la República, en que apareció la revista *verde*, según Blas Vega, “con plena libertad de temas en los diálogos, a veces auténticos disparates pornográficos y libre exhibición de desnudos”¹⁵⁷. Con títulos tan conocidos y relevantes como *Las Leandras* (revista musical

¹⁵³ En 1926, en Nueva York, para un recital de Raquel Meller, la butaca alcanzó nada menos que la cantidad de 26 dólares.

¹⁵⁴ Retana, Álvaro, *Historia de la canción española*, Madrid, Tesoro, 1967, p. 123.

¹⁵⁵ Serge Salaün, *El cuplé (1900-1936)*, op.cit, p. 67.

Es a partir de 1911 con la aparición de canzonetista apodada *La Goya*, cuando hacen su aparición, como ya referimos en el texto, repertorios adecentados (“Variedades selectas”) y a los que pueden acudir, a decir de Serge Salaün, “familias honorables”.

Es cierto que los gustos van evolucionando y esa frivolidad *verde* va a dejar paso a un sentimentalismo duradero, aun que siempre en alternancia con el cuplé, donde pueden verse grandes obras líricas obras como *La viuda alegre*, de Franz Lehar, *Molinos de viento*, de Pablo de Luna y *El niño judío* de Pablo Luna.

¹⁵⁶ Huertas, Eduardo, *El teatro frívolo: las variedades y la revista*, op.cit.

¹⁵⁷ Blas Vega, José. *La novela corta erótica española*. Madrid, 1995.

Vid. *Los territorios literarios de la historia del placer (Texto Coloquio de Erótica Hispana)* (Montilla, Casa del Inca, 1993) José Blas Vega... (et. al.), edición de José Antonio Cerezo. Publicación: Madrid: Huerga y Fierro, 1996.

o “pasatiempo cómico-lírico con libreto de Emilio González del Castillo y José Muñoz Román y música del maestro Francisco Alonso), estrenada en el *Teatro Pavón*, el 12 de noviembre de 1931, con Celia Gámez en el papel principal y donde interpreta el famoso *Pichi*. El desnudo femenino es la atracción. Las revistas-espectáculos son un derroche de lujo, de decorados sofisticados, de numerosas señoritas poco vestidas. En los siguientes años, Celia Gámez estrenó también en madrileño *Teatro Pavón Las tentaciones* de Antonio Paso Ángel Torres del Álamo y Antonio Asenjo, con música del maestro Guerrero, y *Las de Villadiego* de González del Castillo y Muñoz Román y música del maestro Alonso, creaciones de la popular vedette pues fueron escritas especialmente para ella¹⁵⁸.

Los teatros especializados son el *Fuencarral*, el *Victoria*, el *Eslava*, el *Maravillas* y sobre todo el *Romea* que accedió a la dignidad de “templo” del género.

La revista ha sido objeto de muchas definiciones de las que constan algunas en los libretos de las obras como *Panorama Nacional*, de Carlos Arniches y Celso Lucio, con música de Apolinar Brull, *Cuadros disolventes* de Guillermo Perrín y Miguel de Palacios y música de Manuel Nieto, y *La eterna revista*, de Ramón Asensio Mas y Jacinto Capella, y música de Ruperto Chapí y Gerónimo Giménez, a la que pertenecen estas palabras puestas en boca del propio género:

*Yo soy la revista,
género francés,
la que os ha traído
bailes y cuplés.
Tengo, según dicen,
muy mala intención
y me extralimito
cuando hay ocasión.
La revista, la revista
vaporosa y modernista
que ha triunfado en todas
partes
con sus bailes y cuplés.
La revista, la revista
siempre alegre, siempre
lista
que se adorna y que se viste
con patrones del francés.*

En opinión de Ramón Barce¹⁵⁹ en la estructura literaria de la revista se dan cita elementos de diversa índole:

¹⁵⁸ En esos años se publicaron importantes textos de teatro frívolo: *La sota de oros* de Enrique Paredes y Joaquín Giménez y música del maestro Guerrero; *¡Cómo están las mujeres!*, con libreto de Francisco García Loygorri y música de Pablo de Luna; y *Mujeres de fuego* con letra de Emilio González del Castillo y José Muñoz Román y música del maestro Alonso. Vid. Fortuny, Carlos (Álvaro Retana): *Hacia un resurgimiento de las variedades*, Blanco y Negro, 2247 (12-VIII-1934).

¹⁵⁹ Barce, Ramón: *La revista: Aproximación a una definición formal*. Cuadernos de música Iberoamericana, Vols. 2 y 3 (1996-97).

“Los versos románticos sentimentales, los tipos castizos del sainete, los cuplés eróticos, la glorificación regional y nacional y la crítica política”.

De otro lado, la música se nutre del folclore urbano y regional y de los bailes de moda: el flamenco, típicamente español; la jota en sus diversos estilos y modalidades y el cuplé.

Del folclore regional incorporan, las “rondas” de canciones y bailables, y del folclore urbano, las seguidillas, el bolero, el tango andaluz...Y de los bailes de moda adoptan el vals, el pasacalle, el chotis, la polca, la habanera, la mazurca, el cancan, la rumba, el foxtrot y el tango argentino.

Al empresario, libretista y amigo íntimo de *La Fornarina*, Juan Cadenas (quien difundió por España y el mundo los cuplés de tan extraordinaria artista), se le atribuye la implantación en España de un tipo de revista cosmopolita donde se importaban para sus espectáculos madrileños cuadros del Foliès Bergère, del Palace y del Casino de París. Junto a Asensio Mas y el maestro Valverde, escribió la revista de *El Príncipe Carnaval*, estrenada en el Teatro Reina Victoria de Madrid en 1920, en la que se dan cita tanto cuadros sainetescos de carácter castizo madrileño, muy españoles, como otros de inspiración extranjera.

La revista “visualidad”, a lo grande marca el final de las artistas del cuplé o de las varietés que no responden a los cánones de la belleza “moderna”. Había que ser joven, guapa, delgada y estas cualidades algunas de las cupletistas no las poseían. Las grandes revistas al estilo americano, promueven un nuevo tipo de mujeres y de actuación. Las *vedettes*, han de ser guapas, elegantes y deshabiíles, es decir, un término medio entre tiple y maniquí: la estampa importa más que la voz. Por otro lado, estas revistas se componen de una serie de cuadros, a la usanza de las comedias musicales de Broadway, con la intervención de 15 ó 20 señoritas vestidas todas igual y cuyo papel era fundamentalmente estético y decorativo.

El empresario argentino Eugenio Velasco fue, en realidad, quien le imprimió verdadera categoría a la revista española. Con elenco de importantes y acreditadas vedettes como Eugenia Zúffoli, María Caballé, Tina de Jarque e Isabelita Ruiz. A dicho empresario se le deben títulos como *Arco Iris*, con letra de Tomás Borrás y música de Juan Aulí Pedró y Julián Benlloch; *Noche loca* de Joaquín Vela y José Luis Campua y música de Francisco Alonso; *La orgía dorada* de Pedro Muñoz Seca, Pedro Pérez Fernández, Tomás Borrás y música del maestro Jacinto Guerrero y Julián Benlloch, y *En plena locura* de Tomás Borrás y Francisco Padilla y música de Benlloch, Eduardo Granados y Bernardino Terés, estrenada en el Teatro Victoria Eugenia de San Sebastián en 1926 y dos años más tarde en el Teatro Price de Madrid.

Las grandes estrellas tienden a volverse figuras míticas y después de conseguir fama nacional, circulan por toda Europa, señal evidente del proceso de industrialización de la canción. Madrid, Barcelona, París, Berlín, Londres, Lisboa... También en el continente americano del sur o del centro, obtuvieron arrolladores éxitos que les proporcionó pingües beneficios económicos. En EE.UU triunfaba de forma apoteósica, en 1926, la mítica Raquel Meller¹⁶⁰.

¹⁶⁰ La inmensa mayoría de las artistas son de origen humilde. Amalia Molina era hija de una cigarrera, Pastora Imperio de una cupletista y de un sastre de toreros. *La Fornarina* tuvo unos orígenes miserables. Trabajaba de humilde modistilla antes de saltar a los escenarios. También la fulgurante estrella Raquel Meller pasa de ser una humilde costurera directamente al escenario del teatro *Arnau*. Según un dicho de la época pasan “de la cocina al escenario”.

Dentro de las costumbres implantadas en el mundillo del teatro, resulta interesante hacer mención del trato frecuente que las artistas mantienen con intelectuales de la época. Algunos de ellos ponen su pluma o su pincel a su servicio. De este modo, Jacinto Benavente admirador confeso de Pastora Imperio dijo de ella en el *Imparcial* que era “la escultura de una hoguera”; Los Álvarez Quintero, Guimerá, Chapí, escribieron para Amalia Molina y *La Fornarina*. Pastora Imperio, musa de Julio Romero de Torres, posa para el pintor. Marquina, Guimerá, Manuel Machado, Linares Rivas, escriben para Raquel Meller. Como vemos, la colaboración y relación es nutrida pero esas relaciones nunca llegan a formalizarse pues los intelectuales no suelen casarse con cantantes. Antes bien algunas de ellas contraen matrimonio con profesionales del teatro o de la canción, hombres de acceso más directo y más fácil. Son las uniones más clásicas, en continuidad con lo que pasaba en el teatro lírico y en el género chico.

El libretista Tomás Borrás, casado con la célebre tonadillera *La Goya*, perteneció al grupo de noctámbulos que acudía a las tertulias del famoso café *Pombo* madrileño y cuyo compromiso con ese españolismo radical podemos situarlo en 1928. Precisamente en dicho año comenzaba como periodista en el diario madrileño *La Nación* donde la noche del estreno en Madrid de la citada obra, *En plena locura*, hizo las siguientes declaraciones para dicho diario:

“Esto de las revistas es pintoresco...El autor no tiene importancia...Las obras (...) se escriben al revés que todas las demás. Se empieza por los trajes... (y se termina por el autor)... El libro de una revista tiene menos importancia que los telones, o las bambalinas, o las plumas, o las gasas”.

En esos momentos, al parecer, el trabajo del libretista estaba supeditado tanto a las exigencias del director y del empresario como de las propias vedettes y a toda la parafernalia, es decir, toda la espectacularidad, glamour y efectos audiovisuales que exigía el género.

El 31 de octubre de 1919 se había estrenado en el teatro Martín de Madrid un título de gran éxito, *Las corsarias*, uno de los primeros grandes éxitos del maestro Alonso. En esta frívola y atípica obra en que las mujeres son las que seducen a los hombres, el protagonista era un barco pirata cuya tripulación estaba constituida por mujeres. En ella el famoso *Pasodoble de la banderita*, dedicado a los soldados españoles que combatían en el Rif llegó a convertirse en un auténtico *himno* de

En general, su nivel cultural es muy bajo, incluso entre las grandes estrellas como *La Fornarina* que manifestaba una gran dificultad para aprenderse los textos; o la gran Raquel Meller tan ignorante como ególatra. El cliché de la cupletista inculta parece una realidad duradera. Con excepción, de la apodada la tonadillera intelectual, *La Goya*.

Como hemos señalado, la abundancia de artistas españolas de varietés con bajo nivel cultural las coloca en una situación de total dependencia de los hombres que administran su carrera profesional (autores, compositores, empresarios), de los que también dependen en su vida privada.

El abundante anecdótico sobre la vida y pintorescas situaciones de esas estrellas de la canción, denota una situación entre irrisoria y dramática como es el caso de Amalia Molina que arruinándose estrepitosamente, termina sus días olvidada en una barraca de feria. Otras, supieron administrar sus ingresos, como es el caso de *La Bella Chelito* que invirtió sus ganancias en la compra del Chantecler, lo que le va a permitir vivir holgadamente.

Pero la mayor parte de ellas, después de un período más o menos largo en las tablas, contraen un matrimonio honorable y se retiran del mundo del espectáculo para llevar una vida burguesa, con hijos y en el olvido definitivo de su vida anterior. El marido así pescado suele pertenecer al público masculino adinerado que frecuenta los cabarets: hombres de negocios, diplomáticos...

Zúñiga, Ángel, *Una historia del cuplé*, Barcelona, Barna, 1954, p. 40.

nuestro ejército. Dicho pasodoble era interpretado por una mujer, la portadora de la bandera, acompañada por un coro de mujeres. Veamos por su interés la letra original:

ABANDERADA

*Allá por la tierra mora;
allá, por tierra africana,
un soldadito español
de esta manera cantaba.
Como el vino de Jerez
y el vinillo de Rioja
son los colores que tiene
la banderita española.
Cuando estoy en tierra extraña
y contemplo tus colores
y recuerdo tus hazañas,
mira si yo te querré,
banderita de mi alma
que lloro, y las lagrimitas
no me salen a la cara.*

TODAS:

*Como el vino de Jerez
Y el vinillo de Rioja
son los colores que tiene
la banderita española.
Siempre he de rendirme
a tu paso con veneración.
sólo con mirarte
das alientos a mi corazón.*

ABANDERADA:

*Banderita, tú eres roja,
banderita, tú eres gualda;
llevas sangre, llevas oro
en el fondo de tu alma.
El día que yo me muera,
si estoy lejos de mi patria,
sólo quiero que me cubran
con la bandera de España.*

TODAS:

*Banderita, tú eres roja,
banderita, tú eres gualda;*

*llevas sangre, llevas oro
en el fondo de tu alma.
El día que yo me muera,
si estoy lejos de mi patria,
sólo quiero que me cubran
con la bandera de España.*

Letra: Enrique Parada y Joaquín Jiménez.

Música: Francisco Alonso (habitual del género).

(Constituye un bello tema cargado de emoción, de amor, de alegría y estima por la patria. Este pasodoble de maestro Alonso pasó a ser himno del ejército y se le concedió la Gran Cruz de Alfonso XII).

Otra de las célebres piezas del maestro Alonso, *Las castigadoras*, fue estrenada en el Teatro Eslava de Madrid, la noche del 13 de mayo de 1927. Se trata de una “historieta picaresca”, en un acto y siete cuadros, con libreto de Francisco Lozano y José Mariño, con trazas de sainete y vodevil. Una revista, aunque algo picante y de cierta frivolidad, adaptable a todos los públicos y de gran vistosidad, donde la nota de humor junto a la música popular y un llamativo vestuario y escenografía hicieron las delicias del público madrileño. La Música, una gran variedad de ritmos bailables donde muchos de sus números pasaron a integrarse en el repertorio popular como el famoso *Chotis de las taquimecas, o el foxtrot Noches de Cabaret*. Esta obra consagró a Celia Gámez como una de las grandes estrellas de la revista.

Terminada la Guerra Civil, el nuevo orden político prohibirá el cuplé como espectáculo, pero sobrevivió enmascarado en las representaciones de *varietés* a lo largo de todo el franquismo, pues el nuevo régimen propicia una nueva revista española, alegre y divertida, con permitidas dosis de frivolidad y picardía, y envuelta en lujo y elegancia. Esta revista contó con un buen plantel de músicos, libretistas, figurinistas, escenógrafos y coreógrafos, además de buenos cómicos y vedettes. Entre los músicos destacaríamos además de los veteranos maestros Alonso y Guerrero, el maestro Manuel López Quiroga, José Padilla, Fernando Moraleda, Daniel Montorio y Genaro Monreal. Entre los libretistas, los ya citados Muñoz Román, González del Castillo y Francisco Ramos de Castro. En lo referente a las intérpretes lució de forma muy especial, la supervedette Celia Gámez con una gran profusión en su atrezo y espectacularidad. También destacó en ese mundillo la que luego fuera una gran actriz dramática, Queta Claver.

Grandes éxitos se lograron en esos años: *La blanca doble, La cenicienta del Palace, La hechicera en Palacio...* Todo un espectáculo, de gran belleza visual, elegante y sumamente ameno, con canciones pegadizas interpretadas con gracia y cierta picardía por bellísimas mujeres... Tal fue el auge que el género alcanzó en nuestro país que en 1951 fue declarado “Año de la revista”, ya que se estrenaron varias obras en Madrid con un clamoroso éxito de público y debidas a los mejores compositores del momento.

La revista fue el género teatral más popular (junto a los espectáculos folclóricos) y frecuentado de la larga posguerra debido a la sencillez de su trama y a lo agradable de su música y la espectacularidad de su puesta en escena, además de por la calidad y resonancia de sus cómicos y de sus *vedettes*. En la revista española podían

encontrarse ecos de zarzuela y de opereta europea, del sainete lírico y del vodevil, del género ínfimo y de la comedia ligera, en suma, de las variedades y del folclore español. Un espectáculo lleno de vida y color que ponía un hálito de luz y esperanzas en las conciencias de numerosos españoles necesitados de un atractivo que les evadiera por un par de horas de aquellos tiempos de sombras y silencios.

Veamos un significativo esquema de la evolución del género musical español desde finales del XIX hasta la década de los años treinta del siglo XX. Resulta muy ilustrativo pues vemos en él el carácter de continuidad de la canción española en sus diversas manifestaciones:

Género chico	1880-1890	Principios
	1890-1900	Apogeo
	1900-1910	Descenso
Género ínfimo	1895-1910	
Cuplé-Varietés	1900-1910	Principios
	1910-1925	Apogeo
	1925-1935	Descenso
Revista de “visualidad”	1920-1936	
Opereta vienesa	1905-1920	
Zarzuela grande	1920-1930	Última gran época.

Según Serge Salaün, a ello podría añadirse la importación de ritmos foráneos como la *machicha* a partir de 1905, el *tango*, que aparece durante la primera guerra mundial y perdura hasta final de los años veinte, el charlestón (1924-1925), el *jazz* que se popularizará al final de la segunda guerra mundial; el *fox-trot*, el *one-step*, muy de moda a partir de 1911, la *milonga* que popularizó Raquel Meller en 1921, los *boleros* y las *rumbas* hacia 1932.

Dice textualmente Serge Salaün: ...

“En realidad, lo que caracteriza este panorama de la cultura de masas en los treinta primeros años del siglo XX, es a la vez la inestabilidad y la continuidad de la producción y del consumo cultural. La inestabilidad se manifiesta en la sucesión de fórmulas aparatosas, en la presión del mercado (empujado por las modas) que fomenta la búsqueda de espectáculos “nuevos” o más (...) rentables que se agotan o se transforman conforme evolucionan los gustos, las percepciones estéticas, las mentalidades (...). Esta inestabilidad podría ser el resultado (-...-) de cierta de cierta aceleración de la historia misma, española y europea en el primer tercio del siglo XX. Pero podía ser también que bajo la aparente inestabilidad y profusión se mantuviera una mayor continuidad de lo que se suele creer. (...) El panorama de la cultura de masas se caracteriza por su aptitud para utilizar viejos moldes, para derivar de un tipo de espectáculo a otro, variando la jerarquía de los ingredientes según la demanda o las modas. Pese a la impresión de novedades, lo que se practica en estos treinta años sigue enraizando en la tradición teatral y lírica española...”¹⁶¹.

¹⁶¹ Serge Salaün, *El cuplé (1900-1936)*, op.cit, pp. 34-35.

II.LA COPLA O CANCIÓN ANDALUZA

1. INICIACIÓN Y DESARROLLO

La copla andaluza surge solitaria, requiriendo a su alrededor un silencio, cual si fuese la voz de un oráculo antiguo salida de las entrañas de la tierra. Y es que la copla sale siempre del fondo del alma del cantor como expresión íntima de su propia conciencia. Esas músicas aparatosas que emplean algunos cantantes o cantaores, no hacen sino enfatizar de forma un tanto histriónica el misterio sagrado de la copla andaluza. Ninguna otra copla regional expresaría esa mímica peculiarísima y es porque ninguna posee esa calidad de sagrado vaticinio y ninguna se muestra tan reveladora. Recordemos las palabras descritas en el pórtico de esta tesis: “soy el alma inmortal de la copla andaluza. Los únicos artistas inmortales son la naturaleza y el corazón del pueblo, y del gigantesco choque de los dos, surgió el milagro de la copla, ungida como ellos, por la mano de Dios”¹⁶². El cantador, siempre canta en soledad y como poseído por una fuerte emoción religiosa, siendo actor y hado en la tragedia humana; expresa su sentir con voz impersonal y personalísima, algo sumamente impresionante y misterioso. Toda una liturgia que hace pensar en su origen semíticogitano. Así se explica que Julio Romero de Torres en su admirable alegoría pictórica, antes reproducida, haya podido darle un valor sagrado¹⁶³.

Según José Romero Portillo, se trata de una composición poética breve, de carácter popular, que representa en Andalucía una expresión artística única, una seña de su peculiar idiosincrasia por sus rasgos singulares orales y musicales propios de ese sensualismo latino del sur. La copla andaluza obedece, por encima de consideraciones políticas, a un concepto cultural y sentimental que se materializa en un conjunto de repertorios líricos legados por el pueblo a lo largo de la historia (usos, costumbres, formas de vida, sentires y decires pero siempre, ya lo hemos referido, a la luz de lo universal). Por tanto, se trata de una categoría híbrida, abierta siempre, a influjos externos. El resultado de ese proceso son un conjunto de cantables en forma narrativa, en las que tanto su estructura como contenidos son variables aunque resultan predominantes tanto la seguidilla como los temas amorosos. Así, realizar una definición de la copla andaluza en lo referente a la métrica y a la temática recurrente constituye una tarea compleja, aunque bien puede acercarnos a los gustos poéticos de la mayoría en una determinada época. De otro lado, el carácter anónimo y popular o su creación espontánea nos facilitan su descripción, pues es la voz del pueblo la que se manifiesta a través de un poeta o letrista, pues como decía Manuel Machado:

¹⁶² Alegoría (Reproducción del cuadro Carcelera de Romero de Torres); perteneciente a la comedia popular de Antonio Quintero y Pascual Guillén La copla andaluza, op. cit.

¹⁶³ Cansinos Asséns, Rafael. Ed Arca Ediciones, Madrid, 2011. Colección: Ensayo, Nº 9.

“Hasta que el pueblo las canta, /las coplas, coplas no son, /y cuando las canta el pueblo,/ya nadie sabe el autor”. Todos estos factores superan a los catálogos establecidos según los tipos de estrofas utilizadas, redondillas, cuartetos, quintillas así como el influjo de otros cantos tradicionales como romances, canciones de cuna, campanilleros... Sin embargo, existen grandes coincidencias estilísticas en el aspecto narrativo de las coplas. La primera y la tercera persona son las que más se utilizan, adoptando el intérprete un carácter subjetivo interno como protagonista de su propia fábula y un carácter objetivo externo como observador, comentarista o consejero, en situación similar a la de las moaxajas o cantigas de amigo medievales. Otro elemento común en la copla es la exposición lineal del argumento de la fábula, que va intercalado con un estribillo como resumen o epílogo de la narración. El estribillo, marca los tiempos de la copla y la divide en partes o actos a modo del planteamiento del teatro clásico, y donde se hace clara la secuencia narrativa de exposición, nudo y desenlace.

Pero, ¿a qué nos referimos hoy cuando decimos copla? Recordemos que en su acepción básica, se trata de una breve estrofa de cuatro versos octosílabos, con rima asonante en los pares, el mismo molde del romance, el metro popular por antonomasia: “A la carse me yevaron/ y no me mató er doló. /Er viví en tu recuerdo/me alegraba er corazón”. Esta denominación técnica está basada en la abundancia de esta forma métrica en los cantes flamencos. En opinión de Rodríguez Almodóvar, el universo de la copla, es un campo minado por la confusión y ambigüedad terminológica. De ahí las concordancias o relaciones que escribía Antonio Machado Álvarez, *Demófilo*, entre flamenco y folclore, para quien como ya hemos indicado esta palabra definía todo el saber popular. Hasta los años 20 y comienzos de los 30, la copla era sinónimo de flamenco. Pero ya en las primeras décadas del siglo, el éxito del cuplé, tratado en el capítulo anterior, acabó contaminándolo todo¹⁶⁴. A esto, al parecer, se refiere Rodríguez Almodóvar¹⁶⁵ cuando habla de confusión terminológica. Y es que es en los años 30 cuando las variedades decaen, es decir, el cuplé; y de la misma forma que el cante jondo se dulcifica y se hace más asequible al gran público, así los cuplés toman los quejíos del cante jondo (lo que los puristas

¹⁶⁴ Al final del siglo XIX el espectáculo musical cantado de corte popular lo integraban fundamentalmente el género chico, es decir, la zarzuela, de tema y música netamente españoles, y los espectáculos de variedades. En éstos estos es donde sigue la tradición de la tonadilla canción. Al mismo tiempo han hecho su aparición los espectáculos flamencos, sobre todo en Andalucía, si bien pronto se extienden a casi todo el país; en ellos el folclore racial del sur-en sus diversas manifestaciones, desde los bailes y cantes ligeros a lo jondo-se convierte en centro de la escena, marcando una época dorada del género que tuvo su más genuino espacio en los cafés cantantes.

El éxito del cuplé fue extraordinario desde principios de siglo hasta los años 30; a partir de ese momento pierde su posición de privilegio frente a los ritmos de tinte andaluz, un fenómeno que ya se había producido casi con las mismas características a finales del siglo XVIII. Sin embargo, tanto se populariza el término francés que termina por dar nombre a todo tipo de canción personalizada que se interpreta en cafés cantantes y salones de variedades. Las cupletistas o canzonetistas cantaban indistintamente traducciones de canciones de éxito francesas, es decir, cuplés seudoparisinos o temas de autores españoles que contenían personajes y ambientes referidos a España y a sus personajes y regiones más típicas: Madrid, Andalucía, Aragón; los mismos que dominaban en el teatro chico y en los sainetes.

¹⁶⁵ Rodríguez Almodóvar, Antonio, “Así habla la copla andaluza” y “Así habla la copla andaluza II”. Ambos artículos publicados respectivamente en *El País* los días 6 y 13 de junio del año 2000. (Hemeroteca).

llaman aflamencarse), configurándose como un híbrido entre una cosa y otra. En esta línea de interpretación están las más famosas canciones de los años 30: *Falsa Monea*, *La bien pagá*¹⁶⁶, *Ojos verdes*, *Antonio Vargas Herdedia*. Mas el futuro está lleno de

¹⁶⁶ Unos de los frutos más valiosos de la colaboración que los letristas y compositores Ramón Perelló y Juan Mostazo iniciaron en Madrid de los años treinta fue esta *Bien pagá*, una de las joyas del género de la copla, la culminación de las canciones dedicadas al amor y el desengaño, destacando la síntesis argumental y la belleza de la letra de la composición.

Naturalmente, ha pasado al repertorio de la mayoría de los grandes intérpretes del género, destacando en primer lugar, la versión de Miguel de Molina, como la de Concha Piquer o Estrellita Castro. En época reciente, artistas como Isabel Pantoja, Carlos Cano e, incluso, Diego el Cigala, han venido dando nueva vida a esta historia de abandono, de pasados tormentosos, de amor verdaderamente pasional.

*Na te debo,
na te pío,
me voy de tu vera
olvíame ya,*

*te he pagao con oro
tus carnes morenas,
no maldigas paya
que estamos en paz.*

*No te quiero,
no me quieras,
si to me lo diste
yo na te pedí,
no me echas en cara
que to lo perdiste,
también a tu vera
yo to lo perdí.*

*Bien pagá,
si tú eres la bien pagá
porque tus besos compré,
y a mí te supiste dar
por un puñao de parné,
bien pagá, bien pagá,
bien pagá fuiste mujer.*

*No te engaño,
quiero a otra,
no creas por eso
que te traicioné,
no cayó en mis brazos
me dio sólo un beso,
el único beso
que yo no pagué.*

*Na te pío,
Na ma me llevo
entre estas paredes
dejo sepultás,
penas y alegrías
que te he dao y me diste,*

sorpresas para cuando los investigadores del tema quieran tomarse en serio el abundante patrimonio de las palabras andaluzas y el mundo de los conceptos, ideas y creencias en la semántica de un habla, genuina expresión del sentir de un pueblo. La lírica cantada en andaluz se apoyaba en tres pilares: el flocor (lírica tradicional, sevillanas, romances, canciones infantiles), el flamenco (lírica artística aunque anónima las más de las veces), y la copla (lírica popular, casi siempre de autor) y del que realizaremos un acercamiento a ese complejo fenómeno, a través de su vertiente más melodramática o sentimental, como es la copla o canción andaluza.

Rafael Cansinos Asséns en 1936 realiza unas importantes puntualizaciones para abordar los orígenes espacio- temporales de la copla, que anteriormente ya abordaron otros autores como Antonio Machado Álvarez, *Demófilo*¹⁶⁷, Rodríguez Marín o Asín

*y estas joyas que ahora
pa otro lucirás.*

*Bien pagá, si tú eres la
bien pagá
porque tus besos compré,
y a mí te supiste dar
por un puñao de parné,
bien pagá, bien pagá
bien pagá fuistes mujer.*

Esta copla es estandarte en el repertorio de Miguel de Molina. Fue escrita durante la Segunda República. Fue una canción republicana, como declaró Rafael de León al referirse a ella: Por una orilla del río de la guerra iba Concha Piquer cantando *Ojos Verdes*, y por el otro iba Miguel de Molina cantando *La Bien Pagá*. Quizás por eso, y porque su mensaje no encajaba con la moral impuesta por los vencedores, fue una canción maldita durante la dictadura. Tanto es así que, tras finalizar la contienda, su autor pasó muchos años en la cárcel, por republicano, y su intérprete vivió exiliado en Argentina hasta su muerte. Su reivindicación se produjo al finalizar la dictadura y, desde entonces se han grabado muchas versiones de esta pieza. Era una forma de corregir una idea que tachaba a todo género musical de franquista por la utilización que el régimen hizo del mismo. Las canciones, al margen de consideraciones políticas, son del pueblo que las canta y *La Bien Pagá*, al cabo de los años, ocupa un lugar destacado en el repertorio de la copla andaluza.

¹⁶⁷ Vid. Machado Álvarez, *La copla andaluza* volumen inserto en la obra *Evolución de temas literarios*.

El escritor sevillano propone estudiar esta manifestación oral como documento étnico producto de un cúmulo cultural que comienza en la Prehistoria “los crótalos de la Cueva de la Zájara, constituyen los instrumentos musicales más antiguos hallados en Andalucía”. Existen, por tanto, diversas etapas históricas que señalarían la evolución del cante de Andalucía, fundamentalmente del flamenco. En Al-Ándalus en la etapa del dominio musulmán hay constancia de ello como puede verse a través en el siglo IX a través de Zirgab, cantor de origen persa, quien fuera considerado el precursor de la guitarra española (le añadió una quinta cuerda al laúd árabe); también se puede destacar del poeta ciego de Cabra, Muqaddam a quien se le atribuye la aparición de un canto popular denominado jarcha en el siglo XI, indiscutible referente en el pasado remoto de la copla, dado sus similitudes tanto formales como temáticas. Ambas son composiciones breves, salida o cierre de un poema mayor y en cuanto al tema ambas recurren al lamento amoroso, del que participa un interlocutor u oyente. También se relaciona a la copla con el zéjel poema andalusí de corta duración, dividido en tres versos asonantados y uno de vuelta, introductorio del estribillo.

Existe un vacío documental, dada la pérdida de testimonios orales tanto de Al-Ándalus como de épocas anteriores como posteriores al periodo musulmán, por lo que dicho vacío intenta paliarse a partir de la corriente romántica y su interés por lo oriental en el siglo XIX. En Los Cuentos de la Alhambra Washington Irving describe los cantos de los arrieros andaluces como rudos y sencillos, de escasas

Palacios. Pero la aportación definitiva con que contamos para el nacimiento de la copla actual podemos cifrarla a partir del siglo XIX que es cuando goza de un reconocimiento poético. Bajo la influencia de la canción italiana y francesa se va a implantar un modelo de canción breve y de carácter narrativo apenas tres minutos de media, acompañada de determinados instrumentos musicales como el piano (después la orquesta) así como la identificación de sus autores, músicos y letristas, como la de sus intérpretes. De este modo la copla o el decir popular va a perder el anonimato de sus creadores, aunque no deja de ser una pieza musical colectiva, pues la fuente de inspiración es el pueblo. Del pueblo y para el pueblo. No olvidemos el poema de Manuel Machado al que anteriormente hicimos referencia: “Hasta que el pueblo las canta...” El pueblo es fuente, receptor u oidor que seguirá apropiándose de las composiciones y recreándolas. Las coplas, manifestación de la gente sencilla de generar cultura, se vinculan a todos y cada uno de los momentos de la vida. En los cantares, el pueblo se nos presenta tal cual es. *Cantares*: “Vino, sentimiento, guitarra y poesía,/ hacen los cantares de la patria mía./ Cantares /Quien dice cantares, dice Andalucía”. (M. Machado).

Hay numerosos escritores del XIX que las respaldan defendiendo su autenticidad y su valor poético, entre los que cabe citar, entre otros, al sevillano Luis Montoto¹⁶⁸, escritor erudito y máxima referencia en la vida literaria, alcanzando importantes metas en el terreno de la investigación folclórica andaluza, paremiología y lexicología. Y, sobre todo, del también poeta, sevillano universal, Gustavo Adolfo Bécquer quien otorga a estas canciones un interés y valor poético antes desconocido, pues estas composiciones populares eran rechazadas en los círculos poéticos cultos.

inflexiones, aceptando, asimismo, que esta facilidad para el canto y la improvisación ha sido heredada de los moros.

Cansinos Assens sostiene la influencia de otros elementos orientales en el nacimiento de la copla: la aportación judía y gitana. A las investigaciones sobre la base morisca de la copla se suma la posibilidad de que este canto como salvación o redención artística para esos pueblos condenados desde sus más remotos orígenes a ser perseguidos y desposeídos de sus tierras, pueblos apátridas condenados al exilio que buscan refugio y consuelo en el amor como única salida esperanzadora. Todo conspira para atribuirles un origen oriental a esos cantos. La hipótesis judío-morisca, la hipótesis gitana. Cualquiera arrastra una carga de perdidos tesoros, de desastres, en que sólo el amor se salva, y aún éste, maltrecho y dolorido, participando del general estrago. Porque el amor, en la copla, no es una estrella de ventura, sino que le alcanza el universal desencanto y está sometido, como todo a los albuces del destino.

¹⁶⁸ Símbolo de la cultura sevillana, sus estudios sobre las costumbres andaluzas le colocaron junto a Estébanes Calderón y Francisco González Marín. En su obra *Los corrales de vecinos* escribe, como Rafael de León, las letras para sus coplas, desde la experiencia y el conocimiento vivido y rico en expresiones cotidianas, la vida y costumbres de las clases populares urbanas a finales del siglo XIX y principios del XX en los corrales de vecinos. Eran la primera morada del pueblo trabajador. Según J.A Lacomba: sequía, paro campesino y hambre fueron las plagas que azotaron el mundo rural andaluz en los inicios del XX. La dureza de su vida diaria la suavizaba con el cante: El trabajador canta que se las pela; el zapatero remendón, que se apostaba en el patio, canta al par que cose, y habla con el que entra y con el que sale, y con las vecinas. Un paquete de frases proverbiales y modismos, puede considerarse otra de sus obras más relevantes.

-Vid. Lacomba, Juan A. *Historia contemporánea de Andalucía. De 1800 a la actualidad*. Ed. Almuzara, Córdoba, 2006.

-Vid. Montoto, Luis. *Los corrales de vecinos*. (Recopilación de 14 artículos unidos por el común denominador de las costumbres, las creencias y modos de vida del pueblo llano de Sevilla que habitaba los corrales de vecinos). Biblioteca de temas sevillanos. Servicio de publicaciones del Ayuntamiento de Sevilla, 1981.

El verdadero reconocimiento tanto de la copla como del cante flamenco desde finales del XIX se ve avalado y valorado con los estudios de filólogos e investigadores de etnomusicología que tratan de indagar en los orígenes antropológicos de estos fenómenos, y la publicación de diversas antologías o cancioneros, entre los que sobresale, el antes citado, *Colección de cantes flamencos*, de Antonio Machado Álvarez, *Demófilo*, publicada en 1981. Esta labor la continuarían, en su mayor parte, los poetas de la Generación del 27, influidos por esa sensibilidad popular de las “Letrillas” de Góngora; también como antes referimos, los hermanos Machado demuestran su amor y sensibilidad por la cultura del pueblo en su obra teatral *La Lola se va a los Puertos*; los Álvarez Quintero en *Malvaloca*, e incluso el poeta de *Eternidades*, Juan Ramón Jiménez, en su obra *Voces de mi copla*; Francisco Rodríguez Marín en *El alma de Andalucía en sus mejores coplas amorosas*; también los escritores: Salvador Rueda, Fernández Caballero, Narciso Díaz Escobar, Arturo Reyes o Francisco Villaespesa, entronizan estos cantares como fuente primaria del alma del pueblo. Según Cansinos Assens¹⁶⁹, estos escritores se inspiran en el molde de esa copla porque la copla andaluza es como un soneto popular, más agitado y vivo; pero, como él, prestándose a todo y pudiendo ser madrigal y epigrama y lección ascética y mística jaculatoria.

Lo que resulta incuestionable, y lo analizaremos en los textos del Corpus teatral seleccionado para esta investigación, es que la copla va vivir su época de esplendor, tras la Guerra Civil, concretamente en las décadas de los 40 y 50 en las que alcanzó un incomparable éxito de público. La difusión de la copla se lleva a cabo en los teatros donde alcanzan su plenitud esos añorados para muchos espectáculos folclóricos; en los cafés cantantes que aún perduraban y, sobre todo, a través de la radio de cretona que, tras las ventanas abiertas, dejaban en el aire el suspiro sentimental de esas musiquillas pegadizas que, como por arte de magia, penetraban en el corazón de los viandantes. También se fueron generalizando las grabaciones discográficas de mayor calidad a partir de 1952, con la sustitución del disco de pizarra por el de vinilo y aparecen una serie de letristas y compositores musicales. De un lado, grandes poetas capaces de sintetizar en unos versos, una historia de amor o desamor, odio, venganza, celos, pasión, vino, hasta llegar al crimen. Melodrama en estado puro: canto de amor y muerte¹⁷⁰. Poetas que han de someterse a las reglas, además de la composición literaria, de la musicalidad. Poetas de la talla de Raffles, Gil Asensio, los Quintero u Oliveros Castellví, y tras la guerra civil, el más grande del género, Rafael de León (1908-1982), un aristócrata sevillano- marqués del Valle de la Reina, marqués del Moscoso y conde de Gómara-, perteneciente a la generación del 27 por derecho propio; el dramaturgo y escenógrafo, Antonio Quintero, Antonio García Padilla, Salvador Valverde, Xandro Valerio y José Antonio Ochaíta. De otro lado, músicos desde Ruperto Chapí, Tomás Bretón, Fernández Caballero, Pablo Luna y, posteriormente, ya entrados en los cuarenta, Manuel López Quiroga Miquel, Juan Mostazo, Juan Solano, Genaro Monreal, Montorio, Muñoz Román, Fernando Moraleda, y los maestros Perelló y Gordillo, por citar sólo unos pocos nombres.

El trío de ases, Quintero, León y Quiroga fue el más famoso y prolífico grupo de autores que el mundo de la copla haya dado jamás y, más tarde, también fueron

¹⁶⁹ Cansinos Assens, *La copla andaluza*, op.cit.

¹⁷⁰ Letras del alma, del pueblo, de la calle, se sintetizaron en microhistorias a veces, desgarradoras, a veces, misteriosas y, a veces, llenas de la alegría de un patio de vecinos en noches de verano.

renombrados autores, Ochaíta, Valerio y Solano. Inmejorables intérpretes que van desde La Goya, Raquel Meller, Mari Paz¹⁷¹, Amalia Molina, Estrellita Castro, Imperio Argentina y, entre otras, (ya en plena posguerra) de la talla de Concha Piquer, Juanita Reina o Lola Flores, otro trío insuperable tanto por su voz, señorío, gracejo, belleza, puesta en escena y fuerte dramatismo. Pues eran auténticas actrices que teatralizaban una fábula viviendo en primera persona los sentimientos de dolor, celos, amor y desamor con tal fuerza y vigor que se convirtieron en auténticas sacerdotisas de la copla andaluza. Amor y poesía cada día, decir juanramoniano que podríamos aplicar a la copla andaluza. Los intérpretes, en su mayoría eran femeninas; aunque también podemos destacar la presencia masculina como es el caso del malagueño Miguel de Molina, Angelillo, Manolo Caracol, Juanito Valderrama o Antonio Molina por citar algunos nombres, de considerable calidad artística y proyección internacional¹⁷².

También es cierto que el propio planteamiento de la copla y su propia temática no solían plantear, en principio, ninguna objeción a la férrea censura del momento: sus historias narran lances amorosos, desencuentros y aventuras pasionales, exentos de erotismo y desvaríos por parte del hombre. En pocos casos se señala abiertamente el adulterio. Pero de eso ya hablaremos en el siguiente capítulo cuando abordemos el estudio de los textos donde estarán presentes temas como la victimización de la mujer, el patriarcalismo, y donde encontraremos temas comprometidos y, ocasiones, en que se recrea una escena cargada de sensualidad, que no le queda otra opción que

¹⁷¹ Otro de los grandes mitos fue la excepcional tonadillera y bailarina Mari Paz (considerada heredera directa de Antonia Mercé *La Argentina*), que falleció en 1946, a los veintidós años, en pleno auge de su carrera profesional. De ella cantaron su celebridad y su buen hacer el poeta Rafael de León: “La mejor bailarina que había en el mundo”; el escritor y crítico teatral Alfredo Marqueríe: “Era una de las figuras de más mensaje y de más promesa dentro de la coreografía nacional”; el escritor Tomás Borrás, esposo de La Goya: “Bailó sin ruido y sin mover el aire. La de Mari Paz era esa actitud de las Victorias antiguas de lanzar el cuerpo hacia adelante en anhelo de azul y de altura, el mentón saliente proa, los ojos cerrados, las manos hacia atrás, esquema de cola de pájaro, el pecho palpitante, ofrecido, y el breve pie siempre suspenso porque para iniciar el ancho vuelo basta una débil flexión era, como la melodía del óboe, miel y dulzura de melodía de movimientos. Estaba hecha de humilde barro con el que el pueblo de España moldea sus figuras capitales; de un poco de barro aragonés de cualquier Fuentedetodos. Salió y nació así, como Goya o Cajal, dotada, perfecta, intuita, sabiéndolo y diciéndolo con su penumbroso gesto elegante. Ni academias, ni centros que se llaman culturales pisó, maestra desde el balbucir. Sólo detrás de ella, dos mil quinientos años de danza española. A la romana podríamos definirla en epitafio: No pisó, resbalaba”. (Borrás, Tomás, “Mari Paz”, *ABC*, Madrid, 15 de marzo de 1946).

Además de la excelsitud de su baile cantaba con muy bella voz, gran gusto y variedad de matices, como puede observarse en algunas de las pocas grabaciones que dejó. Entre ellas, las tan populares *Coplas de Luis Candelas* y *Las cositas del querer*. En Madrid hizo su última aparición en el teatro Reina Victoria, donde en la estampa final titulada *Gloria la Petenera*, se moría y el pueblo, representado por bailaores y bailaoras, la izaba en las palmas de las manos para conducirla a su tumba, donde la enterraban cantando. El público enfervorizado lloraba y aplaudía de pie. Toda una premonición porque al poco se produjo su prematura muerte. Mal fario el de la petenera.

Vid. Barreiro, Javier, *Voces de Aragón: intérpretes aragoneses del arte lírico y la canción popular (1860-1960)*, Ibercaja, Zaragoza, 2004, pp. 163-169.

¹⁷² Entre otras figuras que han tratado la copla de modo un tanto lateral, imprimiendo un sello más o menos peculiar, habría que citar a Nati Mistral, Sara Montiel, Rocío Dúrcal y Concha Márquez Piquer, absoluta heredera de su madre, Concha Piquer.

La relación de voces e intérpretes soberbios (ya mencionados en el texto) tiene un broche de oro, en nuestros días, con dos espléndidas voces: Pasión Vega y Carlos Vargas.)

ser revisada por la censura. Tal es el caso de *Ojos Verdes*¹⁷³, copla para la que Rafael de León realiza siete versiones diferentes, algunas de ellas despojadas de sus valores eróticos: por ejemplo, se sustituyen los versos: “Apoyá en el quicio de la mancebía”, por “Apoyá en el quicio de tu casa un día”. O “Vimos desde el cuarto despertar el día” por “Vi frente a tus ojos despuntar el día”. Sin embargo, el público ignora estas modificaciones y sigue cantando el texto original.

Por otra parte, la mujer se convierte en la protagonista de la copla, como narradora-cantante de una historia (donde se ahonda en las pasiones humanas) que interpreta con sus necesarias dotes de actriz dramática, en un intento de identificar el sentir doloroso y solitario de éstas en un tiempo que las excluía. De este modo, la copla representa una vía de escape para las mujeres o un refugio para aliviar sus penurias en un momento oscuro de tristezas y escaseces económicas. De ahí su carácter liberador.

Las letras de la copla clásica despliegan historias de sentimientos desbordados, en los que los personajes se ven superados por unas pasiones que no pueden ni quieren controlar. La estructura de sus estrofas tiene el ritmo A-B-C-B. Vocalmente requiere de intérpretes con gran control de la proyección del aire para lograr una voz

¹⁷³ *Ojos verdes* se compuso en los años 30 con letra de Rafael de León y Salvador Valverde y Música del maestro, Manuel López Quiroga. La canción surgió en un encuentro en 1931 entre Rafael de León, su gran amigo Federico García Lorca y Miguel de Molina en el café *La Granja Oriente* de Barcelona cuando Lorca estrenó *Yerma*. Durante la conversación, llena de nostalgia, Rafael escribió en una servilleta algunas frases sobre el verde típico de Andalucía, inspirándose en el *Romance sonámbulo* de Lorca: *Verde que te quiero verde./Verde viento. Verdes ramas. / El barco sobre la mar/ y el caballo en la montaña./Con la sombra en la cintura/ella sueña en su baranda, /verde carne, pelo verde,/con ojos de fría plata. / Verde que te quiero verde. /Bajo la luna gitana, /las cosas le están mirando/y ella no quiere mirarlas.* Hay un curioso dato, a modo de chascarrillo punto de humor en aquella conversación que me relata el hijo del maestro Quiroga, Manuel López Quiroga y Clavero. Al parecer, cuando Federico comprobó la existencia de repetidos verdes en esa servilleta le insinuó con cierta ironía que si no le parecía que había demasiados verdes en lo que sería el esbozo de su canción: *Ojos verdes, /verdes como la arbahaca, /verdes como el trigo verde, / y el verde, verde limón. /Ojos verdes, verdes/con brillo de facas/que shanclavaíto en mi corazón/pa mi ya no hay soles, luseros ni luna,/no hay más que unos ojos que mi vía son. /Ojos verdes, verdes como la arbahaca, / verdes como el trigo verde, /y el verde, verde limón.* Al parecer el poeta granadino estaba aludiendo a sus similitudes con su *Romance sonámbulo*.

Ojos Verdes, de trasfondo romántico, fue estrenada en el teatro *Infanta Isabel* de Madrid durante el segundo acto de la obra *María Magdalena* del trío Quintero, León y Quiroga. Por su parte, tanto la música como su título, fue dedicada al color de los ojos de Fuensanta Clavero, esposa del compositor Manuel López Quiroga.

Según Manuel Román: transcurría 1935 cuando Manuel Quiroga quería dedicarle una canción al gran amor de su vida. Les encargó la letra a los citados autores insistiendo en el color verde de los ojos de su esposa. Firmada ya esa letra el maestro Quiroga se puso ante su piano y en poco tiempo quedó lista la inmortal composición. Continúa Manuel Román: tardó en saberse quién era la dama en cuestión, dueña de unos ojos color esmeralda. Porque ninguno de sus autores dijo en público quién era. Y menos aún el maestro Quiroga, que guardó para sí ese secreto, el de la identidad de su esposa. Pasaron bastantes años para que fuese desvelado el secreto. Como se ha referido anteriormente *Ojos Verdes* comienza con un verso atribuido a Salvador Valverde que dice: *Apoyá en el quicio de la mancebía*. Nos preguntamos ¿cómo el poeta Valverde que conocía a quién iba destinada la letra pudo contextualizarla a la puerta de una casa de citas granadina?. Tal vez así puede explicarse el pudor de la familia en revelar su identidad. Mas a pesar de ello, el maestro Quiroga nunca quiso que se le cambiara esa letra. Ni él ni su esposa pusieron nunca reparo a lo ya referido sobre el vocablo mancebía. Fue, como ya se ha referido en líneas anteriores, la censura franquista la que mutiló ese comienzo literario.

Vid. Román, Manuel. “La historia poco conocida de ojos verdes, 30 aniversario de la muerte de Quiroga”. Artículo publicado en *Libertad Diogital*, el 17 de diciembre de 2018.

potente con dominio del vibrato, constituyendo estas dos sus principales facetas. Generalmente se hace uso del acento andaluz, con elementos fonéticos propios del dialecto. Ceceo, seseo, trastocación, l-r, pérdida de consonantes intervocálicas, uso del yeísmo, aspiración de la h inicial, aunque no siempre es así, habiendo salido grandes intérpretes de toda la geografía española. La textura tiende a ser afluamencada, si bien importantes intérpretes, como Concha Piquer (valenciana), o tal vez Juanita Reina (por el especial vibrato de su voz) escapan de esa genérica textura afluamencada, otorgando a la copla un carácter más lírico y ortodoxo¹⁷⁴. Una de las primeras cantantes de copla fue Pastora Imperio. En una época en que aún se cantaba cuplé, que más tarde derivó en canción española o copla. Sin embargo, es Estrellita Castro la que le brinda tonadillas flamencas muy acordes con su estilo.

La copla del franquismo, sometida a la censura, ensalza la belleza y la beatitud de los paisajes geográficos y humanos andaluces; fomenta los tópicos, en una época de miseria económica y política. Las coplas de finales del siglo XIX y principios del XX reconocían la verdadera faz de Andalucía no sólo su parte idílica o arcádica. Las canciones o coplillas de los campesinos con su tono irónico y satírico se extinguen: "Clérigos y confesores/obispos y cardenales./ En la hora de morí/seremos todos iguales". Y como en tiempos de aquellos humillados y ofendidos, musulmanes, judíos y gitanos, su protesta aparece velada por la voz del drama o de la tragedia. Por todo ello, en la copla andaluza hay un sabor amargo, agri dulce, en ocasiones, pero suele ser melodrama en estado puro. Aunque en ocasiones se vislumbra cierto tono de comicidad en algunas de ellas, son sin duda mucho más abundantes los dramas e incluso las tragedias en la copla que las situaciones cómicas.

Según Cansinos Assens, la copla andaluza, es una confluencia de nostalgias y líricas protestas de razas vejadas y oprimidas que se confían a la forma inocente de la música hasta tarareada, para más disimulo, pues el cante jondo empieza por un susurro, como el canto llano de la catacumba¹⁷⁵.

En muchas ocasiones, la copla es la experiencia viva del autor la que aquí canta, la que aquí vibra como lo hacía la del poeta Rafael de León, a mi juicio, mal llamado letrista de coplas. Él era la voz del pueblo, de la que se nutría y con la que sentía ese desconchón irremediable en la pared de la vida. Eso es poesía. Como ese personaje suyo retratado en una copla, que escribe versos en su mayoría de amores vividos, sentidos y vertidos en el molde de estas canciones, que son fruto de la tierra y del hombre. La pasión, vivida personalmente en las coplas es la que nos emociona porque de esta autenticidad de sentimientos brota la compenetración con el sentir de la colectividad, y el verismo de las expresiones del habla andaluza. Por las páginas de los cancioneros flamencos y de copla andaluza, asoman los tópicos de la rima fácil, los versos breves, aunque a veces, podemos detectar algunas imperfecciones como la confusión de la rima asonante y la consonante o el incumplimiento de la pauta métrica. Aunque debemos tener en cuenta que estamos ante poemas escritos para ser cantados y no para ser leídos. El hecho de ser letras de cante las redime de aparentes imperfecciones detectadas a la hora de su lectura. El ritmo exigido por la voz, la expectación de un público apasionado, tienen sus condicionantes, muy distintos a los

¹⁷⁴ Juanita Reina (sevillana, más que por su formación, fue por su vibrato muy próximo a la lírica, apto para interpretar zarzuelas o incluso óperas. Poseía una voz, calificada por especialistas, de contralto. Resultaba muy poco afluamencada).

¹⁷⁵ Cansinos Assens, Rafael. *La copla andaluza*, op. cit.

del lector solitario. Mediante palabras expresadas con amor se puede alcanzar la belleza, la auténtica poesía reveladora de valores eternos.

Es el arte de la letra de la copla, el que Lorca estimaba sobremanera:

“...una de las maravillas del cante jondo, aparte de lo esencial melódico, consiste en los poemas. Si el poeta entra en el alma del pueblo, ¿quiere algo más bello? ¡Entrar en el alma del pueblo, he aquí la poesía!, decía el poeta. El arte de la palabra, en las coplas, puede traernos el asombro, viajando en el modesto vehículo del lenguaje popular”.¹⁷⁶

(Fuente del texto: Romero Portillo, José; Universidad de Sevilla. Copla Andaluza. Documento publicado en Andalupedia, 2013).

En España, la copla, ese arrebato asonantado¹⁷⁷ nació al principio de los años 20 y floreció, como ya se apuntó, a partir de los 40, manteniéndose como género popular español hasta que en la década de los 60 se vio desplazada por la música anglosajona¹⁷⁸. Una de sus máximas representantes fue la ya citada Concha Piquer. Lola Flores, Imperio Argentina, Juanita Reina, Marifé de Triana, Antoñita Moreno, Gracia Montes, Rocío Jurado, Miguel de Molina, Pepe Blanco, Juanito Valderrama, Angelillo, Tomás de Antequera, Manolo Caracol, Antonio Molina, El Príncipe Gitano, Miguel de Los Reyes o Manolo Escobar, entre otros, son algunos de los mejores intérpretes de copla de la historia de España¹⁷⁹. En la época de la transición hasta finales de siglo, Carlos Cano fue la figura fundamental en el resurgir de la copla andaluza. En los últimos años han aparecido artistas de renombre como Pasión Vega, Pastora Soler, Diana Navarro, Concha Buika, Estrella Morente, María José Santiago, Manuel Lombo, Carlos Vargas, o inclusive Plácido Domingo que se atrevió con el género. Todos ellos han ido revisando, con versiones, las creaciones clásicas de los grandes compositores de la copla y a la vez actualizando el género a los nuevos tiempos del siglo XXI.

Veamos un breve esquema de la evolución del género a través de algunas de sus más famosas coplas:

AÑOS 20

-*Cuna cañí* de Bolaños, Durán y Ortiz de Villajos, creada para la gran Pastora Imperio en 1928. Se hicieron otras versiones para Lola Flores, Isabel Pantoja...

AÑOS 30

¹⁷⁶ Rodríguez-Izquierdo Gavala, Fernando. Cauce. Núm. 18-19. Centro Virtual Cervantes.

¹⁷⁷ Arredondo Pérez, H. (2014). “Andalucía y la mujer en la copla”. En García Gallardo, F. J.; Arredondo Pérez, H. *Andalucía en la música. Expresión de comunidad, construcción de identidad*. Centro de Estudios andaluces, Sevilla, 2014, pp. 125-147.

¹⁷⁸ El apoyo del régimen franquista a la copla como símbolo de identidad le valió críticas de algunos sectores. Pese al rechazo por identificarlo con la dictadura, artistas como Carlos Cano, Joan Manuel Serrat reivindicaron y ofrecieron una nueva imagen del género ayudando a su revitalización.

¹⁷⁹ En las últimas décadas han cantado coplas nombres como Isabel Pantoja, María Jiménez, Martirio, el cantaor Miguel Poveda.

-*María de la O*, zambra de León y Valverde¹⁸⁰, creada para Estrellita Castro en 1933. (Cuenta la historia de amor entre una joven gitana y el dueño de un cortijo. En 1936 ya se rodaba la primera versión cinematográfica, protagonizada por las bailaoras Carmen Amaya (quien también interpretaba la canción y Pastora Imperio).

(Otras versiones para Lola Flores, Isabel Pantoja, Marifé de Triana.)

-*Rocío*, fue el primer éxito que obtuvieron juntos, Rafael de León y Manuel López Quiroga. Fue cantada en 1933 por Imperio Argentina, siguiéndolo una larga trayectoria en las voces de otros cantantes, tanto hombres como mujeres y con distintas versiones. En ella destaca la temática tópica de las coplas en la que un galán conquistador intuye que la mocita que lo mira tras la reja se siente atraída por él y entra en el juego zalamero, para alejarse después, dejándola rota de dolor y tristeza y sumida en los recuerdos.

*Se alejó el mocito de la vera mía;
fue mentira todo lo que me juró
y mis ojos lloran tras la celosía
por aquel cariño que se marchitó.*

-*Ay, Maricruz*, de Valverde, León y Quiroga, fue cantada por una gran variedad de artistas, como Estrellita Castro e Imperio Argentina entre otros. La copla nos habla de la belleza de una joven que enamora a un hombre y ella le jura su amor, pero después la abandona y se arroja a los brazos de otros hombres. Esta copla forma parte del trío de las Marías, compuesto por *María de la O*, *María Magdalena* y *Ay, Maricruz*. Rafael de León escribió estas tres canciones seguidas, ocupando el segundo, tercer y cuarto puesto en su lista, ya que la primera pieza escrita por el poeta fue el pasodoble *Rocío*. Resulta curioso que esta copla fuera estrenada en 1934 por Concha Piquer, quien finalmente no la grabó. La primera grabación de *Ay, Maricruz* la realizó el mismo año, 1934, Estrellita Castro. Un año más tarde sería Imperio Argentina quien la registrara. Esta señera copla del cancionero popular ha recibido un número importante de versiones de artistas como Marifé de Triana, Dolores Abril, Carlos Cano, Plácido Domingo, Carlos Vargas.

-*El día que nací yo* de Quintero, Guillén y Mostazo, creada para Imperio Argentina en 1936. (Otras versiones para Sara Montiel, Gloria Romero, Plácido Domingo, Carlos Cano, Montserrat Caballé).

-*Suspiros de España*¹⁸¹, popular pasodoble español compuesto en 1902 por el maestro Antonio Álvarez Alonso. En 1938 se le añadiría letra por Juan Antonio Álvarez

¹⁸⁰ El escritor, poeta y letrista, nacido en Buenos Aires, Salvador Valverde, se dejó seducir desde su juventud por el mundo de las letras, por el influjo de Rubén Darío, llegando al mundo de la canción por consejo de una diva italiana. Se cría en la capital del Guadalquivir, la que conformaría ese gusto por la tradición más castiza sevillana que más tarde se vería plasmado en coplas. El tema, tal vez, del olvido de Valverde se deba a la llegada de la guerra civil y su clara tendencia republicana. La guerra le sorprende en Barcelona junto al también poeta y letrista, Rafael de León. Una vez comprobada la vigencia de Franco en el poder, marcha a Argentina. Apenas ya se le menciona en España. León y Quiroga-que continúan su producción conjunta-incorporan a un nuevo autor, Antonio Quintero.

¹⁸¹ Sobre el origen de *Suspiros de España*, el músico García Segura señala:

Cantos, sobrino del compositor, para ser cantada por Estrellita Castro en la película homónima. (Otras versiones, en ocasiones cambiando la letra, para la gran Concha Piquer, Rocío Jurado, Sara Montiel, Mercedes Ríos).

-*Triniá*, pasodoble compuesto en 1936 por los autores Valverde, León y Quiroga, para Cocha Piquer (Otras versiones para Rocío Jurado, Dolores Abril o Marifé de Triana, entre otros). La copla nos cuenta la historia de un aprendiz de pintor, Juan Miguel, que acudía diariamente a un museo de Sevilla para aprender del arte de los grandes maestros. Allí conoce a una muchacha, Triniá, protagonista femenina de la fábula, de la que se enamora perdidamente. Pero un día llega al museo un hombre poseedor de una gran fortuna, que logra conquistar a la Trini con su poder. El joven pintor queda sumido en una profunda tristeza y desolación.

*Al museo de Sevilla
iba a diario Juan Miguel, Iba a diario Juan Miguel,
a copiar las maravillas
de Murillo y Rafael.
Y por la tarde como una rosa
de los jardines que hay al entrar;
Pintaba a Trini pura y hermosa
Como si fuera la Inmaculá*

*Y decía el chavalillo,
¿pa que voy a entrar ahí,
Si es la Virgen de Murillo,
La que tengo frente a mí?*

*Triniá, mi Triniá,
La de la Puerta Real,
carita de nazarena,
con la Virgen Macarena
yo te tengo compará,
algo en tu vía envenena,
¿qué tienes en la mirá
que no me pareces buena?*

“El maestro Álvarez Alonso ofrecía conciertos animando las veladas del café *La Palma Valenciana*, en la calle Mayor de Cartagena. Una noche, al terminar su actuación, enseñó a sus amigos una melodía en forma de pasodoble que había escrito sobre una mesita del café, y que pronto fue acogida con alborozo por su clara inspiración.”

En su recorrido nocturno, se detuvo ante la confitería *España*, ubicada frente al café de sus actuaciones, y observando una confitura típica llamada suspiros (avellanas caramelizadas), se inspiró para bautizar *Suspiros de España* a su nueva partitura.

El pasodoble fue estrenado por la Banda de Música del tercer Regimiento de Infantería de Marina (actualmente tercio de Levante) dirigida por Ramón Roig y Torné, el día Corpus Christi de 1902 en la plaza de San Sebastián de Cartagena. Las ordenanzas militares impedían que el maestro Roig cediera la dirección para el estreno a Antonio Álvarez Alonso, su buen amigo y autor de la obra, dada la condición civil de éste.

En los exilios provocados por la Guerra Civil Española y sobre todo en la emigración, el pasodoble *Suspiros de España* simbolizó para algunos la nostalgia del país perdido (García Segura, Alfredo. *Músicos en Cartagena. Datos Biográficos y anecdóticos*. Ed. Ayuntamiento de Cartagena, Cartagena, 1995).

*Triniá, ay, Trini
mi Triniá.*

*El museo sevillano
Un mal día visitó
Un banquero americano
Que de Trini se prendó.*

*Y con el brillo
De los diamantes,
La sevillana quedó cegá,
Y entre los brazos
de aquel amante
huyó de España la Triniá,
y ante el cuadro no acabao,
así decía el pintor,
tú me has hecho
un desgracio,
¿sin ti que voy a
hacer yo?*

Al Estribillo
*Triniá, mi Triniá...*¹⁸²

-*Ojos verdes*, de Valverde, León y Quiroga, 1937 (Referencia anterior).

-*En las cruces de mi reja*, de Quintero y Mostazo para Estrellita Castro en 1938.
(Otra versión para Gracia Montes).

Son años en los que triunfa plenamente Imperio Argentina, quien aunque nacida en Buenos Aires, por su gracia y por su arte fue apellidada La novia de España. Triunfó en el cine y en la canción, con unas de las voces mejor timbradas de la canción española. Sus películas *Morena Clara*¹⁸³ (1936) junto a Miguel Ligeró y Manuel Luna y

¹⁸² En el estribillo nos llama la atención cómo el posesivo *mi* es una forma de vincular al amante con la mujer como si fuera algo que le pertenece, un objeto de posesión. Recursos de cosificación típico del amor cortés tradicional. La mujer aparece como propiedad del hombre.

¹⁸³ La película está basada en la comedia teatral *Morena Clara*, de Antonio Quintero y Pascual Guillén, autores, al parecer, especializados en comedias calés. Estrenada el 8 de marzo de 1935 en *El Teatro Cómico* de Madrid con el subtítulo de Comedia en tres actos y un juicio oral, la pieza había alcanzado gran popularidad. La interpretación de la famosa actriz Carmen Díaz hizo que el público se identificase con su creación del personaje de Trini. A través de ésta, una morena clara o gitana cruzada, y otros marginados sociales que simbolizan la libertad y el deseo de independencia, los autores tocaban tangencialmente temas candentes del momento sin nombrarlos de forma directa.

Florián Rey realizó una excelente traslación a la pantalla, dotando al texto de una humanidad de la que carecía en el teatro. La obra no contenía canciones luego incluidas en el filme, aunque la letra de alguna de ellas era recitada por la protagonista. Para musicalizar la película añadiendo canciones, Florián Rey contó con la ayuda del músico sevillano Juan Mostazo.

Vid. Sánchez Vidal, Agustín. *Morena Clara*, Heraldo de Aragón, Zaragoza, 2012, p. 20.

-García- Rayo, Antonio. *Morena Clara*. Divisa Red, Valladolid, 2009, p.20.

con la desenfadada canción *Échale guindas al pavo*¹⁸⁴ de Perelló, Mostazo y Cantabrana y *Carmen la de Triana* (1938), ambas dirigidas por Florián Rey, obtuvieron

-Sánchez Vidal. Op. cit, p. 26.

-Ibídem, pp. 20-21.

-Gubern, Román. *Historia del cine español II. El cine sonoro en la segunda República*. Editorial Lumen, Barcelona, 1977, p. 137.

- Benet, Vicente J.; Sánchez Biosca, Vicente. *Ser españoles*. RBA, Barcelona, 2013, p. 101.

¹⁸⁴ Trini y Regalito irrumpen en la fiesta de las Cruces de Mayo cantando las bulerías *Échale guindas al pavo*, una tonadilla jubilosamente cómica con letra de Ramón Perelló. En este caso, el montaje se supedita a la letra de la canción. Mientras canta, Regalito va desvalijando graciosamente a los invitados. La escenografía queda supeditada a la visualización de los dos hermanos gitanos. Los asistentes hacen de coro, situación lógica en el contexto de la fiesta que se celebra. La secuencia muestra un contraste entre clases sociales, religión y juerga, y entre la exhibición coral de los asistentes y la personalizada interpretación de Imperio Argentina y Miguel Ligeró.

*Huyendo de los civiles,
Un gitano del Perchel,
Sin cálculo, y sin combina,
¿qué dónde vino a caer?
En un corral de gallinas,
¿y qué es lo que allí encontró?
Pues una pavita fina,
Que a un pavo le hacía el amor.*

*Saltó la tapia el gitano,
Con muchísimo talento,
Y cuando se fue a dar cuenta,
Con un saco estaba dentro.
A los dos, los cogió,
Con los dos, se najó,
Y llamando a su costilla,
De esta manera le habló:*

*Échale guindas al pavo,
Échale guindas al pavo,
Que yo le echaré a la pava,
Azúcar, canela y clavo,
Que yo le echaré a la pava,
Azúcar, canela y clavo.*

*Estaba ya el pavo asao,
La pava en el asador,
Y llamaron a la puerta,
¡verá usted lo que pasó!
Entró un civil con bigote,
¡jozú, qué miedo, chavo!
Se echó el fusil a la cara,
Y de esta manera habló:*

*A ver donde está ese pavo,
A ver donde está esa pava,
Porque tiene mucha guasa,
Que yo no pruebe ni un ala.
Con los dos se sentó,*

un clamoroso éxito de público. Estas películas se hicieron en Berlín, durante nuestra guerra (la segunda constituyó una versión libre de la obra de Merimée. Sin duda, la más española y la más cinematográfica de todas las Cármenes que en el mundo han sido). Para salvar el tópico allí estaban Florián Rey e Imperio (Florentino Soria, Film Ideal, Madrid).

La gracia sevillana, el tronío y la majeza estaban representadas por Estrellita Castro, la que mejor decía y sentía la copla, la típica encarnación de la tonadillera andaluza. Con el eterno y clásico rizo sobre la frente y ataviada con numerosos collares y pulseras, immortalizó los bellísimos pasodoble *Suspiros de España* (1938), del que ya hicimos referencia, y *La Morena de mi copla* (1939) de Alfonso Jofre de Villegas Cernuda y Carlos Castellano Gómez.

*Quiso Dios, con su poder
fundir cuatro rayitos de sol
y hacer con ellos una mujer.*

*Y al cumplir su voluntad
en un jardín de España nació
como la flor en el rosal.*

*Tierra gloriosa de mi querer,
tierra bendita de perfume y pasión
España en toda flor a tus pies
suspira un corazón.*

De otro lado, el célebre pasodoble *La Morena de mi copla* es un homenaje al pintor Julio Romero de Torres, e interpretado por primera vez por Estrellita Castro. Pronto se convierte en una canción muy popular, llegando a ser el tema que mayor recaudación alcanzó en su año de lanzamiento según los datos de la SGAE. (Véase *La Morena de mi copla*, Castellanos, Carlos, *Diario de Córdoba*, 8/3/2003; y, asimismo,

*Con los dos trajeló,
Y el gitano a la gitana
De esta manera le habló:*

*Échale guindas al pavo,
Échale guindas al pavo,
Que yo le echaré a la pava,
Azúcar, canela y clavo,
Que yo le echaré a la pava,
Azúcar, canela y clavo.*

Vid. Benet, Vicente J. *El cine español. Una historia cultural*, Paidós, Barcelona, 2012, pp. 101-104.

-Benet y Sánchez Biosca, op. cit, p. 565.

-Sánchez, Inmaculada; Díaz, Marta; Martín, Francisco Marcos; Ruiz, María Jesús. *Las películas musicales y el primer desarrollo de la estructura cinematográfica española (1934-1936)*. Universidad Complutense, Madrid, 2009, pp. 327-338.

Pérez Custodio, Diana, *Paco de Lucía: la evolución del flamenco a través de sus rumbas*, Servicio de Publicaciones UCA, 2005).

*Julio Romero de Torres,
Pintó a la mujer
Morena,
Con los ojos de
Misterio,
Y el alma llena de pena.
Puso en sus brazos de
Bronce,
La guitarra cantaora,
En su bordón hay
Suspiros,
Y en su caja una dolora.*

*Morena,
La de los rojos claveles,
La de la reja floría,
La reina de las mujeres.
Morena,
La del bordao mantón.
La de la alegre guitarra,
La del clavel español.*

*Como escapada del
Cuadro,
En el sentir de la copla,
Toda España la venera,
Y toda España la llora.
Trenza con su taconeo,
La seguiriya de España,
En su danzar es*

*Moruna,
En la venta de Eritaña.*

(Al Estribillo)

Las canciones de Estrellita Castro alcanzaron gran popularidad en los años 30 y 40. Criada en los cafés cantantes sevillanos, aportó resortes flamencos a los cuplés afrancesados, otorgándole su especial gracia andaluza. Con doce años actuó por primera vez ante los reyes Alfonso XIII y Victoria Eugenia. La reina quedó tan complacida por su actuación que le preguntó qué desearía poseer el día que llegase a ser artista. Ella le respondió que un mantón de Manila y una pulsera de brillantes. Al

parecer, la pulsera se la regaló la reina y el mantón la condesa de Bermejillo¹⁸⁵, anfitriona de la fiesta.

Estrellita fue muy fiel a Rafael de León y al maestro Quiroga, de los que estrenó temas como *Las coplas de Luis Candelas*, *Romance Morisco*, *Lola la naranjera*, *El tiroliro gitano*, *Cantar gitano*, *Paloma*, *María de la O*, *Pregones de Sevilla*, *Coplas*, entre otras muchas.

AÑOS 40

En la década de los 40 es cuando nuestra canción se afianza definitivamente, imponiéndose su soberanía, al revalorizarse todo lo genuinamente popular, lo autóctono. Una canción como cultura de masas, pero que fue testimonio de toda una época por obra y arte de una serie de poetas y letristas (citados anteriormente) como Rafael de León, Xandro Valerio, José Antonio Ochaíta, Antonio Quintero, Perelló, Valverde, entre otros, que con sus letras, impregnadas de las más puras esencias de lorquismo, crearon este nuevo tipo de canción con la que alcanzaron fama y escribieron una atrayente página dentro del folclore nacional.

En aquella España de la posguerra, entre milicianos y falangistas, entre ruinas y cochambre; en esa España de desfiles victoriosos y de exacerbado catolicismo, triunfaba, fundamentalmente, Concha Piquer¹⁸⁶ con *Tatuaje*, de León, Valerio y Quiroga, así como con *Ojos verdes* y *La Parrala*.

Tatuaje es la copla más emblemática de Concha Piquer y, según Stephani Sieburth, dicha canción tuvo tanto impacto porque funcionaba durante toda la posguerra como un ritual clandestino de duelo, un duelo bajo la clave de la historia de la mujer de puerto y su marinero:

*Él vino en un barco, de nombre extranjero.
Lo encontré en un puerto un anochecer,
cuando el blanco faro sobre los veleros
su beso de plata dejaba caer.
Era hermoso y rubio como la cerveza,
el pecho tatuado con un corazón,*

¹⁸⁵ Peñasco, Rosa. *La copla sabe de leyes*, op.cit.

¹⁸⁶ Francisco Umbral, esgrimió bellísimos conceptos sobre doña Concha, vista desde la óptica de los vencidos en la guerra civil: Ella fue la letra que puso música a nuestro corazón sentimental. Fuimos patriotas de la Piquer. El escritor y periodista Santiago Castelo dijo: Ella supo plasmar la heterodoxia del amor puro. El poeta Carlos Murciano se marcó unas inspiradas espinelas que terminaban así: Mira mi verso tatuado su nombre de mujer (Ricardo Cantalapiedra, Las figuras de la copla rinden homenaje a Concha Piquer, *El País*, Cultura, Madrid, 5 de diciembre de 1991).

En palabras asimismo de Umbral: El baúl de la Piquer, como siempre habíamos sospechado vagamente, era un resumen familiar y gastronómico del país, y todo eso afloraba al ambiente cuando doña Concha Piquer salía a escena, como si los baúles se abriesen para perfumar de oro militar, incienso religioso y mirra financiera a los grandes públicos.

Ya en los años cuarenta era mítico el baúl de la Piquer, pero ahora sabemos que en aquella España sí había cosas, muchas cosas, y algunas llevaban siempre consigo, por necesidad o por capricho. Concha Piquer fue sencillamente genial y su *Tatuaje* es la quinta sinfonía de lo popular que nos ambienta en nuestra infancia. (Francisco Umbral, *El Mundo*, 26 de enero de 2002).

*en su voz amarga, había la tristeza
doliente y cansada del acordeón.*

*Y ante dos copas de aguardiente
sobre el manchado mostrador,
él fue contándome entre dientes
La vieja historia de su amor:
Mira mi brazo tatuado
con este nombre de mujer,
es el recuerdo del pasado
que nunca más ha de volver.*

*Ella me quiso y me ha olvidado,
en cambio, yo, no la olvidé
y para siempre voy marcado
con este nombre de mujer.*

*Él se fue una tarde, con rumbo ignorado,
en el mismo barco que lo trajo a mí
pero entre mis labios, se dejó olvidado,
un beso de amante, que yo le pedí.
Errante lo busco por todos los puertos,
a los marineros pregunto por él,
y nadie me dice, si está vivo o muerto
y sigo en mi duda buscándolo fiel.*

*Y voy sangrando lentamente
de mostrador en mostrador,
ante una copa de aguardiente
donde se ahoga mi dolor.*

*Mira tu nombre tatuado en la caricia de mi piel,
a fuego lento lo he marcado y para siempre iré con
él.
Quizá tú ya me has olvidado, en cambio yo no te
olvidé,
y hasta que no te haya encontrado sin descansar te
buscaré.*

*Escúchame marinero,
y dime qué sabes de él,
era gallardo y altanero,
y era más rubio que la miel*

*Mira su nombre de extranjero
escrito aquí, sobre mi piel.
Si te lo encuentras marinero*

dile que yo, muero por él.

Según señala en su trabajo el estudioso Stephanie Sieburth, en los años setenta importantes intelectuales insistieron en que las canciones en general, y las coplas de la Piquer en particular, eran, en palabras de Carmen Martín Gaité, enseres fundamentales para la supervivencia durante la posguerra española.

Eran canciones para sobrevivir, canciones para sobreponerse a la oscuridad, al vacío, al miedo interior. Eran canciones con calor y sentimiento, que se escuchaban una y mil veces. Canciones que se sabían de memoria porque se vivían intensamente. Canciones para ser cantadas y retenidas; canciones para ayudar a los españoles en el esfuerzo de resistir, en la necesidad de seguir luchando.

-*La Parrala*, de León, Valerio y Quiroga. En 1940 se la ofrecieron a Concha Piquer quien la estrenó el 2 de enero del mismo año, en su reaparición en el *Teatro Calderón* de Madrid, dentro del espectáculo *Gran Compañía de Arte Folklórico Andalúz Escenificado*. En dicho espectáculo acompañaban a la Piquer *La Malena*, *La Macarrona*, *La Niña de los Peines*. La valenciana estrenaba varias canciones: *La Petenera*, *No te mires en el río*, *Ojos verdes* y *La Parrala*, cuyo estribillo todo el mundo tarareaba y silbaba por las calles e incluso las niñas lo entonaban cuando jugaban a la rueda:

*Que sí, que sí, que sí, que sí,
que a la Parrala de gusta el vino;
que no, que no, que no, que no,
ni el aguardiente ni el marrasquino.*

*Que sí, que sí, que sí, que sí,
que si no bebe no pué cantá,
que no, que no, que no, que no,
que sólo bebe para olvidar¹⁸⁷.*

Su historia quedó recogida, aunque de forma ambigua, cuando en 1904, Guillermo Núñez de Prado escribió: “entró en la existencia por una senda sembrada de flores que se convirtieron en terribles espinas para cuantos trataron participar de ellas”¹⁸⁸.

¹⁸⁷ Sus estrofas encierran la historia trágica de *La Parrala*, una cantaora flamenca de gran fama nacida en Moguer (Huelva) de nombre Dolores Parrales Moreno, conocida en los escenarios, cafés cantantes y colmaos andaluces de la época, como *La Parrala*, sobrenombre artístico con el que también sería bautizada su hermana Trinidad, menos conocida. Así, su letra unificaba y mezclaba la historia y leyenda de ambas. Su vida estuvo marcada por la desgracia, por el pecado, la pasión, la oscura noche y como desenlace la tragedia, la sangre derramada por sus amantes, siempre arrebatados por la locura. Decían de ella que poseía una belleza arrolladora capaz de enloquecer a los hombres. Una historia que abre la puerta a ambientes nocturnos envueltos en pasión, alcohol, quejíos y sangre de la Sevilla de entonces.

¹⁸⁸ Núñez de Prado, Guillermo, *Cantaos andaluces, historias y tragedias*. Edición facsímil. Impresor: Tipografía de la Casa Editorial Maucci, Barcelona, 1904. *Colección Flamenco y folclore andalúz*. Véase pp. 130-200. En esta obra, el escritor montillano, recopila las biografías de una treintena de los más famosos

Federico García Lorca se sintió tan atraído por su azarosa vida y por su arte inigualable y legendario, que le dedicó un poema que tituló *Café cantante*:

*Lámparas de cristal
Y espejos verdes.
Sobre el tablado oscuro,
La Parrala sostiene
Una conversación
Con la muerte.
La llama
No viene
la vuelve a llamar.
Las gentes
Aspiran los sollozos.
Y en los espejos verdes,
Largas colas de seda
Se mueven¹⁸⁹.*

-*Tatuaje*, de Valerio, León y Quiroga, para Concha Piquer en 1941. Su originalidad reside de la combinación de estrofas con ritmo de vals con otras con ritmo de tango. La fábula aborda la historia de duelo del amor de una mujer hacia un marinero. La canción presenta los tópicos característicos del género como el melodrama, la frustración de la mujer abandonada aunque también presenta aspectos trasgresores. Es la mujer la que cuenta la historia y grita su amor y su deseo hacia ese marinero y extranjero, rubio como la cerveza, que cuando se marcha en su desesperación bebe aguardiente de mostrador en mostrador, ahogando sus penas en el alcohol. Incluso se ha tatuado su cuerpo con el nombre del marinero para hacerlo perdurar en su recuerdo. La mujer trasgrede los valores sociales y morales del momento pues adopta comportamientos masculinos en su afán de libertad personal para decidir sobre el amor y sobre otras cuestiones de la vida. Esta copla evoca sentimientos de nostalgia, búsqueda y esperanza en el amor con un tratamiento metafórico del mismo, es decir, como un sentimiento que queda marcado para siempre. En cuanto a la narratología de la fábula se desarrolla una historia principal, junto a dos historias paralelas con multitud de coincidencias, siendo muy significativa la sensualidad concedida a todas las descripciones del puerto y la taberna junto al

representantes del flamenco, entre los que se encuentran, las históricas figuras de este arte como Juan Breva, Silverio Franconetti, el personaje que nos ocupa, *La Parrala*, entre otros.

Resulta interesante señalar que el poeta y ensayista, periodista y letrista era aficionado a llevar una vida bohemia, frecuentando tabernas y sitios de diversión donde acudían gitanos y artistas, recogiendo multitud de palos flamencos, soleares, seguiriyas, malagueñas en las que utilizaba con frecuencia vocablos en caló que se cantaban en los tablaos.

¹⁸⁹ García Lorca, Federico, “Viñetas flamencas” (en donde hace un homenaje a tres cantaores de finales del siglo XIX: Retrato de Silverio Franconetti, Juan Breva y Café cantante (dedicado a *La Parrala*), en *Poema del Cante Jondo, Obras Completas*. Ed. Aguilar, Madrid, 1968, pp. 320-321.

especial decadentismo de ésta. Todo un icono de la copla¹⁹⁰ (otras versiones para Sara Montiel, Gloria Romero, Ana Belén, Carlos Cano).

-*La Lirio*, de León, Ochaíta y Quiroga, para Estrellita Castro en 1941. En una maravillosa copla de amor dramático donde se narra la historia de una joven, con las ojerás morás de sufrimiento, que atendía en *El Café de Marineros de la Bizcocha*¹⁹¹, y que termina yéndose a Cuba comprada por un indiano. A la Piquer le gustó tanto que acabó haciéndola suya, marcándola con su estilo incomparable (otras versiones para Rocío Jurado, Isabel Pantoja, Carlos Cano, Marujita Díaz, María Vidal).

-*No te mires en el río*, letra de Rafael de León, música del maestro Quiroga. Bulerías-canción, creación de Conchita Piquer, Ediciones Quiroga, año 1943.

-*La niña de fuego*, zambra de Quintero, León y Quiroga fue grabada en 1944, siendo el mayor éxito de Manolo Caracol. En ella un hombre, cabal, sensato y tal vez entrado en años, se enamora de una joven que se dedica a la vida alegre y le ofrece sacarla de ese mundo, darle protección y una vida estable a cambio de su amor. Más tarde sería incluida en la película *Embrujo*, que rodó junto a Lola Flores en 1947.

*La luna te besa
tus lágrimas puras
como una promesa
de buenaventura.
La niña de fuego
te llama la gente
y te están dejando
que mueras de sed.
Ay, niña de fuego,
Ay, niña de fuego.*

*Dentro de mi alma
yo tengo una fuente
pa que tu culpita
se incline a beber.
Ay, niña de fuego,
ay, niña de fuego.*

*Mujer, que llora y padece
te ofrezco la salvación,
te ofrezco la salvación,
y el cariño ciego.*

¹⁹⁰ Esta canción ha sido objeto de estudios fundamentalmente de tipo filológico como el de Alarcos Llorach histórico y social y cultural como el de Vázquez Montalbán, aunque apenas desde la perspectiva musical.

¹⁹¹ *La Bizcocha* es una vaca con sortijas en los dedos, voz de aguardiente de Rute y cintura de brasero, decía Rafael de León en el poema *Romance de la Lirio* del que sacó la copla.

*Soy un hombre bueno
que te compadece.
Ay, ay, ay,
vente conmigo,
niña de de fuego.*

En esta canción podemos apreciar a la gitana triste que sufre y padece: *Mujer que llora y padece/te ofrezco la salvación...* Es una mujer consciente de su pecado y responsable de su destino. La mujer fatal sufre, como veremos en una serie de canciones, una conciencia de culpa y remordimiento: *Dentro de mi alma yo tengo una fuente/pa' que tu culpita/se incline a beber...*

Vemos a la mujer sufrir, es el ser más desgraciado. Necesita el perdón, la redención de su pecado para poder vivir. El hombre manifiesta un sentimiento de piedad y conmiseración hacia la gitana.

El amor del hombre es su salvación. *La Niña de fuego* es un claro ejemplo. La canción española nos muestra todo el proceso de castigo y redención. Este tipo de mujer sensual, erótica y pecadora, la vamos a ver reflejada en los personajes lorquianos y en los de las creaciones del gran Rafael de León.

-*La Zarzamora*, de Quintero, León y Quiroga, para Lola Flores en 1946. Esta canción describe las penurias desgarradoras de una mujer apodada *La Zarzamora*, que sabe manejar y manipular a los hombres a su antojo, pero que guarda un oscuro secreto, que se desvela en la última estrofa de la canción, y es que tuvo una relación con un hombre del que se enamoró perdidamente, pero del que luego supo que estaba casado, marcando para siempre su destino, como pecadora. (Otras versiones para Rocío Jurado, Isabel Pantoja, Raphael (que también se atrevió con el género), Carlos Cano. Veamos la última y reveladora estrofa:

*Que publiquen mi pecao
y el pesar que me devora
y que tos me den de lao
al saber del querer desgraciao
que embrujó a La Zarzamora.*

- *La Salvaora*, mítica zambra de Quintero, León y Quiroga, compuesta para Manolo Caracol para el espectáculo *Zambra*, estrenado el 15 de marzo de 1947 en el *Teatro Reina Victoria* de Madrid, y en el que hacía pareja con Lola Flores. *La Salvaora*, también estaría incluida en la película *Embrujo*, protagonizada por ambos ese mismo año.

Esta zambra nos cuenta la pena de un padre al que su hijo, muy joven, se enamora de una mujer de malos sentimientos y de la que él también secretamente está enamorado, lamentándose el estar casado y no poder declararle su amor.

El público de la posguerra se estremecía con estas pasiones amorosas prohibidas y ocultas, sabiendo además que Manolo reflejaba en su cante su propia historia, hombre maduro y casado y enamorado de su compañera artística, catorce años más joven que él: Lola Flores.

*Qué razón tenía la pena traidora
que el niño sufriera por la Salvaora.*

*Diecisiete años tiene mi criatura
Y yo no me extraño de tanta locura.*

*Eres tan hermosa como el firmamento,
lástima que tengas malos pensamientos.*

*Quién te puso Salvaora
que poco te conocía,
el que de ti se enamora,
se pierde pato la vía.*

*Tengo a mi niño embrujao
por culpa de tu querer
si yo no fuera casao
contigo me iba a perder.*

*Dios mío, qué pena más grande
el alma me llora
A ver cuándo llega la hora
que las intenciones
se le vuelvan buenas
a La Salvaora.*

-Una Cantaora, de Quintero, León y Quiroga, para Juanita Reina en 1947.(Otras versiones para Rocío Jurado, Marifé de Triana.)

La naturaleza fatal de la mujer se proyecta en el motivo de la cantaora. La cantaora se asocia al sufrimiento, al desamparo, a la prostitución y a la mala vida. En esta copla, perteneciente a la película folclórica *La Lola se va a los puertos*, con texto de los hermanos Machado, nos encontramos con la identificación de dolor, mujer y canto.

La Lola no deja de ser la mujer fatal, la gitana que sufre, la mujer que va de mano en mano y que sólo se libera a través de la depuración del dolor y de la pena, a modo de catarsis. En su vocación de sacrificio y en su identificación con el dolor adquiere un carácter sacralizado.

En *La Lola se va a los puertos*, el personaje femenino se convierte en la absoluta protagonista de su propia historia, en la narradora de la fábula. Dramatizando la canción española, el motivo de la mujer cantaora: *Cantando la Lola se va por los mares...Pero no murmuren porque vaya sola voy con mis cantares...*

En la canción española, vemos reflejados esos malos ambientes en las cantaoras, ambientes de vida marginal y prostitución. Asimismo el café cantante es un claro referente que se asocia a la vida amorosa de la cantaora, a sus conflictos... que veremos reflejados en diversas canciones o coplas.

-*Francisco Alegre*, de Quintero, León y Quiroga, para Juanita Reina quien lo incluyó en su espectáculo *Solera de España nº 4*, estrenado en el Teatro Reina Victoria de Madrid el 5 de abril de 1947. (Otras versiones para Isabel Pantoja, Charo Reina).

-*Y sin embargo te quiero*, de Quintero, León y Quiroga, creada para Juanita Reina, quien lo incluyó en su espectáculo *Solera de España nº 5*, estrenado en el Teatro Reina Victoria de Madrid el 13 de febrero de 1948. Esta zambra se ha considerado por la crítica especializada como la sinfonía de la copla.

En la copla española la lucha entre libertad y destino (Fatum) aparece en *Y sin embargo te quiero: Eres mi vía y mi muerte/te lo juro compañero, /no debía de quererte, /no debía de quererte/ y sin embargo, te quiero...*

(Otras versiones para Concha Piquer, Rocío Jurado, Joaquín Sabina, Ana Belén, Miguel Poveda, Marta Sánchez).

-*Romance de la reina Mercedes*, de Quintero, León y Quiroga, para Concha Piquer en 1948. (Otra versión para Paquita Rico).

-El 12 de octubre de 1939 debutaba en el *Teatro España* de Jerez de la Frontera, Lola Flores. El diario *Ayer* destacaba al día siguiente su especial desenvoltura y donaire. Pocos meses después formaría pareja con Manolo Caracol. Y a lo largo de doce años, Lola Flores y Caracol arrebatrían de verdadero entusiasmo a un público enfervorizado de toda España, en una perfecta conjunción del desgarró, el temperamento y la fuerza racial de ella con la calidad, la hondura y el buen decir de él.

Para la pareja escribieron Quintero, León y Quiroga sus más certeros espectáculos de arte español. Merecían la pena, aunque sólo fuese por contemplar el arranque vital de Lola Flores, convulsa, posesa, crispada en su personalísima interpretación del baile mientras su compañero cantaba aquello de *La Salvaora* cuando era ella la que se arrancaba con el impresionante *Lerele* del compositor y letrista aragonés, Genaro Monreal y que mereció todo un artículo laudatorio de César González Ruano:

*Vengo del templo de
Salomón
traigo las leyes del
Faraón.
Las manda undibé
con palabras que
conservo en la memoria
porque es la historia de la raza calé...*

Otras de las parejas que alcanzaron notable popularidad, en otra línea ajena a la línea flamenca, fueron Carmen Morell¹⁹² y Pepe Blanco, que alcanzaron gran éxito con aquellos pasodobles que cantaban a dúo: *España de mis cantares*, de Quintero,

¹⁹² La artista era guapa, distinguida y elegante, con voz bien timbrada. Él, de origen logroñés, creó una versión del chuleta madrileño como lo definiría Vizcaíno Casas.

León y Quiroga; *Amor que vienes cantando*, de Flores, Llabrés y Codoñer. Pero lo que en realidad ha quedado de la pareja son las canciones de Pepe, en especial, su conocidísimo y famoso pasodoble *¡Ay, mi sombrero!*, de Ramón Perelló y Genaro Monreal:

*Cinta negra, pelo negro,
como el de aquella
morena,
que con achares y celos,
dejó sin sangre mis
venas.
En tus alas hay
temblores
de mocitas sin fortuna
que lloran penas de
amores,
que lloran penas de
amores,
bajo la luz de la luna.
¡Ay, ay!, bajo la luz de la
luna.
Sombrero, ¡ay, mi
sombrero!,
eres de gracia un tesoro,
y tienes rumbo torero
cuando te llevo a los
toros.
Te quiero, porque tus
alas,
sombrero de mi querer,
conservan bordao con
gracia
el beso de una mujer*

AÑOS 50

-*Ay, pena, penita, pena* esta farruca- zambra fue compuesta por los autores Quintero, León y Quiroga para Luisa Ortega, hija de Manolo Caracol, en su espectáculo *La copla Nueva* que se estrenó el 21 de diciembre de 1951 en el *Teatro Calderón* de Madrid. Dos años más tarde, en 1953, se incluyó en la banda sonora de la película del mismo título, del cineasta Miguel Morayta que protagonizó la artista gaditana Lola Flores, cuya versión es la más conocida, y el tema pasó a ser uno de los más importantes de su repertorio. (Otras versiones, Isabel Pantoja, Carlos Cano). El tema describe el pesar de la intérprete ante la lejanía de su amor atrapado en un cierto

infortunio, una canción melancólica y desgarradora sobre las dificultades e infortunios del amor¹⁹³.

-*Limosna de amores*, esta maravillosa e inmortal zambra-farruca fue compuesta por Quintero León y Quiroga para Luisa Ortega, y que ella cantó por primera vez en el 21 de diciembre de 1951, en el estreno del espectáculo *La copla nueva* donde debutó de la mano de su padre, Manolo Caracol, en el *Teatro Calderón* de Madrid. Sin embargo, *Limosna de amores* es conocida como uno de los éxitos más sonados de Lola Flores, debido a la película que ella interpretara con el mismo título en 1955, bajo la dirección de Miguel Morayta, en América.

-*Capote de Grana y Oro*, de Quintero, León y Quiroga, para Juanita Reina en 1951. (Otras versiones para Isabel Pantoja, Pastora Soler).

-*Carmen de España*, de Quintero, León y Quiroga, para Juanita Reina en 1952. (Otras versiones para Rocío Jurado, Carmen Sevilla, Marujita Díaz).

-*Y Sin embargo te quiero*, de Quintero, León y Quiroga, para Juanita Reina en 1952. (Otras versiones para Rocío Jurado, Joaquín Sabina, Ana Belén, Miguel Poveda, Marta Sánchez, Conchita Piquer, Clara Montes, Olga Román...
Está considerada como la sinfonía de la copla.

-*La Ruiseñora*, de Quintero, León y Quiroga y que cantara con su habitual arte y maestría Concha Piquer en 1953 en el espectáculo *Salero de España*.

-*Soy minero*, de Perelló y Montorio, para Antonio Molina en 1955.

- *Torre de arena*, de Gordillo, Llabrés y Sarmiento para Marifé de Triana en 1956.

-*El emigrante*, de Salazar, Quesada y Valderrama, para Juanito Valderrama en 1956.

-*Me embrujaste*, creada por Quintero, León y Quiroga para Concha Piquer e incluida en su espectáculo *Puente de Coplas* en 1957. En ella se narra la fuerza del amor que una mujer siente que la hace creer que vive presa de un embrujo y teme ser víctima de una traición por parte del hombre que ama.

*¿Qué me diste? ¿Qué me diste?
Que así me has cambiao
de nieve en hoguera de roja pasión,
no me alejes de tu vera
que sin ti no hay pa mí remisión.
No estás viendo*

¹⁹³ Peñasco, Rosa, *La copla sabe de leyes*, op. cit.

*que al llamarte como loca
desde el alma hasta la boca
se me sube el corazón.*

-*Amante de abril y mayo*, de Quintero, León y Quiroga, para Concha Piquer en 1957. (Otras versiones para Rocío Jurado, Isabel Pantoja).

Eran los 50, años de auge del folklorismo andaluz (que comenzó en los 40). Son años de los espectáculos de Concha Piquer, Juanita Reina, Antoñita Moreno, Angelillo, Juanito Valderrama y el Príncipe Gitano. Destacando en este conjuntoseudoflamenco, el malagueño Miguel de los Reyes, ferviente seguidor de su paisano, Miguel de Molina. Pero, las grandes triunfadoras de la década de los 50 fueron las componentes de la generación de las “miarmas”: Paquita Rico, Carmen Sevilla, Lola Flores, Juanita Reina, Marujita Díaz, Lolita Sevilla, Antoñita Moreno y Marifé de Triana.

Juanita Reina, que ya triunfaba en la década de los 40, llevó la copla por toda España e Hispanoamérica. Verdadera reina de la canción española, de voz potente (de contralto) amable y melodiosa. Fue la que, junto a Concha Piquer, mejor ha pisado el escenario mientras interpretaba con su célebre paseíllo, todo un icono de la copla.

Fue una estrella importante en el cine contratada por Cifesa en ocasiones. *La Blanca Paloma*, su primera película fue rodada en 1942 y estrenada en el madrileño cine *Callao* el 2 de noviembre del mismo año. Dirigida por Claudio de la Torre y según argumento original de Alejandro Pérez Lugín: *La Virgen del Rocío ya entró en Triana*. Después seguirían *Canelita en rama*, *Macarena*, *Serenata española*...

Uno de sus grandes éxitos cinematográficos llegaría en 1947, con el rodaje de la que sería su quinta película *La Lola se va a los Puertos*, con texto original de los hermanos Machado y dirigida por Juan de Orduña. Entre las canciones figura el célebre pasodoble *Francisco Alegre*.

Otro éxito a señalar en su filmografía sería *Lola la Piconera*, cuyo rodaje comienza en julio de 1951. Fue dirigida por Luis Lucia e inspirada en la obra de José María Pemán: *Cuando las Cortes de Cádiz*. Su estreno tiene lugar en el cine *Goya* de Málaga el 16 de diciembre de 1951.

Más tarde llegarían otras películas, siempre con un éxito rotundo de público. En todas ellas, Juanita interpretaba sus grandes éxitos como *Una cantaora*, *Callejuela sin salida*, *Yo soy esa*, *Y sin embargo te quiero*, *Lola La Piconera*, *Francisco Alegre* (anteriormente citado), *Capote de Grana y Oro* (homenaje a Manolete), con el que la artista tenía una gran amistad)¹⁹⁴.

Antoñita Moreno constituye otro puntal de la copla en esos años, destacando especialmente en la, saeta, género de la que sería una extraordinaria intérprete y con el alcanzaría gran popularidad.

Veamos las palabras de la académica Carmen Conde dedicó a esta intérprete, que canta sus poemas; nacida en La Puebla del Río (Sevilla), de espléndida y desgarradora voz:

¹⁹⁴ Pérez Ortiz, María Jesús, *Juanita Reina un estilo, una época*, op. cit, pp. 201-214.

-Referencias: IV Festival Internacional de Cine. Homenaje a Juanita Reina.
XXV Festival de Cine Iberoamericano de Huelva.

“Esta mujer es Pueblo, todos los pueblos de España, a los que tan profundamente ama. Su voz ha recibido las voces populares y las exquisitas. Pasan por su voz ríos que la fertilizan. Una auténtica entrega, depuración cuidadosa y todo el amor que se ofrecen a la más fiel interpretación del canto, que acaricia y clasifica las palabras estremeciéndolas con la vida rica de su don leal”.¹⁹⁵

Paquita Rico ha paseado su arte, su belleza y sus canciones por toda España, Hispanoamérica, Francia y Portugal. Intervino en un número importante de películas, desde que Florián Rey (esposo de Imperio Argentina) la contratara en 1948 para “Brindis a Manolete”. Aunque su verdadero triunfo cinematográfico fue el interpretar a la reina Mercedes junto al actor Vicente Parra en el film *¿Dónde vas Alfonso XII?*. Donde se interpreta la popular y homónima canción. Después vendrían algunos espectáculos a principios de la década de los sesenta.

En el teatro interpretó a la protagonista de *Bodas de Sangre*, de Federico García Lorca, dirigida por José Tamayo en el Teatro Bellas Artes de Madrid.

Lolita Sevilla, fue feliz intérprete en el papel de Carmen Vargas de la popular película *Bienvenido Mister Marshall*¹⁹⁶ para la que fue seleccionada por Luis García Berlanga en 1953 y que, sin duda, sería su consagración.

El dramaturgo y académico Juan Ignacio Luca de Tena afirmaba que es muy difícil clasificar a Lolita Sevilla. Su espíritu cambiante, multicolor, escapa a todo análisis. Estatua y es llama, luz y es sombra; sólida como el pedestal de su estatua y ágil como un baile de sevillanas.

Vitalista, sincera, impulsiva, desbordante siempre de alegría sería la artista Carmen Sevilla, nacida en la capital del Guadalquivir de donde le viene el nombre para formalizar el suyo artístico (quien la bautiza con ese nombre fue su profesora Laura de Santelmo) con el que sustituir el de Carmen García Galisteo, definitivamente, menos

¹⁹⁵ Cfr. García Carretero, Emilio. *Antoñita Moreno. La voz que nunca muere*. Editorial del autor-editor, Badajoz, 2011.

-de Villena, Luis Antonio, “Antoñita Moreno, miedo y magia de amor popular”. Ed. *El País* (Cultura), 28 de junio 1981.

¹⁹⁶ Sin embargo, en principio, Lolita Sevilla se llevó con esta película una decepción, aunque más tarde, indudablemente, la catapultó a la fama. Ella había iniciado el rodaje suponiendo que se trataba de la típica producción folclórica que le permitiría lucirse musicalmente, pero luego se dio cuenta que le habían robado la película: Berlanga estaba realmente rodando una parodia que con habilidad eludía la censura del franquismo.

La habilidad para fabular, exagerar anécdotas y mentir descaradamente que siempre caracterizó a Luis García Berlanga ha provocado que seis décadas después de su estreno ¡Bienvenido, Mister Marshall! Siga envuelta en misterios y leyendas el encargo estaba claro desde el principio: debía tratarse de una obra cómica-folclórica ambientada en Andalucía y protagonizada por la tonadillera Lolita Sevilla. Poco sospechaban que en manos de García Berlanga y Juan Antonio Bardem, la idea se iba a convertir en una sátira negrísima de la España del momento, camuflada entre la mezcla de dulzura y ternura con la que los habitantes del pueblo de Villar del Río esperan la llegada de la comitiva norteamericana. Del mismo modo que *El Quijote* es un libro de caballerías sin serlo, ¡Bienvenido Mister Marshall! es una comedia andaluza sin serlo, explican Eduardo Rodríguez Merchán y Luis del Tell Escolar, autores de ¡Bienvenido Mister Marshall! (T y B Editores, 2013) obra que resuelve numerosas dudas sobre la película y pone en solfa algunas convenciones comúnmente aceptadas(Javier Pulido, “Desmontando a Mister Marshall: 60 años de secretos y mentiras berlanguianas”, *El diario*, 3 de octubre del 2013).

comercial. Una de sus películas más emblemáticas sería la que protagoniz en la gran pantalla en títulos como *El dueño de Andalucía* y *La bella de Cádiz*¹⁹⁷.

Fue Estrellita Castro quien la inicia en la canción andaluza y fue en la década de los 50 cuando empezó a consolidarse como cantante gracias a las canciones que interpretaba en sus películas, afianzándose en este género en la década de los 60.

AÑOS 60

- Nardo con bata de cola*, de G. Baldrich y Rafael Jaén para Imperio de Triana.
- Poema de mi soledad*, de León y Solano, para Gracia Montes en 1961.
- Sólo vivo pa quererte*, creación de Quintero, León y Quiroga para Juanita Reina quien la presentó en su espectáculo *Coplas de Rosa Pinzón* en 1961.
- Mi Salamanca*, de Salazar, Gómez y Pitto, para Rafael Farina en 1962.
- Cuchillito de agonía*, de Ochaíta, Valerio y Solano para Marifé de Triana en 1964.
- Te he de querer mientras viva*, zambra de León y Quiroga, versión original de Marifé de Triana, 1964. Cuenta la historia de amor entre una muchacha y un hombre mayor, situación que en otra época era motivo de habladurías y murmuraciones.

*No se me importan tus canas
Ni el sentir de los demás,*

*Lo que me importa es que sepas
Que te quiero de verdad.*

*Tú a lo mejor te imaginas
Que yo, por tus años,*

¹⁹⁷ Es una coproducción hispanofrancesa dirigida por Richard Pottier y estrenada el 12 de diciembre de 1952. Existen dos versiones anteriores de esta misma historia, protagonizadas ambas por Raquel Meller en 1923 (cine mudo) y en 1932 (cine sonoro). El argumento, de marcados tintes andaluces, relata la historia de Violeta, una humilde gitana granadina que augura, tras leerle la mano a la joven Eugenia de Montijo que sería reina. Cuando Eugenia se instala en París tras su boda con Napoleón III, no duda en llamar a Violeta para hacerla su dama. Violeta se enfrenta en la corte a los requiebros amorosos de Juan de Ayala, primo de la emperatriz.

*Sabes que ya no habrá primavera
si tú no estás aquí violetera.
La primavera ha venido
yo sé porque ha sido
entre las flores que ofreces
es como una flor.
Piensa que en esta corte francesa
eres más que gitana princesa
¡Violeta de España!
Tú, en tierra extraña
vives para el recuerdo de aquel amor.*

En 1938 Salvador Dalí dio el título de *Violetas Impertiales* a uno de sus cuadros surrealistas. Seguramente, por cronología hubo de referirse a alguna de las dos películas anteriores, protagonizadas por Raquel Meller.

*Me voy a cansar
En el cariño, serrano,*

*Yo me considero
De tu misma edad.*

*Y no miro a los chavales,
Contigo voy orgullosa,
Pues me llevas a tu vera
Como quien lleva una rosa.*

- *Tengo miedo*, de León y Solano para el Príncipe Gitano, 1964. (Otras versiones para Lola Flores, Rocío Jurado, Marifé de Triana, Juanita Reina, Isabel Pantoja). En esta copla podemos ver, asimismo, esta lucha entre libertad y destino, entre libertad y predestinación: *Este querer es un castigo, castigo que yo deseo...* Se trata de una aceptación voluntaria de la fatalidad, de la pena. Es un asentamiento en el dolor permanente.

El amor expresa, en estos términos, un estado de abandono de sí mismo.

- *Cariño trianero*, de Algueró, Rafael de León, Kaps, para Carmen Sevilla en 1966. (Otras versiones para Conchita Bautista, Dolores Abril.)

- *Mi amigo*, de León y Solano para Rocío Dúrcal en 1967. (Otras versiones para Rocío Jurado, Isabel Pantoja, Manuel Lombo.)

Marifé de Triana, quien debe su nombre artístico a David Cubedo fue otro de los iconos de la copla andaluza que podríamos situarla entre finales de los 50 (en que obtiene clamorosos éxitos) y la década de los 60 en que ya es un mito. El promotor Carcellé que la contrató enseguida que la vio actuar, dijo de ella: "Jamás nadie ha cantado como esta mujer. Ella es la renovación absoluta de la canción andaluza". Pastora Pavón, *La Niña de Los Peines*, afirmaba de ella cuando sólo contaba 22 años: "Marifé de Triana ha empezado por donde otros artistas acaban".

Cuando debutó en el *Coliseo Price* madrileño de la mano de Carcellé, el escritor Álvaro Retana señaló: "acusaba cierto temperamento artístico, acentuado al colocarse bajo la advocación de Quintero, León y Quiroga".

Su primer disco apareció en el mercado en 1956, constituyendo un gran éxito con la canción *Torre de arena*, de los autores Lladrés, Gordillo y Sarmiento, que ocuparía el primer lugar de los discos más vendidos de los años 50 y 60.

AÑOS 70

(Declive total de la copla)¹⁹⁸

- *El clavel*, de León, Segura y Solano para Rocío Jurado en 1970. Otra versión: Isabel Pantoja.

¹⁹⁸ Ese género fue barrido tras los ciclones del desespero, los falsos juramentos, las maldiciones gitano-evangélicas, y todo fue quedando en ríos de nostalgia arrastrándose de mostrador en mostrador (como en *Tatuaje*).

Rocío Jurado, despuntó con un repertorio fundamentalmente coplero, género que ya empezaba a declinar pero que ella supo, sin duda, revitalizar con sus enérgicas y sensuales actuaciones tanto con su voz como con su presencia escénica. Rocío es como una fiesta total, como una llama, como un torrente de voz, como una ola humana, más temperamental que idealista.

Cuando llegó por primera vez a Madrid, el trampolín de los éxitos para los artistas, es contratada por Pastora Imperio y Gitanillo de Triana para cantar el tablao que regentaban, *El Duende*, uno de los primeros de la época de los tablaos. Popular ya en los años 60 y sobre todo a primeros de los 70, Rocío dio el salto a la categoría internacional al inclinarse por un repertorio melódico, sin alejarse nunca al género folclórico andaluz; género que renovó cambiando su imagen personal con un vestuario, peluquería y maquillaje más acorde con el gusto europeo. Rocío alternó la bata de cola con suntuosos y atrevidos trajes de noche.

En una entrevista a José Miguel Ullán confesaba Rocío:

“Tuve que trabajar duro en provecho de la renovación. Yo, de pronto, estaba en un mundo donde todas las mujeres salían con moño, con el pelo echado hacia atrás, con una flor en la coronilla o detrás de la oreja. Salían con vestidos de volantes, con el canesú clásico. Yo he tenido una forma de expresarme. El personaje de Rocío Jurado, para bien o para mal, me pertenece por completo.”

En manos de Rafael de León, Juan Solano, Manuel Alejandro, José Luis Perales se va a convertir en una auténtica estrella de la canción, siendo la intérprete de más amplio registro: desde el puro flamenco (colaborando en un LP con dos de las máximas figuras del género: el guitarrista Manolo Sanlúcar y el cantaor Juan Peña, El Lebrijano), pasando por la copla, las baladas o incluso las rancheras.

A pesar de un decir lírico ya perfectamente desarrollado, la polifacética artista demuestra sus conocimientos y su compás en una serie de cantes tradicionales. El cineasta Carlos Saura se sirvió de la voz de Rocío para dos largometrajes: *El amor brujo* con Cristina Hoyos en 1986 y *Sevillanas* en 1992 donde interpreta junto a figuras tan relevantes del mundillo flamenco como Paco de Lucía, Camarón de la Isla, Tomatito, Lola Flores, Manuela Carrasco, Matilde Coral.

En 1992, en el auditorio de la Cartuja de Sevilla de la Expo 92 (que hoy lleva su nombre) estrena el musical *Azabache* (el mayor espectáculo que sobre la copla se ha producido) junto a otras grandes artistas de este género como Juanita Reina o Imperio Argentina, entre otras. Ordenaron y limpiaron las partituras Manuel Balboa y el maestro Roa; se crearon las más hermosas coreografías a cargo de Cristina Hoyos y Manuel Marín; Franca Squarciapino vistió la copla de forma irreprochable y ordenó todos estos mimbres Gerardo Vera.

AÑOS 80

-*Aquella Carmen*, de León y Solano para Isabel Pantoja en 1981.

-*Lo saben*, de León y Solano, para María Vidal en 1982.

-*Habaneras de Cádiz*, de A. Burgos para Carlos Cano en 1986. (Otras versiones para María Dolores Pradera, Pasión Vega)

-*Pastora Imperio*, de León y Solano para Rocío Jurado en 1988.

Isabel Pantoja, trianera del barrio del Tardón, con una potencia de voz, hiriente, quebradiza y limpia es lo que hoy nos queda de una auténtica cantante andaluza, cuyo brío expresivo vibra en el pujante y eterno resurgir de la copla. Hija única del gran cantaor gitano Juan Pantoja Cortés en sus genes llevaba los duendes mágicos del cante. *Qué bonita que es mi niña*¹⁹⁹ es una bellísima milonga de Francisco del Val que popularizaría, a principios de los 50, el trío *Los Gaditanos*, al que pertenecía Juan Pantoja. Éste la solía cantar, a modo de nana, a su hija Isabel. Años más tarde sería ella, quien visiblemente emocionada, le otorgaría verdadera popularidad.

*Ayer tarde yo cantaba
Mientras mi niña dormía.*

*Y los almendros lloraban
Y los almendros lloraban
De la infinita alegría. (Bis)*

*Qué bonita que es mi niña
Qué bonita cuando duerme
Que parece una amapola
Entre los trigales verdes. (Bis)*

*Jugaba al escondite
El sol con los limoneros. (Bis)*

*Y los almendros miraban
Y los almendros miraban
Por ver dormir a un lucero. (Bis)*
Al estribillo

AÑOS 90

¹⁹⁹ Sobre esta canción siempre ha habido polémica-hoy felizmente resuelta-sobre el tema de la autoría. Florencio Ruiz Lara, de nombre artístico *Flores El Gaditano*, nacido en Algeciras en 1921 y uno de los componentes del trío *Los Gaditanos*, siempre defendió que esa canción era suya. Y lo hizo con tanta convicción que hasta en el monumento que le dedicó Algeciras, puede leerse: Su primer éxito como compositor, la popular milonga *Qué bonita es mi niña*.

Su principal argumento está en el artículo de Claude Worms titulado “Flores El Gaditano: Lección de cante, de arte y de vida”, del 18 de noviembre de 2007, donde dice que esa canción data de finales del 49, sin aportación de ninguna otra prueba.

Sin embargo, aunque Francisco del Val murió en 1984 y desde hace más de 35 años no puede alegar nada a su favor, quienes han investigado su vida y su obra han encontrado un libro de poesías titulado *Ángelus*, publicado a principios de 1948 (*ABC*, Madrid, domingo 9 de mayo de 1948, pág. 22.) (casi dos años antes de la pretensión de Flores) en el que aparece *Qué bonita que es mi niña*, musicada con aire de habanera y bolero, con las dos estrofas y estribillo habituales y tres estrofas más. (Véase, José Ramón Gaspar; Patxi Mendiburu Belzunegui, Francisco del Val, *Vida, poesía y música*. Ed. Diputación Provincial de Zaragoza, 2011, p. 119.)

Al parecer, con estas investigaciones se ha dado fin a la polémica.

-*La copla en mi voz*, de Manuel Marvizón y Francisco de Juan, para Patricia Vela en 1993.

Como hemos señalado, la copla comenzó su declive en la década de los 60 del pasado siglo, siendo casi olvidada en los años 70. Tras la desaparición de la dictadura, se menospreciaba el género por considerarse, de algún modo, como representativo de esa época, dudándose de su calidad y de la falta de mensaje social, o sea, un tipo de música y canción conformista que el Régimen había apoyado y fomentado. En mi tesis, quería señalar especialmente, que con esa explícita afirmación, no estoy del todo de acuerdo, pues el género comienza, como hemos señalado en los albores de los años 20 y en los años 30 se hacen famosas coplas que aún permanecen vivas en el inconsciente colectivo: *El día que nací yo*, *Falsa monea* o *María de la O* (anteriormente citadas), entre otras. Es por ello que en un estudio riguroso del tema como es un trabajo académico de estas características, en honor a la verdad, hay que huir de consideraciones populistas y afirmar que la copla, canción andaluza o canción española como gustaba denominarla al maestro Quiroga, es el sentir del pueblo y en el mismo reside esa sabiduría que pone de manifiesto los palpitos más hondos de su conciencia. Es decir, la esencia universalizante de un género que cantaron los poetas de todas las épocas. Bien es verdad que el género (la copla) alcanza su plenitud en la década de los 40 y 50, coincidente con el franquismo y que era un género sin complicaciones y evasivo de penurias materiales y espirituales y que asimismo, en ocasiones, había que modificar los textos originales por la existente censura del régimen, pero de eso a asociarlo con la dictadura como si ésta fuera la creadora del género, hay que tener poca cultura y sensibilidad para tal afirmación²⁰⁰.

Entre 1999 y 2000, se produce una importante recuperación del género. Se sucedieron una serie de homenajes a los auténticos genios de esta modalidad musical Rafael de León; once músicos sinfónicos, convocados por la S.G.A.E, se unieron para realizar una versión orquestal de las más famosas creaciones del maestro Quiroga, otro genio de este arte sincrético de masas. Los ciclos retrospectivos volvieron a llenar los teatros; y finalmente *Tatuaje*, significó un controvertido homenaje de catorce cantantes actuales, a ese fenómeno de masas, ya parece que imperecedero, de la copla. De este modo, asistimos al regreso de Carlos Cano, con sus pioneros arreglos; Eduardo Aute, Ana Belén o Joaquín Sabina a la generación ya casi olvidada de Imperio Argentina, Estrellita Castro, Concha Piquer, Juanita Reina o Marifé de Triana. Algo tendrá que ver con la necesidad de redimir a la copla, un género que representa el imaginario colectivo de todo un país. Tal vez también obedezca a un intento de redimir a la copla de su intrínseca relación con el franquismo, aunque algunos de sus intérpretes hicieran el papel de adalides populistas del régimen. Que no nos traicione la memoria con consideraciones populistas o reaccionarias, privando de dignidad a un género que sin duda nos pertenece y ha hecho vibrar los corazones de millones de españoles de todos los colores y tendencias.

²⁰⁰ Hay que recordar que la copla existía y era popular mucho antes del franquismo y para muchos investigadores e historiadores, musicólogos, los orígenes de la copla se retrotraen varios siglos atrás, al romance castellano, como señalamos en el texto, y son anteriores al flamenco, y a la toná, considerada por muchos estudios como el origen del mismo y podríamos decir que esta y deriva del romance. Y hay que reconocer que en numerosas ocasiones se han alimentado el uno de la otra, se han encontrado en los temas, las letras e incluso los intérpretes. Es decir, que las líneas que los separan se diluyen y han manifestado su permeabilidad con más frecuencia e intensidad de lo que se piensa.

El mundo de la copla andaluza o canción española para muchos, entre los que se encontraba el maestro Quiroga, ha conseguido ser el personaje alegórico más importante de las llamadas estampas líricas escenificadas o espectáculos folclóricos que alcanzaron su plenitud de éxito tanto a nivel estético como comercial en las décadas de los 40 y 50 (que estudiaremos en el capítulo III de esta tesis con un Corpus de, aproximadamente, 70 textos) consiguieron coreografiar y trasladar al mundo del espectáculo, legando a conseguir una profunda eclosión en todos los teatros de España de la época e incluso más allá de nuestras fronteras, especialmente en Hispanoamérica.

Las coplas venían a satisfacer, en palabras de Vázquez Montalbán²⁰¹, las necesidades vitales y anímicas de los oidores que las consumían con fruición, constituyendo un fiel reflejo emocional de esa generación. En el contexto histórico de la posguerra se difundían de forma masiva por la radio, el cine o los teatros. Se escuchaban por todas partes en la calle, en los patios de vecindad, en las casas; era un elemento integrado en la vida cotidiana de los españoles. Eran canciones para sobrevivir, canciones para sobreponerse al vacío, al miedo. Canciones para tiempos de soledad. Eran canciones para ayudarnos en la necesidad de soñar, en el esfuerzo de vivir.

En la viejas corralas (casas de vecinos) e incluso en las calles a través de las ventanas entreabiertas cubiertas con sutiles visillos, se dejaban oír -a decir de Antonio Burgos- a través de la radio de cretona esas mágicas musiquillas que inconscientemente nos llenaban el alma de mágicas sensaciones. De esas que, tal vez sin saberlo, necesitábamos oír. Las radios no dejaban de emitir aquellas canciones que las mujeres cantaban mientras tendían la ropa, cosían en el largo corredor o cocinaban, a la espera de la llegada de la chiquillería del colegio, de los maridos de vuelta de su trabajo.

Pero dicho todo ello, también las cantaban señoras encopetadas pertenecientes a la clase burguesa, sencillamente porque lo necesitaban y las tenían metidas en sus oídos y en su corazón y aunque no estaba bien visto —era cosa de criadas— lo hacían por lo bajini porque, en definitiva, según el mensaje del gran dramaturgo Lope de Vega, todos somos pueblo, sin distinción de clases. De ahí, el arte de mayorías que siempre defendió y llevó a su obra.

Según Aquilino Duque, no son más que instintos expresivos de vida o primitivas manifestaciones de dolor o alegría, después sería los sentimientos. Todo un misterioso rito del cante. Tiene un valor sacral. Como instintiva imitación del canto de las aves, del grito de los animales y de los infinitos ruidos de la materia, del orden natural al que pertenecemos.

El habla y el cante se apoyan mutuamente, y tan útil es el ritmo de la guitarra para las modulaciones de la voz como las formas de expresión de las personas que nacen con una especial gracia para hablar. Cada pueblo, región o comarca de una misma nación tiene sus peculiaridades expresivas, su especial léxico y sintaxis así como

²⁰¹ Vázquez Montalbán, Manuel, *Crónica sentimental de España*, Espasa Calpe, Madrid, 1986. *Cancionero general del franquismo. 1939-1975*. Crítica, Barcelona, 2000.

Vid. *Andalucía en la música. Expresión de comunidad, construcción de identidad*. García Gallardo, Francisco José y Arredondo Pérez, Herminia (Coords.) Ed. Fundación Pública Andaluza. Centro de Estudios Andaluces, Consejería de la Presidencia, Junta de Andalucía, Sevilla, 2014. (Véase Cap. VI “Andalucía y la mujer en la copla”, Arredondo Pérez, Herminia, pp. 123-148).

sus intransferibles formas de sentir. El habla andaluza constituye un máximo ejemplo de castellano muy enriquecido en su musicalidad, debido a la ya referida, imaginería oriental de lo árabe y de lo gitano. La copla popular se distingue de una culta por el olor, el sabor, el color, ese cúmulo de sensaciones irracionales que hacen vibrar, como por arte de magia, lo más oculto de nuestro subconsciente. Sin embargo, ese cúmulo de misteriosas sensaciones que brotan de las coplas populares, también, como veremos, tienen una explicación sintáctica y semántica. Rodríguez Marín puso ejemplos muy ilustrativos de cómo la letra popular puede incluso mejorar a la del poeta culto. Veamos algunos de ellos: “¿Tengo yo la culpa, di,/que, siendo la rosa tuya,/llegue el perfume hasta mí?”. (Se trata de un cantar del poeta catalán, Joaquín Bartrina). Rodríguez Marín, trasponía este cantar al castellano de Andalucía: *No tengo la culpa yo/que siendo tuya la rosa, /hasta mí llegue el olor*. De esta forma cualquier cantaor lo podría cantar por soleares. Como hemos podido apreciar el orden de las palabras en la frase sí que altera el producto. Porque del orden en que estén colocadas las palabras dependerá que la frase o el verso, suene o no a Andalucía.

Cabría hacer una reflexión entre la poesía culta y la popular o lo que sería lo mismo entre la rima y la copla en la medida en que la forma poética becqueriana bebe en las del pueblo andaluz. Aquilino Duque señala, al respecto: “La copla es la primera palabra; la rima última. Entre una y otra, se desarrolla un proceso de creación sucesiva, proceso y evolución que la copla tiene por delante, mientras que la rima sólo tiene por delante la inefabilidad. La copla puede aún rodar mucho; la rima es el límite de la expresión”. Llegar hasta ese límite supone un considerable esfuerzo como en el caso de Bécquer que aún siendo un poeta culto también es un poeta del pueblo cuyas raíces están en lo más profundo de su conciencia, de ahí que las coplas y los romances le broten de forma espontánea.

Veamos la rima XXIII, popular y conocida:

*Por una mirada un mundo;
por una sonrisa, un cielo;
por un beso ¡yo no sé
qué te diera por un beso!*

Se trata de una de las rimas más difundidas del poeta sevillano, llegando a ser recitada por el pueblo, que tanto influyó en Bécquer, por estar formada sobre la base de una copla y de temática amorosa. Culmina en ella la idea de brevedad, cuatro versos donde el poeta nos sumerge en el ámbito de lo íntimo, de sus profunda emociones, desnudando su alma, al desvelarnos los límites a los que alcanza su amor y siempre en clave de sencillez lingüística, muy próximo a lo cotidiano, siempre alejado de la pomposidad y elocuencia oratoria. Siempre gustó de insinuar la pena, la alegría, el amor o el dolor, interiorizados para dejar más fácilmente fluir a su imaginación. Dadas sus peculiares características esta rima son auténticos fandanguillos, o esas sevillanas gnómicas de la Rima LXXVIII, o el *Romance de la mano muerta*, donde el corazón le empuja a que la leyenda en prosa se le vuelva verso. El poeta no puede eludir ese acento que brota de la tierra, de sus propias entrañas. Como tampoco pueden eludirlo Antonio Machado, ni su hermano Manuel, ni Rafael Alberti, ni el propio Juan Ramón Jiménez aquel poeta la metapoesía pero que primero vino pura...

Realmente no sabemos si cuando el poeta de Moguer escribía aquella canción oscura,
-El portalón, sabía que le estaba saliendo una seguriya gitana.

*Aquel portalón grande,
Por donde yo salí para venirme aquí,
Habrá seguido siempre de par en par mirando
Todo lo que yo vi
el portalón aquel, oscuro y grande,
Que se quedó, mirándome salir, siempre de par en par,
detrás de mí!*

Ese para venirme aquí, un verso ripio innecesario en un poema culto, creemos que Juan Ramón lo colocó ahí por no aprovecharse de formas poéticas exclusivamente del pueblo y con la esperanza de que algún día la liberaran de tal impureza y la canción quedara limpia y esperando ser cantada con acompañamiento de guitarra. Quedando así la seguriya:

*Aquel portalón grande,
por donde yo salí,
habrá seguido siempre de par en par mirando
todo lo que yo vi.*

Y que la tradición oral que es un proceso de creación continua se encarga de limarla de impurezas.

Algunas nacen perfectas, y no necesitan ser modificadas, obedeciendo a un impulso mágico, irracional y misterioso que escapa a toda racional ortodoxia. Veamos algunos ejemplos:

*Cosas de reina tenías
cada vez que me mirabas
me perdonabas la vía.*
(Del escritor gaditano, José Luis Tejada)

O ésta otra:

*Mi casa es un desarreglo,
coloraíto es mi pare,
mi mare de pelo negro.*
(Del pintor y poeta sevillano, Francisco Moreno Galán)

O ésta de Rafael Alberti:

*La ventana de la cárcel
es ventanita de hierro
por donde no pasa el aire.*

O Esta otra:

*Como en la caracola
busco y no encuentro
esa mar que parece
que llevas dentro.*

(De la poeta chiclanera, Lola García Páez, la que describe a Chiclana como un paraíso antiguo y eterno).

La perfección de esas coplas se debe a la conjunción de sabiduría popular y conocimiento literario, pero en el caso de la segunda citada, es debida a un acierto de esa que llamamos sabiduría sola, producto de la primera y genuina emoción o del instinto irracional, a secas. Otras coplas nacen muy acabadas pero sin esa interior temporalidad, sin esa necesaria autenticidad. A faltas de que llegue un inspirado cantaor y le otorgue esa palabra mágica, o ese giro expresivo capaz de despertarnos la primera emoción.

-Al poeta culto sevillano, Luis Montoto se debe la siguiente copla:

*Niño que lleno de harapos
vas llorando por la calle,
ven y juntos lloraremos
yo tampoco tengo madre...*

Veamos la transformación popular de esa copla literaria que hizo Pastora Pavón, La Niña de los Peines:

*Niño que encuero y descalzo
vas llorando por la calle,
ven acá y llora conmigo,
yo tampoco tengo madre
que la perdí cuando niño.*

Veamos otro ejemplo:

*Que lo perdone Dios,
que tú pecado es muy grande
pa perdonártelo yo.*

Cuando interviene ese toque popular, la lógica ortodoxa se rompe y deja paso al desgarrado lamento del amante herido en lo más hondo de sus entrañas:

*Que te la perdone Dios,
que tu faltita es muy grande
pa perdonártela yo.*

En este caso nos llama la atención el aporte popular de ese diminutivo faltita que contrasta vivamente con el adjetivo grande, atribuyéndosele un significado solemne, sobrehumano, pues se está invocando para ella, nada menos que el perdón divino. Si escuchamos esta copla, nos damos cuenta del desequilibrio emotivo que conduce a una desgarradora exaltación del sentimiento que deja atrás al pensamiento. Es el ALMA DE LA COPLA.

Son muchos los ejemplos que podrían ponerse pero la lista sería interminable. Veamos uno de ellos muy significativo en este tercio²⁰² de soleá (s/d):

*Acuérdate cuando entonces
juraste que me querías
y ahora no me conoces.*

Vemos reflejada en ella una experiencia común, porque el juramento no se diferencia en nada de miles de juramentos hechos en similares ocasiones. Es posible que la perjura ni se inmutara al oír la queja.

Pero veamos una variante en la voz de Tomás Pavón acompañado a la guitarra por Melchor de Marchena:

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

Esto ya es un revulsivo para la destinataria que no puede quedarse indiferente. Ese detalle casi freudiano de los pies desnudos. En esa frase sentida que concreta la intimidad, se encuentra esa naturalidad que el poeta sevillano, Bécquer atribuye al decir de pueblo.

Menéndez Pelayo dijo que la poesía popular, con ser lo más castizo que existe, es al mismo tiempo lo más universal. Por lo que si por poesía popular entendemos la copla flamenca o la copla a secas, habría que señalar que en esa copla se encuentra no sólo lo que lo andaluz pueda tener de universal, sino lo que de universal tiene lo español, ya que la imagen que el mundo ha tenido de España es una imagen de Andalucía, por ser la región más representativa de España por sus particulares peculiaridades: el color, el llanto y la risa, sus quejíos, su sol y su especial forma de vida. Todo ello la hace atractiva y de lo local, particular y concreto pasamos a lo universal. Aunque cada región posee sus características diferenciales, sus usos, costumbres y formas de vida, es en Andalucía donde se centra nuestro estudio, a través de sus diversos modos de expresión poética y musical²⁰³.

²⁰² El tercio en el cante por soleá o por seguriyas se refiere a cada una de las letras de una tanda, tantas letras, tantos tercios. Normalmente no suelen exceder de tres tercios, uno de preparación, el segundo Valente y el último de remate. En analogía con el toreo, cada una de las estrofas de los cantes.

²⁰³ Duque Gimeno, Aquilino, *El habla y la copla*, Depósito investigación Universidad de Sevilla. Revistas US. Boletín de la Real Academia Sevillana de las Buenas Letras: Minervae Baeticae, 2008, Nº 36, pp. 123-132.

A lo largo de esta investigación dedicaremos un importante espacio al soporte lingüístico, especialísimo, de la copla, el soporte andaluz adaptado para la ocasión, que también vibró, diríamos, en el filo *der cuchillito, el de la salusita de la mare mía y de esos sácais clavaítoh en er corasón*.

2. LITERATURA Y FOLCLORE ANDALUZ: LA COPLA Y LOS POETAS DEL 27

Desde su origen, el ser humano ha sentido la necesidad de expresarse a través de la música. Cada comunidad ha desarrollado un folk-lore (pueblo-saber) como lo definió por primera vez en 1846 el arqueólogo británico William Thompson, para preservar su tradición e identidad.

En la península Ibérica, dentro de los territorios libres de la ocupación musulmana, van surgiendo a finales del siglo XII diversas lenguas derivadas del latín, y cada una de ellas lleva consigo textos dedicados a ser cantados. Desde las escritas en galaico-portugués, como las *Cantigas de Santa María*, o en castellano como el *Cantar de Mío Cid*, juglares y trovadores divulgaban oralmente sus versos para conocimiento y deleite de su analfabeto auditorio.

Toda esta serie de poemas cortos, épicos o cantares de gesta que a partir del siglo XIV son transmitidos de forma oral, fueron recogidos debido al interés que la literatura medieval suscitó en el Romanticismo del siglo XIX, en colecciones para su posterior ordenamiento y estudio. Intelectuales como Agustín Durán en el siglo XIX y Ramón Menéndez Pidal en el siglo XX dedicaron gran parte de su vida a su compilación e investigación. Son conocidos con el nombre genérico de *Romancero Viejo*.

Con posterioridad al siglo XVI y a imitación del anterior, escritores seducidos por la particular singularidad del mismo, autores cultos muchos de ellos pertenecientes al Siglo de Oro, difundieron por vía escrita sus estrofas y versos. Imitan estilo y género del *Romancero Viejo*, pero transforman tema y forma, añadiendo a veces estribillo. Escritores tan insignes como Cervantes, Lope, Quevedo, Góngora fueron partícipes de la creación del llamado *Romancero Nuevo*, que se prolonga en siglos posteriores con el ilustrado Meléndez Valdés, en el Romanticismo con el Duque de Rivas, en el siglo XX, Unamuno, Juan Ramón Jiménez, Antonio Machado y diversos autores de la Generación del 27, Lorca, Alberti, Villalón.

Fue Antonio Machado Álvarez, padre de Manuel y Antonio (ya referido), el creador de las Bases de organización del folclore español a finales del siglo XIX, iniciándose así la creación de sociedades regionales en función de sus peculiaridades lingüísticas y culturales, con el fin de preservar y difundir tan importante legado.

La primera música escrita para un instrumento que se conserva en la música española es la música de vihuela y quizás los primeros creadores de canciones que pretendían conscientemente que estas fueran populares son los poetas místicos del siglo XVI. Buscaban de esta manera hacer llegar al pueblo el sentido espiritual de la vida y acercarlos a Dios de la forma más directa y sencilla como es a través de la música y la palabra.

Santa Teresa no sabía música, pero quería que en los conventos se cantase y sirviéndose de la música popular de su tiempo como base, efectuaba una

transformación a lo divino cambiando las letras profanas de las canciones populares por sus renovadores versos, para hacerlos llegar a la gente y hacer así más eficaz su difusión.

*Esta divina prisión
del amor con que yo vivo
ha hecho a Dios mi cautivo
y libre mi corazón.*

Asimismo, Fray Luis de León se sirvió para este fin de la amistad en la Universidad de Salamanca con Francisco Salinas, para quien el arte musical era algo más que cifras o matemáticas

En el libro Sexto de su obra *De música libriseptem*, Salinas advierte que la popularidad nada tiene que ver con recopilatorios ni visiones académicas, sino con el espíritu de esos temas y con la emoción que despierta en quien los escucha.

*Altísimo Señor
Que supisteis juntar
un tiempo en el altar
Ser cordero y pastor, confieso con dolor
Qué mal hice en huir
De quien por mí quiso morir.*

Hubo un tiempo en que grandes poetas pusieron su maestría al servicio de la copla, poetas de la Generación del 27 enamorados de los valores y la estética de este género, ellos mismos se inspiraban en ellas, encargándose de dotarlas de sus más bellas y famosas letras, que son verdaderos y bellísimos poemas, impregnados de un lirismo único: Alberti, Lorca, y en la generación anterior los Machado y también Juan Ramón Jiménez se interesó de forma muy especial por el sentir popular.

Son muchas las referencias que relacionan a esta generación poética con la música y sus diversos matices, tanto expresivos como artísticos. Una importantísima aportación de Lorca a la copla fue la recopilación de canciones populares recogidas en la *Colección de canciones populares Antiguas*, grabadas en discos, e interpretadas por Encarnación López Júlvez, *La Argentinita*, y acompañadas al piano por Federico.

La colaboración del poeta y la cantante, provenía de cuando *La Argentinita* participó en el estreno de *El maleficio de la mariposa*, la primera obra teatral de Lorca, en 1920. Federico sentía una especial predilección por las canciones populares; escribió infinidad de letras que incluso incluyó en sus dramas. Y es que en conjunción con la música en la copla se encuentra una letra poética que, sin duda forma parte de la cultura literaria española. En sus poemas y en sus dramas el poeta granadino se revela como agudo observador del habla, de la música y de las costumbres de la sociedad rural española. Una de las peculiaridades de su obra es cómo ese ambiente, descrito con exactitud, llega a convertirse en imaginario donde se da expresión a todas las inquietudes más profundas del corazón humano: el deseo, el amor y la muerte, el misterio de la identidad y el milagro de la creación artística.

Dijo Federico que era pueblo ante las desigualdades sociales:

“Hoy de niño campesino me he convertido en señorito de ciudad los niños de mi escuela son hoy trabajadores del campo y cuando me ven casi no se atreven a tocarme con sus manazas sucias y de piedra por el trabajo. ¿Por qué no corréis a estrechar mi mano con fuerza? ¿Creéis que la ciudad me ha cambiado? No. Vuestras manos son más sanas que las mías. Vuestros corazones son más puros que el mío. Vuestras almas de sufrimiento y de trabajo son más altas que mi alma. Yo soy el que debiera estar cohibido ante vuestra grandeza y humildad. Estrechad, estrechad mi mano pecadora para que se santifique entre las vuestras de trabajo y castidad”²⁰⁴.

A raíz de tales consideraciones, Machado consideró a García Lorca un poeta genuina y esencialmente granadino, sencillamente por ser más lastrado de folklore y de campo que otros (Machado, 1940: 896, Carta a David Vigodsky, 1937). “Entre el pueblo y los señoritos débese elegir a aquél. Los señoritos la invocan y la venden a su España en los trances más duros; mientras que el pueblo la compra con sangre y no la mienta siquiera” (Machado, 1940: 744, Sigue hablando Mairena a sus discípulos).

De otro lado, Federico, en su amor por la tierra y por lo elemental humano como Machado, se siente atraído especialmente por la niñez, dejándonos una serie de nanas de indudable belleza estética. Esas canciones²⁰⁵ de cuna cantadas con delicadeza

²⁰⁴ Christopher Maurer, *Federico García Lorca Biografía Una vida en breve*. Fundación Autor, Madrid, 1998.

²⁰⁵ Tradicionalmente, las canciones infantiles se transmiten de generación en generación y por ende forman parte de la cultura popular. Las letras suelen ser sencillas y muy repetitivas para su fácil comprensión y memorización. Son conocidas las canciones de juego, utilizadas en los juegos infantiles como coro, comba y también podríamos incluir las de echar a suerte como aquella de:

*Pito, pito gorgorito
Dónde vas tú tan bonito,
A la acera verdadera, pimpam fuera,
Tú te vas y tú te quedas!*

También podrían recordarse, además de las ya citadas nanas o canciones de cuna, las de habilidad, cuyos ejemplos son los trabalenguas o las adivinanzas, donde los niños demuestran alguna habilidad:

*El perro de San Roque no tiene rabo,
Porque Ramón Rodríguez se lo ha robado.
El perro de San Roque no tiene cola,
Porque se la ha comido la caracola.*

También podríamos hacer mención de las canciones infantiles didácticas, en las que el niño aprende algo, desde las partes del cuerpo hasta lecciones morales:

*Tengo, tengo, tengo,
Tú no tienes nada,
Tengo tres ovejas
En una cabaña.
Una me da leche,
Otra me da lana,
Y la otra mantequilla
Para toda la semana.*

Entre otras, cabría citar a las canciones lúdicas cuya función consiste en entretener y divertir al niño y, en algunos casos, también enseñar como en el ejemplo que citamos a continuación:

*Un elefante se balanceaba
Sobre la tela de una araña,
Como veía que resistía
Fue a llamar a otro elefante.
Dos elefantes se balanceaban,
Sobre la tela de una araña,*

y dulzura que no sólo sirven para dormir al niño sino para prepararles para un mundo más delicado y sensible. Todo ello, con el paso de los años, constituirá un factor pedagógico importante. ¡Ojalá!, que todos los niños de España oyeran desde su nacimiento:

(Actitud delicada ante la niña.)
Naranja y limón
¡Ay!, la niña
del mal amor.
Limón y naranja
¡ay!, la niña
de la niña blanca.
Limón
(Como brillaba el sol.)
Naranja
En las chinás del agua.

Todos los que sentimos al niño como el primer espectáculo de la Naturaleza, los que creemos que no hay flor, número o silencio comparable a él, hemos observado muchas veces como, al dormirse y sin que nada ni nadie le llame la atención, ha vuelto la cara del pecho de la nodriza (ese pequeño monte volcánico estremecido de leche y venas azules) y ha mirado con los ojos fijos por la habitación, aquietado para su sueño.

Salen los niños alegres
de la escuela,
poniendo en el aire tibio
del Abril canciones tiernas.

De niño yo canté como vosotros,
niños buenos del prado.
En Abril de mi infancia yo cantaba,
niños buenos del prado,
como recuerda dulce el corazón
los días ya lejanos.

Según García Lorca la nana, como toda canción popular, es un elemento vivo y perdurable que habría que conservar. En ellas se refugia toda la emoción de la historia. Entre otras cosas, porque la nana española, a diferencia de otras de Europa, tiene una primera característica especial: la claridad, la tristeza y una profunda sencillez.

Así, entre canciones y melodías, van creciendo los niños y las niñas. ¡Pobres de aquellos que no las oyeron nunca! O de los que en chabolas o casuchas, van a oír la blasfemia o la frase imprecatoria, cuando no es la promiscuidad sexual que herirá sus sentimientos para siempre. Es preferible oír el canto del poeta:

Como veían que resistía
Fueron a llamar a otro elefante.
Tres elefantes se balanceaban.

(Vid. Jaramillo, Susie. *Little Elephants/Elefantitos*, (Cánticos). Encantos Media Studios, PBC, 2018).

*Esta noche ha pasado Santiago
su camino de luz en el cielo,
lo comentan los niños jugando
con el agua de un cauce sereno.
¡Niños chicos, cantad en el prado,
Horadando con risas el viento!
¡Niños chicos, pensad en Santiago
por los turbios caminos del sueño!*

Bien es cierto que la mayoría de los poetas del 27 fueron y son más conocidos y reconocidos a nivel elitista y en los círculos cultos. Pero si algún autor consiguió aunar, de forma magistral, copla y poesía fue sin duda Rafael de León. Considerado por algunos como un poeta menor de la Generación del 27 o simplemente como un letrista de copla, este sevillano de origen aristocrático es el autor más prolífico y popular de la copla a partir de la posguerra. Creó un universo único interpretando los sentimientos del pueblo llano, de sus penas y alegrías, de sus amores y desamores; siendo un poeta más popular y cercano, su voz era el eco del alma del pueblo que cantaba por él, y no por ello de menor calidad poética.

La obra poética de Rafael de León se concentra prácticamente en un solo libro, *Pena y alegría del amor* de 1941, pero su obra fundamental es la multitud de canciones que compuso. Este hecho lo va a situar en una línea de producción muy distinta a la que utilizan los poetas al uso. Aunque Rafael de León utiliza para la creación de sus canciones el mismo estilo literario en el que confluyeron los poetas del 27: el neopopularismo, movimiento particularmente andaluz, con un lenguaje repetitivo y cargado de imágenes, muy apropiado para dotar de fuerza y sensibilidad a la copla. Casualidades del destino hicieron que se encontrara con Federico García Lorca en la Universidad de Granada para iniciar sus estudios de Derecho. Pero Rafael ya iba encontrando su camino. Gustaba asistir a los cafés cantantes de Sevilla, relacionarse con gente de la farándula y escuchar el latido del pueblo. En este ambiente comienza su colaboración con Antonio García Padilla, kola, (padre de Carmen Sevilla) y se inicia en el mundillo de la creación artística, del todo hostil para una familia aristocrática como la suya.

Al éxito de sus letras contribuyó sin duda alguna el factor musical, aportado por el maestro Quiroga. El acoplamiento musical consigue ese efecto popular tan característico del género. El músico se nutre de las tendencias musicales de principios de siglo y de los ritmos y aires flamencos de Falla, Granados —que compuso *Doce danzas españolas*— o Albéniz —autor de la suite *Iberia*, donde incorpora la canción popular *La tarara*—, logrando una síntesis en que toda una generación se reconoció y aún se reconoce.

Intérpretes como Miguel de Molina o Concha Piquer hicieron que la poesía de Rafael de León se cantase por uno y otro bando durante la Guerra Civil y la posguerra y que canciones como *Ojos Verdes*, *María de la O*, *Ay Maricruz*, *La Salvaora* y muchas más se quedaran impregnadas en el piel del pueblo español. La copla seguirá siempre vigente porque tiene la vigencia de la vida²⁰⁶.

²⁰⁶ Cfr. Acosta Díaz, Josefa; Gómez Lara, Manuel José; Jiménez Barrientos, Jorge, (Eds) *Poemas y canciones de Rafael de León*, op. cit.

Son conocidas, asimismo, las relaciones entre música y erotismo del poeta malagueño Manuel Altolaguirre, la concepción del silencio como elemento constitutivo del discurso musical en Emilio Prados, la profunda amistad entre Lorca y Falla, la especial relación entre este último y el poeta Gerardo Diego. Todos participaban de esta estética y particular forma de decir y de sentir en aquella inolvidable Residencia de Estudiantes. De vuelta a Granada, tras su estancia en dicha institución, Lorca se encontró en su ciudad con el músico gaditano Manuel de Falla²⁰⁷ que se había

-Del Corral, Milagros, *La copla en la Biblioteca Nacional de España*. Catálogo, Biblioteca Nacional, Madrid, 2009.

-García Lorca, Federico, *Obras Completas*, 4ª edición, Aguilar, Madrid, 1960.

-Román, Manuel, *La Copla*, 1ª edición. Acento Editorial, Madrid, 2000.

-Almendros, C., *Todo lo básico sobre el flamenco*. Mundilibro, Barcelona, 1973.

-Álvarez Caballero, Ángel, *El cante flamenco*, Alianza, Madrid, 1994.

- Blas Vega, José y Ríos Ruiz, Manuel, *Diccionario enciclopédico ilustrado del flamenco*, Cinterco, Madrid, 1988, op. cit.

- Caballero Bonald, J. M., *Medio siglo de cante flamenco*, Ariola Eurodisc, 1988.

- Falla, M., *Escritos sobre música y músicos*, Espasa Calpe, Buenos Aires, 1950.

-Gamboa, J.M., *Guía libre del flamenco*, SGAE, Madrid, 2001.

-García Lorca, F. "Importancia histórico-artística del primitivo canto andaluz llamado Cante Jondo", Conferencia del 19 de febrero de 1922 en Granada, en Hernández, M. ed. *Poema del cante jondo*, Alianza Editorial, 1994, pp. 146-168.

-Grand, F., *Memoria del flamenco*, Espasa Calpe, Madrid, 1979.

- López Ruiz, L., *Guía del flamenco*, Istmo, 1999.

- Machado y Álvarez, A. *Colección de cantes flamencos* recogidos y anotados por Demófilo, Signatura ediciones, Sevilla, 2005.

-Vergillos, J., *Las rutas del flamenco en Andalucía*, Fundación José Manuel Lara, Sevilla, 2006.

²⁰⁷ Entre los primeros en dar al compositor la bienvenida a Granada, en 1920, estuvo el grupo de jóvenes que se reunía en el *Café Alameda* de la Plaza del Campillo, y que formaba la ya citada tertulia de *El Rinconcillo*. (Vid. Christopher Maurer, op. cit (cap. "Granada y Manuel de Falla").

José Mora Guarnido explica así el nombre dado a la tertulia: En el fondo del *Café Alameda*, detrás del tabladorillo en donde actuaba un permanente quinteto de piano e instrumentos de cuerda, había un amplio rincón donde cabían dos o tres mesas con confortables divanes contra la pared, y en aquel rincón plantaron su sede nocturna un grupo de intelectuales granadinos: Los dos hermanos Lorca, los periodistas, Melchor Fernández Almagro, José Mora Guarnido y Constantino Ruiz Carnero, los futuros poetas o críticos José Fernández Montesinos, Miguel Pizarro y José Navarro Pardo, y los pintores Manuel Ángeles Ortiz, Ismael González de la Serna o Hermenegildo Sanz, entre otros. (Vid. Mora Guarnido, José, *Federico García Lorca y su mundo*, 1ª ed. Losada, Buenos Aires, 1958. Reeditado en 1998, por Caja General de Ahorros de Granada, Granada.)

El archivo de José Mora Guarnido, primer biógrafo de Federico García Lorca, es parte del Archivo Alcides Giraldi y está actualmente conservado en la universidad de Lille, Francia.

Entre los protagonistas habituales, pertenecientes al universo intelectual granadino que acudían a *El Rinconcillo* para dar a conocer sus obras y proyectos literarios, musicales y políticos ante los tertulianos y amigos, se encontraban además de los ya citados: el ingeniero de caminos Juan José Santa Cruz, el político Antonio Gallego Burín, el médico y político Manuel Fernández Montesinos, el político Fernando de los Ríos que sería Ministro de Justicia e Instrucción Pública, el arabista José Navarro Pardo, el músico Ángel Barrios, José Acosta Medina, José María García Carrillo-quien declaraba abiertamente su homosexualidad y, aunque la correspondencia con Federico García Lorca se ha perdido, presumía de ser el confidente en cuestiones relacionadas con su vida sentimental y su carácter-. Sin olvidar al tertuliano guitarrista Andrés Segovia y al animador cultural de las reuniones Francisco Soriano Lapresa.

La vida granadina de Federico a partir de 1920 ó 1921 giró en torno a esos dos focos culturales: Falla y los integrantes de *El Rinconcillo*. La idea tertuliana del grupo era la de renovar y dar nuevo brío al mundo de las ideas culturales de la ciudad. Uno de esos proyectos tuvo gran repercusión en el resto de España y Europa, el citado Primer concurso nacional de Cante Jondo que, en 1922, organizaron entre Falla, Federico, Ignacio Zuloaga y el Ayuntamiento granadino, que tuvo lugar los días 13 y 14 de junio en la

trasladado a Granada a mediados de 1920, al que se sintió pronto ligado al compartir con él su pasión por la música, los títeres y el cante jondo. También, acariciaba con Lorca, la idea de crear juntos un teatro ambulante, Los títeres de cachiporra. En casa del poeta dedicaron ambos a sus familiares y amigos, el día de Reyes de 1923, una inolvidable representación de títeres, en la que participó el pintor sevillano, creador de títeres y coreógrafo, Hermenegildo Lanz, y con Falla al piano, se estrenó su versión del cuento popular andaluz *La niña que riega la albahaca y el príncipe preguntón*.

Su obra, ya citada, y muy difundida, *El amor brujo* es un vivo ejemplo de profundas raíces andaluzas. De hecho el libreto, realizado en 1915, estaba escrito en dialecto andaluz por Gregorio Martínez Sierra (o quizá por su primera mujer escritora y colaboradora María de la O Lejárraga) y se basaba en una historia folclórica auténtica. La obra se escribió para la cantante Pastora Imperio, perteneciente a una familia de gitanos, que instruyó a Falla respecto a las canciones y leyendas, participando además en el estreno de la primera versión. A través de sus canciones y danzas populares, la obra refleja el misticismo de la cultura gitana.

Lorca tenía temperamento de músico. Podría haber sido compositor si se lo hubiese propuesto, pero se contentó con manifestar su pasión por la música, a la sombra de Manuel de Falla y del musicólogo y compositor autodidacta, Adolfo Salazar (quien aprendiera de Falla y Felipe Pedrell, mostrando una especial predilección por Ernesto Halffter), por los que sentía una profunda admiración²⁰⁸.

En el caso de Alberti y García Lorca, aunque se habla de una etapa neopopularista²⁰⁹ y de otra surrealista, distintas y muy distantes, sus versos, de

Plaza de los Aljibes de la Alhambra de Granada. (Hemeroteca de Granada, "Manuel de Falla y Granada", (Artículo publicado en el coleccionable de *Ideal Historia de Granada*, cap. 44. Cinco siglos de Música en Granada. Coordinado por Yvan Noick, Granada, lunes, 14 de noviembre, 2016).

²⁰⁸ Durante su adolescencia, Federico sintió más inclinación por la música que por la literatura. Tomó clases de piano y sus primeros intereses artísticos surgen no de la lectura sino de las composiciones para piano de los grandes autores. Sus compañeros universitarios de Granada le conocían más como músico que como escritor novel.

²⁰⁹ El neopopularismo fue un movimiento especialmente andaluz, surgido como reacción contra la literatura elitista y universalista del Modernismo y la frialdad y hermetismo de las vanguardias, especialmente, el Ultraísmo. El origen de la poesía neopopularista se encuentra en el grupo de autores posrománticos inspirados en Heine, Gustavo Adolfo Bécquer, en particular, y Augusto Ferrán. También Rosalía de Castro había asimilado la belleza de los cantares populares tradicionales de su región natal en su primer libro, *Cantares gallegos*. Ferrán publicó dentro de su libro *La soledad* (1861) algunos cantares populares de la lírica tradicional que luego él mismo imitó en estilo e inspiración. Creó, con el cercano precedente de Antonio Trueba y su *Libro de los cantares* de 1852, y junto a Eulogio Florentino Sanz, también traductor de Heine, y su amigo Gustavo Adolfo Bécquer, una poesía popularista centrada en los cantares y al mismo tiempo deudora del postromántico alemán Heine. También podríamos añadir en esta línea a la ya citada Rosalía de Castro, Ventura Ruiz Aguilera (*Armonías y cantares*, 1865), Melchor Palau (*Cantares*, 1866) y José Puig Pérez (*Coplas y quejas*, 1869).

El desarrollo del estudio de las tradiciones populares, la etnografía y el folklore y la publicación de colecciones de cantares populares por parte de los ya citados Antonio Machado Álvarez, Francisco Rodríguez Marín, Narciso Díaz Escobar y estudios de otros muchos eruditos sobre la materia, como Rafael Cansinos Asséns, siguió reavivando esta inspiración, a veces emparentada con la más urbana tonadilla escénica.

Esta vuelta a lo popular no ha de entenderse como sinónimo de rusticidad. Pertenecen al neopopularismo las primeras obras de Rafael Alberti, *Marinero en tierra* y *El alba del alhelí*, entre lo mejor del poeta gaditano. También Federico García Lorca con su ya referido *Romancero gitano*, (1928), uno de sus grandes éxitos. El libro consta de 18 romances de carácter descriptivo y dramático. Su

cualquier época, muestran un notorio interés por el folklore. Alberti nos dirá que fue precisamente la tradición española la que le llevó al surrealismo. Aleixandre, nos dirá que, bien entendidas, tradición y revolución, lejos de ser enemigas, son dos nombres de una misma cuestión.

En España, los jóvenes poetas del 27 tenían muy presente el consejo de don Antonio Machado:

*Ya se oyen palabras viejas.
Pues aguzad las orejas.
(Antonio Machado, Nuevas Canciones, IX, XLI.)*

Al igual que Breton, Aleixandre concibe la poesía y el amor como un camino hacia la superación de toda oposición o antinomia que sólo conciben esclavizar el pensamiento humano. Una de esas parejas opuestas la forman el pasado y el futuro. Aleixandre en su discurso de aceptación del premio Nobel: Tradición y revolución: he ahí dos palabras idénticas²¹⁰.

Es ahí donde resume su credo poético y vital. Sólo es digno de entregarse a las nuevas generaciones (o sea, sólo puede convertirse en tradicional) lo que se mantiene vigente, capaz de cambio y de sorpresa. Quien entiende que la fidelidad a una tradición pasa por repetir una y otra vez las mismas fórmulas, no la mantiene viva.

Aunque Aleixandre pensaba en la tradición literaria culta, sus palabras tienen un valor general aplicable al folklore y su vigencia. Sin cambio adaptativo, a veces espectacular (revolución), no habría continuidad (tradición) posible.

Algunas palabras de Alberti nos ponen de manifiesto en qué sentido el folklore es precursor de algunos de los planteamientos y técnicas surrealistas.

En 1932, en una conferencia que pronunció en Berlín sobre La poesía popular en la lírica española contemporánea, Alberti dijo:

“Algún tiempo después volvió a caer sobre unos cuantos poetas otro nuevo mote: el de surrealistas, aludiendo al movimiento francés encabezado por André Breton y Louis Aragón. Nuevas confusiones. Los poetas acusados de este delito sabíamos que en España-si entendemos por surrealismo la exaltación de lo ilógico, lo subconsciente, el sueño, el sexo, el absurdo-existían ya desde mucho antes de que los franceses trataran de definirlo y exponerlo en sus manifiestos. El surrealismo español se encontraba precisamente en lo popular, en una serie de

segundo libro dentro de esta tendencia el también anteriormente citado *Poema del cante jondo*, donde se acentúa la estilización dramática de lo popular andaluz.

Trata de imitar la métrica y el espíritu popular de la lírica tradicional incluida en los cancioneros del Renacimiento, como los de Gil Vicente y Juan del Encina, así como los poemas del *Romancero Viejo* y los incluidos en algunas de las obras de Lope de Vega, que puso de moda la edición de José Fernández Montesinos en Clásicos Castellanos, muy leída por Gerardo Diego, a quien se debe el conocido *Romance del río Duero*. El regreso a lo popular afecta a los temas y a la métrica, utilizando el romance, las coplas y las formas realistas graciosas de los cancioneros medievales.

El Centro de Estudios Históricos dirigido por Ramón Menéndez Pidal había reverdecido el estudio del *Romancero* y de la lírica popular y su estrecho contacto con la Generación del 27 facilitó el influjo de los clásicos anónimos; influyó en ello una magnífica antología de manos del padre de la filología española, *Flor nueva de romances viejos* (1928).

²¹⁰ Vicente Aleixandre, *Poesías Completas*, ed. Visor, Madrid, 2002, p. 344.

maravillosas retahílas, coplas, rimas extrañas, en las que, sobre todo yo, ensayé apoyarme para correr la aventura de lo para mí hasta entonces desconocido”²¹¹.

En estas palabras hemos podido comprobar tal vez un intento de minimizar la influencia que los surrealistas franceses ejercieron sobre los jóvenes poetas del 27. Aunque puede que haya algo de ello, hoy gracias al exhaustivo trabajo de C. B. Morris (*El surrealismo y España. 1920-1936*, trad. Fuencisla Escribano, Espasa Calpe, Madrid, 2002), esa influencia está más que demostrada, aunque sería interesante analizar que puede haber de cierto en ese surrealismo español de carácter popular.

Algunos autores compartieron el punto de vista de Alberti. Por ejemplo, Emilio Prados encontraba muchos elementos surrealistas en las coplas de la tradición popular²¹²; Soledad Salinas, en su libro sobre la poesía de Alberti, señala que la poesía popular española está llena de imágenes que se podrían denominar surrealistas avant la lettre²¹³.

Según señala Ana María Sedeño Valdeñós²¹⁴, la Generación del 27 tuvo un especial vínculo con la música flamenca, si tenemos en cuenta que esta generación vivió en unos momentos en que el gobierno republicano apoya muy especialmente las manifestaciones populares en nuestro país. Entre las colecciones poéticas lorquianas, quizá la que mejor representa el origen andaluz es el *Poema del Cante Jondo* donde sus versos representan el tipo de cante que Lorca prefería, el que le provoca una íntima emoción y pretenden, como decía el propio poeta en sus conferencias, crear en la mente de quien los oye una imagen, ilustrar las raíces primitivas de angustia y dolor. El poeta señala asimismo que:

“Una de las maravillas del cante jondo, aparte de la esencial melódica, consiste en los poemas. Las más infinitas gradaciones del Dolor y la Pena, puestas al servicio de la expresión más pura y exacta, laten en los tercetos y cuartetos de la seguriya. Causa extrañeza y maravilla cómo el anónimo poeta del pueblo extracta en tres o cuatro versos toda la complejidad de los más altos momentos sentimentales de la vida del hombre”²¹⁵.

Con su *Romancero gitano*, Lorca pretende componer una mezcla de formas entre el estilo lírico popular y la vanguardia sobre la cultura gitana. Obra cargada de simbolismo y de gran dificultad formal y comprensiva, que con una aparente sencillez morfológica oculta un complicado sistema de símbolos imprescindibles para conocer el universo lorquiano.

La intelectualidad española hacía tiempo que se interesaba por las coplas flamencas. El propio Antonio Machado Álvarez, *Demófilo*, al que nos hemos referido en diversas ocasiones en el desarrollo de esta tesis, al componer su *Colección de Cantes flamencos*, señaló que la copla flamenca expresaba en toda su pureza los sentimientos más íntimos del corazón y las ideas más claras del entendimiento.

²¹¹ Rafael Alberti, *La Poesía popular en la lírica española contemporánea*, en *Prosas encontradas*, ed. R. Marrast, Sant Viens del Horts (Barcelona): Idea y Creación Editorial, 2004, pp. 100-123.

²¹² García de la Concha, Víctor, *El surrealismo*, Taurus, Madrid, 1982, p.18.

²¹³ Salinas, Soledad, *El mundo poético de Rafael Alberti*, Publicaciones de la Residencia de Estudiantes, Madrid, 2002, p. 352.

²¹⁴ Sedeño Valdeñós, Ana María. *La Generación del 27 y la música: el flamenco*, en *Revista de Música Clásica y Reflexión musical*, abril, 2008.

²¹⁵ García Lorca, F. “Importancia histórico-artística del primitivo canto andaluz llamado Cante Jondo”, Conferencia del 19 de febrero de 1922 en Granada, en Hernández, M. (ed.): *Poema del cante jondo*, Alianza Editorial, Madrid, 1994, op.cit. p. 188.

Música, literatura y baile se dan la mano en perfecta síntesis y armonía sellados por grandes figuras de la época como, la ya citada, Pastora Imperio, inspiración de Falla para su *Amor brujo* y asimismo ella fue quien lo estrenó en el *Teatro Lara* de Madrid en 1925, interpretando el personaje de Candelas. En 1934 realizó una reposición con el otro personaje femenino, Lucía, junto a *La Argentinita* y Vicente Escudero.

La Argentinita fue la musa de la Generación del 27. Grabó canciones populares antiguas como *Zorongo gitano*, *Anda jaleo*, *El Café de Chinitas*, *Los Pelegrinitos*, *La Nana de Sevilla*, acompañada al piano por Federico García Lorca. También decidió realizar su propia versión de *El amor brujo* de Falla y con una segunda parte titulada: *Las calles de Cádiz*, texto (aunque no he conseguido aportarlo al apéndice) fundamental en nuestra investigación pues se trata de una de las obras fundacionales del género (estampas líricas escenificadas). Se estrenó el 16 de octubre de 1933 en el *Teatro Español* de Madrid, con libreto de Ignacio Sánchez Mejías. Empezaba *La Argentinita* representando *El Amor brujo*, con la Orquesta Bética, dirigida por Ernesto Halffter, más *La Danza 5* de Granados y *La Jota de la Molinera* de *El sombrero de tres picos*, de Falla, estrenada en el 22 de julio de 1919 en el *Alhambra Theatre* de Londres²¹⁶.

Los intérpretes principales fueron Léonide Massine como el molinero, cuya intervención estelar será la interpretación de la farruca, y Tamara Kársavina en el papel de la molinera. La jota final es uno de los números más conocidos de la obra, ejemplo de estilización del folclore tanto en el baile (en el que todavía prevalece coreográficamente el elemento ruso) como en la música del maestro Falla. En la historia de la danza teatral del siglo XX, *El sombrero de tres picos*, rompe con las tradiciones temáticas que poblaban el género de cisnes y princesas y refleja las actitudes y aspiraciones de la Andalucía rural.

Una primera versión de la obra, *El corregidor y la molinera*, fue representada en 1917 en el *Teatro Eslava* de Madrid en forma de pantomima en dos partes. Cuando, más tarde, Diáguilev conoció a Falla lo convenció de la necesidad de retocar la obra con la intención de dotarla de mayor estructura teatral; el autor modificó su obra para adaptarla al género de la danza, eliminando gran parte de los elementos descriptivos²¹⁷.

²¹⁶ Félix El Loco (Félix Fernández García-Sevilla 1896, Ebson, Gran Bretaña, 1941-) iba a desempeñar de asesor en la compañía de Serge Diaghilev para la obra de Falla *El corregidor y la molinera* (tomado del romance popular del mismo nombre, que recogería en novela Pedro Antonio de Alarcón, Falla compuso un ballet que se convertiría en *El sombrero de tres picos*). Se dice que tras padecer un brote psicótico y ser ingresado en un hospital, al parecer se volvió loco de no poder ser él el protagonista sino Leónide Massine, bailarín y coreógrafo más importante de Europa en los años veinte y treinta. Se inspiró en una diversidad de fuentes, entre ellas pintura y escultura, arquitectura, cine y literatura, teatro (comedia del arte) y títeres. Su estrecha relación con los más importantes artistas y compositores modernos como Picasso, Braque, Matisse, Chagall, Miró, Dalí, Falla, Stravinsky, Prokofiev, entre otros muchos, generaron una obra coreográfica marcada por su riqueza y versatilidad. El lenguaje coreográfico de Massine es notable por el uso de diversos estilos, que van desde la comedia del arte hasta el modernismo y la conjunción de movimientos clásicos con danzas folclóricas.

²¹⁷ Gallego, Antonio. *Evolución y creación de El corregidor y la molinera a El sombrero de tres picos*, en Yvan Noick, Antonio Álvarez Cañibano (eds.) *Los ballets russes de Diaghilev y España*. (Granada): Archivo Manuel de Falla, Madrid; Centro de Documentación de Música y Danza, 2000. Vid. Diccionario Akal de Teatro, op. cit.

Antonio, el bailarín (Antonio Ruiz Soler) llevó su danza a los más importantes representantes musicales de la Generación del 27, desde Falla (*El Amor brujo*) hasta el citado Ernesto Halffter (*Jugando al toro*). También habría de destacarse asimismo su participación para *El sombrero de tres picos* de Falla, con coreografía de Leónide Massine y decorados de Pablo Picasso²¹⁸.

Pero el bailar y coreógrafo vallisoletano, realmente rompedor en esta época, fue Vicente Escudero²¹⁹, el que más se preocupó de mantenerse al día de los movimientos artísticos de su tiempo, dejando influenciar por las vanguardias europeas que conoció muy de cerca debido a sus frecuentes viajes a París. Extrajo enseñanzas de diversos movimientos estéticos en boga como el cubismo, dadaísmo, surrealismo, haciendo, incluso, amistad y trabajando con Picasso, Miró, André Breton, Paul Eluard, Buñuel, Juan Gris, e inclusive con el mismo Diaghilev llevó la moda del manifiesto, propia de la vanguardia creativa de la época desde los futuristas, al baile flamenco.

Veamos su código del baile flamenco establecido para el hombre:

Sobriedad

Girar la muñeca de dentro afuera, con los dedos juntos.

Caderas quietas

Bailar asentao y pastueño²²⁰

Armonía de pies, brazos y cabeza

Estética plástica, mixtificaciones.

Estilo y acento

Bailar con indumentaria tradicional

Lograr variedad de sonidos con el corazón, que es lo que da el toque, el lamento es el ritmo, sin chapas en los zapatos y otros accesorios.

Manuel Falla²²¹, el gran amigo de Lorca y amante apasionado por esta música y este agónico quejío, tan antiguo y tan nuestro, escribía:

“Los efectos armónicos que inconscientemente producen nuestros guitarristas representan una de las maravillas del arte natural”.

Por todo ello, organizó junto a Lorca el concurso más famoso de la historia de este género musical —pues estaba preocupado por la posible desaparición del cante puro—, con el respaldo de un grupo de personalidades, entre los que se encuentra el propio Lorca, Turina, Fernando de los Ríos y otros muchos. Así, el 22 de junio de 1922 se celebra en La Alhambra de Granada, con decorados de Ignacio Zuloaga, El Concurso de Cante Jondo (Cante primitivo andaluz) que intenta recuperar las auténticas raíces del cante andaluz. Realizándose para ello una tarea de compilación del cancionero

²¹⁸ Se estrenó en el *Scala de Milán* en 1953.

²¹⁹ Se le conoce fundamentalmente por la instauración de un decálogo del baile masculino que más tarde recrearía el bailarín Antonio Gades.

²²⁰ Con sosiego y parsimonia, sentencioso.

²²¹ Le emocionaba el arte del guitarrista gitano, nacido en Cádiz, José Patiño González, más conocido en el mundo artístico como *El Maestro Patiño*, considerado como el padre del toque de la soleá.

popular; actuando Falla como analista de la estructura musical, y Lorca pone la inspiración de su poesía, plena de mimbres antiguos de su Andalucía²²².

Antes del concurso, Lorca da una charla titulada: *Importancia histórico-artística del primitivo canto andaluz llamado cante jondo*²²³ en el periódico *El defensor de Granada* del 21 de marzo de 1922, y se publica de forma anónima el folleto *El Cante Jondo. Sus orígenes. Sus valores. Su influencia en el arte europeo*, el 13 de febrero del mismo año. El primero, Lorca define el cante jondo como un grupo de canciones andaluzas, cuyo tipo más genuino es la seguriya gitana, uno de los palos más antiguos del flamenco. Quinta esencia de la jondura, basada en la máxima de muy poca letra y mucho quejío. Un cante de carácter trágico que encierra los valores básicos de lo que hoy se conoce como cante puro y jondo donde se refleja el sufrimiento de las relaciones humanas, el amor y la muerte. De ella derivan otras canciones, aún conservadas por el pueblo, como los polos, martinetes, carceleras y soleares. La coplas flamencas denominadas malagueñas, granadinas, rondeñas, peteneras, son consecuencia de las citadas anteriormente, por lo que difieren de las otras tanto por su arquitectura como por su ritmo²²⁴.

A este certamen se sumaron importantes personalidades de la cultura española, entre los que figuraban, Giner de Los Ríos, Juan Antonio Gallego Burín, Andrés Segovia, Ignacio Zuloaga, José María Rodríguez Acosta, Manuel Ángeles Ortiz, Edgard Neville, Santiago Rusiñol. Sin embargo, los principales organizadores del evento fueron Manuel de Falla y Federico García Lorca. En las bases del Concurso de Cante Jondo (Cante primitivo andaluz), se detallaban los premios y condiciones del mismo: se excluía a profesionales y se creaban doce premios divididos entre cantaores, bailaores y guitarristas. Con el tiempo, en torno a este concurso se generaron diversas controversias y frases de desprecio provenientes de sus bases. Manuel Gamboa escribe:

“Negro panorama. Qué desgracia no poder contar más que con Chacón o El Niño de Marchena; parece entreverse que con Manuel Torre, Manuel Vallejo, El Niño de Gloria, La Niña de los Peines, Tomás Pavón, José Cepero, El Carbonerillo, Niño de Cabra, Cojo de Málaga, Niño de las Marianas, La Niña de la Puebla, Manuel

²²² Pretendían diferenciarlo de otro tipo de cantes flamencos, que no gozaban de la antigüedad y el respeto que éste les merecía, además de preservarlo de la adulteración que sufría y demostrar su influencia no sólo en la música española, sino también en la francesa y en la rusa.

*Todas las guitarras tristes están,
porque ya no suenan esas notas
con esa armonía que le solía dar,
el flamenco también está de luto
porque se ha perdido el compás,
de ese toque tan grandioso gitano
que El Maestro Patiño ponía al tocar.*

Parte fundamental de su trayectoria artística discurrió junto a la del gran Silverio Franconetti. Juntos actuaron en grandes teatros y, más tarde, en los cafés- cantantes de Sevilla. Patiño pasearía su arte por el *Café de Cagajones* y por el *Café de Las Triperas*, para dirigir diversos cuadros de cante y baile. Las falsetas de Patiño, en plena vigencia, nos han llegado a través de sucesivos guitarristas, pues, como nos dijo el también admirable y admirado guitarrista Mario Escudero, la soleá no se puede tocar sin acordarse todavía de las tres o cuatro notas que hizo el maestro. (Véase artículo publicado por Gonzalo Rojo: “El Maestro Patiño” en *Diario Sur* (Culturas) el viernes, 19 de octubre de 2018).

²²³ Puede leerse en Hernández, M, op. cit, pp. 169-173.

²²⁴ García Lorca, en Hernández, M, Ibidem., p.147.

Torre, Pepe el de la Matrona, Escacena, Pericón, y algunas decenas más de semejante índole estábamos destinados al desastre”²²⁵.

El que Lorca y Falla fueran grandes artistas no les libró de reconocer la convocatoria de una reunión de artistas, hoy reconocidos como de primera fila en el arte del flamenco. Evidentemente, la repercusión del concurso sobre el ámbito profesional tuvo una inmediata y gran repercusión. Se descubrió a Manolo Caracol (Manuel Ortega Juárez)²²⁶, proveniente de estirpe gitana y dedicada al mundo del flamenco y del toreo, que con 12 años obtuvo el Primer Premio que compartió con el también cantaor gitano, Diego Bermúdez, *El Tenazas*, aunque éste contaba 72 años²²⁷.

Lorca sintió tanta predilección por el lenguaje directo y coloquial de las coplas²²⁸ que incluyó una de ellas-en este caso de carácter histórico-en su obra teatral

²²⁵ Gamboa, J.M. Una historia del flamenco, Espasa Forum, Madrid, 2005, p. 205.

²²⁶ Era sobrino nieto del célebre torero Paquiro. Su padre, Manuel Ortega Fernández (conocido por *Caracol el del Bulto*), trabajó durante algún tiempo como mozo de espadas de su primo Joselito el Gallo.

²²⁷ Gran conocedor de los cantos antiguos y primitivos como de la escuela de Silverio Franconetti, siempre se le conoció por *El Tenazas de Morón*.

*Morón de la Frontera
un pueblo de Sevilla,
vio al Tenazas nacer,
orgullo de España entera
porque cantaba muy bien,
dándole toda la grandeza
a nuestra perfecta Escuela,
con esa dulzura y ese arte.
Fue admirado por sabios,
Reyes, Duques e Infantes,
aquí quedan sus recuerdos
con estos tres cantos
Caña, Seguiriyas y Soleares.*

²²⁸ Muchas de ellas fueron escritas por poetas cultos, como el Marqués de Santillana, Alberti, Luis de Góngora, Antonio Machado, Lorca que se acercaron con gran respeto a estas formas de poesía popular. A veces, el tema lo tomaban de una canción, un suceso local o un romance de taberna, y otras era el propio pueblo quien hacía suya la composición poética sin saberlo como dijo Manuel Machado en el referido poema *La Copla*. Otro ejemplo de romance con fondo histórico es la canción infantil: *¿Dónde vas Alfonso XII?* que empezó a oírse por Madrid a raíz de la prematura muerte de la reina María de las Mercedes. Esta cancioncilla no fue nueva ni inventada para la ocasión sino que fue un arreglo literario de un romance español del ciclo de los romances de amor y guerra. El romance narra la historia de un caballero que se fue a la guerra de Granada y al volver descubrió que su esposa había muerto. Los primeros versos dicen así:

*¿Dónde vas buen caballero,
Dónde vas tú por ahí? Voy en
Busca de mi esposa
Que hace años no la vi.*

Gerald Brenan en su *Lírica popular* hace mención a dos canciones romances; una de ellas es una versión casi idéntica a la que nos ocupa. Data del siglo XIV y forma parte de las coplas de Catalina de Granada recogidas por su criada María. El escenario de la época son las guerras entre musulmanes y cristianos. Por lo tanto lo podemos encuadrar en los romances de caballería. Hay varias versiones, una del siglo XV y otras del XVI. Entre los autores que han transcrito podemos citar al licenciado Mejía de la Cerda (*La tragedia de doña Inés de Castro Reina de Portugal*), a Guillén de Castro (*La tragedia de los celos*) y a Luis Vélez de Guevara (*Reinar después de morir*).

La canción *¿Dónde vas, Alfonso XII?*, se desenvuelve en los últimos años del siglo XIX en España con la subida al trono de Alfonso XII, su boda con su prima María de las Mercedes de Orleans y la dramática y

Mariana Pineda, basada en el personaje histórico del siglo XIX y titulada: *El Romance de Mariana Pineda*²²⁹, que cantan unas niñas al comienzo de la obra:

*¡Oh! Qué día tan triste en Granada,
Que a las piedras hacía llorar
Al ver que Marianita se muere
En cadalso por no declarar.*

prematura muerte de ésta a los pocos meses de haber contraído matrimonio. Veamos algunos fragmentos:

*Dónde vas, Alfonso XII,
Dónde vas triste de ti?
Voy en busca de Mercedes
Que hace tiempo no la vi.*

*Ya Mercedes está muerta,
Muerta está, que yo la vi,
Cuatro duques la llevaban
Por las calles de Madrid.*

*Su carita era de cera
Y sus manos, de marfil,
Y el velo que la cubría,
de color carmesí.*

*Sandalias bordadas de oro
Llevaba en sus lindos pies,
Que se las bordó la infanta,
La infanta doña Isabel.*

*El manto que la envolvía
Era rico terciopelo
Y en letras de oro decía:
Ha muerto cara de cielo.*

*Los caballos de Palacio
Ya no quieren pasear,
Porque se ha muerto Mercedes
Y luto quieren llevar.*

*Ya murió la flor de Mayo,
Ya murió la flor de Abril,
Ya murió la blanca rosa,
Rosa de todo Madrid.*

Estamos ante la actualización de un tema que se ha producido en nuestro romancero oral como ya hemos referido anteriormente, de donde nació esta cancioncilla refiriéndose a la muerte de la reina Mercedes y al inconsolable rey Alfonso XII. Un dolido cantar que los niños han perpetuado como acompañamiento de sus juegos infantiles.

Galdós hace mención de esta cancioncilla que las niñas cantaban al corro, como un eco dolorido. La simplicidad candorosa de estos versos en boca de inocentes criaturas se me metía en el corazón, avivando la doliente memoria de la reina sin ventura, muerta en la flor de la edad.

²²⁹ Parinaud, André y Dalí, Salvador, *Confesiones inconfesables*, ed. Bruguera, Barcelona, 1975, pp. 216-17.

*Marianita, sentada en su cuarto,
No paraba de considerar:
Si Pedrosa me viera bordando
La bandera de la libertad.*

(Más lejos)

*¡Oh, qué día tan triste en Granada,
Las campanas doblar y doblar!*

(De una ventana saldrá una Mujer con un velón
encendido. Cesa el Coro.)

Mujer: -¡Niña! ¿No me oyes?

Niña: (Desde lejos.) ¡Ya voy!

(Por debajo del arco aparece una Niña vestida según la
usanza del año 1850, que canta)

*Como lirio cortaron el lirio,
Como rosa cortaron la flor,
Como lirio cortaron el lirio,
Más hermosa su alma quedó.*

(Lentamente, entra en su casa. Al fondo, el Coro
continúa.)

*¡Oh! Qué día tan triste en Granada,
Que a las piedras hacía llorar.*

Un ejemplo tomado del poemario *Marinero en Tierra*, de Rafael Alberti,
cantado en ritmo de rumba lenta por Enrique Montoya: *Si mi voz muriera en tierra*.

*Si mi voz muriera en tierra
Llevadla al nivel del mar
Y dejadla en la ribera.*

*Llevadla al nivel del mar
Y nombradla capitana
De un blanco bajel de
guerra.*

*¡Oh mi voz condecorada
Con la insignia marinera:
Sobre el corazón un ancla
Y sobre el ancla
Una estrella
Y sobre la estrella el viento
Y sobre el viento la vela!*

De otra parte, Rafael Alberti abre y cierra su enumeración de elementos surrealistas con dos sinónimos: lo ilógico y lo absurdo, es decir, aquello que no tiene sentido y contraria a la razón.

Ante esta evidencia, puede resultar un poco extraño afirmar que en la cosmovisión propiamente surrealista no hay sitio para nada realmente absurdo ni incomprensible. Breton rechazó algunos elementos de la vanguardia: el culto a lo arbitrario y la renuncia a ser entendido del poeta son dos de ellos y se remitió a las correspondencias de Baudelaire y a la tradición esotérica que subyace en ellas para afirmar que todo tiene sentido, pues todo está relacionado con lo demás. Dalí, que a pesar de sus teorías contra Breton, asimiló minuciosamente su discurso, le da también una expresión afortunada: “Todo se corresponde con todo. Ni la inteligencia ni la imaginación inventan nada. Recuerdan, y al hacerlo descifran. Su papel no es el de reinventar lo real, sino disminuir la distancia entre las cosas”.

La raíz simbolista de este credo se comprueba contrastando esta formulación de Dalí con la del poeta modernista uruguayo Herrera y Reissig: “Hay que saber leer en la naturaleza. Hay que saber oír en su música caprichosa y vaga. Lo inexpresivo no existe. Y si existiera, negación sublime, expresaría la nada, que equivale a expresarlo todo”²³⁰.

Lo que ofende al sentido común no carece, pues, de sentido; muy al contrario, actúa como una flecha que orienta al lector razonable hacia otra parte: un estado de conciencia peculiar semejante al sueño. De este peculiar estado de cosa, en que los contrarios se concilian, donde todo es posible, toma precisamente su nombre: es la sobrerrealidad o subrealidad.

¿Qué hay de todo esto en la poesía tradicional? Algo evidentemente encontramos si nos adentramos en dos de sus áreas más revoltosas: el cancionero infantil y la poesía burlesca. En la primera, quizá por la reacción contra el sentido común que los adultos intentan imponer a los niños, abunda el disparate, de tono travieso y alegre. ¿Cabe mayor desafío al principio de identidad que aquel disparate infantil en el que un árbol y su fruto van mutando sin descanso, como en un sueño?:

*Me encontré con un ciruelo
Cargadito de manzanas.
Empecé a tirarle piedras*

²³⁰ Herrera y Reissig, “Psicología literaria” (1908). Enrique Marini Palmieri en su estudio, *Pysché y ritmo universal: fundamentos de la poesía para Herrera y Reissig*, señala en nota: Cito por la versión de *Prosas. Crítica, Cuentos, Comentarios*, con Prólogo de Vicente A. Salaverri, Valencia: Editorial Cervantes, 1918; “Psicología literaria” figura en las páginas de 99 a 114, lleva la fecha de 1908. Se lee en Bibliografía de Herrera y Reissig para la edición de Archivos que la versión original corresponde a la del texto de la crítica que compuso Herrera y Reissig para el manojo de poemas *Letanías simbólicas* de su gran amigo César Miranda (Montevideo: Barreiro y Ramos, 1904). Dicha reseña se publicó en *La Razón* de Montevideo los 4, 5, 6 y 7 de mayo de 1904 con el título: “Lírica autumnal. Letanías simbólicas”. Obra pensada en francés y escrita en americano. Otra versión de “Psicología literaria”, con variantes se publicó en Buenos Aires el 27 de enero de 1907 en el *Diario Español*, periódico en el que Herrera y Reissig había publicado el 6 de enero de 1907 otra reseña de *Letanías simbólicas* con el título “Gestos de crítica”. Puede completarse la lectura de estas reflexiones con la de esos mil lentejueos erráticos que titilan: así habla Julio Herrera y Reissig de poesía, *Écrire sur la poésie*, Indigo, París, 2006, pp. 77-94 (notas :pp. 139-149).

*Y caían avellanas.
Con el ruido de las nueces, salió el
Amo del peral:
-chiquillos, no tiréis piedras, que no
Es mío el melonar,
Que es de una pobre señora que vive
En el Escorial.*

La continua metamorfosis hace imposible visualizar la escena. Los versos que abren esta canción de mentiras resultan, en comparación, menos subversivos, pues se limitan a intercambiar los elementos de dos espacios reales:

*Ahora que vamos despacio, vamos a
contar mentiras.
Por el mar corren las liebres, por el
Monte las sardinas²³¹.*

Versos que, por cierto, se parecen (incluso en las aliteraciones d y m) a los que abren uno de los poemas más conocidos de García Lorca, con la misma antítesis de tipo Tú vas al monte, yo voy al mar:

*Verde que te quiero verde.
Verde viento, verdes ramas.
El barco sobre la mar
y el caballo en la montaña.*

En el romance de Lorca la subversión es muy sutil: los objetos están en su sitio. Aunque no en el color, que se mueve e invade sinestésicamente, el viento. Aún así es muy difícil de competir en surrealidad con ese árbol que es sucesivamente ciruelo, manzano, avellano, nogal, peral y, al fin, melonar; con lo que dejaría de ser árbol. Para hallar algo semejante habríamos de retrotraernos a nuestra infancia en la que los adultos aguzan en los niños el gusto por el sin sentido, por el absurdo.

Algo de esta mentalidad mágica infantil está unida al paraíso de lo surreal: la capacidad de mantener en contacto lo que en el mundo adulto el principio de realidad dejará sellado y condenado, por ello, a la soledad y el sin sentido.

²³¹ Tradicional cancioncilla infantil, denominada también subversiva. Aunque también podían ser calificadas de ambiguas, o con ciertos tintes de resistencia, todo lo cual tiene que ver con ciertas características de la cultura popular y del folklore oral tradicional (Lombardi Satriani, 1978).

En ella podemos comprobar como el mentir constituía casi una necesidad vital para los niños, que eran los primeros que agudizaban el ingenio del bulo y del embuste.

La cultura popular, por el hecho de ser popular y viva puede desarrollar ciertas formas de heterodoxia de creación popular que invitan a la contestación o en todo caso gozan de cierta libertad.

Un testimonio interesante de la confluencia entre poesía tradicional infantil y surrealismo es el hecho de que un surrealista, Philippe Soupault (iniciador de la corriente), formara parte del equipo que elaboró la primera recopilación importante de comptines (retahílas infantiles francesas : *Les comptines de langue française: Recueillies et commentées par Jean Baucomont, Frank Guibat, Tante Lucile, Roger Pinon et Philippe Soupault*, París: Seghers, 1961).

Con referencia a las composiciones que desarrollan el tópico del mundo al revés, escribe Ana Pelegrin unas palabras muy bretonianas: “No se trata de razón ni de sin razón, ya que por el mensaje del mundo al revés se dirige hacia otra dirección, a la creación de sensaciones, visiones de imágenes de la realidad fantástica; ¿a caso la palabra poética se dirige a la razón necesariamente?”²³².

Por su parte, Juan Ramón Jiménez, para quien la poesía era precisamente un estado de infancia sostenida, resume en una sinestesia el milagro poético: apresar con los dedos un aroma:

*¡Allá va el dolor de la rosa!
¡Cógelo en tu sinrazón!*²³³

Los desafíos del sentido común de la poesía burlesca adulta pertenecen a otro ámbito, menos próximo al ideal surrealista. Recordemos alguno que otro:

*Si el pelo te crece mucho,
Te lo cortas con un serrucho;
Si el pelo te crece más,
Te lo vuelves a recortar*²³⁴.

*En mi vida he visto yo
Lo que he visto esta mañana: un*

²³² Pelegrin, Ana: *La flor de la maravilla. Juegos, romances, retahílas*, Fundación Germán Sánchez Ruipérez, Madrid, 2008, p.106.

²³³ Jiménez, Juan Ramón, “Alegría nocturna”, en *Canción*, Seix Barral, Barcelona, 1993.

²³⁴ Contreras Sanz, Félix, González Terriza, Alejandro y Nuevo Marcos, María Angustias, *Cancionero y romancero del Campo Arañuelo*, (CD-ROM), Arjabor, Navalmoral de la Mata, 2006, *Y aunque me ves*, W. 9-13. Se trata de una canción popular de la fiesta de la vendimia:

*Venimos de vendimiar
De la viña de mi abuelo
Y no nos quieren pagar
Porque hemos roto el puchero.*

*Porque hemos roto el puchero
Venimos de vendimiar.*

*Y aunque me ves, que me ves,
Que me ves, que me caigo,*

*Es una chispa de vino
Morena que traigo.*

*Y aunque me ves, que me ves,
Que me ves, que me caigo,
Es una chispa de vino
Morena que traigo.*

*Y aunque me ves, que me ves,
Que me vengo cayendo,
Es una chispa de vino
Morena que tengo.*

*Elefante en un charco dando por
Culo a una rana.
Pa las cuestas arriba quiero mi
Burro,
Que las cuestas abajo yo me las
Subo.*

De lo otro lado, Carlos Bousoño ha dedicado varias obras a explicar de qué forma el discurso poético puede dirigirse al inconsciente, de forma que el lector u oyente se sienta conmovido por un poema y, sin embargo, se vea incapaz de explicar razonadamente lo que quiere decir.²³⁵

Esto sucede cuando en los textos poéticos aparecen asociados elementos que a primera vista no tienen otra relación que la de encontrarse caprichosamente yuxtapuestos en una misma frase.

Tampoco tendrían ninguna relación, los dos objetos de Isidore Ducasse, el conde de Lautréamont, eligió reunir en una de las frases más célebres y conocidas de la literatura, adoptada por los surrealistas como piedra angular de su estética: Bello como el encuentro fortuito de un paraguas y una máquina de coser sobre una mesa de disección²³⁶.

La poesía tradicional infantil nos ofrece agrupamientos que rivalizan en audacia con los de Lautréamont. Un buen ejemplo sería:

*En el mar hay un pescado
Que tiene la cola verde;
Desengáñate, María
Que tu novio no te quiere.*

Y, nos preguntamos, ¿qué tiene que ver el pescado de la cola verde con el desapego del novio de María? Es cierto que los peces aparecen vistos con poca simpatía en otras canciones infantiles. En una versión de la popular ¿Dónde estás las llaves? La niña que el corro invita a bajar al mar a por ellas se niega así:

*¿Por qué no quieres bajar?
Porque me asustan los peces*²³⁷

La composición se diría una alegoría exacta a la noción fundamental del psicoanálisis: las llaves (claves, causas) del castillo (la cabeza, el comportamiento consciente) se encuentran perdidas (reprimidas) en la profundidad del mar (el inconsciente). Para sacarlas de allí el paciente tiene que enfrentarse a contenidos inconscientes (los peces).

El pez de María tiene, además, la cola verde. Como todos los colores básicos, el verde tiene una gran riqueza connotativa: es el color de la esperanza en las plantas, el equivalente al rojo de la sangre, portador de vida. Sin embargo, tiene otros valores

²³⁵ Bousoño, Carlos, *El irracionalismo poético (el símbolo)*, ed. Gredos, Madrid, 1981; *Teoría de la expresión poética*, Gredos, Madrid, 1985.

²³⁶ Lautréamont, *Los Cantos de Maldoror*, ed. de Manuel Serrat Crespo, Cátedra, Madrid, 1998, p. 295.

²³⁷ López Serrano, Domingo Antonio, *Canciones infantiles*, Perea Ediciones, El Toboso (Toledo), 1997.

asociativos que lo acercan al desapego del novio y el consiguiente desengaño de María: poner verde a alguien es hablar mal de él (tal vez por eso, por lo que cuenta de ella, el interlocutor anónimo de María sabe que su novio no la quiere; cuando el pan se pone verde (mohoso) es temerario comerlo, y el agua, que es transparente cuando corre (agua corriente no mata a la gente), se vuelve verde (y peligrosa de beber) cuando se estanca. La zorra de la fábula se consuela de no poder comerse las uvas argumentando que están verdes, y en general estar verde en algo es signo de inmadurez (como inmaduro es, a caso, ese novio despegado).

Si pasamos de la poesía popular a la de Lorca, resulta interesante comprobar que este valor connotativo del verde es uno de los rasgos más recurrentes de su obra. Veamos, de nuevo, el comienzo de su *Romance Sonámbulo*:

*Verde que te quiero verde.
Verde viento, verdes ramas*

Y versos de Canciones como estos, en los que el verde se asocia al frío y a la luz espectral de la luna:

*Cuando sale la luna, el mar cubre la
Tierra y el corazón se siente isla en el
Infinito.
Nadie come naranjas bajo la luna
Llena.
Es preciso comer fruta verde y
Helada.*

Tanto en el caso de la copla popular como en la de García Lorca, la elección del verde parece en cierto modo inmotivada, sin embargo su valor connotativo provoca una reacción inconsciente idónea. El surrealismo actúa en este caso privilegiando una forma de asociación muy frecuente en la poesía popular²³⁸²³⁹.

²³⁸ No es tan frecuente en la poesía culta, hasta que las continuas invasiones de irracionalismo poético del romanticismo, el simbolismo y el surrealismo la fueron poniendo a la orden del día.

²³⁹ Encontramos otro ejemplo de este tipo de asociación ilógica en la canción popular que describe así a la zarzamora:

*La zarzamora,
Que en el campo se regaba sola,
Sola se regaba
Con el agua de la mar salada.*

(*Cancionero y romancero del Campo Arañuelo*, op. cit, *La zarzamora*, W. 1-4). En este caso, el término implícito subconsciente es la asociación entre el agua del mar, salada, y el sabor también salado de las lágrimas (con las que la zarzamora se regaba sola) . Veamos otro razonamiento tradicional:

*No bebas del charco,
Bébela de la laguna,
Que aunque soy hija de pobre,
No me cambio por ninguna.*

Por otro lado, resultaría interesante destacar el sexo como uno de los elementos que asimismo se proyectaron en las canciones populares. Los surrealistas reivindicaron la obra del marqués de Sade y proyectaron en las mujeres importantes de su vida, por ejemplo, en aquella joven fascinante, Nadja, a la que Breton dedicó los arquetipos de la sirena, la bella despiadada, la vampiresa, la femme fatale o terrible seductora que, como la mantis religiosa, da muerte a su amante en el momento de mayor intimidad. Esta sexualidad sádica, monstruosa, en el momento preciso de que en vez de producir placer y vida se asocia al dolor y a la muerte, tiene gran presencia en las canciones narrativas tradicionales de varias culturas.

Ciñéndonos a la española, buenos conocedores del *Romancero* como Lorca y Alberti no podían dejar de estar familiarizados con seductoras terribles como la *Bastarda*²⁴⁰ del romancero (corpus de literatura oral) que lleva su nombre, que seduce a un vigoroso segador y con su demanda sexual inagotable acaba causándole la muerte.

La Gallarda del romance tradicional, *La Gallarda* matadora de hombres²⁴¹, invita a los hombres a subir a su casa y durante la cópula saca un puñal de oro

(Ibíd., 2 *El padre nuestro*, W. 1-4).

²⁴⁰ *La bastarda y el segador* (romance tradicional). Trata de una dama bastarda que desprecia a sus pretendientes nobles, se asoma a una ventana y ve a tres segadores y, enamorándose de uno de ellos, le pide a su criada que le mande llamar. Ella se le insinúa y, aunque en principio él se niega, al final accede a sus deseos a cambio de dinero. En otras versiones, la dama, que está encerrada en un convento en contra de su voluntad, se asoma a la ventana de su celda desde donde se dirige al segador. Una vez ha cumplido su trabajo, la mujer le ofrece una gran suma de dinero, pidiéndole que vuelva al día siguiente. Sin embargo, esa misma mañana las campanas repican por la muerte del segador, que ha fallecido extenuado.

Veamos esta última versión:

*Una hija tenía un obispo, más criada que honrada,
Y la quiere meter monja, y ella quiere ser casada.
La ha metido en un convento por tenerla
Reservada.
Y a los calores que hacía se ha asomado a una
Ventana,
ha visto a tres segadores segando trigo y
Cebada.
De los tres, el más pequeño diferencia se llevaba.
Gastan pulseras de oro y los dediles de plata.
-Yo quiero mi segador, que me siegue mi
Cebada.
-¿Y esa cebada, señora, dónde la tiene
Sembrada?
-Ni está en alto ni está en bajo, ni está en ombría
Ni en solana,
Que está en las propias corrientes
y en las corrientes del agua.*

(Corpus de Literatura Oral. Recopiladores: Rodríguez Arévalo, Manuel, Mañero Lozano, David, Universidad de Jaén)

Romancero patrimonial y vulgar tradicionalizado, La bastarda y el segador, referencia 247, 24/3/2019. Manuel Rodríguez Arévalo, David Mañero Lozano, UJA, Jaén.

²⁴¹ Catalán, Diego (Presidente de la Fundación Menéndez Pidal); *Romancero de la Cuesta del Zarzal y Arte Poética del Romancero oral: los textos abiertos de creación colectiva*, Siglo XXI de España, Madrid,

escondido bajo el colchón y lo clava en el amante indefenso, para después cortarle la cabeza y ponerla a modo de trofeo colgadita de una viga . Veamos la reproducción del mismo y su inesperado final:

- *¿Dónde vive la
Gallarda,
-madre, que es cosa
Muy linda,
Dónde vive la
Gallarda?,
-yo visitarla quería.
-¡No vayas allá, hijo
Mío,
-no vayas, por vida
Mía!,
Que también tu padre
Fue
-y no encontró
La venida.
-Calle, calle, la mi
Madre,
-mi palabra he de
Cumplirla;
Me ha brindado la
Gallarda
-a dormir con ella un
Día.-
De los caballos que
Tiene,
-al mejor puso la silla,
Y comienza a navegar
-por unas vegas arriba.
En el medio del
Camino,
-halló una fuente muy
Fría
Y se apeara a beber,
-porque la sed le
Afligía.
Viera estar a la
Gallarda
-en su ventana florida,
Peinando cabellos de
Hombre,
-parecen seda torcida.*

1997-1998.(Fondos del Archivo del Romancero de Ramón Menéndez Pidal y María Goiry , Fundación Menéndez Pidal (Archivo LIII).

-Apéese, el caballero,
 -que aquí tiene su
 Dormida.
 Suba, suba, caballero,
 -suba, suba para
 Arriba,
 Que tengo siete criadas
 -gobernando la
 Comida.-
 Al subir las escaleras,
 -alza los ojos y mira
 Siete cabecitas de
 Hombres
 -colgaditas de una
 Viga.
 Una era de su padre,
 La barba le conocía;
 Otra era de su hermano,
 La prenda que más
 Quería.
 -¿Qué es esto, linda
 Gallarda,
 -¿qué es esto, Gallarda
 Linda?
 -Son cabezas de
 Lechones,
 Criados en la
 Montina.-
 Gallarda pone la mesa,
 -caballero bien la
 Mira.
 -Come, come,
 Caballero,
 -come, come por tu
 Vida
 -¡Cómo he de comer,
 Gallarda,
 -si con la sed no
 Podía!-
 Gallarda le escancia el
 Vino,
 -caballero bien la
 Mira.
 Bebe, bebe, caballero,
 -bebe, bebe, por tu
 Vida.-
 Gallarda hace la cama,

-caballero bien la
 Mira.
 Púsole siete colchones,
 -sábanas de Holanda
 Fina;
 Entre colchón y
 Colchón
 -un puñal de oro
 Metía.
 Allá por la media
 Noche,
 Gallarda se revolvía.
 -¿Qué buscas, linda
 Gallarda,
 -qué buscas, Gallarda
 Linda?
 -Busco mi rosario de
 Oro,
 -que lo rezo cada día.
 -El rosario que tú rezas
 -en mis manos lo
 Tenía.-
 Anduvieron vuelta y
 Vuelta,
 -por ver el que más
 Podía;
 El caballero debajo,
 -la Gallarda quedó
 Encima;
 Se lo espetó por la
 Espalda
 -y el corazón le partía.
 -¡Abre las puertas,
 Portero,
 -que ya va viniendo el
 Día.
 -Estas puertas no se
 Abren
 -hasta que amanezca el
 Día,
 Que yo, si las puertas
 Abro,
 -Gallarda me mataría.
 -No temas a la
 Gallarda,
 -ni toda su gallardía,
 La sangre de la Gallarda

*-por la sala ya corría.
-¡Oh, bien haya, el
Caballero,
-la madre que le paría!
¡cuántos hijos de
hombres buenos
-aquí perdieron la
Vida!*

Debido a su tema, no fue publicado en el Siglo de Oro; pero parece cierto que su personaje central y los componentes esenciales del argumento son herederos de una fabulación medieval más allá de los límites geográficos de la literatura peninsular. Tal vez la escasa representación del romance sobre todo en el Centro y Sur de la Península se deba a la indudable preferencia, desde el Siglo de Oro, por la historia de otra matadora de hombres sociológicamente diversa y que no se queda a la zaga es: *La Serrana de la Vera*: ni siquiera seduce en sentido estricto a su presa, sino que se aprovecha de su fuerza sobrehumana para arrastrarla hasta su cueva y allí, tras poner a prueba su virilidad, darle muerte. Cuando el pobre pastorcillo pregunta por las cruces de madera que jalonan el camino, o los huesos y calaveras que alfombran el suelo de la cueva, la Serrana no deja duda de sus situaciones:

*Son de hombres que he matado
Estando allá en la ribera,
Y eso voy a hacer contigo cuando la
Rabia me venga.*

Aunque el personaje femenino que trasgrede los códigos morales recibe un castigo ejemplarizante, no deja de cumplir fantasías y miedos de quienes se complacen narrando sus aventuras. Lo mismo cabe decir de los personajes incestuosos, como aquel hijo de un rey moro que se encapricha de su hermana y se finge enfermo para que ésta acuda a verlo a solas a su cama. Una vez allí, abusa de ella y después la rechaza.

La trama del romance que cuenta esta historia procede del relato bíblico sobre Tamar y Amnón, pero los personajes tienden a perder esos nombres y las connotaciones bíblicas y se transforman: el príncipe incestuoso y su padre son moros, mientras que la joven deshonrada es devota de la Virgen, a la que acude en busca de amparo.

Mas, entre todos los romances tradicionales a su alcance, Lorca eligió precisamente éste para la difícil tarea de realizar una versión culta. Si podemos dudar hasta qué punto el moralismo es en los romances tradicionales sobre el incesto coartada de la atracción morbosa por lo prohibido, en el caso del romance lorquiano, como señala Luis Díaz Viana, la duda huelga: "El asunto del incesto interesaba a Lorca en cuanto que plasmaba un deseo indomable, una pasión que transgredía las leyes"²⁴².

Es decir, Lorca supo encontrar en el romancero tradicional la misma lujuria desenfrenada que los surrealistas aplaudían en Sade.

²⁴² Díaz G. Viana, Luis, *Una voz continuada. Estudios históricos y antropológicos sobre literatura oral*, ed. Sendoa, Oyarzun (Guipúzcoa), 1998, p.164.

También el sueño fue objeto de un culto obsesivo por parte de los surrealistas, que prolongaban la fascinación romántica por estos estados alterados de conciencia y tenían en la Interpretación de los sueños de Freud un argumento formidable a favor de los ensueños como manifestación del yo oculto con el que deseaban fundirse. Decimos esto, porque, creemos que el elemento onírico tiene una destacada presencia en las tradiciones populares (el tema que nos ocupa y su repercusión en los romances, cantares y decires de la colectividad). Anotemos las creencias muy extendidas sobre su valor romántico y veamos, por ejemplo el memorable comienzo del *Romance del enamorado y la muerte*:

*Yo me estaba reposando
Anoche como solía,
Soñaba con mis amores
Que en mis brazos se dormían*

O aquellos versos en los que a través de la burla se abre paso un sintagma bellísimo, digno de un poemario de Éluard, *La novia del sueño*:

*Eres la novia del sueño,
Hermosa paloma mía,
Que cuando voy a rondarte
Siempre te encuentro dormida*²⁴³.

U otros versos, muy conocidos en la tradición granadina y andaluza, que vuelven a hablar de desamor y que también suenan en coplas:

*Anoche tuve un ensueño;
Soñé que contigo hablaba;
Soñaba er siego que bía
Y era lo que deseaba*²⁴⁴.

Amada y sueño se solapan (con un tercero en discordia en el caso del *Romance del enamorado: La Muerte*). En una composición significativa, aunque de menor vuelo lírico, los hierros de la cama se convierten en la imaginación del soñador en los brazos de su esposa:

*Y anoche soñaba que me casaba,
Con una joven angelical:
Si ustedes quieren saber mi sueño,
Pongan atención,
Lo voy a explicar.*

²⁴³ Cancionero y romancero del Campo Arañuelo, op. cit. *Que del cielo bajó la hermosura*, W.53-7.

²⁴⁴ Escribano Pueo, M. L., Fuentes Vázquez, T., Morente Muñoz, F., Romero López, A., *Cancionero granadino de tradición oral*, Universidad de Granada, Granada, 1994, p.19.

(Varias versiones de esta canción habían sido editadas en la recopilación clásica de Francisco Rodríguez Marín, *Cantos populares españoles*, 4 vols, Francisco Álvarez y Cía, Sevilla, 1882-1883, núms, 1718 y 2588).

*La iglesia estaba llena de flores,
 Los candelabros lucían su luz
 Y a todas partes que yo miraba veía
 Cortinas de raso azul.
 ¡Qué desconsuelo y qué desengaño
 Y fue en la hora que desperté!
 Y eran los hierros fríos del catre
 Y yo creía que eran los brazos de mi
 Mujer²⁴⁵.*

Con directa relación a esta temática habría de mencionarse *El Romancero de La Novia* de Gerardo Diego (15 romances), donde el poeta elige, el romance, un metro popular, de honda tradición empleado en palabras de Juana María González García (Universidad de Granada)- para contar historias a todo el mundo y popularizar su propia historia biográfica. En él consigue el poeta una hermosa representación de este metro tradicional, enmarcando una historia de amor en un contexto muy cercano al que recreaban Bécquer y posteriormente Juan Ramón Jiménez en sus *Rimas* (1902) de clara influencia becqueriana y que laten en el *Romancero* de Gerardo Diego²⁴⁶.

Estamos evidentemente ante una poesía de juventud, íntima y de emotiva espontaneidad sentimental —su primer libro— (1920) más preocupada por la raíces de lo popular, por lo tradicional, el gusto por los regionalismos y la tradición romántica reivindicadora de los temas populares.

Dice Juana María González García:

“El nuevo poeta del siglo XX se convierte, en un importante restablecedor del metro, formas y temas tradicionales, junto al que convive el genio modernizador y rompedor de las Vanguardias porque lo popular es lo eterno y no lo histórico. Son las esencias, y no las formas, de lo popular lo que es arte verdadero debe rescatar, cultivar y desarrollar”²⁴⁷.

Por todo ello, *El Romancero de la Novia*²⁴⁸ podríamos situarlo en la corriente neopopularista o de recuperación de los temas y motivos tradicionales. Ya afirmaron los poetas Machado y Juan Ramón Jiménez que en la raíz de lo popular se encontraba lo eterno y universal humano que todos sentimos.

Veamos algunos ejemplos:

*Ahora vivo solo y triste
 Y desahogo mis nervios
 En estos versos románticos*

²⁴⁵ *Cancionero y romancero del Campo Arañuelo*, op. cit., *Anoche soñaba que me casaba*.

²⁴⁶ González García, Juana María (Universidad de Granada), *El Romancero de la Novia de Gerardo Diego*, Revista Monteagudo, 3ª Época-Nº. 10. 2005-pp. 89-105.

²⁴⁷ Blasco Pascual, F. J., *La Poética de Juan Ramón Jiménez: desarrollo, contexto y sistema*, Universidad de Salamanca, Salamanca, 1981, p. 294.

²⁴⁸ Diego, G., *El Romancero de la Novia*, ed. Concejalía de cultura, Ayuntamiento de Madrid, Madrid, 1995, p. 51.

*Que me sirven de consuelo²⁴⁹
Era una noche triste,
Una inclemente noche de febrero.
Cruzaba yo las calles
a solas con mi tedio
mientras la lluvia sin cesar caía
desde lo alto del cielo.
Ya las devotas, presuroso el paso,
Regresaban del templo²⁵⁰.*

*Oh, el paseo en primavera
Bajo los árboles nuevos,
Con la ilusión de los ojos
y el corazón en el pecho²⁵¹.*

*Sí, parece que me mira.
Señor donde ¡Oh dulce envió!
¡Oh fragancia de tus manos!...
Mi inolvidable ¡Dios mío!²⁵²*

Aquí se pone de manifiesto el imaginario diálogo con su amada ausente junto a la brevedad narrativa del metro que, liberándola de todo accidente, da paso a esa evocación estética plena de profunda emoción. Al igual que Antonio Machado con su Leonor del alma mía que le arrebató la muerte. Se trata, por tanto, unos romances dotados de una gran nostalgia y profunda sentimentalidad.

*Todavía no me ha visto.
-Pero, ¿qué es esto?
Pero, ¿por dónde has venido?
¡Yo te creía tan lejos!...
Junio. Vacaciones. Luz.
Sombrero de paja nuevo.
Golondrinas en la calle.
Y unas flores en tu pecho²⁵³.*

Un poema de primavera, ausencia y rememoración por el recuerdo. Fiel reflejo del todavía machadiano que el poeta vive en su interior como una viva realidad.

Es claro el paralelismo con la temática del amor ausente en Antonio Machado. Un amor juvenil que es rechazo y olvido (por parte de la amada) en Gerardo Diego y un amor que le arrebató la muerte en Antonio Machado. Se canta lo que se pierde dijo el poeta sevillano.

Veamos algunos textos machadianos muy expresivos:

²⁴⁹ *Ibídem*, p. 25.

²⁵⁰ *Ibídem*, p. 27.

²⁵¹ *Ibídem*, p. 37.

²⁵² *Ibídem*, p. 39.

²⁵³ Diego, G., op. cit, pp. 24 y 26.

*Señor, ya me arrancaste lo que yo más quería.
Oye otra vez, Dios mío, mi corazón clamar.*

*Tu voluntad se hizo, Señor, contra la mía.
Señor, ya estamos solos mi corazón y el mar.*

*Dice la esperanza: un día
La verás, si bien esperas.
Dice la desesperanza:
Sólo la amargura es ella.
Late, corazón. No todo
Se lo ha tragado la tierra.*

U otros textos muy explícitos donde la ilusión del sueño de la amada y la evocación por el recuerdo hacen al poeta vivirla como realidad hasta el punto de sentirla, tocarla y establecer con ella un diálogo amoroso como otras tantas veces. El poeta ha convertido esa dolorosa ausencia definitiva en mágica y real presencia tan deseada y grata a su corazón:

*Allá por tierras altas,
Por donde traza el Duero
Su curva de ballesta
En torno a Soria, entre plumizos cerros
Y manchas de roídos encinares,
Mi corazón está vagando en sueños
-¿No ves, Leonor, los álamos del río
Con sus ramajes yertos?
Mira el Moncayo azul y blanco; dame
Tu mano y paseemos.
Por estos campos de la tierra mía,
Bordados de olivares polvorientos,
Voy caminando solo,
Triste, cansado, pensativo y viejo.*

O este otro:

*Soñé que tú me llevabas
por una triste vereda,
en medio del campo verde,
hacia el azul de las sierras
hacia los montes azules,
una mañana serena.
Sentí tu mano en la mía,
tu mano de compañera,
tu voz de niña en mi oído
como una campana nueva,*

*como una campana virgen
de un día de primavera,
¡Eran tu voz y tu mano,
En sueños, tan verdaderas!...*

*Vive, esperanza, ¡quién sabe
Lo que se traga la tierra!*

Otro referente ya citado es el poeta onubense Juan Ramón Jiménez, quien, en sus *Rimas*, se acerca al *Romancero de la Novia* de Gerardo Diego fundamentalmente por la utilización del romance y de la tradición popular del octosílabo, resultando evidente su influencia en los poetas del 27.

No podemos olvidar el influjo de Bécquer en cuyas fuentes bebió-como ya se ha indicado-el poeta de Moguer, constituyendo, asimismo, una lectura obligada de todos los poetas del 27. También podemos señalar que la influencia becqueriana en Antonio Machado resulta evidente: esa expresión espontánea del sentimiento y la emoción y esa estrecha relación del mundo del sueño confundido con la realidad. El amor, la mujer, la mirada, los labios, el sueño, la muerte, la poesía...

*Por una mirada, un mundo,
Por una sonrisa, un cielo,
Por un beso ¡yo no sé
Qué te diera por un beso!*
(Gustavo Adolfo Bécquer, Rima XXIII)

La poesía eres tú, te he dicho, porque la poesía es el sentimiento, es la mujer²⁵⁴.

*¿Qué es poesía?, dices, mientras clavas
En mi pupila tu pupila azul,
¿Qué es poesía? ¿Y tú me lo preguntas?
Poesía eres tú.*
(Bécquer, Rima XXI)

O aquella Rima LXXV, tan esclarecedora:

*¿Será verdad que, cuando toca el sueño,
Con sus dedos de rosa, nuestros ojos,
De la cárcel que habita huye el espíritu
En vuelo presuroso?*

*¿Será verdad que, huésped de las
Nieblas,
De la brisa nocturna tenue soplo,
Alado sube a la región vacía
A encontrarse con otros?*

²⁵⁴ Bécquer, G. A., *Antología*, ed. Salvat, Madrid. 1970, p. 145.

*¿Y allí desnudo de la humana forma,
Allí los lazos terrenales rotos,
Breves horas habita de la idea
El mundo silencioso?*

*¿Y ríe y llora y aborrece y ama
Y guarda un rastro del dolor y el gozo,
Semejante al que deja cuando cruza
El cielo un meteoro?.*

*Yo no sé si ese mundo de visiones
Vive fuera o va dentro de nosotros.
Pero sé que conozco a muchas gentes
A quienes no conozco.*

En esta última estrofa becqueriana, confundía el mundo imaginario e interiorizado de la ensoñación con el mundo de la realidad exterior; sabe que conoce a muchas gentes a quienes no conoce. Ambos mundos están estrechamente unidos. La proyección interior del poeta sobre la realidad física es tan intensa que las confunde. Se trata de la subjetividad del paisaje romántico.

Veamos otro claro ejemplo en la Rima LXXI:

*No dormía; vagaba en ese limbo
En que cambian de forma los objetos
Misteriosos espacios que separan
La vigilia del sueño.*

Veamos otros ejemplos muy sugerentes de Antonio Machado. De entre sus sueños de poeta, ninguno tan trascendental como el sueño de Dios. Herido de nostalgia le buscaba incesante:

*Así voy yo, borracho melancólico,
guitarrista lunático, poeta,
y pobre hombre en sueños,
siempre buscando a Dios entre la niebla (LXXVII, 113).*

Machado, incesante, buscaba: *Espíritu sin nombre/ indefinible esencia* que dijera Bécquer en su rima V. *El sueño, tan de tinieblas*, dijo asimismo Gerardo Diego en su poema *Sueños*.

Este carácter tan etéreo, lánguido y sublime del sueño, como la misma poesía, podemos aplicarlo a la mujer. Veamos un ejemplo en el que poeta Antonio Machado narra en un romance la muerte de la esposa, tan fino y sobrio en elementos anecdóticos, que podríamos pensar en el *Romance del Enamorado* y *la Muerte* de Pedro Salinas. La voz de Machado, libre de toda gesticulación plañidera, reduce aquel momento trascendental a la categoría de pequeño suceso, a la ruptura de algo muy tenue que se quiebra con unos dedos muy finos, con lo que llega el romance a una

delgadez increíble, como si las palabras se movieran silenciosamente por los versos, al igual que la muerte por la casa, casi de puntillas:

*Una noche de verano
-estaba abierto el balcón
Y la puerta de mi casa-
La muerte en mi casa entró.
Se fue acercando a su lecho
-Ni siquiera me miró-,
Con unos dedos muy finos
Algo muy tenue rompió.
Silenciosa y sin mirarme,
La muerte otra vez pasó
Delante de mí. ¿Qué has hecho?
La muerte no respondió.
Mi niña quedó tranquila,
Dolido mi corazón.
¡Ay, lo que la muerte ha roto
Era un hilo entre los dos! (CXXIII, 201).*

En ejemplos anteriores hemos visto como Machado, espiritualizadas las presencias del ayer, la voz, las manos, la mujer, que en vida no se cantaron irrumpen soñadas, en la poesía, con tanta fuerza de realidad que al sentirlas tan verdaderas en el sueño duda el poeta si todo se lo habrá tragado la tierra.

El tema del sueño entronca con lo sublime, universal y eterno que todos sentimos. La proyección del yo íntimo sobre la realidad física tan de manifiesto en el Romanticismo, es baluarte esencial en la poesía de Bécquer cuya influencia se manifiesta en la poesía moderna del siglo XX. Constituyen claros ejemplos los ya citados poetas: Antonio Machado, Juan Ramón Jiménez, Alberti, Lorca, Salinas, Gerardo Diego, entre otros, del que transcribimos unos versos muy expresivos, al respecto:

*Pero no: cerrad los ojos,
Imaginadla, soñadla,
Reflejada en el cambiante
Espejo de vuestra alma
Soñando, sin querer, soñar, soñaba.*

La sublimación de la mujer se hace patente en Gerardo Diego quien, fiel heredero de Bécquer, hace suyas unas palabras llegando a afirmar en su *Defensa de la poesía*: “Un poeta sevillano dijo que mientras exista una mujer hermosa habrá poesía. Una mujer hermosa quiere decir una ilusión hermosa, un sueño, un anhelo de hermosura femenina, de doble caricia sensual y espiritual”²⁵⁵.

²⁵⁵ Gallego Morell, A., *Vida y poesía de Gerardo Diego*, Aedos, Barcelona, 1956, p. 158.

En Lorca la fascinación por el sueño y sus connotaciones, tanto eróticas como funerales, es innegable. Alcanza imágenes tan originales como las del *Diván del Tamarit* :

*Me separa de los muertos
Un muro de malos sueños.*

(Gacela del recuerdo del amor)

*Quiero dormir en el sueño de las
Manzanas,
Alejarme del tumulto de los
Cementerios.
Quiero dormir el sueño de aquel
Niño
Que quería cortarse el corazón en
Alta mar.*

(Gacela de la muerte oscura)

*La rosa
No buscaba la aurora:
Casi eterna en su ramo,
Buscaba otra cosa.*

*La rosa,
No buscaba ni ciencia ni sombra:
Carne y sueño,
Buscaba otra cosa.*

*La rosa,
No buscaba la rosa.
Inmóvil por el cielo
Buscaba otra cosa.*

(Casida de la rosa)

En otro memorable poema, *Llagas de amor*, habla Lorca de:

*Su cama de herido,
Donde sin sueño, sueño tu presencia
Entre las ruinas de mi pecho hundido.*

Y, en *Bodas de sangre*, el enamorado confiesa que:

*Con alfileres de plata
Mi sangre se puso negra,
Y el sueño me fue llenando*

Las carnes de mala hierba.

El sueño es fiebre íntima, encuentro con las propias pasiones, mala hierba verde, como aquellos peces de cola verde, antes referidos, custodios de las aves caídas del mar. Frontera de amor y muerte, de lo consciente y lo inconsciente, un gran poeta es capaz de rescatar los valores que la poesía tradicional le otorga y llevarlo a un nivel estético nuevo, próximo del surrealismo.

Hemos querido detenernos en el surrealismo de los poetas del 27 y su evidente relación con la tradiciones y poemas o canciones populares, haciendo referencia a dos poetas relacionados especialmente con el género popular como Rafael Alberti y Federico García Lorca, dos grandes exponentes de la citada corriente y aferrados a la tradición, al gusto por lo local, por el color y en especial por la música como es el caso del poeta granadino.

Esa fiebre íntima, arrebató de amor y encuentro podemos verlo asimismo en las coplas populares, pues el canto, la música y la danza son manifestaciones artísticas cultivadas por el pueblo español con una pasión que en nuestros días no tiene par en ningún otro sitio, y los medios expresivos de los sentimientos elementales (amor y tristeza, alegría y dolor) se funden bien, diferenciándose en varios tipos de arte purísimo y complejo. Esta particularidad se refleja en la abundante terminología, donde la misma palabra indica casi siempre el texto poético, el motivo musical y el baile. Existe, sin embargo, la poesía no nacida con el canto, compuesta, improvisada según moldes métricos en lugar de melódicos; precisamente de tal poesía se ha formado en su mayor parte el *Cancionero Popular*. El módulo estrófico es único: la copla consta de cuatro versos breves, unidos alternadamente por la rima; pero la correspondencia final de los sonidos sólo es obligatoria en los versos segundo y cuarto. El pueblo se ha servido de este monótono esquema, para expresaren forma breve, rápida y ágil, todo un mundo sentimental; millares de coplas o cantares han sido recogidos por eruditos y el número de las variantes es casi incalculable. En la lírica Andalucía, cuna de la copla, el tema dominante es el amor, la mujer, de la que también se ensalza la boca, los labios, los ojos, y con la que asimismo el cantante o cantaor(el amado) sueña en ocasiones.

Veamos un ejemplo muy ilustrativo del sueño de amor (recogido de la tradición oral) en uno de los palos del flamenco: un cante por colombianas.

*Quisiera, cariño mío,
Que tú nunca me olvidaras
Que tus labios con los míos
En un beso se juntaran,
Que no hubiera nadie en el mundo,
Nadie que nos separara.*

*Anoche soñé contigo
Yo creí volverme loco, (bis)
y soñé que tú eras mía
yo te di un beso tan fuerte
que al sentirlo nuestros labios
sentí el frío de la muerte.*

Junto a los atributos de la mujer amada, podemos ver, asimismo, como en la literatura clásica, a la que nos hemos referido en páginas anteriores, la presencia del sueño en la copla flamenca y de los temas universales y eternos como el amor y la muerte. Sentimiento, vida y esencia en nuestros cantes. Eso es poesía.

Bien es cierto que ese amor, dominante en la copla, va acompañado en la mayoría de los casos, de pasión, celos, odio y venganza. Veamos algunos ejemplos ilustrativos donde hallamos notas sombrías de amor y muerte, de pasión sensual exasperada, violencia de imágenes e hipérboles:

*Permita Dios que te mueras
Y que te entierren de balde,
Y te tapen la carita
pa que no te vea nadie.*

*Diez años después de muerto
Y de gusanos roío
Letreros tendrán mis güesos
Diciendo que te he querío.*

Incluso la belleza física se convierte en instrumento de martirio:

*Manojillos de alfileres,
Morena, son tus pestañas;
Y cada vez que me miras
Me los clavas en el alma.*

En otro sentido, la filosofía de la vida y el tono sentencioso de origen oriental semítico han cristalizado en cuartetos de sorprendente verismo:

*El amor del hombre pobre
Es como el del gallo enano,
Que en querer y no alcanzar
Se le pasa todo el año.*

*Cuando un pobre se emborracha
Y un rico en su compañía,
La del pobre es borrachera
La del rico es alegría.*

Y por último, las coplas que advierten del más allá cristiano y de la síntesis, no superada, del mundo espiritual español:

*Las lucecitas que brillan
De noche en el cementerio
Le están diciendo a los vivos
Que se acuerden de los muertos.*

Mira que te mira Dios;

*Mira que te está mirando;
Mira que has de morir;
Mira que no sabes cuando.*

En esta última copla notamos el sabio aumento de la precisión y el intento de avanzar hacia la advertencia decisiva.

Todos estos ejemplos son ilustrativos del valor que poseen las coplas como obra de arte colectivo y como elemento para el conocimiento de la conciencia del pueblo.

III. CONSIDERACIONES HISTÓRICAS DEL TEATRO ESPECTACULAR ANDALUZ DESDE SUS INICIOS HASTA SU ECLOSIÓN COMO FENÓMENO DE MASAS EN LAS DÉCADAS DE LOS 40 Y 50.

1. INTRODUCCIÓN

Antes de realizar la enumeración del Corpus de los libretos, resultaría interesante hacer un comentario sobre el devenir del subgénero cinematográfico conocido como musical folclórico andaluz, desde las producciones de la II República hasta su expansión internacional acaecidas prioritariamente durante las décadas de los 50 y 60. Todo ello a tenor de la profunda simbiosis existente con el teatro folclórico y, asimismo, por el éxito de público que ambos tuvieron. Las producciones cinematográficas produjeron tal impacto en el espectador que, llegado el momento, le complacería enormemente (si su bolsillo se lo permitía) presenciar esos espectáculos en vivo y poder aplaudir a sus admiradas intérpretes.

Es en la década de 1930 cuando se sientan las bases de lo que será el subgénero del musical Folclórico andaluz gracias a películas como *Rosario la Cortijera* (León Artola, 1935), *Morena Clara* (Florián Rey, 1936) o *María de la O* (Francisco Elías, 1936). El legado de este tipo de cine se mantuvo durante la posguerra, aunque con significativas variaciones.

En la primera etapa se produce una primera metonimia, que lleva a representar a España a través de la imagen ofrecida de Andalucía. Sin embargo, esto no quiere decir que durante la II República española (1931-1936) no se escenificaran fílmicamente otras regiones españolas. De hecho, está dedicada a Aragón con títulos como *Nobleza baturra* (Florián Rey, 1935), *Miguelón, o el último contrabandista* (Adolfo Aznar, 1933), o, posteriormente, *La Dolores* (Florián Rey, 1939) o *La copla de la Dolores* (Benito Perojo, 1947).

Estos musicales²⁵⁶ recrearon de forma sistemática una serie de roles estereotípicos que desmostraron ser en aquel entonces y en décadas posteriores uno de los elementos claves a la hora de configurar la visión de los andaluces.

Una de las manifestaciones históricas del andalucismo es el flamenco, lenguaje de angustia, apasionado quebranto y desbocado gozo. Esa fragua de pasiones que es el cante quedaba reflejada en un diálogo de la película *La patria chica* (Fernando Delgado, 1943), mantenido entre la protagonista andaluza, Pastora (Estrellita Castro), y el joto Mariano (Pedro Terol)²⁵⁷.

²⁵⁶ Gubern en el periodo romántico mediante una exasperación del “color local” y “pintoresquismo” andaluz, con el objetivo político de crear en Francia una atmósfera proespañola durante el reinado de la emperatriz Eugenia de Montijo, casada con Napoleón III. Beaumarchais con *El barbero de Sevilla* (1775) y Proster Mérimée con *Carmen* (1845) habían puesto los cimientos de un género que se desarrollaría a partir de una consideración extraeuropea de la península española, revestida de una aureola de exotismo.

(Gubern, Román, *El cine sonoro en la II República (1929-1936)*, Lumen, Barcelona, 1977, p. 124).

²⁵⁷ Este personaje acusaba al folklore andaluz de la continuada presencia de temas profundamente dolorosos (enfermedad, muerte, cárcel); algo que paralelamente veremos en el teatro folclórico musical. Sin desmentir al personaje, Pastora le contrapone sendas letras de temática amorosa, demostrando así la amplitud expresiva del flamenco. De otro lado, en el citado filme asistimos a un

En este tipo de películas se recurre sobre todo a la copla, sirviéndose en menor medida de esos palos evocadores de sonidos negros. Sin embargo, la riqueza expresiva del flamenco es aprovechada en algunas ocasiones como en *La Lola se va a los puertos*, donde se juega con el contraste entre el cante por soleares y seguiriyas para poner de manifiesto el contrapuesto estado de ánimo de la protagonista al inicio y al final del filme.

Las creaciones cinematográficas que pudieron tener una aproximación profunda al flamenco, produjeron escasos resultados durante el periodo comprendido desde los inicios de la década de los 50 hasta mediados de los 60, destacando *Embrujo* (Carlos Serrano de Osma, 1947) y *Duende y misterio del flamenco* (Edgar Neville, 1952). Ambas películas, junto con *Los Tarantos* (Francisco Rovira Beleta, 1963) han sido consideradas por el profesor Rafael Utrera como “tres excepciones a una regla que, por mano de Serrano Osma, Neville y Rovira Beleta, mide las relaciones entre flamenco y cine”²⁵⁸. Particularmente, en *Duende y misterio del flamenco* se ofrecía lo siguiente, según las palabras de su director: “Mi película es la exaltación del cante y del baile flamenco. No es un documental, sino la historia del cante y el baile andaluces, del genuino folklore de esta tierra, en la que han actuado y atúan todos los ases del género”²⁵⁹.

La propia Imperio Argentina era consciente del falseamiento de la identidad andaluza que se proyectaba a través de la “andaluzada”. Según sus declaraciones a la revista *Film Ideal* en 1962: “La Andalucía de verdad-decía la estrella-, la cosa andaluza de verdad no está hecha en cine todavía. (...) Ahí están las cosas de García Lorca, ahí está Machado, y muchísimas cosas, cosas actuales que se pueden hacer maravillosamente bien”²⁶⁰.

En cambio, sobre todo a partir del triunfo franquista, se encorsetaron las representaciones del andaluz, puestas de manifiesto en buena parte de las producciones del musical folklórico andaluz de esta época. Las fuentes de esta pseudoimagen provenían de diversos ámbitos: desde imposiciones ideológicas propias del régimen hasta el peso de la tradición creativa de la españolada, que aun teniendo raíces foráneas, había sido seguida con fervor por artistas nacionales. También habría de tenerse en cuenta el papel que jugaron los propios actores y actrices andaluces a la hora de perpetuar los estereotipos en boga. Sin embargo, la potente y arrolladora personalidad de algunas de ellas, dio lugar a que se produjeran ciertas vestas de heterodoxia, no obstante sometidas a la potencia de discursos hegemónicos (religiosos, socioeconómicos, e incluso étnicos).

Sirva, en este sentido, el paradigmático caso de la figura de Lola Flores, de quien se ha dicho:

proceso de confrontación primero y de hermanamiento después del folklote andaluz y el aragonés, así como a un triunfo de la españolidad en tierras francesas, pues los protagonistas pasan buena parte de la película en aquel país.

²⁵⁸ Utrera Macías, Rafael: “Españoladas y españolados: Dignidad e indignidad en la filmografía de un género”, En Gubern Román (coord.): *Un siglo de cine español*, Academia de las Artes y las Ciencias Cinematográficas de España, Madrid, 1998, p. 245.

²⁵⁹ Pérez Perrucha, Julio, *El cinema de Edgar Neville*, 28 Semana Internacional de cine de Valladolid, Valladolid, 1982, p. 104.

²⁶⁰ Gubern, Román, op. cit. p. 127.

“La composición de Lola Flores como artista definió un espacio de reflexión sobre lo popular que reasaltaba valores que no estaban probablemente programados por los cineastas que con ella trabajaron; esa caracterización de rebeldía y de insumisión aludían a una naturaleza que será maleable con el tiempo, pero siempre desde una incesante capacidad de la propia artista para acomodarse al aire de los tiempos”²⁶¹.

No obstante, habría de ser matizado teniendo en cuenta las diversas fases de la construcción del subgénero del musical folclórico andaluz, estableciendo de forma especial las diferencias y convergencias existentes entre las producciones republicanas y las del primer franquismo. En este sentido Sánchez Vidal ha señalado que la tradicional crítica de cierta izquierda de tachar al género folclórico como símbolo cultural del franquismo ha de ser contrastada con los rasgos que este tipo de producciones tenían en el periodo republicano:

“Con el tiempo, el cine folklórico llegó a ser percibido por la resistencia cultural antifranquista como un todo que debía ser rechazado en bloque por suponer que representaba una propuesta del Régimen, remontándose en esta condena hasta sus mismas fuentes en algunas manifestaciones del cine populista republicano. Opiniones como la de Romero-Marchent recogen, muy a su pesar, lo que realmente sucedió, y es la continuidad de los equipos técnicos, de la infraestructura de las productoras y de la inercia de los géneros en el patio de butacas propiciaron un tipo de cine que siguió operando con supuestos y formatos no tan distintos de los anteriores al 18 de julio de 1936, sobre todo en realizadores que-como en el caso de Florián Rey-eran genuinamente conservadores”²⁶².

De hecho, sabemos gracias a un proyecto de historia oral del público cinematográfico en la España de los años 40 y 50 realizado por Jo Labanyi, que los receptores no tenían una noción clara de qué películas folclóricas pertenecían al periodo republicano y cuales al primer franquismo. También subraya este estudio, no obstante, que la importancia del cine en la inmediata posguerra fue tan alta porque supuso un reducto cultural de continuidad con el periodo republicano. Labanyi se refiere en concreto a *Morena Clara* como el filme que más confusión despierta entre los entrevistados a tal fin²⁶³. Ello no nos debe extrañar si tenemos en cuenta que en primer lugar fue estrenada en una fecha tan próxima al golpe de estado como es el 11 de abril de 1936; y en segundo lugar, se mantuvo en cartel al comenzar la Guerra Civil, proyectándose en ambas zonas y reponiéndose habitualmente después de 1939²⁶⁴.

Las siguientes palabras de Gubern ponen de manifiesto el tipo de críticas que desde la izquierda intelectual se han venido efectuando como “la española”, calificándola como:

²⁶¹ Díaz López, Marina, “Lola Flores, la estrella de la bata de cola”, en Castro Paz José Luis y Cerdán Josetxo (coords.): *Suevia Films-Cesáreo Gonzalez: treinta años de cine español*, Xunta de Galicia et alii, A Coruña, 2005, p. 205.

²⁶² Sánchez Vidal, Agustín, *El cine de Florián Rey*, Caja de Ahorros de la Inmaculada, Zaragoza, 1991, p. 244.

²⁶³ Labanyi, Jo, *Lo andaluz en el cine del franquismo: los estereotipos como estrategia para manejar la contradicción*, Fundación de Estudios Andaluces, 2003, pp. 5-6.

²⁶⁴ Sánchez Vidal, Agustín, op. cit., p.220.

“Un género caracterizado por una sublimación idealista del tipismo diferencial de las zonas económicamente deprimidas y de color feudal, y definida por lo tanto por la exaltación del agrarismo (con tono caciquil y latifundista), por su nacionalismo xenófobo, por su machismo antifeminista y por su concepción religiosa ultraconservadora”²⁶⁵.

De forma muy específica, Carlos F. Heredero ha insistido en cómo aún en la década de los 50 el andalucismo folclórico se presenta como una banalización del folclorismo serio de la década anterior (ejemplificado en filmes como *Embrujo* y *Filigrana*), donde se prescinde de los “componentes trágicos y románticos hasta devenir en puro folclorismo abstracto y desprovisto de toda referencia histórica o socialmente contextualizadora”²⁶⁶.

Este reto daría lugar a “una vía adicional de afirmación nacionalista, preñada de optimismo y envuelta en tópicos recurrentes como alternativa escapista frente al reto del neorrealismo”²⁶⁷. Por otro lado, este autor ha apuntado que la representación de lo andaluz también se llevó a cabo durante esos mismos años cincuenta reforzando el componente dramático con el objeto de “bucear en los elementos trágicos y mitológicos subyacentes a determinada dimensión ancestral del universo andaluz”²⁶⁸. No obstante, esta línea, ejemplificada por títulos como *Luna de sangre* (Francisco Rovira Beleta, 1950), *Sierra maldita* (Antonio del Amo, 1954) o *La Gata* (Margarita Alexandre/Rafael Torrecilla, 1955), quedará solapada por otro tipo de evocaciones andaluzas más edulcoradas.

Por su parte, Jo Labanyi ha enriquecido el debate sobre el musical folklórico andaluz y sus aristas identitarias e ideológicas. En sus textos reformula el tradicional debate izquierda-derecha. De acuerdo con esta autora, el costumbrismo decimonónico se integró dentro del proceso de “invención de la tradición” que servía a intereses favorables a la homogeneización nacional. En cambio, el musical folklórico andaluz republicano ha de ser considerado como expresión de un cine popular, tendente a incluir a la clase obrera y campesina al tiempo que reconocía la diversidad nacional que componía el modelo estatal²⁶⁹.

Por último se puede afirmar que el folclorismo cinematográfico del primer franquismo habría sido útil para apoyar un modelo social totalitario y vertical, donde los conflictos y críticas sociales (tímidas, pero patentes, en películas como *Morena Clara*) serían solventadas gracias a la imposición de una estructura jerárquica clasista negociable sólo a nivel interpersonal. Este acuerdo vendría propiciado por la introducción del elemento religioso como factor de reconciliación y unión matrimonial. Sirvan de ejemplos, los curas casamenteros de *Un caballero andaluz* y de *Dos novias para un torero* (Antonio Román, 1956). Igualmente, la diversidad nacional sería considerada englobada dentro de una unidad estatal configurada para que encajara en los moldes ideológicos y morales imperantes en el momento, dejando de tener cabida escenas de sugerente erotismo como aquella en la que Rosario (Estrellita Castro) se rompe el cántaro en una fuente mientras se esconde con Manuel de su novio Rafael

²⁶⁵ Gubern, Román, op. cit., pp. 126-127.

²⁶⁶ Heredero, Carlos F., *Las huellas del tiempo. Cine español (1951-1961)*, Filmoteca de la Generalitat Valenciana et alii, Valencia, 1993, p. 182.

²⁶⁷ Ibídem, p. 183.

²⁶⁸ Ibídem, p. 260.

²⁶⁹ Labanyi, Jo, op. cit. pp. 4-5.

(Niño de Utrera) en *Rosario la cortijera* (León Artola, 1935). No obstante, Lavanyi advierte que la producción de este tipo de películas folclóricas durante el primer franquismo manifestó cierta ambigüedad puesto que se trataba de un género surgido durante el régimen anterior que contaba entre sus propósitos el de reivindicar socialmente a los sectores marginados. Esta ambigüedad se vio favorecida por el mantenimiento de tramas narrativas bastante similares y por la reiterada presencia en los filmes de ambos periodos de algunos de los mismos directores y estrellas²⁷⁰. No obstante, tampoco habría de pensarse que los musicales rodados durante el periodo republicano enfatizaban en demasía las reclamaciones obreras, de hecho solían perder potencial crítico al redundar melodramáticamente en el punto de vista de las víctimas, propiciándose una “exaltación catártica del sufrimiento casi idéntica a la de las películas folclóricas de la primera etapa franquista”²⁷¹.

Para esta investigadora, el musical folclórico andaluz suponía un intento de manejar la heterogeneidad cultural. Esto se habría llevado a cabo a través de la negociación entre los diversos estereotipos que se hallan una y otra vez en los filmes. Desde este punto de vista, la figura de la folclórica de ambos periodos políticos proporcionaría un medio para la negociación cultural mantenida entre un protagonista masculino perteneciente a una clase social acomodada (terrateniente, militar, abogado, etc.) y la protagonista femenina, quien definitivamente ha de pertenecer a la clase obrera, bien jornalera o bien representante del proletariado. Otro rasgo que casi siempre la caracterizará será su presentación como gitana. Labanyi continúa explicando que una variante de este esquema básico lo constituyen los filmes donde el rol protagónico masculino lo encarnan un torero o bandolero de origen gitano. En estas ocasiones, el diálogo social y cultural se establece teniendo como interlocutores a dos figuras femeninas: la de la clase social superior y la gitana, de clase popular y triunfadora final de la disputa amorosa (como, de igual modo, suele suceder en los textos populares musicales de carácter dramático)²⁷². Este esquema se modifica en *La duquesa de Benamejí* (Luis Lucia, 1949), también conocida como *La reina de Sierra Morena*, donde la que se plegaba a cultura popular era una mujer, en este caso, el personaje de Reyes de la Vega (Amparo Rivelles), duquesa de la mencionada ciudad cordobesa. Por su parte, Jorge Mistral encarnaba al bandolero Lorenzo Gallardo, quien secuestraba a la noble al inicio de la película. A lo largo de su cautiverio, Reyes descubría las bondades que adornaban la personalidad del galante fugitivo. En concreto, las resistencias de ella empezarán a debilitarse durante un almuerzo en la guarida de los bandoleros, momento en el que Lorenzo interpreta unas serranas que la duquesa conoce desde su infancia y que se animará a continuar. Se trata de una singular escena dado que no resulta habitual encontrar a una noble cantando flamenco en estas películas, y menos aún con un atuendo un tanto emperifollado. Concluido el interludio musical, el bandolero Pedro Cifuentes (Manuel Luna) exclamará: “Todos somos uno: bandoleros y duquesas, corregidores y gitanos. Todos somos uno, cuando del cante se trata”. No está de más la aclaración final de Pedro, puesto que, si bien podrían encontrarse elementos culturales comunes que trascendieran las fronteras de clase, tampoco debían olvidarse las significativas

²⁷⁰ Ibídem, p. 5.

²⁷¹ Labanyi, Jo, “Raza, género y denegación en el cine español del primer franquismo: el cine de misioneros y las películas folclóricas”, *Archivos de la Filmoteca*, Nº 32, junio, 1999, p. 29.

²⁷² Labanyi, 2003, op. cit, p. 6.

diferencias que separaban a los representantes de las clases hegemónicas y subalternas. En definitiva, tal y como concluye Labanyi, estas películas tendían a buscar la identificación del público con los representantes populares, mientras que sus opuestos de clase superior acababan rendidos ante los encantos del pueblo llano y de aquellos que los encarnaban²⁷³. En este sentido, estas películas cumplían unas funciones de pacificación social evidentes y nada desdeñables si tenemos en cuenta la conflictividad clasista de periodos como el frentepopulista. Considerando que la mayor parte del público provenía de las capas populares, se les ofrecía una imagen idealizada de las clases hegemónicas, quienes no sólo estaban dispuestas a tratarlos como iguales, sino que reconocían su subyugación ante los atractivos populares. Para ello se recurría a una de las mayores expresiones de la otredad dentro de los elementos sociales de la España del momento: la mujer pobre, gitana y andaluza. En su triunfo se cifraban las ansias de cambio de millones de españoles que tenían que recurrir a estas nuevas cenicientas para sublimar sus deseos de prosperidad en un estatus quo que los sometía a un solapamiento de encasillamientos y exclusiones tanto económicas como políticas, sociales, genéricas, étnicas, sexuales...

A través de un melodramatismo excesivo, las folclóricas conseguirán subvertir paródicamente el estereotipo andaluz en el que habían quedado encasilladas. Por un lado, el público era consciente de asistir a un simulacro, a una representación identitaria, puesto que sabían que buena parte de las estrellas que encarnaban a los personajes gitanos no pertenecían a esa comunidad. Y por otro lado, el énfasis puesto en la espectacularidad, presente tanto en los actores protagonistas como en sus papeles profesionales (cantantes y /o bailaoras) que suelen desempeñar en las películas, ponía de manifiesto la importancia paródica que señala Labanyi²⁷⁴.

Otro aspecto que se puede considerar es la función modernizadora del estereotipo de la folclórica: "Aquí parece importante subrayar que la explotación del estereotipo de lo andaluz siempre ha formado parte del proceso de modernización, en sus dos vertientes: la homogeneización cultural y el mercado capitalista"²⁷⁵. En muchas de estas películas el triunfo de la protagonista proviene del campo amoroso-social (matrimonio con un varón de rango social más elevado), pero también del económico-profesional o sea del triunfo como cantante. No obstante, el triunfo amoroso también ha de ser puesto entre paréntesis, puesto que, si bien suele conllevar una aceptación por parte del enamorado de la otredad representada por ella y si bien le facilita un importante ascenso social, también es cierto que representa una claudicación puesto que el orden social queda inalterado. En este sentido, se puede concluir que el matrimonio actúa en estos casos como un mecanismo esencial a través del que restaurar el orden²⁷⁶.

De acuerdo con Eva Woods, en películas como *Suspiros de España* (Benito Perojo, 1938), *Marquilla Terremoto* (Perojo, 1939), *Torbellino* (Luis Matruquina, 1941) o *Filigrana* (Matruquina, 1949) la representación de lo femenino se lleva a cabo a través de un modo ambivalente, basado en la interacción de los discursos tradicionales de género y católicos con los propios de la lógica del estrellato, o sea, capitalistas y

²⁷³ Ibídem.

²⁷⁴ Ibídem, pp.10-11

²⁷⁵ Ibídem, p. 12.

²⁷⁶ Sánchez Alarcón, Inmaculada et alii, *Personajes, acciones y escenarios andaluces en el cine español* (1934-2006), Centro de Estudios Andaluces, Sevilla, 2008, pp. 38-39.

mediáticos. Este cruce de discursos se plasmaría a través de las denominadas por Woods “narrativas del estrellato”. En ellas se reiteraba la misma línea argumental: el ascenso de la protagonista desde unos orígenes humildes hasta el éxito profesional y sus efectos en forma de riqueza, prestigio social, o realización personal²⁷⁷.

Concretamente, el motivo del viaje triunfante a América representa un punto climático en la carrera de estos personajes. Este recurso puede ser considerado como una señal de la precariedad de la industria de entretenimiento nacional, pero también como un medio para indicar la importancia del mercado latinoamericano para los productores españoles, haciendo notar que, aunque el estereotipo de la folclórica podría ser útil para modificar de forma cómoda y en cierta medida edulcorada la representación de la diversidad nacional, también suponía un producto altamente exportable y rentable. En este sentido, indica la citada autora Eva Woods que algunas de las películas presentan a la folclórica protagonista partiendo para América al final de la cinta. Tal es el caso de *Suspiros de España*, *Filigrana*, *Patria chica*, *La guitarra de Gardel o Requebro*; o en su final como en *Mariquilla Terremoto* o *La Lola se va a los puertos*. Esta investigadora enlaza estos datos con un intento general del cine nacionalista español de colonizar los cines latinoamericanos o las mentes de sus espectadores²⁷⁸.

En la serie de películas folclóricas coproducidas en los 50 y 60 entre España y México, el triunfo de la folclórica en América supone la celebración de los roles protagónicos femeninos (bellos, altivos, honrados, talentosos, apasionados), quienes arrastran en su carrera estelar a los deuteragonistas masculinos que las suelen acompañar, en quienes se plasman los aspectos más negativos del estereotipo gitano-andaluz como la vagancia, el robo, la mentira... De esta modo, asistimos a la traslación intercontinental de otro rasgo del modelo genérico fraguado en la Península, ya que, por ejemplo, volveremos a toparnos más allá de los mares con personajes holgazanes como *Regalito* (Miguel Ligeró) de ambas versiones de la película *Morena Clara*, o con pícaros de buen corazón como el Joaquín (José Isbert) de *Un caballero andaluz* (Luis Lucia, 1954), o el padre de *Filigrana*, Dionisio, de la película homónima.

Sin embargo, se producirá una evolución muy evidente en cuanto a los coprotagonistas masculinos en los casos en que se fusione el musical folclórico andaluz con la comedia ranchera. En estas películas el modelo masculino ejemplar no da lugar a que se produzcan traspiés morales como los de los “señoritos” calaveras de las producciones nacionales, donde encontramos ejemplos como: Quique (Antonio Vico) en *Mariquilla Terremoto* (Benito Perojo, 1939); Salvador en *Malvaloca*; *El conde de Montepalma* (Fernando Granada) en *Filigrana* (Luis Marquina, 1949); o el personaje de Alberto en las trasversiones cinematográficas de la novela de Pérez Lugín *La Virgen del Rocío ya entró en Triana* (*La Blanca Paloma*, Claudio de la Torre, 1942), *Sucedió en Sevilla* (José G. Maesso, 1954) y *Camino del Rocío* (Rafael Gil, 1966)²⁷⁹.

Sin duda, el encuentro entre las cinematografías de ambos continentes sirvió para enriquecer el musical folclórico andaluz con nuevos escenarios, caracteres y tramas, aunque el núcleo duro del género tal y como se conocía en la década de los 40

²⁷⁷ Woods, Eva, “From rags to riches: the ideology of stardom in folkloric musical comedy of the late 1930 s and 1940 s”, En Reboll, Antonio Lázaro y Willis, Andrew: *Spanish Popular Cinema*, Manchester University Press, Manchester, 2004, pp. 40-41.

²⁷⁸ *Ibidem*, p. 56.

²⁷⁹ Sánchez Alarcón, Inmaculada et alii, op. cit., p. 38.

se mantuvo, conservándose algunas de las señas de identidad claras como la comercialidad, el protagonismo o las ya citadas “narrativas del estrellato”.

Como se ha podido ver, el repaso de la evolución del musical folclórico andaluz muestra que este proceso hizo aflorar tensiones en su configuración y recepción dados los marcos históricos tan diversos en los que se desarrolló. Si bien no se trataba de unas producciones con unas posiciones populares activamente militantes, la simple presencia protagónica del pueblo en estas películas produjo cierto recelo de parte del poder franquista recién instaurado. En este sentido, José Luis Castro de Paz advierte de que este tipo de cine sólo constituye un porcentaje pequeño de las 442 películas rodadas en España durante la década de los 40. Este investigador relaciona este hecho con los recelos aristocratizantes de la oligarquía y la alta burguesía afectas al nuevo status quo, que rechazaban la querencia por lo popular que mostraban estos filmes²⁸⁰. Sin embargo, aunque el número de producciones pudiera ser pequeño cuantitativamente dentro del total, la repercusión que tuvieron a la hora de representar la identidad andaluza resultó ser bastante significativa. De este modo, la realización de estas películas significó una simplificación y una selección de ciertos rasgos que se consideraron más rentables en distintos niveles. Todo ello llevó a una hiper-visibilización de lo andaluz, primero nacionalmente y, posteriormente, de un modo internacional que, sin embargo, implicaba un ocultamiento de otras formas de entender la identidad de esta nacionalidad. Este doble mecanismo, continuó operando en las coproducciones llevadas a cabo con Latinoamérica, suponiendo incluso una ampliación de su carga metonímica puesto que, al internacionalizarse, lo andaluz pasaría por sintetizar lo español ya no sólo de fronteras para dentro sino también en el exterior.

En definitiva, la simplificación y exportación de la identidad andaluza propiciada por el musical folclórico se torna un hecho problemático, sujeto a diversas aproximaciones no siempre paralelas. Sin embargo, por la misma razón de constituir una visión sincrética e idealizada o tal vez falsificada, puede ser criticada puesto que excluía otros perfiles y otras voces que nunca llegaron a escucharse en la pantalla. Tal vez, la plasmación estereotípica de los personajes andaluces del musical folclórico sea reprochable, pero no lo es menos la reducción genérica y de estilos a través de la que esta representación se llevó a cabo. Por tanto, lo andaluz quedó encasillado en los límites de un subgénero que por sus características intrínsecas lo condenaron a una representación inflexible que, sin embargo, estuvo en la base de la imagen exportada dentro y fuera de España. Así pues, quedaron prácticamente por explorar otros acercamientos a lo andaluz que ahondaron en la riqueza y la complejidad identitaria de nuestra nacionalidad. De este modo, tendremos que esperar hasta décadas más cercanas para comprobar cómo los caracteres andaluces consiguen en parte escapar de esos encasillamientos arquetípicos en los que durante tantos años habían sido encerrados, quedando tipificados como representantes de un exotismo a la par cercano, que supo adecuarse a los devenires políticos y económicos para seguir siendo productivos y rentables.

²⁸⁰ Castro Paz, José Luis: *Un cinema herido. Los turbios años cuarenta en el cine español (1939-1950)*, Paidós, Barcelona, 2002, pp. 68-69.

2.CORPUS DE LOS LIBRETOS

***La Petenera* (1927)**

Poema dramático en tres actos de Francisco Serrano Anguita y Manuel de Góngora. Estrenada en el *Teatro de la Princesa*, de Madrid, el día 14 de marzo de 1927.

(La Farsa, Año II 24 de marzo de 1928/ Núm. 29. Madrid)

Archivo particular de Manuel López Quiroga y Clavero, hijo del célebre maestro Quiroga.

Este libreto, aunque aún no incluye partes musicadas, sí la ambientación andalucista, por ese motivo me ha parecido interesante incluirlo en el Corpus.

***La copla andaluza* (1928)**

Comedia popular en tres actos divididos en seis cuadros, un prólogo y una alegoría, original de Antonio Quintero y Pascual Guillén. Se estrenó en el *Teatro Pavón*, de Madrid, el 22 de diciembre de 1928.

Prensa Moderna/Madrid, AÑO V 30-III-1929/ Núm. 188. Biblioteca Nacional de España: signatura 1

230272

***El Alma de la Copla* (1929)**

Comedia lírica, en tres actos, divididos en cinco cuadros, original de Antonio Quintero y Pascual Guillén. Estrenada en el *Teatro Fuencarral*, de Madrid, el 20 de diciembre de 1929.

La Farsa, Año VI / 20 de agosto de 1932/ Núm. 258, Madrid.

Biblioteca Nacional de España: signatura: 1

235119

(Cubierta de este número: la gran actriz Anita Adamuz, admirable intérprete de *El alma de la copla*.)

Estos primeros textos incluyen ya algunas partes musicadas, sobre todo, flamenco y como fondo en algunos pasajes continuos rasgueos de guitarras...

***Bronce y Oro* (1930)**

Comedia dramática en tres actos en verso, original de Salvador Mauri y Sixto Cantabrana con ilustraciones musicales del maestro Manuel López Quiroga.

Texto íntegro, escrito a máquina.

Colección particular de Quiroga.

Tras la zarzuela con libreto de Sixto Cantabrana “Las triunfadoras”, estrenada el día 5 de marzo de 1930 en el *Teatro Barbieri*, el maestro Quiroga y los libretistas Cantabrana y Salvador Mauri firmaron la comedia dramática en tres actos en verso, divididos en treinta y nueve escenas, *Bronce y Oro*.

Ambiente:

Carabanas de gitanos...errantes húngaros.

Zarabandas de panderos;

Aguafuerte de cadencia;

Carnes morenas en fiebre...

Para cazar sombras densas

*La luna afila el cuchillo
 En el pico de una estrella.
 Canta un ruiseñor en celo;
 Y las gitanas, ¡que besan
 Temblantes de amor las bocas,
 Deshojan las azucenas
 De la luna con sus dientes...
 ¡Llamas, llamas de la hoguera!...
 Parecen de oro y de bronce
 Las carnes que desmelenan
 Los zarpazos del deseo
 Sobre la verde pradera...
 ¡Zarabanda de panderos!
 Aguafuerte de cadencias...
 Suspiros de amor sin freno...
 ¡Las llamas, llamas de la hoguera!
 Cuando el alba- plata y frío-,
 Abre el surtidor de perlas,
 Sobre la tierra mojada
 Sólo queda de la fiesta
 Un pandero y una rosa.
 La caravana se aleja...
 Lleva un lucero de guía;
 ¡Lleva el amor por bandera!*

ACTO II

Se trata de pura poesía con reminiscencias lorquianas y del poeta albaycinero Manuel Benítez Carrasco; de Machado y de los poetas del 27.

Veamos unos textos:
*He corrido Andalucía,
 Y amo sus regios tesoros:
 Sus hembras de nieve y cobre,
 Con soles de ojazos moros
 Y aromas de mar salobre;
 Sus fiestas, sus tradiciones;
 Sus coplas y sus cantares,
 Que trenzan en los bordones
 Ecos de dulces penares;
 Sus callejones floridos;
 Sus fuentes y sus jardines
 Que aún oyen, adormecidos,
 Los rezos de los muecines.
 Todo lo vi y lo admiré
 En esa tierra señora*

*Que el sol bravo quema y dora.
Tierra a la que tanto amé
Que sólo desearía
Cuando Dios coja mi cruz
Mirar al cielo andaluz
Si no he de ver el de Hungría.*

*Abril...
Bajo el palio de su maravilla
-azul, oro y plata-despierta Sevilla.
Pasan cofradías lentas, perezosas.
-Un mar de oraciones y un mundo de rosas
La Giralda, llora...
Y sobre la tierra que el sol quema y dora
Tiende, Jesucristo, sus brazos de luna,
Mientras una a una,
Igual que palomas vibrantes e inquietas,
En alas de lágrimas revuelan saetas
Que besan las cruces de rejas morunas.
 Y una mujer llora
 Presa en los encajes
 Que en su reja mora
Tejieron un día los abencerrajes.
Es... ¡la eterna sombra de la "Petenera".
 Gitana hechicera
 Que lleva en su vida los siete dolores,
 En siete puñales
 De siete bordones iguales.
 Rosal sin más flores
 Que esa copla eterna de la tierra entera
 Oye en los sollozos de la Petenera...
 Pasan cofradías, lentas, perezosas.
 Yo las vi pasar...
 Y humillé la frente,
 ¡y apendí a rezar!
Y al partir de nuevo nuestra caravana
Oí muchas noches aquella postrera
Coplilla gitana
Que lloraba el alma de la "Petenera".
La mujer que llora de noche y de día
Tras la cruz oscura de su celosía;
La cárcel de encajes
Que un día forjaron los abencerrajes
Para las sultanas de la morería.*

El mismo ambiente de peroles, gitanos, caravanas, hogueras bajo la luz de la luna. Junto a elementos comunes en estos textos como el vino y las botellas; acordeón y luna con tintes de muerte.

*Patriarca,
¿por qué vives en tragedia,
Y amargas los pocos años
Que en tu calendario quedan?
¿Por qué...Pues voy a decírtelo
A ver si es justa mi queja.*

*Fue en este mismo lugar.
Noche de luna y de fiesta.
Se celebraron las bodas
De nuestro rey. ¿Lo recuerdas?
Con Mari-Banca, tu hija.
Sí que fue por estas fechas...
Hoy, justamente hace un año.
Es verdad; que coincidencia.
Aquella noche-¡qué hermosa!-
Nevaban las azucenas
De la luna en plenilunio,
Sobre la tierra morena
Perfumada de jazmines.
Y el olivar ardía en fiesta.
¡Qué hermosa mi Mari-Blanca!
Aún no veo su saya nueva
Bordada de rosas de oro
Que el resplandor de la hoguera
Multiplicaba en destellos...
¡Y cómo bailó! ¿Recuerdas?...
Los ojos ardiendo en fiebre;
Al viento las negras trenzas.
Y la saya...¡un remolino
De terciopelos y sedas
Que se enroscaba a zarpazos,
Y cuando al final, deshecha,
Cayó en brazos del Amado...
¡Qué llamarada de perlas
En su boca abierta en risas
Bajo la luna lunera!*

*A la mañana siguiente...
¡mi hijita apareció muerta!
Junto a nuestro carromato!
¡más blanca que las estrellas!
¡Con un puñal sepultado*

*En el corazón!...La tierra
 ¡había bebido su sangre!
 ¡Y aún me invitáis a la fiesta
 De esta noche!...¡Quiera el cielo
 Que se apaguen las estrellas,
 Y el fuego se vuelva nieve,
 Y el viento huracán se vuelva!
 Y que las bocas que cantan
 ¡les enmudezca la lengua!
 ¡Malhaya todas las noches!
 ¡Maltita sea la hoguera!
 Con llamas que encienden rostros
 Donde la risa se encrespa.*

*Fue...en este mismo...lugar...
 Noche...de luna...lunera.
 ¡Mañana...de sol...y muerte!
 ¡Flores...de sangre...en la tierra!
 ¡Romped los panderos, zíngaros!
 ¡Mi Mari-Blanca lo ordena!*

LUNA/ AMOR Y MUERTE...

EL ALCOHOL/LA FACA (el cuchillo)...LA VENGANZA.

EL ODIO, LOS CELOS MALDITOS...

Como podemos comprobar siempre estarán presentes estos temas recurrentes en estos textos, protagonistas de los teatros de la década de los cuarenta y de los cincuenta a los que, especialmente, dedicaremos nuestra investigación.

***Las calles de Cádiz* (1933)**

Aunque, llegado su momento, voy a comentar dicho libreto, dada su importancia como obra escénica fundacional del género y asimismo dispongo de gran cantidad de fuentes documentales sobre el texto (incluso algunas muy importantes de oralidad), sin embargo no está incluido en los apéndices documentales pues me ha sido imposible encontrarlo. No obstante, seguiré en el empeño y si tengo la gran suerte de hacerme de texto tan valioso, lo incluiré en la tesis a la hora de su publicación.

Se trata de un libreto escrito por Ignacio Sánchez Mejías para Encarnación López Julve, *La Argentinista*, y que firmó con el pseudónimo de Jiménez Chávarri y tituló *Las calles de Cádiz*. Las canciones eran de Federico García Lorca, sobre base popular, y el resto de la música de Manuel de Falla; la coreografía de Encarnación López, los bocetos de Ontañón y los artistas eran gitanillos de verdad que Ignacio, productor y director, trajo de Cádiz, La Isla o Jerez. El estreno oficial se lleva acabo en el *Teatro Español*, de Madrid, el 16 de octubre de 1933.

Morena Clara (1935)

Comedia en tres actos y un juicio oral, original de Antonio Quintero y Pascual Guillén y música de Juan Mostazo. Esta obra fue estrenada en el *Teatro Cómico* de Madrid, la noche del 8 de marzo de 1935.

Teatro Selecto. Ed. Cisne, marzo de 1936, Núm: 12. Barcelona.

Archivo particular de Manuel López Quiroga y Clavero.

María de la O (1935)

Comedia en tres actos y un epílogo musical (*Tú gitano y yo gitana...*), escrita en prosa y verso por Salvador Valverde y Rafael de León con ilustraciones musicales del maestro Quiroga (1935).

Publicado por La Farsa, Madrid.

Archivo: Manuel López Quiroga.

Los amos del barrio (1938)

Sainete con aire zarzuerlero en dos actos, divididos en 5 cuadros, en verso y prosa de Lerena y Llabrés y música del maestro Quiroga. Estrenado el día 7 de septiembre de 1938 en el *Teatro Fuencarral* de Madrid.

Imprenta Marsiega, 1938, Madrid.

Archivo particular de Quiroga.

Gracia y Justicia (1938)

Comedia en 3 actos, original de Antonio Quintero (continuación de *Morena Clara*). Estrenada en el *Teatro de San Fernando*, de Sevilla, el 13 de mayo de 1938, y en el *Reina Victoria*, de Madrid el 11 de enero de 1940.

Talia (Revista Quincenal de obras teatrales) -Año I-Madrid -1º diciembre de 1940-Núm. XI.

La Reina Fea (1940)

Fantasia lírico-dramática en tres actos, divididos en siete cuadros y un entrecuadro, en verso y prosa, original de Fernando Márquez Tirado y Pedro Llabrés Rubio. Música del maestro Manuel López Quiroga.

Sociedad de Autores Españoles, 1940. Ediciones Quiroga, Madrid.

Archivo: Manuel López Quiroga y Clavero.

Escenificación de Tatuaje (Aguafuerte de Puerto) (1941).

Original de Rafael de León y Xandro Valerio. Música del maestro Manuel López Quiroga.

Ropa tendida (1942)

Apunte de sainete original de Rafael de León y Antonio Quintero. Música de Manuel López Quiroga. Se estrenó el 2 de enero de 1942 en el *Teatro Reina Victoria* de Madrid. Fueron una serie de estampas líricas escenificadas. Está considerado el primer gran espectáculo de Coplas, denominación que haría

fortuna, e inspirado en *Las calles de Cádiz*, el que Ignacio Sánchez Mejías había creado para *La Argentinita*.

***Retablo Español* (1943)**

Fantasia lírica en prosa y verso, original de Antonio Quintero y Rafael de León. Música del maestro Quiroga.

Arte folclórico escenificado, creación de Conchita Piquer. (1943).

Celebridades del Cancionero/Editorial Alas, Barcelona Año III/VIII Época Núm. 13.

Archivo privado de Francisco Ruiz.

***Solera de España* (1943)**

Espectáculo original de los autores y primeros en su género Antonio Quintero y Rafael de León, con música del maestro Quiroga. Creación presentada por Juanita Reina (1943).

Celebridades del Cancionero/ Ed. Alas/ Año III/ VIII Época/Núm.12. Barcelona.

Colección particular: Francisco Ruiz.

***Karma* (1944)**

Comedia de ambiente gitano en tres actos y cinco cuadros, en verso, original de Eduardo Manzanos y José María Lueso y música ambiental del maestro Quiroga (1944). Estrenada en el *Teatro Fuencarral* de Madrid el 30 de junio de 1944.

Hemeroteca:

ABC, Madrid, viernes, 30 de junio de 1944. Edición de mañana, p. 15.

En Formaciones y noticias teatrales.

Autocrítica:

“Los señores D. Eduardo Manzanos y J. G. Lueso, autores de la obra que esta noche se estrena en el Teatro Fuencarral, dicen lo siguiente: “Karma” es una comedia de ambiente gitano, en la que hemos procurado huir en lo posible del pintoresquismo al uso que deforma caracteres y pasiones. El verso está siempre, al servicio de la acción dramática, aunque, a veces, la lírica trate de romper ligera y momentáneamente las barreras que las palabras de cada personaje oponen. En este difícil trance, que es para todo autor llevar llevar el verso al teatro, creemos que haber concedido más a la claridad y fuerza expresiva de cada voz hubiera sido perder lo esencialmente poético que nuestra comedia quería; por otra parte, haber elevado el lenguaje poético más de lo debido sacrificaría la fuerza dramática, la eficacia teatral.

La parte musical-resuelta magníficamente por Quiroga-no entra en contacto directo con la palabra, como ocurre en cualquier zarzuela; pero sí en la acción. De modo que su presencia en la obra no es nunca una añadidura efectista. Los momentos musicales surgen lógicamente del ambiente. En esto no es que hayamos pretendido ser originales, pero sí sencillamente consecuentes.

Tenemos fe en la obra porque esto es, en fin de cuentas, lo que siempre salva. Su estructura es sencilla y su acción se desenvuelve casi linealmente. El amor engarza casi todos los motivos escénicos, y cada pasión parece regirlo todo en su preciso momento; sin embargo, algo ajeno a las voluntades preside la vida y la acción de cada personaje, y de aquí el nombre de comedia.

Nos parece más conseguido el segundo acto-más teatral, (...)-, a decir de los “entendidos”, clave y “tabú” de cualquier aventura escénica.

Y, por último la obra está escrita con una sana y amplia intención. Es como un puente tendido a la atención de todos y por el que cualquiera puede pasar sin excesivas vacilaciones.

La interpretación nos parece excelente. Carmela Montes se revela como magnífica actriz. Manolo Dicenta, inmejorable; Oltra y todos los demás actores y actrices cumplen con la aportación de su arte el cometido de su intervención.

De modo, que si no acertamos, hagánsen nuestras las palabras de cualquier suicida en su carta al juez: “No se culpe a nadie de nuestra muerte”.

-Eduardo Manzanos. J.G. Lueso.

***Pregón de Feria* (1946)**

Estampa lírica española escenificada, en prosa y verso original de Antonio Quintero y Rafael de León. Música del maestro Manuel López Quiroga (1946).

Como nota curiosa quisiera destacar que el texto de que dispongo contiene algunas correcciones escritas a mano por el propio maestro Quiroga.

Archivo particular del maestro Quiroga.

Hemeroteca:

ABC, Madrid, 7- 11, 1946, p. 29.

El 7 de noviembre de 1946, presentación de Mari Rosa, con su espectáculo *Pregón de Feria* de Q.L.Q, con Carmela Montes, Manuel Hernández, Paco el Americano en el Teatro Reina Victoria de Madrid.

***Gloria La Petenera* (1947)**

Poema lírico-dramático, en un prólogo y cuatro cuadros original de Antonio Quintero y Rafael de León. Música del maestro M.L. Quiroga.

El libreto de que dispongo está escrito a máquina por el propio maestro Quiroga. (1947).

Archivo particular del maestro Quiroga.

***Pasodoble* (1947)**

Fantasia lírica en dos actos, original de A. Quintero y R. León. Música del maestro Quiroga.

Está escrito a máquina, creo, por el maestro Quiroga...? en 1947.

Colección particular de Manuel López Quiroga y Clavero (hijo del maestro Quiroga).

***Las viejas ricas* (1947)**

Drama lírico o estampa gaditana en dos actos y epílogo, divididos en seis cuadros, con aires zarzueleros, original de José María Pemán y José Carlos de Luna; música del maestro Juan Tellería. Estrenada el 15 de febrero de 1947 en el *Teatro de la Zarzuela* de Madrid.

Texto escrito a máquina, procedente del archivo particular de Quiroga.

Vid. *Documentos para la historia del teatro español*. Claves 1947. “El tiempo y la memoria”.

“Quizás como nota previa a estas “claves” convendría recordar que una parte considerable de la prensa de este período pertenecía al Movimiento y la que podríamos denominar de “independiente” estaba sujeta a la censura previa, con lo que la imagen de la actividad escénica en 1947 estuvo mediatizada por unas muy determinadas coordenadas, lo que, por otra parte, no impide que logremos acercarnos a la vida teatral y sus protagonistas con cierta nitidez, porque son muchas las informaciones y opiniones que ofrece la revisión sistemática del material ofrecido por los diarios de Madrid y Barcelona, principales núcleos escénicos del país.

En 1947, José María Pemán estrenó, con José Carlos de Luna, la zarzuela “Las viejas ricas”, con música de Tellería.”

Hemeroteca:

ABC/Madrid/16 de febrero de 1947.

Edición de la mañana, p. 32.

Dice textualmente el titular: En la Zarzuela se estrenó, con gran éxito. El drama lírico “Las viejas ricas”, letra de Pemán y José Carlos de Luna y música de Tellería.

Reseñas críticas:

“Ayer, y en funciones de tarde y noche, se estrenó en la Zarzuela el drama lírico de José María Pemán y José Carlos de Luna, con música del maestro Juan Tellería, “Las viejas ricas”. Mi querido y Admirado compañero, Regino Sáinz de la Maza emitirá inmediatamente su juicio sobre la partitura de esta obra y su interpretación lírica. Cumple a este modesto revistero teatral consignar el gran éxito que “Las viejas ricas” han obtenido y dejar constancia de las ovaciones del público, que obligó a repetir muchos números y que elogió como se merecía la espléndida presentación, la sabia y experta dirección de Ramón Peña, el decorado de Mignoni, los trajes de Cornejo...Cuando tanto se habla de la necesidad de resucitar la gloria de nuestro género lírico, he aquí que dos auténticos, grandes poetas, en hermanada colaboración, predicán con el ejemplo y nos ofrecen el libro de una ópera española enraizada con entrañables temas gaditanos, en un verso garboso y airoso, iluminado por el sol y recamado por la sal de la mejor historia andaluza y de sus más finos y hondos temas populares: la siesta de los solterones en la Caleta con trasuntos coloniales, el pregón del marisquero, la reja y los novios, el gozo de las seguidillas, el bochorno y el viento y esas alusiones a los temas vernáculos que, como una caracola sobre una consola, ponen la rima de un ambiente logrado y conseguido de un modo impecable. Después los temas navales se mezclan con la gracia del cante y del baile autóctonos, con una autenticidad que para sí quisieran tantos sedicentes espectáculos folklóricos. Y tras el paso de la murga gaditana ante la encalada y reverberante perspectiva, el estallido de gozo y color de la plaza de la Mina y del Carnaval antañón, con la comparsa de “Las viejas ricas” y la estudiantina. La fábula dramática va urdiéndose entre diversiones y discreteos hasta llegar al final dramático con sabor de copla “jonda”, pasando por la burla de los ensalmos y de los conjuros y por la delicia de descubrir una intimidad antigua donde a la poesía del vals se suma el ensayo del ceremonioso y reverencioso rigodón, que resucita figurines, grabados,

estampas, imágenes olvidadas de un album con pátina de melancólica dulzura y de dulce melancolía.

La consonante pobre, la letra que sigue siendo “monstruo” galimático, el diálogo plagado de tópicos, los coros colocados como figuras de pim-pam-pum o injertados a la fuerza en una acción sin vigor ni humanidad ni gracia y tantas otras plagas como asolaron el campo de nuestra zarzuela, han sido ahuyentados en este libro de “las viejas ricas”, que marca un rumbo y un camino nuevos y difíciles para la renovación de nuestro género lírico. Y aquí el cronista da por cumplida su misión y cede el paso a la autorizada opinión del crítico musical.”

Firmado:.- ALFREDO MARQUERÍE

“Mucho se ha hablado y escrito acerca de la posible renovación de nuestra escena lírica, agonizante por causas no siempre fáciles de determinar, imputables, unas, a los conspicuos abastecedores del género; otras, a razones de índole comercial. Lo cierto es que, pese a algunos raros esfuerzos individuales, el camino de la salvación no ha sido hallado.

De ahí que saludemos con gozo el clamoroso éxito que ayer acompañó a la obra de Pemán, José Carlos Luna y Tellería, éxito que nos hace ver la posibilidad de este anhelado resurgir y abre esperanzados horizontes a la vieja zarzuela.

Las viejas ricas puede ser un punto de partida hacia ese ideal lírico español que reclamamos.

Sólo la poesía puede llamar ese deseo y arrancar al espectador de la modorra producida por las mismas situaciones, tipos y ambiente de siempre que, estereotipadas hasta la saciedad, van alejando cada día más al público del teatro lírico.

La partitura se asocia al valor del libro, cuyos pasajes, de sincera emoción y poesía, han espoleado la fantasía del músico. Compenetrado con el ambiente y carácter de la acción, Tellería ha sabido situar ambos en el marco en que se mueven los personajes. Sustraído a la tentación folklórica, utiliza el elemento popular en aquellos momentos en que la visión escénica lo reclama, pero siempre redimido de los tópicos banales al uso.

El pacto entre libro y música está conseguido limpiamente; la sugestión sentimental halla eco vivo en el espíritu del compositor y cobra forma adecuada en su música. Hay páginas notables de fina hechura y graciosa expresión: así el “vals” y el “rigodón” del segundo acto, y la “rumba” y el “fandango por bulerías” del cuadro del colmado. Otras de acierto dramático como las que ilustran las escenas finales de los dos cuadros últimos. En todas ellas la armonización y tratamiento orquestal sobresalen de las normas imperantes en el género.

El primero y trece cuadro están casi por completo contruidos musicalmente y son verdaderos cuadros de ópera cómica.

Los artistas, en noble emulación, dieron a sus respectivos personajes el debido relieve. Sobresalieron Chano Gonzalo, espléndido de voz y con admirable dominio escénico; Conchita Velázquez, que hizo el papel de la “Emperaora” con empaque y donaire; Isabel Beltrán, fina de voz; María Luisa Moneró, verdaderamente notable de gesto e intención; Matilde Artero, Gregorio Blanco, Carlos Rufart, Carmen Platas, y María Francés, todos

contribuyeron al éxito de la obra, junto al maestro Palos, que dirigió la orquesta con la convicción y autoridad en él proverbiales.

En la función de la noche los principales papeles femeninos fueron cantados por Conchita Panadés y Carmen Caballero, que hacen de sus respectivos personajes una interpretación magnífica. Se repitieron casi todos los números y el telón se levantó numerosas veces en honor de los autores y de los intérpretes.

La zarzuela ha encontrado en Conrado Blanco el defensor y animador que necesitaba. Mucho cabe esperar de la capacidad y criterio de este gran promotor, que no desmiente, como empresario, su noble condición de poeta.”
Firmado.-R. SÁINZ DE LA MAZA.

La acción se sitúa en Cádiz. Agosto de 1890. En un Cádiz señorial, de ambiente habanero y colonial. Su argumento gira en torno al carnaval gaditano y sus más finos y hondos temas populares como ya aludimos.

Ambiente:

Sala baja amueblada con lujo burgués y recargado, de gusto marcadamente isabelino, con dos rejas; calle llena de sol y de modorra. La hora de la siesta.

Pregón del Marisquero:

Mire usté

Lo yevo

Pa beber vino:

Camarones, sigalas

Y langostinos;

Boquiyas de la Isla

Y mejillones

Y de a cuarta en recodo

Los ostiones.

La rica mojama,

Güevas de bonito,

Y los caracoles

Bien ayunaítos...

Enero del siguiente año.

Veamos la acotación escénica:

Interior de un colmado junto a la carretera de San Fernando-Luz del crepúsculo y ráfagas de un faro. Paisaje marinero y salinero.

Tango cubano:

Desembarqué de la Habana

Con el petate vasío.

No me acuerdo del bohío

Ni de gorver tengo gana.

Me besa por la mañana

La brisa de la salina,

Qu'es mulata que no engaña.

¡Yo soy una golondrina

Que hase su nido en España!...

Emperaora ("La Cantaora")

*Madre, qué apurito tengo!
Q' entró enmi casa un ladrón,
Pa robarme una cosita
Que guardo en el corasón.
Yo le he dicho a mi novio
Q'es salinero
Que no venga a buscarme,
Que no lo quiero.
Montañitas de nieve
Blancas por fuera,
iy amargando por dentro
Como la tuera!
Qué solita m'e quedao
¿no te da pena de ver
Lo solo que m'e quedao?
Ya no tengo quien le ponga
Las tejas a mi tejao.*

*Marinero del Puerto
Y tráete caña-durse
Pa mi ventana.
Que mi reja es más triste
Que un velatorio;
Y a ver si con azúcar
Me sale un novio.*

Estudiantes cantan:

*Al salir el sol dorado
Te hemos visto una mañana
Galleando en una calle
Sin que nadie te admirara
Y muriéndose de risa
Te estábamos acechando
Y con cubos de agua sucia
Te pusimos chorreando...*

Colombianas, cante de "pañó moruno" gaditano puro:

*Como flor de limonero
Tienes niña, tú, la carita.
Relumbrando como la luna en enero,
Blanqueando
Como armajo salinero,
Como nieve en la montañita...*

Carnavales, bailes del Casino...

Un ángulo de la Plaza de Mina, en Cádiz, 1891.

Ambiente carnavalesco, puestos que venden currucos, altramuces, refrescos y algunos artículos carnavalescos como antifaces, pitos, mata-suegras, trompetillas...

Domingo de Carnaval por la tarde.

Bullicio, animación, disfraces, caretas, caras embadurnadas de tizne y pintura. Comparsas...con vestimentas grotescas y abigarradas acompañándose con instrumentos de cartón, y de caña.

Comparsa:

*Somos, señores
Unos güenos amigos
Que a divertirnos
Estamos desididos;
A pasar las incomodidades
Y partirnos las utilidades.
El que toca el clarinete
No come más que moyetes
Desde hace más de un mes.
Cuando se acabe la guita
Comerá virutas fritas
¡Pues no van a pereser!*

*Y este q'está aquí a mi vera
En el jamón con chorrera
Tiene puesta su ilusión;
Y se apaña con salmuera*

*U otra cosiya cualquiera
De más fácil digestión.*

*Y así, señores,
En esta circunstancia
Hemos jurado
Vivir de la mangansia;
Y con toda consideración
Os pedimos vuestra protersión...*

Comparsa de las viejas ricas

*En mi vesindá viven
Dos solteronas
Dos solteronas
Que hace cuarenta años
Que ya dejaron de ser jamonas.*

*Se encasquetan pelucas
Con diez mil risos,
Y se pintan lunares
Y hasta los dientes
Yevan postisos.*

*Se adornan con más sintas
Que plumas tienen los guacamayos
Y se reyen cosas
Que por desensia yo me las cayo.*

*Más ricas de seguro
Que no las hay;
Y en el Banco d'España guardan pesetas
Pa empedrar Cái.*

*Si la gente mermura
Tienen razón,
Pues a diario gestan una fortuna
En colorete y en algodón.
Y viviendo con lujo
Comodidades y bambalinas,
A una flor tienen presa
En un cuartiyó de la cosina.*

*Sepan las carceleras
De la mosita
Que pa guardar claveles
Cadis ya tiene sus murayitas.*

Zambra (1948)

El primero de la serie fue *Zambra* 1944 y así hasta seis. He podido disponer de *Zambra* 1948, incluido en los apéndices documentales.

Espectáculo original de Antonio Quintero, Rafael de León y el maestro Quiroga. Texto íntegro del mismo con fotografías inéditas.

1ª Parte: *Pasión de Andalucía* (Poema lírico popular)

2ª Parte: *La Zarzamora/ La Sebastiana/ La puerta de la calle* (Apunte sainete).

Solera de España Nº 5 (1948)

Fantasia lírica en dos actos, original de Antonio Quintero y Rafal de León. Música del maestro Quiroga. Estrenada en el Teatro *Reina Victoria*, de Madrid, el día 13 de febrero de 1948 por la Compañía de Juanita Reina.

Ediciones Bistagne, Barcelona.

Colección Particular: Enrique Castro Ojeda.

Reseña crítica de prensa:

Cervantes. Solera de España nº 5. Espectáculo de Juanita Reina.

“Juanita Reina tiene en Málaga un clima de simpatía que se manifiesta en todas sus actuaciones y que ayer tuvo ocasión de ponertse nuevamente de manifiesto con motivo de la presentación del espectáculo *Solera de España nº 5*, original de Quintero, León y Quiroga, que hemos quedado en que son los auténticos ases de este género, y que de superación en superación han ido a la dignificación de las variedades con el pretexto del folclore.

Juanita Reina, viene como nunca, mejor de voz, de expresión dramática y dándole a las canciones todo el sentido, la intención y la gracia que en la letra y en la música pusieron los autores de *Solera de España nº 5*.

En esta ocasión los autores han ideado un espectáculo con ilación completa y que responde a un asunto que se desarrolla con la habilidad que en estos menesteres han adquirido Quintero, León y Quiroga. Conceptuamos la letra superior a la música, pues ésta se compadece de otros anteriores espectáculos del mismo corte.

Juanita Reina, triunfó plenamente por su voz, por su figura, por su arte, por la calidad dramática y expresiva de su tono y de su gesto, y en el lisonjero éxito le acompañó el resto de la compañía, tan acoplada, tales como Manuel Alares, el cantaor de grandes facultades “Manzanito de Castuera”, la actriz Julia Santoncha, la bailarina Pilar de Oro y todos los integrantes de la agrupación.

El público que llenaba el teatro acogió a Juanita Reina, con prolongada ovación, que se repitió en cuantas veces intervino la bella artista y al final de las dos partes de que consta el espectáculo.”

(Zeta, *Diario Sur*, Málaga, 11-4-48).

Redondel (1948)

Espectáculo original de Antonio Quintero, Rafael de León y maestro Quiroga. Estrenado por Juanito Valderrama, Mari Rosa y Antonio Casal. Ediciones Bistagne/Barcelona, 1948.

Hemeroteca:

ABC, Madrid, 4 de julio de 1948, p. 12.

ESCENARIOS DE LA SEMANA:

“Se presenta el 6 de julio de 1948 en el *Teatro Reina Victoria* de Madrid; el llamado “cantaor señorito” se ha sobrepasado esta temporada, y con su revista folclórica “Redondel” de Quintero, León y Quiroga, ha alcanzado los máximos honores y el mayor triunfo de su vida artística. Por eso, el martes recibirá el homenaje del público de Madrid, que acudirá en masa al *Reina Victoria* para presenciar, después de la representación de “Redondel”, un magnífico fin de fiesta, al que se ha sumado grandes valores de nuestra escena, como la genial Juanita Reina, la grandiosa bailarina y recitadora Tona Radely, la famosa “Niña de la Puebla”, Ketty Clavijo, Antonio Casal y Mari Rosa.”

L.M.

Una canción y un clavel (1949)

Fantasia lírica con aires de sainete en dos actos, divididos en 6 cuadros (Acto I) y Acto II (siete cuadros); original de Antonio Quintero, Rafael de León y

música del maestro Quiroga. Con Carmen Morell y Pepe Blanco. Diálogos y canciones del espectáculo.

Ediciones Bistagne/Barcelona, 1949. Texto íntegro- Edición exclusiva. Formato 21x15, 6/ pp. 31.

También dispongo de copias a máquina escritas por M. López Quiroga, con correcciones de su puño y letra. Todo un privilegio.

Colección privada de Manuel López Quiroga.

Las canciones más emblemáticas: *¡Ay madre mía!* en la voz de Pepe Blanco y *Una canción y un clavel* en la voz de Carmen Morell.

Pepe Blanco formó duplo artístico en 1945 con Carmen Morell que duró más de 15 años.

Hemeroteca:

Se representó en el teatro *Calderón* de Madrid.

ABC, Madrid, martes, 29 de marzo de 1949. Edición de la mañana, p. 22.

***Solera de España nº 6* (1949)**

(*Cuento de María Millones*)

Comedia cómica -lírica en 2 actos y 10 cuadros para Juanita Reina, original de los autores Quintero, León y música del maestro M. López Quiroga. Estrenada en el Teatro Reina Victoria de Madrid, el 11 de marzo de 1949.

Ediciones Bistagne/Barcelona, 1949, pp. 16/Formato 21,00 x15, 00 x 0,10 cms.

Archivo particular: Enrique Castro.

(Vid. *Juanita Reina Un estilo, una época*, ed. Arguval, 2006. Aut. Pérez Ortiz M.J.).

***Tonadilla* (1949)**

Fantasia lírica en prosa y verso original de A. Quintero y Rafael de León. Música del maestro Manuel López Quiroga, con Conchita Piquer.

Ediciones Bistagne/Barcelona, 1949.

Archivo particular de Manuel López Quiroga.

Se representó en el *Teatro Lope de Vega* de Madrid, inaugurado en 1949 con el espectáculo *Tonadilla* de Concha Piquer.

Hemeroteca:

ABC, Madrid, 5 de mayo de 1949, p. 18. Edición de mañana.

Cartelera madrileña de Teatros:

Lope de Vega: éxito clamoroso de *Tonadilla*.

***Corazón de España* (1949):**

Espectáculo original de Antonio Quintero, Rafael de León y maestro Quiroga, para Conchita Martínez quien se presentó en Madrid en el *Teatro Reina Victoria* con su espectáculo *Corazón de España*. (ABC/Madrid/ 21 de enero de 1949).

Ediciones Bistagne/Barcelona.

Texto íntegro-Edición exclusiva.

Archivo: Biblioteca Nacional de España.

Ministerio de Cultura. Signatura: 9/212076.

(Dispongo de un texto a máquina de Quiroga con tachaduras e incorrecciones, algo muy testimonial, pero sigo el texto de la Biblioteca Nacional que está editado por Bistagne y corregido por el maestro para su publicación, ambos proceden del archivo de Quiroga).

Texto íntegro y cantables:

¡Ay, Malvaloca...!

¿Me da usted candela?

Carabí Hurí

María de las Mercedes..., entre otros cantables.

PRIMERA PARTE

La Rosa Blanca

Cuento de pueblo, en un acto, dividido en un prólogo y seis cuadros.

Ambiente andaluz. Mediados del siglo XIX.

Intermedio musical descriptivo de un amanecer en el campo andaluz. Siempre la Naturaleza y el hombre en comunión con ella...

Importancia de las acotaciones escénicas en estos tipos de libretos y los diálogos. Dice así el primer cuadro (cómo nos introduce en un espacio la acotación): “Restos de una antigua muralla a las afueras de un pueblo de Andalucía que se ve al fondo, sobre la vertiente de un cerro. En la escena, media luz de aurora que va creciendo hasta que los rayos del sol iluminen el paisaje por completo.

Una por una, van entrando por distintos lados hasta seis mujeres jóvenes, vestidas con diferentes trajes de pueblo muy vistosos, y con arreglo a las costumbres de 1850. Se sientan sobre las piedras o se quedan de pie en diversas actitudes, conforme se indique...”

*Corazón de España,
que llora en la noche su copla de amores.*

*Corazón de España,
amigo y hermano de los ruiseñores...*

*en la copa de un olivo
dice de su pena sola,
pena de moros cautivos
y de guitarra española.*

*Corazón de España,
Que sabe de zambras y de soleares.
Corazón de España,
herido de muerte por siete cantares.*

*En la noche de Sevilla,
en el río que la baña,
en la rubia manzanilla
desbordándose en la caña,*

en la capa del torero,
en la jota de la maña,
en los ojos del chispero
nieta de la Malasaña...
en el hermano que llora
su pesar en tierra extraña,
desde la noche a la aurora
late el corazón de España...

Rosa Espinosa (1950)

Fantasia lírica en dos actos divididos en once cuadros en prosa y verso, original de Antonio Quintero, Rafael de León y música del maestro Quiroga. Diálogos y canciones. Ediciones Bistagne, Barcelona, 1950, pp. 12. Hemeroteca: ABC, Madrid, sábado, 21 de octubre de 1950, p. 32. *Teatro Lope de Vega*, Juanita Reina con su nuevo espectáculo *Rosa Espinosa*. Archivo particular: Enrique Castro.

La Maravilla Errante (1950)

Fantasia lírica en dos actos, divididos en diecisiete cuadros, en prosa y verso, para Lola Flores y Manolo Caracol, original de Antonio Quintero y Rafael de León. Música del maestro Manuel L. Quiroga. Estrenada el día 8 de abril de 1950 en el *Teatro Calderón* de Madrid, bajo la dirección de Ángel León. Ediciones Bistagne, Barcelona, 1950, 15 pp. Archivo: Manuel López Quiroga y Clavero. Con Lola Flores y Manolo Caracol, como cabeza de cartel, el espectáculo superó las ciento diez representaciones antes de viajar al *Teatro San Fernando*, de Sevilla, donde alzó el telón el 6 de junio del mismo año.

La Niña del Trance (1950)

Apunte de sainete, en prosa y verso, original de Antonio Quintero y Rafael de León. Música del maestro Manuel L. Quiroga. Ambiente andaluz. Patio de vecindad sevillano con puertas abiertas con cortinas de colorines. Macetas. Ropa tendida en la barandilla de la planta superior. En cualquier rincón un naranjo plantado en un barril. Es de noche. Verano. Vecinas cantan y vecino dispuesto al rasgueo de una guitarra. Todos los personajes visten con ropas de tipos teatrales: cuatro mocitas se disponen a bailar, vestidas de lagarteranas, otra de ama de cría lujosa. Charra mejicana. El vecino de la guitarra, de trovador medieval. Otro vecino de *don Juan Tenorio*; otro de húsar de *La viejecita*. Otro de soldado romano. Ocho muchachas vecinas de aldeanas de *Molinos de Viento*. *Pichi*, *Katiusca*, maja de 1800; señorita de sombrilla de *Luisa Fernanda*; portuguesa fadista; dama Luis XV y *Madame Butterfly*. Cuatro vecinos de Crispín, cazador de *La Montería*; municipal de *La Verbena de la Paloma* e indio con plumas.

MÚSICA

Bailes sevillanas:

*Siete gatos rabiosos
y una pantera
tiene dentro del buche
doña Javiera.
Cara de rana
Tiene manos y piese
d'arangutana.*

*Tiene doña doña Javiera
muchos millones
y tiene curianas
en los corchones.*

*Y escarabajos
Le pasean la cara
d'arriba abajo.*

*Er que quiera argún día
salí d'apuros
no le pida a Javiera
ni medio duro.*

*Que es que el Pernales
le deja sin camisa
por dos reales.*

*Viuda por dos veces
doña Javiera,
prefiere un gori-gori
que está a tu vera.*

*¡Anda, chivata!
¡La nariz se le llena
de garrapatas!.*

La Niña del Trance, es una gitana joven, guapa y lujosa. Viene con la mirada fija, lejana y con las manos cruzadas sobre el pecho. Avanza sin ver a nadie, como sonámbula:

MÚSICA

Canta:

*Yo soy la Niña del Trance
que salió de Bujalanse
con la luna atravesá.
To er que me mira me teme
porque llevo aquí una eme
de tamaño naturá*

*Tengo una mirá de sibila
que atraviesa a los gaché
por la nué,
tengo er podé en las pupilas
y en los deos de los pie,
que son die.
Cuando en el transe ya estoy a oscuras
Voy naquerando de esta jechura.*

*Al Estribillo:-
Barrabá
no te escapa, no te va,
tragele los pinreles la ballena de joná
Barrabá
ni p'adelante ni p'atrás.
Telaraña si rebaña la sartén con poleá.*

*Tarántula, cernícalos, murciélagos,
espíritus estrábicos,
te vengan a rondá.
Y endíñame bisteles de carnívoro
Que er níspero con rábano
Me sienta a mí fatá.*

*Barrabá,
erre, hache, jota, ka,
lo que pasa en esta casa yo camelo adiviná.*

II

*Todo el gaché que ronea,
de la pata que cojea
yo ar momento te diré.
Yo a asertá a los varones
Que teniendo pantalones
se los pone su mujé.
Güelo pasado y presente
pero nunca er porvení
descubrí
y es que de tanto aguardiente
la narí sajorí
la perdí.
Pero de aufre queda un tufillo
que echan los mengues del estribillo.*

Al Estribillo...

MÚSICA

CUANDO HAY SALERO (escrito a lápiz por el maestro Quiroga)

*Salero...
Por tu salero...
Tú eres Sevilla, l.a maravilla del mundo entero.
Lucero
de Andalucía
la sangre mía, por tu salero yo te dar'cia.
Un misterio que no entiende
quien lo intanta de comprá; o:
er salero no se vende
por caudales ni por ná;
Dinero
pa qué lo quiero,
los corazones valen millones cuando hay salero.*

*Ese que está en la ruina
y te pide dos pesetas
y al revolvé de una esquina
va y se compra una maseta.
Su viejecita que debe
serca de un siglo tené
y en sus cabellos de nieve
lleva predio un clavé;
y er cobradó der tranvía
cuando le dice ar viajero:
ya pagará usté otro día,
guárdese usté er monedero,
porque en esta Compañía y a lo largo de la vía,
lo que vale es er salero.*

Hemeroteca:

ABC/Madrid- 22 de enero de 1950, p. 29.

Titular: *Tonadilla y La Niña del Trance* en el Calderón.

Subtítulo: Presentación de la compañía de canciones y bailes de España de Conchita Piquer.

Crítica:

“Anoche se presentó en el Calderón La Compañía de Canciones y Bailes de España, de Conchita Piquer. “Ordeno y mando”, “La venta del Boquerón”, “Sortilegio de pasión”, “Ojitos de sol y sombra”, La rosa en la ventana”, fueron con las canciones ya conocidas de “Las estrellas del cielo”, “Lola Puñales” y “Reina Mercedes”, las estampas principales de este espectáculo donde la

evidente galanura poética, de inspiración popular, y el buen sentido cómico de Antonio Quintero y Rafael de León, se suman a esa música animada por los “duendes “folklóricos” del maestro Quiroga, logrando un espectáculo que puede considerarse como modelo en su género. Con Conchita Piquer, recibida con una larguísima ovación y muy aplaudida en todas sus intervenciones, obtuvieron un merecido éxito la gentil danzarina Pilarín Cerezo, cada día más dueña y segura de su arte; Malena Loreto, Anita Piquer, Nati Piñero, los bailarines Adolfo Morán, Alfredo Gil, los cuatro Vargas, los cantaores Farina y Juanito Valencia, los actores Blasco, Vega y Cuenca y el excelente sonantista David Moreno, así como el resto del elenco. Merecieron también especial mención el maestro director y concertador Luis Posadas, que es admirable pianista, y el maestro coreógrafo Mopnra, siempre a la busca y al logro de originales variantes en su labor, así como la escenografía de Burgos y los figurines de Zamora. El estreno del Sainete LA NIÑA DEL TRANCE, felizmente incorporado al espectáculo, constituyó un triunfo más para los autores e intérpretes.

En el tan debatido-y tan mal entendido e interpretado-tema del actual auge escénico del folklore, el nombre y el arte de Conchita Piquer exigen de nosotros una consideración especial. Casiano Pellicer, en su curioso libro “Tratado histórico sobre el origen y progresos de la comedia y del histrionismo en España”, publicado en 1804, nos refiere el auge clásico de jácaras y tonadillas donde adquirieron merecida fama artistas como Ana de Andrade, Manuela Escamilla, o María de Córdoba “La Amarilis”, tan admirables actrices como tonadilleras. Ni antigua ni modernamente puede ser considerado el arte de la canción como un arte menor, y si lo fuera, el rango de las intérpretes excepcionales puede elevarlo a la primera categoría. El “couplet”, como versión afrancesada del género, pudo significar un paréntesis, o si se prefiere, un bache-yo no lo creo, porque de la época cupleteril quedan nombres muy famosos-en la evolución española de la tonada y de la tonadilla. Pero precisamente al volver la canción por el tema literario y por la melodía a las más puras fuentes de nuestra literatura y de nuestra música popular-que eso y no otra cosa es el llamado folklore-, se explica y se justifica la razón de los que nos negamos a restarle el debido abolengo escénico. Y Conchita Piquer”la que trajo las gallinas” con “Las calles de Cádiz”-como ya dijimos en otra ocasión-es la gran creadora y recreadora de esas canciones que ya dan la vuelta al mundo. Conchita Piquer, levantina de sangre árabe-que por eso entiende tan bien el cante difícil-, con el puro perfil que rasga y deslumbra el aire de los escenarios; con la voz que introduce originales “tercios” y “salidas” en la melodía sencilla o que se rompe y quiebra en trémolos apasionados, y que sabe ser dulce y tierna o desgarrada y trágica, insinuante y ligera en las “chufas”, dolorida y abrasada como en el “macho” de la debla o de la “soleá”. Conchita, actriz, gran actriz, con el gesto amoroso o despectivo, suplicante o bravío, con ese trelampagueo de sus ojos que cantan también en los juegos cegadores de su luz y con el braceo, el ademán, el desplante, el rictus o el mohín que acompaña su copla y a su danza...Toda la antología del madrigal y del piropo genuinamente españoles, hallan justificación en ese garbo del mirar y del andar, firme y ligero, grávido y alado que nuestra gran artista juega con el grácil manejo de un mantoncillo de

flecos o con la pompa y la eurytmia- gracia y gloria de los palomares-de una bata de cola... Teníamos hace tiempo muchas ganas de decir que el triunfo de Conchita Piquer nos parece tan razonado como justo, y el que perviva y permanezca sin que por él pasen los años, también. Teníamos ganas de decirlo y ya lo hemos dicho. Después de tanta polémica estéril en torno al folklore, ¡cómo respira uno al no tener nada más que decir!”. –Alfredo M.

En el corazón Banderas (1950)

Fantasía lírica en dos actos, divididos en dieciocho cuadros, original de Antonio Quintero y Rafael de León. Música del maestro Manuel L. Quiroga. Creación de Carmen Morell y Pepe Blanco.

Ediciones Bistagne/Barcelona.

Texto íntegro y todas las canciones.

Archivo particular: Manuel L. Quiroga

Ambiente madrileño. Plaza de las decalzas. Es de noche, abril o mayo. Época actual.

Bohemio (recitando sobre la música):

*Plaza de las Descalzas en los Madriles,
rincones misteriosos que están cuajados
en sombras de maridos de alguaciles
persiguiendo galanes enamorados.
Príncipes y poetas del tipo ido
en esta plaza hilaron su dulce sueño;
yo escribí cien odas sobre el cocido,
no acudo aquí a inspirarme, sino al empeño.*

Siempre hay una mezcla del Madrid de tantos sonos, sabores, esencias, con lo andaluz. Nunca podría faltar el rasgueo de una guitarra esa de la copla de Manuel Machado.

MÚSICA

*Por qué se vuelve a mis manos
la pena de este dinero
si en cada ochavo moruno
te estoy diciendo ‘te quiero’?
¿qué clase de orgullo tienes
que no te puedo entender,
que el pan de manita ajena
no lo quieras tú agradecé?*

Al Estribillo:

*Muralla que nos separa,
maldito sea el parné...
Me lo has tirao a la cara,
Pues no te quieres vendé.*

*¡Maldito sea el parné!
Comprarte no he pretendió...*

*¡Dinero, sangre y queré,
son tuyos cuando son míos!
¡Escarnio has hecho de mí,
que no te quise ofendé!
¡Te tienes que arrepentí!
¡Maldito sea el parné!*

II

*Quisá llegará el momento
que vengas llorando a mares,
y yo, sin remordimiento,
te diga: ¡Que Dios te amapare!
Por mucho que a mí me sobre
no te he de compadesé,
que la soberbia de un pobre
no sufre ná más que una vé.*

Plaza de La Ópera. Madrid. Al fondo, el Teatro Real.

Alternan los ambientes madrileños castizos y andaluces...

Ambiente: Casa andaluza con reja con flores. Un cíclope gitano desnudo de cintura para arriba. Como fondo de un poyete blanco, hay una gran chumbera que se pierde en el cielo. Sentado en el poyete hay un gitano que toca la guitarra con ritmo de zambra. Delante, medio tendida en el suelo (...) LA NOVIA, gitana joven, escucha atentamente la guitarra.

EL NOVIO, gitano joven, vestido con lujosa fantasía, entra con paso sigiloso, como acechando a la NOVIA...LA NOVIA canta:

*Ese que me está mirando
que tiene el rostro moreno,
sin que yo le dé motivo
se está muriendo de celos.*

ORQUESTA

EL NOVIO danza, como atormentado y se acerca a la NOVIA, mirándole a los ojos. Luego se yergue y con un gesto brusco se vuelve mirando a la ventana. Avanza y arranca de tres zarpazos a compás, otros tantos puñados de flores que arroja al suelo.

LA NOVIA canta:

*Las flores a medianoche
me besan a mí la cara;
mi novio como es celoso
as quita de mi ventana.
De tanto que me camela
s'ha vuelto loco perdío...
En cada esquina ve un hombre
que trata de hablá conmigo...*

Ambiente:

Interior de una taberna en las afueras de Sevilla. Barriles apilados. Un cartel de toros. Techo de vigas. Uvas colganderas. Una manta jerezana. Es de noche. Visten de corto a la andaluza. Todas las miradas de los mozos convergen en Manuela, la tabernera que con un magnífico vestido de andaluza, canta:

I

*No se quede usted en la puerta, caballero,
echa vino, montañés, ar caminante;
pero ni una palabria, compañero,
de marío, ni de novio ni de amante.
Poco importa si he querío o no he querío,
ni si tuve o si he dejado de tené;
er misterio a la taberna s'ha metío,
pase usted que lo convío,
jecha vino montañé!*

Estribillo

*¿Quién no tiene un clavito en su vía
que hasta el sueño envenena?
¿Quién no llora una mala partía
ni pagó la curpa ajena?
Si tenéis el pensamiento
de un queré crucifícao
desclavarlo del tormento
Con un vino remontao.
A bebé de mi solera,
mas de amores no hay que hablá,
que con la tabernera,
que en vez de roneá,
que er día que se muera,
las campanas repicá.*

II

*De los hombres tengo aquí la flor y nata;
echa vino, montañés, a los cabales,
que en er llanto de esta pena que me mata
s'han quedao como patenas los cristales.
Mas si un día ven mis umbrales remanese
quien me trajo este continuo padese,
pa brindá por er castigo que merese
te diré cuarenta vese:
¡Echa vino, montañé!*

Al Estribillo

Hemeroteca:

ABC/Madrid/sábado, 18 de febreo de 1950.

Edición de la mañana, p. 20.

TÍTULO ESTRENO “EN EL CORAZÓN BANDERAS” EN EL REINA VICTORIA

“Un nuevo espectáculo de Quintero, León y Quiroga se presentó anoche en el Teatro Reina Victoria. Se titula “En el corazón, banderas” y comprende originales, rápidos y animados cuadros de revista con auténtica gracia popular, sin excluir en ocasiones los más modernos ritmos sincopados que se saben mezclar con buen sentido de melodía y de humor a los compases de las composiciones andaluzas. El libro es ligero y gracioso. La partitura de Quiroga, tan inspirada, tan inspirada como asequible y con muchos números de los que pronto se harán populares. La presentación escénica, la impecable dirección de Manolo Hernández, la actuación de los conjuntos y la coreografía de Monra (-...-) se hicieron acreedores al más sincero elogio, como la labor toda de los intérpretes. Los grandes protagonistas de la velada fueron Carmen Morell y Pepe Blanco, tan incansables como buenos artistas a los que el público recibió con resonantes ovaciones, que no cesaron en el transcurso de los cuadros.

Muchos números fueron repetidos, los autores salieron a saludar y con las primeras figuras triunfaron Manolo Hernández, la excelente bailarina Pilar de Oro, y resto del reparto.”

Firmado: A.

***La Niña Valiente* (1951)**

Romance lírico en dos actos, divididos en catorce cuadros, en prosa y verso, original de Antonio Quintero y Rafael de León. Música de maestro Manuel López Quiroga.

Diálogos y todas las canciones. Texto íntegro.

Ediciones Bistagne/Barcelona, 1951.

Se estrenó en España en el Teatro Calderón de Valladolid el 15 de septiembre de 1951. Más tarde hizo su presentación en Madrid en el *Teatro Alcázar* de Madrid, el 32 de enero de 1952.

***Cante y pasión* (1951)**

Fantasía lírica en dos partes, dividida en un Prólogo y veintiún cuadros, original de Antonio Quintero y Rafael de León. Música del maestro Manuel L. Quiroga.

Hemeroteca:

ABC de Madrid, jueves, 15 de febrero de 1951.

Edición de la mañana, p. 31.

Reaparecieron en el *Teatro Fontalba* de Madrid la noche del 14 de febrero de 1951 Lola Flores y Manolo Caracol con su espectáculo “Cante y Pasión”. Dicen los titulares: Lola Flores y Manolo Caracol, juntos por última vez, en el *Teatro Fontalba* de Madrid. (NOTICIAS TEATRALES). Dice textualmente:

“En el Teatro Fontalba reaparecieron anoche en el espectáculo “Cante y Pasión”, con música del maestro Quiroga, Lola Flores y Manolo Caracol, que

han querido brindar su última actuación al público madrileño, antes de separarse en medio de una total armonía, para seguir después, una y otro, su trayectoria artística. Los espectadores que llenaban la sala saludaron a los notabilísimos intérpretes de baile y del canto con calurosos aplausos, a los que hubieron de corresponder los artistas pronunciando emocionadas palabras de gratitud.

Después, en las canciones y estampas Lola y Manolo pusieron lo mejor de su arte: ella, en el baile, y él, en su “cante” del que es maestro, por su original estilo. Ambos repitieron números y vieron subrayada su labor con ovaciones que se repitieron al terminar la jornada, en la que resaltaron por su labor Nati Mistral, el recitar Juan José y la pareja de baile Pepita Ortega y Goyo Reyes.”

Firmado: -J.C.V.

***La Copla Nueva* (1951)**

Hemeroteca:

ABC de Sevilla, 23-2-2014.

Copla nueva para Manolo Caracol.

Dice textualmente Antonio Burgos en su artículo:

“...Espectáculo para Manolo Caracol y Luisa Ortega, cuando éste se separó de Lola Flores. Luisa Ortega estrenó y codificó para la posteridad la belleza suprema de dos zambra: “Pena, penita, pena” y “Limosna de amores”. “Si en el firmamento poder yo tuviera” le haría la justicia que le niegan, pues hacen pasar esas dos joyas como de Lola Flores, que se las copió, quizá como una venganza por haberse separado de ella tras los Broadway a la flamenca que fueron los “Zambra”: “Zambra 1943”, “Zambra 1944”...

Hemeroteca: DIARIO SUR, 26 -2-2010

Según Gonzalo Rojo:”... Después de una gira por América con Pilar López en 1951, presentó a su hija Luisa Ortega en el espectáculo “La Copla Nueva”, hasta 1957...”

Según dice Pepe Camacho - Programa Temperamento:-

“..., a principios de agosto de 1951, al separarse la pareja Lola- Caracol, ante el notario Juan María Sells, Lola se va a Hispanoamérica, contratada por el productor vigués Cesáreo González...Y Manolo intentó rehacer su carrera artística...¡Aquella pareja irrepetible que conmovió a España entera, se había separado para siempre! Piensa Caracol en montar un espectáculo nuevo y llevar en él a su primogénita Luisa que, aunque conocedora del género, sólo había cantado públicamente en 1950 en un festival celebrado en San Rafael, donde la vio el maestro Quiroga, vaticinando que en tres meses la convertiría en una gran estrella de la canción... Y así fue. Además, le enseñaron los secretos del baile y cómo moverse en el escenario la genial Pastora Imperio y la admirada Pilar López. Y el mismo mes de agosto de 1951, Manolo Caracol anuncia a Luisa, que contaba dieciséis años, como figura de su nuevo espectáculo. Y reaparece Caracol, con el fabuloso espectáculo de Quintero, León y Quiroga: “La Copla Nueva”, presentándose en el madrileño Teatro Calderón el 21 de diciembre de 1951. Iban también sus hijas Loli y Manuela,

conocidas después como *Las Caracolas*, su hijo Enrique y la admirada Pacita Tomás. Y fue tal el éxito del espectáculo y de las actuaciones de Luisa Ortega, que, dieciocho días después le impusieron la codiciada Banda del Estrellato de manos de Pastora Imperio.

Luisa interpretaba bellísimas canciones del inmortal trío, como el pasodoble “La Copla Nueva”-en unión de su padre- y que daba título al espectáculo, así como el pasacalle “Retrato de Rosa María”. Caracol levantaba al público de sus asientos con sus fandangos y seguriyas, acompañado de la guitarra de Moraíto de Jerez.

Luisa cantó muy pronto, dos zambras inmortales de Quintero León y Quiroga: “Pena, Penita, Pena” y “Limosna de Amores”, que Lola Flores popularizaría también por tierras americanas, realizando incluso, sendas películas con estos títulos en México en 1953 y 1955 respectivamente. El 4 de octubre de 1952, Caracol y su hija inauguran la temporada teatral en el Teatro San Fernando de Sevilla con el mencionado espectáculo “La Copla Nueva”, con gran éxito de público y de crítica. Y el 17 de febrero del siguiente año triunfaban con el mismo espectáculo en Barcelona.”

(Añade Camacho: nuestro agradecimiento a Daniel Pineda).

La Marquesa Chulapa o “Pan y queso”(1951)

Sainete zarzuelero en tres actos, divididos en nueve cuadros, original de Llena y Llabrés. Música del maestro Quiroga.

Como dato curioso que también ha ocurrido en otras ocasiones, está escrito a máquina, tal vez por el propio maestro Quiroga. Hoy pertenece a la colección particular de su hijo Manuel López Quiroga y Clavero.

Ambiente castizo madrileño de chulapas y chisperos. Verbeneras y verbeneros, planchadoras, modistillas, camaretras, parroquianas...

La acción transcurre en el Madrid de los años 40-50.

El gran retrato de una maja, pintado por Goya preside la estancia: comedor de gala en el antiguo palacio de los marqueses de Pradillo, en Madrid. Es un viejo caserón enclavado en las típicas callejas del Sacramento, Cordón...

Entre la servidumbre gente procedente de los más variados rincones de España: Galicia, Madrid, baturras, catalán (jardinero), Andalucía.

Texto íntegro donde abundan los diálogos.

La marquesa de Pradillo se la descubre como una señora que quiso retratarse así (de maja), porque era una madrileña cien por cien. No hubo verbena, corrida de toros o festejo popular que ella no realzara con su presencia, y cuentan viejos escritos, (...), que hasta tuvo su cortejo de majos de rumbo y en muchas ocasiones sin más compañía de una vieja servidora, y así ataviada, bajó hasta la Pradera para saborear en toda su intensidad las fiestas de sus paisanos los madrileños.

Mozas cantando:

*La primera verbena
que Dios envía
es la de San Antonio
de la Florida...*

ACTO I (cuadro segundo).

Presenta un rincón en San Antonio de La Florida.- Por entre la espesura se ve la Ermita del Santo y en la lejanía, Madrid.

Algunos textos son cantables en la partitura aunque luego se presentan hablados.

Grupo de modistillas y estudiantes que van a la verbena típicamente ataviados.

Aparece una gran alegoría de la Verbena a todo foro. Caballitos, norias... (Suena la música). Todos los personajes cantan que cantan brillantísimo el mismo pasacalle.

ACTO II

Interior de un café de barrio. Es un viejo café con todo el encanto acogedor de los cafés viejos. Espejos y divanes de terciopelo, grandes mesas de mármol y columnas, globos de luz redondos....Reunión de una vieja tertulia de viejos parroquianos, donde acuden como una obligación ineludible desde hace muchos años.

Contertulios: el médico viejo y raro; el comerciante, que se pasa la vida pendiente de la Bolsa; el marqués de Pradillo y con ellos, casi un contertulio más, el viejo camarero que inauguró el local, que sirvió los primeros cafés en la tertulia y que tiene con los tres señores una gran confianza, aunque, como antiguo servidor, sabe estar siempre en su puesto.

De nuevo un café como centro neurálgico.

Cantan las planchadoras, vestidas de época...Chotis.

Existe en este libreto más trama argumental y menos variedad de estampas líricas sin cohesión argumental. Más texto y diálogos y menos cantables. A excepción de algunos coros, rumbas..., musical ambiental contextualizada a cada situación de la trama.

ACTO III

Gabinete elegante en el palacio de los marqueses de Pradillo.

Modistillas, la luz de un farol, vestidos de chulillos.

¡Qué bien huele Madrid en Primavera!

MÚSICA (canción)

Tema eterno de la seducción del señorito ("tonto" y todo) a una muchacha pobre para luego abandonarla.

El cantable es la partitura:

Madrileña bonita (pasacalle)

Planchadora madrileña (chotis)

Capullo de alhelí (habanera)

Mi antepasada la marquesa Carolina (chotis)

Precedidas de *Preludio* y *Rigodón*.

Hemeroteca:

ABC/Madrid/martes, 13 de noviembre de 1951.

Edición de la mañana, p. 34.

Teatro Calderón de Madrid.

Dice textualmente: “En la función de hoy tarde pondrán en escena el sainete de Larena, Llabrés y maestro Quiroga “La Marquesa chulapa o pan y quesillo”, reciente gran éxito de esta compañía.

Con Purita Giménez, Florencio Calpe y coro mixto con acompañamiento de orquesta; dir, M. L. Quiroga/1951.

Fue compuesta en 1937 y estrenada en 1951.

***Aventuras del querer* (1952)**

Fantasia lírica en dos actos, divididos en 13 cuadros, original de Antonio Quintero y Rafael de León. Música del maestro Manuel López Quiroga.

Texto íntegro y todas las canciones del espectáculo. Creado para Carmen Morell y Pepe Blanco.

Ediciones Bistagne/Año 1952/Barcelona.

Archivo particular de Quiroga.

Según Javier Barreiro, a su regreso de América estrenaron en diciembre de 1952 en el Teatro Calderón de Madrid, *Aventuras del querer*, espectáculo con el que recorrieron España, y como sucedería con otros hasta su separación.

Hemeroteca:

ABC/Madrid/ sábado, 20 de diciembre de 1952, p. 35.

Edición de la mañana.

Dice textualmente: ESTRENO DE “AVENTURAS DEL QUERER” EN EL CALDERÓN.

Reseña Crítica:

“Tras una larga ausencia, han vuelto a los escenarios españoles Carmen Morell y Pepe Blanco. Anoche debutaron en el Teatro Calderón con el estreno del espectáculo original de Quintero, León y Quiroga, denominado “Aventuras del querer”, en función patrocinada por la Asociación de la Prensa.

Queramos o no nuestro folklore es amplio, sugestivo, riquísimo en matices. Y la española va bien si está hecha por españoles inteligentes que tengan en cuenta, sobre todo, el no rebasar nuestro límite popular.

“Aventuras del querer”, más o menos, dentro del marco del sainete, ofrece ocasiones constantes para los números musicales, canciones y bailes españoles. Quintero, con sus diálogos graciosos; León, con sus bellos cantables y Quiroga, con su estilo musical inconfundible, nos han ofrendado esta obra, que es a modo de la segunda parte de la última que estos autores escribieron para el lucimiento de Carmen Morell y Pepe Blanco. En “Aventuras del querer” oímos un diálogo escrito limpiamente, de expresión fácil, lleno de agilidad, de contenido gracioso, sin buscar nunca la sal gorda ni el condimento picante en el chiste para producir la hilaridad. La letra de los cantables, que es una parte muy importante en este género, no necesita elogio porque Rafael de León nunca defrauda. Finura en la comicidad de algunas canciones. En otras, ese toquecito levemente sentimental, levemente poético. Y para unas y otras, la música de Quiroga, que en esta partitura se nos muestra en la plenitud de su inspiración.

Carmen Morell y Pepe Blanco han formado una bien conjuntada compañía, en la...” (Ahí se corta la reseña debido al mal estado del periódico, por lo que tampoco se puede apreciar el nombre de su autor).

***Alegrías de Juan Vélez* (1952)**

Romance lírico en dos actos, el segundo dividido en nueve cuadros, original de Antonio Quintero y Rafael de León. Música del maestro Quiroga, para Juanito Valderrama y Adelfa Soto.

Texto completo y todas las canciones del espectáculo.

Ediciones Bistagne, Barcelona, 1952.

Fuente: Ministerio de Cultura, Biblioteca Nacional de España/ Signatura:

T

35557

“Estreno el 12 de septiembre de 1952 en el *Teatro Calderón* de Madrid. Fue el debut de Adelfa Soto (Valderrama le pidió permiso a su padre) para presentarla en el Calderón de Madrid con el espectáculo “Alegrías de Juan Vélez”. Naturalmente se tuvo que decir que Adelfa tenía más edad (sólo tenía 15 años) de la que en realidad tenía para que pudiese actuar en público, ya que hasta los dieciocho años no se podía obtener el carné de artista que habilitaba para ello.” – JUAN CAMACHO.

Hemeroteca:

ABC/Madrid/13 de septiembre/1952

Edición de la mañana, p. 20.

Reseña crítica:

“...En este libreto de Quintero y León “Alegrías de Juan Vélez” los tópicos costumbristas son pocos y refrenados, y conjugados con pinceladas de sentida emotividad. El maestro Quiroga que ha sido el mayor aliento de ternura y dramatismo y de garbo ha infundido a los ritmos andaluces, ha escrito una partitura, superándose, si cabe, en las frases melódicas, ricas en variaciones y parlamentos, que prestan gran poder de sugestión a los números. Y así, Juanito Valderrama, que ha reaparecido no sólo como un intérprete puro del cante flamenco, sino también como dueño de los recursos del actor en la escena, mantuvo su actuación en línea ascendente a lo largo de la obra, subyugando al auditorio en “Miénteme por piedad”, “Ramito de mejorana”, “Limón amargo” y en “la nana a la madre”, que hubo de repetir entre encendidas ovaciones. Otra sorpresa ofreció al público Juanito Valderrama, al presentar, como protagonista de la obra, a Adelfa Soto, hija de la célebre artista “Niña de la Puebla”, que obtuvo, tanto por su bella figura como por su voz cálida y bien timbrada, una entusiasta acogida al cantar un fandanguillo a dúo con Valderrama, una farruca y una especie de “Campanilleros”, que fueron repetidos entre candentes aplausos (...)

En fin, que “Alegrías de Juan Vélez” hallaron gratas resonancias en el público, que, al final de la jornada, reclamó reiteradas veces con cerrados aplausos la

presencia en el proscenio de los autores y de los artífices del éxito, Juanito Valderrama y Adelfa Soto.”

Firmado: - J. C.

***El Puerto de los Amores* (1952)**

Fantasía lírica en un prólogo y dos actos, divididos en 16 cuadros, en prosa y verso, original de Antonio Quintero y Rafael de León. Música de del maestro Manuel L. Quiroga. Espectáculo para Juanita Reina.

Texto completo y todas las canciones del espectáculo. Ediciones Bistagne/Barcelona/ 14 de enero de 1952.

Reperto:

María Teresa.....	Juanita Reina
Joaquín.....	Emilio Vendrell (hijo)
Eduardo.....	Manolito Hernández
Señorita 1ª.....	Antoñita Andalucía.

Colección particular: Enrique Castro Ojeda.

Hemeroteca:

ABC/Madrid/ 20 de noviembre de 1952.

Edición de la mañana, p. 34.

Su estreno tiene lugar en el *Teatro Lope de Vega* de Madrid, el día 14 de noviembre de 1952.

En 1953 se presenta en el *Teatro San Fernando* de Sevilla.

Reseña crítica de prensa:

Presentación de Juanita Reina en el Teatro San Fernando de Sevilla

“La sala abarrotada de un público expectante, paralizó anoche la representación del estreno *El Puerto de los Amores* cuando Juanita Reina irrumpió en la escena. Ella, con ese dominio que tiene ya de las situaciones de entusiasta admiración, dueña de sí y sobreponiéndose a la emoción, saludó sonriente y complacida. Lo esperaba y lo esperábamos. El momento no pudo ser más interesante, porque la genial artista sevillana se enfrentaba por primera vez con su público natal, tras los rumores que levantó el anónimo (por aquella época corrió el falso rumor de que Juanita estaba enferma de lepra, cuando en realidad gozaba de una salud a prueba de bomba). Con elegancia, con gracia fina, intención y donosura, pareció contestar a ellos con una canción expresiva y afortunada que arrancó la primera ovación de la noche. Era la Juanita Reina que reinó en el cultivo del género cómico, y, como siempre, se mostró lozana y airosa. Mas para mostrar su capacidad de interpretación, la flexibilidad de su talento artístico, su riqueza de motivos, Juanita ofreció después al público nada menos que nueve canciones, en las que afloró el sentimiento, el amor, el desvío, la ternura y la amargura cínica del destino, en una serie de personajes femeninos a los que Juanita supo infundirles extraordinaria vitalidad con su linda y vibrante voz y con la relevante fuerza expresiva de su gesto y su ademán.

De cuantas canciones hubo de repetir, ante los reiterados aplausos del público fueron tres-*Antonia la de Aracena*, *Si supieras soldado valiente* y *¡Yo soy esa!*-, en las que vibró con más acierto de cantante estelar y sensibilidad de

actriz (...). Juanita, en la plenitud de su belleza física, radiante de alegría contagiosa, jocunda y simpática, provocó con sus canciones y garbo pintorescos piropos de admiración popular en el auditorio. Exhibió preciosos trajes en las tablas y en todo momento lució como una artista que se halla en plenitud de sus facultades profesionales.

Pero Juanita ha venido esta vez como centro fulgurante de un espectáculo fino, innovador, de grata y acusada comicidad, del que son inspirados autores los señores Quintero, León y Quiroga. Buena música y cuidado diálogo. Un excelente galán cantante en Emilio Vendrell, tan del agrado del público que le hizo repetir su canción cubana y el afortunado dúo con Juanita Reina. Manolo Hernández, nuestro paisano, estuvo graciosísimo, manteniendo constante la nota de hilaridad. Carmen Segura y Dorita Ortiz, jóvenes y bellas bailarinas, con la cancionista Antoñita Andalucía y el notable duero de baile, coadyuvaron el éxito interpretativo.

La presentación afortunada del espectáculo, de vistosos decorados y lujoso vestuario. A la terminación, el telón se alzó numerosísimas veces, saludando Juanita Reina, al frente de la excelente compañía”.

Gil, *ABC* de Sevilla, Sábado de Gloria de 1953.

(Vid. Pérez Ortiz, op. cit, pp. 229-263.)

***Dolores La Macarena* (1953)**

Fantasia lírica en dos actos, divididos en 14 cuadros, original de Antonio Quintero y Rafael de León. Música del maestro Manuel L. Quiroga. Espectáculo para Antoñita Moreno.

Ediciones Bistagne, Barcelona, 1953.

Texto completo, incluidas todas las canciones del espectáculo.

-Ambiente andaluz-

Colección particular de Quiroga.

Notas-Hemeroteca:

ABC, sábado, 13 de junio de 1953. Edición de la mañana, p. 46.

Teatro Lope de Vega, Compañía de Arte español Antoñita Moreno, “Dolores La Macarena”...

ABC/Sevilla/26 de septiembre de 1953, p. 21.

Teatro Cervantes de Sevilla. Clamoroso espectáculo de arte español de Antoñita Moreno, la genial intérprete de la canción, en “Dolores La Macarena”, de Quintero, León y Quiroga.

En el espectáculo se incluye, entre otras, una copla-marcha que Antoñita Moreno interpretaba magistralmente, y que nos habla del amor que lleva en silencio una mujer que prefiere mantenerlo callado antes que perder al hombre que ama:

*Un torito de locura
Va corriendo por mis venas,
El torito de Miura
De un querer que me envenena.*

Yo no sé si darle muerte,

Virgen morena del Baratillo,

*O quedarme con mi suerte
Y que me claven siete cuchillos.*

*Y sin juez ni tribunales
A morir yo me sentencio,
Con mis duquitas mortales,
En una cruz de silencio.*

*Silencio, cariño mío,
No te escapes de mi boca.
Escóndete en mis sentidos
Aunque yo me vuelva loca.*

*Silencio para el te quiero
De mis coplas cuando cante.
Silencio para el me muero
Por los ojos de mi amante.*

*Entierra tu ventolera
En el paso del olvío
Y por lo que tú más quieras,
Silencio, cariño mío.*

*Yo sé bien que tú me tienes
En los ojos noche y día.
Yo te llevo entre las sienes
‘pa’ los restos de la vía.*

*Voy bordando en seda fina,
Un pañolito de mil colores,
Con tu nombre en cada esquina,
Como si fueran ramos de flores.*

*Y por no causar un daño,
A morir yo me sentencio,
Y a verte como un extraño
Desde mi cruz de silencio.*

*Silencio, cariño mío,
No te escapes de mi boca.
Escóndete en mis sentidos
Aunque yome vuelva loca.*

*Silencio para el te quiero
De mis coplas cuando cante.
Silencio para el me muero
Por los ojos de mi amante.*

*Entierra tu ventolera
En el paso del olvío
Y por lo que tú más quieras,
Silencio, cariño mío.*

ABC/Madrid/miércoles, 25 de noviembre de 1953, p. 34.

Teatro Calderón de Madrid. Antoñita Moreno presenta su Compañía, en “Dolores La Macarena” de Quintero, León y Quiroga. Butaca, 25 pesetas.

También en noviembre, en el *Teatro Calderón* Antoñita Moreno, la inimitable creadora de “Dolores La Macarena” festeja en función de noche la magnífica actuación de los artistas Raquel Lucas y Alberto Vélez, el joven matrimonio del que fue madrina la genial Antoñita Moreno, con grandioso fin de fiesta en el que intervinieron: Juanito Ozores, José Aguilar, Emilio El Moro, Clemente Ochoa, Antoñita Moreno (cantando saetas) y la propia agasajada.

Torres de España (1953)

Fantasía lírica en dos actos, divididos en 18 cuadros, original de Antonio Quintero y Rafael de León. Música del maestro Manuel L. Quiroga. Para Manolo Caracol y Luisa Ortega.

Ediciones Bistagne, Barcelona, 1953. Texto íntegro y todas las canciones del espectáculo.

Colección particular de Quiroga.

-Ambiente andaluz-

Programa Temperamento, Pepe Camacho:

“En agosto de 1953, estreno absoluto de la fantasía lírica, original de Quintero, León y Quiroga: “Torres de España”, en el gran Kursaal de San Sebastián, estrenándose en Madrid el 6 de octubre del mismo año. En él interpretaba Luisa el bellissimo pasodoble que daba título al espectáculo, elogio de la canción de nuestra tierra; la farruca “Campanita de la Vela”; las sevillanas “Coplas de la Giralda” y la zambra “Como castigo de Dios”, bordando asimismo Caracol, la zambra “Azucena” y los tientos “Romance de Juan de Osuna entre otros...”

Hemeroteca:

ABC/ Madrid/ 26 de agosto de 1953, p. 4.

Crítica:

LUISA ORTEGA. LA SIRENA GITANA QUE HA CAUTIVADO SAN SEBASTIÁN:

“Un nombre que suena romance y a letra de copla antigua, a tonadillera grande...Con este solo motivo, ya uno juraría que la que así se llama no puede ser más que eso: “estrella” que canta, vela que arde en tonadillas trágicas-las

que dicen de amores amargos- o en coplejas bonitas con noches de luna y hechizos andaluces.

Pues en Luisa Ortega, la hija de Manolo Caracol, ha cristalizado la esencia de toda una vieja dinastía de artistas, gente de recia casta-“bailaores”, toreros y “cantaos-”, torrente popular que vino destilando su savia en el alambique misterioso de los tiempos hasta condensar la máxima pureza de su expresión en esta mocita sevillana, nieta de Curro “Durse”, sobrina del Gallo Grande, el de las clásicas “espantás” y las deslumbrantes faenas por “siguiriyas”, y de Joselito, y de la “bailaora” Regla Ortega, y de Rita Ortega...

Gitana, veinte años muy serios, negro el pelo y unos ojos que no se acaban nunca, inmensos y tristes, como hechos para sufrir en ellos gozozas largas horas de amor en silencio.

Sus canciones son como cristal de sueños, que se engalana con fuegos fatuos y luces de San Telmo y deja traslucir el paso-bruja sombra entre chispas de fragua-de atávicos sonos de martinetes y “soleares”.

No, la de ella no es una voz de academia, obra de técnicos de jardinería, ni puede adjetivársela simplemente como un alma cantando; es algo más, ¡mucho más!. En su garganta florece el rito gitano con vestido nuevo, la entrañable, profunda y milenaria esencia del “cante jondo”, que abandona su sueño de siglos para jugar de incógnito entre los arabescos de sus canciones y mezclar su belleza de joya arcaica a las nuevas brisas. Por eso, porque al conjuro de su arte bailan mágicos duendes de otro mundo, su forma expresiva despierta las más extrañas emociones, algo así como si asistiéramos inesperadamente a la resurrección de una reina andaluza y legendaria: La Tonadilla, hija menor del “Cante” y de la música; una cosa que no conocíamos y que ahora tiene un nombre: Luisa Ortega.

Viene a cuento de ese espectáculo “Torres de España”-de los artífices del género folklórico- Quintero, León y Quiroga-que recién estrenado en el Kursaal, de San Sebastián, ha tenido tan amplio eco de prensa. Un año de escenas ha bastado para escalar la más alta fama de la popularidad a esta muchacha de Manolo Caracol.

Un nuevo espectáculo, iniciado en el gran teatro de una playa de moda, hace de la guapa gitana el suceso más apasionante de la actualidad teatral.

Llegar de improviso al corazón del gran público, y en el primer contacto, permanecer gratamente en su recuerdo, se da muy rara vez en la historia del arte popular y sólo como fenómeno; es cosa que no puede prepararse. Se es o no se es, y hay que ser, además, distinta como fueron quienes columbraron análogas glorias. Claro que este fenómeno se nos presenta hoy con un máximo resalte en el marco efectista de un espectáculo sabiamente burilado, para arrancar de su arte los más claros destellos-fondo y formas-. Junto a Luisa Ortega, Manolo Caracol, con su ancho prestigio de verdad y pureza en el “cante” de único superviviente conocedor de las añosas raíces ocultas de lo “jondo”. Y la paradoja entre los dos sentidos de este arte racial, el del “cante” grande, majestuoso y señorón, y la tonadilla nueva, con arrumacos y coqueterías de “cante”, florece en ese resultado maravilloso que cautiva con asombros a la más exigente expectación.

Hay otra simpática novedad, que Caracol nos ha mostrado también este año, al presentarnos otro nuevo brote de la vieja rama: Enrique Ortega. Malabarista de lo espectacular, Manolo ha descubierto la línea de su hijo: galán “cantaor”; una modalidad ésta de galán hasta ahora sólo existente en los demás géneros teatrales, y que, por las trazas, con la aportación de Enrique Ortega, quedará también incorporada al género folklórico”.

L. Mejías-

***Salero de España* (1953)**

Fantasía Lírica en un prólogo y dos actos, divididos en 15 cuadros, original de Antonio Quintero, Rafael de León. Música del maestro Manuel L. Quiroga. Ediciones Bistagne, Barcelona, 1953.

También dispongo del texto íntegro de Quiroga escrito a máquina por el maestro.

Archivo particular de Quiroga.

Con canciones originales para Conchita Piquer, tan emblemáticas como: “Con divisa verde y oro”, “la Ruiseñora”, “A ciegas” o “La Niña de Puerta Oscura”, o la que da título al espectáculo: “Salero de España”.

Aquella copla que dice: “La niña de Puerta oscura se dio de cara con él/ los ojos de calentura, la boca como un clavel...” Encierra una historia verdadera de paternidades no reconocidas, ocurrida en Málaga a principios del siglo XX.

Fue escrita en 1953 y estrenada por Concha Piquer en el espectáculo “Salero de España” (Teatro Álvarez Quintero) de la misma fecha. (ABC/Madrid /Madrid/ 30 de diciembre de 1953, p. 48).

“Con divisa verde y oro” era un número que, como hemos citado, también formaba parte de dicho espectáculo, convirtiéndose, desde ese mismo momento, en unas de las canciones más emblemáticas de su repertorio. Una historia a ritmo de pasodoble de la cual, en alguna ocasión tal vez fuese testigo de algunos de los sucesos que se cuentan, o quizá de alguna confidencia de amiga o, simplemente, oyente de lo que cantaban “las lenguas de doble filo”... ¿A quién se le ocurriría la idea de esta historia?...¡Vaya usted a saber! Lo cierto es que entre unos y otros, nos dejaron esta maravilla de copla que no es otra cosa que una triste historia de amor:

*Vino en un rayo de luna,
de luna del mes de enero
era un chiquillo de Osuna
que quería ser torero.
Ganadera salmantina,
yo la nombro por madrina,
que er dinero y er carté,
si algún día los consigo,
pongo ar sielo por testigo
que me caso con usted...*

Es sabido que la copla, el toro y la poesía forman parte de un todo con el que manifiestan historias de amores, generalmente con un triste y trágico final. Otro de los elementos que tienen especial cabida en la trama de estas coplas son los celos, el mayor dolor que puede sentir la mujer enamorada.

Llega a sentirse al toro como metáfora de los celos, pues al igual que el toro es capaz de matar al hombre, los celos pueden romper la vida y el corazón de la mujer.

“Con divisa verde y oro” (como otras tantas canciones de este tema) narra la historia de una mujer ganadera, en este caso de Salamanca, y ya entrada en la madurez, a la que acude un chaval que sueña con ser “un torero de cartel” a pedirle que sea su madrina (mujer ganadera y pudiente que se hace cargo de proporcionar todo lo que esté en su mano para facilitarle su sueño).

El joven, en su pasión por conseguir sus anhelos, le llega incluso a prometer matrimonio, ilusionando a la dama solterona, que de lleno se ilusiona y se enamora.

Sin embargo, cuando consigue ser una gran figura del toreo, se enamora de una jovencita, de su edad, a la que trata de enamorar.

Despechada y dolida, la madrina rehúsa a la prometida petición de matrimonio, herida de celos y humillación, siendo sus mayores, conscientes de su sufrimiento, los que con sus coplas, la animan a superar a ese toro-celos de agonía, coplas que a ella la hacen más consciente de la dura realidad y la hieren aún más profundamente.

Lo habían compuesto esa maravillosa “cuadrilla de la copla”, ese triunvirato de compositores de “la canción española” que tantos y tan grandes éxitos cosecharon y respondían a los nombres de: Antonio Quintero, comediógrafo, guionista y autor de sainetes costumbristas; Rafael de León, poeta y letrista; y Manuel López-Quiroga, músico con más de cinco mil composiciones en su haber. Este equipo comenzó a cuajarse hacia la mitad de la década de los treinta, pero fue después de la Guerra Civil, concretamente en 1940, cuando se consagraron, y en esto tuvo mucho que ver Conchita Piquer, pues a partir de esa fecha, y a raíz de esta colaboración, se convirtió, a su vez, en la indiscutible reina del género.

El encuentro entre el trío de compositores y Concha Piquer fue definitivo para ambas partes, los unos encontraban a una gran cantante que, sumaba a las cualidades de su voz, grandes dotes de interpretación, lo que se ajustaba como anillo al dedo a lo que pretendían conseguir con sus canciones, pequeñas obras de teatro en tres actos; la otra consiguió centrar y enfocar definitivamente su carrera, abandonando toda influencia americana en sus espectáculos y el tono afrancesado que desprendían alguna de sus interpretaciones y evolucionó hacia una forma de concebir y de hacer más a la española. Durante los años treinta, después de su regreso de Estados Unidos, en donde durante más de cinco años recorrió el país y aprendió la profesión, había sido una de las preferidas del público, pero a partir de su encuentro con Quintero, León y Quiroga, habría de ser, hasta su imprevista retirada en 1957, la auténtica número uno, la indiscutible reina de la copla.

Sobre todo, fue importante su relación con Rafael de León, tanto en lo artístico como como en lo personal. En el terreno profesional fue una simbiosis

perfecta pues, si Conchita descubrió la fuerza y el dramatismo de las letras de Rafael, algo que andaba buscando desde hacía tiempo y que le abrió las puertas de su consagración; Rafael encontró, en la voz y la capacidad interpretativa de Conchita, lo que necesitaba para que las historias de sus letras cobraran vida. En lo personal fueron amigos entrañables...Es curiosa la forma en que se conocieron, según lo cuenta la propia Conchita:

“Fue el 13 de julio de no recuerdo muy bien qué año, pero sí recuerdo que era en plena Guerra Civil. Estaba actuando en el “Teatro Exposición”, de Sevilla. En aquel momento estaba en el camerino maquillándome, cuando llamaron a la puerta:

-Se puede?

-Adelante

Al abrirse la puerta aparece mi buen Rafael vestido de soldado.

-¿Qué desea?

-Usted es Concha Piquer, ¿verdad?

-Sí. Y usted un maricón, ¿verdad?

-Verdad. Pero ¿En qué lo ha notado?

-En la gorra...

ambos nos echamos a reír.”

Luces de Feria (1954):

Fantasia lírica en dos actos divididos en 20 cuadros, en prosa y verso, original de Antonio Quintero y Rafael de León. Música de M. López Quiroga. Espectáculo estrenado por Emilia Escudero, Rafael Farina y Diana Márquez. Diálogos y todas las canciones del espectáculo. Ediciones Bistagne, Barcelona, 1954.

En la portada: Emilia Escudero (Foto Peñalara)/ Rafael Farina (Foto Sanz)/ Diana Márquez (Foto Pérez León).

También dispongo del texto íntegro y original, escrito a máquina por el maestro Quiroga, perteneciente al archivo privado del maestro.

Hemeroteca:

ABC/Madrid/jueves, 3 de junio de 1954.

Edición de la mañana, p. 43.

Se estrenó el miércoles, día 2 de junio en el Teatro Calderón.

Crítica *ABC* :

ESTRENO DE “LUCES DE FERIA” EN EL CALDERÓN

“Luces de Feria”, espectáculo folklórico original de Quintero, León, con música del maestro Quiroga, se estrenó anoche en el *Teatro Calderón* con buen éxito. El telón fue alzado varias veces en honor de los intérpretes y los autores.

El libro está escrito en prosa y verso, es gracioso y ofrece múltiples ocasiones de lucimiento al compositor que ha hecho una partitura sin pretensiones, pero alegre y sentimental, y en algunos números fácilmente pegadizo al oído. Para nosotros fue el mejor de todos el titulado “Los ojos de la ventera” que interpretó muy bien de gesto y de voz Diana Márquez y se repitió a solicitud del público. Con esta cancionista compartieron los aplausos Emilia Escudero, magnífica y muy gitana en el número que lleva por título “Cuando yo tenía dinero”, que también fue bisado y llegará a hacerse popular; Rafael Farina,

jaleado por la gran familia “calé”, que ocupaba casi totalmente el coliseo; los actores cómicos señora Máiquez y señor Blasko, y las primeras partes y conjunto de baile. El vestuario y los decorados merecieron igualmente la aprobación de los espectadores.”

-J.B.Q.

***Copla y bandera* (1954)**

Fantasía lírica en dos actos divididos en 21 cuadros, original de Antonio Quintero y Rafael de León. Música del maestro Manuel L.Quiroga.

Texto íntegro y canciones. Texto original escrito a máquina por Quiroga.

Archivo particular: Manuel López Quiroga y Clavero (hijo del maestro Quiroga).

Hemeroteca:

ABC/Madrid/ jueves, 7 de octubre de 1954. Edición de la mañana, p. 39.

Se estrenó en el *Teatro Calderón* de Madrid, el miércoles, 6 de octubre de 1954.

Reseña Crítica:

“Se estrenó en el Calderón de Madrid la fantasía lírica de Quintero, León y Quiroga “*Copla y bandera*”. Sirvió este espectáculo para la presentación de Lola Flores, que después de sus triunfos en América consiguió (...) revalidar su mérito y su éxito anoche entre resonantes ovaciones, desde la interminable, que saludó su aparición y su canción primera, hasta las que siguieron jalonando todas y cada una de sus intervenciones.

Con Lola compartieron el triunfo logrado por este bello y alegre espectáculo folklórico su hermana Carmen Flores-voz de cristal, finura y elegancia, promesa de artista con ese don difícil que es la personalidad-, el extraordinario bailarín Faico, el guitarrista Paco Águila, Los Gaditanos, los danzarines Sandoval y José Miguel, Antonio González, “tocaor” y “bailaor”, y un nuevo y joven caricato con buen don imitativo y gracia natural que se llama “Beni de Cádiz”, “as” también del buen cante, y la admirable bailarina Rosa María.

La coreografía de Paco Reyes, los restantes elementos de la compañía, los estilizados, limpios, modernos valientes decorados y figurines de Román Calatayud realizados por López Sevilla, merecen sencillo elogio.

Quintero y Rafael de León han escrito unas letras de directa inspiración popular, llenas de garbo, y han ideado cuadros con rápido y feliz ritmo. Quiroga se ha superado en sus popularísimas melodías y ha escrito para la “estrella” números llenos de armonía y de gracia.

Quintero y la “estrella” hablaron conmovidamente al público. Lola recibió ofrenda de flores y pidió disculpa porque no llegaron a tiempo las indumentarias del último cuadro, detalle que no aminoró la brillantez de “*Copla y bandera*.”

ABC, del mismo día, dice a continuación: “La Lola se fue cantando, cantando, vuelve cantando la Lola...Sin desdoro de todos los excelentes elementos que han colaborado a su triunfal reaparición, a Lola Flores-centro y símbolo de su espectáculo “*Copla y bandera*”- hemos de dedicar estas líneas, escritas después de presenciar el “ensayo general con todo”, una especie de primera representación privada, en la que era facilísimo predecir el enorme éxito logrado anoche por la artista.

Lola se ha reincorporado a la escena folklórica, en la que nació con aquel trepidante “lerele”, que fue un terremoto y torbellino del cante y de la danza, enormemente recrada por su arte, porque no sólo canta y baila con su inimitable estilo, sino también se comporta como una deliciosa actriz y recitadora, que revela igual sensibilidad para lo cómico que para lo dramático. Sin dejar de ser ella, la de siempre, es también una Lola nueva, más afinada, pulida y facetada en su expresión, con el temperamento-ese proverbial temperamento, raza y casta que la define-más frenado, dominado y contenido, más dúctil en las gamas y matices que requiere ese arte de la tonada, tan antiguo como el teatro, que para nosotros-lo hemos dicho muchas veces-encierra una positiva importancia.

En Lola todo es elocuente: la frase a la que pone alas el fino acento de Jerez y los ojos que se entornan como dos heridas de luz, y el delicado y agresivo perfil que desafía al aire, y las manos que todo lo dicen y expresan: lo mismo el tajo segador de una guadaña, que el giro con que se mueve el azúcar en el café, que el ademán de desdén que quiere decir sin palabras: “a mí eso no me importa”. S/ F (Sin firma) – Es imposible leerla.

***El libro de los sueños* (1954)**

Fantasía lírica en dos actos (el segundo dividido en diez cuadros), original de Antonio Quintero y Rafael de León. Música de Manuel L.Quiroga.

Texto íntegro y cantables del espectáculo. Entre ellos, cito por su fuerza conmovedora y repercusión en la sentimentalidad colectiva los cantables: *Con el dinero en la mano, Corazón dile a la boca o Paca Mora...O* la canción que da título al espectáculo, *El Libro de los Sueños* (tientos). Posteriormente, incluye las canciones *María del Olvido* y *Carapito*, retirando la zambra *Corazón dile a la boca*.

Ediciones Bistagne, Barcelona, 1954, 32 págs.

Se inicia en una plazoleta imaginaria en un barrio de Sevilla...

Palacio/corral de vecinos... (Estampas líricas escenificadas...)

Colección particular: Enrique Castro Ojeda.

Se estrenó en España en el *Teatro Gran Vía* de Salamanca, el 10 de septiembre de 1954.

Se presenta en Madrid el día 4 de noviembre del mismo año en el *Teatro Lope de Vega* para despedirse el 12 de diciembre del público madrileño.

Reseñas críticas de prensa: Vid. Pérez Ortiz, op. cit, pp. 238-239.

***Romance de Juan Clavel* (1955)**

Fantasía lírica en dos actos-verso y prosa-divididos en 17 cuadros, original de Antonio Quintero y Rafael de León. Música del maestro Manuel López Quiroga.

Texto íntegro y original.

Archivo particular: Manuel López Quiroga y Clavero.

Creación de Angelillo y y en cuya compañía iba Marisol Reyes.

El 23 de septiembre de 1955 Agelillo reapareció en el *Teatro Calderón* de Madrid con su espectáculo *Romance de Juan Clavel*.

La noche del 21 de octubre del mismo año se presenta en el *Teatro Fuencarral* madrileño.

ABC/Madrid/ sábado, 22 de octubre de 1955. Edición de la mañana, p. 53. Dice textualmente:

ANGELILLO EN EL FUENCARRAL Con “Romance de Juan Clavel”, de Q.L.Q, se presentó anoche en el Fuencarral el “cantaor” Angelillo, que con Marisol Reyes y el resto de la compañía fue muy aplaudido.

La venta de los toreros (1956)

Fantasia lírica en dos actos, original de Antonio Quintero y Rafael de León. Música de Manuel L. Quiroga.

Ediciones Bistagne/ Barcelona/1956.

Texto íntegro (diálogos y escenificación) y canciones del espectáculo.

Canciones como: *La Bandolera*, *Jeroma la de Barbate*, *Maldito sea el querer*, *La perchelera*, *Rosario la granaína* o *La venta de los toreros* que da nombre al espectáculo, entre otras...

Ambiente andaluz

Colección particular de Quiroga.

Hemeroteca:

ABC/Madrid/ sábado, 26 de diciembre/ 1956. Edición de la mañana, p. 59.

Reseña crítica:

“Ayer se estrenó en el Calderón la fantasía folklórica, libro de Antonio Quintero y Rafael de León, y música de Quiroga, “La venta de los toreos”. Los figurines y los bocetos de decorado eran de Román Calatayud, y la realización escenográfica de la viuda de López Muñoz y López Sevilla. La primera parte del espectáculo se desarrolla sin interrupción, es decir, sin cuadros ni mutaciones. La segunda parte comprende diversos apartados de tipo regional, y entre ambas jornadas actúa el órgano que habla, original atracción que presenta el mejicano Juan Torres Robles.

El público se siente sorprendido y cautivado cuando el artista pulsando el teclñado y manejando el correspondiente mecanismo hace que en el altavoz las palabras salgan mezcladas a la melodía.

En la interpretación de la fantasía folklórica descollaron el primer actor, señor Pello, la actriz de carácter Encarna Mañez, el popular caricato Zalde, la señorita Cremona y los grandes coreógrafos Pilar Oro y Alfredo Gil, con el excelente cuerpo de baile. Como es natural, la figura central del espectáculo, el “cantaor” Angelillo, que interpretó de modo admirable unas malagueñas, y que con finura y elegancia dio personal acento a las melodías escritas para él, obtuvo un resonante éxito, lo mismo que la cancionista Diana Márquez, (...).

Cuando el poeta Antonio Machado escribió “...por qué se fue-toda la España de Merimée”, no podía imaginar que Quintero, León y Quiroga iban a hacer sobrevivir el gracioso tópico, cuantas veces se lo propusieran. Uno de los personajes de “La venta de los toreros”, dice refiriéndose a la divertida “españolada” que inventan los autores: “Esta es una Carmen de bigote”.

Quintero y Rafael de León con una inspiración popular, innegable, luna y puñales, celos y amores, desengaños y desdenes, y en suma todo el caudal apasionado de las coplas del Sur, componen con sus pinturas de pandereta y

sus ilustraciones de caja de pasas, que encantan a su público y en las que intercalan madrigales y piropos llenos de gracia como por ejemplo llamar a Córdoba “redondel de los toreros y zarzal de los ruiseñores”. En cuanto al maestro Quiroga conocido por su ángel y su duende y ese garbo andalucísimo con el que compone sus melodías que en esta obra llevan su sello inconfundible, en especial los finales de la primera y segunda parte, fragantes, pimpantes y pegadizos que pronto oiremos cantar a todo bicho viviente. Autores e intérpretes fueron muy aplaudidos”.

Firmado: Alfredo MARQUERÍE.

***El Patio de los luceros* (1956)**

Fantasia írica en dos actos, el segundo dividido en 12 cuadros, en prosa y verso, original de Antonio Quintero y Rafael de León. Música de maestro Manuel L. Quiroga.

Ediciones Bistagne/Barcelona/1956.

Texto íntegro y cantables:

I	II
“La gorriona”	“Esperanza la de Utrera”
“La pena mía”	“Chufliyas de Costillares”
“El Piñonero”	“Pastora”(zambra farruca)
“Bulerías de los Tunantes”	“Alegrías de la gaviota”
“Milonga y Fandango”	“Madrileña salerosa”
“El Patio de los luceros”	“Doña Soledad”
	“Cantiña”
	“Tientos del mal de Amores”
	“Gitanos de hoy”
	“Fandanguillos”
	“La Gracia española”

Colección particular: Enrique Castro Ojeda.

Hemeroteca:

Juanita Reina “guapísima, en la plenitud de su belleza y de su arte, hizo gala no sólo de sus facultades sino de un garbo extraordinario en el vestir y el enjoyado, que levantó murmullos de admiración”. (*ABC* de Sevilla, abril de 1957.)

El estreno de “El Patio de los luceros” tuvo lugar el 11 de septiembre de 1956 en el Teatro de la Gran Vía de Salamanca. El 14 de noviembre presentaría dicho espectáculo en el Teatro Calderón de Madrid (*ABC*/ Madrid/15 de noviembre/1956. Edición de la mañana, p. 53.).

Aunque no es hasta el 31 de marzo de 1957 cuando Juanita Reina presenta dicho espectáculo en su tierra, lo hace en el ya desaparecido Teatro San Fernando de Sevilla. El primer acto de esta fantasía lírica con libreto de Quintero, León y Quiroga-según las palabras tomadas del diario *ABC* de Sevilla-“poseía aires

populares sevillanos, expresividad y versos inspirados. En el segundo, Juanita Reina, halló el temperamento dramático, la dúctil interpretación de motivos, el sentimiento, el espíritu burlón y la ingravidez de la chufliya que se integraron en el desdoblamiento de su recia personalidad artística. (...).

Fantasia pródiga en estampas y canciones, de estilo fino y buen gusto. Juanita Reina fue diálogo y canción, actriz y cancionista, en una asociación del gesto expresivo, el estilo y la voz timbrada”.

En el mismo espectáculo acompañaban a la artista sevillana, sus hermanos Loli y Paco quienes interpretaban algunos temas juntos y en solitario. Ella-graciosa y cómica-versionaba el pasacalle “Rosa la de los lunares”, que unos años atrás estrenara Antoñita Moreno en su espectáculo “Dolores la Macarena”, las coplas sevillanas “Chufllillas de Costillares” y “Doña Soledad”, entre otros, mientras que él-galán de figura y voz-interpretaba el tema (...) : “El piñonero” y junto a Juanita Reina, el pasodoble que daba título al espectáculo. Loli y Paco Reina llenos de gracia, cantaban además con simpatía el bugui “Gitanos de hoy”. El elenco del espectáculo lo completaban Manuel Alares, Manolo Hernández, Nati Piñero, los cantaores Juanito de Osuna y Joaquín Villar y la extraordinaria bailarina Pacita Tomás.

Vid. Pérez Ortiz, op. cit, pp. 239-242.

Vid. Web “Reminiscencias de la copla”. Tiene como objetivo la difusión de nombres que formaron parte de nuestro país y que dejaron un legado dentro del panorama musical y escenográfico español.

***Carrusel Gitano* (1957)**

Fantasia cómico lírica folklórica en dos actos y 22 cuadros, letra original de Antonio García Padilla. Música del popularísimo y aplaudido maestro Quiroga.

Texto original y escrito a máquina por Quiroga.

Colección particular: Manuel López Quiroga y Clavero (hijo del maestro Quiroga).

Estrenada por la compañía del Príncipe Gitano y Dolores Vargas, en el Teatro Calderón de Madrid, el día 25 de octubre de 1957.

Así reza en la cartelera madrileña de Teatros: El Príncipe Gitano y Dolores Vargas presentan Carrusel Gitano (de García Padilla y maestro Quiroga).

ABC/Madrid/ 30 de octubre de 1957, p. 51.

Teatro San Fernando de Sevilla: Presentación del Príncipe Gitano. Clamoroso éxito del Príncipe Gitano y Dolores Vargas La Terremoto con su gran espectáculo “Carrusel Gitano”.

ABC/ Sevilla/ domingo/24 de noviembre de 1957. Edición de Andalucía, p.67.

El título “Carrusel”, indica variedades de estilos que se fusionan (distintos contextos geográficos, atuendos, personajes, aunque resulta evidente la abundancia de lo andaluz).

***Puente de Coplas* (1957)**

Fantasia lírica en dos actos, original de Antonio Quintero, Rafael de León; música dem maestro Manuel L. Quiroga. Para Conchita Piquer.

Texto íntegro y cantables:

“Amante de abril y mayo”

“Candelaria la del Puerto”
“Cárcel de Oro”
“Mañana sale”
“Me embrujaste”
“Picadita de Viruelas”
“Puente de Coplas”
“Romance de Valentía”
“Alegrías-Bulerías”
“Fandangos-Soleares”

(Diálogos y todas las canciones)

Ediciones Bistagne/Barcelona/1957.

Fuente: Ministerio de Cultura/Biblioteca Nacional: signatura

9

212084

El espectáculo “Puente de Coplas” se presenta en Madrid el sábado, 18 de mayo de 1957.

Fuente. ABC/Madrid, sábado, 18 de mayo de 1957. Edición de la mañana, p. 59. Dice textualmente: ESTA NOCHE SE PRESENTA EN LA ZARZUELA CONCHITA PIQUER CON EL ESPECTÁCULO “PUENTE DE COPLAS”.

“Esta noche se presenta en la zarzuela Conchita Piquer, con el nuevo espectáculo “Puente de Coplas”, original de Quintero, León y Quiroga. Sus autores dicen:

“A fuerza de veteranos en el oficio, se nos puede admitir y no como un alarde vanidoso, la afirmación de haber adquirido cierta soltura en esta amable artesanía de tejer coplas y romances destinados a servir de recreo a los espíritus sencillos. Sin embargo, la experiencia vacila y el cuerpo tiembla un poco a través del arte interpretativo de Conchita Piquer. Nos atemoriza la visible desproporción entre la pequeñez de nuestra obra y la perfección y grandeza de la artista. Sobre este “Puente de Coplas” levantado por nosotros y a través del cual discurren en algún momento las inolvidables melodías de Vives, Luna, Bretón y Caballero, es Conchita Piquer quien ha puesto la bandera de su maestría, su gracia y su enorme vibración dramática.

Nuestros temores previos se disiparon al conjuro de las frenéticas ovaciones tributadas a Conchita Piquer en Valencia y Barcelona. Si en Madrid continúa soplando la buena fortuna, sean para Conchita todos los aplausos. Nosotros también la aplaudimos llenos de admiración y gratitud. De ambas reservamos a José Tamayo la parte que en buena ley le corresponde por el desinterés, finura y riqueza de matices con que ha revestido cada paisaje de los que se divisan desde este “Puente de Coplas”.

Firmado: Quintero, León y Quiroga.

ABC/Madrid, domingo, 19 de mayo de 1957. Edición de la mañana, p. 91.

Reseña crítica:

“...con gracia, el garbo y el encanto que subyugan a su público, está también el modelo expresivo de su voz, para la que se dijeran escritos los inolvidables versos de Antonio Machado: “algo que acaricia y algo que desgarrar” ”...o también: “la prima que canta y el bordón que llora”...Porque en

labios de Concha Piquer la frase de un cantar cobra un sentido personalísimo, y adquiere inflexiones, matices, susurros, trémolos o arranques decisivos, que jamás lograrán alcanzar todas las tonadilleras que quisieron y no pudieron imitarla. Como dijo una voz, ronca de emoción, en la apoteosis triunfal de este gran espectáculo de arte popular y españolísimo: “Concha Piquer será siempre la gran señora de la canción”.-

Firmado: Alfredo MARQUERÍE.

***Luna y guitarra* (1958)**

Romance en dos actos, divididos en 22 cuadros y en verso.

Original de: Rafael de León.

Con Música de: Manuel López Quiroga.

Fuente:

Ministerio de Cultura/ Biblioteca Nacional: “Canciones del espectáculo “Luna y guitarra”; original de Rafael de León; música del maestro Manuel L. Quiroga.

Lugar de publicación: Barcelona.

Editorial: Bistagne.

Fecha de publicación: D.L. 1958.

Descripción física: 16 pp.

DL: B 22990-1958.

Signatura: M. FOLL/37/38

Participante: López Quiroga, Manuel (1899-1995)

Flores, Lola (1923-1995)

Tipo de material: texto impreso.

Nota: Fotografías de Lola Flores en la cubierta.

Serie: Cancionero de Lola Flores.

Nota de contenido: Todas las canciones (de las que se menciona una selección).

Archivo particular de Manuel López Quiroga y Clavero.

Son estampas líricas escenificadas que representan distintos puntos de la geografía española. Aunque se hace visible el tipismo de Madrid, abunda, fundamentalmente, el de Andalucía.

ACTO I

Cuadro Primero lleva por título Sentimiento:

La acotación escénica dice así: “Sobre cortinas oscuras tres mujeres y dos hombres, ataviados a la manera popular andaluza, tejen una danza, en la que se mezclan la alegría y la pena del amor, festoneando con repique de palillos todo el sentimiento de Andalucía la Baja”.

Hemeroteca:

ABC/Madrid/6 de noviembre de 1958. Edición de la mañana, p. 57.

Crítica:

“Anoche se presentó en el Calderón Lola Flores con el estreno de “Luna y guitarra”, de Rafael de León y el maestro Quiroga. La “estrella” fue recibida con una larga y encendida ovación, y todas sus intervenciones fueron acogidas con grandes aplausos. Tuvo que hablar al final de cada parte. Lo hizo con su gracejo

y salero característicos y compartió el éxito con los autores, con el maestro Posada, con el coreógrafo Morilla-que, entre otros números, había montado una jota muy originalmente-, con el realizador del decorado, López Sevilla, que, en unión del bocetista Román Calatayud, sirvió una estilizada y moderna esceneografía; con Carmen Flores-que canta llena de gracia y finura-y con el resto de los artistas. Fueron éstos el esposo de Lola, Antonio González, admirable guitarrista; Beni de Cádiz, “cantaor” de trémolo gitanísimo y del más puro y robusto estilo; el ya citado Morilla, de poderosas facultades; Faico, mejor que nunca en la maestría de primerísimo “bailaor”; el veterano Rafael Ortega y todos los demás.

Los versos de Rafael de León, en inspirada y ardiente temperatura meridional o en evasiones de humor popular andalucísimo; las melodías de Quiroga, jugosas y garbosas, pimpantes y corruscantes; los cuadros variados, algunos como el de “La lotera” o el de “El televisor”-de una comicidad arrebatadora-; otros, de un fino y hondo sentido dramático o de pleno duelo y desafío de coplas; el paso por toda la gama del cante grande y chico, desde el fandanguillo a la taranta y desde las alegrías al martinete, pero de una manera suave y apuntada, sin abuso ni recargo, y la buena conjunción de canción y danza hacen de “Luna y guitarra” un espectáculo alegre, divertido y ameno, sin asunto forzado, en una sucesión de iluminadas estampas.

Pero-no hace falta decirlo-“el otro” espectáculo es Lola, que no sólo canta y baila con ese fuego y ese temperamento que son timbre y sello de su enorme personalidad, sino que recita de una manera ejemplar, sin tener nada que envidiar a la mejor declamadora, con un sentido y una verdad subyugantes.

Lola, que levanta la mano e inventa una torre o un faro. Lola que se acaricia el brazo y sugiere exactamente el cuerpecillo de un niño dormido. O que deshace “invisiblemente” entre los dedos la canela o que “habla” con sus gestos, con sus ademanes o con el fulgor de sus ojos. Que en el “tanguillo” que se dijera homenaje a Carlos de Luna y a “Pastora Imperio”, camina con andar melódico, o en la zambra ondula como una auténtica bayadera oriental, o en el son antillano con el ritmo de la mulata “Trinidad” o de la habanera “María Belén”. Y que con su bata de cola es la paloma viva del ritual de Gadex, para orgullo de Jerez, su tierra natal.

¡Cuánto temperamento, cuánta raza, qué misterio y qué clave milenarios hay en esta artista, que parece resumir en su genio popular el saber y el sabor del Sur y de todos los pueblos que dejaron con su paso huella de arte en lo “jondo” y el lo “flamenco”...Sin querer, nos sentimos de pronto andaluces y, entornando los ojos y suspirando, tenemos que exclamar: “¡Es mucha Lola esta Lola..., sí señor! ¿No lo sabía usted?...¡Se lo digo yo!...”-

Firmado: Alfredo MARQUERÍE

Poco después Lola Flores presentaría su espectáculo en Valencia. El Programa de mano reza así: Lola Flores-Estreno de “Luna y guitarra”, en el Teatro Principal de Valencia, jueves 4 de diciembre de 1958. Con Juan Morilla-Carmen Flores-Beni de Cádiz-Antonio González... Cantables, entre otros:

“Tientos del sombrero”

“La malvarrosa”
 “A la sombra de tu pelo”
 “Catalina Fernández”: monólogo sobre un ritmo de tanguillo.
 “Nana gitana”
 “Te he de querer mientras viva”
 “En una esquina cualquiera cualquiera”...

***Carrusel de España* (1959)**

Fantasia lírica en dos actos, prosa o verso, divididos en 22 cuadros, original de Rafael de León y Molina Moles. Música del maestro Quiroga.

En este libreto, perteneciente a la colección particular de Quiroga, que está escrito a máquina y con correcciones, figura en la portada escrito a lápiz y de puño y letra: Sr León. No sabemos si lo escribió el propio Rafael para darle a alguien una copia del texto, o al contrario, por otra persona para hacer entrega de la copia a Rafael de León. En cualquier caso es un dato curioso, dado que he recibido los libretos de primera mano.

En la primera página figura el orden de los números y estampas:

PRIMERA PARTE:

1. Prólogo.....(Zalde)
2. La Rosa de Talavera.....(Lolita Romero y Cuerpo de baile)
3. En la Pradera.....(Tona Raqdely y Paco de Ronda)
4. Bajo un limón limonero.....(Marifé de Triana)
5. ¡Viva el niño!.....(Zalde)
6. Corazón errante.....(Juanito Osuna)
7. En una esquina cualquiera.....(Marifé de Triana)
8. De copla en copla.....(Los Paquiros y Molina)
9. La cautiva.....(Marfé de Triana)
10. Carmen Romero.....(Lolita Romero)
11. La última jota.....(Romance de 1908, en tres momentos y en verso)...(Marifé de Triana, Tona Radely, Paco de Ronda y toda la Compañía.)

SEGUNDA PARTE

1. La señora.....(Marifé de Triana)
2. La culpa fue de los dos.....(Tona Radely y Juanito Osuna)
3. El ama seca.....(Lolita Romero y bailaores)
4. Farruca.....(Paco de Ronda; a la guitarra Beltrán Espinosa)
5. La noche de San Juan.....(Marifé de Triana y Cuerpo de baile)
6. Más coplas.....(Los Paquiros y Molina)
7. La pena mía.....(Marifé de Triana y Molina)
8. Baile del Limoná.....(Tona Radely y Cuerpo de baile)
9. Como una cabra.....(Zalde)
10. A la guitarra.....(Marifé de Triana; guitarrista, Beltrán Espinosa)
11. La Venta de los lunares.....(Marifé de Triana y toda la Compañía)

Dicho libreto presenta diversidad de estampas líricas escenificadas y ubicadas en diversos escenarios geográficos de España: Talavera, Madrid, Málaga; sigue Andalucía y rasgueos de guitarra, vuelve a aparecer el escenario malagueño, Gibralfaro, colmaos, Sevilla, pueblo aragonés, galería de arcos arábigo-andaluces, campo andaluz, rincón madrileño, Parque del Retiro, mozo andaluz bailando una farruca, suenan las guitarras....; hasta una noche catalana de la verbena de San Juan, baile de sardanas; vuelven los mozos andaluces y las guitarras, cantan..."Telo juro yo", "Romance de Valentía", "La pena mía" (estampa de puerto); "La Loba" (canción emblemática): borrachera, alcohol...De nuevo, paisaje de Málaga en "Baile del Limoná" donde al descorrerse las cortinas deja verse el hermoso rincón malagueño, donde varias muchachas capitaneadas por una más decidida, trenzan unos verdiales con zapatilla y los trajes típicos de la bella capital andaluza. Sigue Andalucía, con sus modismos, sus formas...Una serrana con verdial, canta:

*No quiero verte.
Ahora comprendo que estuve ciega
para quererte.*

*Ciega de amores
¡Por qué Dios mío tienen espinas
hasta las flores!*

*Me juraste, compañero,
que a mí sola me querías.
Me juraste compañero.
Hoy me muero de agonía
Porque di mi amor primero
A quien no lo merecía.*

Hemeroteca:

El estreno en España tiene lugar el 17 de octubre de 1959 en el *Teatro Calderón* de Valladolid y, según hemos podido comprobar en hemeroteca, se presenta en el *Calderón* de Madrid, el domingo, 17 de abril de 1960, edición de la mañana, p.125.

Los años sesenta fue la década consagradora de Marifé de Triana. Precisamente con "Carrusel de España" (...) Marifé de Triana finaliza sus actuaciones en la década de los cincuenta (tras el éxito de sus anteriores espectáculos: "Torre de Arena" estrenado en el Teatro Claderón de Madrid en 1957, del cual pasó al Teatro de La Latina, también de Madrid, y después al Teatro Álvarez Quintero de Sevilla, para continuar representándose por España entera...Dicho espectáculo puede considerarse uno de los más logrados espectáculos teatrales de la década de los cincuenta.

Después vendrían "La Emperaora" (1957-1958) y "Vendo la sombra" (1959). Es (...) con "Carrusel de España" con el espectáculo con el que Marifé finaliza sus actuaciones en la década de los cincuenta e inicia la de los años sesenta.

Siguiendo un poco las referencias que nos proporcionan programas de mano y notas aparecidas en la prensa, pertenecientes al archivo de flamencólogo y folklorista José Blas Vega-el archivo más importante del género-, el 17 de abril de 1960, Domingo de Resurrección,(...), Marifé de Triana se presenta en el Teatro Calderón madrileño. Al día siguiente, firmada por L. Muñoz Lorente, apareció una crítica en el diario *Pueblo*, en la que se elogia al maestro Quiroga- “se ha superado esta vez, lo que ya es difícil, de su labor anterior”-y se comenta así la actuación de Marifé de Triana: “Es ya una artista consagrada, pero que hoy está en su mejor momento...Su voz limpia, cálida o lírica, según lo exija la textura, suena con brillante diafanidad, sin el menor atisbo de titubeo, con la seguridad de una auténtica diva, dueña, además, de resortes escénicos en el gesto y en el ademán”.

Fuente: Cuadernos Hispanoamericanos-Nº 526, abril, 1994.

Biblioteca Digital AECID

***La Copla Morena* (1960)**

Fantasia lírica en dos actos, divididos en 25 cuadros, en prosa y verso, original de Antonio Quintero y Rafael de León. Música del maestro Quiroga.

ACTO I (Cuadro primero)

Contextualización del lugar: Al recorrerse la cortina deja ver subidas sobre unos templete un grupo de mujeres ataviadas con trajes lujosos pero de aire netamente andaluz. Están repartidas por el escenario en diferentes actitudes. Después de unos compases en la orquesta, las mujeres cantan:

FLOR JEREZANA

*Es como si anoche viera,
cuando la Lola se va,
pues medio mundo la espera
de la otra orilla del má.*

Al Estribillo:

*Ay, Lola, fló jerezana...
Rosa con bata de cola,
eres en tieras lejana
sol de la gracia española.
Aquel que tiene una pena
con tu cante se le orvía,
eres la copla morena
del reino de Andalucía.
Ya trinan los ruiseñore,
ya clarea por Levante,
ya amanece Lola Flore
con su bata de volante.*

Ambiente andaluz (mozos andaluces vestidos de corto. Llevan sombreros cordobeses y danzan sobre el escenario un baile por “soleá”).

Cantando:

Ya trasminan los claveles,

*ya está clareando el día;
ya viene la emperaora
del reino de Andalucía.
Delante de tu salero
por la majestad que tienes
hay que quitarse el sombrero.*

Por “granaínas”

(trajes típicos andaluces, cánones antiguos del baile flamenco. Ambiente sevillano; Cuevas granaínas; “Sevilla y Triana”, bailan soleares, un muchacho canta:

*El cariño en las mujeres
gasta mucha fantasía;
y la que en abril te adora,
llegando mayo te orvía.*

*Están poniendo faroles
por Sevilla y por Triana;
ninguno reluce tanto
como tus ojos, serrana.*

*Parese como mentira
que ayer llorabas por verme
y hoy ni siquiera me miras.*

Acotaciones escénicas:

Rincones playeros, playa malagueña, muchachos y muchachas bailan una danza típica del Perchel, seguida de otra más viva y más briosa, que acompañan con panderetas y palillos llamada verdiales.

Rincón de una calle sevillana...

Fandango de amores...Canta un mozo...

ROMANCE DE SEVILLA

LOS NIÑOS DE LA GABRIELA

Ambiente taurino...

Acotación Escénica:

Una gran cancela a la entrada de una casa sevillana. Delante, sentada y adormecida, está *La Gabriela*. Peina canas y viste de oscuro. En el suelo, a sus pies un abanico.

*La Gabriela vela, vela,
la Gabriela vela va,
sentaíta en la cansela
s’ha quedao adormilá.
El abanico hasta el suelo,
de su mano se cayó,
y en la plata de su pelo
un jazmín se deshojó.
Y, entre despierta y dormía,*

*la besa un rayo de só
que viene de la corría.*

Estribillo:

*Rafaé está en er Puerto,
Fernando se fue a Jeré;
los dos hermanos, por sierto,
con toros de Guadalé.
Pero tengo un cuchillito
que me ronda la sintura:
en Córdoba, Joselito
con seis toros de Miura.
La mare está a dormivela...
Son tres clavos de amargura
Los Niños de la Gabriela.*

ZORONGO DE FERIA

Grupo de casetas de la feria de Sevilla, de noche. Guirnalda con farolillos encendidos.

LA COPLA MORENA

Fantasia en la Plaza de toros de Sevilla. El hombre y el toro: canto de amor y muerte. Tragedia de la dinastía de Los Gallos.

Hablado:

*Los gallos madrugadores
no han cantao esta mañana;
que ar mejó de los mejores
se lo llevan entre flores
por siguiiriyas gitanas.*

*En tu silencio, noche sevillana,
el verde-oro de los limoneros
suspira en bromas, como las campanas,
y se estremecen lunas y luceros.
En tus murallas, torres y bandera,
claveles negros tengo que poné;
que en estos ojos va Sevilla entera
llorando a mares por mi Rafaé.*

(Con alta expresión dramática)

Seguimos con ambientes de ventas sevillanas, Gudalquivires...
Alcázar granadino, dehesa andaluza, rincón de plaza cordobesa...
Callejuela de barrio en Sevilla, casa de vecinos, corralas...
Drama y comicidad en perfecta armonía de contrarios.

Comicidad:

PANCHITA, PANCHITO y PANCHITO

Sobre unas palmeras tropicales de las que cuelgan varios canastos de diferentes flores, aparecen estos tres personajes, acompañándose con la guitarra que toca Pancho, bailan y cantan:

PANCHITA:

*Cásate con mi Frasquito
me pidió Chacha Teresa;
y tenía el angelito
como un barco la cabeza.*

*La narí era una cueva
con entrada y con salía
y los ojo eran dos brevas
de aburtaos que los tenía.*

*-Chacha Teresa, lo siento,
puede haber transformaciones;
pero er niño, de momento,
Es un sapo con flemones.*

PANCHO y PANCHITO:

*Pancha de mi alma,
déjame pasá,
no me tires cocos,
que me vas a dá.*

PANCHITA:

*M'he casao con Frasquito
y pa mí ya no es sorpresa
que le pese al angelito
veinte kilos la cabeza.*

*En la calle el otro día
fue y me dijo una gitana:
¿Estu novio, prima mía
o un puesto de calentitos?*

PANCHO

y PANCHITO:

*Pancha de mi arma
tienes que agrandá
Puertas y postigos
Pa que pueda entrá.*

PANCHITA:

*Ayer me dijo un amigo:
Panchita, dile a la sosio*

*que me preste la cabeza
pa pensá en un buen negocio.*

*Y anteanoche, er peluquero
me juraba: ¡Esto es er cormo!
A Frasquito pa pelarlo
hay que darle er cloroformo.*

PANCHO

y PANCHITO:

*Pancha de mi alma,
vaya cabesón
es como er casino
de la Exposición.*

PACHITA:

*Como no encuentro sombrero
he querido hacerle un gorro;
y me piden mir peseras
solamente por er forro.*

*Y hoy me espera un empresario
que se llama Paco Lópe,
pues quiere que se la arquile
pa instalá er sinemascope.*

PANCHO

y PANCHITO:

*Pancha de mi arma,
cómprale un bombín
pa que no se enfríe
ese zepelín.*

***La Copla ha vuelto* (1961)**

Fantasía lírica en dos partes, divididas en 22 cuadros, original de Antonio Quintero, Rafael de León y los maestros Quiroga y Pavón.

Ambiente español

*España de mis amores,
cantando traigo en las venas,
un nío de ruseñores,
con mi alegría y mi pena, mi pena, mi pena...*

*Cuando estás en otro lare,
nadie sabe lo que é,
que te acuerdes de tu mare
y que no la puedas vé.*

*¡Ay mi Sevilla morena!
¡Mi Jesús del Gran Podé
y mi Virgen Macarena!*

*Cante por “soleá”
Muchachas ataviadas con trajes flamencos.*

*Er cante es mi buen amigo,
que iguá me mata la pena
que se emborracha conmigo.*

*Un cante por soleá
es una guitarra mora
y una bata de percá.*

*Cante
pena errante,
pena de mala pasión,
pena y delirio constante,
que llora en mi corasón
si no te tengo delante.*

“Bolero”

Maja madrileña ataviada a la manera de la época de Goya, majos de redecilla. Bailan. El baile tiene todo el aire delicado de los salones palaciegos, al par que la fuerza colorista, de los “frescos” del pintor de “Fuendetodos”.
Estampa de Madrid...

“Rapsodia”

Al descorrerse la cortina deja ver un gran piano de cola, melodías flamencas...
Alegrías

*Carcelero, carcelero...
Carcelero, carcelero,
¿por qué no abres
puertas y cerrojos?
Ayyyyyyyyy.
Abre puertas y cerrojos.*

*Porque no quiero perderme,
porque no quiero perderme
por culpita de unos ojos,
culpita de unos ojos.*

*Salgo por las calles solo
Yo salgo por las calles solo
porque estoy*

*atormentao por unos celos,
atormentao por unos celos.*

*Porque no quiero ahogarla,
porque no quiero ahogarla
con las trenzas
de su pelo,
ayyyyy,
de su pelo negro
Dios mío qué pena.*

*Abre carcelero,
Y abre ya el presillo,
Pa que no me vean
llorar por las calles,
pa que no me vean
llorar por las calles
igual que un chiquillo.*

*Paisaje castellano. Rústico. Carros y aperos de labranza.
Seguiriya...*

*ACTO II
Plaza de Málaga...
Verdiales*

*Una mujer vestida de flamenca canta:
Elvira, la Cantaora
es el arma del tablao
los ojos como la mora
y el coló aseitunao.
Zarsillos de plata fina,
peinecillos de corá
y en los centros una espina
hasta el puño atravesá.
Y por eso cuando canta;
una rosa ensangrentá
se le sube a la garganta.*

Estribillo

*Dejarme, por Dió, dejarme...
dejarme llorá p'adentro
que no quiero ni enterarme
de lo sola que me encuentro...
Sin un porqué me ha orviao, el hombre de mis delirio;
y en vía yo me enterrao y me he puesto cuatro sirio.*

*Dejarme con mis pesare,
que está viniendo la aurora
y quiere llorar a mare
su llanto por soleare, soleare
Elvira la cantaora.*

Interior de una taberna.
"La Caña"
Cantes y sones de guitarra...
Cortijo andaluz en tintes de crepúsculo.

"Romance de Juan de Osuna" ...
*Como me duele, a mí me duele
el alma, señores, de tanto llorar.*

*No hay flor como la amapola,
ni cariño como el mío.
Que me sentencian a muerte
por tenerlo repartío.*

*Y a las dos de la mañana,
me vinieron a llamar.
Tres pares de ojitos negros
y me tuve que entregar.*

*La manita en el Evangelio,
la pongo, aunque yo me muera.
Que yo no he mataíto a nadie,
de noche en la carretera.*

*Los tormentos de mis negras duquelas
no se los mando ni a mis enemigos.
Ensoñaba con clavito y canela,
me despertaron pa darme castigo.*

*Mi lunita clara,
eres mi sangre y mi vía.
Por lo mucho que yo la quería
se va sin volver la cara.*

*Amparo..., por Dios, mi Amparo.
El enfermo buscaba el alivio.
Está buscando el alivio el enfermo.
Yo lo buscaba y no lo hayo.*

*Los tormentos de mis negras duquelas
no se los mando ni a mis enemigos.*

*Ensoñaba con clavito y canela,
me despertaron pa darme castigo.*

*Mi lunita clara,
eres mi sangre y mi vía.
Por lo mucho que yo la quería
se va sin volver la cara. (bis).*

Profusión de estampas líricas escenificadas...Muy frecuentemente, sin cohesión argumental.

Ambiente aragonés. Una mañica ataviada de fiesta baila una jota.

Otra estampa: campamento gitano...

*Rosa venenosa
cáliz de amargura, bajo la figura
de una buena rosa.*

*Luna de pecao,
que dejó señales de penas mortales
por donde ha pasao.*

*Eres una hoguera
de coló moreno,
y en tu pelo negro se encela cualquiera...*

*Vete de mi vera,
Vvete de mi vera,
Rosa de veneno.*

-Carmen granadino...

-Apunte de sainetillo gaditano...

Hemeroteca:

ABC/Sevilla, 4 de abril de 1961.

Edición de Andalucía, p. 37.

Reseña crítica:

"En el Álvarez Quintero, Luisa Ortega y Manolo Caracol ofrecieron el estreno en España de su nuevo espectáculo "La Copla ha vuelto".

Sólo la brillante sala del Álvarez Quintero mantuvo abierto su escenario en la jornada inaugural de la temporada de primavera, fiel al estimable propósito de que lo teatral y lírico tenga en Sevilla el debido valor de permanencia.

Así, en fecha tan señalada ofreció la presentación de un género racial definidor del folklore más puro, del que son geniales intérpretes Luisa Ortega y Manolo Caracol, y que, a su vez, hacían la ofrenda a los sevillanos del estreno en España de su espectáculo "La Copla ha vuelto".

Tuvo, por tanto, caracteres de acontecimiento la reaparición de Luisa Ortega y Manuel después de su larga y triunfal gira artística por América, corroborado en el cálido homenaje de simpatía y admiración que ambos recibieron al aparecer en escena.

Y en el curso de la representación del sugestivo espectáculo, original de Quintero, León y los maestros Quiroga y Pavón, hubieron de repetirse ovaciones de enardecido entusiasmo con que fue acogida la presencia de los intérpretes más genuinos del baile, la canción y la copla.

Constituye “La Copla ha vuelto” una fantasía pródiga en estampas coloristas y perfectamente equilibrada, en la que el arte español tiene una expresión digna de su rango insuperable.

Sin perder el sabor cañí de sus primerísimas figuras, a las que desde ahora hay que unir los nombres de Manolita y Lola Ortega, esencia pura del arte de Caracol, el espectáculo es una armonía de las más relevantes manifestaciones líricas, en conjunción perfecta estampas tan distintas, así el bolero “Puerta de Alcalá” o la deliciosa “La molinera del pino” de aquellas otras como los tientos “Sangre de mi vía” o la zambra “¡Ay, limón!”, en la que el sentimiento, transformado en cante y baile, adquiere en la voz dulce y vibrante y en el garbo siempre a son de los brazos de Luisa Ortega el embrujado sortilegio que sorprende, domina y estremece hasta sumir al espectador en un misterio de alegría y emoción irresistible, como en la creación flamenca que interpretó con las otras deliciosas Caracolas.

Y también en el estilo único del cante de Caracol, hondo y puro como el “quejío” gitano, del que él con inspiración personalísima es duende, señor muy señero por la gracia de su sapiencia en un arte que no tiene límites.

Mencionemos en justicia entre los intérpretes del magnífico espectáculo a Arturo Pavón, cuyas intervenciones al piano fueron insuperables; Enrique Ortega, cuyo cante lució de modo sobresaliente; la formidable bailarina clásica Nana Lorca; el bailarín “El Guito”, realmente genial y el guitarrista Melchor, secundados brillantemente por cuantos destacados artistas son intérpretes de “La Copla ha vuelto”, cuyo triunfo en Sevilla será refrendado sin duda dentro y fuera de España, porque Luisa y Manolo llevarán esta sugestiva “Copla” suya allí donde los aplausos resonaron en su honor, tan abundantes como los que en esta ocasión se les ha tributado en el Álvarez Quintero con todo merecimiento”.-

Frimado:-A.S.

ABC/Madrid/jueves 25 de mayo de 1961.

Edición de la mañana, p. 67.

Se estrenó en el *Teatro Calderón* el miércoles, 24 de mayo de 1961.

Dice el periódico textualmente en sus titulares:

ESTRENO DE “LA COPLA HA VUELTO” DE QUINTERO, LEÓN, QUIROGA Y PAVÓN, EN EL CALDERÓN.

Reseña crítica:

“Anoche se estrenó en el Calderón “La Copla ha vuelto” de Q.L y Q., con adiciones musicales de Arturo Pavón, que fue también justamente ovacionado

como ejecutante al piano, por su pulsación admirable y su sentimiento capaz de transmitir al teclado la más pura esencia “jonda”.

Es “La Copla ha vuelto” un espectáculo folklórico con cuadros muy bien compuestos de inspiración regional, preferentemente andaluza, en la que la musa garbosa de los letristas se acopla fielmente al “duende” de las melodías de Quiroga. Los figurines y los decorados eran de Román Calatayud, y lucieron con su finura y buen gusto.

Antonio Quintero dirigió la palabra en nombre de los autores, y dijo cómo del tronco de Manolo Caracol-que conserva su impar estilo de cante gitano y que oyó resonantes palmadas-habían brotado las ramas artísticas de sus hijos: con Luisa, Lola y Manuela Ortega, excepcionales danzarinas, y Enrique Ortega, continuador y conservador del cante grande de su padre.

Con ellos triunfaron anoche el resto de los artistas del numeroso reparto: “El Güito”, bailaor y bailarín de auténtica calidad; la primerísima bailarina del género clásico español Nana Lorca, en quien presentimos desde sus comienzos el alto rango que hoy posee y su escuela impecable, y todo lo demás.

Muchas canciones y danzas tuvieron que ser repetidas (...), boleros, tarantas, zapateados, seguriyas, malagueñas, tientos, zambras, farrucas...”La Copla ha vuelto” consiguió, pues, un triunfo completo”.

Firmado:-A. MARQUERÍE.

Coplas de Rosa Pinzón (1961)

Fantasia lírica en dos actos, divididos en 25 cuadros, en prosa y verso, original de Antonio Quintero y Rafael de León. Música del maestro Manuel L. Quiroga. Para Juanita Reina.

Texto íntegro y cantables:

“Cariño ciego”

“Gitanitos de la Cava”

“Tangos de Rosa Pinzón”

“Dolores la Golondrina”

“El cariño son los celos”

“Madrina”..., entre otros cantables.

Ediciones Bistagne/Barcelona, 1961.

Depósito Legal B. 67-45-1961.

Colección particular: Enrique Castro Ojeda.

Hemeroteca:

ABC/Sevilla/ 22 de febrero de 1961.

DEBUT DE JUANITA REINA EN EL TEATRO ÁLVAREZ QUINTERO DE SEVILLA CON SU ESPECTÁCULO “COPLAS DE ROSA PINZÓN”.

Fantasia original de los famosos autores Antonio Quintero y Rafael de León, y música de maestro Manuel López Quiroga, con:

MANOLITO DÍAZ (Primer actor y director)

MARUJA FRAGUAS (Primera vedette)

BENI DE CÁDIZ (Primer galán y cantaor)
MARISA MONTESINOS Y SU BALLET DE ARTE ESPAÑOL, y otros destacados artistas.

ABC/Madrid/martes/ 4 de abril de 1961.

Edición de la mañana, p. 61.

Reseña crítica:

“Juanita Reina se presentó en el Teatro Calderón de Madrid con el espectáculo de arte español “Coplas de Rosa Pinzón”, original de Antonio Quintero y Rafael de León, con música del maestro Manuel L.Quiroga. El éxito, contabilizado en público, aplausos y obsequios-hubo quien obsequió a Juanita con un gracioso corderito-, fue claro y rotundo para toda la compañía y de manera especial para Juanita Reina, cuya sola presencia levantó la admiración de la sala.

Dividido el espectáculo en dos partes, la primera-agradable, pero inferior a la segunda-terminó con el cuadro que da nombre a esta fantasía lírica. Juanita Reina, que saludó repetidas veces con toda la compañía, tuvo que pronunciar unas palabras de agradecimiento y, en nombre de los autores, Antonio Quintero hizo lo propio. En la segunda parte, de más calidad, Juanita bisó varias de las canciones (...) Marisa Montesinos tiene temperamento, gracia y genio para el baile. Su “ballet” estuvo acertado y siempre correcto en sus numerosas intervenciones. Se rio la gracia de Manolito Díaz, primer actor y director. Otros nombres dignos de mención: Maruja Fraguas, Jesús Heredia y Beni de Cádiz.

La música del maestro Quiroga, acertada y cuidadosamente interpretada. La presentación, sencilla y sin complicaciones.

Resumiendo: un espectáculo agradable”.

Firmado: LOSADA.-

***Martirio La Cantaora* (1964):**

Romance escenificado, original de Andrés Molina Moles y música de Manuel L. Quiroga.

(Madrid, octubre, 1964)

Libreto escrito a máquina. Archivo particular de Quiroga.

Creación de Marifé de Triana.

Rapsoda: José Calvo (esposo de la cantante).

Martirio La Cantaora (Marifé de Triana)

Juan Ramón (José Calvo)

Voces flamencas...Los Serranos.

Ballet español:

Bandoleros

Mozas

Maletillas

Amazonas

Garrochistas

Castañuelas

Las guitarras....Juan Jiménez...Paquito Martín.

Fantasía de amor celoso...Pilar de Oro-Alfredo Gil

Ambiente andaluz:

Escenario de fantasía, panderetas, bailarinas, todo un cuadro pleno de colorismo y plasticidad.

“La Taberna de Martirio”

(taberna imaginaria, antigua, refugio de bandoleros, enclavada en lo abrupto de la sierra.)

Juan Ramón (recitador José Calvo):

*La Taberna de Martirio,
Martirio la Cantaora,
Abre un son de voces nuevas
Sobre un son de voces rotas.
La noche monta el caballo
Del viento que que se desboca:
Vara de adelfa en sus manos,
Traje negro de amazona,
Por caireles las estrellas
Y por sombrero la copla.
Martirio...dulce martirio
Que a la taberna se asoma.
Bandoleros! Cuatro juncos
Plantados en cuatro rocas.
Uno, Francisco Molina,
Se enamoró de la aurora
Y a Martirio le da celos
Con la luz de las alforjas.
Otro, de apodo “El Mestizo”,
Traer un collar de amapolas
Que ofrece a la tabernera
Pa que lo cuelgue en su alcoba
“El Pecas”, indiferente
A la pasión que provoca,
Valiente le corta el paso
A Manolo el de Cazorla
Sediento de vino y besos
Que busca a la cantaora.
Mocitas de Sierra Brava,
Flores del campo por joyas,
Se asoman a la taberna
Con sus ilusiones rotas.
Piropos contrabandistas
Se pierden de boca en boca.
La Taberna de Martirio,
Con romero por alfombras,
Refugio de bandoleros,
Puerto de pasiones locas,*

*Es un delirio de luces
En su castillo de sombras.*

Baile por “cañas”, copla del polo..., matices de cantes antiguos.
Canción del mismo título: “Martirio la Cantaora” (pasodoble).

I

*Cantaora de tronío,
Sus ojos de noche oscura,
Y quemando su sentío
Al fuego de su amargura.
Abran paso a los volantes
De mi bata de ilusión,
Que los duendes de los cantes
Me han ganao el corazón.*

Estribillo:

*Cantaora:
Siguiriya y petenera
Que a los hombres enamora.
Cantaora:
Martineta y carcelera
Que en su voz se quie
Bra y llora.
Un mundo de soleares
En su andar de emperaora,
Y una barca de cantares
Con los ramos de pesares
Donde va la Cantaora.*

II

*En el filo de una esquina
La copla se va muriendo
Y corona con espinas
Las penas le van poniendo.*

*Nadie corte mi camino
Que la copla se me va
En el vuelo y el destino
De mi bata almidoná.*

Hemeroteca: ABC/Sevilla, sábado, 7 de noviembre de 1964. Edición de Andalucía, p.65. Marifé de Triana se presentó En el *Teatro San Fernando* con su espectáculo “Martirio la Cantaora”.

Reseña crítica:

“Puede conceptuarse de singular el espectáculo presentado anoche por Marifé de Triana, original de Molina Moles y el maestro Quiroga, y que Pilar de Oro y Alfredo Gil han montado y dirigido con sobresaliente dignidad y

decoro artístico, hasta alcanzar gran colorismo y brillantez en los números coreográficos, de auténtico arte español.

“Martirio la Cantaora” constituye un bello conjunto de canciones y danzas, con una ligera trama argumental en la primera parte, de tono, pese a la popularidad de los personajes, una cantaora de colmados convertida en acaudalada ganadera y el galán que en sus tiempos heroicos le requirió de amores, y en el que Molina Moles muestra su sentido teatral y poético, bien expuesto ya en sus anteriores producciones. La leve anécdota no tiene otro fin que el de ofrecer ocasión de lucimiento a Marifé, que, en la culminación de su arte impar, alcanzó un triunfo ruidoso. En cuantas canciones interpretó hizo gala de su brillante y expresiva voz, que acompaña con el gesto y la gracia de unas aptitudes artísticas poco comunes, porque su cante, de original estilo, no admite superación, ni siquiera posibles imitaciones. Así interpreta los números titulados “Cantaora y ganadera”, “Toro bravo”, “Cobarde he sí”, “La de la calle Pureza” y “La Farola”, zambra ésta en que culminó su arte y el entusiasmo del público, subrayado con reiterados aplausos y encendidas exclamaciones de admiración. Todavía hubo de lucir la gran artista su femenino arte en la interpretación de unos tanguillos flamencos en la segunda parte del espectáculo.

Integran, asimismo, el atractivo elenco artistas muy sobresalientes, entre ellos, los singulares cantaores “Los Serranos”, el recitador José Calvo y el celebrado periodista cómico “Parra’s”, que, entre sus geniales imitaciones de artistas famosos, ofreció una versión del cante de Marifé realmente deliciosa. La partitura del maestro Quiroga, inspirada y alegre, ofrece notorio relieve al animado espectáculo, bien presentado, con vistosos decorados y vestuario y cuidada luminotecnia.

Al final del primer acto, Marifé, requerida por entusiastas ovaciones, pronunció emocionada unas palabras de gratitud por la acogida que se le tributaba, recibiendo espléndida ofrenda de flores, compartiendo con ella los honores del aplauso los autores e intérpretes del sugestivo espectáculo “Martirio la Cantaora”.- SANTIÑO

LIBRETOS NO FECHADOS

Niña Belén

Boceto de sainete de Antonio Quintero y Rafael de León. Música del maestro Manuel L. Quiroga.

El documento de que dispongo, según figura en los Apéndices, son cuartillas escritas a máquina por Quiroga. Podría tener un valor testimonial.

Archivo particular: Manuel López Quiroga.

Ambiente cubano:

La acción se sitúa en una casa rica de La Habana, por el año 1890.

Grandioso jardín...

Niña Belén canta:

*Es el amor
una flor de perfume fugaz
es el amor*

*un dolor infinito y tenaz
compañero de la primavera
es una flor cuyo olor
seductor
nuestro ser envenena.*

*¡Oh, champán!
divino licor...
¡Oh, champán,
filtro del amor...
¡Oh, champán, champán, champán
Tú eres lo mejor.
¡Oh, champán,
divino elixir!...
¡Oh, champán
de nuestro vivir...!*

No he podido comprobar si se llegó a estrenar?

Embrujo

Estampa andaluza, original de Antonio Quintero y Rafael de León. Música del maestro Quiroga.

La acción transcurre en Granada en el siglo XIX.

Personajes:

La Embrujada
La Bruja
El Gitano
El Duende
La Soleá
La Petenera
La Seguirilla
La Debla

Gitanas y Gitanos....

LÍRICA

*Ya se levanta el verano
por los montes..., ya lo siento,
como un toro en la marisma
buscando el arroyo tierno.*

No dispongo de otros datos que no sea el texto...? Existe una película Titulada *Embrujo* del año 1947 pero, como he podido comprobar, no se trata del guión ni de la música de los referidos autores. El texto de que dispongo son, igualmente, cuartillas escritas a máquina por Quiroga y asimismo procedentes de su archivo.

Sueño de Navidad

Fantasia lírica, original de Antonio Quintero y Rafael de León. Música del maestro Quiroga.

Cuadro único, a modo de estampa, titulado asimismo: *Sueño de Navidad*.

El libreto (escrito a máquina) procede del archivo particular de Quiroga.

Texto: Al levantarse el telón se oyen unos villancicos:

Voces:

*¿De quién son estos pañales
en el romero tendidos?
Son del Rey de los mortales
que en un portal ha nacido.
Al ramito verde
de la yerbabuena,
suenen los panderos
de la Nochebuena.
Y entre nieve y luna
por la madrugada
cantan los pastores
de la Navidad.*

*Señora Santa María
Le está escribiendo a Santa Ana:
Venga usted a vé, mare mía,
La estrella de la mañana...*

Hemeroteca:

He podido comprobar en el ABC de Madrid del año 1944, la siguiente nota:

En el Teatro Lope de Rueda de Madrid: gran expectación entre todos los niños ha causado la fantasía “Sueño de Navidad”. Brillantes y fantásticas danzas de pastores. Hoy sábado; el domingo y el lunes, en el Teatro Español. Y sigue...La brillante presentación y fantásticas danzas de la fantasía “Sueño de Navidad” hace que sea el espectáculo predilecto de todos los niños de Madrid. No añade nada más de información y, aunque pueda ser probable, no tengo seguridad absoluta de que se trate del libreto de Q. L. y Q. pues omite a los autores.

ABC/Madrid/sábado, 23 de diciembre de 1944.

Edición de la mañana, p. 33.

Fotografía al minuto

Apunte sainete fotográfico, original de Antonio Quintero y R. de León. Música del maestro Manuel L. Quiroga.

Texto a máquina, sin fechar...?

Escrito a mano, tal vez por el maestro Quiroga?, se puede leer Lola Flores. Podría tratarse de la destinataria del libreto, aunque todo son conjeturas.

Ambientación: Salón de espera de un gabinete fotográfico en Sevilla.

Archivo: Quiroga.

Feria de abril

Estampa lírica, original de Antonio Quintero y Rafael de León. Música del maestro Manuel L. Quiroga.

Ambiente:

Interior de una caseta de la feria sevillana.

Exterior: feria de Sevilla, con la antigua pasarela de Sevilla bordada en todas las líneas de su arquitectura por innumerables luces de colores.

*Una novia en la feria
se m'ha perdió...
Tiene los ojos verdes
como er vestío.
Quien la encontrare
que la lleve a Triana
en cá su mare.*

*Para flores en mayo,
las amapolas
para cara bonita
la de mi Lola.
Y pa jardines
una casita blanca
que tengo en Gines.*

*A la feria, mi vía,
vamos cantando
y veremos la calle
de San Fernando.
¡Vaya canela,
cómo está de esendía
la Pasarela!*

*Ábreme la ventana,
sentrañas mías,
que te quiero de noche
más que de día.
Con una luna clara
brillan más los luseros
que hay en tu cara.*

Libreto escrito a máquina: colección particular de Quiroga.

El Alma del pueblo

Comedia en 3 actos. El texto del que he podido disponer, no tiene ningún tipo de referencia, ni incluso de posibles autores. Se trata de un libreto asainetado pero carente de espacio musical. Pertenece a la biblioteca particular

de Quiroga y aunque he tratado de buscar referencias no podido conseguirlas y tampoco dispongo de fecha.

Hay un texto, a mi juicio, muy llamativo, dialogado entre varios personajes que reproduzco:

“Y lo haré ver,y, desde el púlpito predicaré, las bondades del PUEBLO, la nobleza del PUEBLO, y las grandezas del PUEBLO”.-

“Incline a las mujeres a que resuelvan el problema social, Cristo más MÁRTIR por su Magdalena, Cristo enseñó el AMOR, por su Magdalena, y hacen falta, Padre, hacen falta.”

“Y emplace a la grandeza de pergaminos con mi ejemplo, que hoy es el día más feliz de mi vida, hoy empiezo a vivir, que en su mano esté el evitar que llegue el momento que el PUEBLO obtenga por la fuerza, lo que debe de gozar por derecho propio.”

“Y las teorías Cristianas, serán una realidad, y la tierra será un edén, y Abel adquirirá la preponderancia sobre Caín, y el AMOR habrá llegado a los corazones.”

“Y la JUSTICIA se habrá impuesto. ¡Cadenas de la esclavitud!, ¡rompeos en mil pedazos!, que es mi hermano el minero de la mina, el obrero en el taller, el pintor en su estudio, el Ministro en su poltrona, el Sacerdote al pie del altar, el Rey en su Trono, como lo fue Cristo en la Cruz.”

“Sí, que las madres cuiden en sus hijitos la formación del ser humano, sin odios, sin rencores, sin envidias, ¡premio al talento!, ¡protección al Arte!, ¡dignificación al hijo del trabajo rudo!.”

“Y la historia de la Humanidad hará un alto, y se crearán nuevos tipos para registrar la fecha. Es la hora, es el momento, hay que atender al peligro de las almas, hay que evitar el gemido de las almas, y sobre todas se levanta el grito de agonía del inmenso poder, del PODER SUPREMO, porque no quiere gemir, porque no debe gemir, lo más sublime de la Creación, el “ALMA DEL PUEBLO”.

Este texto está firmado por Ricardo Viera Serrano junto a otra firma ilegible.

Gente Morena

Álbum malagueño antiguo, en tres estampas, original de Antonio Quintero y Rafael de León. Música del maestro Manuel L. Quiroga.

Ambientación:

Plazoleta malagueña con rejas y flores en las rejas y en las altas ventanas. Algún arbolito...

En *El compositor Manuel López Quiroga* (artículo) , rev. ucm.es, se puede leer: Los autores Q. L. y Q. han compuesto este retablo...antiguo en cinco estampas...?, bajo el título “Gente Morena”.

En el texto original del que dispongo, procedente del archivo de Quiroga y escrito a máquina, señala que son tres estampas...?

Difícil localización. ?

Una cosa seria

Fantasía cómico-lírica en tres cuadros, original de Antonio Quintero y Rafael de León. Música del maestro, Manuel L. Quiroga.

Texto íntegro escrito a máquina.

Colección particular de Quiroga.
Ambiente andaluz (Sevilla).

Entre Col y Col

Apunte sainete sevillano, original de Antonio Quintero y Rafael de León.
Música de Manuel L. Quiroga.

Ambiente andaluz, el que abunda en los textos de Rafael de León y Antonio Quintero donde hay música y cantables del maestro Quiroga.

Localización:

Exterior de un mercado en Sevilla...puestos de verduras, aves y caza y otro de fruta. También hay una barbería. Es por la mañana.

Época: 1900.

Canta Nicolás, el dueño de un puesto de verduras y bailan muchachas con bata de cola y sus canastas al brazo.

*Te vas a casá con otro
Y son tan grandes mis penas
Que vienen a consolarme
Tres rubias y tres morenas.
Hazte un retrato en colores
Der braso de tu marío,
Pero no escribas debajo
Lo mucho que m'has querío.
De los refranes,
Por muy guapa que seas,
A to hay quien gane.
No me importa ni chispa
Que no me quieras,
Porque tengo a Mercedes
La panaera.*

Texto escrito a máquina perteneciente a la colección particular del maestro Quiroga. No hay datos...

Sólo voy a reproducir la canción cómica con ese garbo y picardía que la caracteriza, interpretada por Lola Flores que recrea el personaje de Manuela, la frutera, preciosa muchacha que lleva un lindo vestido y muy representativa:

*En er puesto de los rabanitos
Se despacha con gran alegría,
Cuando siento er pregón de tus labios
Yo me vuervo loquita perdía.*

*Entre col y col, lechuga
Y en tus ojos luna y só.
¡qué me gusta la pechuga
De gallina con arró!*

*Ponerle una hojita
De verde lauré
Y deja destapá la casuela
Que venga y la huela*

Mi primo José.

*Que vengan las freganchinas,
Que vengan los señorones,
Que yo le vendo a to e r mundo
Naranjitas y limones.
Der huerto de Castilleja
Yo vendo entre col y col
A cuarto los arcauciles
Que son rositas de oló.
Y en la plasa ya está er laberinto
Cuando llego con la mercancía,
La vieja y er quinto,
Perico y Lusía,
Toos se ponen en fila cantando
La marimorena de la bulería.*

En el Campo cubano

BOCETO CUBANO

Boceto lírico-dramático, original de Antonio Quintero y Rafael de León.
Música del maestro Manuel L. Quiroga.

Ambientación: un puesto avanzado en las líneas españolas dentro de la manigua cubana. Al fondo, parapeto hecho con sacos terreros, y fronda espesa.
Noche.-

Colección particular de Quiroga. Texto escrito a máquina.

Algún cantable:

*Las madres son de oro fino,
las hermanas son de plata
y los amigos de bronce
y las novias de hojalata.*

*Pobrecita madre
qué hermoso va a ser
el día de gloria
que te vuelva a ver.*

*Mi madre salió del pueblo
al amanecer el día
y echó carretera adelante
para ver si yo volvía.*

*Mi madre del alma
qué triste que vas
cuando sin el hijo*

te vuelves p'atrás.

*Cuando me escribe mi madre
nunca me nombra a la Lola,
novia pude ser cualquiera,
pero madre es ella sola.*

*¡Madrecita mía
ninguna mujer
como tú me quieres
me habrá de querer!*

*Mi madre vendió su anillo,
tiene el dinero guardado,
pa cuando acabe la guerra
y vuelva yo licenciado.*

*¡Pobrecita madre,
qué alegre estará
cuando por la puerta
me vea de entrar!*

*Madre, si yo no volviera,
no llores, madre querida,
que el hijo de tus entrañas
dio por España la vida.*

*Si ves a mi madre
rezando por mí
le das este abrazo
que te entrego a ti.*

Madrid-Sevilla

Pasillo cómico-lírico, original de Pedro López Fernández y Antonio Quintero. Música del maestro Quiroga.

Colección oparticular de Quiroga. Texto íntegro escrito a mano.

Ambientación:

Madrid y Sevilla se funden en la escena con su casticismo y su alegría...
Verbena madrileña por la derecha del escenario, y por la izquierda...

*Calle de Alcalá de Madrid,
Alameda de Sevilla;
aire de chotis castizo,
saetas y bulerías;
garbo y rumbo madrileño,
gracia y sol de Andalucía;
tengo yo que hacer un puente
con cañas de manzanilla*

*desde la Puerta la Carne
al campo de las Vistillas
para que se den la mano
la Giralda y la Bombilla.*

Por Televisión

Fantasía lírica arrevistada, en dos actos, original de Fernando Márquez Tirado y Jesús Agacino de Armas. Música de los maestros Quiroga y Segovia. En el libreto hay pantomimas, danzón cubano, marcha militar, pasodoble, nana, mambo, chotis...

Un gran aparato de Televisión protagoniza el momento; a medio foro aparece un telón, representando una visión de Nueva York: grandes rascacielos y hermosas avenidas. En el centro, empotrado en los edificios un gran aparato de televisión, cuya pantalla tendrá las suficientes dimensiones para que pueda salir por ella el conjunto de lindas intérpretes que habrá de cantar el número.

MÚSICA

*El invento más grandioso
de nuestra generación
es el de la Tele-Tele
el de la Televisión.
Por la Tele ves el Norte
Por la Tele ves el Sur...
Y ves aunque no te importe
lo que pasa en Singapur...*

Madrid y Andalucía, el vino, el arte, el amor...

MÚSICA

*Yo quisiera ser la dueña de un amor,
la reina de un hogar,
y la esclava voluntaria de un señor
que supiera sin dominio, dominar.
Yo quisiera compartir una pasión,
gozar y padecer,
y en los brazos amorosos de un varón
recordar que sólo soy una mujer...*

MÚSICA

*Quiero querer y que me quieran...
quiero besar y que me dieran
néctar de amor
tus labios, al besar
que es la mejor bebida.
Quiero soñar entre tus brazos...
Quiero estrechar los tiernos lazos
que un gran amor*

*impide desatar.
 Soñando así
 ¡qué dulce es la vida!
 No quisiera despertar...
 Pensando en ti,
 de amores rendida,
 siempre contigo soñar.
 Quiero querer y que me quieran,
 quiero besar y que me dieran
 néctar de amor
 tus labios, al besar.*

*Es la tierra del salero
 Seví-Sevilla, la tierra mía...
 Donde sin tener dinero
 se ví-se vive con alegría.
 Donde detrás de una reja,
 en noche clara de luna...
 Canta la niña su queja
 en la calleja moruna...
 Yo un beso te pediría
 si tú-si tú me lo consintieras...
 Y yo no te lo daría
 por más-por más que me lo pidieras.
 Piensa que habrás de ser mía...,
 después de las bendiciones...
 Hasta que llegue ese día,
 has de sufrir restricciones...
 Tú eres sevillano
 yo de los madriles...,
 y el mano a mano
 no te descarriles...
 ¡Que viva Sevilla!...
 ¡Que viva Madrid!...
 ¡Viva la mezcilla
 Que salga de aquí!.*

CHOTIS MADRILEÑO

Cantando y bailando

*El chotis madrileño me emociona...
 yo no sé resistir cuando lo escucho,
 pues baila toda entera mi persona
 y siento en mi interior..."el arrechucho".
 Pues yo puedo decir en esta hora,
 que el chotis me resulta superior,*

*pues puede uno abrazar a la señora
sin mengua del recato y del pudor...*

CANTANDO

*No aprietes más, ladrón,
que me haces daño...
Quiero comprobación
por si me engaño.
No pierdas el compás,
que me mareo...
¿Qué dices?... ¡Soy el as
del chotiseo!
¡Vaya jamón!
¡Qué aprovechón!...*

Los pies por alto

Estremés cómico- acrobático, original de Antonio Quintero y Rafael de León. Música del maestro Manuel L. Quiroga.

Ambiente madrileño. Casa de vecindad en la Gran Vía madrileña.

A mi juicio, se trata de un texto poco significativo.

Se oye música en la radio...

Sólo dispongo del texto, escrito a máquina, perteneciente al archivo particular de Quiroga.

Enredo, reyerta...Veamos el siguiente pasaje:

*Venga la pasta enseguida
porque aunque soy Inocente,
la gente está convencida
que ha sido el de la caída
Timoteo Aguacaliente.*

2.1 MINICORPUS DE LOS LIBRETOS SELECCIONADOS PARA SU ESTUDIO:

La copla andaluza (1928)..... TRES OBRAS ESCÉNICAS
El alma de la copla (1929)..... FUNADACIONALES DEL
Las calles de Cádiz (1933).....GÉNERO
Morena Clara..... (1935)
María de la O..... (1935)
Escenificación de Tatuaje (1941)
Zambra..... (1948)
Solera de España nº 5..... (1948)
La Niña Valiente..... (1951)
Salero de España..... (1953)
El libro de los sueños..... (1954)
La Copla ha vuelto..... (1961)

En estos libretos podremos comprobar la importancia de la narratología y las formas simbólicas de lo trágico, dramático y cómico. Asimismo, lo significativo del

diálogo y del monólogo en el texto espectacular; la alternancia de la prosa y el verso y la riqueza de las acotaciones escénicas.

De otro lado, en cuanto a los motivos y temas en el desarrollo de la fábula, constituirán una constante: el odio, los celos, la venganza, el vino, el alcohol, la embriaguez, el amor, la sensualidad, el sexo y componentes eróticos, el olvido, la muerte (el puñal, el cuchillo (la faca), el castigo, la cárcel (la trena).

Y en cuanto al universo de los personajes la mujer será un elemento clave como objeto de enamoramiento, deseo y victimización. De ahí, la frustración, la caída, la esclavitud y prostitución. Los atributos de la mujer que especialmente veremos ensalzados en los distintos libretos, serán los ojos (los sacáis), el pelo, la piel, los labios y la boca.

Por otra parte el hombre representará el patriarcalismo y la madre simbolizará el instinto, alusivo a las fuentes primarias de la vida. Por lo que la esfera de lo anímico-sentimental de los personajes quedará muy bien reflejada a través de su conducta y de sus palabras.

Otros de los elementos que presentarán los textos serán: la relación individuo y sociedad y el papel de la gente como elementento masa, en ocasiones murmurador...

2.2 CLAVES TEATRALES PARA EL ESTUDIO DEL MIMICORPUS DE LOS LIBRETOS

Tras la definición convencional, que consiste en considerar “teatro” la obra literaria escrita para ser representada y también la misma representación, no es aceptada, por todos los teóricos, los críticos o los llamados “hombres de teatro” que estudian y trabajan con la obra dramática²⁸¹. Esta actitud es seguida o aceptada por muchos críticos, principalmente los italianos, que suelen poner “obra literaria” y “representación” en oposición equivalente a “no teatro”/“teatro”. Ortega y Gasset afirmaba que: “el teatro, antes que un género literario, es un género visionario o espectacular”, pues “la palabra tiene en el teatro una función constitutiva, pero muy determinada (...), secundaria a la representación o espectáculo”²⁸².

²⁸¹ A. Ubersfeld, a pesar del título que pone a sus dos obras más conocidas (*Lire le théâtre*, 1977, 1981), que alude precisamente a la “lectura”, afirma que partimos de una definición convencional del término teatro, y según sea más o menos amplia, podrá discutirse si es un género literario o no, o si la representación está virtualmente en el texto y procede de la competencia del autor, o se crea en el momento de la puesta en escena y es competencia del *Dramaturg* o del Director. En cualquier caso la extensión que daremos a los términos “teatro”, “texto dramático”, “espectáculo”, tiene un carácter convencional y excluye toda posición dogmática.

Denominaremos “teatro” a la obra literaria escrita para ser representada y a todo el proceso de su representación. Esta aclaración es suficiente para adoptar una actitud descriptiva del teatro como fenómeno literario y como fenómeno espectacular, en su doble dimensión de texto escrito y de texto representado.

Las diferencias entre teatro y los otros géneros literarios se refieren fundamentalmente a sus rasgos formales (expresión, distribución de la materia, unidades de construcción, modos de creación de sentido...) y a su naturaleza de proceso semiótico comunicativo. Sin plantear desde una perspectiva semiológica qué rasgos caracterizan al género dramático y lo definen por oposición a otros géneros, siguiendo la actitud descriptiva podemos decir que el teatro suele mantener una forma de discurso constante que es el DIÁLOGO (aunque hay obras dramáticas en monólogo y hasta sin palabras).

²⁸² Ortega y Gasset, J. (1958), “Idea del teatro. Una abreviatura”, *Revista de Occidente* (en *Obras Completas*, VII, Madrid, Alianza-Revista de Occidente, 1983), pp. 454, 457).

La forma de discurso constante en los textos dramáticos que, como señalamos en nota, es el diálogo de los personajes que intervienen en la obra, sin embargo, resulta insuficiente para definir la obra dramática, ya que en su texto escrito también tienen cabida las acotaciones monologales del autor y, asimismo, existen obras de teatro construidas con un discurso monológico, porque tienen un personaje único, que se expresa directamente; y, además, en su representación se constituye con el diálogo oral y con signos no-verbales presentados en simultaneidad con el diálogo. Lo que es indudable es que el diálogo se presenta en el teatro como un rasgo de frecuencia como vamos a ver en los textos de los libretos seleccionados. Diálogos siempre directos...ante el receptor, “sin que el autor hable o aparezca” como un hecho y a la vez como un rasgo formal de frecuencia casi total que puede definir la obra dramática, aunque con la salvedad de que no se trata de un rasgo distintivo absoluto.

T. Kowzan trata de definir el teatro y establecer las relaciones que hay entre el texto y la representación; admite que la forma dialogada no es un rasgo distintivo, como tampoco lo es la estructura arquitectónica de la obra dramática (presentación, nudo y desenlace), ni el hecho de que el texto haya sido escrito para ser representado...²⁸³. Hay de hecho obras dramáticas sin diálogo como *Acto sin palabras* de Beckett, y obras sin estructura, al menos sin la estructura basada en la secuencia de acciones de la fábula como es el caso de *Yerma*, de García Lorca. Y las hay que no han sido escritas directamente para ser representadas, y, sin embargo, incluso se han representado con éxito como es el caso de *Cinco horas con Mario*, de Delibes, con la particularidad de que es un monólogo interior, que se ha mantenido en la escena. Pero de acuerdo con la definición convencional, pensamos que el teatro comienza con un texto escrito, generalmente diálogo, que se destina a la escena, ya que virtualmente incluye una representación.

El teatro presenta unos personajes en acción o sea que “representa una acción de vida” que construyen por medio del diálogo una fábula, que se va haciendo en un tiempo presente y se desarrolla en un espacio limitado y presente. Si la obra se escribe para ser representada, incluye necesariamente unos personajes que se encarnarán en actores y actuarán en un tiempo rigurosamente presente en la representación y en un espacio escénico limitado (el escenario) física y antropológicamente, para presentar una fábula *infieri*.

El que en el texto dramático los personajes hablen por su cuenta directamente ante el espectador, sin capacidad para intervenir en los diálogos a cuya realización asiste, es uno de los rasgos más destacados en el proceso de la comunicación teatral. S. Alexandrescu califica este hecho de “escándalo semiótico”²⁸⁴.

Todo lo que se dice y se hace en escena va destinado al público, para informarlo sobre la fábula y sus circunstancias, sobre los personajes y su conducta, pero se hace de modo que se le excluye del mundo cerrado en el que todo ocurre y no se le permite entrar en él por medio de la palabra; y esto incluso cuando “se rompe el telón” y los actores se dirigen en un aparte al espectador para informarle de algo o para hacerle un guiño que oriente su interpretación irónica; en estos casos no es el

²⁸³ Kowzan, T. (1968), “Le signe au théâtre. Introduction à la Sémiologie de l’art du spectacle”, *Diogenes*, 61, pp. 59-90. (Trad. Española en Adorno, T. W., *El teatro y su crisis actual*. Caracas. Monte Ávila (1975); y en Bobes, M.C. (comp.), *Teoría del Teatro*, Arco Libros, Madrid, 1997).

²⁸⁴ Alexandrescu, S. (1985), “L’observateur et le discours spectaculaire”, *Recueil d’hommages pour Essays in honor of A. J. Greimas*, II, Benjamin, Amsterdam, pp. 553-574.

público el que entra en el mundo ficcional, sino alguno de los personajes de ese mundo que se sale de él para llegar al público de forma circunstancial y momentánea.

El texto dramático inicia un proceso de comunicación que no culmina en una lectura individual, sino que se prolonga en una representación, casi siempre ante un público numeroso. La representación no se concibe como un añadido al texto y ajeno a él, ya que está virtualmente incluida como algo circunstancial al discurso dramático dialogado. Esta circunstancia condiciona el modo de recepción, pero también condiciona fuertemente la creación y la forma original del texto literario dramático, es decir, afecta a todo el proceso semiótico, a sus unidades y a sus partes.

El texto dramático y la representación no son hechos que se opongan, sino fases sucesivas de un proceso de comunicación bastante complejo. El texto dramático es un proceso dialógico entre el autor y el espectador, un proceso en el que la acción semiológica se manifiesta en dos direcciones: autor-receptor/receptor-autor. Además este proceso se manifiesta formalmente como otro proceso dialogado entre los personajes en el que no intervienen ni el autor ni el receptor de la obra, pues constituye un mundo ficcional aparte del mundo real donde éstos se mueven.

El modelo lineal, en el conjunto del texto escrito, y de la representación tendría esta dirección y estos elementos:

AUTOR-TEXTO ESCRITO-LECTOR (Lectura: interpretación)

AUTOR-TEXTO ESCRITO-LECTOR-DIRECTOR-REPRESENTACIÓN-ESPECTADOR.

El proceso particular de la comunicación dramática añade al general (Autor-Obra- Lector) las figuras del DIRECTOR, de los ACTORES y del ESPECTADOR y plantea algunas cuestiones sobre el alcance y la naturaleza de la relación entre los sujetos de la emisión y de la recepción, particularmente en la figura del DIRECTOR que forma parte primero como receptor del proceso y luego como emisor en la representación espectacular. Pocas veces se ha dudado de la función creadora del autor dramático, pero con alguna frecuencia se ha discutido qué papel corresponde en este aspecto al DIRECTOR. Resulta en este aspecto interesante la opinión de GROTOWSKI:

“Por supuesto, el director de escena pretende ser un creador, de ahí que más o menos abiertamente se declare partidario del teatro autónomo, independiente de la literatura, considerando a ésta nada más que como una forma de pretexto. Sin embargo, son poquísimos los hombres que pueden estar a la altura de tal trabajo creador”²⁸⁵.

Para otros, el DIRECTOR no cumple una función creadora, sino “traductora”, pues se limita a cambiar los signos lingüísticos de las acotaciones en signos quinésicos, proxémicos, objetuales, luminosos, etc., que les sirven de referencia lingüística. Entre estas dos consideraciones del DIRECTOR (como creador, como traductor), existen varias intermedias, y todas ellas implican unas formas de relación y de valoración del texto “literario” y del texto “escénico” diferentes. Los que piensan que el DIRECTOR es el creador del espectáculo, minusvaloran el texto literario, los que creen que el DIRECTOR es un mero traductor del texto, consideran la representación como un mero trámite, valorando ante todo al texto escrito.

El DIRECTOR es el responsable directo de la representación y es indudable que tiene en cuenta al público y sus posibles reacciones, hasta el punto que a veces han

²⁸⁵ Grotowski, J., *Teatro laboratorio*, Tusquets (3ª edición), Barcelona, p. 52.

cambiado alguna escena, o algo de la obra después de su estreno, a la vista de la acogida que el público le dispensa. Frente a la obra literaria escrita que se ofrece a los lectores “perfecta”, es decir, acabada y cerrada, como corresponde a la comunicación “a distancia”, la representación es una propuesta que puede renovarse o cambiarse cada día, pues es una comunicación “in praesentia”. El autor, aunque mantiene unas relaciones con el público “a distancia”, cuenta con él y escribe su texto para la lectura, con su construcción espacio-temporal imaginaria, pero también para la representación, con sus limitaciones procedentes de una forma de escenario y unas convenciones escénicas de época, de estilo, de moda, y con las exigencias de unos modos de recepción del espectáculo que se concibe como un rito, un juego, un fenómeno social de duración limitada, etc., es decir, en unas convenciones y una realidad que condicionan fuertemente las posibilidades imaginarias de la lectura.

La obra, creada por el autor, llega a los espectadores a través de la transducción que hace el director, y por medio de los actores. Éstos, director y actores, son antes necesariamente lectores: la representación se hace con el texto o contra el texto, pero siempre a partir del texto. Después de la lectura, que se enfrenta con los diálogos y las acotaciones escénicas del autor, tal como éste las ha escrito, es decir, como formas exclusivamente verbales, el director pasa su lectura a una forma de teatralidad que puede coincidir o no con la que imaginó el autor: “il est difficile (...) de comprendre la production du texte du théâtre ne saurait être écrit sans la présence d’une théâtralité antérieure”²⁸⁶.

La forma de teatralidad que resulta de la convergencia del AUTOR y del DIRECTOR es la que recibirán los espectadores. El espectador no ha sido necesariamente lector (aunque evidentemente no se excluye que lea la obra, pero no es condición previa para verla y hacer una lectura comprensiva, pues el sentido le llegará a través de la representación y, como tal espectador de una representación, no tiene acceso a las acotaciones escénicas en la forma lingüística en que las recoge el texto escrito, sino en la forma espectacular que adquieren en el escenario, es decir, cuando los signos lingüísticos han sido sustituidos por sus referentes y éstos se constituyen en signos al estar en el escenario formando parte del conjunto escénico de la representación. Y lo mismo podríamos decir respecto al diálogo, que se le da al espectador “realizado” en una determinada entonación, con un ritmo y con un timbre concretos, mientras que, en el texto todas las circunstancias están en situación de virtualidad.

El director y los actores tienen competencia para realizar la representación, es decir, para sustituir los signos verbales de las acotaciones del texto escrito por sus referentes visuales o acústicos en el escenario y también para realizar el diálogo en “situación”, con unos signos paraverbales, proxémicos y quinésicos concretos. Mediante esta realización, que algunos consideran simple traducción dentro de los límites señalados por el texto escrito, a signos no verbales, siempre que se mantenga el mismo sentido, y otros consideran un proceso de creación nuevo que se sumará a la creación literaria del autor de la obra, se realiza la puesta en escena que estaba virtualmente contenida en el texto dramático, y que constituía el rasgo distintivo de “la teatralidad” de la obra literaria dramática.

En Alemania aparece en un momento dado la figura del *Dramaturg* una especie de adaptador del texto a la escena (es una figura intermedia entre la obra y el

²⁸⁶ Ubersfeld, A., *L'école du spectateur. Lire le théâtre*, 2. Ed. Sociales, París, 1981, p. 14.

Director). Tiene la función de lector-intérprete del drama y se encarga de coordinar todos los elementos de la puesta en escena. El *Dramaturg* puede alterar el texto para adaptarlo a una forma de escenario, a una forma de comunicación (rito, juego, acto social) o a una forma de estilo de la puesta en escena (realista, simbólico, expresionista...). Se supone que el texto dramático, como obra histórica, envejece en sus formas y en sus referencias sémicas, y sus signos deberán adaptarse a los de cada época en que se representa, según impongan las convenciones teatrales vigentes, para lograr que el público los entienda, y reciba la obra como algo vivo y actualizado.

Esta tesis supondría que el efecto feedback que parte del público llegaría al *Dramaturg*, o al Director, que mantienen una relación inmediata con el espectador en cada representación, y ellos son quienes deben introducir los cambios necesarios para hacerse eco de las exigencias o de los gustos dominantes en cada época, es decir, sustituir al autor desaparecido en la tarea de actualizar su obra.

Ciñéndonos al tema del efecto feedback, habremos de aclarar que no nos referimos con él a una posible reacción del Director ante unas exigencias del público manifestadas con aplausos, silbidos, pateos..., que incluso puede ser incluidos y no responder en realidad a las reacciones espontáneas del público ante las obras; el dialogismo del proceso de comunicación dramática es más profundo, extendiéndose a otros ámbitos más amplios que el de la relación “representación/público”, se refiere, sobre todo, a los condicionamientos que el autor ha de tener presentes al escribir una obra que está destinada a la representación. Ésta se hace en un escenario, que tiene unas dimensiones, de modo que los movimientos que el autor prevea para los personajes, están limitados; la representación transcurre en presente ante un público y el tiempo de la historia ha de tener esto en cuenta...

El texto literario es anterior a la representación y tiene ya los diálogos y las acotaciones que estarán en la representación; el texto literario incluye un lector virtual, pero también un espectador virtual, o, si se quiere, implica una teatralidad, pues está dispuesto para convertirse en espectáculo. El lector, como tal, no asume nunca las funciones del autor (fundamentalmente en el proceso expresivo), sino las de interpretación y alcanza una lectura que deja siempre intacto al texto.

De otro lado, las relaciones del público con el director y con los actores son directas y pueden dar lugar a cambios inmediatos, a la supresión de algún pasaje... Los actores han manifestado repetidamente que sienten la “temperatura” de la sala y de acuerdo con ella actúan con mayor o menor eficacia, y se detienen más o menos tiempo en alguna escena; no obstante, estas “variantes” de representación son circunstanciales.

Es evidente que al texto dramático hay aspectos formales que lo caracterizan. Considerando la obra dramática en su totalidad y en su trayectoria dramática podemos considerar dos aspectos: *El Texto Literario*, constituido fundamentalmente por los diálogos, pero que puede extenderse a toda la obra escrita: el título, la relación de los *dramatis personae*, los prólogos y aclaraciones que puedan incluir también las mismas acotaciones, si tienen valor literario; y por otro lado, un *Texto Espectacular*, formado por todos los signos, formantes de signo e indicios que en el texto escrito diseñan una virtual representación, y que está constituido por las acotaciones, por las didascalias contenidas en el diálogo, por los mismos diálogos en cuanto pasan a escena en una realidad verbal “en presencia”, es decir, convertidos en espectáculo, con sus exigencias paraverbales, quinésicas y proxémicas... El Texto Espectacular, en principio va dirigido a

los actores y al Director, que deberán cambiar la palabra por su referencia, es decir, deberán hacer el cambio pertinente de los signos verbales del texto en los signos no verbales de la escena.

El enfrentamiento TEXTO/REPRESENTACIÓN se hace más patente en el siglo XX con la incorporación a escena de sistemas sémicos como la LUZ, que permite crear SENTIDOS mediante sus valores descriptivos, o ser utilizado simbólicamente; y también permite el conocimiento de teatros de otras culturas, como el oriental, que utilizaba con eficacia el gesto y la mímica como sistemas sémicos, haciendo que el teatro no dependa tanto de la palabra. (Ello también se manifiesta en el teatro espectacular andaluz). En el siglo XX empieza a comprenderse que el sistema de signos verbales no es el único que puede crear sentido en escena, descubriéndose o considerándose que los sistemas sémicos no-verbales pueden ser más propios del teatro, pues les dan un gran relieve. Teniendo esto en cuenta, el texto escrito se identificará con lo verbal y la representación con lo no-verbal. Aunque desde la perspectiva de análisis semiológico tal enfrentamiento carece de sentido, pues como apuntábamos anteriormente todo obedece a un proceso unitario y coherente de comunicación dramática: “Todo está organizado en una unidad de lectura y una unidad de representación”. El teatro como el cine, es “un lugar integralmente representante”²⁸⁷ y la semiología no excluye nada de lo que pueda dar sentido a esa representación; en la escena todo es significativo al establecer relaciones de presencia. La semiología no atribuye valores sémicos a los objetos, no admite una escala de valores literarios previos, se limita a identificar, describir e interpretar lo que el texto dramático le ofrece. El objeto de la semiología dramática es todo signo o formante de signo que esté en el texto dramático, en cualquiera de sus fases, y todas las relaciones en las que los signos cobran sentido. El texto literario y su lectura, con todos los elementos que lo forman; el texto espectacular y su representación, con todos los elementos que cobran sentido en ella, son objeto de la semiología dramática. Pero lo son de una forma integradora, no enfrentados, entre otras cosas porque texto y representación no son fases homólogas: el texto es obra de un creador, y la representación lo es también, y hasta aquí llegan las analogías, porque la creación del primero, la del autor, parte de cero, mientras que la del director de escena parte del Texto; el texto se presta a varias lecturas y la representación también, y hasta aquí llegan también las analogías, y comienzan las divergencias: el texto tiene una forma definitiva, cerrada, inalterable, la representación puede cambiarse cada día y puede ofrecerse al espectador en forma diversa; en el texto encontraremos siempre palabras, en la representación se mantendrán las palabras del diálogo y se cambiarán las del texto espectacular en sus referencias. La palabra no es el criterio de oposición, pues texto y representación tienen en común las palabras del diálogo, que generalmente constituyen un tanto por ciento elevado del conjunto de la obra.

Sin embargo, a pesar de estos rasgos diferenciales que señalamos, y que son totalmente objetivos, la oposición texto/representación se planteó en términos de exclusión en algún momento de la historia de la teoría del teatro, y de forma más intensa en el siglo XX. Esta actitud se explica por varios motivos: desde una posición intelectual en la historia de la literatura, que concede privilegio a la palabra escrita frente a cualquier otro tipo de expresión, produciéndose una reacción por parte de los

²⁸⁷ Mezt, CH: *Langage et cinéma*. París. Laousse (Trad. Española. *Lenguaje y cine*, Planeta, Barcelona, 1973).

directores de escena y “hombres de teatro” que tiende a minusvalorar, o incluso a rechazar la palabra y a privilegiar los signos no-verbales de la escena, como la luz, los gestos, la mímica, las distancias, el decorado, los movimientos, los objetos..., es decir, los signos de la escena sobre los que el director tiene más competencia.

La incorporación de la luz eléctrica a las técnicas del escenario, trajo la posibilidad de orientar la luz, de focalizarla sobre un punto o una zona determinada, poder dividir mediante la oposición “luz/oscuridad” o “luz de un tono/ luz de otro tono”, al escenario para crear y oponer entre sí espacios simbólicos, psíquicos, morales, etc. Todo ello contribuye a que los directores de escena vean que el teatro tiene la posibilidad de encontrar sus formas propias sin depender exclusivamente de la palabra²⁸⁸. De un dominio total de la palabra (“teatro de palabras”) se pasa a una negativa total de la palabra (“teatro visual o espectáculo puro”).

De otro lado, existen otros problemas, de interés, que afectan a la vertiente social del teatro como espectáculo. La recepción colectiva (público espectador) convierte al teatro en un fenómeno social y económico, en un espectáculo sometido a las leyes y exigencias del mercado y de la industria, como ocurre con el cine o cualquier espectáculo público. Desde esta nueva consideración, el teatro tiene unas vinculaciones sociales que pueden afectarlo en distintos aspectos, incluso textuales, por ejemplo, en su extensión, en las formas de expresión lingüística (unas veces se toleran formas de expresión groseras; otras, no), e incluso el número de personajes (no son rentables las obras que tienen mucha nómina; las compañías pueden pedir obras con limitación de actores, etc.). Frente a la libertad prácticamente total de que goza la novela o el poema, el teatro se ve limitado por el tiempo de la representación, y si bien los límites no son muy estrictos, como lo demuestra el *corpus* de obras existentes, en el que junto a obras que se representan en unos minutos hay otras que duran varias horas, hay de hecho unos límites que estadísticamente sitúan las obras de teatro en torno a la hora y media con mayor frecuencia. La mayor parte de las obras dramáticas se someten a los tiempos que las convenciones sociales señalan para un espectáculo, y que nada tienen que ver con la unidad de tiempo que exigieron a la historia dramatizada, las preceptivas neoclásicas.

Las relaciones con el público, establecidas en directo y cara a cara en la representación, condicionan también de algún modo el tema y el modo de desarrollarlo: es sabido que el teatro clásico no toleraba las muertes en escena y, por tanto, la acción debía seguir en el espacio patente unas formas que explicasen si había habido muertes en el interior, o espacios latentes; el hecho de que el espectador no pueda volver atrás, como puede hacerlo en la lectura, o en vídeo, para revisar datos o palabras que hayan pasado desapercibidos en la primera vez, impone al autor la necesidad de utilizar medios y recursos de intensificación que permitan subrayar los momentos más dramáticos o más relevantes de la historia, o el indicio más funcional sobre el carácter de un personaje, sobre la importancia de un momento o de un espacio dados. Por otro lado, el público puede asistir al teatro como una diversión, que selecciona entre otras que le ofrece la organización urbana; puede tomar al teatro como un artículo de consumo que se convierte en signo de una clase social, o bien puede creer que asiste a un rito vinculado a alguna forma de religiosidad o de

²⁸⁸ Derrida, J., *La voz y el fenómeno. (Introducción al problema del signo en la fenomenología de Husserl)*. Pretextos, Valencia, 1985.

trascendencia; o puede ir al teatro como a un lugar de reflexión, de cultura, de arte, de propaganda, evasión, etc.

Porque otro aspecto vinculado a la recepción colectiva de la obra dramática es la pretensión nunca descuidada por los poderes públicos que hacen del teatro un instrumento de adoctrinamiento ideológico y de orientación de la conducta del pueblo; y junto a ésta, la no menos reiterada apetencia de los poderes fácticos de utilizar el teatro como expresión de protesta, de rebeldía, o de fácil expresión de supuestas inquietudes artísticas y culturales, con el grave inconveniente en estos casos de imprimir un reduccionismo radical al espectáculo dramático: cada una de estas pretensiones se suele presentar como el único teatro inteligente, noble, desinteresado, verdadero...

El teatro, a lo largo de la historia de la humanidad, en todas las culturas, para todos los hombres, y bajo formas de escritura y de representación muy diversas, ha sido expresión de problemas humanos que afectan a los hombres como parte del conjunto de la humanidad, no como individuos, aunque es inevitable que se ofrezcan bajo anécdotas que se sitúan en un espacio y en un tiempo dado: la dimensión histórica del teatro es, como en todas las obras humanas, inevitable. El teatro parece algo serio en la historia del hombre, por su persistencia, por la atención que ha merecido siempre su estudio para la literatura, la filosofía y el espectáculo. A pesar de esa trascendencia ha sufrido asaltos de tipo ideológico y lúdicos, ha sido sometido y se ha intentado subordinarlo a la política y a otras fuerzas culturales y sociales, pero siempre permanece con sus propios valores.

En opinión del crítico teatral italiano Franco Ruffini²⁸⁹ el rasgo específico del texto dramático es el diálogo, un diálogo que debe ser representado: “el diálogo está hecho para ser representado”. La presencia de un público como receptor de la representación crea la necesidad de los otros elementos del texto que lo definen y caracterizan. La representación como forma de recepción del texto dramático impone unos condicionamientos en la forma del discurso (diálogo presente), en el espacio (escenario a la vista), en el tiempo (presente infieri), y en la composición y amplitud de la historia que se representa (acciones, situaciones, tensiones). Sería muy difícil sostener que todas estas circunstancias derivan del diálogo, o si, por el contrario, es éste una exigencia de la representación en directo y de la existencia de más de un personaje en escena, que no podrían manifestarse directamente si la forma del discurso dramático fuese la de un monólogo. Lo más razonable es pensar que todas las formas, relaciones y circunstancias caracterizan conjuntamente al texto dramático y no que sea una sola la que da origen a las demás.

Larthomas²⁹⁰ cree que el gesto, la entonación, la mímica concretan el carácter “naturalmente representado del diálogo teatral: los signos correspondientes a esos sistemas están incluidos en el texto escrito, de modo que no es que el texto se proyecte hacia su representación, es que la representación es un paso obligado, es exigida por el mismo texto escrito”.

Para Guiraud, en el teatro se confunden el tiempo de la acción significada y el tiempo de la acción representada. Además el discurso dramático usa siempre el estilo

²⁸⁹ Ruffini, F., *Semiótica del testo: l'esempio teatro*, Bulzoni, Roma, 1978.

- *Considerazioni sulla critica teatrale*, in Luciano Nanni (a cura d), *Identità della critica*, Nuova Alfa Elemond, Bologna, 1991.

²⁹⁰ Larthomas, P., *Le langage dramatique, sa nature, ses procédés*. Colin, París, 1972.

directo y el tiempo presente²⁹¹. Según esto el texto escrito cuenta con una disposición para ser representado, manifestándose en un discurso, que es dialogado, que tiene además acotaciones²⁹² escénicas para precisar la puesta en escena, en un lenguaje directo en el diálogo e indirecto en las acotaciones, además de constituir una interacción continuada entre diálogos²⁹³ y acotaciones, que llevará a una interrelación del diálogo con la situación que se cree en la representación, que se manifestará por el frecuente uso de los deícticos, característico del “lenguaje en situación”. Por otro lado, en el mismo diálogo hay frecuentes alusiones a hechos de la escena: didascalias, que lo ponen en una relación continuada mediante un sistema de índices, gestos, distancias, alusiones de gran referencia... En definitiva, la alternancia en el texto escrito de un discurso dialogado y otro de acotaciones, así como la inclusión de didascalias en el diálogo, podemos considerarla como específica del texto dramático; la simultaneidad de emisión de estos signos de diferentes sistemas sobre el escenario, es específica de la representación dramática.

El teatro representado es el único género literario que se dirige a dos sentidos del público: la vista y el oído en simultaneidad²⁹⁴.

De otro lado, las acotaciones (referentes en escena), aún en alternancia con el diálogo²⁹⁵ alcanzan un papel relevante en los textos del teatro lírico popular; referidas

²⁹¹ Guiraud, P., “Temps narratif et temps dramatique: le récit dramatique”, en *Essais de stylistique*. Klincksieck, París, pp. 151-173.

²⁹² Las acotaciones son lenguaje en función representativa y referencial, que se realizará en el escenario mediante las formas de un decorado: luces, objetos, situación de los personajes... Son muy frecuentes en los libretos de nuestra investigación, donde, entre otros, constituirán un sistema de signos de luz con varios elementos: luz de la luna, luz del interior de la venta, sombras del emparrado... Las acotaciones, pues, se traducen en signos no verbales.

²⁹³ Los diálogos pasarán a escena en forma oral y se realizarán con el entorno paralingüístico que exigen: tono, ritmo, timbre, gestos, movimientos, expresión corporal, etc., según requiera la intención con que se dicen las palabras y según sus valores semánticos. Aunque el diálogo se recite, no obstante, forma parte del espectáculo escénico ya que nunca es ajeno a la situación, sino que es una forma de expresión vivida, en inmediata conexión con el entorno. Hay ocasiones en que el diálogo, sin perder su valor literario, da indicaciones (didascalias) sobre movimientos de los personajes, señala objetos presentes en la escena, o asume un valor conativo para orientar las conductas de los personajes.

²⁹⁴ Metz, CH. “Specificité des codes specificité du langage”, *Sémiotica*, I, 4, 1969, PP. 370-396.

²⁹⁵ Aparte de las acotaciones que son lenguaje directo del autor sin voces intercaladas de personajes, el diálogo es la forma única obligada del discurso dramático, porque es el modo en que pueden intervenir los personajes.

El diálogo es un discurso de enunciados procedentes de distintos interlocutores, donde los hablantes deben cederse la palabra limitando su intervención y señalando con signos lingüísticos perceptibles para los otros el final de sus intervenciones; deben escuchar por turnos para tener en cuenta las razones que ya hayan sido dichas y para que el discurso progrese..., tanto en lo que se refiere a la información como en lo que se refiere a la argumentación lógica y al esquema general que se sigue en la exposición.

Mediante los diálogos, la obra dramática construye la historia, caracteriza a los personajes, manipula los tiempos y hace presente los espacios. El espectador conocerá a los personajes por su forma de hablar, que los va a remitir a su sistema ético y de valores, en relación al contexto en el que cobran sentido sus intervenciones.

Con referencia al tiempo del diálogo, conviene destacar que el presente es vivido por unos personajes que son humanos y, por tanto, tienen una dimensión histórica, lo que implica que tienen un pasado que se puede hacer presente mediante el recuerdo.

Los llamados diálogos de inversión cómica, estructurados en contrapunto con la realidad social y sus valores mediante procesos de inversión, con tipos estandar que persistirán como prototipos de todo teatro cómico occidental, se manifiesta en un diálogo chispeante, festivo, pícaro, en el que el engaño a la vista y el parecer prevalecen sobre la realidad y el ser.

a actitudes, cuando vemos la sonrisa de un personaje y cuando el otro (que puede ser mujer, le besa y le abraza), puede ser significativa de la esperanza, de un estado de felicidad, etc. También son aplicables al teatro popular los gestos que reflejan las acotaciones (acotaciones dedicadas a gestos). Un personaje que bosteza, otro que dirige una mirada de admiración, con curiosidad, con ansiedad, riendo... En este caso las acotaciones, sin necesidad de diálogo, dan cuenta de los cambios habidos en el estado anímico del personaje. De la ilusión y la esperanza que podemos ver en un primer cuadro, la espontaneidad en sus relaciones con determinado personaje... puede cambiarse en actitudes sombrías, en angustia, en ansiedad, desesperación u obsesión...

Todo ello es suficiente para comprobar hasta qué punto pueden adquirir especial relieve las acotaciones en el texto dramático.

El enfrentamiento que puede plantearse entre el deseo angustiado (amor prohibido) y la honra, por ejemplo, se pueden resolver en las acotaciones de una escena en la que el personaje puede retirarse al desviar la mirada con cierto temor. Evidentemente, este personaje desaparecerá de escena porque puede ser rechazado desde la modelización ética que preside el drama. La dificultad de escenificar unas relaciones ("prohibidas") que no se traducen en un diálogo verbal, y sólo se manifiesta en el lenguaje de las miradas, es seria. Las acotaciones crean un subtexto de intenciones, dudas, deseos, angustias, renunciaciones, movimientos incipientes etc, que se traslada a la acción: por ejemplo, en el caso de un personaje femenino que renuncie a su amor, y éste desaparece de la escena; las acciones irán constituyendo la fábula y dándole sentido; las dudas, el deseo de que se quede, el amor que sienten y no se dicen, son los referentes de un diálogo de gestos y movimientos.

En síntesis un concierto de ruidos, de gritos, lamentos, llantos, sonidos de guitarra, de campanas, cantos... de luces y de sombras, de acciones y reacciones, puede dar forma y sentido a un desenlace en el que sobran las palabras del diálogo dramático, y convierte las acotaciones en el único texto del drama.

Refiriéndonos al espacio escénico, concretamente el color se inscribe convencionalmente en el conjunto simbólico de los colores, según las diferentes culturas: el negro es simbólico de muerte; los vestidos negros de las viejas, que aparecerán en algunos de los libretos, significan la falta de vida, el encierro, o, en ocasiones, el peso de una autoridad aplastante e inhumana que impide cualquier tipo de matices y establece una clara línea de oposición binaria: banco/negro; mandar/obedecer; vida/muerte; libertad/encierro... Los colores desvaídos indican ruina, nostalgia; los ocre y sombras, indican decadencia; el blanco, pureza, inocencia...

El color asimismo forma parte del traje de los actores y remite a la categoría social, a la edad, a la conducta de los personajes; el color puede ser manifestación de un carácter de los personajes y convertirse en signo metonímico de su modo de actuar.

De otro lado, por el hecho de que los personajes comparten una situación también a la vista del público, es decir, un mundo donde hablan los actores y donde

En síntesis, se podría afirmar que los discursos dramáticos, a pesar de mantener todos ellos formas dialogadas, son de muy diversa naturaleza y pueden tener una finalidad muy diferente, según la época, la ideología, el marco de referencias, etc. Un diálogo que se interioriza y se convierte en un monólogo, puede indicar la desconfianza en las posibilidades de comunicación entre los hombres, puede dar sentido a una exaltación del yo, o puede indicar un tipo de censura social o psicótica. Mas todos los diálogos tienen el mismo fin en la obra dramática: crear una fábula.

transcurren las acciones de la fábula, hay que contar con los accesorios que llevan y con un decorado que reproduce o representa el lugar ficcional donde se mueven. La luz, la música y el sonido que acompañan a la acción, completan esta relación de signos, que sería:

1. LA PALABRA
2. LOS SIGNOS PARAVERBALES:
TONO-TIMBRE-RITMO.
3. LOS SIGNOS QUINÉSICOS:
MÍMICA DEL ROSTRO Y GESTOS DE LAS MANOS Y DEL CUERPO.
4. LOS SIGNOS PROXÉMICOS:
DISTANCIAS Y MOVIMIENTOS DE LOS PERSONAJES.

5. LOS SIGNOS EN EL ACTOR:
PEINADO-TRAJE-MAQUILLAJE.
6. EL DECORADO

7. LOS ACCESORIOS

8. LA LUZ

9. LA MÚSICA

10. EL SONIDO

Quizá pueda decirse que la LUZ es el elemento más abarcador entre todos los que puedan encontrarse en escena y quizá también el que consigue con más facilidad la integración de todos en la unidad de sentido global.

La luz adquiere valor funcional cuando es capaz de subrayar la figura del actor, o los objetos del decorado y presta unidad de sentido a todo el conjunto escénico, y alcanza un valor sustancial cuando es capaz de sustituir a otros signos escenográficos para crear sentido. Gracias a la luz se pueden conseguir según Adolphe Appia “las más brillantes evocaciones”²⁹⁶. Asimismo según Appia, la luz de la escena debe dar vida al espacio aprovechando los juegos de intensidad y de color, los contrastes de luz y de sombra que segmentan el espacio y lo dramatizan, y llega al espectador como un signo dinámico que cambia de intensidad, dirección y color. El público nota el cambio de luces, lo interpreta como un factor de animación, de sugestión, de evocación, de intensificación, como la música, con la luz que tiene- según Appia- “una afinidad misteriosa”.

La luz se muestra también como un recurso adecuado para conseguir lo que se ha llamado “decorado espiritual”. El espacio lúdico puede crearse con la luz que sigue a los actores; la luz puede materializar y hacer sensibles las relaciones de amistad, de amor, de odio, y en general los sentimientos que unen a dos personajes o más, pues puede señalar sus distancias, y no es difícil relacionarlos mediante un color de luz igual para ambos, siempre que aparezcan. La luz según E. G. Craig, tiene un gran poder de sugestión que es capaz de expresar la belleza más allá de lo real, pues no se limita a la

²⁹⁶ Appia, A, *La Musique et la mise en scène (La música y la puesta en escena)*, 1899, p. 53.

forma, sino que puede dar tonalidades dramáticas en su incidencia sobre el espacio y sobre los sujetos de la escena.

La iluminación eléctrica delimita el espacio escénico, y ya conocemos la importancia concedida al espacio en el teatro. Algunos teóricos y escenógrafos piensan que el espacio es la categoría dramática que concede especificidad al teatro. La evolución y el sentido que adquiere el espacio está profundamente condicionada por las posibilidades de la iluminación.

La luz, asimismo, ofrece al actor nuevas perspectivas: una luz cenital da al rostro una expresión muy diferente de la que procede de una iluminación desde abajo; el dramatismo de un rostro puede quedar momificado, intensificado, por un modo concreto de iluminación.

De otro lado, la fábula, una de las categorías del texto dramático, es un conjunto de motivos “narrativos” que adquieren unidad en la obra y cobran sentido en el marco de las ideas de la época en que la fábula se crea o se interpreta. Los límites de la fábula son: una situación inicial, con un equilibrio que se ve alterado por un agente, y una final, de signo contrario, que desenlaza el conflicto y recupera el equilibrio. De la situación inicial a la final se llega a través de cambios justificados y verosímiles (medio). En cuanto a su extensión, ha de ser tal que la memoria de los espectadores pueda retenerla, siendo la exigida por la secuencia de los hechos para que vayan o se ordenen de forma coherente desde el principio hasta el final, es decir en una línea histórica temporal.

La fábula dramática podría considerarse como un conjunto de funciones que se suceden en la historia cronológicamente y que se disponen en el texto de un modo artístico (literario y escénico), alterando el orden, repitiendo paralelamente o en contraste alguna de ellas, o intensificando otras, de modo que el texto se inicia con una función de enfrentamiento y la sigue hasta su desenlace, con personajes que lo viven en directo y acaso narran lo que no entra en los límites temporales de la acción presentada en el escenario. Un tipo de esquema y de funciones que podríamos ver en las comedias de celos y asimismo en las estampas líricas escenificadas (teatro breve musical), obedecerían a un mismo modelo: casamiento arreglado, celos del marido que responden a un engaño o son gratuitos, asesinato heroico (porque el asesino cree que hace una heroicidad, pues se lo exige su honor) y legal de la mujer. El matrimonio no tiene un comienzo normal, no existe la menor confianza entre los esposos, ella no es nunca sujeto de celos, sino objeto de ellos, y el marido se ve obligado, a veces incluso en contra de sus propios sentimientos, por su honor, a matarla sin evidencias de culpa, sólo por lejanas sospechas, o para evitarlas. El esquema se repite una y otra vez, con variantes de nombres, de número de personajes, de medios para enterarse del adulterio, o para matar a la mujer... Son obras que entretuvieron con sus anécdotas a un público muy amplio pero que reducidas a ese esquema parecen un tanto absurdas: las mujeres tratadas como objeto de celos y de muerte, y los hombres obligados a la vigilancia de seres sin responsabilidad que sólo creaban preocupaciones. La lógica derivada de este planteamiento absurdo, llevaba a un desenlace de muerte. La tragedia se escribe en el reverso de estas comedias. Aunque el paralelismo con las obras del teatro musical es evidente en muchos casos (celos, venganza, cuchillo, defensa del honor, el castigo, la culpa...), no necesariamente éstas acaban en tragedia, la mayoría se inscriben en el ámbito de comedias dramáticas. En el caso de las primeras, es decir, de las comedias de celos con desenlace necesariamente trágico

donde se da el castigo sin venganza y sin culpa, para justificar la indecisión que constituye el drama de un hombre que se ve obligado, sin él quererlo, a matar a su esposa tal vez por el que dirán, es decir, por influencias sociales.

En cuanto a la figura del personaje dramático podemos admitir la misma situación que para el personaje narrativo²⁹⁷, y podemos considerarlo como unidad del texto literario y del texto espectacular que pasará a la representación encarnado en una figura, la de un actor, que le da unidad de presencia y de acción.

El espectador tiene una noción previa a la representación de lo que es el personaje, tomando como marco general de referencias la persona en la realidad social, e interpreta que está encarnado por un actor con sus límites físicos y presenciales. Las ideas sobre el personaje cambian pragmáticamente por relación a la cultura y su interpretación en la obra dramática depende de la competencia de los espectadores.

Como todo signo literario, el personaje no es un ente acabado y perfecto, tiene un dinamismo que procede de las relaciones en que se le sitúa en el momento de la lectura textual o escénica.

Aunque el teatro breve musical, cuyo elemento simbólico y singularizador se encuentra en la copla (drama en tres minutos), tiene influencias del realismo costumbrista, sus personajes son tipificaciones o estereotipos creados como símbolos de una sociedad, de unas costumbres, de una época determinada, de una forma de ver la vida..., que carecen de carne y de vida propia, de dinamismo, son personajes estáticos, reflejo de actitudes, conductas, usos, posiciones ideológicas o sociales...

En realidad, el proceso de creación de esos personajes con vida propia era la mimesis: los personajes dramáticos son retratos realizados de forma directa, a partir de modelos reales, de personas que por su fuerza interior se convierten en prototipos o tipos de interés general, o bien retratos realizados indirectamente mediante un proceso de superposición de varios individuos de los que se eliminan los caracteres particulares y se conservan los rasgos generales²⁹⁸.

La literatura realista había errado totalmente el camino en el conocimiento del hombre y en la creación de personajes que fuesen fiel retrato de las personas. En el siglo XX los personajes se tratarán con gran cautela: el expresionismo los concibe como perfiles, como siluetas vacías de contenido, limitándolos a uno de sus rasgos, el más definitorio, aunque el destacar un rasgo frente a otros pueda llevar a la caricaturización de la persona; este drama diseña sombras, apariencias, contraluces, y los caracteriza por una nota que los define visualmente; en cuanto a su caracterización interior se logra también por un solo rasgo: la avaricia o la lujuria, que los conducirá a la muerte. En definitiva, estos personajes se manifiestan muy alejados de aquellos otros bien definidos, de cuerpo entero, que vivían el drama realista, e incluso se salían de él para obtener vida propia. Decimos esto porque el teatro breve musical, eminentemente de carácter costumbrista, sin embargo, no puede zafarse de algunas influencias del teatro del siglo XX, pudiendo éste considerarse, en cierta medida,

²⁹⁷ La narratología considera al personaje como una de las categorías fundamentales de la sintaxis del relato, en paralelismo con las funciones cuyo conjunto da lugar a la fábula, y el cronotopo (tiempo y espacio). A las posibilidades sintácticas de estas categorías se suman sus valores semánticos y sus relaciones pragmáticas, puesto que la determinación de las unidades sintácticas se hace necesariamente desde criterios semánticos y éstos implican relaciones con otras unidades internas y externas de la obra, a través del autor y de los lectores (espectadores). Es decir, las relaciones pragmáticas.

²⁹⁸ Algo así como las fotografías superpuestas de Galton.

paradigma de estas breves obritas que nos ocupan en nuestra investigación. Estos personajes del teatro breve musical, en algunas ocasiones, son claros referentes de virtudes como la ternura, la generosidad...o de vicios como la avaricia, la lujuria, el autoritarismo, la cobardía, la vanidad, el poder..., quedando de este modo tipificados²⁹⁹.

En principio el personaje dramático se presenta con un nombre³⁰⁰, que es una etiqueta semántica y funcional en blanco; a medida que avanza el diálogo se va construyendo el personaje mediante datos procedentes de:

1. Sus propias palabras
2. Sus propias acciones
3. Lo que los demás personajes dicen de él.

Al final de la obra la etiqueta semántica del personaje está completa en varios niveles y aspectos: el personaje considerado en sí mismo, en su figura física, en su modo de ser y de estar y en las relaciones familiares (padre, hijo, sobrino, esposo, tío, primo, madre...), o profesionales (jefe, subordinado, barbero, mesonero, zapatero...); su participación en el conjunto del cuadro actancial, en sus funciones literarias de sujeto, objeto, ayudante, oponente, destinador o destinatario; y en sus valores pragmáticos, ya que el lector o espectador lo relacionará necesariamente con prototipos sociales, con actitudes morales, con formas de conocimiento..., es decir, con realidades y conceptos extratextuales que constituyen el marco de referencias generales de cada lector, de donde se nutren sus propias interpretaciones.

De otro lado, sería fundamental destacar en los drama las relaciones espacio-temporales, es decir, lo que llamamos cronotopo. Todos sabemos que la acción en el teatro se desarrolla en presente. Ahora bien cuando afirmamos que el drama sólo dispone del tiempo presente del personaje, no supone que le esté vedado el pasado, porque este presente es un tiempo humano y, como tal exige pasado, es el resultado de tal pasado: "Mi presente exige mi pasado..."³⁰¹. Lo que queremos decir es que es

²⁹⁹ En el teatro musical breve, a pesar de las tipificaciones de las que hemos hablado, es evidente que el diálogo crea y define al personaje en su propio idiolecto, en su competencia cultural, en sus acciones morales, puesto que éstas las realiza con la palabra, incluso en la funcionalidad en el drama al intervenir en un cuadro con los demás personajes en una función determinada de sujeto, objeto, ayudante, oponente, etc. La palabra de las acotaciones ofrece datos sobre la apariencia física, el traje, el peinado, los movimientos, las distancias en el escenario, los gestos y la actitud corporal de todos los personajes. Creemos que no resulta equivocado decir que todo el drama gira en torno a los personajes y sus relaciones, pues todo lo dicen ellos, lo hacen y lo sufren...

³⁰⁰ En principio el nombre propio carece también de valor denotativo (no lo podemos definir) porque el personaje, como nos hemos referido, aún no está constituido, será creado de forma discontinua en el mismo texto, proporcionando información al lector, aunque no al espectador que no suele partir del texto escrito, sino de lo que le ofrece la escena desde el momento en que se levanta el telón y empieza la acción.

Las sucesivas predicaciones que aparecen en el texto referentes a cada uno de los nombres es una pincelada más que dibuja al personaje con unas notas propias y otras que derivarán de las oposiciones en las que se sitúe frente a otros personajes (notas caracterizadoras de identificación/ rasgos diferenciales de oposición funcional).

Por medio del nombre de los dramatis personae y por medio de los diálogos que dibujan mediante calificaciones y actuaciones a los personajes, el texto dramático crea un universo de ficción literaria, unos personajes con caracteres físicos y morales individualizados, y los sitúa en tiempos y espacios concretos para que vivan una fábula de acciones, de tensiones, de conflictos y enfrentamientos que, en ocasiones, suelen ser trágicos.

³⁰¹ Pouillon, J. *Tiempo y novela*, Paidós, Buenos Aires, 1970, p. 49.

que no puede señalarse una diferencia temporal entre el presente de la enunciación con el pasado de la historia, o el presente de la historia con el hipotético futuro..., sencillamente porque la historia no se cuenta, se vive. Sin embargo es cierto que el sentido que puede dársele al presente de un personaje, procede necesariamente del pasado: el pasado da sentido al presente lo llena de significado, dentro de la trayectoria vital que recorre el personaje y que lo constituye como ser de ficción.

Es cierto que el teatro se limita a la temporalidad del personaje que, como creación literaria dispone sólo del tiempo presente, ya que se trata de un género cuyo discurso se expresa en diálogo directo, es “habla en situación”, con unos límites temporales y espaciales. El personaje dispone de un marco de referencia extraliterario, el mismo que tiene una persona humana y cuenta virtualmente con un pasado que puede ser incorporado, mediante ciertas estrategias dramáticas, al presente de la palabra y del escenario. Hay algunas formas de aludir o rememorar al pasado, sutiles a veces en el diálogo y directas casi siempre en el monólogo (cuando el personaje cuenta en escena su propio pasado o el de otros; aunque se considera poco dramático “narrar” el pasado).

El tiempo presente resulta el marco limitado en el que se organizan las unidades del drama, mediante las palabras de los personajes situados en la representación, pero abiertos al tiempo del hombre. A aquella temporalidad machadiana...El personaje dramático se presenta solo, nadie lo trae a escena, él es su palabra presente y, sin embargo, sorprende cómo, a pesar de las limitaciones que esto implica, su tiempo en el mundo ficcional en que habita puede adoptar formas muy variadas en las obras dramáticas. Veamos...Sobre lo que anteriormente referimos de que el pasado no es dramático pues el tiempo escénico es el presente, habría que hacer algunas matizaciones: El pasado no es que sea contrario al drama, es que no es representable como tal pasado, aunque pueda ser asumido, como recuerdo en la palabra presente. Cuando en una obra dramática se ofrece un primer acto, por supuesto en presente, cuyas causas hay que buscar en el pasado, al llegar al segundo acto, aquel pasado habrá de representarse como presente. El discurso dramático sólo puede incluir el pasado en la palabra presente del diálogo, porque, si lo escenifica, lo hace presente. Si un personaje recuerda su pasado y le da forma escénica, el pasado de la historia se convierte en presente representado y se impone un corte temporal regresivo.

Ubersfeld afirma que el tiempo en el teatro se mide por relación a un “aquí-ahora”, que es el presente y la situación de la representación, y que es a la vez el presente del espectador³⁰².

De otro lado, el espacio es la categoría más relevante del género dramático. Todos los signos dramáticos tanto los codificados como los circunstanciales o formantes de signo, encuentran en el espacio escénico su “lugar semiótico”³⁰³, es decir, el campo donde adquieren sentido en la unidad global de la obra.

Muchos teóricos atribuyen al espacio el papel fundamental en el teatro. Concretamente Breyer afirma que “el hecho teatral no puede definirse

³⁰² Ubersfeld, A. (1978) op. cit. p. 215.

³⁰³ Ibidem (1881), p. 53.

fundamentalmente por el actor, ni mucho menos por el texto dramático. Pero el hecho teatral sí queda definido por el ámbito escénico”³⁰⁴.

Evidentemente el espacio impone al drama unos condicionamientos que afectan a todas sus unidades: en primer lugar al discurso, que adopta la forma de diálogo o “lenguaje en situación”, por tanto presente y en unos límites de fonación y audición propios, y en segundo lugar a las unidades materiales de la historia, es decir, a las funciones (situaciones) de la fábula, a los actantes (personajes en su funcionalidad), al tiempo y a sus posibilidades escénicas. Este hecho es específico del género dramático; el espacio escénico puede ser iluminado de unas formas y no de otras, admite un número determinado de actores y unas distancias entre ellos y no otras... Es decir, todo lo que aparece en el texto literario y en el espectacular debe ser representable³⁰⁵.

Como es bien sabido, los espacios dramáticos son los lugares que crea el drama para situar a los personajes; los espacios lúdicos son los creados por los actores con sus distancias y movimientos; los espacios escenográficos son los que se reproducen en el escenario, mediante la decoración, los espacios dramáticos y los espacios escénicos los constituyen el escenario, la plaza, el tablado...etc, o sea, el lugar físico donde se representan los otros espacios. El hecho de estar destinados a ser representados en los límites físicos, más o menos estrictos, de un escenario, hace que los personajes dramáticos y los espacios lúdicos no puedan exceder tales límites. Los espacios imaginarios de la obra dramática están virtualmente limitados por el espacio real del escenario donde se va a representar, que tiene unas dimensiones físicas determinadas, tal como en cada época se concibe y se construye el edificio teatral, y a las que tendrá que atenerse la teatralidad que conciba el autor para su obra.

Si el texto dramático ha de ser representado ante unos espectadores, exige un espacio para realizarse y un espacio para establecer comunicación entre los actores y el público, entre el mundo del escenario y el de la sala. Hay unos límites³⁰⁶ físicos que condicionan los espacios de la representación teatral; y la obra, en su escritura, habrá de tenerlos en cuenta al diseñar su texto espectacular.

En la obra dramática el espacio cobra especial significación, porque el lugar imaginario que crea la fábula (espacio dramático) ha de ser representado en el espacio real de un escenario investido de una escenografía, la cual, mediante el tipo de estética que sea, convierte el escenario (espacio escénico) en los lugares donde se mueven los personajes (espacio lúdico). Todo en la obra se polariza hacia ese espacio, todo se hace significativo en él, integrado en un conjunto cuya unidad es uno de sus rasgos característicos. Los procesos de semiosis teatral se originan y culminan en ese espacio escénico previsto en el texto espectacular y realizado en la representación: todo lo que queda situado en el escenario, por el hecho de hallarse allí, ha de ser interpretado en el conjunto de la obra representada.

³⁰⁴ Breyer, Gaston A. *Teatro: el ámbito escénico*, Centro Editor de América Latina, Enciclopedia de Teatro, Serie Ensayo nº 4, Buenos Aires, 1968, p. 12.

³⁰⁵ El espacio en el teatro es una conjunción de espacios imaginarios (los dramáticos y los lúdicos) que han de concretarse en espacios reales (los escénicos y los escenográficos).

³⁰⁶ Existen, pues, unas limitaciones espaciales impuestas por las convenciones del teatro de cada época y según sus ámbitos escénicos y la disposición de los escenarios, y aun suponiendo que éstos se superen, hay unos límites antropológicos en toda la representación, si se pretende que el público alcance a oír y a ver lo que se representa en el escenario, al aire libre o donde sea. Porque por muy abierta que sea la concepción dramática que presida la puesta en escena de cualquier obra, los límites existen.

Los personajes ocupan los espacios a la vista y con sus movimientos crean y sugieren distancias que en ningún caso son arbitrarias, sino que están en relación mimética o simbólica con sus situaciones afectivas y su historia en el cuadro de actantes que forman: la amistad, el amor, las relaciones de sumisión, de dominio, los enfrentamientos, etc. Que se escenifican, imponen distancias, alejamientos o acercamientos, de modo que los actores no se mueven como quieren en cada momento, sino como exige el sentido de la obra, en relación a la profesión, a la riqueza, el poder, el sexo y las distancias afectivas que en cada momento tiene que expresar el personaje³⁰⁷.

En los textos de nuestra investigación muchos de los personajes enmarcados en lugares rústicos (el agro andaluz), en los cortijos, en las ventas, se les conoce por el nombre de su profesión (la ventera, el tabernero, el mulero...), eliminando el nombre propio que los singulariza y les da status de persona individual y donde los personajes se mueven por un espacio escenográfico que representa, en ocasiones, un lugar de paso, una venta en un cruce de caminos, donde puede llegar cualquiera y donde puede ser un lugar de goce, de alegría donde corre la manzanilla o por el contrario un lugar donde todo es expresión de violencia, de lujuria, de avaricia y hasta incluso de muerte. Los espacios dramáticos conspiran con los personajes y con la fábula para conseguir el mismo efecto.

Muchos hombres de los antes referidos, en su entorno rural, entonaban coplas, procedentes de la tradición oral, en los atardeceres y en las noches otoñales e invernales de las labores del campo, relacionadas con la vendimia (recogida de la uva) o de la recogida de la aceituna. Son coplas de amor que servían para alegrar las traspasadas, después del duro trabajo de cortar la uva o recoger la aceituna y que incluso eran cantadas por los pisadores, en su trabajo nocturno en los lagares. Literatura, pues, vinculada al trabajo, con una finalidad lúdica y de afirmación cultural donde junto al baile y la música, les servía para exteriorizar sus sentimientos en todo lo que atañe a los problemas humanos, sobretodo, el amor.

En estas obritas folclóricas, se hace especial énfasis en los sentimientos de los personajes, normalmente exacerbados, desempeñando los aspectos emocionales o sentimentales un importante papel en la trama, enriquecida mediante la incorporación de música instrumental.

La gran mayoría de los libretos que presentamos, constituyen un claro ejemplo, en muchos casos, de obritas musicales con cierto carácter lacrimógeno, donde lo patético- sentimental se exagera con la intención de provocar emociones en el público. Podríamos considerar a estos libretos pequeños melodramas que nos cuentan las desventuras de sus protagonistas. La temática es sentimental y amorosa y, normalmente, suelen tener un final feliz. Nos solemos encontrar en ellos, personajes habituales en la literatura como son el héroe, la heroína y el villano. Con algunas variantes en los textos de León que son piezas teatrales, fundamentalmente musicales, pero, como se ha dicho, el componente melodramático y lacrimógeno resulta evidente en gran parte de los textos. Los personajes fundamentales: La mujer (gitana-morena)

³⁰⁷ Los mismos objetos de la escenografía crean microespacios dentro del espacio general por las distancias físicas que guardan, por su vinculación metonímica en la realidad con otros objetos con los que aparentemente aparecen vinculados en su funcionalidad: una mesa crea el espacio "comedor", un emparrado puede crear el espacio de un cortijo y unos árboles pueden crear en el exterior un espacio que se abre hacia un parque...

heroína por lo general; el enamorado, el héroe, adornado con cualidades de hombre bueno, honrado, fiel y buen amante. Aunque también suele aparecer como contrapartida, el hombre insidioso, avaro, (en otros casos es la mujer), el que va por interés (sería el villano con el significado “peyorativo” de villanía: mala pasada.)

HÉROE.....HEROÍNA.....VILLANO

Son personajes tipo que pueden aparecer modernizados pero que, al final, cumplen la misma función dramática que en las obras clásicas.

El componente musical de estas obritas folclóricas, al igual que en el melodrama, con el que creemos existe un cierto paralelismo, se caracteriza porque la música se emplea con funciones emotivas: en momentos claves de la trama, suena un acompañamiento musical que le da mayor profundidad y emoción a la historia que se está contando.

En estas obritas que presentamos, como en el melodrama, se exageran, sentimientos que representan amores contrariados, que se enfrentan con los prejuicios sociales, expresiones de pasiones irrefrenables. Mediante tales emociones se pretende darle una mayor intensidad a la trama y a las vivencias de los propios personajes.

Otras de las características que, a nuestro juicio, pueden compartir estas obritas folclóricas con el melodrama serían:

- *La gran expresividad interpretativa por parte de los actores y actrices y la propia gestualidad empleada para recrear los sentimientos.

- *La temática amorosa. Las historias que se cuentan suelen referir amores imposibles, en las que los amantes deberán sortear una gran cantidad de obstáculos para poder estar juntos.

- *Final feliz: También es una característica propia de ambos géneros, pues aunque los libretos que estudiamos no todos terminan con el fin deseado, en su gran mayoría los amantes después de sufrir múltiples vicisitudes, pueden terminar juntos y felices.

- *Personajes tipo: en ambos géneros los personajes cumplen funciones específicas dentro de la obra. Por eso, es habitual que nos encontremos al héroe, a la heroína y al villano, ya citados, los tres protagonistas que hacen que exista un conflicto y que haya una trama. Por lo tanto, la obra no deja de ser una lucha entre ambas fuerzas, en las que termina venciendo el bien. Esto tan notorio en el melodrama, no obstante podríamos verlo reflejado en las estampas líricas escenificadas que presentamos. Sobre todo si realizamos una lectura interpretativa de los mismos y establecemos paralelismos en un riguroso estudio de literatura comparada.

Salvando, no obstante, las diferencias, encontramos evidentes paralelismos entre el melodrama y estas brevísimas piezas musicales, objeto de nuestra investigación.

Veamos en síntesis dichos paralelismos:

- La exageración
- Los prejuicios sociales
- La exagerada emotividad (en la temática de algunos libretos)
- Los personajes tipo

-La música
 -El efectismo
 El maniqueísmo...BIEN.....MAL
 (Buenos) y (Malos)
 LA MUJER BELLA.....EL ENAMORADO
 EL HOMBRE VIL.....EL HOMBRE FIEL
 LA LUCHA POR UN AMOR IMPOSIBLE

(En el drama, por el contrario, las escenas, aunque algunas veces sean lacrimógenas, realmente son más contenidas. Las emociones y los personajes se muestran de una manera más sutil y natural. En los géneros antes referidos, cualquier hecho o problema es llevado al culmen del dolor y del sufrimiento, protagonistas en los textos folclóricos. En cambio en el drama, estas emociones se gestionan de forma más sencilla y natural. No se emplean gestos exagerados ni sobreactuados. En el caso del drama, la historia no tiene por qué terminar con un final feliz. El dramaturgo será el encargado de decidir el devenir de sus personajes y de la trama que ha urdido. Además, los personajes del drama no tienen los papeles tan prefijados, pueden ser personajes más profundos y con una mayor psicología).

No obstante y tras este breve espacio explicativo, en lo que se refiere a las piezas que estudiamos, su interpretación depende de la perspectiva del lector, de su conocimiento del sentir popular, de su propia sensibilibilidad, del gusto y conocimiento del habla y del decir del pueblo y de sus gentes, tan importantes por su inmediatez y espontaneidad. Deberíamos reflexionar al respecto y conceder un lugar merecido dentro de la Teoría de la literatura a unas canciones o coplas (ingrediente fundamental de estas obritas) tan antiguas como nuestra historia literaria y que se han perpetuado hasta nuestros días, penetrando en la literatura popular de la que es una forma poética de las más cultivadas. Del pueblo las tomaron los poetas eruditos, del pueblo las ha tomado Rafael de León. Como hemos podido comprobar, hay coplas que sólo cuentan verdades “universales”. Y es que las relaciones entre la literatura y la música nunca se rompieron. Los trovadores medievales se valieron de la denominada *cansó* para la poesía amorosa. También las *Cantigas de amor o de amigo* galaico-portuguesas son cantos amorosos puestos en boca de la mujer. Sin olvidar los cantos que nuestros poetas clásicos unen a la música y al baile. Como hicimos referencia, Lope de Vega escribe canciones recogidas de la tradición oral y asimismo es evidente la relación con el folclore y la poesía tradicional del poeta granadino Federico García Lorca. Y los ya citados, hermanos Machado junto a su padre que fue el primer folclorista español.

Ya nos referimos al poema de Manuel:

*Vino, sentimiento,
 Guitarra y poesía
 Hacen los cantares
 De la patria mía...*

Y ese inolvidable canto de amor dolorido de Antonio:

*Mi cantar vuelve a plañir,
 Aguda espina dorada,
 Quién te pudiera sentir
 En el corazón clavada.*

En las coplas hay toda una carga de vida, realismo y cotidianidad, de literatura de tradición oral en todos sus géneros.

En la mayoría de las coplas el tema del amor es el que cobra relevancia. Hay muchas coplas en las que se pone de relieve esa necesidad de expresión del hombre, tan natural que a tal efecto dijo Emerson: “el hombre es la mitad de sí mismo, la otra mitad es su expresión”. Por ello, es lógico que cualquier hombre de cualquier época y de cualquier lugar haya tenido la necesidad de expresar sus sentimientos hacia la mujer en que fundamentalmente la halaga, piropea, o ensalza.

Resulta muy significativo el canto del hombre cuando pretende a la mujer y, según se decía, no le importa “pasearle la calle”, competir con otros pretendientes, declararle su amor e incluso consentirle alguna broma a la novia.

También el amor puede ofuscar la mente del enamorado, surgiendo así el motivo temático de la petición de imposibles:

*Sombra le pedía a una fuente,
Agua le pedí a un olivo;
Es tanto lo que te quiero
Que no sé ni lo que digo.
El hombre le canta, le abre su alma para halagarla...:
Estudié para ladrón
Y conseguí la carrera.
Lo primero que robé
Fueron tus ojos, morena.*

A veces se resalta la vulnerabilidad psicológica de la mujer cuando está enamorada y no quiere saberlo o quiere decir lo contrario de lo que piensa para no alterar las costumbres tradicionales, en torno a la idea de que la mujer no debe decir enseguida que sí, sino que “debe hacerse de rogar”:

*Aunque te he dicho que no,
Ven acá que sí te quiero,
Que es costumbre de mujeres
El decir que no, primero.*

En las coplas a la novia, por parte del enamorado, aparecen unas metáforas que, aunque sean elementales, representan el sentido imaginario del pueblo. La mujer es comparada o identificada con el sol, las estrellas y la luna por su brillo, por su belleza, por su calor:

*Las estrellas del cielo
Son ciento doce
Y las dos de tu cara
Ciento catorce.*

Asimismo, las flores, de las que hablaremos más adelante, son fuente de creación metafórica. La mujer es comparada con la rosa y el clavel por su suavidad y por su aroma:

*Por la mañana eres rosa,
Al mediodía, clavel;
Por la noche, clavellina;
Lucero, al amanecer.*

Se elogia, asimismo, a la *mujer morena*, como ya hemos visto, que es motivo de gran tradición en la lírica española. El pueblo canta, fundamentalmente, a la mujer morena, a esa que pintó Julio Romero de Torres. Mujer morena, bien por nacimiento, o bien de piel ennegrecida por el trabajo de permanente exposición al sol (campesinas).

Veamos una de las coplas más conocidas del Cancionero Español:

*Lo moreno lo hizo Dios
Lo blanco lo hizo un platero,
Por tener algo de Dios
A una morenica quiero.*

En una de las rimas de Bécquer hallamos la referencia a lo moreno como sinónimo de lo apasionado:

*Yo soy ardiente, yo soy morena,
Y soy el símbolo de la pasión,
De ansias de goce mi alma está llena...*

De otro lado, el despecho, el desconsuelo, la tristeza son motivos relevantes en la copla amorosa, porque son expresión de penas de amor:

*Dicen que me has olvidado
Señal de que ma has querido.
Yo nunca te olvidaré
Porque nunca te he querido.*

En esta que veremos a continuación se expresa el motivo de las heridas de amor:

*Tengo el corazón herido
Y las heridas me duelen.
No está muy lejos de aquí
El que curármelas puede.*

Junto a las penas de amor también se cantan los placeres simbolizados en el beso que, como parte de la culminación amorosa, se representa con imágenes, en las que la fuente y el agua como símbolos de vida están en los labios de la mujer amada:

*Tengo en el alma dos besos
Que no me dejan sosegar,
Uno que ya me lo diste,
Y otro que te quiero dar.*

Poco a poco van surgiendo las coplas amorosas, en que el sexo es tratado metafóricamente; es lo sexual con metáfora que observamos en coplas donde se trata de encubrir, aunque sólo sea aparentemente las referencias directas a lo sexual y se juega con el doble sentido de las palabras para darle al cantar un valor humorístico, fuerte, picante y socarrón que, en ocasiones, puede llegar a la vulgaridad, pero que posee una innegable vitalidad:

Debajo del delantal

*Tienes un conejo vivo
Y yo tengo una escopeta,
¿Quieres que le pegue un tiro?.*

(Coplas recopiladas por Pascuala Morote Magán. Universidad de Valencia.

La copla amorosa de tradición oral.

Actas XXXV (AEPE). XXXV Congreso Internacional de la Asociación Europea de Profesores de Español, pp. 315-335, agosto 2012).

2.3. ESTUDIO Y PRESENTACIÓN DE LOS LIBRETOS

LA COPLA ANDALUZA (1928)

Autores: A. Quintero

P. Guillén

Se estrena en el Teatro Pavón, de Madrid, el 22 de diciembre de 1928.

Se cataloga como comedia popular en tres actos, divididos en seis cuadros y una alegoría.

En el reparto figuran multitud de personajes entre los que figura un personaje clave a modo de alegoría: “El alma de la copla” (ya la copla comienza a ser en estos textos, aunque teóricamente, pues aún no ha tomado cuerpo como objeto o sujeto esencial de la representación escénica, el alma de este tipo de teatro y aparece personificada como mujer.) COPLA.....MUJER.

Resulta significativa la, ya mencionada, multiplicidad de personajes que colaboran a dar colorido y que, a modo de pinceladas, nos ayudan a situarnos en un ambiente determinado. Ya podríamos hablar de la comedia popular de situación, donde el ambiente se constituye en personaje fundamental de la acción dramática.

Personajes femeninos y masculinos con sus apellidos, apodos, diminutivos, personajes no nominados, con presencia del artículo acompañado del oficio del personaje. Gitanos, mineros, guardias civiles, marchantes...y, junto al pueblo llano, la aristocracia, una rancia y ajada aristocracia paya, con añejo abolengo y sin recursos, representada en El Marqués.

De fondo, una constante en el ambiente popular andalucista: el rasgueo de una guitarra, como símbolo de ese hedonismo latino del Sur:

*Vino, sentimiento, guitarra y poesía
hacen los cantares de la patria mía.
Cantares...*

Quien dice cantares dice Andalucía...
(M. Machado)

A la elegancia pictórica y descriptiva de la poesía modernista añade Manuel Machado un sentido popular en gran parte de sus poesías. Este popularismo es aquí

andalucismo, ya que el poeta evoca en este caso la copla andaluza e intenta reflejar el sentido del canto popular meridional.

Creemos que quedan bien patentes en estos versos los elementos que integran lo andaluz (lo externo, lo íntimo, lo artístico). No faltan en escena, ‘tocaos’, ‘bailaoras’ y el símbolo de religiosidad tan arraigado en las entrañas del pueblo andaluz: un monaguillo.

La acción transcurre en la Andalucía de 1928.

Música y pintura se funden, a modo de hermosa sinestesia, en una dedicatoria que, a modo de introducción, firma Antonio Pascual:

“A Julio Romero de Torres, artista maravilloso que realiza el milagro de cantar con el pincel”.

Ya la primera acotación escénica nos remite a un mundo muy tipificado y denostado pero auténtico, revelador de las más puras y genuinas esencias andaluzas: “Flamenquismo”.

El descriptivismo es muy rico y abundante: cantidad de objetos se visualizan creando una atmósfera muy cercana, colorista, pictórica, cual retablo costumbrista y muy cotidiana.

Los siguientes vocablos nos remiten a ese ambiente (ESPACIO):

“Colmao” (Andalucía)

Azulejos

Botellas, copas vasos, barriles, embutidos, jamones...

Carteles de feria

Anuncios de vino

Y el Reloj como testigo marcando con su monótono tic-tac
el paso de las horas (La temporalidad).

Es de noche...

Los personajes aparecen en sus rasgos externos caracterizados por sus atuendos y formas de vestir. El gitano con su sombrero cordobés y larga vara con la que ininterrumpidamente inicia unos golpes en el suelo a manera de taconeo (repique continuo) con el que marca el inicio del compás; el camarero con su blanca chaquetilla y negra onda sobre la frente. La música y el color, a modo de pinceladas impresionistas, se funden en el ambiente. Podríamos decir que es poesía, una poesía cotidiana, manjar para los sentidos que evocan lejanas sensaciones en nuestro inconsciente. Hacen su aparición las típicas muchachas de trapío. Mezcla de pueblo gitano y de payos populares con sus decires, cantares, refranes, sabiduría...y, en contraste, el hombre serio al que exaspera el ambiente de jarana y tiene muy mal concepto del flamenco que asocia con borrachera, vino y gentes, en general, de mal vivir.

El diálogo, tan significativo en el teatro, es muy abundante y asimismo un rasgo caracterizador del personaje por su forma de hablar. Son diálogos muy breves, entrecortados, en alternancia con coplillas (distintos palos del flamenco), expresados con gracejo e ironía y cuyo vehículo es el habla típicamente andaluza.

Reiteración de la palabra farruca, como preámbulo del cante al que antecede el taconeo, el repiqueteo, la farseta... Hiperbolización de elementos, comparaciones, refranes. El gitano (siempre presente), a todo esto lo considera arte: “Se muere el

arte”, “el único arte que hay en el Universo mundo...Lo nuestro, lo chipén...Er guitarreo, er bailoteo y er cantiño...”

En contraste, siempre presente, un personaje payo se enfrenta a ese mundo que no considera trabajo. El arte es concebido como algo asociado al vagabundeo, al robo, la mentira, el alcohol, el enredo, el submundo, la trena, en clara contraposición con el trabajo, la honradez, el honor.

Se invoca en el ambiente a modo de coro (“corifeo”) al vino, a las mujeres, a la salud, a los billetes (dinero), y a la comida (paladar). Todo un mundo preciosista y pintoresco, de placer para los sentidos. Reunión con salero: “Güen vino, güenas mujere, salú, billetes y paladá...” El que no sepa apreciar o zambullirse en este ambiente tiene “telarañas en los ojos”. Y todo ello coronado por una coplilla (iniciación al teatro popular andaluz-musical).

El payo no quiere coplas flamencas: “...Para estallar de asco no me hace falta más que una de esas coplillas estúpidas que ustedes llaman flamencas.” Coplas, coplas como ésta, se alternan con los diálogos:

*¡Qué ganas tengo de verte,
chiquiya de mis “entraña”;
qué ganas tengo de verte...
con un siprés en la esparda!*

Abundancia de repeticiones que a modo de martilleante coro apostillan lo que el personaje acaba de decir: “¡Y olé y olé!...”

Chufas que chorrean gracia y que están llenas de verdad, tal vez de una verdad que no quiere ver la sociedad convencional establecida y tal vez olvidada del imaginario del sentimiento.

Sigue la abundancia de comparaciones, refranes y coplillas. No faltando las notas de humor, las chufas, la gracia, la picardía, junto al enredo, el hambre, el engaño; como dirían los payos (prototipo que personifica el deber, el orden, lo establecido): “tiene gracia, sí, pero una gracia triste de miseria que ríe...” Las penas, las negritas penas se quitan con el alcohol o dándole gusto al paladar (con la comida), el placer de los sentidos. En este ambiente se palpa la música, el color, la sensualidad, la sensibilidad pero todo ello apela al plano más alto y sublime del “sentimiento”. De la pincelada a la esencia universalizante. Veamos como, en ocasiones, un mundo y otro se funden en un sentimiento común que, lejos del accidente y la circunstancia, los universaliza. El Marqués (aristocracia) que es prototipo de caballerosidad, bondad, generosidad, inteligencia y buen hacer, amante del silencio y que huye del bullicio y la jarana³⁰⁸..., comparte con el pueblo gitano la pena, esa pena honda que le viene arrancando las entrañas. “...er marqués-...también yeva dentro su carvario”. “...yo le vi yorá...” ¡A mí m’han dicho que s’emborracha pa orvidá...!...”Yo no sé decirle a usted más sino que la mujé de este hombre (se refiere al marqués) era la hija de un rey...que lo casaron siendo un chiquiyo, y que un día le jugaron una partía serrana (...) Y er chiquiyo se sintió hombre y le metió a uno dos cuartas de jierro por er pecho, (...). Ella tiró por un lao y él se fue por er mundo como er judío errante...Hoy aquí, mañana ayí; pero siempre cargaíto con aquella cru.” Pero el Marqués no es un personaje convencional, su pena honda le hace compartir ese sentimiento común que está por encima de

³⁰⁸ Jaranero llegó a ser sinónimo de haraganero, haragán, vago, ruin, vagabundo...

convenciones. No así el personaje “tipo” Rafael que representa el mundo del orden establecido. Dice así: “Pues no comprendo cómo (refiriéndose al marqués) un hombre así desciende a este ambiente (...) de los colmados. Le responde otro personaje: “Porque aquí está su inclinación, su visio, su locura...Lo de meno e que se beba una caja de vino con toos los permaso que le rodeamo...Ni que eche mano a la cartera, y toma tú, toma tú, toma tú...Eso lo hase un día sí y el otro también, y ¡permita Dio que no se l’acabe! Lo grande der marqué es esa pasión, esa seguera que tiene con er cante. Una copla bien sentía es lo único que lo emborracha. El personaje convencional: “...Un señor que transige con eso que llaman arte flamenco, para mí no es un señor”.

EL PUEBLO GITANO.....EL MARQUÉS

SENTIMIENTO COMÚN

LA PENA

EL LLANTO

Esa pena negra de los gitanos que cantaba Lorca con sonidos negros...

Son distintos los motivos que llevan a unos y a otros a ese sentimiento común. En el mundo de los gitanos: el hambre, la falta de recursos, el frío, el vagabundeo, el vivir errantes, nómadas, sin patria, en tierra de nadie..., generan el llanto, la soledad, el miedo, la pena, que son en esencia sentimientos humanos universales solapados por la cáscara de unas gentes que proclamaríamos de mal vivir y que tienen que recurrir a la picaresca para sobrevivir.

*Gitanos,...
Sin país ni bandera,
Cual vosotros quisiera
Bojo el cielo soñar*

*Gitanos,...
Que a su libre albedrío,
Tu cariño y el mío
Por el mundo llevar.*

*Solitaria y oscura
Se ha quedado la fragua,
Y la noria sin agua
Y la mesa sin pan.*

*Por la arena caliente
De un eterno camino,
Como manda el destino
Los gitanos se van.*

*Como se quiere se olvida,
Dice una voz dolorida,
Que el aire se va llevando;
Y sigue la caravana,
Mientras viene la mañana
Por los montes clareando.-*

*Gitanos,...
Sin país ni bandera,
Cual vosotros quisiera
Bajo el cielo soñar.*

*Gitanos,...
Que a su libre albedrío,
Tu cariño y el mío
Por el mundo llevar.*

Autores: Quintero, León y Quiroga
Canción creada para la película *Lola La Piconera* que
estrenara Juanita Reina en 1952.

En esta canción Rafael de León, otro aristócrata que también gustaba de frecuentar los “colmaos” y que también fuese marqués, supo cantar con gran acierto y exquisitez la vida errante de esos gitanos apátridas, en caravana y en libertad... Esa letra define extraordinariamente las palabras reseñadas con anterioridad. El marqués, ese personaje que comparte la pena de los gitanos, también lleva dentro su calvario, por otros motivos, tal vez por penas de amor, de engaños, de deshonra...

EL VINO.....OLVIDO.....PENAS

Del querer
De la injusticia
De la soledad
Del miedo
Del hambre

El Vino es una constante en estos textos...

“Colmao” (ambiente) lugar.

SÍMBOLOS:

PUEBLO PAYO.....PUEBLO GITANO

Personaje payo

(que no gusta del ambiente jaranero
y bajo de los colmaos y del flamenco
que para él simboliza un mundo negro,
sin escrúpulos en contra del orden
establecido).

Aristócrata

Elegante

Educado

Adinerado

El aristócrata que ama al pueblo gitano y al decir de sus gentes, pues los unen sentimientos (penas) en confraternidad universal y poética, podríamos decir. Penas, como apuntábamos, por distintos motivos, pero penas al fin y al cabo; sufrimientos que anidan en lo más profundo del corazón del hombre.

¡Oh pena de los gitanos!

Pena limpia y siempre sola.

*¡Oh, pena de cauce oculto
y madrugada remota!*

Federico García Lorca, *Romance de la pena negra*

El marqués siente la copla como un sentir ancestral que ahoga las penas. “Er cante” es un lamento, una expresión ancestral de dolor. Decíamos: “Una copla bien sentía emborracha”, aliena, quita las penas, las olvida...

Por otro lado, de ese néctar que es vino embriagador que apela al sentido, a la sensación de olvido, se pasa a la copla para sentir. Es decir de la sensación pasamos a la escala superior del “sentimiento” y en ese punto se produce el hermanamiento.

El personaje convencional que simboliza el orden, es símbolo social de la desvalorización del mundo del flamenco considerado como algo burdo. “A un señor que transige con eso que llaman flamenco, para mí no es un señor”. Dice que se va huyendo de este antro (“colmao”), cuajado de vicio, de miseria y de estupidez. Establece una comparación entre los países ricos, donde él se fuera algún día en busca de fortuna, y su patria la que al volver se encuentra como la dejó, abrazada a la guitarra y cantando coplas de borrachos, de presidios...Quiere volver de nuevo a los países extraños (luz, bienestar, riqueza), países que tienen, según proclama el personaje otro concepto de la virilidad y de la gracia.

En el texto se respira un ambiente de soleares, peteneras, cante...; coplillas llenas de consejos, de palabras aleccionadoras, plenas de sabiduría popular como los refranes:

*Si quieres juntá dinero,
vete y compra una alcansía,
y echa por el agujero
tres mir duro toos los día.*

La figura del marqués se presenta como símbolo conciliador entre ambos mundos: el del orden y el del vagabundeo, el flamenco... (con el que se asocia); es el personaje que entiende a todos aunando sentimientos.

“Todos preferimos una sonrisa franca (verdadera) a un discurso de etiqueta (convencional)”.

El marqués interviene y responde al personaje que representa el mundo de los convencionalismos sociales y rechaza el mundo del cante y del ambiente del “colmao”, en estos términos:

“Hace un instante se quejaba con gran amargura, patrióticamente, de algo que a su juicio constituye un vicio de la raza y que sin embargo-(...)-es una de sus mayores virtudes. (Suenan dentro una guitarra y se oyen voces de jaleo). Vamos a escuchar... (Una voz de hombre canta dentro con el estilo viril y bravío de la malagueña del Breva):

*Siego hizo Dios ar queré,
por su santa voluntá...
Yo he visto más de una ve
perderse a un hombre cabá
por una mala mujé*

El personaje convencional quiere callar al guitarrista y al que canta... Se dirige respetuoso al marqués y le dice señor...Marqués y éste le responde: “deje a un lado el título y la ironía”. (Hay que quitarse la máscara y tratarse de tú a tú con el corazón y con la verdadera verdad).

El personaje convencional no se acaba de creer a un personaje del rango de todo un marqués tocando las palmas...”No me negará usted-dice dirigiéndose al marqués-que lo que llaman flamenco no es más que los residuos de una época de guapeza, de matonismo y de bajas pasiones. Esto es innegable.”

El marqués le contesta: “esto es discutible. Porque usted, y como usted una gran masa de opinión, padece un error fundamental. Nuestra copla andaluza, esa magnífica explosión de dulzura, de altivez, de dolor y de humorismo que es nuestra copla, se envilece, como la mujer, en cuanto busca cobijo en la taberna. Hasta ahí vamos de acuerdo...

Pero “la copla debemos buscarla para nuestro regocijo, no donde muere, sino donde nace; no en las tabernas, sino en los campos y en el hogar; no entre tinieblas, sino entre chorros de luz del sol, que allí es donde nace la copla, allí...allí...Usted no comprende la devoción, el fervor con que yo escucho una de esas coplas...Pues el motivo es sencillo y para mí emocionante (...). Yo salí de España, niño aún, para educarme en un colegio de Inglaterra, y terminados mis estudios viajé por todos los países del mundo. En aquella época me sorprendió la gran catástrofe de mi vida...El escándalo me obligó a un destierro voluntario (...) y no experimenté el deseo de volver a mi patria hasta que comencé a sentirme viejo. Entonces me refugié en un cortijillo de Córdoba, y en aquella paz y en aquel silencio mis recuerdos se avivaron y la antigua herida se abrió hasta tal punto, que formé el decisivo propósito de morir allí (...). Para pegarse un tiro hace falta un valor enorme. A mí la vida me pesaba horriblemente y una tarde me senté bajo un olivo, dispuesto a terminar. Y en el momento en que me disponía a cumplir la sentencia, sentí a pocos pasos una voz de hombre cantando una copla:

*Dile ar jué que me condena
que amaneserán partíos
los jierros de mis cadena...
Si el delito no fue mío,
¿por qué he de sufrir la pena?...*

Esta copla es “un grito de rebeldía lógica que me fue derecho al corazón. (...). ¿Morir?...¿Por qué...si el delito no era mío?...(...) “Corrí en busca del hombre aquél...Era un campero viejecillo y sano que caminaba con su zamarra al hombro (...) ¿dónde ha aprendido usted eso que acaba de cantar? (...) y me dijo muy gravemente:

*Er mundo es un libro abierto
Que m’ha enseñao a viví...
Después que yo me haya muerto,
Poco ha de importarme a mí
Que el libro no esté en lo sierto.*

Y continúa el Marqués: “Ese poder inmenso de emoción, ese caudal poético y filosófico que lleva en sí la copla andaluza, hicieron el milagro de curarme... Y a usted

que es incrédulo, yo voy a transportarle con las alas de la imaginación para que pueda contemplar los manantiales maravillosos de la copla, de donde brotan en una explosión gigantesca los tesoros inagotables de la poesía popular.

¡Beba...escuche...y contemple!” El vino que mana de la tierra, escuche (oído) el sonido de la naturaleza y contemple (vista) la obra de Dios...Y así, hombre y naturaleza se funden en un abrazo panteísta de donde surge el milagro de la copla.

SEGUNDO CUADRO DEL PRIMER ACTO

MUTACIÓN

ALEGORÍA.-Reproducción del cuadro *Carcelera* de Romero de Torres.

“EL ALMA DE LA COPLA”

(copla.....mujer)

(Identificación metafórica)

MUJER.- “Escuchadme...Soy el alma inmortal de la copla copla andaluza. Hoy he venido a mostrarme a vosotros plenamente, ya que estando recogida en lo más noble de vuestros espíritus, aún no habéis acertado a hallarme...Ahora me contemplaréis bajo la envoltura de la farsa, y el latido de emoción que halléis en mí será el mismo que otras veces conmovió vuestros corazones, en una ráfaga de ternura o en un sublime impulso de generosidad. Me habéis calumniado y escarnecido porque alguna vez me visteis bajo un disfraz tosco y grosero, y por ello, vengo hoy con la noble vestidura del arte en demanda de vuestro amor. Los únicos artistas inmortales son la naturaleza y el corazón del pueblo, y del gigantesco choque de los dos, surgió el milagro de la copla, ungida como ellos, por la mano de Dios...Los músicos poetas de Medina Zahara me cantaron en los patios bermejos de alcázares maravillosos, y desde entonces, fugitiva y radiante, misteriosa y profunda, vivo unida eternamente al espíritu de la raza. Y estoy en el beso de los enamorados, en el tañido del esquilón, y en la roja pasión de los rivales, y en el manso oleaje de las espigas bajo el sol. La copla está crucificada en la raza y en vuestro propio corazón, porque cada español lleva dentro un poeta”.

Los espectáculos de los años veinte y treinta muestran una gran inspiración en la cultura popular. Dignas de mención son las palabras anteriormente enunciadas que expresan la tendencia de huida del flamenquismo que caracteriza a la época, y la búsqueda de una verdadera cultura del pueblo, aspectos muy cercanos a los que se transmiten en la obra *Morena Clara*, también de Guillén y Quintero. Curiosamente, aunque pueda parecer lo contrario, la defensa que este teatro hace de la copla y de lo flamenco está muy próximo a los presupuestos ideológicos del Concurso de Granada, y de la obra de Antonio y Manuel Machado, *La Lola se va a los puertos* (1929), en la que encontramos una huida absoluta de lo que representa el flamenquismo, con una mirada honda y profunda de lo popular simbolizada en lo femenino.

ACTO II

En el Acto 2º el cuadro primero aparece con simbólico título:

“EL CORTIJO”

(Campo, naturaleza en estado puro.....Alma de Andalucía)

Es de día...

Puede apreciarse en la Acotación Escénica abundante descriptivismo y uso de vocablos relacionados con el “agro andaluz”:

Trigo, siega, haces, viñas, montes, caserío, cobertizo o sombrero, carro, varas, paja, gavillas. Todo abrasado en sol.

Técnica del detalle, con abundancia de diminutivos...: Mariquilla (pañolillo de colorines); con canastos, cántaros, hogazas...Gabriel (mozo campero con zahones, sombrero cordobés; cobertizo..., mozos de labranza sudorosos, despechugados...Trabajadores del campo. Habla andaluza: aseite, güeno, er vinagre y la sa molía...; guiso güeno (carne con papa y arcausile...Ajú...Migas picás pa er gazpacho, er bote con er majao y arrope (de postre). Achicharrá con er solaso. Hipérboles, comparaciones e ironías, muy abundantes en el habla del pueblo. “La comía viniendo de las mano que ha venío, de seguro que sabe a jazmine”. “Arguno pué que la encuentre más amarga que hiele”.

Y de fondo, siempre presentes las notas de una guitarra, dando tono al diálogo irónico, pícaro y gracioso, con cierto deje de sabiduría popular. Y el amor que duele como un veneno se mete en los entresijos del alma: “A la vera der rasimo (viña) dorao la ortiga empozoña, que te abre las vena sin compasión...Arroyao en los braso de la sepa verde, er bichito negro que muerde y juye...Y en la corriente mansa del arroyito, la calentura que nos tiene que matá...” (El amor como veneno, que mata, que hiere, que empozoña). Muerte y Amor, eternas contradicciones de la vida humana. La rebeldía, los celos, la pasión...

Suenan unos fandanguillos que apelan a la muchacha que sufre pena de amores y hace que se ponga de pie la sangre de un muchacho encelao.

Voz en off canta un fandanguillo:

*Tú eres resplandó der faro
que briya en la mar serena,
espuma de arroyo claro,
ramito de yerbabuena;
¡con la Virgen te comparo!*

Elementos de la naturaleza identificados metafóricamente con la muchacha para sublimizarla en una brillante comparación con la mujer más pura de las mujeres: la Virgen (no faltan en Andalucía las continuas alusiones a elementos a la religiosidad).

“¡La juventú, chiquiya, es lo más grande der mundo! Se canta, se baila, se ríe...! Y también se yora...”(mal de amores...herida de amor).

“Hay quien caya...como arrepentío de tantas palabras y de tantos juramentos...”

De nuevo la voz en off:

*Qué me gustas, Mariquilla,
Con el pelo alborotao
La ropa por la roíya*

Y ese fuego arrebatoo

Der coló de tus mejiyá!

(Repeticiones, diálogos entrecortados, apasionados, intencionados, (voz del pueblo), haciéndose presentes: el amor, el desamor, el dolor, la juventud, la naturaleza, el olor del campo, del trigo, el sol que ilumina y abrasa, el corazón que llora, la vida que vive y que muere, y que sigue...y donde el palpito del corazón del hombre se funde con el palpito de la naturaleza en un abrazo panteísta. Y siempre presentes el fandanguillo, la copla que, aunque todavía corta, en paños menores, se asoma para cantar al amor o para encelar al enamorado que en su corazón guarda un dolorido orgullo, una dolorida soberbia...

El que canta (voz en off) para levantar la sangre del enamorado, logra enfurecerlo, airarlo, hasta producirse el conflicto, la pelea entre los hombres por una mujer. La pelea por celos es una constante en el teatro popular- breve musical.

Ay, de la “intensión negra” (esa pena negra lorquiana...). La mujer, objeto de compasión, se siente humillada y aborrecida, en muy frecuentes ocasiones, protagonizando el papel de víctima:

*¡Se ríe de mis quebrantos,
y puede ser que algún día
su risa se vuervan yantos
y mis yantos alegría...!*

En ese ambiente cordobés, donde la pasión priva del conocimiento, asistimos a la presencia de dos figuras emblemáticas en esta fabulación: La figura del padre y del hermano siempre en defensa de la mujer humillada por un hombre. Las cosas del querer, a veces, se arreglaban a tiros, con la muerte.

De nuevo, los fandanguillos en boca del hombre enamorado:

*Te tuve mu consentía
y ahora me das er castigo...
¡Vete de la vera mía,
que estoy perdiendo contigo
dinero y categoría!...*

El hermano pide cuentas al hombre que causa dolor a su hermana: “Ha trincao la jaca y viene a ponerle a Grabié las peras al cuarto.”

La figura del viejo (que quiere arreglar las cosas, que es la sabiduría, la experiencia, que ha visto nacer a la chiquilla) maldice de las murmuraciones que no llegan nunca a buen puerto:

*¡Mar fin tenga la lengüita mala
que tanto murmura!...
Yo la cortara en peasitos chicos,
la dejara múa...*

El hermano busca al hombre que humilla a su hermana para matarlo. La muerte constituye una constante por causa de la malidicencia de la gente, ese personaje masa indeterminado. Ay, de las lengüitas de la gente, que murmura, que calumnia...Ay, de sus falsos testimonios que conducen a la ruina, a la perdición, a la ceguera, encendiendo la SANGRE (elemento clave y constante).

El hermano de la mujer que un hombre ha ‘perdío’ le pide cuentas para salvaguardar su honra (duelo). Tema recurrente en el teatro desde los dramas calderonianos.

A la gente murmuradora se dirige el viejo, diciéndoles que en ese momento hay que suavizar la situación: “¡Ahora es cuando hay que cantá y que reí! Este duelo hay que pintarlo de coló de fiesta...”

El enfrentamiento entre los dos hombres (duelo-muerte) se resuelve con “fandanguillos”:

HERMANO:

*Con mi yegua cartujana
y este cuchillo monté
vengo de tierra lejanas
por gusto de conosé
a ese que ofendió a mi hermana.*

ENAMORADO

HOMBRE:

*Aunque soy hombre prudente
que aborrese la quimera,
tengo el való suficiente
pa matarme con cuarquiera
que presuma de valiente.*

HERMANO:

*Traigo a tu disposición
en la boca un fandanguíyo,
en er pecho un corasón,
y en esta mano un cuchiyo
cargaíto de razón...*

HOMBRE:

*Vienes echando bravatas,
compasión me da de ti;
er coraje te arrebatá,
porque puestos a reñí
mi cuchiyo es er que mata.*

CUADRO SEGUNDO

Acotación escénica extensa y con todo lujo de detalles, con el epígrafe: “LA MADRE”. Otras de las constantes en el teatro popular como en la vida misma.

La madre, presente en las fuentes ancestrales de la vida es símbolo del amor desinteresado, del dolor, de la abnegación, de la entrega de su propia vida, de su propia sangre por el hijo, sangre de su sangre (constante en el teatro lorquiano). Recordemos el dolor hasta la locura en la tragedia *Bodas de sangre*.

AMBIENTE (lugar): Del campo a la MINA: galería abierta en la estribación de un monte. Panorama montuoso y gris. Vagoneta cargada de mineral. Tinieblas, oscuridad y el resplandor rojo de una tenue luz...Mineros salen con candiles encendidos en medio de las tinieblas y cantando a media voz. De nuevo, la cancioncilla breve se

alterna con el diálogo. Es la coplilla del pueblo sabio, que alegra sus penas o llora su dolor como una dolorida queja del alma:

*Este cantar de la mina (...)
no hay minero que lo cante.
Porque el minero que lo cantaba
pena de amores
lleva en el alma.*

Asistimos, en escena, a un cuadro donde se proyectan luces y sombras (claroscuro). De nuevo el color (leve luz y penumbra), que nos remite al impresionismo con reminiscencias modernistas, aunque en este caso es un tenebrismo, como proyección del espíritu de los personajes sobre la realidad física. La escena se va iluminando gradualmente...

Mineros que visten ropa miserable y sombrerillos cordobeses viejos...Guardias civiles que representan el orden. Junto a ellos, Moriles, el guarda, con amplio chambergo y escarapela... La madre, Curra, es una viejecita limpia que simboliza las fuentes de la vida...

Guitarra, toques...

La madre llora y llora en silencio, siempre en silencio, no puede quitar su pena por el hijo de sus entrañas que es perseguido por la justicia por una antigua querella (delito). A su hijo "se le extravió er sentío por un mal queré..."Tuvo una pelea y lo andan buscando por "er daño que hizo". De nuevo el amor (que hiere, que mata...)

Las escenas están conectadas por un hilo argumental. Al que buscan es a "Grabié", el hombre que se batió en duelo con el hermano de la muchacha. La madre, culpa a la mala hembra que lo envenenó.

MADRE: -¡Ella ha sío quien lo ha empujao a la perdisión!

Juan, el hombre viejo, conciliador y símbolo de la verdadera justicia que brota del corazón y no de la que dictan las leyes, defiende a la muchacha a la que vio nacer: "Eya no merese que nadie la martrate...Si será güena que por ella y por su hijo d'osté voy a dejar las tiras de mis carnes (...) Por la honra de ella pelearon dos hombres que son las alas de su corazón. Y hoy tiene a su hermano malherío y a su Grabié lo persiguen por toas partes...Pero el otro no se morirá. "Que la jería es poquiya cosa".

El presiyo (la trena) es de igual modo un tema constante.

La madre, grita desesperada al ver al hijo que se esconde en la mina. Es un grito desgarrador que parece salir de las entrañas de la tierra... Es el grito de la madre unamuniana: ¡hijo mío...!: "Mi cuerpo ya se inclina al surco y quién sabe si ésta será la urtima ve...¡Hijo de mis entraña!..." (Llanto).

CUADRO TERCERO "LOS GITANOS"

De nuevo la acotación extensa y con con la técnica del detalle que nos aproxima a un cuadro popular-costumbrista...Cambio de situación:

"Los gitanos"..., sigue el hilo argumental...

Cuadro: naturaleza, carretera, árboles frondosos, casitas blancas a lo lejos de un pueblo próximo. Carros entoldados de gitanos, caravanas, pequeñas banquetas de catrecillos de tijera. Gitanaos/as, ataviados típicamente. Chiquillos sucios y

harapientos. Faraón (gitano viejo), pañuelo de colorines en la cabeza. Larga vara en la mano. En las negras manos, tumbagas (anillos). Otros gitanos... "Ciempiés", borriquillo negro, con profusión de lazos y flores "por to su cuerpo".

(Al levantarse el telón, Gitanos de ambos sexos ejecutan los bailes y canciones de una zambra cañí auténtica...

Recordemos *El lerele*:

*Vengo del templo de Salomón
traigo las leyes del faraón,
me manda undivé,
con palabras que conservo en la memoria
sobre la historia de la raza calé.*

*Nunca te caiga la maldición,
porque a los tuyos hagas traición.
Y arriba undivé,
está siempre vigilando los quereres
de los pobres de la raza calé...*

(Genaro Monreal)

Esta copla tan conocida, pone de manifiesto este mundo tan marginado y denostado, pero tan auténtico del pueblo gitano³⁰⁹.

Comprobamos en el texto, el uso continuado de frecuentes hipérboles y comparaciones propias del habla popular, junto a vocablos y expresiones propias de la jerga gitana: "por la lu de mi sacái" (ojos); compare, comare de mi arma..., parné, simbolizado en la figura del borriquillo mencionado quien también representa en el texto: la subsistencia, la abundancia, el negocio y junto al negocio, la mentira, el engaño y el misterio, la brujería, la superstición...Al parecer en el borrico se ha metido el espíritu de su compare la misma noche que parmó.

ENGAÑO.....LA LISTEZA QUE AVIVA EL INGENIO.

Al parecer, al borrico lo pinta (concretamente, el faraón) de distintos colores y lo vende (el burro vuelve) y lo pinta de otro y lo vuelve a vender. La astucia, la picardía y el engaño son protagonistas de una clase marginal y marginada que los utiliza para subsistir y ya permanece como símbolo.

Veamos algunos diálogos muy expresivos:

FARAÓN.- "El espíritu der compare, que le hise alguno favore y er probetico los paga como puede...Ca ve que lo vendo y vuerve lo visto de gala,..., y venga cantiñeo y baile (*Entusiasmado, dirigiéndose al burro.*) Y súmbale ar pandero, compare de mi arma, que ar que diga que tú ere un burro lo voy a asesiná...¿Quién te puso a ti Siempié, que no se lo comieron lo mengue?...¡Mañana te voy a apuntá en er Registro sivi con tu nombre y tus dos apeyíos!".

Son frecuentes las expresiones que aún se oyen en algunas zonas rurales de Andalucía: "A la pa e Dio". "Güenas tarde". "Ozú". "Quiusté..."osté." . Otros vocablos

³⁰⁹ En la raza gitana hay que destacar su lengua armónica, suave, fácil y expresiva en tal grado, que Mezzofanti, el célebre profesor de idiomas de la Universidad de Bolonia, la prefería a otras lenguas, tanto que al perturbarse su razón en 1832, mezclaba en su charla los treienta y dos idiomas que poseía, excepto el dialecto gitano, que jamás llegó a confundirlo con otro lenguaje.

son exclusivos de los gitanos: “ducas” o “duquitas” mortales; la telanda (dinero, parné). “Undivé”, “chipén”...

“Z’ha llevao osté por una miseria la fló de los rebuznío...”

Por la “zalú” (“por la zalucita de la mare mía ze lo juro yo”) Son frecuentes los juramentos que pervivirán en coplas junto a ese fuido vital (sangre), que en esta copla presenta una hiperbolización de tipo “doler hasta la sangre”:

*Por mi salú yo te juro,
que eres pa mí lo primero,
y me duele hasta la sangre³¹⁰
me lo mucho que te quiero...*

(Rafael de León y maestro Quiroga)

Comparaciones, metáforas e hipérboles se suceden en el texto, muy comunes en el lenguaje coloquial (tal vez el lenguaje literario las tome del decir común).

“Parese un durse...” (frecuente uso del seseo y del ceceo, del yeísmo, de la pérdida de la d intervocálica, de la trastocación l por r y otros vulgarismos como el de la supresión vocálica utilizándose en su lugar el apóstrofe: s’acabó. ¿Tamo? por ¿Estamos?. Home por hombre...; juncá, reondo, lusío...

Presencia de deziros, refranes, repeticiones, símiles: “¡Qué alegría tengo, estoy a punto de echá flore!”

Mientras tanto se oyen sonidos de guitarras, cante por soleares, jaleo, palmas que se combinan con el colorido y el perfume de las flores, el hambre, la astucia y el engaño...

Irumpe un canto de amor dolorido (pena de amor); una voz que viene de fuera, que sale del fondo de la tierra:

*Los pajaritos despiertan
antes de que raye er so,
manifestando la pena
que yevo en mi corasón.*

Aparece en escena Juan Carmona (el viejo protector que acompaña al que huye; primero hombre de campo, después minero que se esconde en la mina huyendo de la trena, por el delito cometido por el tema de la honra. La humanidad toda, ya cometió el mayor delito: “el haber nacido”. Todo es referencial, en este caso nos remitimos una atmósfera metafísica calderoniana, donde el hombre busca el sentido de la vida y su destino. La literatura comparada es uno de los mayores aciertos y tesoros que encierra la Teoría de la literatura.

De nuevo aparece el vino como elemento de la tierra que embriaga y alivia las penas. Pero el viejo, con su sabiduría, rechaza el ofrecimiento que el Faraón le hace al que cante una pena de amor: “Eze hombre que ha cantao se está bebiendo sus propias lágrimas, y er vino revuelto con er yanto es un veneno doble”.

-Constantes en el texto:

³¹⁰ El lenguaje literario, puede tomar referencias del lenguaje popular donde la hipérbole es muy frecuente. Comparemos el caso de la copla señalada en el texto, en la que uno de sus versos dice: *y me duele hasta la sangre...* Caso similar nos encontramos en uno de los versos de la elegía de Miguel Hernández dedicada a Ramón Sijé: *Que por doler me duele hasta el aliento*. Elementos, que muy difícilmente pueden doler.

EL AMOR.....LA MUERTE
 LA TRENA.....EL VINO
 LA MUJER VÍCTIMA.....LA HONRA
 LOS CELOS.....EL ENGAÑO
 LA ASTUCIA.....LO MARGINAL
 LO CONVENCIONAL.....LA BOHEMIA
 EL GITANISMO.....LA NATURALEZA
 EL PUEBLO.....EL CORTIJO
 LA MINA.....EL FLAMENCO
 LA GUITARRA.....LAS FLORES
 EL CORAZÓN.....LA PENA NEGRA
 LA MADRE.....EL COLMAO

¡Cuántos sentimientos humanos verdaderos que apelan al corazón del hombre..., al sentimiento, se encierran en lo sublime, en la copla, en el arte, en lo esencial humano que todos sentimos, en la poesía...!

El gitano tiene su propia honra, su propia justicia, su sentido del honor, de la amistad, de la ayuda incondicional, de una generosidad instintiva, primitiva, casi animalesca. Son las fuentes primarias de la vida.

Veamos algunos diálogos:

FARAÓN:

- “¿Qué ha pasao?...”

JUAN.-“Lo má sensiyo der mundo...Dos hombre dijusao que se pelean...La jerramienta que salen a relucí y un hombre que cae... y otro que juye”.

LA TRENA Y LA HUIDA DE LA TRENA...

En el momento del prendimiento un personaje (Rebriyozo) contesta así, a la demanda del Faraón:

“¡No pueo cantá! Cuando veo un hombre con las argoyas en las mano, parece que me las ponen a mí en la garganta...”

FARAÓN.- “Zargan temblando las palabritas de los hombres como tiemblan arriba los lusero...Er firmamento yora...”

CONMISERACIÓN UNIVERSAL..... PÁLPITO DE LA NATURALEZA

COMUNIÓN DEL HOMBRE CON EL UNIVERSO

PANTEÍSMO

LEY UNIVERSAL

(Que va más allá de la ley humana. Es el corazón del hombre el que palpita junto con el universo; por eso nos emocionan las coplas, por eso es auténtica literatura).

Un gitano canta por seguiriyas:

*Caminito adelante
 ze lo van yevando;
 lágrimas de sangre mi corazoncito
 se quea yorando.*

ACTO TERCERO

CUADRO PRIMERO

“EL CAUTIVERIO” (La cárcel)

Cárcel de Olivares: rejas, camastros, hombres meditabundos petrificados en su quietud.

Sigue la acción dramática (continuidad argumental). Luz débil, toque de silencio en el exterior.

Presencia en escena de tres hombres:

- El viejo conciliador (el salvador)
- El novio que utilizó el hierro contra el hermano de la novia
- El Renegao (gitano)

Lejos una guitarra inicia su toque por granaínas...

HUIDA (fuga)

Un personaje (RENEGAO), dice que al vigilante “l’ha entao la calentura por er cante” y se distrae...

El viejo (voz de la conciencia, de la verdadera justicia), representa el consejo y las palabras aleccionadoras. Es todo un Séneca.

Hay que pagar por lo que se ha hecho. Es la balanza de la verdadera justicia. El que emprende un mal camino, justo es que lo pague: “La virtù de una inocente se quebró en tus manos y ar yanto d’eya respondió tu risa...Y yo te pío por ese gran doló, por ese remordimiento que te hierve en er pecho, por aqueya triste vieja que en la boca de la mina se queó yorando, vuelve en tu sentío y zé bueno...Que los pasitos míos por tu carvario sos puedan librar a toos der peso de esta cru. Yora tu curpa, Grabié, como yora esa guitarra escondía que tiene el mismo compás der corasón...

El novio canta:

*Yo soy la tribulación
y tú la vo que aconseja,
y, en esta conversación,
los barrotes de esa reja
son los que tienen rasón.*

ACEPTACIÓN DE LA CULPA

El viejo, personaje simbólico que representa lo que hemos comentado y que afirma que hay que pagar el pecado cometido, también acepta la cárcel como encubridor. Nunca abandonará a Gabriel (el novio) (reo, culpable); siempre estará con él en su tribulación. Lo quiere desde niño como a ella...

El Carcelero, se estremece ante el quejío de una guitarra y los trémolos sentíos de una copla. Tanto, que le dan ganas de abrir las puertas de la cárcel para que vuelen los presos como palomos.

Veamos algunos pasajes muy significativos, al respecto:

PAQUIYO HEREDIA (gitano), dirigiéndose a Juan Carmona (el hombre justiciero), dice refiriéndose al vigilante amante de las coplas:

“...Vaya un vigilante juncá...Por supuesto, yo me lo tengo ganao. De la retreta ar silencio, toas las las noches me mete en er pabellón y ayí echamo nuestra plática por siguiரியas y esas cosa...Y vaya una copita y venga un sigarriyo...

JUAN CARMONA (dirigiéndose Paquiyo el gitano):

“...atiende, mosito. ¿Sabes tú si hay argún hombre que tenga palabra de rey?

PAQUIYO (el gitano):

“Uno na má...Faraón er gitano.

JUAN.-Entonces tú eres Paquiyo Heredia.

PAQUIYO.-Ese mismo...Y las carne me tiemblan d’alegría cuando pienso lo que me va osté a desí... ¿Osté conoce ar viejo?

JUAN.-Lo he conosío esta tarde, poquiyo antes de que nos prendieran...Perseguíos y angustiaos, nos arrecogimos a su vera...y no ha podío darnos caló...Pero er viejo aqué mentó a Paquiyo Heredia y luego añadió...

PAQUIYO.-¡Qué!

JUAN.-Que en esta misma noche, ar filo der toque der silencio, s’abrirán pa los valientes los caminos der mundo...

PAQUIYO.-¡Esta noche, mare!...

JUAN.-¿Tú sabes lo que eso quiere desí?...

PAQUIYO.-¿Cómo que si los sé?...Quiere desí que esta noche vorveré a ser hombre y veré las antorchas del firmamento y zentiré los ruseñores en los zarzale y beberé la espuma que yeva el río, y a la amanesía contemplaré cómo se levanta er pare So por detrás e los montes y serraré los ojo pa que su lu me bese en la cara...”

El Faraón (palabra de Rey) los ayuda a salir..., camino de la libertad.

Verdadera prosa poética, profusión de imágenes sensoriales que impregnan los sentidos; poesía de la sensación que apela al sentimiento, en comunión, en libertad con la naturaleza. Es la libertad absoluta (filosófica), romántica.

Mientras...”la voz de un preso en vela rasga un fandanguillo en el negro silencio de la noche”.

VOZ.-

*Ya está mi prisión abierta;
no me atermino a salí,
porque detrás de esa puerta
canta un sordaíto así:
¡Sentinela, alerta, alerta!...*

CUADRO SEGUNDO “LA DEVOCIÓN”

Las acotaciones escénicas son un verdadero lujo literario que nos conducen, en ocasiones, a un aristocratismo rubeniano.

Se titula “La Devoción”. Un símbolo siempre presente en nuestra más rancia tradición (ya aludimos a ello anteriormente): “el sentimiento religioso”.

Del cortijo, el colmao, pasamos a la ermita: Ermita de la Merced. Sobre la puerta, un ventanillo redondo y al remate, el esquilón y la cruz...

Formando ángulo con la iglesia, una casa chiquita que se supone sirve de vivienda al cura. En una ventana pequeña, tiestos cuajados de flor. Al fondo la naturaleza (panorama de montes lejanos). Una gran carretera.

Personaje femenino:

LA MUJER.....NOVIA

EL AMOR

EL HERMANO (que fue herido en duelo)

De fondo, panorama festivo: guitarras, muchachas que bailan, mocitas y mocitos...Carreta donde algunas muchachas están encaramadas, luciendo flores en la cabeza, pañolillos bordados, anchos cordobeses, chaquetillas, y esa alegría rotunda que sale del alma de los campesinos andaluces en fiesta. Suenan guitarras y cantes por fandanguillos. Palmas y coplas. Unas los hombres y otras las mujeres.

Algazara en torno a la Virgen. ¡Viva la Virgen de la Mersé!

Le llevan a la Virgen flores que “quitan er sentío”. Cada una le lleva una ofrenda a la Virgen, por haber cumplido sus peticiones. Otro, una pareja de “zarziyo de oro fino labraos por el mejor platero de Córdoba”.

Es una auténtica romería llena de pasión andaluza, de ese hedonismo del Sur...
Ofrenda de flores a la Virgen (mozos y mozas)

Coro:

*Ponte guapa, Ana María
con tu saya y tu peineta;
báñate en agua floría,
y súbete a esa carreta
que va pa la romería.*

La mujer (la novia) quiere ofrecer a la Virgen flores como agradecimiento por haber salvado a su hermano de las heridas que un día recibiera de manos del hombre (novio) con el que un día se batiera por su honra.

LA NOVIA:

“Caí en lo profundo der pecao mortá, y (...) m’he visto ardiendo en vía en un fuego de condenación...Yo quería ser güena, (...), y no podía serlo...Despierta y dormía, las palabras que un hombre me dijera resucitaban en mi sentío (...) veneno lento que me mató la voluntá...Y fui mala...y cuando ya estaba hecha mi perdisión (se entregó a él, perdió la honra), la idea de verme despresiá por aquel hombre terminó de nublarne la lu del entendimiento...Y fui yo misma, (...), con la intensión de una loba, quien pregonó el daño mío (venganza) para que mi hermano lo supiera (...) y vino a defenderme; pelearon los do...¡ Y fue mi hermano quien pagó aqueya culpa que no era de él!”

Estas palabras son un monólogo-diálogo de naturaleza fuertemente expresiva y emotiva que, a modo de confesión, la novia se declara culpable, ante el sacerdote de la ermita de la Merced, del pecado que un día cometió: la pérdida de la honra. El cura asimismo le contesta y se establece un diálogo-monólogo (el sacerdote, por su parte, con sus palabras de comprensión, amor, consejo y perdón...).

SACERDOTE: “(...) Acojo tus palabras en acto de confesión. Arrodíllate y eleva hasta el cielo tu corazón arrepentido, que el cielo se apiada siempre de los pecados de amor (...) Yo te perdono en el Nombre del Padre, del Hijo y del Espíritu Santo...”

PERDÓN DE LA CULPA

El Novio aparece y canta:

*Con las carnes esoyás
llegaste al santuario,
y ar sentirte soyosá,
los bronce der campanario
s’echaron a repicá.*

Ya antes había cantado su dolor el hermano con esta letrilla:

*¿Cómo quieres que hable y ría
con esta angustia mortá?...
La flo que yo más quería,
me tengo que avergonsá
de yamarle hermana mía...*

El viejo conciliador, el hombre fiel representante de la justicia humana, que tanto desea la reconciliación de ambos pues los conoce desde niños, hace su aparición en escena. La Novia, al verlo le pregunta por su amor...

Por su parte, el cura ha establecido ya el perdón de ambos en un verdadero acto de arrepentimiento.

JUSTICIA DIVINA

Sólo queda que el hermano lo perdone (JUSTICIA HUMANA) porque ella ya lo ha perdonado. Aún lo quiere: “...Lo pasao por orvidao...Y que la Virgen de la Mersé haga lo demás...”

Los mocitos y mocitas ya regresan de la ofrenda floral a la Virgen (entre ellos se encuentra el hermano).

La mujer (Novia) se dirige a su hermano:

“Hermano...Dame una floresita de las tuya, ¿quieres tú?...(*Él se las entrega. Se abren hacia dentro las puertas de la ermita, en cuyo interior se ven brillar profusión de luces. Suena una música lenta y suave, y en la atmósfera se extiende el perfume del incienso.*) Y delante de la que tanto padeció por aquel hijo, dame también, hermano, la rosa de tu perdón...”

Dice el cura dirigiéndose al Novio:

“Y escúchame (...) Dios te ha puesto en este instante frente al hombre que fue tu enemigo, y que por la divina voluntad será desde ahora tu hermano...Si es cierto que te arrepientes de tu culpa, eleva tus oraciones a la Merced en penitencia que yo te impongo...Y si no aprendiste a rezar, deja hablar a tu corazón, que es donde mejor florecen las verdaderas plegarias”. (La verdadera religiosidad es la que nace del corazón del hombre, del latido de la voz propia que es el eco de Dios.)

El Novio canta la saeta siguiente al paso de la Virgen:

*Mare mía de la Mersé,
a tus puertas he venío
yeno de esperansa y fe,*

*yorando y arrepentío...
¡Señora, perdóname!...*

El hermano canta, a modo de oración:

*Er divino resplandó
que sale de tu corona
mi corazón penetró...
Al hombre que tú perdona,
también lo perdono yo...*

El hombre justiciero y conciliador, símbolo de aquella verdad que anida en el corazón de todo hombre de bien, dice entre vítores y palmoteos:

“¡Así! ¡Como dos hermano!” (Ambos se arrodillan y se abrazan..., suena la música, avanza la imagen de la Virgen).

Aparecen en escena dos personajes muy significativos que ya conocimos en el primer acto: El hombre serio, aquel que rechazaba el flamenco como algo sucio, de baja calaña, propio de gentes de mal vivir...Y, también, el aristócrata, defensor de la copla como el culmen del sentimiento, donde se expresaban verdades ocultas en el corazón del hombre, Y, de ahí, la conexión de la copla con la verdadera literatura, con uno de sus géneros más sublimes: La poesía, aquella que habita en el corazón o en el alma del pueblo.

El aristócrata termina diciendo: “...Y así es como brota en el corazón del pueblo la matravillosa emoción dce la copla andaluza. Llama gigantesca de amor, de rebeldía, de dulzura y de misticismo...La copla es un airón invisible que ha puesto la Poesía sobre el escudo de la raza”.

SÍNTESIS:

Componentes teatrales:

Los personajes muy representativos de una circunstancia histórica y literaria, con componentes socio-culturales, religiosos, políticos...

Existe en esta obra acción dramática (continuidad en el hilo argumental). Hay bastante texto, componente dramático en alternancia con pinceladas musicales, pero aún no es protagonista la copla.

Personajes múltiples (no es un drama de acción, ni un drama de personaje, nos atreveríamos a afirmar que se trata de un drama de espacio, dada la riqueza y minuciosidad descriptiva, o sea la importancia del lugar, protagonista, pensamos, en este caso, de la acción dramática).

Desenlace feliz. Temas tópicos, pero nos atreveríamos a concluir diciendo que más que tópicos se trata de temas constantes en la literatura y en la vida: El amor (mujer-hombre), la muerte (el pecado, la culpa, la pena, el perdón...), la honra (duelo entre alguien de la familia de la mujer mancillada, generalmente, padre o hermano, y el amante.)

El personaje sabio y justiciero es muy simbólico en el texto, pues representa el equilibrio de la balanza; la voz de la conciencia, que ayuda a la reconciliación de los amantes.

JUSTICIA HUMANA (HOMBRE)

JUSTICIA DIVINA (EL CURA)

Que al final, ambas se funden en un abrazo panteísta.

OTROS TEMAS:

La cárcel, el alcohol, la raza, el gitano (símbolo de un pueblo errante, apátrida, que vive en libertad absoluta y siempre en comunión con la naturaleza).

Gran importancia de las estampas, de los lugares comunes: El cortijo, el flamenco (el ay del dolor que, cual grito ancestral, brota de las entrañas de la tierra); la madre (voz del instinto, de la sangre que se pone de pie...); el cautiverio, el perdón, la devoción (el sentimiento religioso tradicional del pueblo español). Distinguimos en tal sentimiento, dos planos: de un lado, la religiosidad como tradición histórica, de usos y costumbres que, en cierto modo, apelan a la religiosidad convencional establecida. Y de otro lado, la religiosidad auténtica, íntima, que brota de la propia conciencia personal, fuera ya de los convencionalismos sociales, mejor llamada espiritualidad y desde la que se puede ascender a un plano místico -panteísta.

Los personajes son muy simbólicos:

MUJER.....HOMBRE
AMOR

La mujer se entrega (pecado....culpa)
Orgullo herido
Venganza
Duelo

Enemigo 1
Hermano (restitución honra)
Herido
Arma (en un ambiente de navajas, cuchillos)
("Er jierro")
Hombre
Olvido
(Culpa)

Enemigo 2
Amante
Perseguido por Justicia
(la ley)

Los civiles
"Los amarillos"
(como dicen los gitanos)

Madre, como dijimos se trata de una madre casi unamuniana como la que podemos ver en la obrita del escritor vasco *San Manuel Bueno, mártir*, una madre que grita su dolor ante el desamparo del hijo: ¡Hijo mío!; como el grito desgarrador de la propia Virgen ante el martirio de Jesús: ¡Hijo mío...! Es la raíz, la propia tierra, la que exhala el suspiro desgarrador e irracional. Es el suspiro de la madre de nuestra fábula la que grita desesperadamente su dolor ante el hijo perseguido.

La madre representa: el dolor y el silencio; el amor absoluto que no entiende de intereses, ni de rencillas, es la fuerza brutal del instinto, de la propia naturaleza, exenta de razón.

El personaje sabio consejero y administrador de la verdadera justicia, entiende que debe pagar el que lo hace mal y no ya porque lo dicten las leyes convencionales hechas por los hombres, sino porque lo dicta la voz de la conciencia que está por encima de aquellas.

El gitano viejo (Faraón) es un personaje cargado de simbolismo. Se trata de un personaje en libertad y por tanto en contra de "lo establecido"; es un personaje marginal y marginado que se ve abocado a recurrir a su innata astucia para

sobrevivir..., pero que está dotado de una innata nobleza. Sobre todo, cumple con su palabra (palabra de Rey) y representa cualidades tales como la caridad, la generosidad y un sentimiento verdadero como el de las coplas que canta y como los refranes y decires muy abundantes en el texto y llenos de sabiduría.

La iglesia (el cura) representa el perdón ante la culpa, el pecado, mediante un acto de confesión. Mas el perdón que podemos ver en el texto es el perdón divino pero a la luz de lo humano en un auténtico acto de reconciliación.

La obra nos hace reír y llorar y “estremecernos” porque apela al corazón del hombre.

Cautiverio/ libertad (temas concomitantes y constantes como en la vida misma e incluso elevados a planos trascendentes como en el caso de Segismundo, el personaje calderoniano de *La vida es Sueño*).

Otros personajes con gran fuerza dramática y gran simbolismo:

El Marqués (aristocracia) pero siente como el pueblo porque el sentimiento es cosa de todos. Logra despojar al flamenco y a la copla de todo elemento que conduce a su degradación, enaltecéndola ante quien la desprecia.

El hombre serio, detesta la copla porque según él es cosa de borrachos, de vagos, de gentes de hampa y de mal vivir.

AMANTE DE LA COPLA, ha llegado a aprehender su esencia, liberándola del accidente.

Polémica

HOMBRE QUE LA DETESTA, no ha logrado liberarla de las circunstancias que la rodean.

El enaltecimiento final de la copla parece evidente pues llega a convertirse en alegoría (culmen).

“El Alma de la Copla”, personificada en Mujer.

El sentimiento, lo más noble del ser humano, con connotaciones poéticas.

Sublimización.....Poesía.....Universalización.

Aunque sus raíces estén en Andalucía y Córdoba sea el lugar elegido para su representación, sin embargo sus coplas o cantares apelan como dijera el poeta Antonio Machado, a lo eterno y universal humano que todos sentimos.

DE LO PARTICULAR Y CONCRETO A LO UNIVERSAL Y ETERNO.

TEMAS-MOTIVOS: (los ya enumerados).

PERSONAJES: (de gran fuerza dramática).

ARGUMENTO-FÁBULA: (hilo argumental, al que se asoma la música).

DIÁLOGOS (ligeros y rápidos).

MONODIÁLOGOS: (a veces, los diálogos se convierten en monodialogos, cuando determinados personajes se extienden en sus reflexiones, con sus palabras aleccionadoras, sus consejos y sus líricos sentimientos que apelan al corazón del hombre).

ACOTACIONES ESCÉNICAS: Muy descriptivas, gran lujo de detalles, que nos conducen a una atmósfera cargada de sensualidad, color, olor, música...; placer para los sentidos y para el alma (pues apelan al sentimiento) a través de un lenguaje preciosista cargado de bellas sinestesias donde podemos apreciar el influjo de la poesía impresionista del Modernismo así como la influencia del Romanticismo (por los temas) y de ese hedonismo latino del Sur.

Y en todo ello subyace “el alma de la copla”.

“EL ALMA DE LA COPLA”.....ALEGORÍA
PERSONAJE SIMBÓLICO

Pese a su aparente escasa participación en la trama, “el alma de la copla” se erige, sin embargo, en el “eje de la fabulación”, pues en ella confluyen todos los personajes, temas, motivos, diálogos, naturaleza, música, color, sonidos naturales y del hombre; olores, devociones, dolores, penas, culpas, amor y muerte. Todo está en el “Alma de la copla” que canta, que dice o que siente alegrías o penas del alma del pueblo o del alma del hombre. ¿Qué más se puede decir? Desde este punto de sublimación de los sentimientos del hombre a través de la copla o a través de la poesía, podemos llegar a la conclusión que esos sentimientos son eternos y, como tales forman parte de la literatura y de la vida; con sus aspectos históricos, sociales, culturales, religiosos, políticos, éticos, morales y estéticos, por lo que merece nuestra consideración, respeto y estudio riguroso, pues entendemos forma parte, muy importante, del acervo cultural de nuestro pueblo y, por tanto, merece un espacio singular en la historia de nuestra verdadera literatura.

Podemos finalizar diciendo que en un marco regional de corte andalucista se dan cita más allá de los ropajes externos sensualizadores, en algunos casos, bellezas líricas, en otros, falsos tipismos, cuadros de una Andalucía de guitarras, palmas, sombreros cordobeses, cantes, vino, trenas, prisión, libertad, mozos a la usanza, cortijos encalados, gitanos, colmaos, cortijos, trabajadores de la mina, del campo..., por encima de todo eso subyace el alma del pueblo que expresa en coplas el sentimiento, la verdad, la libertad, el amor, la muerte, la injusticia, el grito ancestral de la madre, el sentimiento de la honra, la religiosidad auténtica (la espiritualidad), del niño perdido en la noche que implora ante la soledad infinita. Y Naturaleza con mayúsculas, siempre presente como la mano absoluta que impertérrita nos acompaña en nuestras alegrías y en nuestros quebrantos. Una auténtica poesía, la de los auténticos poetas desde los anónimos del Romancero, pasando por los poetas del Romanticismo y las posteriores voces de Juan Ramón y los Machado, Lorca, Alberti y toda una generación que buscó la esencia pura y genuina en el corazón del hombre.

EL ALMA DE LA COPLA (1929)

Autores: Antonio Quintero y Pascual Guillén.

Se estrena en el Teatro Fuencarral, de Madrid, el 20 de diciembre de 1929.

Otras de las grandes piezas que marcan el inicio de lo que más tarde sería el teatro lírico-popular, el teatro folklórico, espejo donde se reflejarían las más puras y genuinas esencias de Andalucía. De una Andalucía que dice, de una Andalucía que llora, de una Andalucía que siente hasta llegar a sublimizar el sentimiento y convertirlo en esencia, en poesía. *Cantares...quien dice Cantares dice Andalucía..*, dijo Manuel Machado...

Se cataloga como comedia lírica en tres actos, divididos en cinco cuadros.

En el reparto figuran multitud de personajes que configuran una situación determinada. Una vez más el campo andaluz toma protagonismo. De nuevo una naturaleza plena colorismo, de sensaciones pictóricas y musicales, embriagadoras de los sentidos. Toda una estética hedonista. ¡El campo andaluz!. Con sus Aromas, sus sonidos, su luz (el mediodía o el amanecer, la tarde con su melancolía y la noche con su misterio).

La copla comienza ya a tomar protagonismo o a materializarse como objeto o “sujeto” esencial (alma) de la representación escénica, junto a la mujer, con quien metafóricamente se identifica, y la naturaleza.

Personajes femeninos y masculinos con sus apellidos, apodos, diminutivos, personajes no nominados, con presencia del artículo (La Coral, La Rubia...).

Y siempre como una constante en este tipo de teatro lírico-popular, el AMOR que constituye el hilo conductor de toda la acción dramática. Un amor apasionado, embestido por los celos, donde como en los dramas de honor calderonianos, sentimos un sentimiento más cercano, la “HONRA” que al final actuará como liberadora de una pasión compartida por los jóvenes protagonistas de ese sentimiento universal (amor) al que han cantado los poetas de todos los tiempos.

Cortijos, ventas, colmaos, elementos que se funden en un ámbito abierto a un campo andaluz (Córdoba). Mujeres de mal vivir, que nunca faltan en el ámbito del ‘colmao’, círculo frecuentado por personajes masculinos que tipifican con sus atuendos su “vivir” (desocupados, campesinos, usureros, flamencos, fieles servidores, “graciosos”...) y que olvidan sus penas o se solazan con algo que podría decirse que es un elemento tipificador, esencial manjar de las vidas andaluzas: “EL VINO” (anaqueles repletos de botellas, vasos, mesas rústicas de pino y sillas de enea). Y junto al pueblo llano, el “señorito” y algún que otro calé que impregna el ambiente “embriagador” de la venta con el rasgueo de una “guitarra”. “Tocadores”, “bailaores”, “cantaores”, palmas y olés...

Interiores (venta-colmao-cortijo...) se funden con el palpito de la naturaleza (exteriores del cortijo-campo, abierto a la libertad...), pleno de múltiples sensaciones (el olor a tomillo y a jara, el aire purísimo del amanecer, cuadrilla de vendimiadores que sueltan en los colmados canastas de uvas “frescas” que apelan a los sentidos: olor, color, tacto, olfato, vista, paladar...) Una vez más asistimos al sensualismo de estética modernista que puede apreciarse en estos cuadros plagados de fuertes sensaciones vitalistas.

Es Andalucía en 1929

Música y pintura se funden en estas pequeñas piezas teatrales dando lugar a las más bellas sinestesias, evocadoras de ancestrales vivencias en el alma, más allá del tiempo y del espacio. Por ellos, podemos repetir hasta la saciedad que este teatro lírico menor, lejos del tipismo localista, constituye todo un mundo universalizante de mágicas fragancias. Todo un mundo poético. Ya lo dijo Antonio Pascual en su dedicatoria que figura en la pieccecita teatral del año anterior, *La copla andaluza* (1928) y a la que, anteriormente, hicimos referencia: *A Julio Romero de Torres, artista maravilloso que realiza el milagro de cantar con el pincel*.

ESPACIO.....SITUACIÓN

Ya la primera acotación escénica hace referencia a un mundo muy tipificado y denostado (tal vez, considerado como subliteratura, o para hacerlo más suave, “literatura menor”), pero muy auténtico, muy de raíces andaluzas: “El interior de una venta entre Córdoba y Sevilla”.

Abundante descriptivismo: cantidad de objetos se visualizan, creándonos una situación muy cercana: “venta andaluza”, con cortinilla de color claro, ventana con reja, cortinilla azul transparente, que permite ver la luz del interior; un pozo con su polea, una cubeta en tierra, arriate cuajado de flores, sillas de enea, botellas, vasos. El vino, rojo elemento, néctar de dioses, invadiendo la atmósfera; muros blanquísimos, encalados por donde suben algún brazo de enredadera.

TIEMPO:...Es de noche.

Caracterización de los personajes por sus atuendos. Típicas muchachas de trapío, mejor dicho, de rumbo..., de esas que no tienen nombre...La Coral y La Rubia (caracterizadas por el artículo); el hombre maduro, con aires de señor y todo un pícaro andaluz (Paco Velez); el joven vivaracho y aflamencado en el vestir, y el tipo triste, cabizbajo, reflexivo y enlutado, sentencioso, con grueso garrote en la mano... (Cambriles); y junto a ellos los catetos endomingados, todo tiesos y graves (Curro Botas, Pestiño y Carrasco). Cada uno de los tres se deleita aspirando el olor del vino que llena sus vasos. (Lo llevan a la nariz con placer y deleite).

El gañán joven, con los pantalones remendados, zapatillas y chaquetilla blanca de camarero que le sobra por todas partes (Hilario).

Mezcla de pueblo y de payos populares: el hombre maduro (pícaro andaluz) que se las sabe todas. El joven aflamencado y vivaracho. El hombre serio, triste y pensativo, portador de un garrote. Los catetos endomingados. El camarero con chaquetilla blanca, un gañán (antes estuvo en el campo) pero que ahora se siente “refinao”.

Diálogos entrecortados, con sumo gracejo y habla (jerga) típicamente andaluza. Tono irónico junto abundantes comparaciones, metáforas, hipérboles, refranes...Todo un mundo evocador de mágicas nostalgias...

Frases cortas, modismos, destacándose el habla popular andaluza, con sus rasgos fonéticos característicos: güeno, superió, colosá, quea, ezo (en alternancia el ceceo y el seseo); ¿Amo p’alante?...Deleite en el beber como dijo el poeta: “el vino de las tabernas...” Huelen el vino, lo saborean...-“Ta güeno.-“¡Superió!”.-“¡Colosá!”.-“Y así sucesivamente..., hasta contá siento veinte”.

Muy frecuentes en el texto fenómenos fonéticos andaluces como aspiración, yeísmo, pérdida de la consonante sonora intervocálica...: Cáyate, Herreriya (presencia del diminutivo...); pueo, argüen (trastocación l, r) y otros fenómenos como veremos, más adelante, propios del argot andaluz... Continúan durante casi todo el

texto, las frecuentes repeticiones, los diálogos ágiles, de especial gracejo; las frases entrecortadas, como pinceladas, que nos ubican en un ambiente determinado, en un lugar, en una época...Y, aunque no podemos negar que en algunos momentos se abusa de la exageración, lo que conlleva a la tipificación de personajes, situaciones, objetos..., sin embargo, consideramos que si leemos estos textos con una mirada literaria y poética, podremos comprobar, y esto es lo que quisiéramos demostrar, que van más allá de un costumbrismo tipificado y ramplón.

En el primer pasaje de la obra todo va a girar en torno al rojo elemento: VINO. Aparece en escena un nuevo personaje, Fernando Alcolea (o Arcolea), señorito andaluz, hombre de posibles, poseedor de un cortijo...

La Coral, la “quería” de Arcolea y “de quien guste mandá..., no por lo mucho que l’ha querío, sino por el hambre que l’ha quitao”.

Todos los personajes se dan cita en la venta “La Onsa de Oro”, personajes que ya se han descrito: las mujeres de mal vivir..., el hombre maduro que se las sabe todas, prototipo de pícaro andaluz; el hombre triste y sentencioso, con garrote; los catetos endomingados; el joven juncal, vivo y aflamencado en el vestir; el señorito “Arcolea” (del que todos se aprovechan, y el que quiere a toda costa servirse de ellos para lograr sus propósitos).

LUGAR:

La venta, “La Onsa de Oro”, la venta de más fama que hay entre Córdoba y Sevilla; por allí pasan toreros, señoritos, tratantes de “ganao” y “to er que tiene dinero y paladá...” De nuevo el vino: “Este vino...¡Bendita sea la viña que te parió!...” – “Olé”...

Rodo un mundo evocador de estéticas fantasías, halagadoras para los sentidos. (Se respira, una vez más, un ambiente de dionisiaca sensualidad. Veamos cómo en boca del pícaro (hombre maduro) se realiza toda una poética apología de un zumo sublimizado hasta el éxtasis: “¡Este vino es oro puro fundío, clarificao con esencia de jazmine!...¡Y er patio de esta taberna es la antesala der firmamento!”. Metales preciosos como el oro, se funden, en una estética de aristocratismo hedonista, con la esencia de los jazmines, que apelan al goce sensual (sentidos como la vista, el tacto, el olfato, el paladar...), haciéndonos sentir exaltadas sensaciones que se sublimizan en goces estéticos y en éxtasis panteístas.

Por primera vez aparece el amo de la venta, “un güen mozo que se yama Gabrié, un gran cantaó más grande que er Perote, que Sirverio y que er mismo don Antonio”. Continuas repeticiones de olé...

El cante, el alcohol, la guitarra, la picardía, la astucia, el dinero, la prostitución, el amor, los celos, el desamor...Todo se desenvuelve en una nube de sensualismo embriagador.

GABRIÉ.....MARIQUIYA
HOMBRE.....MUJER

AMOR

MATRIMONIO

Mariquiya representa la honra, el respeto, el amor. “Tenemos toos que ponernos de rodiya pa’ hablá de esa mujé. ¡Esa e der mismo corte de aquella que está en el camarín!”.

Hilario (personaje al servicio de la joven pareja de venteros). Tipo de gañán joven, con pantalones tremendados, zapatillas y chaquetilla blanca de camarero...Está orgulloso de servir en la venta y haber dejado el campo...”Una cosa e er comersio y er

trato sasiá, y otra cosa e está en er campo bregando con las bestias...M'he refinao lo que naide sabe; con desirte que p'acostarme hasta me quito los carsetine..."

Gabrié se casó con Mariquiya y aborreció el cortijo y se llevó a Hilario que era gañán. Ahora está feliz: "A la venta viene gente regüenízima. Ze emborrachan con finura."

Se pone en entredicho el amor de los venteros..."¿Es que Mariquiya s'ha rebelao después der casamiento?"

Hilario, siempre se manifiesta en defensa de la mocita: "Mariquiya sigue siendo más güena que er pan de Arcalá". (Siguen las comparaciones, metáforas, hipérboles, refranes...). "Ella no tiene la culpa de que "algunas prójimas" (La Coral, La Rubia), anden como cabras alreó de Gabrié". Éste tiene fama de arisco "como un gato monté, fama de cantaó grande, y ensima la historia der desafío con el hermano de Mariquiya, pos carcula..." "En la venta es zerio y cayao..., pero en cuanto pierde su casa de vista, se güerve más mimoso que una milonga."

Hilario (gañán-camarero), defensor de 'Mariquiya' y de su amo, trata de atajar los cuchicheos y, sobre todo, las malas artes y trapicheos que se trae el hombre maduro, Paco Velez, el pícaro, para vender por unos cuantos cuartos a 'Mariquiya' y a Fernando Alcolea. Paco Velez intenta comprar a Hilario para que Mariquiya pique el anzuelo y corresponda a Fernando Alcolea. Pero Hilario, no se vende por todo el oro del mundo. Hilario es la fidelidad, el trabajo, la honorabilidad sana y honesta de un hombre de bien.

Hilario:..."El hijo de mi mare no e un sinvergüenza...Zi don Fernando Arcolea quiere argo con Mariquiya que se lo cuente a Gabrié, pero ligerito, ante de que se lo cuente yo."

Hasta la que no tiene nombre (La Coral) emprende un parlamento defensivo de Mariquiya en estos términos: "Que se divierta (refiriéndose a Fernando Alcolea) con las que andan roando, como yo...Mariquiya es güena y honrá, y Fernando no la echa a perdé..."

Fluye el vino, la comida, los apaños, los caprichos de Fernando Alcolea...: "papas aliñás, sordaíto de cota; carne en sarsa y asaúra..."

El personaje de la Coral, desde su posición de prostituta, siempre se manifiesta en defensa de la "mujé desente" (guardadora de la honra ajena).

Gabriel (el patrón-ventero) aparece en escena con traje campero y una vara corta en la mano: "A la pa e Dio, señore..." Por su parte, Paco Velez (astuto y aprovechado) intenta encelar a Mariquiya, consiguiendo que La Rubia le haga arrumacos al patrón en su presencia. "Veneno que tú me diera..." (se lleva la copa a los labios que le había ofrecido La Rubia). Mariquilla mira con un gesto de ansiedad a Gabriel: "¡Gabrié!...¿Qué hase...?"...Mariquilla, llora en silencio. Todo es una artimaña de Paco Velez y La Rubia que 'camela' a Gabriel...

Paco Velez (acercándose a Mariquilla): "Vamo, mujé, que la cosa no es pa un duelo...Er que vive der público tiene que artená. Este ha sío un detalle sin importancia".

Mariquilla: "Sin importancia, ya lo sé. Aquí...(mirando a las otras) lo único que tiene importancia soy yo misma. ¡Yo!...Arguno hay que no s'ha enterao...¡Y se tiene que enterá!..."

Paco Velez: "Bien sabe Dio que siento lo que ha pasao."

Mariquilla: “Me sobran consuelos, Paco Véle. Ese que ha salío m’ha quitao de un gorpe las penas toas. ¡Sieguesita estaba, y ya he visto er so...; vamo a cantarle como las alondra!”.

En el interior se oye una voz de mujer que canta:

*Eres de la calía
der palomo mensajero,
cuanto más lejo se va
más ligero y más sertero
se güerve a su palomá.*

En el ambiente: alboroto, gritos...; el señorito Herrerrilla, juncá y bien plantao, está borracho...

Aparece Fernando Alcolea, joven ataviado a la andaluza, seguido de un tocaor, Cambriles.

Fernando canta:

*A la voz de un pregonero
lo acabo de publicá:
me mato con el primero
que no sepa respetá
a la mujé que yo quiero.*

Paco Velez trama una cita de Fernando Alcolea con Mariquilla: “Esto es cosa hecha”... “A media noche en la reja...”

Paco Velez (dirigiéndose a Mariquilla): “Eso es un hombre de cuerpo entero”. “Qué le ha paresío la copla que ha cantao? “...”Una copla..., con arma”.”El arma de la copla”. “Selo, gallardía y pasión de macho”...”Me mato con er primero que no sepa respetá a la mujé que yo quiero”...

Pero Mariquilla no quiere más coplas, sólo quiere mantener su fidelidad, su amor y su honra. “Yo soy una muralla firme, donde se quiebran los viento bravío.”

Paco Velez: “Usté no es una muralla. Usté es una rosa fina que la sembraron en un peñasco. ¿Dónde tenía usté los ojos? “

Mariquilla (firme): “donde tengo ahora er corasón. En mi marío”.

Paco Velez: “Su marío..., que es de toas. “

Mariquilla: “Se lo merecerá. Yo vargo meno, y me conformo con é.”

Paco Velez: “Pero hay quien no se conforma con esa conformiá. Hay en er mundo un Arcolea, caballero de sangre y de condisión, que tiene muchos miyone y que la voluntá presa en usté de por vía”...

Mariquilla: “Y que tiene un amigo que le sacrifica..., hasta la vergüenza”.

Paco Velez: “Ese soy yo. Yo, que también fui señorito de hacienda y trueno. Que luego me vi en mi vasa, yena de pergaminos, con sinco boquitas chicas que me pedían pan. ¡Y yo no sabía ganarlo! Aquel día llegó Fernando Arcolea y por caridá me tendió su cartera, y mis hijos comieron. Er me da lo que tiene: su dinero. Yo le doy lo que me quea, mi vergüenza, que ya, pa lo que me sirve...”

Mariquilla firme como una muralla grita a los cuatro vientos que “hoy es el último día que ese hombre...pone los pies aquí. No aguanto que se ponga mi fama en venta”.

Paco Velez: “¡La fama de Mariquilla!...Lo que le da brillo y nombre a la “Onsa de Oro”. Aqueya Mariquiya, que por donde pisaba iban creciendo flores vestías de copla...”

*¡Que me gustas, Mariquiya,
con er pelo arborotao!...,
la ropa por la roíya
y ese fuego arrebatado
der coló de tus mejiya.*

(Mariquilla expresa en su rostro un recuerdo gozoso). Pero aquello se acabó, siente Mariquilla.

Paco Velez: “Aqueyo es eterno por la divina voluntad. Usté yeva dentro er arma de la copla. Le cantaron los gañanes, y hoy le cantan los señore. Es su sino. Es su sino...Esta noche...”

Mariquilla simboliza el alma de la copla: la belleza, el amor, la fidelidad, el desamor, la pasión, los celos, la honra, el sacrificio, la fuerza, lo inamovible, lo eterno...

Paco Velez intenta concertarle una cita clandestina tras la reja. “Con un sarto de la voluntad...usté será dueña del Universo”.

Canta, Gabriel (que aparece en escena y parece intuir lo que se trama):

*Una flo con una perla
junto a este arroyo se cría;
vengan los guapos a verla,
pero me juego la vía
con er que intente cogerla.*

CUADRO SEGUNDO

De nuevo, acotación escénica riquísima, minuciosa descripción con todo lujo de detalles. De nuevo la venta (exterior-fachada); gran emparrado, botijillo rojo pendiente del emparrado; jaula con su pajarillo y debajo colgada una guitarra. Una reja grande, festoneada de flores y enredaderas. Sobre todo ello el título “La Onza de Oro”.

Tiempo: Es de noche. La luna baña la escena con suave resplandor.

¡Silencio! Todo duerme. Momento para el encuentro, pero la luna ha sido en la literatura símbolo o presagio de tristes augurios, de muerte.

En el silencio de la noche oscura con suaves resplandores de la luna...

Canta una voz de mujer (que viene de dentro):

*¡Qué bonito está er tejao
con la sombra de la parra,
su jirguerillo corgao
y debajo la guitarra,
y er botijo colorao!*

Paco Velez, dirigiéndose a Fernando Alcolea: “...¡Eres lo mismito que yo fui! Er mismo rumbo, er mismo genio y er mismo paladá pa las mujeres. No hay una que te vuerva la cara. Argunas se defienden como sucede con ésta (refiriéndose a Mariquilla).

Tú no sabes er respingo que dio cuando le dije que se pusiera en la reja a medianoche. Per en cuanto tú yame asoma la carita entre lo jierro; aunque sea pa desirte “vete”...”

Pero ¿Y Grabié? (pregunta Fernando).

-“Gabrié..., en er Limbo. Emborrachándose con La Rubia en la venta Lo Rosale. Ella es un linse, y me lo tiene ataíto...Nadie te va a estorbá...”

Fernando da unos golpecitos en la ventana, ésta se abre y en la reja aparece Hilario. Se escabulle Fernando y aparece Paco Velez. Éste se dirige a Fernando diciéndole: “Se vais a quedá solito ella, tú y la noche”.

Paco Velez invita a Hilario que le acompañe a la venta er Pinarillo, con el pretexto de dejar solo a Fernando ante la reja de Mariquilla.

Hilario se resiste a acompañarlo.

Paco Velez: “En er Pinariyo está Grabié de juerga con la Rubia y la Corá. Tú ya zabe que la Corá es coza de don Fernando Arcolea...Arcolea s’ha enterao de la cuchipanda y ha tirao pa er Pinariyo como un rayo. Carcula la que se forma en cuanto se den de cara los do...Y er perjudicao va a sé Grabié. A mí m’ha jurao Fernando por sus muertos que esta noche se lo carga...Y como hay billete, viene er pasteleo, aquí no ha pasao ná, Arcolea se casa con la viuda y a ti te echan de “La Onsa de Oro” a puntapiés”.

VIL ENGAÑO
PICARDÍA-ASTUCIA
POR DINERO

-“¿Cargarse a mi amo?...¿Echarme a mí a puntapié?...Reaparece Hilario con una gran estaca: “No ha nasío en er mundo...¿Listos! Ya estamos aquí toos...”

Hilario cierra la puerta y Paco Velez la pregunta: “...Pero qué hase? ¿vas a dejá la puerta serrá?”

-Hilario: “Sí, no vaya a se que ze escape er gato.”

-Paco Velez: “Pero, ¿y si a Mariquilla se le ocurre salí?...”

-Hilario: “Prezizamente ..., por si se le ocurre...Bruto, una jartá; lila, ni un pelo; y ahora, pitando.”

Hilario se dispone con la estaca en la mano dirigirse al Pinariyo...”Amo a ve quién se carga a quién.”

Se oye el rasgueo de una guitarra...que nos trae reminiscencias poéticas. Toda una atmósfera mágica exultante de Amor y Muerte:

*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.*
(Cante Hondo, Antonio Machado)

Y en este ambiente de misterio y de poesía, de amor y muerte, entra Fernando sigilosamente, se acerca a la ventana, y canta:

*Con la ventana entreabierta
tú estás dormía en tu cama
y agonizando en tu puerta
hay un queré que te llama:
“Despierta, mujé, despierta”.*

Sigue el rasgueo de la guitarra como un llanto desgarrado con sonidos de “pena negra”... Mariquilla aparece en la reja al terminar la copla y da una auténtica lección de honra, de hembra bravía y cabal, de dignidad por encima de todo: “Despierta vivo y despierta estaré hasta er momento de morí. Vigilante soy de mi único caudá, que es la propia honra, y aunque m’atormantara una locura repentina, que nadie, ni yo misma, está libre de un pensamiento malo, tendría coraje pa escondé mis sentío aunque me mataran las penas; y no me replique usté, que le adivino er pensamiento...Si estoy abandoná, si sufro y cayo, si no es esto lo que yo me meresco, cuenta mía e...Quizás esté sercano er momentito mío...,que a fuerza de perdé ya he visto claro cómo se gana esta partía...¡Que Dios vaya con usté, don Fernando Arcolea!”. (Cierra la ventana rápidamente).

¡Mariquiya! ¿Mariquiya!, agarrándose a la reja canta:

*Der lobo la serranía
los corale son der mar...*

Aparece Gabriel y termina por su cuenta la copla:

*¡Pero esa mujé es mía
y er que la quiera rondá
tiene pena de la vía!...*

Fernando, sorprendido, se vuelve hacia Gabriel, con la mano agarrada a la reja y empuñando un cuchillo. Gabriel, al terminar la copla, desenvaina el suyo. Ambos rivales se enfrentan a muerte.

AMOR.....MUERTE
CELOS
CUCHILLO.....NAVAJA
HOMBRE1.....HOMBRE 2
MUJER

ACTO II

CUADRO I

ESPACIO:

Pasamos a un ambiente exterior. La acotación escénica nos sitúa en un lugar abierto a la naturaleza: campo de viñas. Casita con emparrado y reja “floretería”. Junto al emparrado, un par de sillas de enea y mesa pequeña de pino sin pintar.

TIEMPO:

Es media tarde (luz vespertina).

Nadie en escena; se oyen a lo lejos voces de mujeres que cantan a coro:

*Cortando la uva
un mosito yora,
porque no le quiere
la vendimiadora.
Y entre los rasimo
que tiene la viña,
ar mosito triste
Le dicen las niña:
No yores, chiquiyo,
si eya no te quiere,
que a los niños guapo
les zobran mujere.
Ole, mira y ole,
mosito juncá,
mira que me tienes
enamorisca.*

Gran algarabía: muchachas del pueblo, gañanes...Todos traen a la cabeza una canastilla de uvas.

Aparece en escena un nuevo personaje: Esteban, encargado, ahora, de la finca de Juan Carmona, del tutor o protector de “Grabié”. Esteban sustituyó a Hilario cuando éste se fue con Gabriel y Mariquilla a la “Onsa de Oro”. Ahora es el hombre de confianza de Juan Carmona.

Esteban conversa con Rosariyo (otro nuevo personaje) y con otros mozos del lugar y realiza una auténtica apología de Hilario, su antecesor:

“Hilario era un talento fenomená. Y en cuestión de trabajo..., no había quien se la ganara, ni arando, ni cavando, ni segando...” “Ni jalando (comenta un mozo)...ze comía lo zuyo y lo de lo demás...” “...Desde que se fue habemos engordao toos...”, replica Rosariyo. Y Esteban añade: “Pos ahora zi que ze estará jinchando con er puesto que tiene tan principalízimo. Ayí, entre los jamone y los chorizo...”

Comienzan a cuchichear sobre las habladurías, sobre lo que se cuenta de “Mariquiya” y “Grabié”: “Lo que ze zuena...Que Mariquiya y Grabié se tiran a matá. “En la Onsa de Oro tiene que habé zuzedío una coza mu gorda. Ya va pa ocho días que está aquí Grabié en caza de Juan Carmona...Aquí hay gato encerrao.” Por lo visto esta mañana había acudido también la madre de Gabriel (el personaje de la anterior obrita, *La copla andaluza*), “la zeñá Curra” que, como recordaremos vive en las minas de “Huerva”.

Aparece Juan Carmona, campero andaluz de unos cincuenta años, seguido de la “zeñá Curra”, viejecita pobre y limpia.

Curra está muy entristecida; al ofrecimiento de Juan Carmona de unas papas, “que son jechura mía”, responde: ...”Ay, comé...! ¡A mí me alimentan los pesare, Juan Carmona!”

Juan Carmona, con ese aire de hombre del campo, templado, sereno y siempre sentencioso y aleccionador, le aconseja a la madre abatida que “no hay que arrinconarse. Usté ha zío siempre una mujé de temple”.

Curra le responde:

*Yo ya no soy quien solía,
ni quien yo solía se;
soy un ramo de tristesa
arrimao a una paré.*

Habla de que está pasando un “cali amargo”.

Juan Carmona: “...Entre Grabié y Mariquiya es presiso poné la ma por medio y que no se güervan a encontrá. O serrá los ojo y que venga cuando quiera la perdisión.”

De nuevo, como una constante:

EL MAL DE AMORES, LA MUERTE, LA PERDICIÓN, LOS CELOS MALDITOS, LOS CUCHILLO, LAS FACAS...

Curra: “...¡Vete, juye, quítate der peligro!...Aunque mis ojo no te vean en esta triste hora der morí que va llegando...”

Juan Carmona: “...A Gabrié no l’ha fartao ni un pelo pa matarse (por una mujer) con don Fernando Arcolea. Que s’hubieran matao si no yega Hilario con otros cuantos en el crítico momento. Y que la curpa de esto...”

Curra: “¡La curpa, de eya!...¡De ella, que tiene mar vajío, que si no le perdío endenante y ahora lo va a perdé!”

Juan Carmona: “Sin pasión, señá Curra..., que a su hijo d’osté le hizo Dios er pensamiento un poquiyo retorsío...”

Curra: “Pero es ella quien acaba de jundirlo en las tinieblas...” “Mi hijo se figuró lo que quisá fuera sierto (el “adulterio “ posible) , y juyendo de una mala ruina vino a refugiarse a la vera d’usté...¿Por qué no viene ella a buscarlo, como manda Dio?.” “Eya tiene su delito, y le farta való de presentarse aquí con la carita levánta.”

Carmona: “Le farta való..., o le sobra orguyo.”

Curra: “...¿Orguyo contra el hombre que la yevó al artá? ...”

Y comienza el parlamento de la “Zeñá Curra”, con una serie de improperios hacia “Mariquiya” (mujer mancillada, según ella cree): “¡Orguyo de quererlo, de tenerlo a su vera, de ampararlo en la desasón, de humiyarse si es presiso y de sacrificarse por el HOMBRE hasta el morí! Ese es el orguyo de las mujere con vergüenza, y lo que no sea asín es una reberdía que da mucho que pensá...”

Gabriel tiene pensado huir hacia América...”Quisa (en palabras de Juan Carmona) l’ausensia los amarre más firme que er viví junto.”

La “zeñá Curra” pesadumbrada: “...Ya s’acabaron mis gloria...”

*¡Qué carito le costó
salirse con su capricho
de conseguí aquella flo,
que no era flo, sino er bicho*

más malo que Dios crió!...

Entra en escena Mariquilla envuelta en un mantoncillo de crespón negro y se detiene al ver a Curra.

Le trae la voluntad, el deseo, el amor (como una fuerza ancestral que le corre por la sangre). Pero la recibe el recelo y las caras sentenciosas, prestas a juzgarla.

Mariquilla: "...Delante de mí siempre va una aparición que me sierra los caminos, y m'enturbia los manantiales, y me tapa el sol con nubes de tormento..."

Mariquilla se siente ante un tribunal sentenciador. Ella que está limpia de culpa.
Curra:

*A mi vera se hizo hombre,
que era un rosá sin espina.
Por ti se le fue el sentío...*

Mariquilla:

*Y aquellas rositas finas
fueron el martirio mío.*

Zeñá Curra: "Fueron, que ya no son. Que... ¡jartita de sufrí! has puesto un nuevo rumbo a tu inclinación. "

Mariquilla, lanza un grito de rebeldía que es el grito de LIBERTAD. Aquel de la mujer lorquiana, representado en Adela, la hija menor de Bernarda, en *La casa de Bernarda Alba*.

"Tengo que se yo solita la esclava de unas bendiciones que parecen una maldición? Vengan glorias (...) para su hijo d'osté. Y yo, a condenarme en vía porque no diga la gente... Pos hasta aquí llegué." (Grito de rebeldía liberadora del "yo mujer", condenada a la postración, al silencio, a la sumisión y al sufrimiento...).

Y sigue Mariquilla su parlamento: "En la corriente de un arroyo m'acabo de ver... Y los cristales del agua, que me retratan bañaita en so, y el firmamento que me coronaba, y ese duende (se refiere al espíritu, al ánima, la energía, el yo) ocurto que ca uno lleva dentro de sí, toos vinieron a desirme cómo soy yo. Y al enterarme, la verdad; no me parece que esta mujé que hay aquí debe de consumirse arrumbá por los rincones". La libertad, la naturaleza en estado puro, libre de las ataduras y convencionalismos sociales de los hombres. Y contra éstos el grito de libertad yoísta y ancestral que brota de los rincones más ocultos del inconsciente humano y como un río de sangre brota de forma incontenible y se funde en un abrazo cósmico-panteísta con la Naturaleza toda: el río, el árbol, la flor, el pájaro, los campos, el firmamento, el sol, las estrellas, la luna... Es el palpito de la conciencia humana fundido con el ritmo de la libertad natural...

Mariquilla:

*Resplandese la mañana;
sale pa to el mundo el sol...
Pues si toca en mi ventana
saldré a recibirlo yo.*

Mariquilla es una mujer ejemplo de verdadera verdad, de autenticidad, fortaleza y dignidad. Ella quiere de forma natural, sin mentiras ni falsedades; por eso

aguanta los desplantes, o tal vez, las “infidelidades” de su marido, pero “nunca” por disimular o por el qué dirán...Eso jamás. Esta es la lección que acaba de dar y el que quiera entender que entienda...

La gente no entiende las palabras de Mariquilla, en este caso la Señá Curra y Juan Carmona; no están a su altura...

Juan Carmona:

“Eso casi parece una confesión...Como si dieras por sierto lo que corre de boca en boca.”

Mariquilla: “¿Y qué es lo que corre?”.

Juan Carmona:

“Que has abandonao er trono de la lealtá que le debes a tu marío...Que hay un hombre, un zeñorito, que te persigue...”

Es muy significativa esta conversación, estos diálogos tan sugestivos y esclarecedores de una realidad social, vivida por la mujer. Ella, con la claridad y la fuerza que le caracterizan, hace frente: “Uno na má...?”.

Es natural que la miren, que la persigan; es guapa, joven; es natural contemplar la belleza.

Curra:

“¡Que sepa er mundo entero, como eres! ¡Que lo sepa mi hijo pa que no se le borre er deseo firme de apartarse de tu vera!”

Aparece Gabriel ante los gritos desesperados de su madre que trata de desenmascararla ante su hijo: “Dile cómo asertaba su mare cuando le profetizó tu mar fin!”

Mariquilla: “Vengo por ti, Grabié, vengo por lo que me pertenece...”

Grito desgarrador de la madre: “Carne de mi carne; Dios lo hiso pa que er sielo y la tierra lo quieran como yo lo quiero, no pa que se arda como una yesca entre tus mano.”

Mariquilla:

“Vengo por ti, Grabié” . Desgarrado y auténtico parlamento. Toda una belleza literaria, con reminiscencias lorquianas.

Sigue Mariquilla:

“Er pan nuestro necesita de tu cuidao...” Es indudablemente una mujer íntegra, amante esposa y sumisa por amor. Sabe colocar al hombre en su lugar y nunca se humilla y se calla por miedo a las murmuraciones. La voz le sale del corazón, de ese órgano que no sabe de mentiras, sin distinción de sexos, y en una actitud valerosa de mujer que sabe enfrentarse a las adversidades con la “verdad”.

Y continúa...: “De mí no te digo na. Ni te yoro, ni te temo, porque no es razón. Pero sí te juro..., que lo que intentes en contra mía contra ti se ha de gorvé. De los caminos der mundo echa por donde te plazca, que si es güeno como si es malo, yo he de seguí tu ejemplo con los ojos serraos. Ya está dicho to.”

No es cuestión de súplicas, ni de humillaciones, ni de mentiras, ni de miedos...Mariquilla es una mujer valiente que sabe enfrentarse con la palabra, con la razón, con la verdad, con “su verdad”. Con pocas palabras defiende la justicia y la libertad. “Ya está dicho to”, sin titubeos, mirando a la cara, frente a frente. Es una mujer de gran valentía y gran fortaleza de espíritu. Y a continuación vendrá la disyuntiva: “O vienes, o te queas. Tú deside”...Suenan rasgueos de guitarra como telarañas del corazón. Gabriel canta:

*Er queré que m'has tenío
no me hase farta ninguna.
¡Vete por donde has venío,
que mare no hay más que una,
y ésta siempre m'ha querío!*

Momento de la elección: a su mare. Esta disyuntiva nos trae a la memoria aquella sentida copla de Rafael de León que proclama a los dos amores, aunque con significativas diferencias:

*¿Te acuerdas de aquella copla
que escuchamos aquel día
sin saber quien la cantaba
ni de qué rincón salía?*

*Toíto te lo consiento
menos faltarle a mi mare,
que una madre no se encuentra
y a ti te encontré en la calle.*

*Que tengo entre dos amores
Mi corazón repartío
Si encuentro al uno llorando
Es que el otro lo ha ofendió...*

*No me importa que la gente
Vaya de ti murmurando
Que si soy pa ti un muñeco,
Que si me has quitao el mando...*

*“Toíto te lo consiento
Menos faltarle a mi mare”.*

*Que me crió con su sangre
Y me guiaba de la mano
para que me persignara
como tó fiel cristiano;
y en las candelas del hijo
consumió su juventud
cuando era...cuarenta veces
mucho más guapa que tú;
tienes que hacerte la cuenta
que la has visto en los altares
e hincarte de rodillas
antes de hablarle a mi mare.*

*Con que a ver si tu conciencia
Se aprende esta copla mía,*

*Muy semejante a aquel canto
Que escucháramos un día
Sin saber quién lo cantaba
Ni de qué rincón salía:
“A la mare de mi alma
La quiero desde la cuna,
Por Dios, no me la avasalles,
Que mare no hay más que una
Y a ti te encontré en la calle”.
Toíto de lo consiento
(Rafael de León)*

Resulta interesante entrar en el espacio de la literatura comparada pues podemos encontrar múltiples paralelismos.

En nuestra fábula, tras la disyuntiva. Madre o esposa, Gabriel se abraza a su madre y Mariquilla, estupefacta, dice:

“Fartaba esto..., y ya yegó. Er caminito es de ole...pero yo he de verle er fin..., y ése también.”

“Nadie es dichoso a la fuerza.” Sentencia Juan Carmona.

“Ni desgracia por su gusto...; estos peliyos rubios han aprendió ya tanto como las canas d’usté”, replica Mariquilla, a quien le oímos de su voz:

*Cuando me quiso, lo quise;
cuando me deja, lo busco;
si me farta, lo perdono;
si me acarisia, le juyo.
Y el uno y el otro vamo
tropicando y dando tumbo,
sin conseguí separano
ni terminá d’está junto...
Dios hizo nuestro queré;
pero s’armó tal baruyo,
que ni supo lo que hizo
ni lo entendemo ninguno.
Y, en fin, señó Juan Carmona,
qu’está visto que en er mundo
naide es dichoso a la fuerza,
ni desgraciao por su gusto.*

Entran gañanes, entre ellos Esteban (que los dirige) y presume de inventar coplas, cantares...

Esteban:

*Yo vi un niño en una tumba
yorando al rayar er día,
y dezía ar suspirá:
Levántate, mare mía,
y acábame de criá...*

Hilario irrumpe en la escena. Gabriel se dispone a ir de caza ya al anochecer y, escopeta en mano, parece como si quisiera soltar el coraje por el cañón.

Hilario que es la templanza, el amor y la fidelidad, va en busca de su amo: “Vengo a yevarme ar patrón d’aquer barquito, que ze lo van a comé los camarone...¿Le parece a osté, ocho días zin azomá la jeta por la caza...? Y por zi argo fartaba, de madrugá piyó Mariquiya er pendingue, pegó un portaso y hasta ahora.”

Hilario:

“Y en vista de to esto,..., serré con er yavín y puze en la puerta u letrero”:

Serrado por pelotera

der ventero y la ventera.

No quiere volver sin su patrón a la venta...Ha habido reyerta en la venta; se ha pegado con Fernando Alcolea. Desde que se fue Gabriel la noche de la pelea (noche del enfrentamiento, navajas en mano), todas las noches se presenta Alcolea en la venta con Paco Velez y “lo satélite y se forma un zafarrancho que mete mieo... Y la pobre de Mariquiya, no hase sino aguantá los temporale, zi le farta el arrimo prinsipá”.

Fernando Alcolea le buscó la boca a Hilario (lo apaleó): “Usté no es capá esto de haserlo con mi amo”. “Con tu amo no lo hago porque está azustao y z’ha escondió...Tu amo es un cobrarde.”

COBARDÍA.....PROVOCACIÓN

PELEA

Gabriel se encabrita, no aparenta dolerle su mujer ofendida, sino el llamarle cobarde, eso a un hombre le encabrita...

Y Gabriel canta:

En juramentos d’amore

mi fe la tengo perdía...

Pero no perdí való

para quitarle la vía

al hombre que me ofendió.

CUADRO SEGUNDO

Acotación escénica (situación):

Exterior:

Fachada de una casa andaluza: ventanas en arco y rejas. Galería de arcos. Mesas con manteles, botellas, copas, bandejas con fiambres. Sillas de enea pintadas de verde y rojo.

Tiempo:

Es media mañana...LUZ.

Está iniciándose una juerga en casa de Fernando Alcolea. Parece que van o vuelven de cacería a juzgar por la indumentaria y las escopetas, los perros...Criados que sirven vino. Va a comenzar una juerga flamenca: parejas de muchachas ataviadas a la andaluza se disponen a iniciar un baile por sevillanas. Suena la guitarra. Invitados, invitadas. Los hombres, ataviados con traje andaluz de montería: traje cordobés, chaquetilla, zahones y canana. Las mujeres, ataviadas como Amazonas andaluzas, con

sombrero de ala ancha, chaquetilla y faldas cortas. Comienza el baile, jaleo y palmas. Toda una estampa lírica de la lírica Andalucía.

Comienza el baile:

*En er sielo la otra noche
se perdieron dos estrellas...
Mi niña se las llevó
para mirarme con ellas.
Me preguntas si te quiero,
yo no te contesto ná;*

*te lo estoy disiendo a vose
con la boquita serrá.*

*Si te encuentro por la calle
pasaré junto a tu vera;
pero si vas con tu mare
pasaré por la otra asera.*

Digna estampa de caza. Paco Velez interviene diciendo: “Levantemo nuestra copa en honor de Diana casadora, quien acaba de desirno cómo se bailan y se cantan las sevillanas en el Olimpo.”

Siempre presente en estos textos populares, en la coplas..., El pueblo y la aristocracia, el gañán y el señorito, el criado y el amo. Dos mundos que se funden en un alma común porque en esencia todos son pueblo en su universalidad. Y ese alma común es el ALMA DE LA COPLA, algo que no distingue de clases, ni oficios, pues brota del corazón del hombre que huele el perfume de una tierra, que mira los campos, que se embelesa con el agua, con el árbol, el vino, la flor, la jara de los caminos, que comparte ese duende lorquiano, ese misterio del alma andaluza.

Recordemos a Rafael de León (aristocracia y pueblo)...

Recordemos a Machado...(en las letras populares reside lo eterno y universal humano que todos sentimos).

Paco Velez: “¿De qué vieja rama descende esta aristocracia nuestra que lo mismo conquista un trono que canta una soleá...? ¿Venimo de lo fenicio, de los griego o de lo romano?. ¿De los godo, con aqueyas barba y aqueyos pie?. No. Estos campos de rosa fina y ese Fernando Arcolea, ejemplo de cabayeros dadivosos y juncales son los herderos de Zyria, el poeta músico cantor de la corte de Damasco, que creó y trajo a España la maravilla del cante jondo.”

ARTE.....	VALOR
SENTIMIENTO	SALVAGUARDAR EL HONOR
QUEJÍO (amor y muerte)	LA HONRA
	El cuchillo
	La sangre
CUCHILLO.....	SENTENCIA DE MUERTE
LORCA	LA NOVIA.....EL NOVIO
	MACHADO
	HERNÁNDEZ

VILLALÓN
CERNUDA
ALBERTI

Toda una estética de lo popular plasmado en coplas de un valor universal.

Venta de la Onsa de Oro: vino, juerga, bullicio, color, cante, mujeres... Y una mujer especial, una estampa de mujer, "presioza": "Marriquiya, casá y desente..." "Porque si fuera marchosita, acababa, no ya con Arcolea, sino con España y Portugal..."

Del asunto de "Arcolea" y "Marriquiya" no deja de hablarse en Córdoba... "Que ella lo sitó en la reja, que acudió Fernando, que se presentó el esposo..." Falsas murmuraciones de la "gente", ese personaje colectivo e innominado.

Veamos ese decir en esta copla muy posterior:

*La gente, tiene la gente,
maldita la condición
de que no habla frente a frente
y murmura sin razón.
En la silla del tormento
no hay dolor como este mío
pero lo que yo más siento,
es que tú te lo has 'creído'.
Por mí ya podéis hablar,
porque me es indiferente,
para bien o para mal,
ya no me dejo llevar
por lo que dice la gente...*

Autores: León, Molina Moles y Quiroga

En la Onsa de Oro don Fernando 'Arcolea' se transforma en "Fernandito er cantaó..." Paco Velez, refiriéndose a Fernando 'Arcolea' dice: "Con toos sus blasone, cuando Dios lo echó ar mundo, dijo: "Ahí va un flamenco de los pies a la cabeza." Y er que nase flamenco lo es aquí, en la Onsa de Oro y en er palaio episcopá."

EL CANTE...ANDALUCÍA

Paco Velez, continúa:"...Cántame Arcolea,..., que zepa er mundo en esta mañana clara como ennoblesen la guitarra y er cante los zeñorito (cabayero y flamenco) d'Ezpeñaperro p'abajo.

Fernando, cantando:

*Una loba perseguía
contra mí se revolvió...
Quiso defender su cría;
tanta lástima me dio
que le perdoné la vía...*

Y sigue...:

*Una yegua encabritá
se gorvió manso cordero,*

*sin poderme derribá.
Soy er mejó cabayero
der Campo de Gibrartá.*

Paco Velez:

“...Y, ahora, vengan los caracoles, ese cante de rumbo antiguo que parece una trensa hecha con er tango, la caña y las alegrías...Vamos a escuchá.

Fernando (Cantando):

*Camino de los toros
iba en calesa,
con su ramo de flores
a la cabeza,
porque todos sabéis,
que está pintando don Francisco de Goya
a las niñas del rey.
¿Quién será esa
que la gente asegura
que es la duquesa?
Yo sé quién é:
jesa es la duquesa
de amanesé!
A la tienda der gazpacho
arrímame, calesero,
que ayí va Pedro Romero
con sus patiyas risás...
Y a mí me gusta verlo de serca,
por ese garbo y esa finura,
con que a la reina de la hermosura
le habló, disiéndole ar pasá:
“Caracoles, caracoles,
tengo que nombrarla a usté
reina de los españoles.”
¡Viva su mare! ¡Y olé!*

Baile, palmas, guitarra...

Ambiente de cacería (caza del jabalí). Se temen cazadores furtivos. Prenden a ‘Grabié’ que aparece como cazador furtivo, merodeando por la zona preparada para Fernando ‘Arcolea’: “Este es el barbián que s’ha metió en er monte coto de contrabando...Acabamo de trincarlo escondío cerca der puesto qu’está preparao pa usté...No debe se ningún lila cuando sabe que en aquel sitio tiene que habé trajín. ¿A qué le tiras tú, sentraña? ¿A la liebre, a la perdí o a las águilas reales?”

Gabriel canta:

*Al hombre que m’ ha ofendió
yo le tiro ar corasón;
si ahora no lo he conseguío,
ya yegará la ocasión*

de darte tu meresío.

(Suenan la guitarra..., con trémolos amargos)

Enfrentamiento.....Duelo

Fernando:

*No me levantes la voz
ni me tires valentías,
que esta riña entre tú y yo,*

*se ha de acabar con la vía
de cualquiera de los dos.*

Intentan acometerse. Los demás los sujetan.

ACTO III

(Sólo un cuadro)

Interior de la venta “La Onza de Oro”, mostrador, anaquelaría, barrilillos en un rincón del mostrador. Dos mesas unidas.

Acotación:

Ambiente festivo.....Navidad. Grupo de personajes (cena opípara)...Mariquilla contempla la alegría del grupo. Hilario toca una zambomba.

Espacio (situación): Al levantarse el telón, el grupo de amigos canta una letrilla llevando el compás con los cuchillos sobre los platos.

Todos cantan:

*Siguiendo una blanca estrella
de Oriente llegan los tres,
en busca del rey del mundo,
que esta noche ha de nacer.
Canta, compañero,
canta con fervor,
que a la media noche
nase el Niño Dios.*

Tiempo:

Es de noche.....Nochebuena.

Algarabía...Elogian a la “Onza de Oro”. Las mujeres gritan: “y si no que se lo pregunten a nuestros maríos, que hasta durmiendo sueñan con la “Onza de Oro”. “Aquí tratan muy bien a los cabayeros”... Fuerte ironía. Intentan de nuevo atacar o hacer malintencionadas insinuaciones a la ventera: “¡No metáis la pata que es Nochebuena...”

Mariquilla: “....¿Se van ustedes enterando? Yo le echo vino a los arrieros, contesto a las buenas noches, respondo a un “viva tu mare” con una sonrisita..., y tengo ar

marío preso. Y en esta soledá tan grande yo sigo siendo una mujé desente. Esto es mu difisi, tanto que..., hay muchas que no lo son ni aun teniendo ar marío ar lao”.

“...Sí, señora...Las malas lenguas no hay quien las caye.”

Siguen las malas lenguas... y Mariquilla, firme, responde: “Párese usté. Lo que dicen por ahí, que viene usté a desírmelo en mi cara, en esta cara que tanto aborrecen las mujeres. Er mundo entero hablaría por boca d’usté...Y yo me río der mundo. Con que, ¡a jincharse de puchero!...Güenas noche.”

No paran las murmuraciones: “A mí me gusta la vergüenza y vergüenza no despachan aquí...” Diálogos ágiles, a penas una pocas palabras, llenas de ingenio, gracejo e ironía, no exentas de malidicencia. ¡Qué mujeres..., cómo largan de Mariquilla, a quien envidian por su belleza...!

Los celos están muy presentes, tema constante en la literatura y en la vida. Sobre todo, constituye uno de los motivos claves en este tipo de piecitas cortas de carácter popular, aflamencadas, fiel reflejo de alma andaluza.

Hilario hace frente a todas estas habladurías, con firmeza: “...Sierre osté la boquita, no ze le vaya a meté argún sigarrón...¡Valiente lagartona...!”

Paralelamente se desarrolla sólo con palabras (comentarios), en boca de un personaje, el tema del amor frustrado, del desengaño y del olvido, al que se intenta llegar con el cante y el vino.

No está presente el señorito Fernando Alcolea, ni su servidor y protector Paco Velez, culpable, al parecer, de que ‘Grabié’ esté preso, es decir, “que ze lo yevaran er día aqué de la casería...”

Paco Velez le echó a ‘Grabié’ la justicia encima diciendo que había amenazado de muerte a Fernando Alcolea en su propia casa.

Y Mariquilla se consume, intentando desbaratar este lío, sin conseguir nada. Ella quiere que lo quiten de sufrir. Ya, en su desesperación, no le importa entregarse a quien sea con tal de que le den la libertad: “...¿De qué me sirve se güena y haberlo quería siempre, si hasta la tierra y er sielo se güerven en contra mía?”

Está dispuesta a abrirle las puertas a Paco Velez con tal de alcanzar la libertad de Gabriel.

Mariquilla: “...Estoy en un desierto de tinieblas mortale, que nadie escucha mi vo y que mis ojo no encuentran un rayo de lu...Que voy andando a tientas por er camino derecho, que tengo los pies yagaos de pisá la mala hierba, y que no pueo má...Y que aquella reja firme que me separa de mi Grabié se tiene que borrar como sea. El único que puede hacerlo...es Paco Vele.”

Herrerilla, joven aflamencado, de buenas intenciones, aunque peligroso porque donde entra siempre la lía..., contesta a Mariquilla: “...Usté no cree que haya en er mundo un hombre capá der bien por er bien...”

Mariquilla: “Hubo uno y lo crusificaron” (Cristo). Y continúa diciendo: “¡Que en la nochesita eterna d’este doló profundo toíta yo me ensiendo en un resplandó d’amanesé! ¡Mi marío, mi Grabié de mi arma! ¡Quiero verlo aunque costara...!”

Herrerilla, en un acto de buena voluntad, entrega dinero para que lo suelten y Mariquilla no tenga que venderse.

Herrerilla: “Mañana lo tiene usté a su vera en libertá provisioná..., sin necesidá de Paco Vele.”

Mariquilla, antes aborrecía a Herrerilla porque una noche en el fuego de la borrachera y oyéndola “cantá una copla, la quiso aprendé a la brava”. Aquella que decía:

*Eres de la caliá
der palomo mensajero...
mientras más lejos se va
más ligero y más sertero
se vuerve a su palomá.*

Ahora esa copla, Herrerilla quiere aprenderla por las buenas: “..., cuando vuerva su marío...Usté se la canta a él..., y yo la escucho.”

Mariquilla:

*Cantá, reí o yorá,
to se lo merese usté,
yo le tengo que resá
como a quer der Gran Podé
qu'está puesto en el artá.*

Se presenta Paco Velez que intenta comprarla con dinero: “...Er marío en la sombra y la casa embargá...” Herrerilla le tiende una trampa a Paco Velez que lleva cinco mil duros. Urde un un plan y le dice a Paco Velez (engañándolo): “...Ahora l’entrego los billete (a Mariquilla) y le digo: “Con veinte de esto suertan a Grabié provisioná”. Y en er mismo instante salimo pa Córdoba en un coche que yevo yo...Y a mitá de camino se para er coche porque le farta el agua. Yo cojo er latón y me pierdo..., y yega Arcolea, y que sigan los dos pa Córdoba..., o pa Tarifa...Trae p’acá...”

Lo ha engañado, y una vez con el dinero en la mano, no lo suelta ni que se ponga en cruz. “...Este dinero vale la libertá de Grabié, que la he pagao yo, con dinero mío. Y no sos lo devuervo mientras que no retiréis l’acusación.”

Sólo Herrerilla ha sido leal, a pesar de andar enamoriscado también de la ventera.

Se oye un toque por “siguiriyas”...

Aparece Gabriel en la puerta del foro con un chaquetón al hombro y el sombrero en la mano.

Canta:

*La nochesita clara,
mi carse s’abrió;
vuervo a tu vera, manque me condene,
preso en mi doló.*

*No me des más penas,
no me des más penas,
que yo seré un esclavito tuyo
hasta que me muera.*

Hilario, fiel servidor, que no cabe en sí de gozo, echa a todo el mundo:

*Zárgase osté cabayero,
porque van a echá sus cuenta*

la ventera y er ventero.

Intervención final de Mariquilla:

“¡Martirio de mi vía, que ya te tengo a mi vera por toa la eterniá! ¡Eres, tú, rey, zeñó de mi querer, coronita d’espina, que yo te bendigo! ¿Qué estrella engañaora te guiaba? ¿Quién azezinó la fe que me tenía, si yo he sío siempre güena y no conozco er coló der remordimiento? Enselaíta por tus despego, te vigilaba hasta dormío, selaba tus paso, seguía con mis ojito el rayo de los tuyos y te veía roando por un queré calquiera! Y quise darte a bebé la ponzoña que tú me diste...Y ya te tengo, prisionero mío de por vía, por milagro de los selo. Prisionero de este queré nuestro que se moría y renase para nuestra gloria en el instante mismo en que desciende ar mundo el Niño Dio. ¡Mi Grabié!”

(Marquilla queda arrodillada, abrazada a Gabriel).

Gabriel:

*Yo vi una noche mortá
junto a tu reja floría
que un hombre quiso arrancá
con sus mano mardesía
las rosas de mi rosá.
Quise matar mi pasión
atormentao por los selos;
m’engañaba la ilusión,
que en er mundo no hay consuelo
pa mi triste corasón.
Y ahora vuervo arrepentío,
porque siempre fuiste buena;
zi no m’has aborreció
déjame borrar las penas
con tus besos y los míos.*

Podríamos concluir diciendo que, en esencia, este texto comparte características similares a anterior anterior, tanto temáticas como formales, diferenciándose apenas en algunos elementos circunstanciales. Teniendo en cuenta que este último, *El alma de la copla*, es continuación del anterior. Estrenándose con un año de diferencia.

En estos dos textos que pueden considerarse, junto con *Las calles de Cádiz*, fundacionales del género folklórico, se dan características similares (tanto en lo referente a fonética³¹¹, rasgos gramaticales³¹², léxicos³¹³ como a los motivos, temas,

³¹¹ La fonética andaluza, con sus peculiares acortamientos de palabras, se pone al servicio de la concisa métrica, y de la expresividad. Encontramos aféresis de palabras, como “e” por “de” y “tan” por “están”. Hay apócope de muchas palabras: “to”, “na”, compá, usté...

La preposición para se encuentra casi siempre apocopada en “pa” (como hemos podido ver en los textos comentados) ; asimismo el indefinido todo, con sus plurales, diminutivos, etc., aparece como “tó”, “toa”, “tos”, “toito”...

En estas peculiaridades del acortamiento podemos considerar (ya se ha comentado) la pérdida de la consonante “d” intervocálica, tando en participios pasivos, cuya aparición es muy frecuente,

“emborrachá”, “crusificá”, “querío”, “aplaudío”, “arreglaíto” como en palabras de terminación similar como “marío”, “quejío”, “puñalá”, “tajá” y en otras palabras como es el caso de: “na” te pío” (en lugar de nada te pido); o en el caso de mala “vía” por vida.

Otro fenómeno de orden fonético puede ser la metátesis vocálica. Tan popular, de “naide” por nadie y que ha aparecido con frecuencia en los textos de los libretos anteriores. Asimismo característica la vacilación y consiguiente cambio de vocales átonas: “osté” por usted.

En sentido contrario al acortamiento, aparece la prótesis de prefijos, de gran expresividad: “aluego” por luego. “adentro” por dentro, “ensoñé” por soñé..., y, así, multitud de ejemplos como hemos ver. También juegan un importante papel en estos textos de habla andaluza, las aspiraciones faríngeas, resultando, asimismo muy expresivas. La aspiración de la “h” es un fenómeno muy frecuente: “jumo” por humo, “jambre”, por hambre; los “jipíos” del canto “jondo”; “jarta” por harta, “jechura” por hechura. También hay casos en que la aspiración se muestra como marca de plural, antepuesta curiosamente al sustantivo, a modo de residuo de un artículo plural elidido: y así como en el caso de “sentrañas” aparece sin aspiración-siendo ésta una voz muy andaluza-, tenemos también-ya con aspiración “jansias”. (Vid. Vocabulario Andaluz de Alcalá Venceslada).

De otro lado, el seseo, el ceceo y el yeísmo son fenómenos muy manifiestos como hemos comprobar en los dos primeros textos. Tal vez, más discretamente el primero, si tenemos en cuenta que el alma del canto radica fundamentalmente en la zona rural de Andalucía, es decir, en el agro andaluz donde es más frecuente el ceceo. No obstante, hemos podido encontrar algunas muestras significativas de seseo que ponen de manifiesto la confusión de sibilantes: “destrosaíto”, “desgrasiao”, “floresío”, “maresita”... En lo relativo al yeísmo, domina en casi toda Andalucía. Este rasgo es muy frecuente: “yanto”, “yeba”, orguyo, yaves; también se manifiesta en ciertos nombres de coplas como “seguiriyas”...

³¹² Determinados rasgos fonéticos nos introducen en el terreno gramatical, originando giros muy andaluces, como ocurre con la relación de la “d” (final de palabra) del imperativo plural, que da lugar a la utilización de la forma de infinitivo, como en el caso de: “amarme”, en lugar de amadme; “tener” piedad de mí, por tened piedad de mí; “traerme” por traedme...

También resulta muy significativa la discordancia numérica que se da en la oración entre sujeto y predicado, casi siempre, por relajación y pérdida de la “s”, como hemos podido comprobar en abundancia de casos en los textos anteriores. Así: “Me encanta los labios de esa gitana”; “Bendito sea tus andares”... También resulta significativa la redundancia gramatical- no necesaria para el sentido- de pronombres personales y adjetivos: “yo estoy en el colmao”; “yo soy feliz al ver como tú me acaricias con los dedos de tus manos”; “yo voy cantando...” (es además, el título de una canción creación de Juanita Reina); “me voy yo con mis penas”... También habría que destacar, en esta línea, la importancia de los dativos éticos como: “se me fue de la verita mía” o “tú te viniste a la vereita mía, cuajá de yerba...”

También pueden verse casos de redundancia, no ya pronominal, como es el caso del pleonástico adverbio “no”, que se utiliza con frecuencia para reforzar abundantes expresiones andaluzas: “nunca te daré mis mimbres hasta que “no” seas mi marío”...

Por otra parte, ya lo hemos referido, es muy frecuente el uso de sufijos diminutivos, dada la expresividad que aportan y el aire tan típicamente andaluz que transmiten. El diminutivo en -ito, propio de la zona occidental de Andalucía, aparece en numerosas ocasiones. Así encontramos: “estoy “crusificaíto” por tu queré”; “por culpa de unos ojitos negros, negros negritos...”; “la verita verde, cuajá de yerba...”

También son muy sugerentes los diminutivos que no afectan a adjetivos o a nombres, sino a adverbios o a formas verbales. En el caso de adverbios: “hasta alueguito”, “pasa, mi arma, “adentrito”. En el caso de locuciones adverbiales: “estoy “a puntito” de salir”; “está cantando “por lo bajini”-uno de los pocos ejemplos de diminutivo distinto a la forma -ito.

También aparecen con frecuencia en formas de gerundio y de participio verbal, especialmente típicas del andaluz: “nos vamos “andandito”; “ya vienen los reyes magos “cargaíto” de juguetes” o el caso de: “me s’ha “orvidaíto” s’entrañitas mía”. Resulta indiscutible la expresividad connotativa que los diminutivos comunican a la dicción popular.

³¹³ En lo referente al léxico es muy significativa la constante y testimonial presencia de préstamos del caló como hemos visto en los textos: las “duquitas”, los “sacáis”, yo te “camelo”, los “pinreles”, “diñar”, “diquelar”, “tumbagas”. Cuando estas voces se acumulan en una canción, se acrecienta su tipismo. Resultan asimismo muy expresivos términos-generalmente adjetivos- acabados en -ero como “un

situaciones, personajes, etc.) a los que veremos a continuación. Por ello, creemos interesante hacer referencia a los mismos, pues los podemos, asimismo, ver en los distintos libretos que vayamos presentando.

LAS CALLES DE CÁDIZ (1933)

Encarnación López Julve *Argentinita*, que había estudiado a fondo los cantes y bailes gitanos de Jerez y Cádiz, monta con ellos, en 1933³¹⁴, un espectáculo titulado *Las calles de Cádiz*, en el que lleva como figuras destacadas a tres viejas glorias gitanas del mejor baile flamenco: Juana la *Macarrona*, *La Malena* y Fernanda Antúnez, las tres jerezanas³¹⁵ además del cantaor Rafael Ramos Antúnez, más conocido por *El Gloria*, o *Niño Gloria*, quien es la figura central de la estampa titulada “La Nochebuena de Jerez”³¹⁶.

mosito “pinturero...” (Vid. Rebolledo, Tineo, *Diccionario Gitano-Español y Español- Gitano*, Edición facsimilar de la de 1909, ed. Servicio de Publicaciones de la Universidad de Cádiz, Cádiz, 2006).

En cuanto al estilo, los autores, que muestran una gran compenetración con el sentir del pueblo, destacan rasgos rasgos muy andaluces, como la frecuente hiperbolización junto a una desbordada imaginación que se manifiesta por lo general, mediante el uso y frecuencia de metáforas, símiles e imágenes, traídas por la debordante e irrefrenable imaginación del pueblo. Son hermosísimas las expresiones metafóricas: “el clavel de tus mejillas” ; “cuchillitos de agonía” (título de una canción, creación de Marifé de Triana)...

Como ya apuntamos, anteriormente, resulta notable y sorprendente el fuerte sentimiento de confraternidad con la naturaleza (instinto, irracionalidad, quejío ancestral, lamento...) plasmado en coplas: un eco de afectividad telúrica del pueblo andaluz en comunión panteística. Así como elementos naturales se humanizan, también las acciones humanas se conciben desde el punto de vista de la naturaleza en un casi místico abrazo.

³¹⁴ Dos años antes, en 1931, *Argentinita* había impresionado otros cinco discos, con diez canciones populares andaluzas, recogidas por Federico García Lorca e instrumentadas por éste que, como es bien sabido era, además de grandísimo poeta, un músico de fina sensibilidad, y que es quien acompaña al piano a la cantante y bailarina, que interpreta los temas populares, acompañándose de sus propias castañuelas.

Más tarde, en la temporada de 1939-1940, con su hermana Pilar, Antonio Triana, el guitarrista Carlos Montoya y el pianista Rogelio Machado, *Argentinita* recorrería Estados Unidos, Chicago, Nueva York, San Francisco..., como la “Spain’s number one dance”.

³¹⁵ Las venerables maestras llenaban de alegría, en cada actuación, con la gracia de sus bailes eminentemente jerezanos, *Las calles de Cádiz* inmortalizadas por el genio sin par de *Argentinita*; cuya patente cedería años más tarde a Conchita Piquer, para que ésta hiciera el mismo espectáculo, llevando igualmente a *La Macarrona* y a *La Malena*, pero prescindiendo del *Gloria* y de *La Fernanda*. También el cantaor Manolo Caracol haría mucho más tarde, este fantástico espectáculo, dicen que sacado de la realidad de las calles gaditanas-según Pericón de Cádiz, que hizo de zapatero remendón, con La Piquer- y que, desde luego, parece haber sido el mejor, o uno de los mejores espectáculos flamencos, que jamás se representaron en los escenarios españoles, a lo largo de todo el siglo XX.

³¹⁶ Éste posteriormente lo llevaría al disco; siendo posiblemente el primer villancico que se registrara en discos de pizarra. *El Gloria*, era en aquellos momentos uno de los dos o tres mejores cantaores que había en España y, sin duda, el mejor festero. Creador del villancico flamenco y eminentemente saetero, así como personalísimo fandanguero y conocedor y brillante ejecutor de otros muchos cantes-la mayoría, impresionados en discos de pizarra-, como el martinete, la soleá, la seguriya y el recio fandango de Lucena al que da aire de grandeza con su sello personal. *El Gloria* había nacido en 1893 y era dos años mayor que Encarnación López. Cuando forma parte del espectáculo *Las calles de Cádiz*, se encuentra en su mejor momento artístico, gozando de poderosa voz y plenas facultades.

No tenemos noticias de que *Argentinita* representara este espectáculo en Jerez, a pesar de que su estreno se lleva a cabo en Cádiz; aunque el estreno oficial fuera en el *Teatro Español*, de Madrid, el 16 de octubre de 1933. Pero, por razones que desconocemos, tal vez por repentina indisposición de Encarnación, sería su hermana Pilar López, la que el 21 de mayo de 1934, presenta en el *Teatro Villamarta* de Jerez, como “el acontecimiento artístico de la temporada”, tanto “Las calles de Cádiz”, como la estampa “La Nochebuena de Jerez”; acompañada de las maestras *Macarrona* y *Malena* y el cantaor *El Gloria*. Como pareja de baile de Pilar, Rafael Ortega y, además, como músicos acompañantes, el pianista Enrique Luzuriaga y el guitarrista Manuel Rueda.

El libreto del espectáculo es de Jiménez Chávarri, seudónimo de Ignacio Sánchez Mejías, donde se incluyen varios números de danza clásica, entre los que figuran *La danza del fuego* del maestro Manuel de Falla.

A pesar de no contar en esta presentación en Jerez, con su directora, coreógrafa y primera figura, Encarnación López *Argentinita*, es tal el éxito que la compañía se ve obligada a repetir su actuación al día siguiente. La prensa jerezana subraya el grandioso éxito obtenido por todos los artistas, especialmente por los tres jerezanos y por Pilar López y Rafael Ortega, que encabezaban el cartel.

Al hilo de este acontecimiento teatral, curiosamente hemos de apuntar que la última vez que, con anterioridad, habían actuado en Jerez, Pilar López y Rafael Ortega, formando pareja, fue a principios del mismo año 1934, en el fin de fiesta que se acostumbraba a hacer, después de una película de cine, protagonizada en aquella ocasión por Bárbara Stanwyck; bailando ambos acompañados por un pianista, obras de Falla, Albéniz, Turina y una recopilación de las canciones que instrumentara García Lorca.

Según fuentes consultadas, ésta sería la última vez que se escuchó en Jerez la música de tales canciones, interpretadas en vivo; aunque parece ser que sólo en su parte bailada, pues la prensa no dice nada de que fueran cantadas. Como hemos hecho referencia, de *Argentinita* tampoco tenemos referencias de que actuara en Jerez, en ninguna ocasión, con este espectáculo³¹⁷.

Pero volviendo a los artistas jerezanos de raza gitana que formaron parte, tanto de la compañía de *Argentinita*, como de la de su hermana Pilar López, además de *El Gloria*, del que ya hemos hablado, sería interesante reseñar algunos datos sobre su prima Fernanda Antúnez, *La Macarrona* y *La Malena*.

La Fernanda contaba 67 años cuando se la llevó *Argentinita*, para su espectáculo *Las calles de Cádiz* y, desde muy joven, había bailado en los cafés cantantes y en distintas compañías, casi siempre en unión de su hermana Juana Antúnez, y de *La Macarrona* y de *La Malena*. Como su hermana Juana, era una gran intérprete de las alegrías, así como de los tientos. Dicen que tenía gran majeza y buenas hechuras para el baile, al que dedicó toda su vida. Con el elenco estuvo *Argentinita* apenas dos años, pues enfermaría, falleciendo, en Sevilla, en 1935.

En cuanto a Juana *La Macarrona*, contaba 73 años cuando participó bailando en *Las calles de Cádiz*, pues había nacido en 1860 y ya era toda una leyenda, por la que Encarnación López sentía verdadera veneración. El nombre en los carteles de esta

³¹⁷ En anteriores ocasiones, con trece años, en 1912, y con veinticinco, el 10 de febrero de 1923, Encarnación López había estado visitando la ciudad y las bodegas de González Byass. En esta última ocasión, acompañada de su hermana Pilar, aún niña.

celebérrima bailaora jerezana, indudablemente daría prestigio y garantía a la compañía de la bailarina y cantante, por lo que ésta no dudó en contratarla, pese a que Juana Vargas ya no estaba para muchos trotes y hubo de resistirse bastante, antes de embarcarse en una nueva aventura artística, que le llevaría algún tiempo rodando de un lado para otro, viajando en trenes y alojándose en pensiones por numerosos pueblos de España. Pero, la oferta parece que fue tentadora y, a los 73 años, la necesidad siempre obliga; máxime en una época en que los artistas flamencos no contaban con ningún tipo de ayuda en su vejez³¹⁸.

En cuanto a la tercera bailaora jerezana de la compañía de *Argentinita* es *La Malena*, llamada Magdalena Seda-o de la Cera, como sus antepasados-Loreto, diez o doce años más joven que su prima *La Macarrona*. *Malena* era sobrina, a su vez, de otra gran bailaora jerezana, Mariquita *La Chorrúa*, y emparentada con la familia materna de Manuel Torre. En su plenitud artística, también bailó en los cafés cantantes de Sevilla, Madrid y Barcelona, viajando a Rusia con el maestro *Realito*, en 1911. En el 33 y en el 34 actúa junto a *Argentinita*, en *Las calles de Cádiz* y en 1936, baila todavía en el sevillano Salón Variedades, después de haberlo hecho en el Kursaal. En 1940 Conchita Piquer la vuelve a enrolar en el espectáculo cedido por Encarnación López. Más tarde dirige su propio y último espectáculo, titulado *La Malena y sus gitanas*, en el Casino de la Exposición sevillana³¹⁹.

³¹⁸ Juana *La Macarrona* (Vid. *Flamencos de Jerez*, 1961), tuvo una larga y fructífera vida artística y fue la reina indiscutible de los cafés cantantes y de los tablaos, desde finales del siglo XIX hasta los años treinta del siglo XX. A ella le cantaron los más grandes y sus guitarristas fueron, también, los mejores de su tiempo. Desde Javier Molina y Ramón Montoya, hasta el Niño Ricardo. En Sevilla, había bailado en el *Café de la Escalerilla*, en el *Silverio* y en el *Burrero*. En Málaga lo hizo, durante dos años consecutivos, en el *Café de las Siete Revueltas*. También bailó en Barcelona, en el *Café Villarroza*, de Miguel Borrell (padre) y en el *Café Romero*, de Madrid, volviendo a Sevilla, para reaparecer en el *Café del Burrero*. En 1889, debuta en París, en el *Gran Teatro de la Exposición Universal*, y en París la pinta, nada menos, que Toulouse Lautrec; volviendo a la capital francesa en 1912, para ofrecer un solo recital, ya consagrada como la máxima figura del baile flamenco.

En 1914, Juana Vargas *La Macarrona* se presenta en el célebre *Café Novedades*, de Sevilla, alternando con su prima *La Malena* y otros grandes artistas. Cuatro años más tarde la encontraremos bailando en el *Kursaal* Internacional. En 1922 baila como invitada de honor en el concurso de Cante Jonde de Granada y participa, en Madrid, en una grandiosa cumbre artística, junto a su paisano “El Estampío”; regresando a Sevilla, para bailar en el *Salón de Variedades*, un año después. En 1925 inaugura la parrilla del Hotel Alfonso XIII, considerado uno de los mejores de España y, en 1926, el empresario Vendrines la contrata para una turné por teatros y plazas de toros, junto a las máximas figuras flamencas del momento. En 1930 la encontramos en Barcelona, en un elenco reclutado por el maestro Realito. Hasta que, por fin, en 1933, pasa a formar parte de *Las calles de Cádiz*.

Parece ser que es, en esta época, en pleno esplendor artístico, aunque ya mayor, pero muy bella todavía, cuando la pinta el famoso pintor sevillano Alfonso Grosso. En sus mejores años, Juana *La Macarrona* gozó de singular belleza, siendo una mujer hermosísima, a juzgar por las fotografías que se conservan y por las etiquetas de vino de Jerez, en las que aparece su rostro, verdaderamente radiante. En 1946 se le rindió un homenaje en Sevilla y, un año más tarde, fallece en la capital andaluza, a los ochenta y siete años de edad.

³¹⁹ Ya muy anciana, casi octogenaria, hecha toda una reliquia del mejor baile de toda una época, esta misma ciudad le rendirá un merecido homenaje en sus Festivales de España, bailando junto al genial Antonio. Esta fabulosa maestra del mejor baile flamenco jerezano, muere, en Sevilla, en 1956, saltando para siempre al Olimpo de la gloria y del recuerdo.

Decía el cantaor, Pepe el de la Matrona, que “La Macarrona” y “La Malena” fueron para él, “las dos mujeres a las que había visto hacer el baile de mujer, más exacto”, y también más perfecto y completo³²⁰.

Fernanda Antúnez, Juana *La Macarrona* y *La Malena*, son tres nombres gloriosamente históricos en el baile de Jerez y, en general, en el baile flamenco de todos los tiempos. Nombres inolvidables que permanecen en el recuerdo. Y a los que *Argentinita* tuvo el buen acierto de rescatar y encumbrar, aún más, si cabe, llena de admiración y respeto, hacia estas tres venerables madres y maestras de la tradicional manera de hacer y entender el baile gitano de Jerez.

Llevándolas en su Compañía, en el ocaso de sus vidas, Encarnación López Júlvez *Argentinita*³²¹ dignificó el arte mitológico de estas tres diosas del elegante braceo y del

³²⁰ Por otro lado, hablando de “El baile jerezano”-en *Itinerarios por las calles de Cádiz*. Varios Autores. Jerez, 1959- (Vid), el poeta de esta tierra, José Manuel Caballero Bonald, nos dice que “en los bailes de mujer, donde la gallardía de la figura y el tino de la expresión buscan asiento de cintura para arriba, la escuela de *La Chorrúa* y de *La Sorda*, *La Macarrona* y de *La Malena*, tuvo ya gloriosas consecuencias. Juana Bargas, *La Macarrona* como ya había hecho su antecesora Josefa Vargas, le injertó al baile una antiquísima fuerza emotiva, llena de feminidad y de gracia, como en las soleares de su creación.

Todo lo que había en el interior de su cuerpo se le iba convirtiendo en una cadencia sensual y estática. Su expresividad era su misma sangre trastocada en figuras de ardiente y alado estupor. Y por la cintura, por los brazos, le subía el chorro de la danza, puro y volcánico, desde no se sabe qué hondos sedimentos, qué milenarias civilizaciones. Con *La Macarrona*, se reparten la más extensa gama de toda una época, *La Malena* y *La Sordita*, dándose el caso curioso de ser jetrezanas las tres, para una mayor gala de imponderables. Esta coincidencia de nación, nos hace pensar que a veces la tierra- Manuel Torre y Antonio Chacón, rectores de su tiempo del cante jondo, eran también de Jerez-representa algo más que un mero accidente geográfico; para el baile y para el cante, en la mayoría de los casos, es una jerarquía, una casi insólita patente de virtud”.

Y continúa Caballero Bonad diciendo que “el baile de *La Malena*, aprendido de *La Chorrúa*, fue como un dasatado vértigo de la inspiración, como un eléctrico sobresalto de la carne. Cuentan que, en algunos momentos, la bailaora ase sometía a un continuado síncope que daba terror mirar, que encrespaba de patetismo la misma atmósfera donde se producía”.

³²¹ La relación entre el torero Ignacio Sánchez Mejías y *Argentinita* duró más de una década y fue magnífica para ambos, no sólo en el aspecto sentimental sino también en el artístico. Gracias a Encarnación el torero entró en contacto con los jóvenes poetas del 27: Alberti, Gerardo Diego y sobre todo Federico García Lorca, que llamaba “comadre” a *La Argentinita* y colaboró con ella en distintos proyectos artísticos. Para Encarnación preparó Lorca las versiones musicales de canciones populares como *Los cuatro muleros* o *Los Pelegrinitos*. De su colaboración salió el espectáculo “Café de Chinitas” que se estrenó en Nueva York, con gran éxito de público. A Ignacio, apartado de los toros y dedicado a un sinnúmero de actividades, incluyendo la de autor dramático, le gustaba mucho pasear con Encarnación por Manhattan y sentarse en algún banco de los pequeños parques bajo los rascacielos, donde nadie conocía al torero ni a la artista. Fueron años muy felices, pero la nostalgia de los aplausos y acaso un oscuro deseo de terminar su vida en la plaza en plena gloria, como su ídolo Joselito, lleva a Sánchez Mejías de nuevo a los ruedos en 1934. Y llega la muerte, tras la cogida del 11 de agosto en Manzanares. A *La Argentinita* ni siquiera le quedó el consuelo de acompañarle en sus últimos instantes. Su esposa legítima y sus hijos pasaron por la clínica madrileña donde entró consciente y salió cadáver, tras una atroz agonía. El torero continuó casado con Lola Gómez, pues en esos años no existía el divorcio. Ambos aparentaban un matrimonio estable por el bien, sobre todo, de sus hijos. Lola siempre estuvo pendiente de los demás, como madre y esposa, y fue el ejemplo de una mujer fuerte y doliente al mismo tiempo, que supo sobrellevar la situación desde el silencio y desde la pena callada de su corazón.

Sabemos que Encarnación López ya conocía a Ignacio, cuando éste era banderillero de *Joselito*, aunque no entablarían su idilio hasta más tarde. Ella dejó prendado a *Joselito*, pero la muerte de éste truncó una relación formal y dejó desconsolada a *La Argentinita*. Para superar esta desilusión se fue a trabajar a América: Buenos Aires, Chile, Cuba, México... y en este último lugar fue en donde se volvió a

airoso baile de cintura para arriba, donde radica el garbo y la majestuosidad de todo baile llamado flamenco, en el que ellas crearon escuela³²².

Tras reseñar tan significativo elenco que acompañó a *Argentinita* en la representación del libreto creado para la genial artista por Ignacio Sánchez Mejías³²³, haremos referencia a algunos interesantes aspectos del mismo. Las canciones que acompañaban al texto eran de García Lorca, creadas sobre base popular, y el resto de la música, de Manuel de Falla; la coreografía de Encarnación López, los bocetos de Ontañón y los artistas eran gitanillos de verdad que Ignacio, productor y director, trajo de Cádiz, La Isla o Jerez.

También rescataron para la escena a las más famosas bailaoras gitanas, ya mencionadas, que a finales del siglo XIX triunfaron, como ya hemos dicho, en el sevillano *Café del Burrero*. Las estrellas eran Encarnación y su hermana Pilar, alternándose, pero, con acompañamiento de Manolita la *Maora*, Paquita la del *Morao*, Curro y Pablo Jiménez, *El Churri* y *El Titi*...entre otros cantaores y bailaores con destacada actuación de chiquillería. El espectáculo, trataba de insertar en un poema dramático formas genuinas y antiguas del folclore popular andaluz, desde la canción de corro a los villancicos pasando por diversos palos del cante. El éxito fue total, tanto de público como de crítica. Es el mejor momento, en lo personal y en lo profesional de *La Argentinita*, que si bien no llega a eclipsar a Antonia Mercé, se equipara a *La Argentina* en mérito y reconocimiento. Y que forma con Ignacio una de las parejas más famosas de España, sólo comparable a la de Rafael *El Gallo* con Pastora Imperio. Encarnación era una mujer muy atractiva, “una mujercita de rostro agraciado, de

encontrar con Ignacio; desde entonces surgió un lazo sentimental que no se rompería hasta el día en que murió el torero.

³²² Hoy día definitivamente cerrada para siempre por falta de alumnas; y en cuya aula tuvo mucho y bueno que ver, la magistral Pilar López, continuadora de la obra de su hermana Encarnación, a la muerte de ésta, en 1945, en el Medical Center, de Nueva York; cuidando de transmitir a las nuevas generaciones todo lo que de *Argentinita*, *Fernanda*, *Macarrona* y *Malena* había aprendido, en aquel tiempo en que, juntas, vivieron los años más deslumbrantes de la danza en España.

Pilar López, la gran maestra de los últimos tiempos, heredera no sólo de *Argentinita*, sino de las viejas glorias jerezanas, ha sido la continuadora y la única que ha conocido y guardado como nadie, el legado histórico de aquel baile de nuestras abuelas gitanas; ayer aire en movimiento y hoy mitos inalcanzables; espejos donde ya nadie quiere mirarse; ejemplos que hoy de nada sirven; rastros y huellas que nadie sigue.

Tal vez porque el baile flamenco sea ya otra cosa, ajeno a la tradición a la que entregaron sus vidas de enaguas almidonadas, aquellas sublimes sacerdotisas del templo de Telethusa, la virgen madre de las más grandes bailaoras; aquellas que supieron aceptar el divino sacrificio de la danza, y que por eso acabaron con los brazos tronchados y los escorzos abiertos; mientras se les escapaba la vida al ritmo siempre a compás del propio corazón; tan dadivosamente entregado y repartido, en el altar de los más flamencos y delicados gestos inmarichitos de un baile que desapateció irremisiblemente para siempre de los escenarios españoles.

(Vid, de la Plata, Juan, *La Argentinita y Las calles de Cádiz*, Cátedra de Flamencología de Jerez, Revista de Flamencología, Jerez p. 33.) .

-Jiménez Lo Santos, Federico, *Encarnación López Julve: La Argentinita*, El Mundo, 26 de julio, 1998.

³²³ La inquietud y las ilusiones que vivían en el interior de Ignacio Sánchez Mejías condujeron al diestro a los caminos del arte. Así pues, el flamenco y el baile español también fueron abordados por el torero formando parte de éstos su variado repertorio literario, cultural y artístico. Esta nueva experiencia la protagonizó junto a Encarnación López Julve, *La Argentinita*, excelente bailaora, coreógrafa y cantante hispanoargentina.

grandes ojos, talle esbelto y encantadora sonrisa”³²⁴. Su gracia encandiló primero a Joselito y después a Sánchez Mejías.

En la década de los veinte del siglo pasado, Encarnación López Julve estuvo trabajando en Madrid y así estaba cerca del torero. En 1926 tuvo un retiro momentáneo que pesaba sobre ella. Ignacio pronto comprendió que Encarna necesitaba volver a los escenarios, pues era un espíritu inquieto como él, por lo que ya desde entonces floreció en el diestro el pensamiento de un espectáculo pensado para *La Argentinita*, que se fraguaría definitivamente años más tarde.

En verano de 1929 el proyecto seguía en marcha. En Nueva York coinciden *La Argentinita*, Sánchez Mejías y García Lorca. A cambio de la conferencia que Ignacio ofrecería en la Universidad de Columbia, el poeta arreglará cuatro canciones populares para Encarnación López, algunas ya citadas con anterioridad: *Los cuatro muleros*, *Anda jaleo* y *Sevillanas del siglo XVIII*, que se incluirán en el número que tenía en mente la pareja. En realidad, la idea de un nuevo espectáculo no sólo fue del diestro, sino también de la coreógrafa y bailaora hispanoargentina. Ella era muy creativa y tenía amplias miras, puesto que, como Sánchez Mejías, no se conformaba con lo existente y quería innovar y dejar su sello en la cultura española: “(...) Pretendía elevar la canción y el baile español hasta niveles desconocidos. Por eso mismo, su arte, tan nuevo, no agradaba a todos”³²⁵.

El espectáculo se llamaría *Las calles de Cádiz* y tanto Encarnación como Ignacio participarían activamente en la confección del espectáculo. Pero no sólo eso, crearon, como ya se estaba haciendo en otros países europeos, *La Gran Compañía de Bailes Españoles*, según relata Andrés Amorós en su biografía del torero: “A partir de las canciones populares recogidas por Federico, idearon un espectáculo más ambicioso y un nuevo elenco: *La Gran Compañía de Bailes Españoles*”³²⁶.

Como se ha dicho, Ignacio Sánchez Mejías firmó el texto con el seudónimo de Jiménez Chávarri. No utilizaría su verdadero nombre, puesto que para él las estrellas indiscutibles de la obra eran *La Argentinita* y las personas de sabor popular que trabajaron en ella con la gracia y el arte gitanos de Andalucía. Ignacio Sánchez Mejías “asumió las funciones que podríamos llamar de autor, director de escena, empresario, coordinador...”³²⁷.

Como ya hicimos referencia en páginas anteriores, *La Argentinita* se encargó de la coreografía y el decorado fue confeccionado por Ontañón. Había composiciones populares, armonizadas algunas por Federico García Lorca, que tanta pasión sentía por el flamenco y el folclore español³²⁸, y obras de otros compositores como Manuel de Falla:

“Entre los que confeccionarían el espectáculo de *Las calles de Cádiz*, cuyo texto firmaría Jiménez Chávarri, pseudónimo ideado por Sánchez Mejías, que, a estas alturas-1932-ya tenía cierta experiencia como autor teatral. Asesorado por García Lorca, que aportó varias canciones populares por él salvadas del olvido, fueron concretándose varias estampas de auténtico sabor, para las que *La Argentinita* creó

³²⁴ García- Ramos Vázquez, A./Narbona, F. : *Ignacio Sánchez Mejías. Dentro y fuera del ruedo*, p. 191.

³²⁵ Amorós, A. : *Ignacio Sánchez Mejías*, p. 158.

³²⁶ *Ibidem*, p. 162.

³²⁷ Amorós, A. / Fernández Torres, A. : *Ignacio Sánchez Mejías, el hombre de la Edad de Plata*, Ed. Almuzara, Córdoba, 2009, p. 339.

³²⁸ Pineda Novo, D. : “Lorca y el flamenco” *Monteagudo*, nº 12, Universidad de Murcia, 2007, pp. 169-184.

una bellísima y original coreografía mientras Ontañón se ocupaba de los bocetos de los decorados. La música procedía casi toda del acervo popular, aunque también había obras de de Falla y de otros compositores contemporáneos”³²⁹.

Ignacio Sánchez Mejías fue contratando durante un tiempo a artistas no profesionales en su mayoría, gentes que malvivían de las escasas propinas que sacaban cantando en lugares muy modestos de Jerez y Cádiz, pero que tenían un arte muy puro, de raíces profundas. Además, contrató a artistas ya olvidados en los escenarios españoles y de los que ya hicimos referencia como *La Macarrona*, *La Malena*, *La Fernanda* y el bailar Rafael Ortega. Actuando como estrellas indiscutibles del arte *La Argentinita* y su hermana Pilar López, bailarina de excepción.

Rafael Alberti recuerda en *La arboleda perdida* los esfuerzos de Ignacio por contratar a estas personas. Su relato resulta interesante leer en su totalidad, ya que está impregnado de anécdotas muy curiosas durante su viaje a Rota:

“Pero nuestra tranquilidad duró bien poco. No llevábamos ni una semana por aquellas arenas, cuando se presentó Sánchez Mejías proponiéndonos acompañarlo a Jerez. Proyectaba ya Ignacio la compañía de bailes andaluces que-encabezada por *La Argentinita*-, adquiriría después, con la ayuda de Lorca, renombre universal. Iba a la caza de gitanos, “bailaores y cantaores” puros, que no estuviesen maleados por eso que en Madrid se llama “la ópera flamenca”. Y nada como Jerez y los pueblos de la bahía para encontrarlos. ¡Qué fantásticos descubrimientos hizo nuestro amigo en aquella gira! Al lado de la figura monumental de “Espeleta”, que parecía un Buda cantor, extrajo Ignacio de las plazas y patios recónditos toda una serie de chiquillos, bronceados, flexibles, cuyas extraordinarias contorsiones llegaban a veces hasta la más escandalosa impudicia. Pero su más grande adquisición la hizo luego, en Sevilla, con *La Macarrona*, *La Malena* y *La Fernanda*, tres viejas y ya casi olvidadas, cumbres del baile. La última, anciana que apenas podía tenerse en pie, había alcanzado a bailar con *La Gabriela* y *La Mejorana* en el famoso *café del Burrero*. Ningún gitano rechazó las proposiciones de Ignacio. Todos, más o menos a tiros con el hambre, decían que sí, llena de fantasía la cabeza ante la idea de correr mundo. Sólo hubo uno que dijo que no. Y fue allí, en Jerez, al día siguiente de nuestra llegada.

Estábamos en el cuarto del hotel, dispuestos para salir a la calle, cuando alguien empujó a la puerta, preguntando:

-¿Está aquí don Rafael Alberti, el empresario más grande “del varieté” de España?

Una de las bromas de Ignacio. Clavada. Efectivamente muerto de risa apareció enseguida tras el gitano: un tipo vivaz de unos cuarenta años, cimbreante, afilado, blanquísimos los dientes, todo él repicando alegría.

-Soy el “Chele” (¡ole!, ¡ole!), y vengo aquí para que usted me contrate.

-Bueno-le respondí muy serio, dentro ya del papel que Sánchez Mejías acababa de asignarme-. ¿Y qué sabes hacer “Chele”?

-¿Yo? ¡El baile del cepillo!

Y agarrando uno, la ropa, que había sobre la cama, se marcó un fantástico zapateado, cepillándose a la vez, con ritmo y gracia, el pantalón y la chaqueta.

-¡Bravo!- le dije-. Va a ser un número magnífico. Contratado, desde este instante.

³²⁹ García-Ramos Vázquez, A. /Narbona, F. : *Ignacio Sánchez Mejías*, op. cit. pp. 194-196.

Entonces terció Ignacio:

-Muy bien, "Chele", pero escúchame ahora. Te vamos a pagar, además de vestidos, fondas y viajes, diez duros diarios sólo por ese número: el baile del cepillo. ¿Qué te parece?

-¿Diez duros?-se quedó pensativo un rato grande. Y luego:- ¿Tiene usted por ahí un lápiz, don Ignacio?

Maravillados, nos miramos los tres. Ignacio, sin decir palabra, se lo dio. El "Chele", muy serio, se sacó entonces del bolsillo un papelucho medio roto, trazó en él unos cuantos garabatos, hizo luego como si los sumara y rubricase, declarando, rotundo, con ínfulas de potentado:

-¡No me conviene!. Pierdo dinero.

-¿Con que pierdes dinero, eh?-le dijo Ignacio lentamente, ya casi sin poder aguantar la risa.

-Seguro. Ahí tiene usted las cuentas-le respondió el gitano, largándole el papel, en el que sólo había unos rayones sin sentido-. Pierdo dinero. Porque, vea usted, don Ignacio: esa colocación que quiere darme, no va a ser, digo yo, para toda la vida. Y yo vivo nada más de que soy muy gracioso y de decir sermones, que oigo a los curas en la iglesia, y cuando esa colocación se acabe y me vean en Jerez, con traje nuevo y fumándome un puro, dirá toda la gente: el "Chele" ha vuelto rico, está nadando en oro y entonces ¿quién va a llamar al "Chele" para oírle sus gracias? Así que no me conviene, don Ignacio. Pierdo dinero. Buenos días. ¡Olé! Me voy.

Y se marchó contoneándose, devolviéndole el lápiz al torero"³³⁰.

La hermana de *La Argentinita*, Pilar López, rememora también los viajes que tuvo que realizar Ignacio a Cádiz y a Jerez para contratar a estos artistas y la gran labor de organización que desempeñó el torero, el cual adoraba el flamenco. En la biografía que Ángel Álvarez Caballero ha escrito de Pilar López se cuenta todo ello:

"Sánchez Mejías, quien ya había estrenado alguna obra teatral de la que fue autor, en esta ocasión firmaba el texto de *Las calles de Cádiz* con el seudónimo de Jiménez Chávarri, y participó activamente en toda la preparación del espectáculo. En especial en la búsqueda y contratación de los artistas, de muchos de los cuales era él amigo por ser un gran aficionado al flamenco y hacer con frecuencia reuniones de cante que él pagaba. Ignacio hizo para ello varios viajes a Cádiz y a Jerez, consiguiendo el concurso de gentes como Juana *La Macarrona*", *La Malena*, Fernanda Antúnez, Rafael Ortega, Antonio Triana, una jovencísima Adela de la Chaqueta, el guitarrista Manolo de Huelva, el *Niño Gloria*, Espeleta y otros"³³¹.

Sabemos en qué consistió la representación de *Las calles de Cádiz* por los periódicos de la época que reflejan su estreno, por las biografías del torero y, sobre todo, por los testimonios de Pilar López, que bailó por primera vez junto a su hermana en este espectáculo, haciendo el personaje de Lucía en *El amor brujo*. La misma bailadora nos relata el éxito de dirección de Sánchez Mejías para coordinar a tanta gente variopinta que conformaba el espectáculo:

"*Las calles de Cádiz* fue, sobre todo, un éxito de dirección porque figúrate tú lo que era conjuntar a aquella gente en aquellos tiempos (...) Un señor que vendía camarones y que se daba dos desplantes...Ignacio Espeleta que hacía unos tangos de Cádiz "pa comérselo". Con un niño que bailaba con cuatro o cinco años. Y tú figúrate,

³³⁰ Alberti, R. *La arboleda perdida*, 1. *Primero y Segundo libros* (1902-1931), pp. 338-340.

³³¹ Álvarez Caballero, A. : *Pilar López: una vida para el baile*, p. 13.

aquello era esperpéntico-casi de Walt Disney-porque Ignacio era gordo y con dos metros de alto, y el niño era un renacuajo y que no bailaba más que cuando le cantaba Ignacio. ¡Era asombroso! ¡Como si un elefante le cantara a una hormiguita...! Aquello era surrealista parecía que lo iba a aplastar”³³².

Finalmente, *Las calles de Cádiz* vieron la luz en un escenario en 1933, haciéndose realidad el proyecto. Primero en Cádiz, en el Homenaje a Manuel de Falla, con la Orquesta Bética de Cámara, dirigida por Hernesto Haffter, discípulo del compositor. Después se representó en el teatro Español de Madrid.

El espectáculo que el público pudo ver representado constaba de varias partes. En la primera, se llevó a las tablas *El amor brujo* de Falla, cuyo decorado era de Fontanals. La segunda parte estaba formada por bailes populares y regionales y por *Las calles de Cádiz*, representada por artistas no profesionales, donde Ignacio y Encarna demostraban su gran conocimiento de los bailes gitanos de Cádiz y Jerez. Como broche de oro, se escenificó “Nochebuena de Jerez”:

“pero lo que causó sensación fue la segunda parte, con “Las calles de Cádiz “ y la estampa navideña de Jerez. “Las calles...” era una estampa lírico coreográfica de un Cádiz en trance de desaparición, con los últimos tipos característicos, algunos de los cuales, como el propio Espeleta, habían sido arrancados de la misma realidad y llevados al escenario; por primera vez se presentaba un cuerpo de baile flamenco; seis bailaoras hacían las alegrías con su propia personalidad, su bata de cola de distinto color, todas a un tiempo, cosa nunca vista; (...); luego, números de tangos, el romancillo de Lorca “Los Reyes de la Baraja”, metido por bulerías y bailado por un corro de gitanitos; los Pregones del camaronero y la florista, el tango de la hija de Villacampa que cantaba Encarnación. Tras “Las calles...” el broche de oro: “Nochebuena en Jerez”, festejo andaluz con un Nacimiento (ante el que el Niño Gloria hacía sus hoy tan populares villancicos) y que terminaba con un semicírculo con el fin de fiesta, al modo de cómo se suele hacer hoy, pero que entonces era la primera vez. Un espectáculo inolvidable”³³³.

La acción de la obra es muy sencilla: aparece en escena un zapatero, encarnado por Ignacio Espeleta, arreglando tapas mientras canta. Hay también unos niños que cantan en coro bulerías. El vendedor de camarones ejecuta un tanguillo. Encarna, Pilar, *Malena*, *La Macarrona* y *La Fernanda* aparecen en el baile por alegrías ocupando cinco calles, cada una llevando una bata de un color diferente (blanca, amarilla, verde, roja...), causando una gran impresión, pues esto era algo nuevo en el baile español. Cierra el espectáculo el número la “Nochebuena en Jerez”, en la que aparecen unos gitanos que cantan villancicos y en semicírculo van dirigiéndose al centro para efectuar un único baile.

De estas escenas, llama la atención la gracia y el duende de los artistas, que muestran en todo momento su pasión por la cultura andaluza y gitana. De todos ellos, merece la pena destacar una anécdota del cantaor flamenco y gitano Ignacio Espeleta momentos antes de comenzar la función, en plena tarde calurosa de verano. Esta historia es recordada por José María Otero en “Sánchez Mejías e Ignacio Espeleta. Historia de Cádiz”, el 16 de agosto de 2009, en *Diario de Cádiz*, con motivo de los 75 años de la muerte de Ignacio Sánchez Mejías:

³³² Ibídem, p. 17.

³³³ Ibídem, P. 15.

“Cossío recordaba el trabajo que le costó al torero reclutar a Espeleta para que trabajara en el espectáculo de *La Argentinita* y refería lo sucedido una tarde de inmenso calor en Sevilla. A la hora de comenzar la función, Espeleta no aparecía por ninguna parte. Tras intensa búsqueda fue encontrado metido en una bañera y con agua hasta los ojos. “¿Pero vamos a cantar con esta calor?”, fue la respuesta del gaditano (...) ante las prisas de los organizadores”³³⁴.

El decorado de *Las calles de Cádiz*, elaborado por Ontañón, era también transgresor, pues tenía un fondo azul y dos columnas de gasa que iban cambiando de color para indicar las distintas escenas del espectáculo. Este decorado en nada se parecía al tradicional escenario de un espectáculo flamenco y popular. Así pues, *Las calles de Cádiz* se convirtió en una pieza arraigada a la tradición, pero innovadora, original y adelantada a su tiempo, por lo que Ignacio y Encarna mezclaron tradición y modernidad, y se adentraron en la vanguardia del baile español:

“Una obra en la que según la propia Pilar, su hermana, se adelantó veinte o treinta años a lo que por entonces se hacía en España. Prescindía de las cuevas y de los peroles con humo y lo típicamente gitano, resolviendo el decorado con un ciclorama de fondo azul y dos columnas de gasa que iban anunciando por el color lo que pasaba en escena: en las partes dramáticas, las columnas daban una luz morada, en las alegres, rosa, amarilla...”³³⁵

El estreno de la obra en junio de 1933 fue un éxito de público y de crítica tanto en Cádiz como en Madrid. Pilar López recuerda el acontecimiento en el *Teatro Español* de Madrid, donde cuenta que el público “enloqueció” con el espectáculo. Destaca la euforia de la gente y la asistencia del duque de Alba a todas las representaciones. Recalca, además, el hecho de que dicho espectáculo supuso un gran adelanto en los escenarios españoles:

“¡En el Teatro Español de Madrid, no es ningún chiringuito! La gente se enloqueció; la gente...había gente que iba...Me acuerdo que el duque de Alba iba todos los días. La gente chillando en los palcos...Fue un éxito fenomenal, nunca visto...Fue la primera compañía que montamos. Mi hermana se adelantó en cuarenta años: tenía una visión muy certera de lo que tenía que ser el teatro”³³⁶.

En cuanto a la crítica de *Las calles de Cádiz*, poseemos varios testimonios que aseguran el impacto causado por la obra. La documentación de la época es muy clara al respecto: el espectáculo flamenco es un éxito entre el público y es innovador y entusiasta. Felipe Sassone escribe un artículo titulado “Un milagro del arte”, publicado el 22 de junio de 1933 en *ABC* de Madrid, en el que destaca la gran actuación de los artistas, la exquisitez de *La Argentinita* y de su hermana Pilar o la grandeza de Rafael Ortega. Indica que el flamenco que ha visto y oído no es el “flamenco de oficio”, sino el flamenco puro y dinámico: “Pero no era flamenco de oficio, el flamenco suburbano, que llega a la ciudad para afeminarse de amaneramiento, con la pesadez de su gracia

³³⁴ Otero, J. M. : “Sánchez Mejías e Ignacio Espeleta. Historias de Cádiz”, en *Diario de Cádiz*, 16 de agosto, 2009.

³³⁵ Álvarez Caballero, A., op. cit., p. 13.

³³⁶ *Ibidem*, p. 15.

rebuscada, sino el gitano campesino, lleno de rítmico y espontáneo dinamismo poético”³³⁷.

Felipe Sassone enfatiza el aplauso caluroso de los espectadores, entre los que se encontraba el poeta Federico García Lorca, que también estaba encantado y satisfecho con la representación de *Las calles de Cádiz*. Además, resalta que el teatro no ha tenido un lleno histórico desde la representación de *Los autos sacramentales* de Calderón: “Ya no aplaudían sólo los entendidos; aplaudían los que lo sentían sin entender, que es acaso la mejor manera de entender. Y esta reversión del arte del baile andaluz era lo más bonito del triunfo. Como una prueba de todo ello entre el grupo de “intelectuales” bullía, loco de regocijo y de entusiasmo, Federico García Lorca, flor de simpatía inteligente, artista puro, poeta grande, a quien no le parece molde pequeño para su sensibilidad el vaso del romance octosílabo, que se animaba popular y casi primitivo, como si hubiera reencarnado en él el alma del inolvidable Fernando Villalón.

¿Era eso lo que se propuso *La Argentinita*? ¡Qué sé yo! Ése fue su hallazgo, y yo me limito a aplaudirle el sueño y la porfía. Por ella, unos días, merced al arte español, el teatro Español ha vuelto a serlo tanto como cuanto se representaba, con buena prosodia, un auto sacramental de Calderón”³³⁸.

Después de las representaciones del verano de 1933, la obra volvió a ocupar los carteles de la próxima temporada. Así, se estrenó nuevamente el 14 de octubre de 1933 en el Teatro Español de Madrid. Un día antes de la función, *La Argentinita* fue entrevistada por *el Heraldo de Madrid*, mientras ultimaba todos los detalles de *Las calles de Cádiz*. La introducción de la entrevista es la siguiente:

“Mañana... El teatro Español lucirá sus mejores galas. Luces, silencios, caminos luminosos hacia el escenario. Y un repiqueteo inconfundible. El maravilloso baile, exquisito e inimitable de Encarnación López, la ilustre Argentinita. Atenciones tensas, ojos asombrados y esos olés y aplausos delirantes a que el más culto público la tiene acostumbrada en los finales”³³⁹.

En dicha entrevista *La Argentinita* confiesa que vuelve a hacer de nuevo temporada en Madrid como prometió, antes de estrenar el espectáculo de *Las calles de Cádiz* en otros teatros extranjeros. Advierte que la compañía es más extensa, pues ha fichado a nuevos componentes, como Pablo Jiménez, Pablo *el de Rosas*, *Currito*, *Juanito* y *Antoñito*, *Joselito el Churri*, nieto del *Churri*. Además, participan prácticamente los mismos que integraron la primera compañía de baile: Espeleta, Pilar López, Rafael Ortega, *La Malena*, *La Macarrona*, *La Fernanda*... Con respecto a la segunda parte de la obra, nos dice *La Argentinita* en esta entrevista lo siguiente: “Las calles de Cádiz” —dice *Argentinita*— se deben a músico joven que obtendrá los éxitos a que están destinados los grandes maestros... Es del propio Cádiz. Yo lo considero el número de fuerza de esta presentación, ya que el público conoce “El amor brujo”³⁴⁰.

³³⁷ Sassone, F.: “Un milagro de arte”, *ABC*, 22 de junio de 1933, p. 14.

³³⁸ *Ibidem*.

³³⁹ M.P.F.: “Antes del estreno. Mañana en el teatro Español, se presentará la ilustre bailarina Encarnación López (*Argentinita*) con la compañía de bailes que ha formado. Y estrenará “Las calles de Cádiz”, de Jiménez Chávarri, en *Heraldo de Madrid*, 13 de octubre de 1933, p. 4.

³⁴⁰ *Ibidem*.

Al final de la misma se muestra que en la anterior temporada esta pieza obtuvo un gran éxito, por lo que se esperan idénticos resultados en esta ocasión. El periodista le desea mucha suerte en el estreno. Efectivamente, la representación triunfó en los escenarios madrileños, cuyo estreno fue un éxito rotundo. El mismo periódico que la había entrevistado el día antes de su puesta en escena, *el Heraldo de Madrid*, publica el 16 de octubre de 1933 la noticia de su estreno con el titular “*La Argentinita y su compañía de bailes en el Español*”. La crítica la realiza E. Ruiz de la Serna, que indica el aplauso de la obra, la descripción del programa presentado y el estremecimiento causado por los bailes y cantes gitanos. No obstante, aunque considera buena la versión musical que hacen de la pieza de Falla, le parece peor que otras:

“Nuevamente se ha presentado en el Español *La Argentinita* con su compañía de bailes nacionales. Y nuevamente se ha acogido con aplauso.

El programa era casi el mismo de la temporada anterior: “El amor brujo” en la primera parte, y en la segunda, una serie de “estampas”—en su mayoría andaluzas— de intenso sabor racial.

Esto fue lo más interesante, ya que el magnífico ballet (...) de Falla tenemos ocasión menos infrecuente de verlo y oírlo. Sobre todo de oírlo en versiones que musicalmente superan a la de ahora, que, sin embargo, hubo de ser aplaudida.

Lo verdaderamente notable fue, (...), la parte segunda. Por muy despegado que se esté del arte “jondo” —al que autores atribuyen origen israelita— y por muy desvinculado que uno se crea de la gitanería andante, se siente ante este cante y este baile un estremecimiento que viene de no sabemos de qué hondos entresijos del alma: de allá, sin duda, donde dejó su impronta el cordón umbilical que nos une a la raza”³⁴¹.

E. Ruiz de la Serna ensalza el baile de *La Argentinita* y de su hermana Pilar, de *La Malena*, *La Macarrona*, *La Fernanda* y Rafael Ortega, entre otros, y alaba también la gracia de los temas populares, como “Los cuatro muleros”, de Federico García Lorca o “Nochebuena en Jerez”. La orquesta Bética hizo además un buen trabajo:

“Todos ellos pusieron la nota justa, de donde resultó el perfecto acorde de un conjunto admirable. (...)”

La postura en escena, original-demasiado original-en “El amor brujo” y muy adecuada en todas las “estampas” de la segunda parte, que en esto, como en todo, tuvo su mejor fortuna”³⁴².

El 15 de octubre de 1933 *ABC* de Madrid igualmente recoge, aunque de forma más breve, en la sección de informaciones teatrales y musicales, el aclamado estreno de *Las calles de Cádiz*, en la crítica titulada “Español: Presentación de la Compañía de bailes de la “Argentinita”, firmada por A. C. El periodista confirma en su artículo el reparto de artistas, integrantes de la compañía de Encarnación López, los números

³⁴¹ Ruiz de la Serna, E. : “*La Argentinita y su compañía de bailes, en el Español*”, *Heraldo de Madrid*, 16 de octubre de 1933, p. 4.

³⁴² *Ibidem*.

interpretados, el extraordinario recibimiento del público que se mostró encantado con la obra, motivando así, como consecuencia, la repetición de “Nochebuena en Jerez”:

“En el teatro Español se verificó anoche la presentación de una notable compañía de bailes en la que figura como primera bailarina la gentil Argentinita.

La compañía cuenta, además, con bailaoras y cantaoras como Pilar López, La Fernanda, La Macarrona, La Malena, más un plantel de tocaores, bailaores y cantaores, unos marchosísimos; otros, clavos, y, algunos, realmente infantiles. Entre todos decuella el arte y la sabiduría flamenca de La Argentinita.

La función de anoche interpretaron los aplaudidos bailes de El sombrero de tres picos y El amor brujo, estrenándose al final uno nuevo, titulado Calles de Cádiz, del que es autor el Sr. Jiménez Chávarri. Es una interpretación lírica de la vida callejera de Cádiz, en que tanguen los chicos, los paseantes, los vendedores, los zapateros de portal y los guardias del Municipio.

El baile se compone de una “Canción de corro”, una “Lección de baile”, un “Tango” cantado y danzado por La Argentinita; unas “Bulerías del Camaronero” y una intervención de los guardias municipales, termina con una “Nochebuena”, en que se desatan a villancicos bailables todos los que componen el cuadro flamenco; los mocitos de pantalón ceñido y las mocitas de moño bajo y flores en el occipucio...La “Nochebuena” fue repetida, y los otros bailes, calurosamente aplaudidos por la numerosa concurrencia”³⁴³.

Fue, sin duda, considerado en la época un espectáculo innovador donde encontramos una escenificación de canciones, fundamental en el origen y desarrollo de la canción española y en el nacimiento de los nuevos espectáculos folclóricos, objeto de nuestro estudio y aportación.

Los espectáculos citados constituyen el antecedente de las funciones folclóricas de posguerra donde los cantaores o cantantes van a adquirir un especial protagonismo.

La guerra civil española, produjo, no obstante una profunda ruptura en todos los ámbitos de la vida, fracturándose de forma radical la enriquecedora unión de elitismo, vanguardia y cultura popular que caracteriza la vida escénica de los años veinte y treinta. El empobrecimiento de la cultura afecta a la vida teatral como a las creaciones artísticas. Es sabido, también, que en los años cuarenta se impone una rigurosa censura que va a condicionar la realización de estas representaciones.

No obstante, con un tipo de espectáculo distinto, exento de la experimentación y modernidad de las anteriores décadas y sujetos, las más de las veces a la personalidad de los intérpretes y a requisitos de tema comercial, podemos hablar de una continuidad escénica donde siguen uniéndose cantaores y cancioneros. De este modo, en las representaciones folclóricas de posguerra continúa el desarrollo de los espectáculos lírico-teatrales de los años treinta. Coinciden más que nunca artistas del flamenco y la canción. En estos años tendrá lugar el pleno desarrollo de la canción española. Sabemos por los repertorios y por la crítica de la época que, en dichos espectáculos se alternan canciones y canto. Por tanto, vamos a asistir a la conjunción de artistas de uno y otro género.

³⁴³ A. C. : “El Español: Presentación de la Compañía de bailes de la “Argentinita”, ABC, Edición de la mañana, 15 de octubre de 1933, p. 49.

MORENA CLARA (1935)

PRÓLOGO

Presentación:

Sala de justicia en una Audiencia. Al fondo, el estrado y la mesa del tribunal. A la derecha de éste, el pupitre del abogado defensor, y a la izquierda, el del fiscal. Al pie de la defensa, el banquillo de los acusados.

Acotación escénica:

Al levantarse el telón aparecen en su sitio el Presidente, que usa barba negra espesa, y los dos Magistrados que forman el tribunal, La Defensora y Enrique, fiscal. El banquillo lo ocupan Trinidad, hermosa joven gitana³⁴⁴ ataviada conforme a su estilo, y Regalito, gitano de unos veinticinco años, hermano de la anterior. Están sin esposar. Detrás de ellos, en pie, una pareja de la Guardia civil, de servicio. Un Ujier con uniforme galoneado, a un lado de la escena, dice dirigiéndose al público:

UJIER.-: (...) Haga usted er favó de quitarse er bombín (dirigiéndose a la audiencia pública...)... ¿Qué está usted enfriao? ¡Pos a la cama!, que ayí se puede usted meté con sombreo y to (...) . ¡Y usted, compadre! ¡Er de la tortiya: a comé se va usted ar campo!.

Enseguida interviene la gitana Trinidad: Déjalo que coma visealmirante, que es primo nuestro y habiyela una galipa que no diquela.

El Ujier manda callar a la gitana que le responde con intrepidez:- Cáyate tú galones, con esda tiriya que es un portalámparas. Y dirigiéndose al público dice con su habitual desparpajo: ¿Eres tú, María Candiles?... Y tu madre ¿ha venío? ¡Mujé: haberle comprao una entrá! Y dirigiéndose a otro: Compadre Vargas: ¿y er churumbé?... ¿Lo pelaste?... ¡Guárdame las crines!... ¿Yo?... ¡En mis glorias! ¡Hecha una marquesa! ¡Tírame un turrón de azúca pa estos dos canarios que tengo a la esparda!

Ante talto alboroto, el Presidente, agitando airadamente la campanilla, se dispone a tomar declaración al procesado: -¿Cómo se llama usted? El procesado responde: Regalito. Presidente: Pregunto por su nombre de pila y sus apellidos. Regalito: Agustín Marqués. Presidente: -¿No tiene usted más que un apellido? Se interpone la gitana Trinidad y contesta: Uno na má, señor jué. ¡No ve usted que somos que somos muy pobres!

Presidente: ¿Nacido? Regalito: En güenos pañales. Presidente: Pero...¿en dónde? Regalito: A las puertas de Benacasón, que no mos dejaban de entrá.

A las continuas preguntas del Presidente al procesado interrumpía con su habitual gracejo y desparpajo, la también procesada Trinidad la gitana.

Presidente: ¿Estuvo usted procesado alguna vez? Regalito:- Catorse veces m'han llevao de Herodes a Caifás, pero siempre me han sortao.

³⁴⁴ El tema del mundo gitano es recurrente en los textos que comentamos. Es raro que no aparezca el enfrentamiento entre payos y gitanos donde se manifiesta su cultura, modus vivendi, traciones, rituales o lengua. Especialmente se encuentran afincados en Andalucía, escenario geográfico habitual de los libretos que presentamos. Resulta digno de destacar las peculiaridades antropológicas e idiosincrásicas de esta raza estructurada en clanes, refractaria a la integración social con la comunidad paya, de enfoque matrimonial esencialmente endogámico, reacia a admitir leyes ajenas a sus tradiciones, de enfoque religioso esencialmente panteísta y cosmológico, sensible, temperamental y con un especial orgullo de raza.

Trinidad:-L'han sortao una de bofetás que l'han güerto loco.

El Presidente cansado de las continuas impertinencias de la hermosa gitana acaba amenazándola con multarla. Ella con cierta pícara sonrisa le responde: ...No te hagas el malo, que tienes cara de caprichoso.

Presidente: ¡Cincuenta pesetas de multa! Trinidad:-Y un reá pa ti, barbas de noche, que te metes la cuchara con una linterna.

El Presidente, dirigiéndose a Regalito:-¿Se declara usted autor del hecho de autos? Regalito:-...Ni autos ni camionetas. Yo estoy aquí por el asunto de los jamone.

Presidente: .- ¿Se declara usted autor del hurto de seis jamones realizado el día tres de mayo último en la venta propiedad de Miguel Gómez Cano?

Defensora:- Diga usted que no.

Regalito:-Yo digo lo que usted me mande, sentrañas mías. Yo no he robao na.

Presidente: Siéntese.

Regalito:-Muchas gracias...Es lo mismo.

Presidente: Que se siente le digo.

Regalito:-No te enfades, gobernaó. ¡No sabe uno cómo asertá!

El Presidente manda ponerse en pie a la procesada y ésta responde: -¡Eso e! ¡Y tú sentao! ¡Mira qué bonito!

El Presidente le pregunta por su nombre y ésta responde con garbo una retahíla de atropelladas pero ágiles palabras como si quisiera de una vez poner fin a este interrogatorio, aunque no exentas de cierto coqueteo con el que intenta engatusar al Presidente: -Trinidad Marqués, natura de Trebujena, hija de la Palmerita y de un señó mu reservao, sortera y mosita porque yo soy muy exigente.

Presidente:-¿Cuánfo nació?

Trinidad:-Después de tú. Vine ar mundo sólo por verte. (Camelándolo)

Presidente:-Pregunto por la fecha de su nacimiento.

Trinidad:-Eso, mi mare. Yo era mu chica y no me acuerdo.

Tras otras preguntas a la procesada, interviene el fiscal.

Trinidad se dirige a él piropeándole: -No te encones mucho, lisensiao, que tienes cara de torero.

Enrique:-Trinidad Marqués. ¿Es cierto que el día de autos se hallaba usted con su hermano y otros individuos solazándose en la venta de "Los Plátillos?"

Trinidad:- Con mi hermano, no, señó. Yo estaba ayí con dos matrimonios ingleses que venían a estudiá las fuentes der cante y se comieron dos fuentes de menúo que no las sartaba un tigre. Mi hermano llegó ar finá y me llamó desde la puerta pa que le endiñara el parné.

Enrique:- ¿No es más cierto que usted salió a la puerta para ponerse de acuerdo con su hermano y después subió usted sola a la habitación donde el ventero guardaba los jamones?

Trinidad:-Sí, señó; pero no de acuerdo. Lo que pasó es que nos peleamos y me quiso pegá. Yo salí najando por las escaleras y me enserré a tientas en un cuarto oscuro.

Enrique:- Y, naturalmente, como estaba oscuro abrió usted la ventana.

Trinidad:-Pa ve si este verdugo s'había marchao.

Enrique:-¿No es más cierto que usted abrió la ventana para arrojar a su hermano, que ya los esperaba, los seis jamones que tenía guardados el ventero?

Trinidad:-No, señó. Yo no hise más que defenderme. Porque este gachón s'había escondió abajo y en cuanto me vio de asomarme tiró una piedra que pegó en er techo y los seis jamones se me vinieron ensima...

Enrique:- ¿Y entonces fue cuando usted se los tiró a su hermano?

Trinidad:-¡Vamos!... ¡A la cabeza na más!...

Enrique:- Dígame el procesado: si es cierto lo que asegura su hermana, ¿cómo usted en lugar de alejarse del peligro se apresuró a recoger los susodichos jamones?

Regalito:- Porque yo no creí que me los tiraba con mala idea, sino que aquello era un regalo pa desagaviarme.

Enrique:- ¿Y no es cierto que una vez recogidos los sabrosos proyectiles usted los guardó en un saco e inmediatamente se los vendió por setenta y cinco pesetas al propio ventero?

Regalito:-No, señó. Yo entré a devolverlos. La prueba está que le dije: "Don Migué: tome usté eso y métalo en la lasena". "Gracias. Tengo de sobra. Y ahora están bajando mucho." "Mucho. Como que estos son tiraos. Y además son de usté, porque se lo digo yo." "Que no, hombre, que no." "Que sí, don Migué, que son suyos; no vamos a discutir." "Vaya: toma quince duros...A seis reales er kilo." "Pero entérese usté bien que no me paga usté más que los portes. Ahora que le he dicho que son de usté y yo no me vuelvo atrás." Eso fue lo que pasó.

Enrique:-¿Y cómo explica el procesado que a uno de los jamones le faltaba la mitad?

Regalito:-¡Ay, señó jué! Le fartaba la mitá porque er cochino era cojo.

El fiscal da por terminada su intervención y ahora lo hace la defensa en estos términos:

Defensora:- Esta defensa, oído el hábil interrogatorio hecho a mis defendidos por el digno representante del Ministerio fiscal y la diáfana claridad con que los acusados han explicado con acentos de verdad indudable el desarrollo de los hechos, renuncia por su parte a interrogarles convencida de su inculpabilidad...

No había testigos, ni siquiera se presentó el ventero, el testigo de cargo.

Trinidad:-Naturá. Un gaché que paga er jamón a seis reales er kilo, ¿cómo se va a poné delante de la justisia?

Por ello, todos acordaron la continuación de juicio. Manteniéndose con firmeza en sus conclusiones tanto la defensa como el fiscal.

Resulta interesante el alegato de la Defensora y del Fiscal, pues como veremos manifiestan dos mundos radicalmente opuestos y encontrados:

LOS PAYOS	Y	LOS GITANOS
La Ley		Libertad absoluta
El orden		La rapiña, el hurto
Lo establecido		El engaño
Lo convencional		La picardía
La justicia		El hambre
		La miseria
		La cárcel (la trena)

En este prólogo hemos podido ver dos mundos y personajes tópicos de ambos, conocidos por todos:

El gitano/a, el hurto, la ironía como elemento de supervivencia, la guardia civil, el juicio por jamones... y los personajes representantes del orden, de la ley y de los cánones establecidos por la misma.

Analicemos las dos posiciones a través de las palabras de quien los defiende y de quien los acusa, que va más allá del propio juicio como acto concreto, trascendiendo a la visión generalizada del mundo de los hombres.

Enrique (fiscal): -Comenzaré por hacer a la Sala una manifestación de orden sentimental. A mí no me hace ninguna gracia la gracia aparente de los gitanos... Porque estoy convencido de que su agudeza, zalamería, su ingenuidad hilarante no son más que un tapiz de flores que oculta la intención dañina de unos enemigos perpetuos de la sociedad. Por regla general nacen, viven y mueren al margen de la ley... Es decir, que si la justicia puede inclinarse a la clemencia ante el ciudadano que delinque por un motivo circunstancial, si el delincuente es un gitano el delito obedece siempre a un mandato de su rebelde constitución moral, y en este caso la justicia debe actuar con máximo rigor. Mi convicción la ha forjado la experiencia. Jamás se me acercó un individuo o individuo de esta raza que no pretendiera engañarme, que no quisiera quitarme algo.

Y continúa:- Ofrezco a la Sala mis disculpas por esta digresión. Aquí tenéis un ejemplo vivo que prueba la realidad de mis afirmaciones. Una mujer hermosa donde las haya... Dotada por Dios con todas las galas de la naturaleza... Capaz de atraerse la admiración y afecto de las gentes por el prestigio deslumbrante de su belleza magnífica... Inteligente, graciosa, bonita. Un tramo de seducciones ante las cuales cualquier hombre esclavizaría su voluntad por la vida entera. Y sigue diciendo:- Pues bien: ¿en qué utiliza tan poderosas armas? En captarse la confianza de los demás para dar rienda suelta a sus instintos. Y unas veces es el engaño con burdos manejos de hechicería; otras veces, el cambalache que despoja al incauto, y otras, como en este caso, el hurto descarado... Los hechos quedan probados por espontánea declaración de sus autores. Y la clara inteligencia de la Sala no puede aceptar la inocente y cómica versión con que ellos tratan de exculparse. Por consiguiente: procede se imponga a Trinidad Marqués y a Agustín Marqués la pena de seis meses de arresto mayor...

Este mundo los condena...

Veamos las palabras de la Defensora que igualmente trascienden de lo concreto y particular del acto del juicio a lo universal del mundo de los hombres.

Defensora:- Antes de entrar en materia quiero agradecer al señor fiscal los lindos madrigales que ha dirigido a la procesada en el curso de su informe. Se lo agradezco tanto como si hubieran sido dirigidos a mí. Pero ¿era esto galantería o falta de convicción para acusar? ¿Qué pruebas aduce el Ministerio fiscal para demostrar que es una estratagema la versión de los hechos que nos dan los procesados? ¿No está claro que Agustín Marqués recogió los artículos que su hermana le arrojara violentamente y en el acto se los devolvió a su legítimo dueño?... ¿No le dijo: "Don Miguel: tome usted eso y métalo en la alacena, que son suyos"? Y continúa: Cuando recibió el escaso dinero que la codicia del otro le ofreció, ¿no le dijo claramente: "Conste que no me paga usted más que los portes"? Pues entonces, señores, no son estos infelices los que deben estar ahí, sino el industrial sin conciencia que pretende comprar a seis reales el kilo de Jabugo.

Se nos plantea el tema de la JUSTICIA desde dos perspectivas. Todo ello nos lleva a meditar sobre el tema de la JUSTICIA UNIVERSAL, de LA VERDAD, ENGAÑO... ¿Quién engaña a quién?

La Defensora:-Ahora breves palabras para destruir la tesis sentimental del Ministerio público. Al señor fiscal no le hacen gracia los gitanos. ¡Lo siento por él! A mí, en cambio, me hacen muchísima gracia...Yo puedo decirlo muy alto: a mí no me han engañado nunca ni me han quitado jamás el valor de un alfiler. Continúa: El señor fiscal afirma que la mayoría de los gitanos viven en guerra con la sociedad. Y yo sostengo que la culpa no es de ellos, sino nuestra...En lugar de amor, encienden odio y desconfianza. En vez de razonamientos, persecuciones, y donde debieran hallar hospitalidad, las puertas cerradas...El señor fiscal posee seguramente un hogar confortable y un corazón comprensivo. ¿Sería capaz de abrir las puertas de su casa y de su afecto a cualquiera de estos seres que se llegara hasta él gritando: “Ampárame, dame cobijo y protección, que no quiero delinquir?...”

Enrique:-...Tampoco tengo la grandeza de alma del obispo de “Los miserables”. Pero esté segura la defensa de que si cualquiera de estos procesados hubiera venido a mí con esa pretensión, yo, que hoy les acuso, les hubiera cedido mi techo...

Defensora:- Ofrezco al señor fiscal mis disculpas y me complazco en felicitarle por su generosidad. Y pido a la Sala la libre absolución de mis defendidos.

El Prólogo constituye un importante indicio de la temática a seguir en los actos que le siguen, constituyendo toda una lección de vida que, envuelta en una dinámica costumbrista plena de gracejo, ironía y sabiduría popular que nos mantiene con una casi permanente sonrisa, también nos invita, en ocasiones, a cambiar el gesto hilarante por otro severo y apesadumbrado que nos invita a la reflexión, pues en esta obrita menor, donde se funden la ética y la belleza (estampas, puras sinestesias) se encierran verdades universales que anidan en el corazón del hombre y por ello deben, a mi juicio, ocupar un espacio digno en la historia de la literatura española.

ACTO I

La acotación escénica ofrece, como es habitual en estos textos, un minucioso lujo de detalles que nos adentra en el espacio interior del sencillo y moderno hall de una casa sevillana. Tarde de abril sevillana...

Un ambiente hedonista de color y fragancias, mezcladas, entra por la ventana...

(Al levantarse el telón están en escena Juanita Céspedes, señora de buen ver con su velito a la cabeza, y su hija Encarnación, dieciocho años, cursilota y con sombrero...)

Se desarrolla una situación muy común en la sociedad de clase medio alta. Aquella que presenta a un personaje femenino que reclama su pecunio para una hija fruto de la silenciosa relación de un hombre, “serio” y casado como Dios manda, con una mujer sencilla que vive de su profesión, bien de la costura o bien de una tiendecita que tal vez le pusiera su “amante” para el mantenimiento de su vástago.

Juanita Céspedes y su retoño, Encarnación, van de visita a casa de Don Elías, el que enseguida intuimos que se trata del padre de la hermosa joven. Ambos personajes están descritos como obedece al ámbito en el que se suscriben. La Joven, tímida, “cursilota”, que, en ocasiones, tiene que llamar la atención de su intrépida madre,

quien se siente víctima y asimismo envidia la privilegiada situación en que vive Teresa, la esposa de Don Elías, mujer decente, religiosa y hacendosa que vive en la ignorancia de todo y totalmente convencida de la honorabilidad de su marido.

Doña Teresa las recibe con la amabilidad que le caracteriza.

Teresa:-Para mí fue una gran alegría la primera vez que las vi de entrá por esta casa. Hasía tanto tiempo que no nos veíamos...

Juanita:-Como que han pasado diecinueve años. Uno más que tiene ésta.

Juanita:-Fuimos vecinas de Valladolid hasta que yo me trasladé a Palencia. Allí me casé, allí nació este pimpollo, allí me quedé sola....Y Gracias a su esposo..., a ese santo de don Elías, que iba a Palencia muy a menudo, pudimos salir adelante.

Teresa:- Aquello no tuvo importancia. La tiendesita de usté se la dieron a crédito a mi esposo. Luego usté gagó, y aquí no ha pasao na.

Teresa le describe su 'rinconsito' sevillano, lleno de mágicas fragancias y su vida modesta: -Casi no sargo más que pa i a la iglesia...los domingos. Pero desde este rinconsito no pierdo de vista a mi Sevilla de mi arma. Mire usté aqueyas masetas de la casa de enfrente. Le llevo la cuenta de la flor. La más chiquita no tenía ayé más que sinco claveyinas. Ya tiene siete. Y aqueyas rosas de Jericó me tienen encandilá...Paresen contrahecha. Pues con esto me basta pa figurarme que desde aquí estoy viendo los cuatro reinos de Andalucía. ¿Pa qué quiere una vieja más rincón?

En ese momento entra en escena el señor Elías que al descubrir la presencia de las visitantes no puede disimular su incomodo, mientras Juanita se deshace en halagos instigando a la joven a que lo bese. Juanita manifiesta que don Elías cuando estaban en Palencia le llevaba bombones a su pimpollo y por eso añade: -...La chiquilla le tomó una ley que ni que fuera su padre.

Se suceden los dires y directes propios de una comedia de enredo, de un melodrama...Ella le echa en cara no ir a despedirse a Palencia cuando se fueron a Sevilla, mientras él se afana por escabullirse de la incómoda situación. La santa esposa, fuera de onda...Es feliz en su pequeño mundo o en su mentira que ella cree verdad. De este modo transcurre la situación, mientras Juanita haciéndole partícipe de su proyecto de larga estancia en Sevilla, él despliega con sutil ironía su próximo traslado a un lejano y exótico lugar del que su inocente mujer no tenía noticia. El tono de ironía preside estos ingeniosos diálogos entre personajes que aunque algo tipificados no dejan de ser referentes en cierto modo cercanos aún, tanto en el espacio como en el tiempo y, por tanto, fieles recordatorios de experiencias cotidianas vividas en un mundo que nos pertenece y que los mayores aún pueden sentir sus aromas y el pálpito de sus vidas.

Elías:-Un año se van ustedes a quedar aquí? ...

Teresa:- Esta tierra tiene un gancho espesiá pa los forasteros.

Juanita:-Vamos...Como que estoy rumiando poner una sucursal en la calle Sierpe. Me encanta sobre todo porque los tendría a ustedes cerca.

Elías:-A mí, no. Precisamente me acaban de ofrecer un empleo en la Guinea española.

Teresa:-¿A ti?

Siguen los diálogos llenos de agilidad, ingenio y gracia andaluza, lo que ocasiona un continuo gesto de hilaridad en el espectador.

Al hacer referencia Don Elías a la Guinea española, habla de su clima y calor sofocante en estos términos: -Con decirles que a los recién nacidos en vez de ponerles mantillas los envuelven en hojas de lechuga (risas...).

Teresa:-Por más que lo disimule no puede negar que es andaluz.

En cierto modo, Don Elías manifiesta interés por conocer las condiciones de su hija y el futuro prometedor que, según su madre, le espera.

Juanita:- Pues resulta que mi hija posee unas grandes condiciones para el cante jondo...Como si llevara sangre andaluza en sus venas...Suelta unos ayes, que el otro día me han denunciado por malos tratos...Realizando una enumeración de los diversos palos del flamenco. Su madre trata de ayudar a su hija para que triunfe en los escenarios como cantante.

Es interesante como se alude al cante jondo en estos textos una forma de introducir en los textos dramáticos la esencia del flamenco concediéndole forma narrativa a lo que había sido considerado puro lirismo o sea algo que brota de lo más hondo, como grito irracional y primitivo de la conciencia humana.

En escena aparece uno de los hijos del matrimonio, un tal Enrique que como veremos, no es otro que el fiscal acusador de la bella gitanilla Trinidad, como pudimos presenciar en el juicio al que asistimos en el prólogo. El hilo de la madeja, del que tiramos, va a mostrarnos una serie de personajes, ya conocidos por el espectador, que se recuentran en distintas circunstancias y situaciones y que nos ayudan a reconstruir un puzzle pleno de ingenio y sabiduría popular, conduciéndonos a la reflexión y al *modus vivendi* de gitanos y payos, y al maniqueísmo establecido entre el bien y el mal.

Siempre hay en estas obritas una edificante moraleja pues la reflexión nos invita a salir del mundo de las convenciones y llegar a sentir el latido de la voz propia. Al mismo tiempo nos entretiene, divierte, emociona...Melodrama, comedia, reflexión, sonoridad, música, poesía...Escenas de la vida cotidiana que entrañamos por lo cercanas y esteticismo en sus rincones plenos de color, olor; patios sevillanos, ventanas abiertas a una primavera en flor por donde se cuelan esas musiquillas eternas...Pura sinestesia, reminiscencias de la poesía sensorial que entra por los sentidos, propia del hedonismo latino del sur que vemos en Manuel Machado.

Enrique, el fiscal tiene un hermano, Rafaé, que es el reverso de la moneda. Es simpático y juncal, amante de diversiones, de juergas y, aunque está casado y es padre de dos criaturas, le gusta echar alguna que otra canita al aire. Su madre lo apoya siempre y exalta su sevillanía, al mismo tiempo que echa en cara a Enrique su excesiva seriedad como la de su padre, en lo que a éste respecta, lo que ella creía. Veamos algunos ingeniosos diálogos. Teresa se dirige a Enrique en estos términos:

-...Lo que pasa es que que tú no puedes comprender a tu hermano. Vives enserrao en tu seriedad, en una rectitud absoluta, como tu padre que nunca ha tenido la idea de echar una cana al aire.

Ahora Teresa dice, dirigiéndose a ambos:-...Ni tú ni éste pareséis andaluse. Tenéis un espíritu de hombres superiore, pero farta coló. Er coló, que es la grasía, la alegría, una chispita de ternura, no enfadarse por na y tomarse de vez en cuando una cañita, que es lo que hace Rafaé. Seviyano puro como su madre.

Enrique:-Ahí está el mal. En que es un sevillano de color, pero nada más. El chatito, la aceituna, el chiste a la fuerza, el canto al amanecer y a la oficina sin dormir, y la factura que llega y se paga con el primer dinero que se tiene a mano aunque no sea de uno. Y esto un día y otro día...Hasta que nos enteramos que dentro de un

brillantísimo capullo de trampas ha desaparecido un magnífico sevillano de color. Y dice la gente: “L’astima de hombre, con lo simpático que era y lo bien que apuntaba er cante”.

Teresa: ¡Er fiscá, ya salió con sus tinieblas! ¡Ay, Enrique! Cómo le pido a Jesús que te ponga en er pensamiento un rayo de coló, que venía para ti y se quedó en aqueya asotea.

En ese instante aparece ese rayo de luz, ese rayo que ya no dejaría de cesar en su vida, reminiscencia del amor romántico: La gitana Trinidad³⁴⁵, sensible, temperamental y con un especial orgullo de raza, que pretende superar su marginación social, su subdesarrollo intelectual y su generalizada indigencia. Trinidad se presenta al ver la puerta abierta, que para ella es símbolo de acogimiento y de libertad; aquello que Enrique, el fiscal, puntualizó en el juicio, de que siempre acogería en su casa al que lo necesitase, de verdad, con independencia de su etnia o condición. Porque aunque el fiscal manifestase durante el proceso su manifiesto rechazo a los gitanos, en cierta medida pretendía redimir su repulsa intentando admitir, en cierta medida, la integración de esta raza rebelde y arrogante dentro de la comunidad, intentando superar consagradas actitudes y prejuicios de signo desfavorable, intentando asimismo comprender su mentalidad y efoque vitales y procurando dignificar sus condiciones de vida, en un intento de acabar con su secular marginación, aislamiento y penuria existencial. Para él resultaba muy difícil, abiertamente había declarado su rechazo total. Tal vez ese metafórico rayo al que aludíamos obró el milagro. El amor ya había surgido en esa sarta de madrigales que con cieta ironía le prodigó durante el juicio a la gitana. Era la semilla que daría su fruto. Aunque ahí estaba el peso de la tradición, los condicionamientos genéticos, reservas y prejuicios recíprocos...No resultaba sencillo, en absoluto, lan integración de dicha raza dentro de los esquemas sociales, filosóficos, religiosos...del mundo payo, muy distante de la mentalidad contemplativa, quietista, de mística resignación y pasividad, que caracteriza a esta etnia oriental.

Ahí se produce el conflicto y el amor como tema recurrente.

Trinidad: ¡Viva la gente confiá! Primera vez que me encuentro una cansela abierta.

Enrique: Pero ¿se puede saber de dónde ha caído usted?

Trinidad: De una estrella. Tú ya sabes que cada mortá tiene su planeta en er firmamento. Pos der tuyo vengo a verte montá en un rayo de só. Vamos a vé si me resibes con señorío...

A Teresa le hace mucha gracia la gitana, le provoca un sentimiento de ternura, de acogimiento...

Trinidad trata de ganarse a doña Teresa: ...¡Presiosa! ¿Por dónde quieres tú que yo te baile?

Elías: Por las afueras de la población.

Trinidad: No hables tú, siglo trese, que cuantimás cayao más relumbran tus méritos.

Enrique: ¿Quiere usted hacer el favor de marcharse y dejarnos tranquilos?

³⁴⁵ Esa bellísima gitana, con las peculiaridades antropológicas e idiosincrásicas de esta traza estructurada en clanes, refractaria a la integración social con la comunidad paya, de enfoque matrimonial esencialmente endogámico, reacia a admitir leyes ajenas a sus tradiciones, de enfoque religioso esencialmente panteísta y cosmológico...

Trinidad:-¿Tranquilos? ¡Si yo me voy te echas a yorá! Pos no m'as yamao tú vese en er delirio de los sueño.

Enrique:-...¿Qué es esto de meterse en mi casa como si fuerá una tabernas? ¿Usted quién es?

Trinidad:-¡Jura que no me conoces! ¡Jura! ¡Que yo me muera! ¡Embustero! Si los clisos que me contemplan una vez ya son como dos camarines donde se que esta imagen pa in eternum.

La Trini, morena crusá, morena clara le recuerda a Enrique las palabras que prodigó durante juicio y que estaban escritas:- ...Tampoco tengo la grandeza del obispo de "Los Miserables", pero esté segura la defensa de que si cualquiera de estos desgraciados, a quien hoy acuso, se hubiera llegado a mí gritando: "Ampárame, dame cobijo, que no quiero delinquir", yo le hubiera cedido mi techo, mi pan y mi protección"...Pues si eres hombre de planta no puedes volverte atrás. De roíyas me pongo si tú quieres...: "Ampárame y dame cobijo que no quiero delinquir... Yo te he consedió palabra de rey, pero tienes que cumplirla. No me obligues, por tu salú, a quitarte la corona.

Trinidad le pide que cumpla lo que prometió: Lo que promestiste vestío de negro delante de un tribuná. Lo que me copió la defensora en este papé.

La gitana iba por techo y por pan y por el amor que resonaba en sus mimbres.

Trinidad pone a Enrique en una tesitura, pues si la rechaza sólo tiene dos caminos: partí los cristales de una platería y llevarme tres cucharas, que no vi a tené tiempo de metérmelas en la boca, o subirme a un automóvi particulá y desirle ar dueño: "Llévame donde tú quieras"...Librete de este remordimiento y ampárame, fiscá, que no quiero delinquí.

Teresa la acoge con gusto; ha entrado en su casa la alegría, el garbo, el donaire, la luz, "er coló de la asotea".

Trinidad se dirige a Enrique en estos términos:

Tienes malina intensión.

Pero Dios t'ha dao una mare

Que hay que otorgarte er perdón.

En este texto se pone de manifiesto el gracejo de los gitanos, su ingenio, y la lengua caló o romaní cuyo vocabulario sólo asciende a unas cuatro o cinco mil palabras, consecuencia de la interacción de diversos factores como analfabetismo generalizado de la etnia gitana; sedentarización gradual, en grado muy variable, de los gitanos en los países anfitriones..., lo que ha contribuido a su empobrecimiento tanto en vocabulario como en sintaxis. En Andalucía resulta familiar esa, también llamada, jerga gitana si consideramos el especial arraigo de esta etnia oriental en España y sobre todo el número de población afincada en Andalucía.

Veamos algunos de los ágiles diálogos entre la gitana, morena clara, (Trinidad) y diversos interlocutores, todos payos.

Doña Teresa bebe los vientos por esa chiquilla que ha entrado en su casa para iluminarla...

Trinidad:- ¡Ay, chacha de mi arma! Catorse peroles he contao...Siete oyas y sinco sartenes. ¿Pa qué queréis tanto metá?...Nosotros somos nueve y nos aviamos con una sartén...Allí se guisa el el arró,..., se prepara er gazpacho y se jierve er café...Y

cuando se forma er laberinto no hay mejó pandero pa las bulerías. ¿Tú nos has visto nunca a una gitana tisaná?

Teresa en esas interlocuciones manifiesta su deseo de darle techo a la gitana que le hace reír y estar feliz.

Trinidad se dirige a Enrique en grave e hilarante monólogo que recrea en su interior conmovida por tanta opulencia y donde la fantasía la ironía y el ingenio son una constante...:

-...¡Güena casa tienes, gachón! To esto lo has ganao mandando gente a presiyo. Este sillón le habrá costao a arguno catorse años y un día. ¡Tigre! Cuando te sientes en él debían rechinarte las caenas. Por aquí te pasearás p'abajo y p'arriba maquinando tormentos gachés... Y sigue con una disertación en la que alude a la justicia en libertad, esa que carece de códigos, haciendo una marcada e injusta distinción establecida entre el mundo payo y el mundo gitano: -...la justicia puede perdoná a cuarquiera manque s'haya comío a su hermano...; pero ar gitano que entra en un café y no se descubre, a ése hay que afusilarlo; ¡mardita sea!...

Trinidad encuentra un “tesoro”, un fajo de billetes que casualmente encuentra en la carpeta de Enrique. Surge la duda pero vence la “honradez”, aunque al final lo cogiese, enfurecida, pues cree que Enrique lo ha puesto a su alcance para probarla:- ...M'ha puesto er queso como a los ratones pa llevarme ar tribuná y echarme una perpetua pa toa la vía. Sangre negra, ¿qué te te he jecho yo a ti? ¿Quién es el enemigo de la humanidad? ¿Tú o yo? De la duda, surge por parte de ella el deseo de venganza, ante esa Justicia Universal que debiera regir el mundo, un mundo libre y sin prejuicios. Todo ello nos invita a la reflexión sobre los verdaderos valores éticos y morales que debieran regir el mundo y que se repiten a lo largo de la obra. Dos mundos, dos visiones de la realidad, representantes de un injusto maniqueísmo entre el bien y el mal, entre el pecado y la virtud.

La gitana está engalanada con excelsos atributos tanto físicos como espirituales: el bella, graciosa, amorosa, simpática, graciosa y es buena, cariñosa, espontánea y libre como el agua que corre por los arroyos. Es la naturaleza misma que brota libre fuera de normas y convenciones establecidas.

Se dirige a Don Elías en estos términos:-...pare santo, que estoy loca de alegría y que te quiero con delirios de fiera. Déjame que te abrase, por su salú...¡Ay, mi tatarabuelo, qué bonito es!.

En escena aparece el otro hermano, Rafaé, el simpático, jocosos y dicharachero, amigo de las juergas, del vino y de las tabernas. Se dirige Trinidad, con cieta sorpresa:- ¡Trini!... ¿Qué haces tú aquí?

Enrique: ...¿os conocéis?

Trinidad:-...¿Y quién no conose ar señorito más juncá de este contorno?...¡Pos no le he cantao yo veces en Eritaña!

El señorito Rafael que nunca tiene un duro porque paga “er cante de las gitanas con más rumbo que el Gran Capitán...

Ante la situación deplorable por la que está pasando Rafael, la gitana se conmueve. Debe quince o veinte mil pesetas que el espectador intuye que la generosidad de la gitana, en silencio y simulando un acto de magia faraónica, le pondrá en las manos aquél dinero que cogió, enfurecida.

Teresa no sabe dónde acudir, llena de amargura. Trinidad:-No yores, cabeyos blancos, que ande hay una rama de Faraón sale el agua de las peñas y briya er só en medio de la noche.

¿Cuánto dinero te hase farta?... , para que vea er Código hasta dónde yega er poderío de la Trini, gitaniya crusá, morena clara. Y comienza el conjuro y la invocación... La madre cree en ella.

Trinidad:-

*Pos con tu fe me santiguo
Y la tormenta apasiguo.
¡No menearse!
Yo me aplasero
Dentro der quer
Y si naquero
Me piye un tren.
Una cruz en er viento,
La sirena der má,
Las yaves der talento,
La canela y la sá.
Currelan los metales
Los enanos barbúos
Tres bicharracos salen,
Con los tres jago un núo.
Jamiserela fuego
La mú de Lusifé,
Se le trompió er talego,
Se derramó er parné.
Sajari mosita,
Tierra de coló;
El oro en pepita
Lo descubro yo.
Por el asú brillante
Der firmamento sielo,
Por lo sacái tunante
Der payo que camelo.
Garabatusa blanca,
Tortolica de Hungría,
La tarántula manca
Con la para encogía.
Terremoto en Holanda
Y venga la telanda
Porque Undivé lo manda.
Milagro, milagriyo,
Quien quiera un dinerá
Que escarbe en er borsiyo
Der padre del fiscá.*

La Trini invita a Don Elías a la búsqueda: -Escarba, regístrate ligero, antes de que los mengues me esbaraten la serimonia.

Don Elías, preflejo, se saca del bolsillo el fajo de billetes que Trini encontró en la carpeta...Todos se quedan despavoridos, aunque gritan de alegría: -¿De dónde ha salido esto?

Trinidad:-¿De dónde va a salí? Del Todopoderoso.

*Fe de cristiana,
Penas de mare,
El milagriyo más difisiliyo
Lo pido y sale.*

...Toma y remédiate, güen moso...¿Qué pasa con los gitanos, fiscá?

Un acto de generosidad auténtica ante el dolor de una madre...¿Dónde está la verdadera verdad? ¿Dónde está la verdadera justicia? ¿Dónde el engaño, el bulo, la rapiña..., siempre adjudicado al mundo gitano?

Con esta lección de vida termina el primer acto.

ACTO II

El mismo decorado. Es mediodía...Con esa luz de Sevilla machadiana de patios floridos y fuentes que cantan...*Abril florecía/frente a mi ventana./Entre los jazmines/y las rosas blancas del balcón florido,/ me miré en la clara/luna del espejo/que lejos soñaba.../Abril florecía/frente a mi ventana.*

Todos estos rincones se prestan a la rememoración y a la melancolía pues evocan escenarios vividos o soñados que despiertan ancestrales vivencias en el alma. Las flores, su perfume, sus riquezas cromáticas se funden con el pregonero de la calle, el inconfundible olor a puchero que se cuela por esa ventana abierta a tantas sensaciones; el grito desgarrado del pregonero, la musiquilla pegadiza que hace vibrar nuestros corazones; el bostezo del viejo, el ardor del joven, el llanto del niño, la risa implacable del corro que juega en torno a la fuente. Es una bocanada de vida. En este ambiente embriagador el centro es la gitana, morena clara que, con su regocijo y su sangre ha conseguido despertar las fuentes de la vida de doña Teresa. Antes en su casa sólo se respiraba seriedad, tal vez, soledad...

Teresa (Refiriéndose a la Trini):-...Esa ya no la suerte...¡Ay! Elías, tengo unas ganas de verte sonreír...En treinta y cinco años de casaos todavía no he conseguido verte los dientes...Acuérdate el día de nuestra boda, que te dijo el fotógrafo: "Sonríase usted un poquito" Y tú le dijiste: "No sé por qué me tengo que sonreír si no me hace usted ninguna gracia..."...Y por si esto fuera poco, me dijo Dio: "Ayá va er tomo

segundo". Y me mandó a Enrique. Un niño que a tu lao es un clown. La hiperbolización, las frecuentes comparaciones y la metaforización es, como ya se dijo es muy relevante en el habla popular y por ende muy frecuente su uso en estas obritas musicales donde el pueblo canta su pena y su alegría desde su despertar a la luz de un nuevo día, por eso nos emociona, por eso es verdadera literatura...

Es ahora don Elías el que pasa por un problema económico y pide a esa especie de bruja-hechicera que vuelve a utilizar sus artes mágicas y se le arreglan sus penurias.

Trinidad:-Imposible. Chacha Teresa m'ha yevao a confesá y er cura me ha prohibió er trapicheá con los mengues...

Es digno de mención el diálogo lleno de amor y ternura entre las dos mujeres: La gitanilla que rebosa juventud y tal vez reclama libertad y Teresa que peina canas y, en su melancolía, despierta a la luz de una juventud ya lejana y a sus recuerdos.

Teresa:-...No veas esta casa como una carse aunque en ella vivan hombres de justicia. Considérala como un arbolito donde hallaste sombra, fruto y reposo. Yo te hise un bien y tú me pagaste con otro mayó. Pero eres libre y tus pies ligeros...Camina, que no vas sola. Junto a los volantes de tu vestío irá siempre la sombra de mi gratitud...

Trinidad:-...¡Virgen de las canas! ¿Por qué me has hablao con esa dursura tan amargosa? ...No m'arrojés de tu vera manque yo quiera irme...

Teresa:-¡Ven acá...! Vamos a sentarnos...a la sombra del arbolito y cuéntame tus peniñas...La vieja barrunta que sufre de mal de amores... Y así, se inicia un monodialogo íntimo entre el instinto maternal que se desarrolla en Teresa que no ha tenido hembras y la necesidad de amparo de la gitanilla hambrienta de cariño y de esas palabras llenas de ternura que la tocan el corazón. Ese corazón de los gitanos que siente y padece con la intensidad del rayo y con la fuerza de un volcán.

Parlamento entre mujer vieja, paya (sabiduría) y mujer joven, gitana y astuta y necesitada...

Sentimiento materno- filial

Dialogan sobre El Amor, un sentimiento recurrente en estos textos.

Teresa:-Tú estás enamorá.

Trinidad:

- *¿Enamorá?...¡Eso es poco!*
Rabiosa estoy. Rabiosa peligrosa,
Camelando a un gaché que no me quiere,
Y que te juro, chacha, por quien ere,
Que me ofendió cuando me dijo hermosa.
Como soy flamenquilla y caprichosa,
Cuanto más me dispresia y más me jiere
Más se jincan en mí los arfilere
De esta malina inclinación gloriosa.
Es fino, y es juncá, y es elegante,
Pero son tan sanguinos sus desplante
Que por las negras luse de mi cara
Han de verlo las torres de Seviya
Crisificarse en esta maraviya
De gitana crusá, morena clara.

El espectador ya sabe que el amor de Trinidad es el fiscal quien le dedicó, en medio de acusaciones, aquellos bellos madrigales que derrochaban una serie de piropos y galanteos propios de un hombre que, de forma inconsciente, ha sentido abrirse en su corazón la brecha del amor.

PAYO..... GITANA
(Dos mundos adversos)

AMOR

La madre, le aconseja, ajena a quién es el hombre donde ha puesto sus ojos, aquellos ojos como decía la copla de años posteriores pero que podríamos situarla en este escenario:

*Ojos negros de locura,
Ojos negros de pasión,
Centinelas de amargura,
De mi pobre corazón,
Son dos pozos, dos luceros,
Dos carbones encendíos,
Son dos lobos traicioneros,
Que al camino me han salío,
Ojos de mi mala suerte,
Negros como el cordobán,
Ojos que me dan la muerte, ay la muerte,
Y que la vida me dan.*

(En una esquina cualquiera, copla de los autores:
Andrés Molina Moles/Rafael de León/Manuel
López Quiroga).

Teresa no puede, ni por asomo, pensar que el sujeto del dolor de la gitanilla sea un payo y, mucho menos, que se trate de su propio hijo. Es evitente que los diálogos enternecen a un público expectante, que se mantiene en vilo hasta el final de la representación de esta obrita de tinte musical y melodramático.

Teresa:-Yo de amore entre gitanos entiendo poco...¿por qué te desprecia con esa hermosura y esa fama de mujé desente?

Trinidad:-...Yo no le he dao a los hombres más que fandanguillos a sinco duro, y muchos no m'han pagao. Pero ¿qué való pueden tené pa un arto personaje la hermosura y la vergüenza de una gitana...

En declaraciones del propio Quiroga esta escena conmovía al público que solía dejar escapar una lágrima de conmiseración ante la injusticia y la belleza conmovedora de la gitanilla que enamoraba con su arte al respetable...

Teresa se conmueve, el personaje de la joven la enamora. El mundo payo que la madre representa está a punto de integrarse en ese submundo lleno de magia y de misterio.

Teresa:-...No, si aquí terminaremos todos disiendo la buenaventura. Hasta mi niño Enrique se va transformando con tus ocurrencias...Ha mandao que le pongan en la ventana tres masetas de claveles.

Trinidad manifiesta la antipatía que le profesa el fiscal desde el momento en no sólo no se cumplió su objetivo de encarcelarla sino que aun la tiene comiendo en su mesa. Las ironías del destino. Tal vez del amor...

Teresa:-...estoy segura que le has hecho gracia. Y con lo que tú vales no me extrañaría ni me importaría que llegara a enamorarse...si no fuera por la distancia natura que hay entre vosotros...

Incluso esa madre enternecida, no olvida el código, las leyes establecidas, de un mundo que representa el orden y otro mundo marginal que no tiene cabida en la sociedad que ella y los suyos representan. El enfrentamiento entre los dos mundos llega al culmen en esta escena en que ya se vislumbra que ambos se quieren y que el amor romántico, el amor no estiendo de leyes, es un sentimiento superior a los convencionalismos establecidos.

El término distancia es clave, cada uno está en una orilla infranqueable para ambos...

Trinidad:- ...La distancia no se puede borrar. ¿Qué dirían las malditas lenguas?...

Al parecer, doña Teresa la ha ofendido sin querer, le ha recordado sus raíces. Trini nunca renegará de su humilde condición:-...lo primerito es la distancia. ¡Vivan las papas con bacalao, los gitanos cardereros...!

Teresa teme que se vaya con los suyos y que, de nuevo, le invada la tristeza y la soledad. El primero que desea verla en su casa es Enrique que, sin querer, se delata. Aunque entre ellos siguen los aparentes rechazos envueltos en sutil ironía. Incluso surgen los CELOS, otro tema recurrente en estos textos cuando se habla de AMOR.

Los CELOS, de los que se alimentarán las futuras coplas como aquella que dice:

*Celos dentro del sentío
Y hasta la raíz del pelo,
Desde que he he conocío,
Desde que te he conocío,
Me están matando los celos...*

Enrique le da vueltas a los cinco mil duros que ella hizo aparecer por arte de magia. Naturalmente, no se lo cree y piensa que alguien con poder le ronda.

Enrique:-...¿Hay un admirador? ¡Persona rica, naturalmente! Porque cinco mil duros no se dan a cualquiera.

Trini:-¡A cualquiera, no!... A mí toas las mañanas. Pa la plasa. No sabe lo que tiene.

Enrique:-Pues tiene una amiguita muy hermosa, morena clara..., que se va a llevar a su casa porque en la mía está de más. Yo no le guardo la novia a nadie...Pero qué estoy hablando, todo esto es absurdo. ¡Yo me vuelvo loco!...

Trinidad:-Tengo ar código fuera de quisio...¿Quién te hablaba de distancia, Trini?...Este va a se tu sombra corporá.

Entra en escena Regalito, su hermano. Toda una lección de gitanería, de improperios y maldiciones por parte de Trini hacia su hermano, pues supone que va en busca de dinero, arruinando su vida.

Trini:-...¡Vete, mar fin tengas! ¡Se te quiebren las patas que te trajeron!...

Regalito:-No m'avasayes, condesa,...Déjame contemplarte.... ¡Cuánto te da el amo!

Trini.-¿Qué has dicho, alacrán?...

Regalito:-....No te enojas...Si es mi orguyo que me hayas dejao por pobre...Porque no eres de carne humana, sino de blanca espuma de los mares...¡Dame veinte duros, que m'has vuelto loco!

Toda esa serie de requiebros para pedirle veinte duros...

Trini:-¿Veinte duros, charrán?

El parlamento entre los hermanos está lleno de gracia e ingenio, no exento de ternura pues los hermanos se adoran. El gitano Regalito es el contrapunto cómico de Trini: guasón, pícaro, marrullero y repleto de gracia andaluza. Como podemos ver en estos simpáticos diálogos que rebosan comicidad.

Regalito:-...Tres días llevamos con un melón, que por sierto salió verde y hay que comerlo con sa y vinagre...¿No te estremese er cuadro?

Trini:-...¿A qué has venío, mosca muerta?...¿A que me arrojen a la caye por causa tuya?...¡Vete ya.....!

Regalito:-...Yo soy tu hermano y me queo aquí contigo pa vigilé...tu salú. Tengo que probá to lo que comas pa ve si está de resibo...

Aparece Enrique, el fiscal, en escena...Entre ingenio, rechazo, agudeza, picardía, ambos mundos comienzan a aceptarse, de forma inonsciente.

Son muy significativos los numerosos vocablos gitanos que vemos a lo largo del texto. La lengua de los gitanos es armónica, suave, fácil, expresiva e inconfundible.

Ahora hace su aparición don Elías quien pone de manifiesto su necesidad de dinero para remediar a la señora de Palencia, su antigua amante que le reclama constantemente su ayuda recordándole al angelito que tienen en común. Piensa en el sortilegio de la gitana, en sus hechicerías...

En ese instante, de forma fortuita, Enrique comprueba que, de nuevo, han puesto dinero en su carpeta...Juegos nigrománticos de la gitana...? Ni hablar, enseguida Enrique se da cuenta de la artimaña. Se trata de su antiguo compañero Rosales que, en principio, intentó comprarlo con dinero para que no condenase a su amigo. Y más tarde, ya en libertad, creyéndose que había intervenido en su favor, intentaron pagarle. No conocían la honorabilidad de Enrique...

Enrique:- Ahora mismo me voy a ver al juez y esta noche no duermen en su casa.

Doña Juanita Céspedes, la amante, que fuera, de don Elías se presenta con ira casi celtibérica a reclamar lo que es suyo. El enfrentamiento de Enrique no obtiene el resultado deseable ante la amenaza de la interfecta de enseñarle a doña Teresa una carta donde queda explícita esa relación.

Ese dinero que aparece y del que reniega Enrique, le salvará de la enojosa situación, pues una vez en las manos de su amante ésta se alejará de ellos para siempre, salvando su matrimonio. Pero la duda surge implacable en el corazón de un hombre de honor... Toda una comedia donde se funde el mundo de los gitanos, con sus engaños y picardías; el mundo de los payos con su falsedad, mentiras, infidelidades; el mundo del honor, el amor imposible, la injusticia, los celos... Todo un melodrama de enredo muy entretenido, lacrimógeno y no exento de moraleja o lección de vida.

Trini incita a Enrique que se niega a hacer uso de ese dinero: - ... Por una madre se busca, se roba...

Enrique (sacando los billetes):- ...Lo suficiente para comprarle a Juanita la tranquilidad de mi casa. Lo suficiente para demostrar al juez la osadía de dos

malhechores. Ahora voy a denunciarlos y a entregar esto. Y luego buscaré lo que usted exige.

El segundo acto termina con un enredo de la graciosa gitanilla que pone en situación más que embarazosa a Juanita y a su amante, don Elías, ante la ingenuidad y apacible ignorancia de doña Teresa, siempre crédula.

ACTO III

El mismo decorado. Es de noche...El misterio, el silencio...El palpito de la naturaleza que agoniza...

(Al levantarse el telón aparece Trinidad, vestida de gitana, sentada junto a la reja. Un rayo de luna fuerte le da en la cara. El resto de la estancia está en penumbra. En la calle, lejos, se oye una guitarra punteando seguidillas gitanas.)

Toda una belleza de estampa. En perfecta simbiosis el sonido del silencio, la reja con reminiscencias carceleras, el sonido de la poesía, el garbo de la gitana que huele a flores, el pecho ardiente, los ojos moros, la oscuridad, el grito ancestral, el misterio, la luna, el destino, la muerte...

Esta obrita aún no contenía canciones, aunque la letra que vamos a ver a continuación, se convertiría en una de las más populares canciones del filme homónimo que protagonizara, en 1936, Imperio Argentina bajo la dirección de Florián Rey.

Trinidad:-

*Er día que nasí yo
¿Qué planeta reinaría?
Por donde quiera que voy
Qué mala estrella me guía.
Estreya de plata,
La que más reluce,
¿por qué me yevas por este carvario
Yenito de de cruse?
Tú vas a cabayo
Por er firmamento.
Yo, sieguesita, sobre las tinieblas
A pasito lento.
El barco de vela
De tu poderío
Me trajo a un puerto donde me s'ajogan
Los sinco sentío.
¿Por qué me dijiste
"camela a ese payo"?
La nubesica, mare, s'esmorona
Con la lus der rayo.
¿Por qué me pusiste
Tanta fantasía?
Si no hay quien junte ni un minuto solo
La noche y er día.
Estreya de naca,
Déjame se güena.
Di que me pongan en estos barrotes
Mi reló d'arena.
Yo haré lo que mandes,
Rey de los lusero.
Y cuando él diga: Que la lleven presa,*

*Le diré: Te quiero.
No me guiñes tanto...
Si entiendo tu briyo...
¿Y qué más tiene? Si al verlo da gloria
De está en er banquiyo.*

En esta bellísima escena donde la poesía, más tarde, sería musicada por el maestro Mostazo para la película homónima. La reja tras la que aparece Trini connota, por un lado, amores (la mocita tras la reja) aunque aquí se convierte en símbolo carcelario (la prisión, la trena...).

Trini contesta a la demanda de su presencia por parte de don Elías de este modo: -Aquí...al pie de la reja pa irme acostumbrando...Además, su silueta está envuelta en oscuridad...

OSCURIDAD.....PRESIDIO

Antagonismo

LIBERTAD

La oscuridad, a veces, también invita a la reflexión, al silencio y al encuentro con la voz propia. Según declara Trinidad: -...Hay ocasiones que con la luz se oscurece el pensamiento...

La oscuridad que aquí se invoca es produce claridades del alma; la luz es algarabía, mirada al mundo, desconexión de nuestra propia intimidad.

Trini (dirigiéndose a don Elías: -...¿A usted no le ha ocurrido nunca salirse de noche al campo a pensá na más?

LA NATURALEZA.....LA NOCHE

EL SILENCIO

LA VOZ DE LA CONCIENCIA

(EN UN ABRAZO PANTÉISTA)

En esa noche vemos a un Elías agradecido a lo que cree hechicerías de los gitanos, pues se siente libre, tal vez, de una tragedia irremediable por su infidelidad. Aunque junto a la felicidad de sentirse libre de las amenazas de esa mujer, aunque le queda un dolor que le desgarrar por dentro. La hija que tal vez no vuelva a ver jamás.

Son temas recurrentes: LA INFIDELIDAD, EL HIJO FRUTO DEL PECADO...

Los diálogos se suceden ágiles, ligeros, con sutil ironía y cierta comicidad en medio de la ternura, que invita al lector-espectador a la reflexión, a meditar en la oscuridad de la sala e incluso a preconizar un final feliz o tal vez que deseamos feliz...

La cárcel se está presente en el pensamiento de la gitanilla, tal vez, desde el robo de los jamones.

LOS GITANOS.....MARGINACIÓN

ROBO.....ENGAÑO

GUARDIA CIVIL

TRENA

La gitanilla da rienda suelta a esda palabrería embaucadora donde grita que su delito es ser tan hermosa: -...Ca ves que miro a un gaché cometo un crimen porque lo traspaso de lao a lao. Metafóricamente se alude a elementos cortantes...; la belleza mata, hiere, traspasa el corazón de la víctima... El pecado está en ella..."Con este perfí...no meresco más que los griyo".

Todos en en esa casa están enamorados de la gitana hasta el propio Enrique que ya quedó herido desde el día que la vio sentada en el banquillo.

Declara Trini (refiriéndose a Enrique):-...empesó a pegá gritos disiendo: “Vení, seviyanos, que veáis cómo gatea er Código por una cañí...” Luego se jincó de roíyas delante de mí y se líó a cantarme martinetes, que yoraban las piedras (proceso de gitanización del filcal, un hombre tan serio...) Y sigue diciendo Trini:-...Y ar finá tricó una siya y me dijo: “Por la gloria de mis antipasaos, ..., que como no me cameles te planto esto en la cabeza y me siento ensima.”

Trinidad:-

*...Manque me supliques
Puesto de roíyas,
Manque me partas en la chirimoya
Tres o cuatro siyas,
Quererte no puedo
Por la sircunstansia
Que entre nosotros m’ha dicho tu mare
Que hay mucha distancia.*

Pero el fiscal ya está herido de amor y ha sufrido el proceso de acercamiento a ese mundo mágico: -“Esa gitana es la criatura más salerosa del mundo. No te enfades, mamaíta, que por primera vez en mi vida me voy a tomar dos cañas por la gloria del Faraón”.

EL VINO.....LA ALEGRÍA.....LAS TABERNAS

Recordemos al hilo de que comentamos las sabias palabras del poeta palabras del poeta:

*...En todas partes he visto
Caravanas de tristeza,
Soberbios y melancólicos
borrachos de sombra negra,...
Y en todas partes he visto
Gentes que danzan o juegan,...
Nunca, si llegan a un sitio,
Preguntan adónde llegan.
Cuando caminan, cabalgan
A lomos de mula vieja,
Y no conocen la prisa
Ni aun en los días de fiesta.
Donde hay vino, beben vino:
Donde no hay vino, agua fresca.
Son buenas gentes que viven,
Laboran, pasan y sueñan,
Y en un día como tantos,
Descansan bajo la tierra.*

Antonio Machado, *Soledades* (II)

El vino, ese rojo elemento como la sangre que enajena, que enciende, vivifica..., toma cuerpo de realidad en la figura del serio Enrique...

Elías:-...¿Qué mi hijo Enrique iba a tomarse dos cañas? ¿De vino?

Trinidad.-¡Sí, señó, de vino!...No se va a tomá dos cañas de azuca...en treinta y sinco años no l'ha dao entavía er so por dentro.

Parecen en escena dos tipejos: Regalito que se ha llevado a su terreno a Enrique que ya ha recibido el bautismo de la raza calé.

La gitanización del el serio fiscal es sorprendente...Con sombrero de ala ancha, es el delirio de la alegría...

Trinidad:-...¡Mar fin tengas, fiscá! ¿No te da vergüenza que te vean con mi hermano?

Enrique:-¿No te han visto a ti con er mío muchas veces? ...¿No decías que me faltaba color? ¡Pues aquí tienes un sevillano con acento de Valladolid, que adorna mucho!...Bendito sea el mérito de color de bronce y la caravana con los panderos...Me he reído tanto que se me ha muerto la seriedad, que es una joroba del espíritu, y acabamos de enterrarla éste y yo...Y dirigiéndose a Rafaé, su hermano:- ...Otra de las manías que he tenido cuando tú me parecías un insensato, los gitanos una plaga...¡En fin: cuando no tenía paladar!

Enrique, dirigiéndose a Trinidad y haciendo gala de su gitanismo:-Contigo me estoy entendiendo desde que te sentaste en el banquillo. Te tuve que decir hermosa porque si no lo digo me muero de repente. Después se ha callado mi boca, pero mis ojos te están hablando un caló que debe sonarte como el arpa de David.

Trinidad:-¿Tú ves lo que vale mi rasa? Dos horitas con mi hermano y vienes jecho un bailaó.

Enrique:-...Nada tengo que aprender de nadie. Y menos teniéndote a ti, que eres la ciencia de la vida. De mi vida que empieza hoy y se acaba en cuanto me digas que no me quieres...El universo es tuyo y mío...Yo era un pobre hombre que andaba a tientas por el mundo abrazado a la ley...Hasta para hacer el bien hay que gitanear. Como tú, que con dos embustes has salvado a mi madre y a mi hermano...Bendita sea la trampa y el ilusionismo...Ya estoy harto. Tú para mí y yo para ti...Gitano y sabiendo de leyes no va a haber quien me resista...

Trinidad:-Mírame a los clisos..., que yo te divise la raí der corasón...Si tú eres un gran señó que se burla de mí, yo te perdono; si te vuelves un granuja por quererme, yo te dispresio.

Enrique:-...Esto es lo que yo quería saber: que no te quedan de gitana más que los volantes del vestido.

Ambos personajes llegan al culmen de su verdad, de la verdad. Han sufrido una transformación porque se han mirado al corazón, la única y sublime verdad que mueve al mundo. Ya no hay barreras que impidan el encuentro, su encuentro...Ella sabe lo que es justicia y él también la ha descubierto junto a ella. Se han aproximado los dos mundos más allá de los prejuicios, normas y convenciones. Se ha producido el milagro.

Enrique:-...Cuando mi padre quiera, que te lleve al altar. Allí te espero.

La obra termina dejando cierta confusión en el espectador, aunque el que quiera entender que entienda...; cierto es que se aman apasionadamente, aunque un tema de celos arrancará unas palabras entre los enamorados que pueden dejar en el espectador un horizonte abierto para elegir el fin deseado.

Trinidad:-A mí lo que me gusta es que te madruguen los selos.

Enrique: -Si es que eres gitana y no me puedo fiar. Si en viéndote el color del rostro no voy a vivir tranquilo.

Trinidad:

- ¡Vete, fiscá!
Y aunque soy morena clara,
No sufras por mi coló.
Morena es la Macarena,
Y su hijo, Nuestro Señor,
Der coló de la asusena.

Así termina esta obrita de teatro, de Antonio Quintero y Pascual Guillén, autores que parecían especializados en comedias “calés”. La pieza había sido representada cientos de veces en la capital y en muchas otras ciudades españolas, y había alcanzado una enorme popularidad. La interpretación de la famosa actriz Carmen Díaz había puesto muy alto el listón, ya que el público estaba indentificado con su creación del personaje de Trini³⁴⁶. A través de ésta, una “morena clara” o gitana cruzada”, y otros marginados sociales que simbolizan la libertad y deseo de independencia, los autores tocaban tangencialmente temas candentes del momento sin nombrarlos de forma directa³⁴⁷.

El éxito de esta pieza fue tan rotundo que fue llevada a la gran pantalla³⁴⁸ y estrenada el 11 de abril de 1936 en el cine *Rialto* de Madrid, pocos meses antes del desencadenamiento de la Guerra Civil³⁴⁹.

La llegada del cine sonoro propició la introducción de la música en la gran pantalla, además la época de la Segunda República asistió simultáneamente al despegue de la radio de la radio comercial y de la industria discográfica, lo que potenció la importancia de la música³⁵⁰.

En el filme, Florián Rey insistió en la fórmula de amores interclasistas, pero en esta ocasión añadió también el factor interracial (presente en el texto teatral). Ello era consecuencia de la moda del “gitanismo” impuesta por la obra literaria de Federico García Lorca desde la aparición de su *Romancero gitano* en 1928. Siendo el personaje central femenino, una humilde gitana que ganará el corazón del fiscal de buena familia. Florián Rey utilizó en su película el tema de la honra femenina, no asociada a la sexualidad, sino a la respetabilidad y a la honradez. Al final se limpia el honor que ha

³⁴⁶ García-Rayó, Antonio. *Morena Clara*. Divisa Red, Valladolid, 2009, p. 20.

³⁴⁷ Sánchez Vidal, Agustín. *Morena Clara*, Heraldo de Aragón, Zaragoza, 2012, p. 26.

³⁴⁸ La película *Morena Clara* fue dirigida por Florián Rey y protagonizada por Imperio Argentina, Miguel Ligeró y Manuel Luna. Se trata de una comedia musical adscrita-a veces con intención peyorativa- al subgénero de la “españolada”, basado en un fuerte pintoresquismo que retrataba a España como un país exótico. Aunque algunos críticos consideraron a dicho subgénero como reaccionario, tuvo el apoyo incondicional del escritor Federico García Lorca, que lo veía como una genuina representación de la cultura popular. Basada en la obra homónima de Antonio Quintero y Pascual Guillén, fue el mayor éxito comercial del cine español hasta aquel momento y durante muchos años más. Según relató más tarde Imperio Argentina, fue ella quien sugirió a su marido (Florián Rey) realizar una versión cinematográfica, cuyo principal elemento musical fue la copla. La actriz pensaba que Florián Rey realizó una excelente traslación a la pantalla, dotando al texto de una humanidad de la que carecía en el teatro. (Vid. Sánchez Vidal, op. cit, pp. 20-21.) La obra no contenía las canciones luego incluidas en el filme, aunque la letra de alguna de ellas (*El día que nací yo*) era recitada por la protagonista. (Vid, Gubern, 1977, p. 137. Benet, Vicente J. y Sánchez-Biosca, Vicente. *Ser españoles*, RBA, Barcelona, 2013, p. 101).

³⁴⁹ Archivo (Hemeroteca) “Cines y películas”, *ABC* Madrid, 11 de abril de 1936, p. 20.

³⁵⁰ Sánchez Vidal, op. cit., p.17.

sido mancillado y se recompensa a la humilde gitana con una boda que la eleva socialmente³⁵¹.

Florián Rey efectuó algunos cambios³⁵² con respecto a la obra original. Recordemos que ésta comenzaba con el juicio, en el que se relataba el robo de los jamones. El director prefirió presentar a los hermanos Marqués (Regalito y Trinidad) en la carretera, a quince kilómetros de Sevilla. A continuación presenta los hechos de la venta³⁵³. Este cambio permite presentar en la venta al hermano del fiscal y, a través del posterior recorrido de éste, al propio fiscal, del que el público conoce su severidad aun antes de comenzar el juicio. De igual modo, unos personajes conducen a otros y la compleja trama discurre con suavidad y eficacia³⁵⁴.

El personaje de Trini, en este caso como en la obra original, resulta potenciado y es el centro de la trama. El filme se apoya en un trío de excelentes actores (Impero Argentina, Miguel Ligeró y Manuel Luna). Ello permite desarrollar una compleja trama que, aunque cómica, incluye temas serios como corrupción judicial, los hijos extramatrimoniales o el tráfico de drogas³⁵⁵.

La secuencia del juicio era esencial en la obra teatral y se mantiene casi íntegra en la película, salvo la supresión de algunos chistes...La excesiva teatralidad es salvada por las interpretaciones de Imperio Argentina y Miguel Ligeró, que marcan el ritmo con un estilo andaluz propio de las comedias de los hermanos Álvarez Quintero. El acertado uso de la profundidad de campo y el cambio de enfoque sirven al director como recursos que sustituyen la interpelación que la protagonista hacía directamente

³⁵¹ Gubern, op. cit, pp. 137-138.

³⁵² Los hermanos gitanos Trini y Regalito roban unos jamones en una venta y se los venden a su propietario. Tras la denuncia, son enjuiciados y el implacable fiscal Enrique Baena pide su condena haciendo un alegato marcadamente antigitano. Mas, presionado por la defensa, asegura que estaría dispuesto a acogerles en su casa si no quisieran delinquir. Tras la absolución, Trini acude a casa del fiscal durante la fiesta de la Cruz de Mayo y cae en gracia a doña Teresa, la madre de Enrique, quien exige a éste que cumpla su palabra y acoja a la joven.

Trini procederá a solucionar todos los problemas de la familia. Aprovechando que Pepe Rosales, un antiguo compañero de colegio del fiscal, deja cinco mil duros en su escritorio como intento de soborno, Trini simula haber obtenido el dinero mediante un conjuro y se lo entrega al apurado Rafael, el irresponsable hermano de Enrique, para que solucione sus problemas económicos.

Más tarde solventa mediante otra simulación de magia gitana un intento de extorsión de Juanita Céspedes, quien había acudido a la casa con su hija Encarnación, fruto de una antigua relación adúltera con don Elías, el padre de Enrique.

Tras resultar absuelto el traficante de drogas por el que intercedió Rosales, ambos van a la casa del fiscal para agradecerle su supuesta intervención. Enrique, ignorante del asunto del dinero, rechaza indignado la gratitud, lo que los delincuentes interpretan como una petición de más dinero, por lo que dejan en el escritorio otros cinco mil duros. Trini entrega el dinero a don Elías para que contribuya al mantenimiento de su hija ilegítima. Enrique, que está satisfecho por el arreglo del embarazoso problema de su padre, sale de copas con Regalito y, a la vuelta, declara a Trini su amor.

Ignorante Enrique de lo que Trini ha hecho los diez mil duros, le exige su devolución. Puesto que ella afirma que no los tiene, el fiscal interpreta que la joven ha actuado desde un principio con ánimo de enriquecerse, le manifiesta su desprecio echándole en cara su condición de gitana, y ella abandona la casa entre lágrimas. Don Elías aclara a su hijo lo que ha hecho Trini con el dinero y Enrique le pide perdón y reafirma su compromiso de matrimonio. (Vid. Sánchez Vidal, op. cit. pp. 12-15 y Moreno Díaz, op. cit. p. 64).

³⁵³ Sánchez Vidal, *Ibidem*, p. 24.

³⁵⁴ *Ibidem*, pp. 14-15.

³⁵⁵ *Ibidem*, pp. 9-10.

al público en el teatro³⁵⁶. La secuencia hace una denuncia del racismo de la sociedad española hacia la minoría gitana-expresada mediante el discurso del fiscal-a través del alegato de la abogada de la defensa³⁵⁷.

Un telegrama permite introducir al personaje de Juanita Céspedes de una forma diferente a la obra teatral, donde dependía del diálogo. El escueto mensaje enviado a don Elías desde la estación de Ávila permite conocer la existencia de su hija ilegítima, y también sirve de transición, ya que luego aparece en manos de su receptor, quien se ve obligado a confesar la historia de su adulterio a su hijo Enrique³⁵⁸.

El personaje de Juanita da lugar también a una de las mejores secuencias, aquella en la que intenta chantajear a don Elías en su casa utilizando la antigua carta comprometedora. Un espejo permite al espectador seguir a un tiempo las dos conversaciones paralelas que sostienen Juanita y doña Teresa, por un lado, y don Elías y Trini, por otro. El ingenio desplegado por Trini para neutralizar la extorsión se traduce en una secuencia realizada al estilo de Ernst Lubitsch³⁵⁹, director al que admiraba Florián Rey³⁶⁰.

Para musicalizar la película añadiendo canciones, Florián Rey contó con la ayuda del músico sevillano Juan Mostazo que musicaría las tres canciones integradas en la película: *Échale guindas al pavo*, *Falsa Moneda* y *El día que nací yo*. Las dos primeras con letra de Perelló y Ródenas y la última, incluida en la obra teatral, recitada, de Antonio Quintero y Pascual Guillén con arreglos del letrista Sixto Cantabrana.

Así quedó la copla *El día que nací yo*:

El día que nací yo

Qué planeta reinaría

Por donde quiera que voy

¿Qué mala estrella me guía?

Estrella de plata

La que más reluce

¿por qué me llevas por este calvario

Llenito de cruces?

Tú va' a caballo

Por el firmamento

Yo ciegucecita

Sobre las tinieblas

A pasito lento.

³⁵⁶ Ibídem, pp. 17-19.

³⁵⁷ Caparrós Lera, José María. *Arte y política en el cine de la República (1931-1939)*, Ediciones Universidad de Barcelona, Barcelona, 1981, pp. 160-161.

³⁵⁸ Sánchez Vidal, op. cit, pp. 19-20.

³⁵⁹ Director de cine judío-alemán, nacido en Alemania, naturalizado en 1933 estadounidense, a donde había emigrado. Su versatilidad como cineasta fue notable; dominando la comedia, el drama, la tragedia, la farsa o el espectáculo. (Vid. Hermann G. Weinberg, *El toque Lubitsch*, ed. Lumen, Barcelona, 1980, p. 21.)

³⁶⁰ Sánchez Vidal, op. cit, pp. 20-24.

*El barco de vela
De tu poderío
Me trajo a este puerto
Donde se me ahogan
Los cinco 'sentíos'*

*El día que nací yo
¿Qué planeta reinaría?
Por donde quiera que voy
¿Qué mala estrella me guía?*

*Estrella de nácar
Déjame ser buena
Di que me pongan
En estos barrote'
Mi reloj de arena*

*Yo haré lo que mandes
Rey de los luceros
Y cuando él diga*

*Que la lleven presa
Le diré: "te quiero"*

*El día que nací yo
¿Qué planeta reinaría?
Por donde quiera que voy
¿Qué mala estrella me guía?*

Hay coplas que han quedado marcadas en la memoria colectiva como ésta que acabamos de transcribir, *El día que nací yo*, de Quintero, Guillén y Mostazo, cantada por Imperio Argentina en la obra que comentamos, *Morena Clara* (Florián Rey, 1936-película).

Todo es volver la vista atrás-como decía el poeta-con una intensa mirada de Imperio Argentina directa en complicidad con el espectador. Sólo hay que recordar el célebre estribillo de la copla como un fatum griego o destino: "El día que nací yo/ ¿qué planeta reinaría? / por donde quiera que voy/ ¿qué mala estrella me guía?. Bellísima estampa de la gitana melancólica, que anda errante por los caminos y sufre castigo y soledad que la conducen al arrepentimiento y al deseo de encuentro con los suyos, con sus raíces...Esta mujer cuenta su propia historia en primera persona como un desahogo íntimo, como una confesión...

Échale guindas al pavo, se trata de una tonadilla jubilosamente cómica, cantada, por bulerías, por los dos hermanos gitanos que irrumpen en una fiesta. En este caso, el montaje se supedita a la letra de la canción y la visualización se supedita a la visualización de los dos hermanos³⁶¹. Mientras canta, Regalito va desvalijando

³⁶¹ Benet, Vicente J. *El cine español. Una historia cultural*, Paidós, Barcelona, 2012, pp. 101-104. Y Benet y Sánchez Biosca, op. cit. p. 565.

graciosamente a los invitados. Los asistentes hacen el coro, situación lógica en el contexto de la fiesta que se celebra, y que diferencia esta canción de las otras dos que contiene esta película. La secuencia muestra un contraste entre clases sociales, entre religión y juega, y entre la exhibición coral de los asistentes y la personalizada actuación de Trini (Imperio Argentina) y Regalito (Miguel Ligerio).

La canción *El día que nací yo* es resultado de la improvisación. Se trata de la musicalización de una de las escenas de la obra teatral, por lo que la letra ya había existido previamente como hemos señalado. Durante el rodaje, el director pensó que este pasaje era apropiado para que Imperio Argentina, que daba vida al personaje de Trini, interpretase una canción, facilitando a Mostazo un papel con la letra.

En este caso, la acción se detiene para dar paso a un monólogo cantado (antes recitado) de la protagonista, cuyo estado de ánimo se refleja mediante la música y la fotografía³⁶². Trini muestra su amor por el fiscal, a pesar de que cree no ser correspondida. La cámara se aproxima a Imperio Argentina desde un plano general a un primer plano, reflejando la soledad del personaje y aprovechando la fotogenia de la actriz³⁶³. La letra resulta muy sugestiva y, aunque no menciona en ningún momento el origen étnico del personaje, se duele por un destino que viene marcado por su nacimiento. La canción confiere una dimensión dramática a Trinidad, que no es ya solamente un personaje ingenioso y cómico pues siente el desprecio y los prejuicios³⁶⁴.

El canto de la zambra *La falsa monea* viene precedido por la secuencia del equívoco entre Enrique y Trini durante el que aquél le llama despectivamente 'gitana' y que produce la desesperación de ella. Nuevamente se paraliza el desarrollo argumental y se inserta un segundo monólogo cantado por la protagonista. La letra alude al carácter errante del personaje y a la inevitabilidad de su sino. De esta forma se expresa el estado de ánimo de Trini creando al tiempo un ambiente sentimental mediante la música y la fotografía que ilumina al personaje y su entorno. El desplazamiento de la cámara para conferir una impresión más realista a las imágenes, acompaña a la protagonista desde el interior de la casa a la calle, simbolizando su expulsión y creando el clima emocional adecuado para preceder al final feliz³⁶⁵.

³⁶² Benet, ibídem, p. 102.

³⁶³ Sánchez Vidal, op. cit. pp. 25-26.

³⁶⁴ Moreno Díaz, Carmen. *Entre dos Morenas claras: dominio y poder del estereotipo gitano en las versiones de Florián Rey (1936) y Luis Lucia (1954)*, en *Dossiers feministas*, nº 20, 2015. P. 68. Instituto Universitario de Estudios feministas. Universidad Jaime I. Castellón de la Plana.

*La imagen estereotípica gitana de los musicales folclóricos españoles favorece una caracterización peculiar de sus protagonistas como mujeres andaluzas, nómadas y ladronas. La comparación del tratamiento de la protagonista gitana en dos películas significativas ilumina los estereotipos peyorativos establecidos durante el periodo de la Dictadura. De hecho, mientras que la reconstrucción intencional de este estereotipo llevado a cabo por la protagonista principal parodia las expectativas de los payos en la película *Morena Clara* (1936) dirigida por Florián Rey, la versión de 1954 por Luis Lucia usa un prólogo y un marco narrativo como manera de destruir el dominio sobre su propia identidad. Esta técnica retrata a Trinidad Marques como un personaje pasivo que ciegamente encarna es estereotipo de la gitana nómada, contribuyendo a su propia exotización sin problematizarla.*

³⁶⁵ Sánchez Vidal, op. cit. pp. 17 y 27-28. Y Benet, op. cit. pp. 101-102.

MARÍA DE LA O³⁶⁶ (1935)

BREVE INTRODUCCIÓN:

³⁶⁶ Dicha comedia musical (1935) con letra de Salvador Valverde y Rafael de León y música del maestro Manuel López Quiroga, fue llevada al cine por Francisco Elías en 1936, proponiendo un melodrama andaluz edípico y muy singular, fotografiado por el gran Eugen Schufftan. Muestra Elías como un pintor fugitivo, por haber matado al asesino de su esposa gitana, regresa quince años después de California, enriquecido. Su hija María de la O, quien protagonizó la gran Carmen Amaya, ha crecido en España y no ha aceptado el emparejamiento con un orfebre platero por su humilde condición, aunque ha visto con buenos ojos las aproximaciones de un totero rico. Pero la llegada del padre, más rico todavía que el torero, la retira de la circulación y la encierra en su lujosa casa sevillana, para utilizarla como modelo y manteniendo con ella una relación de total castidad, ante la contrariada extrañeza de la muchacha, que ignora que el pintor es su padre. De modo que una especie de subasta, según el principio de que el pez grande se come al chico y que desvela el valor libidinal del dinero, determina el destino de María de la O, abocada a una extraña situación edípica de deseo frustrado hacia su padre. Cuando rompe con el asexuado pintor para reunirse con el humilde orfebre, conseguirá a la vez su amor carnal y el regalo de la gran fortuna paterna.

Un género que instrumentalizó intensamente la novedad del sonoro, y al que ya hicimos referencia, fue la españolada, género que explotaba intensivamente el tipismo diferencial y el folclorismo de las zonas más deprimidas y premodernas de la España rural, como la Andalucía latifundista, que se presentaba poblada por gitanos y toreros, con criaderos atávicos, reaccionarios y machistas. El personaje del torero, como ingrediente de amores contrariados, resultó central en *María de la O* (1936), de Francisco Elías, filme en el que no faltaron canciones andaluzas musicadas por Manuel López Quiroga Miquel, que han permanecido vivas en los corazones de millones de españoles. (Vid. Gubern, Román; Monteverde, José Enrique; Pérez Perrucha, Julio; Rimbau, Esteve y Torreiro, Casimiro. *Historia del cine español*, Cátedra, Madrid, 2010.)

La letra de la mítica copla *María de la O* incluye, con el aprecio reivindicado por los intelectuales del 27, vocabulario y expresiones propias del lenguaje gitano y popular: tumbagas, parné, candela..., y ha dado lugar a expresiones que creemos, han pasado al acervo popular.

El estribillo es impactante. La música se para, hay un silencio valorativo más o menos largo y comienza a capella con el grito de:

¡María de la Ooooooooo!
(y empieza a sonar la música)
Qué desgrasiaíta gitana tú eres
Teniéndolo tó.
Te quieres reír
Y hasta los ojitos los tienes moraos
De tanto sufrir.
(Aquí comienza un nuevo crescendo)
¡Maldito parné
Que por su curpita dejaste ar gitano
Que fue tu queré!
(Silencio de nuevo...y, de nuevo gritando a capella)
¡Castigo de Dio!
¡Castigo de Dio!
Es la crusesita (y aquí se va metiendo, in crescendo, la orquesta)
Que llevas a cuestras
¡María de La O!

María de la O nos viene acompañando desde hace unos noventa años pues es una de las coplas más famosas y versionadas de la edad de oro del género. Compuesta a principios de los años treinta, por Valverde, León y Quiroga, fue, posiblemente, la primera canción que firmaran juntos de una serie de inigualables coplas compuestas en esos años (*Triniá, Ojos Verdes, Ay Maricruz*).

Antes de iniciar el comentario de la comedia, sería importante señalar que, en ocasiones, los argumentos de las canciones podían derivar en obras teatrales puramente dramáticas.

Así ocurrió con *María de la O*, que fue estrenada, según Manuel Reina, por María Gamito en un bar de Variedades muy frecuentado por artistas de la calle Atocha de Madrid, en 1933 y que Estrellita Castro convirtió en un éxito espectacular que haría de ella la mítica copla que es hoy. El argumento de la canción dio lugar a la comedia del mismo título de los autores Valverde, León y Quiroga³⁶⁷, estrenada por María Fernanda Ladrón de Guevara con un rotundo éxito en Barcelona en 1935 y al año siguiente en Madrid.

ACTO I

Acotación escénica:

Rincón del jardín en una famosa venta, al parecer se trata de la venta de Eritaña en las afueras de Sevilla...Tres arcadas de tipo sevillano, con sus paredes interiores con zócalos de azulejos...Una puerta al fondo comunica con la venta...reja iluminada...En la escena, tres mositas, con lámparas y sillas de estilo sevillano. Combinadas dentro de la floresta, luces interiores que darán un aspecto fantástico al jardín de la noche sevillana de primavera.

Al levantarse el telón, dos marinos ingleses ocupan una de las mesitas; hacen palmas y aparece el CAMARERO. Otra mesa está ocupada por una de las tanguistas.

Desde el inicio ya podemos comprobar los elementos recurrentes en estas obritas musicales de carácter andalucista: el campo, la venta, el vino, las palmas y una mujer que actúa (tanguista), ubicados en un escenario geográfico igualmente recurrente: Sevilla, en un marco de misterio que invita a la juerga, al alcohol, a la diversión y al cante: una noche de primavera.

En escena: dos ingleses, el camarero y la tanguista, a la que llaman Marlene Dietris, y quien en actitud muy vampiresa se acerca a los ingleses para la inviten con rumbo.

La tanguista (acercándose a la mesa que ocupan los ingleses) dice con actitud desenfadada:-¿Se pué tomar algo?

Inglés 1º:- El fresco

Inglés 2º:- Está la noche hermosa

Marlene:-¡...¡Sois ustedes más agarraos que un pasamano!

Como podemos comprobar la gracia y el ingenio corre más que la manzanilla pues esa no corre. Los diálogos ligeros, con comparaciones ocurrentes e hipérboles que invitan a la risa ya desde los inicios de la obra.

Un nuevo personaje entra en escena que marca un antes y un después en el desarrollo de la fábula: Sole, “La Itálica”, con un vestido de flamenca al brazo y seguida del Marqués de Villamiés y José Mairena. El escenario no puede ser más original: dos extranjeros, una tanguista, un marqués y un torero...Lugares comunes y, en cierto

³⁶⁷ Fue el primer gran trío de la copla, que se vio truncado por el estallido de la Guerra Civil y posterior exilio de Salvador Valverde a Argentina. En el trío, a Valverde además de la función de letrista le correspondía la función de dramaturgo, en consonancia con los inicios de su carrera como autor de comedias y sainetes. En esa época, al igual que en años posteriores, las intérpretes de coplas eran más que cantantes y pedían espectáculos con escenas dramáticas, baile y canciones. No se concebía el concierto, digamos, a palo seco.

modo tipificados, aunque no exentos de humanidad como podemos apreciar a lo largo de la obra donde se ríe, se llora, se ama, se canta, se vive...

El apodo, muy frecuente en los ambientes rurales, se personifica en Sole, “La Itálica”, apodada así por la “profesión” de su difunto marido quien, al parecer, buscaba, bajo tierra, monedas romanas y al que apodaban “El Itálico”. Son tantos los apodos los que circulan en los pueblos..., que junto a los refranes, decires, chismes..., constituyen una “jerga” fiel reflejo de la esencia de un pueblo que mezcla sus sentires con el campo, con sus olores, con los sonidos del esquilón y las campanas de la iglesia al atardecer... Eso no está tipificado, eso es vida y sangre que emana de nuestras “heridas”, tal vez de amor, de odio, venganza o celos...

De nuevo podemos ver dos esferas sociales opuestas:

LA ARISTOCRACIA.....EL PUEBLO
EL GITANO.....EL PAYO

Y elementos muy comunes que se dan tanto en el teatro, en el cine folclórico y en la vida: LA TONADILLERA.....EL TORERO

(LA COPLA).....EL TORO

Y todo ello envuelto en un ambiente festivo donde se hace hueco:

LA AMBICIÓN, EL PODER, EL DINERO, junto a un tema recurrente: EL AMOR, LA PASIÓN, LA VENGANZA, LOS CELOS...

Dos mujeres guapas que encelan: Maricruz y María de la O.

Al parecer Maricruz es la destinataria del traje de flamenca que lleva “La Itálica” en el brazo para una actuación de “su niña”, a la considera un preciado tesoro, digna sólo de hombres de poder como el Marqués de Villamiés, a quien su desmedida ambición ha conseguido que le hable de amores.

ITALIC:- Es su novio, er Marqué de Villamié... (Se trata de un rico ganadero de Córdoba)

Marqués:-...Los mejore toro d’España los crío yo pa que éste los mate (refiriéndose al célebre torero Pepe Mairena a quien tiene el ojo echado “La Itálica” para su otro tesoro, María de la O).

Itálica:- ¿Y quién no conoce a Pepe Mairena? ¡Qué grande eres, miarma! Aquí, donde usté le vé, le quíe comprá l’arcasa a mi niña...A María de la O, que bebe los vientos por é, aunque ella lo disimula. Es mú desente, mú honraísima...

Mairena:-Así me gustan a mí las mujeres: difíciles, como los toros.

Este sugerente y simpático diálogo se ve interrumpido por el camarero que reclama las consumisiones.

Itálica (dirigiéndose al camarero): -...A mí tráeme un botijito, que esté fresco...Échale dos boteyas de casaya, pero que esté fresquito.

Itálica:- Como tengo urserá las paderes del astantino, po me tíe dicho don Etarilao, que cuando aprietan los calore tome argo fuerte. ¡Y la casaya es mú güena pa la úrsulas!

El Marqués (refiriéndose al fallecido esposo de la Itálica)- Sí que tenía grasia Tomá er Itálico...Lo de las moneas romanas estuvo sembrao.

Itali:-Claro que estuvo sembrao; como que las enterraban antes y aluego llevaban a los ingleses a Itálica pa descubrirlas delante de eyos. Sigue la Itálica explicando cómo las hacían:- Con jierro viejo de las fraguas de Triana. Hasian un busto de don Julio Sesa y ponían una escrisión alreó quie desía así: “Julio er Sesa por la grasia

de Dio” ¡Qué negocio! ¡Qué doló que s’esbaratase! Pa nosotros, lo de Itálica fue una ruina!...

Mairena (el torero):-¿Y cómo fue estropearse el asunto?

Itali:-Pos ná, que s’equivocaron por mó de la bebía y en lugá de aponé en las meallas “por la grasia de Dio”, pusieron “por la gloria de su mare”.

Maire:- y no pasaron.

Itali:-Pasaron...

Marqués:-¿Que pasaron?...

Itali:-Pasaron tos a la carse. Allí cojió er poresito mío er paralí... Dos años estuvo sentao...En er pená de Ocaña. Se queó asín, como un cuatro. Y aluego, otros dos años en casa, hasta que parmó en la mesma postura.

Marqués:-Como que no hubo forma de meterlo en la caja.

Itali:- Meno má que er cochero era un güen amigo mío y se lo yevó a su lao en er pescante.

Interviene Marlen (la tanguista) :- ¿Hasta er sementerio?

Itali:-¡Digo! Menúo acontecimiento: asín estaba Triana de gente, pa verlo pasá.

Marqués:-Hasta saetas le cantaron.

La escena, llena de comicidad, un gracejo especial y esa sabia ironía del pueblo gitano, provoca en el público la carcajada.

Los tipos, los motivos, los temas, el léxico, la fonética del decir común de las gentes de esa mítica Sevilla del barrio de Triana, constituye un fiel paradigma de este tipo de teatro musical que alcanzará su época de verdadero esplendor en la década de los cuarenta y cincuenta del siglo XX.

Lugar común: Sevilla o Córdoba al que también se alude. Los temas reiterativos:

EL AMOR.....LOS CELOS
LA AMBICIÓN(que personifica La Itálica).....EL PODER
EL ALCOHOL
LA TABERNA...(LA VENTA)
LA ARISTOCRACIA.....EL PUEBLO
EL PODER EL DINERO
EL SUFRIMIENTO.....EL ENGAÑO
LOS AMORES PROHIBIDOS
EL TORERO RICO.....LA GITANA POBRE
EL GITANO POBRE.....EL AMOR VERDADERO
EL AMOR FILIAL.....DESINTERESADO

(La búsqueda de la verdad y la reconciliación final)

Todo ello envuelto en un clima donde prevalece el amor y la verdad sobre el engaño y donde la copla refleja en un tono de hiriente realidad, la frustración y el desengaño, el dolor y el desconsuelo, el amor y la esperanza de un final feliz...

El personaje de Mairena, el torero rico que Itálica por encima del amor verdadero había destinado para María de la O, la reclama. Ella, deslumbrada por el oro y los brillantes...se había dejado llevar, acallando el palpito de un corazón dolorido que

le gritaba la verdad, pues su amor pertenecía a un gitano honrado, que se ganaba la vida con dignidad.

Itali (dirigiéndose a Mairena) :-...¡Ay, qué yerno voy a tené más rumboso! ¡Con las ganas que tengo yo de viví en l'Arcása, como una surtana.....!

Entra en escena Juan, el gitano pobre, acompañado de la voz de su conciencia, El gitano Viejo, Juan De Sol, quien personifica la sabiduría, la experiencia, el consejo..., y lo quiere como a un hijo. Resulta muy significativo en el texto el TEMA DEL AMOR FILIAL:

JUAN DEL SOL (PADRINO).....JUAN
EL INGLÉS MISTER MOORE (PADRE)....MARÍA DE LA O

El torero rico:- ...Viene a por María de la O. Surgen los celos...

Marqués: María de la O no lo quiere pa ná...Entre un platero gitano, sin dó reales, y un torero con má duros que er Banco de España, la elersión no es dudosa...

J. Sol:- ¿Pa qué habemos venío aquí esta noche?

Juan:-¡Pa convencerme por mis propios ojos, pa saber si es verdá que María, mi María de la O, es capá de hacerle cara a ese payo, por su parné!

J. Sol:...Considera,..., que de ella no é toa la culpa.

La culpa es de la madre que la ha envenenado con su ambición.

Juan:- La mare, que quí segarla con el lujo y los briyantes. ¿No lo hiso ya con la otra; no le entregó a Maricrú a ese Marqués de Córdoba, que la tié como una reina?...

J. Sol:-Si su cariño es de ley, no habrá briyantes que la sieguen, y si la siegan...puente de plata y orvíala.

Juan:-¿Orviarla? Eso es mú fácil desirlo. Pero cuando se yeva en las manos el caló de las suyas, y en los labios er sabó de su boca, y toa ella metía en la sangre, es mú difícil arrancársela de aquí.

Es el amor romántico³⁶⁸ que es entrega, sin reservas, ese amor que duele, que hiere, el que produce "fatiguitas" de muerte...Y comienza la exaltación de los atributos femeninos más sensuales: la boca, los labios y las metáforas que sugieren: boca como..., labios de...; y la SANGRE, ese fluido vital que enardece el espíritu, que calienta el alma con sus efluvios...; es muy difícil arrancarla (a la persona amada) del CORAZÓN, el órgano que nos mantiene vivos como el amor, El garlochí gitano...

Recordemos aquellos versos de Antonio Machado que ponen de manifiesto el desgarrón en las entrañas tras la pérdida definitiva:

Señor, ya me arrancaste lo que yo más quería.

Oye otra vez, Dios mío, mi corazón clamar.

Tu voluntad se hizo, Señor, contra la mía.

Señor, ya estamos solos mi corazón y el mar.

(CXIX Campos de Castilla)

El poeta ante su desesperación reclama su divina presencia:

Dice la esperanza: un día

³⁶⁸ El amor patriarcal, pasional o romántico es también, junto con el género y el sexo, una construcción que insiste en el apuntalamiento de la desigualdad como norma genérica.

Según Marcela Lagarde: "El amor es un mecanismo cultural para perpetuar el patriarcado, mucho más potente que las leyes: la desigualdad anida en nuestros corazones. Amamos desde el concepto de propiedad privada y desde la base de la desigualdad entre hombres y mujeres. Nuestra cultura idealiza el amor femenino como un amor incondicional, abnegado, entregado, sometido y subyugado. A las mujeres se nos enseña a esperar y a amar a un hombre. Se convierte en nuestra máxima aspiración".

*La verás, si bien esperas.
Dice la desesperanza:
Sólo tu amargura es ella.*

*Late, corazón...No todo
Se lo ha tragado la tierra.
(CXX)*

Todo un canto a ese amor romántico que podemos apreciar en la literatura y en la vida.

Tras este breve paréntesis de literatura comparada-son múltiples los ejemplos-, el enamorado de esta fábula (el gitano, Juan) sufre, asimismo, ante la ausencia, el desprecio y los vaivenes de la joven gitana (María de la O), a la que canta en coplas (se canta lo que se pierde...dijo el poeta- y ente caso lo que se presiente...).

J. de Sol:- ¿Qué me va a desí tú a mí, chavá? Yo también fui joven como tú, y quise con fatigas, pero supe arrancarme del garlochí las raíces de un mal queré.

Juan:-...¡ Esa mujer me ha embrujao y estoy por ella perdío; no sé lo que me habrá dao, que me ha robao er sentío!...

Son coplas que brotan de un modo irracional; el sentimiento se hace palabra, se hace copla...donde se habla de amores imposibles, amores que producen fatiguitas, sufimientos, ducas mortales...; se habla de estar 'embrujao', de pócimas, de venenos que le han 'roba er sentío'...

La copla es un desahogo del alma; el alcohol hace olvidar y enajena...

Juan le cuenta en coplas a su confidente sus penas...Los vaivenes de la joven gitana: -...me atrae y me rechasa, se me ofrece y me juye, cuando má cerca está de mí, está má lejo...que a veces me parece gitana pura y a veces paya...

J. Sol:-¡Que no é güena...! Yeva la sangre crusá y su vía es un misterio...Un misterio ar que tú no debe asomarte. Esa mujé tiene la cara iguá que un poso mu jondo, que arriba tó es agua clara y tiene fango en el fondo.

Nos encontramos en una fase teatral de interrogantes...de intriga. Los espectadores tratan de descubrir incógnitas. Se preguntan por el origen de María de la O. "...Ella no tié la curpa de vení d'ande viene ni de sé como é.

Míster Moore, traba una gran amistad con Juan el Platero, el gitano y trata de ayudarle en sus amores con la joven gitana...Pero, ¿quién es Mister Moore y qué pretende?, se pregunta el público en ese momento de la fábula.

Juan: Un inglés que ha venío de California con más onsas que un virrey...Le gustan cosas: unas alegrías bien bailás, unas seguriyas cantás con sentimiento, unas copas y una güena mujé...(Conoce a María de la O)...Y ve con güenos ojos nuestro cariño; me alienta pa que la quiera y ma dicho que er día que me case me pone la mejon platería de Seviya.

Juan (sigue su parlamento con J. Sol, en estos términos:-...me tié pena y a ella también porque sabe lo que nos camelamos, pero también sabe que en la manos de su mare, María de la O, es un brillante que se entrega ar que dé má por é.

(Siguen hablando. Hacen una entrada aparatosa Itálica y Macricruz; esta última vestida con traje de volantes para bailar. Itálica, al entrar, se da cuenta de la presencia de los gitanos).

La venta arde ante el bullicio de gente que ha llegado de todas partes para ver bailar a Maricruz. Está presente el Marqués, Mairena, el rico torero que pretende a María de la O y a la que ha traído “un orseguio dirno de una emperatri”.

(Rasgueos de guitarras que tocan una melodía flamenca que durará toda la escena entre María de la O y Juan.- Entra ella, vestida con un traje negro de volantes y sobre los hombros un mantón blanco de espuma. Es la gitana más guapa de España.-)

Es digno de mención el parlamento entre los enamorados, pues la gitana, aunque ‘cegá por el dinero’, también le profesa un amor antiguo. Ello nos invita a todo un ejercicio de literatura comparada. Los parlamentos de amor son ricos en la literatura de todos los tiempos desde el amor cortés...

María:

*- Juan Migué, ¿pa qué has venío?
¿Pa qué me estás esperando,
Y en qué reina tu sentío
Que te encuentro cavilando?*

Juan:

*- ¡Ay, María de la O!
En ti, solamente, reino...
¿En qué voy a reinar yo?*

María:

*Pero eso no puede ser,
Son castiyos en el aire,
Que el aire deja caé.
Corta de raí tu empeño
Y orvíame ya, gitano;
Mi queré fue como er sueño
De una noche de verano.*

Juan:

*- ¿Pa qué me hisiste soñá,
Si en la mitá de mi sueño
Me vienes a despertá?*

María:

*- Recapasita er sentío
Y vuerve a la realíá:*

*Este sueño tuyo y mío
No será nunca verdá.*

Juan:

*-¡Ay, María de la O!...
¡Un castiyo hise en el aire
Y el aire se lo yevó!
¿Por qué te apartas de mí?
¿Por qaué juyes de mi vera?*

*¿Quién podrá quererte a ti,
Con esta misma segura?*

María:

*- Déjame ya, Juan Migué,
Y no me des más tormento,
Que yo no te lo daré.
Sigue tú por tu camino,
Por el que tienes marcao
En las rayas de tu sino,
De calé güeno y honrao.
¡Y déjame a mí volá,
Que me remonte hasta er sielo
Como la Alondra reá!*

Juan:

*-¡Ay, María de la O!
¿Quién fue la mala persona
Que tantas alas te dio?
Alondra de la mañana
Que tendió el vuelo y se fue...
Mu arto subes, gitana,
Mu bajo vas a caé.*

María:

*El hombre que a mí me logre
Mu caro le va a costá.
La luna que yo le pía,
La luna que me dará.
Para mis manos, tumbagas
De presio me ha de mercar;
Ayorcar para mis brazos
Hechas de plata labrá
Por los mejores plateros
de Córdoba y de Graná;
para mi cuello de novia
gargantiyas de corá,*

*¡Esto es lo que yo deseo:
Tú, no me lo puedes dá!*

*Mantones bordaos de China
Sobre mis hombros pondrán,
Y pa mi cuerpo lusirlo,
Vestíos me han de cortá,
Unos de tisú de oro
Y otros de sea estampá.*

*Con peines de nácar pura
Mi cabello han de peinar;
Broches de finos diamantes
Mis trenzas sujetarán
Y ha de ceñirme... ¡quien sea!
Si es así mi voluntad,
Sobre mis de reina
Una corona imperial.
¡Esto es lo que yo deseo;
Tú, no me lo puedes dá!*

Juan:

*- ¡Ay, María de La O!
¡Mal fin tenga el sueño loco
Que tu queré me robó!*

La ambición y el afán de lujo y riqueza mueve a María de la O renunciar al hombre que quiere.

María:---Óyelo bien, Juan Miguel: ni los consejos que me pueda dar mi mare, ni el ejemplo que puedas ver en mi hermana, son los que me han hecho recapasitá. Soy yo misma la que me he parao a pensá: por un lao veo el bienestar, los jayeres, er lujo; por el otro, los trabajos, la miseria, el hambre. Si pa sé gitana pura hay que pasá fatigas y penas yo no me resigno a serlo, no quiero ser gitana caravanera...Mis manos no se han hecho pa mancharse con el barro de los alfares, sino pa lusí la blancura de las perlas y sentir las carisias de las seas y los rasos. Yo no necesito roar por los caminos pa mendigá o apañá unas moneas, cuando el oro y la plata se me vienen a ofresé. Y sigue en su parlamento: ...¿Qué otra cosa pué esperá una pareja de pobresitos gitanos sin má que er día y la noche? Roar, pasá ducas, consumí su queré y su vía sin una esperansa...

Al hilo de los textos que presentamos y en lo referente al género femenino cuya protagonista es María de la O, conviene señalar que junto a la transmisión de estereotipos apropiados al género femenino y dentro del orden patriarcal establecido y de obligado cumplimiento figurarían los de esposa y madre, amén de casta, abnegada, obediente, modesta, callada... Transgredir los anteriores valores, supone riesgos que conforman la desautorización y el desprecio social que se sanciona con desvalorizaciones o estereotipos negativos del orden de miedosa, inestable emocionalmente, falta de control, débil, mala mujer...

El perfil de las protagonistas de todas las historias amorosas que se plantean en las coplas, responden fielmente a los valores y desvalores de la cultura imperante.

Las mujeres fuertes, inteligentes, valerosas, transgresoras y dignas de admiración son casos aislados en el imaginario patriarcal y por tanto en la literatura y en las letras que presentamos figuran como excepciones y no como paradigmas de su género.

María de la O presenta un rol de mujer inestable que quiere... y se aleja...; que cierra los ojos a su verdad, cegada por la ambición y que hace sufrir, aunque luego se arrepiente y llora desconsoladamente su pena.

Recordemos la copla ya citada en nota:

	<i>Para mis manos tumbagas</i>
	<i>Pa mis caprichos moneas.</i>
	<i>Y pa mi cuerpo lucirlo</i>
	<i>Mantones bordaos, vestíos de sea.</i>
	<i>La luna que yo pía, la luna que me dan.</i>
	<i>Que pa eso mi payo abiya más parnés</i>
	<i>Que tiene un sultan.</i>
	<i>-¡Envidio tu suerte!-</i>
	<i>Me dicen algunas al verme lucir,</i>
ENVIDIA....	<i>Y no saben, probes, la envidia que ella me causan a mí.</i>
ARREPENTIMIENTO	
GRITO DESESPERADO	
AL AMOR...	
	<i>María de la O, qué desgraciaíta,</i>
	<i>Gitana, tú eres teniénfelo to.</i>
	<i>Te quieres reír y hasta los ojitos</i>
	<i>Los tienes moraos de tanto sufrir³⁶⁹.</i>
MALDICIÓN	<i>Mardito parné, que por su curpita</i>
DEL DINERO	<i>dejaste al gitano que fue tu querer.</i>
QUE LO ALEJÓ	<i>Castigo de Dios, castigo de Dios</i>
DE SU QUERER	<i>es la crucecita que llevas a cuestras,</i>
	<i>María de La O.</i>

Se habla de SUFRIMIENTO (ahora es ella la que sufre) y de CASTIGO.

Esta mujer cuenta su propia historia en primera persona. Es una mujer arrepentida, que vuelve a pedir limosna de amores, que se arrastra, que se humilla. Es una mujer gitana con rasgos de extrema sensualidad y deseos de libertad. Ese deseo desenfrenado de libertad o ambición, le hace ser condenada a la soledad. Espera el castigo que merece y acepta el destino que le espera: *Castigo de Dios, castigo de Dios/ es la crucecita que llevas a cuestras, / María de la O*. Vemos a la mujer sufrir, es el ser más desgraciado.

El hombre se muestra como redentor de esa culpa femenina. Le ha dado consejos que ella no ha querido oír. En muchos casos es el sentimiento de amor lo que las purifica o las limpia de pecado.

En la escena en que dejamos a María de la O proclamando su amor por la riqueza y renegando de su condición de esclava caravanera, aparece un hombre de unos 50 años, templado y dueño de sí mismo que ha escuchado los motivos de María de la O y entra apoyando sus palabras. Se trata de Míster Moore, ese misterioso caballero que tanto se interesa por el porvenir de la muchacha y que suscita el interés del público, intrigado por descubrir su identidad.

³⁶⁹ Se nos ha transmitido que el amor tiene siempre que ir ligado al sufrimiento. Parece ser que esta asociación pretende enmascarar el fracaso que conlleva el modelo del amor romántico a través de sus mitos y la imposibilidad de su cumplimiento.

La consideración de amores imposibles sería la desviación e interpretación más inocente de este fracaso. La literatura romántica está llena de romances desgraciados.

Aquí se podrían incluir casi todos los textos de León musicados por Quiroga, porque en casi todos se hace visible el sufrimiento, el drama e incluso la tragedia, aunque en algunos el final sea feliz. Seguramente porque la tragedia tiene mayor fuerza escénica a la hora de interpretar.

Moore: -...Tú tienes todo lo que se necesita para mandar en el mundo y para ti se han hecho las joyas, las pieles y los palacios.

Míster Moore es un artista del pincel que posee todos los atributos que pueden interesar a una mujer: inteligencia, corazón y dinero.

Entra ahora en lides Míster Moor, que trata de sacar a la muchacha de esa vida pero con amor. Se alía con Juan y comienza la estrategia del triunfo del amor.

Más tarde entra en escena María Junto a Mairena, su pretendiente, el torero rico, mostrando el regalo que éste acaba de hacerle:

Itali:- ¡..., qué pureza de diamantes!

Moore:-...No te preocupes, muchacho, que no nos ganarán la batalla...En el mismo sitio donde se compra una pulsera de brillantes se puede comprar también un collar de perlas, que valga diez veces más...

Moore le reta a Mairena: -...Eso no vale nada para María de la O...Por lo menos se regala una cosita como ésta...(Saca un estuche del bolsillo. Lo abre y se lo entrega a María de la O).

María:- ¡Un collar de perlas!...¡Es un sueño!
Parece que María de la O es objeto de una subasta.

La Itálica entra, codiciosa, al juego hasta el punto que la propia María sienta vergüenza de la situación:- ...¿No te da vengüenza de lo que estai haciendo conmigo?

Se impone EL AMOR, tal vez un amor desinteresado como el filial que le hace casi gritar a Moore:¡No te avergüences, chiquilla!...¡A mi lado serás la reina del mundo!...¡La luna que tú me pidas, la luna yo te daré...!

María está desconcertada:- ¿Pero es que usted me quiere?

MOORE:- ...¡Quiero pintar una Dolorosa gitana y esa virgen has de ser tú...!

El pintor y su modelo, una hermosa gitana...Nos suena la historia de Julio Romero de Torres y su Chiquita Piconera...Tal vez otra historia muy cercana a nuestra fábula, de amores apasionados, de celos, venganza y muerte; de facas y de cuchillos...

Pero el amor de Moore nos parece un amor filial, un amor de salvación para los amantes, con palabras de acertado fingimiento que no buscan sino el rescate de la muchacha y su felicidad.

Veamos el doble sentido de las palabras de Moore:

-...¡Esta mujer no hay quien me la quite!...¡Y si hay un valiente que me la quiera arrancar de los brazos, que venga!

Tira la PISTOLA

¿Quién puede profesar ese amor?: ¿Un joven enamorado...? o ¿tal vez un padre amantísimo que representa el honor y quiere evitar una tragedia?

Así termina el primer acto, envuelto en intriga, pasión, celos, ansias de venganza, amores encontrados, facas...Paradigma textos que, tal vez con alguna variante, se repiten en los espectáculos folclóricos de los años 40 y 50, de los que esta obra constituye un fiel referente.

ACTO II

Acotación escénica (Ambientación):

Sala- estudio en el chalet de Marío de la O, en el Paseo de la Palmera, de Sevilla...Galería de cristales al fondo, por la que se verá la silueta lejana de la ciudad sobre la que se destaca la Giralda...Al lado de la galería, caballete de pintor...Habitación de tipo moderno, para estar...Butacones y sillas de último estilo, vasos de cristal con flores.

Son las tres de la tarde de un día de mayo...

Itálica aparece en escena, vistiendo un kimono fastuoso pintado con pájaros. Sus deseos se han cumplido, vive en un lujoso chalet, rodeada de atenciones y comodidades, junto a María de la O y Míster Moore. Está sentada junto a “La Castaña”, una gitana vieja con la que conversa amigablemente. Cada una expone sus cuitas y entre ellas está la suerte que ha tenido María de O y, en realidad ella, misma sevida con esmero por criadas y con tratamiento de señora...

La Castaña, hace halagos de la gran masión en la que viven ella y su hija:

Si esto parece un Arcása moro...

Itali:-¡Ochenta mi duro le ha costao a Miste More! Con jardine, piscina, dos comeore, uno pa nosotros y otro pa la servedumbre, y un cuarto de baño que parece un templo: no te digo má que la primera vé que entré ayí me lavé de roíyas la cara...

Itálica llama a la criada: ¡Raimunda!

Raimunda:- Diga la señora.

Itali:-Aprepáreme pasta noche el agua exaginá y los vahos de los carlistos-

Raim:-Descuide la señora, que todo estará listo: el agua oxigenada y el vaho de eucaliptus. ¿Manda algo más la señora?

Itali:- ...¿Has visto, Castaña?...Queriendo sabé más que yo, que la doy ocho duro y la comía pa que me diga a tó que sí... Y con cofia y tó ¿Pa que aluego me acorrija las palabras! ¡Ay, cómo está el servicio...Ahora, que eso sí: me pone er cuerpo de madam y de señora, que ni la Pompadú.

Sigue el diálogo ligero, pleno de gracejo, cierta sutil ironía, humor y comicidad que arranca, en ocasiones, la carcajada del público y donde se redunda en el tema de la privilegiada situación de la gitana.

Itali (refiriéndose a María de la O:- ...¡Está jecha una señorita!...Guía er artomóvi, monta a cabayo, toca er piano...¡Y qué vestíos....cá día le compra uno nuevo er miste. ¡Como la tiene! ¡De durse!.

Entra en la estancia María de la O que acaba de llegar de ver el célebre y rico cortijo de Las Marismas con que Mister Moore pretende agasajarla.

María:- ¿Qué si me ha gustao el cortijo? ¡Dos horas hemos tardao en recorrerlo a cabayo!...¡Qué maraviya!...¡Es un sueño!...

*Cortijo de las marismas,
Qué bonito me apareces,
Entre los verdes viñedos
Y los olivares verdes!
En el espejo del río
Tu imagen tiembla y se mece,
Blanca de cal y de sueño*

Como una ciudad de Oriente.

.....
*En la mañana de mayo,
Cuando el aire es más alegre,
Cuando cantan las alondras
Y la marisma se enciende;
Cuando los toros despiertan
Y los mayores vienen
Galopando en sus cabayos,
¡qué bonito me apareces,
Entre los verdes viñedos
Y los olivares verdes!*

.....
*¡Si vieras, mare, qué hermoso
Cuando los erales vienen
Detrás de los toros padres
Y por el agua se meten,
Queriendo beberse el río
Que abierto se les ofrece!
Toros berrendos en negro
Alzan la testuz potente,
Miran con ojos de niño
Sin ver que llevan la muerte,
Y sobre las finas astas,
Como un cartel de aguafuerte,
¡cortijo de las marismas,
Qué bonito te apareces
Entre los verdes viñedos
Y los olivares verdes!*

La naturaleza aparece descrita en bellísimos versos. La Naturaleza en estado puro, se como una ensoñación. Toda una estética que nos hace sentir las actividades del espíritu, en boca de la gitana para quien la naturaleza es toda una cosmovisión. En esa florida mañana de primavera: los verdes olivos, los olivares verdes, el espejo del río, blanca de cal y de sueño, canto de alondras, la marisma se enciende...Hombre y tierra se funden en un abrazo panteístico-quietud contemplativa del alma-. Todo un lienzo del recuerdo, confundiendo en el espejo de la memoria. En esta bella visión pictórica del campo en su desnudez, se agrupan para formar una especie de teatrillo minúsculo una serie de personajes como “las figurillas sutiles/que pone un titiritero en su retablo”: las alondras, los toros, la yegua alazana de finas crines rebeldes, bandadas de gaviotas, álamos de plata, erales...Como un cartel de aguafuerte.

María se marcha para cambiarse de vestido y ponerse el de gitana para el cuadro: LA GITANA y EL PINTOR...Está lleno de resonancias en la literatura y en la vida. Y además se canta en coplas muy famosas:

*¡Ay, chiquita piconera,
Mi piconera chiquita!
Toa mi vía y la diera*

*Por contemplar tu carita.
Mira tú si yo te quiero
Que sigo y sigo esperando
Ar laíto der brasero
Para seguirte pintando.
¡Várgame la Soleá,
Haber querío orviarte
Y no poderte orviá!*

O aquella famosa copla “Triniá”:

*Al Museo de Sevilla
Iba a diario Juan Miguel
A copiar las maravillas
de Murillo y Rafael.
Y por las tardes, como una rosa
De los jardines que hay en la entrá,
Pintaba a Trini, pura y hermosa,
Como si fuera la Inmaculá.
Y decía el chavalillo:
“Pa que voy a entrar ahí,
Si es la Virgen de Murillo
La que tengo frente a mí”.*

Entre tanto, varios personajes entran en escena: el Marqués, Maricruz, Míster Moor, Raimunda (la doncella)...En ese instante asistimos a unos de los rituales gitanos más significativos: LA MALDICIÓN GITANA el contrapunto de LA BUENAVENTURA.

Suena el teléfono y la gitana vieja (La Itálica) insulta al interlocutor con una serie de improperios:

-Oye, carita de arcánge divino: ¡permítame un divé que te quees con la boca pegá al abujero pa toa tu vía y que te entre un picó en la esparda que no pueas valerte...y te tenga que rascá yo!...

Marqués:-...Le tengo un mío a tus mardisiomes...Porque no tiés puntería: se la echas a uno y le cae a otro...

Salen todos. Queda la escena sola y aparece por la galería del fondo el gitano joven, Juan Miguel. Baja María de la O Con un traje de gitana blanco de volantes y mantón rojo...Se acerca al caballete y se sienta frente al cuadro, contemplándolo. Juan se sitúa detrás de ella para no ser visto y la observa en silencio. Ella para comparar su imagen con la del cuadro, saca un espejo y se contempla. De pronto ve en el espejo, detrás de ella a Juan Miguel y lanza un grito.

Comienza otro interesante y sentido parlamento entre dos enamorados, lleno de reminiscencias literarias como al que anteriormente aludido:

María:

*- ¿Qué es lo que buscas
Que llegas como un ladrón?*

Juan:

- ¡Ni busco ni quiero ná,

Que tú ya lo tienes tó!

*¡Ya tienes lo que querías,
Y no te pude dar yo!
¡Gitana de los alfares,
Que en mis sueños de pasión
Imaginé bronce puro,
Y eras, barro pecador!
Llena de lujo te encuentro,
¿Qué más pía tu ambición?
Más que una reina en su Alcázar
Tu capricho consiguió.
Eres envidiá de toas
Y eres codisiá por tos,
Pero mírame a los ojos
Iguá que te miro yo:
¿no es verdá que está sangrando
Por dentro tu corasón?
¡Ay, María de la O,
Qué desgrasiaíta, gitana tú ere
Teniéndolo tó!*

María:

*- Ni soy desgrasiá, ni sangra
por dentro mi garlochí.
Si me mirases sin odio
Verías que soy felí,
Pero el despecho te siega
Porque no fui para ti.
¿Qué soñaba tu pobreza?
¿Qué quería hasé de mí,
Platero de baja plata?
¿Acaso ansiabas fundí
Tus cobres y tus metales
Con mi oro y mi marfí,
Y tu miseria de paria
Con mi orguyo de rumí?
Abre los ojos y mira
Lo que ha hecho un hombre de mí,
Y no para sé su esclava,
Porque soy su emperatrí...
¡Si es pa mirarme sufriendo
A lo que has venío aquí,
Te equivocaste, gitano,
Pues no me verás sufrí,
Y mira desde mi artura
Cómo me río de ti!...*

Juan:

*- Te quieres reír,
Y hasta los ojitos los tienes moraos
De tanto sufrí.*

María:

*- ¡Mentira! ¡Miente tu boca,
Miente esa copla también
Y tos los que me la cantan
Yenos de vinagre y hiel,
Que ya no me importa oírla
Ni en tus labios, Juan Miguel...!
Mi nombre está por encima
De lo que digan de él.*

Juan :

*Tu nombre por las esquina
Crusificao se vé;
Banderas de tu deshonra
Con tizne por la paré
Han puesto por toa Triana
Pa quien lo quiera lee...
¿Qué has hecho de tu puresa,
Vara de nardo y clavé?
¡A los pies de los cabayos
L'has tirao, mala mujé!...
¡Maldesía por los yunques,
Pregoná por los calés,
Roando por los caminos
Tu nombre y fama se ven,
Desde Córdoba a Seviya,
Desde Málaga a Jeré!...
¡Mardito mi negro sino,
Mardito sea er parné,
Que por su curpita dejaste ar gitano
Que fue tu queré!*

María:

*- ¡Mardita sea la casta
Que en plasas me publicó,
Con su lengua pregonera,
Hundiendo en mi corasón
Siete cuchiyos malinos,
Uno pa cada doló!
¡Tormento mayó no ha dao
Ni la misma Inquisición.*

*Pa que así me publicasen,
 Decirme: ¿qué os hice yo?
 ¡Gitanos de mal arate,
 Que vienen en prosesión
 A pedir una limosna
 Que nunca se les negó,
 Luego maldisen el nombre
 De María de la O!
 Me tengo que abrir las venas
 Para escupiros a tos
 La sangre que m'habéis dao
 Y er nombre que Dios me dio!
 ¡Reniego de sé gitana,
 Hija de pare ladrón,
 Y de mare que al más rico
 De los payos me vendió!
 ¡Mardita sea mi sangre,
 Mardito mi corasón,
 Los ojos que tú mirabas,
 La boca que te besó,
 Y mardita sea la hora
 En que te conosí yo!...*
 (Cae sollozante)

Juan:

*- Ese yanto es tu castigo,
 Castigo de Dios,
 Es la crusesita que yevas a cuesta,
 María de la O.*

En estos versos podemos observar los temas recurrentes, paradigma de estos melodramas andaluces en que el ingenio, la fantasía, el misterio... constituyen todo un hito:

EL AMOR (Tema central)
 LA AMBICIÓN
 LA COMPRA POR DINERO (de una MUJER)
 ESCLAVA DEL DINERO?
 o ESCLAVA DEL AMOR?
 (Ni se compra ni se vende,
 Er cariño verdadero,
 Ni se compra ni se vende...
 No hay en er mundo dinero
 Para comprar los quereres...
 Que er cariño verdadero
 Ni se compra ni se vende.)

LA ENVIDIA.....LA CODICIA, junto al

EL SUFRIMIENTO..... LA SANGRE..... EL CORAZÓN
EL DESPECHO.... EL DECIR DE LA GENTE...LA MURMURACIÓN (en coplas).
LOS CELOS... LOS CUCHILLOS... LA VENGANZA... LA HONRA...EL DUELO...

LA MALDICIÓN GITANA.....EL NEGRO SINO
LA MUERTE

Los celos constituyen uno de los mitos más potentes del amor romántico patriarcal, hasta el punto de considerarlo un requisito indispensable de este vínculo afectivo.

Aparecen muy frecuentemente en las letras:

*Celos dentro der sentío
Y has la raíz der pelo
Desde que t'he conosío
Me están matando los celos.*

Y tantas otras composiciones donde la venganza, el odio, la locura y hasta la muerte aparecen de forma permanente en las historias amorosas de Rafael de León y otros autores...

Cuando los celos³⁷⁰ aparecen en el sentir de ella, una de las emociones que se consideran aceptables es la resignación o la confinación en un espacio privado. La

³⁷⁰ Veamos una canción fiel reflejo del tema de los celos en el amor romántico. La venganza, el odio, la locura, la muerte...Esta zambra de Quiroga, con letra de Valverde y León, se titula *Salomé* (1933):

*Por Juan Romero, rumí de Oriente,
Bebe los vientos la Salomé,
Gitana pura de sangre ardiente
Que está loquita por su querer.
Su hermoso cuerpo de bronce vivo
Quiere en la danza darle al rumí,
Pero el Romero despreciativo,
Cuando ella baila se va de allí.
Y José, que bien la quiere,
Al verla que está penando,
Aunque de celos se muere,
Así le dice cantando:*

*Baila y ríe Salomé,
Bajo la luz de la luna,
Que ya que tuyo no fue,
No será para ninguna.
Con la sangre suya
Teñiré mis manos,
Pa vengar con creces
Tus celos gitanos.
Olvida, mujer,
Y alegre esa cara;
Baila, Salomé
Bajo el plenilunio
De la luna clara...*

mujer pasa a ser indigna y mala si se le supone alguna infidelidad; en el caso de que él fuera infiel, se considera disculpable.

Cuando es una emoción sentida por ellos, el honor se resiente gravemente y es objeto de lástima.

Junto a los celos, en María de la O, se produce un enfrentamiento por el robo de “quereres”: -¡He de hablar con el cobarde

Que tu quereré me robó!...

Juan Miguel, como un ladrón, salta la verja (muralla) que lo separa de ella para recuperar lo que es suyo. Pero la quiere auténtica, limpia como su amor; sin esos lujos, sin esos fastos que la envilecen y falsifican...

El que creía su amigo, Míster Moore, se la ha arrebatado. Juan Miguel siente celos y engaño. Al torero rico (Mairena) que la pretendía le guarda menos rencor porque: -En la misma balanza donde él echaba su parné, yo hubiera echao mi corasón y mi vía...(Y dirigiéndose, decepcionado, a Míster Moore): - Lo que yo creí que hasía usted por mí, como un pare podía hacerlo por su hijo, pa defendérmela...Una falsedá pa ganármela, una traición que yo no hubiera esperao de usted...

María de la O, que está presente, increpa a Juan Miguel, llamándole cobarde. Tal vez, esa imprecación sea el preludio del arrepentimiento de la joven gitana, una sacudida del corazón: - Cobarde que te has dejao arrebatá lo que más querías en er mundo, y cuando ya está perdío pa ti, vienes a gosarte en tu propio sufrimiento...

Juan: - ..., a echá fuera este veneno...Ella er veneno de un farso quereré; usted (dirigiéndose a Míster Moore), er de una amistá trisionera.

Moore abre su corazón. Nos aproximamos al momento mágico de la intriga, en el que el espectador espera con ansia conocer la verdadera identidad de este personaje que desde el principio nos ha cautivado.

Moore: - ... Yo le mentí una amistad y él me abrió su pecho y me descubrió sus sentimientos más hondos...En vez de pagarle con moneda de lealtad, le pagué con falsa moneda...Por primera vez en mi vida he hecho traición a una amistad....-pero no me arrepiento.

La sinceridad, le está delatando del engaño fraguado, sin duda, para un buen fin. Han quedado en encontrarse cara a cara. Lo que Juan cree, aún en su ignorancia, que es un duelo, no va a ser sino el encuentro con la verdad. En ese momento se llega al climax, al instante álgido de una obrita breve en su extensión pero que aviva los sentimientos más nobles del ser humano y, por ende, del espectador. Eso, creemos que es literatura.

Moore se desnuda: “Es un hombre con el que tengo una deuda.... Es de los hombres que no se pueden comprar con dinero: hay que ganárselos con el corazón...”

María se conmueve en lo más profundo ante la embarazosa pregunta de Míster Moore: -¿Por quién temes?...¿Por él o por mí? Ella responde: -...; lo he camelao con toa mi arma...Pero me ha ofendió en mi honra y me ha tirao a la cara er barro que ha recogío en la calle...

Moore le hace reflexionar a la gitana que Juan se guía por las apariencias como todo el mundo y no sabe que las apariencias, en este caso, son engañosas...La gente la cree una mala mujer, ‘deslumbrá’ por el lujo y el dinero y deshonorá. Pero eso nunca, jamás podrá suceder: ella sigue virgen, pura y blanca como un nardo...

María de la O se ofrece, pero él la rechaza. Ella no entiende esa manera de querer de Míster Moore, pues no la ha conocido nunca. María se da cuenta de que se

trata de un amor desinteresado como el de un padre bondadoso que sólo desea su felicidad.

(María de la O se acerca a una jaula que hay cerca del caballete y mira con pena al pájaro preso en ella.)

*...Ar verme tan triste,
¿no me dises ná?
¿Es que sólo penas dentro de tu carse
Por tu libertad?
Compañero mío:
También yo una vé
En una jaulita de oro como esta
Mi vía enserré.
¡Ay de la que a un payo
Sin amor se da,
Y al naser el día lágrimas de sangre
Tiene que yorá!
¡Lágrimas de sangre
Las que yoro yo,
Y escuchá que dicen cuando estoy yorando
¡Castigo de Dio!
.....
¡Malhaya la lengua
Que me publicó!
.....
¿No ves que me fartan
El aire y la lú?
¿No ves que estoy presa en cárse de oro
Lo mismo que tú?
¡Ay de la que a un payo
Sin amor se da,
Y queriendo a uno de su misma rasa
De su lao se va!...
¡¡Nadie la perdona,
La despresian tós,
Y si a Dios se vuerve pidiendo clemensia
La mardise Dios!!*

Este hermoso monodílogo (pájaro/gitana) revela la amargura, la pena negra de la joven gitana que arrepentida de su desdén, de su capricho, de una libertad no aceptada dentro de las normas, llora su encierro, esa “cárse de oro”³⁷¹ donde está

³⁷¹ La cárcel de oro, la vemos posteriormente, cantada en coplas, concretamente con el título homónimo, lo que demuestra la temática es recurrente en los años 40 y 50, décadas culmen de los espectáculos folclóricos cuyo personaje central es la copla, metafórica representación de la mujer. En este caso, como veremos, la gitana se arrepiente de dejar la cárcel de unos brazos por una libertad que se le vuelve espinos, amargura, hiel...

*Cuando tú me diste amparo
No era más que una gitana
Con un traje de volantes*

*Y una enagua almidoná
Y me vi por tu cariño,
De la noche a la mañana,
Convertía en una reina
De brillantes coroná.
Pero a mí desde el principio
Me cansaba tu ternura,
Me agobiaba aquel encierro
Que me impuso tu pasión.
Y una noche en que tus celos
Me colmaron de amargura
Con la hiel de mis palabras,
Yo maté tu corazón.*

*Tanto decirme:
"Te quiero, te quiero"
Yo no lo puedo aguantar,
Como un pájaro me muero,
Me muero;
Necesito libertad.
Abre puertas y cerrojos,
Que me dé la luz del sol,
Que están ciegos ya mis ojos
De tinieblas y dolor.
Por tu mare yo te imploro
y te lloro,
que no pienses más en mí;
no te quiero, no te adoro,*

*y no sirvo pa vivir,
en esta cárcel de oro.*

*Y con prisa por dejarte
Yo me fui por los caminos,
Con mis coplas y mis sueños
Y mis ansias de vivir,
Y al momento mis volantes
Se enredaron entre espinos
Y los nardos y las rosas
Fueron cardos para mí.
Del vinagre que ahora bebo
La culpita es sólo mía
Y maldigo hasta la hora
Que probé la libertad.
Pordiosera de cariño,
Te suplico noche y día
Que en la cárcel de tus brazos
Tú me vuelvas a encerrar.*

*Vuelve a decirme:
"Te quiero, te quiero".
Vuelve a decirlo, por Dios...
Sin oírtelo me muero,
Me muero,
Como un nardo sin olor.
Pa borrarle los agravios*

presa por acallar su verdad. La hemos visto como una mujer presumida, tal vez maligna, en apariencia; envenenada... y hasta capaz de destrozar el corazón de un hombre. Pero en nuestra historia, María de la O se ve atormentada por el remordimiento y grita su dolor, un dolor primario, telúrico como una fuerza bruta, irracional que va más allá de sí misma. Cae esclava de su sentimiento y víctima de su pasión.

Se alude, asimismo, a la cárcel, a la trena en sentido simbólico, figurado, metafórico, aunque en su corazón han puesto barreras y le falta el aire, la libertad... Es la cárcel de amor. El pecado, haberse dejado embaucar por la ambición, cerrando los ojos al amor.

Y además la gente murmura, canta en coplas su nombre, su deshonra...Se refiere a una pluralidad, a nadie en concreto, gente como un personaje innominado. Un colectivo que da su parecer, comenta, critica. "La gente" actúa como coro, como una conciencia colectiva, como ojo que todo lo ve y todo lo juzga...

En escena, J. Sol, Itálica que disputando, atraen la atención de la joven gitana. Juan del Sol pretende despejar esa nube negra que ha caído sobre María durante toda su vida. Una verdad que "está teñida con sangre."

Una verdad que él mismo quiere gritar para que no se repita; una verdad de amores, de celos, de sangre y de muerte. Una tragedia antigua...

J. Sol:- ...tú no eres una gitana pura, tú llevas sangre de un payo asesino.

Esta no es tu mare (refiriéndole a Itálica)...Esta, la hermana de tu mare, la que te arrecogió, te lo está disiendo con su silencio.

...tu mare, despreciando a un güen calé, se casó con un payo...Tú estás jugando con dos hombres, como ella jugó, y pué repetirse la historia...¡Y Pués amanesé también un día asesinó en tu propio lecho por el hombre que te dé en er artá su apeyío!

En ese instante, entra en escena Míster Moore a quien todos creen se va a enfretar en duelo con Juan, el gitano.

Juan de Sol descubre la verdadera identidad del que creían americano. Ambos se reconocen:

¡Pedro Lucas!

¡Juan del Sol!

J. Sol:- (horrorizado) ¿Tú... en esta casa?

Todo hace recordar trágicos momentos vividos en el pasado que se dejan caer como negra premonición...

*Que te hice padecer,
Si pudiera, de mis labios
Me arrancaba hasta la piel.*

*A una fragua yo me echara
Pa salir purificá
Si de nuevo tú en mi cara
Te volvieras a mirar.
Vale más que los tesoros
Del moro
Tu cariño para mí;
Por tu mare yo te imploro
Que me encierres pa vivir
En esta cárcel de oro.*

(Pedro Lucas es un pintor andaluz que se escapa a América después de haber matado al asesino y exnovio de su mujer, el gitano, Manuel, por celos. Años después, Pedro vuelve a su tierra, bajo la identidad de Mr. Moore, para conocer a su hija, la bailaora y hermosa gitana, María de la O de la que escapó cuando cometió el homicidio. El pintor la contrata como modelo, mientras su fama corre en coplas por toda Sevilla. María de la O conoce la identidad del pintor...Todo hace prometer un final feliz).

ACTO III

ACOTACIÓN ESCÉNICA:

Situación (Espacio):

Patio del cortijo de las Marismas del Guadalquivir. Al fondo,..., amplio zaguán que da al campo...Tapia con cancela,... que da a los corrales. Por encima de la tapia, asoman sus abanicos las palmeras. Un pozo en el rincón...Todo encalado, con una blancura hiriente a la vista...Poyete de cortijo, de ladrillos y cal... Una “mesita con un cañero” y una botella de vino. Tres sillas de anea...

Tiempo: Mañana de primavera...

Toda una acuarela de impresiones y sensaciones del campo, en plena reverberación. El esquema dentro del cual se produce esta acotación trasciende a lo intuitivo; elementos sensorialmente perceptibles. Defensa de la vida profunda y de la expresión sencilla, evocadora de ancestrales vivencias en el alma: El olor a campo en una mañana de primavera, polocromía de verde, blancos y azules; sonido de la naturaleza...Semilla de toda una visión de valores heterodoxos que apuntan a lo infinito...E incluso en el, silencio, invitan a la gran pregunta existencial:

*¡Oh destino! La lluvia humedece
En verano la tierra tostada;
En las rocas abruptas retozan,
Su frescor esparciendo las aguas;*

*Pero el hombre de sed agoniza,
Y sollozan las huérfanas almas:
¿Quién nos trajo? ¿De dónde venimos?
¿Dónde está nuestro hogar, nuestra casa?*

(Manuel Gutiérrez Nájera, “Las almas huérfanas”)

En este ambiente de verdad campesina, transcurren ágiles diálogos llenos de chispa y pícaros piropos de un personaje (Argote) dirigidos a La Itálica a quien intenta camelar.

María aparece en escena, mostrando gran preocupación por el paradero de Mister Moore...Al parecer el Marqués lo ha visto visto... -Por la vereas que va p’al río...

María:-¿Iba solo?...Pues hay que llegar ante que él a los cañaverales...Porque lo ha desafiado ya Juan Migué, y se van a matar...

En ese instante aparece Mister Moore en compañía de Juan, el gitano.

Juan ya conoce toda la verdad referente a la verdadera identidad de Moore. El secreto se lo ha revelado Juan del Sol, quien, tal vez, no le ha revelado toda la trágica verdad.

Moore:-...(relata...la tragedia):- ...Junto a la madre de María de la O, en amanecer que no puedo borrar de mi memoria, quedó muerto también un hombre: el hermano de Juan del Sol. El que me robó lo que yo más quería en el mundo... ¿Comprendes por qué te aconsejaba él que la olvidases? ¿Por qué te decía que en su vida había una sombra y un misterio? Ese misterio y esa sombra tenían un nombre: Pedro Lucas, y ese Pedro Lucas, que se cubría con la careta de Mister Moore, es el que tienes hoy delante.

Se hace la luz en el corazón del joven gitano, enamorado, que ha llegado a las Marismas sin odios ni armas. No hay derramamiento de sangre... No ha llegado la sangre al río. La tragedia³⁷² antigua ha dado paso a una verdad que ilumina el sendero de los enamorados.

Moore cuenta el folletín, la tragedia de su vida, ante la presencia de la vieja Itálica:-...Un payo rico, pintor de gitanos, se enamora de su modelo, y se casa con ella. Tienen una niña, que bautizan en Triana, en la Iglesia de Nuestra Señora de la O, y se van a vivir a Madrid. Un mal día el pintor sorprende a su esposa con un calé, se toma la justicia por su mano y huye de España...A la niña la recoge una tía, que ya tenía recogida a otra sobrina, cría a las dos como si fueran sus hijas...

Moore (dirigiéndose a La Itálica):-...sabrás usted que el padre, que huyó a Norteamérica, no desamparó nunca a su pequeña. Durante más de quince años estuvo mandando dinero a la vieja...Se enteró de que la tía quería explotar a las muchachas,..., tomó el barco y se vino a España...Se encontró con una hija deslumbrada por el lujo, por el mal ejemplo de la que creía su hermana, por los malos consejos de la que se fingía su madre y próxima...a darse al mejor postor... Y Pedro Lucas, para salvarla, tuvo que fingirse el mejor postor. Mister Moore tuvo que comprar a su hija para que no fuese una desgraciada.

María entra en escena y da comienzo el diálogo amoroso, propiciado por Mister Moore (Pedro Lucas), entre los enamorados.

Juan pide disculpas a María de lo que pensó mal de ella, de lo que fue pregonando por los caminos, eso que anda en coplas que lleva el nombre de María de la O y que es como una maldición gitana:

*Castigo de Dios,
Castigo de Dios,
Es la crucesita
Que llevas a cuestras,
María de la O.*

Para el gitano se ha hecho la luz y la vuelve a ver pura como una Virgen en los altares. Mister Moore le ha quitado la venda de los ojos.

María:-...Tú, que venía hoy a las Marismas con la faca emparmá..., has borrao tus selos y orvidao mis despresio, y güerves a camelarme...

María (refiriéndose a Mister Moore):-... él me quiere...-como no m'ha quería nadie en er mundo; con un queré que lo da tó y no espera ná...Como sólo podría quererme un pare...

A lo lejos se oye la voz de un campesino que canta:

*María de la O,
Qué desgrasiaíta, gitana,*

³⁷² La muerte junto al amor es un tema constante en la literatura y en la vida. En las letras de Rafael de León no siempre se refiere al término de algo vivo, pues la vida, en algunos casos, puede ser peor que la propia muerte por el tormento, la pena, el calvario que les toca vivir a algunos de los personajes. No necesitan morir físicamente pues algunos están muriendo en vida, enterrados en un manicomio, en un convento, en la cárcel. Muchos de ellos viven muertos de amor o de celos...El amor es una fuerza brutal que los destruye o aniquila.

Son muchos los motivos que los lleva a la muerte física que se producen provocadas por un tiro, un cantar, una copla, un cuchillo, un puñal, un beso...Muerte por una venganza de amor; por un engaño, por un adulterio, por celos...Estos motivos que llevan a la muerte quedan en la memoria colectiva.

tu ere, teniéndolo tó...

En esta atmósfera donde se respita pasión, Juan le pide llevarla a los altares. Ella, que escucha la copla..., titubea con agitación, pero sobreponiéndose a su estado, dice:

-... Te quiero y no me daré a nadie má que a ti. Pero estoy pregoná...; mi nombre por las esquinas escrito está con tisne; mi honra por los caminos...; mi vía en coplas han puesto... Cuando tú cierres esas bocas y cortes esas lenguas..., ¡entonse güerve por mí!...

Aquí puede verse como se cumple el mito del matrimonio o de la convivencia: creencia en que el amor romántico-pasional debe conducir a la unión estable de la pareja y constituirse en la única base de la convivencia de la pareja. A este se une el mito de la pasión eterna o de la perdurabilidad: creencia en que el amor romántico y pasional debe perdurar toda la vida. A estos van unidos, asimismo, el mito del emparejamiento o de la pareja: creencia en que la pareja heterosexual es algo natural y universal. El mito de la “media naranja”: creencia en que elegimos a la persona que teníamos predestinada. Estamos predestinados el uno al otro: es decir, que la otra persona es inevitablemente nuestro par, y sólo con ella nos sentimos completos. El mito de la exclusividad: creencia en que es imposible enamorarse de dos personas a la vez. Tiene que ver con la propiedad privada y el egoísmo humano, que siente como propiedades a las personas y sus cuerpos. Es un mito que sustenta otro mito: el de la monogamia como estado ideal de las personas en la sociedad. Mito de la fidelidad: creencia en que todos los deseos deben satisfacerse con una única pareja. Mito de los celos: creencia en que los celos son signo y requisito de amor. Mito de la equivalencia: creencia en que el “amor” y el “enamoramiento” son equivalentes... Mito de la omnipotencia: creencia en que el “amor lo puede todo”. Mito del libre albedrío: creencia que supone que nuestros sentimientos amorosos son absolutamente íntimos y no están influidos de forma decisiva por factores socio-biológicos-culturales ajenos a nuestra voluntad.

Todo ello constituye el triunfo del amor romántico pasional como podemos ver en esta obra y en otras muchas donde que se repiten las características desprendidas de los mitos que los sustentan y que iremos viendo a lo largo de textos seleccionados.

EPÍLOGO

La misma decoración del acto anterior, el patio engalanado con guirnaldas de luz y faroles...

Al levantarse el telón ocupan el patio todos los gitanos y gitanas, invitados a la boda de María de la O y Juan Miguel, artísticamente agrupados,..., formando un conjunto plástico y vestidos con trajes típicos de fiesta...

En lo alto de la escalera,..., Soleá la Itálica, y abajo Maricruz, Angustias la Castaña, Pepa la Coriana, Angustias la de Graná..., y otras gitanas...

Un casamiento gitano por todo lo alto. Todo reluce...La decoración entona con la alegría...

Itali:

*- Gitanos que habéis venío
Pa ver a mi hija casar,*

.....

*Aqueyos que la pregonan
Subir a ver si es honrá
Y el asahá que le quitastei
Gorvérselo a colocá.*

.....

*Si es honrá, desirlo a voses,
Mas si no la veis honrá
Que corra sangre gitana
Desde Seviya hasta er má.*

Ahora va a dar comienzo todo el ritual previo a una boda gitana³⁷³ para dar prueba de su virginidad. En la alcoba, ante el requerimiento de Itálica, dos hombres se levantan, mientras los guitarristas gitanos hacen unas falsetas en sus guitarras y los gitanos y gitanas se arrancan a cantar estas “arboreás”³⁷⁴:

³⁷³ Según la tradición gitana, los novios tienen que llegar vírgenes al matrimonio, aunque la tradición marca que el hombre tiene la libertad de ser vírgen o no, según su propia elección personal. La pureza, no obstante, es un valor muy importante para la comunidad gitana.

Las “ajuntaoras” gitanas son mujeres de avanzada edad, encargadas de comprobar, el mismo día de la boda, la virginidad de la futura esposa o “la pureza de la novia”. Para saber si una novia es vírgen se realiza la conmovedora prueba del pañuelo que consiste en introducir un pañuelo blanco en la vagina para romper el himen. Las manchas recogidas de esta forma sobre el pañuelo-las llamadas tres rosas-son la afirmación de la pureza. La escena se podría describir del siguiente modo: una habitación repleta de mujeres, una cama y una novia muy nerviosa. Sólo la “ajuntaora” tiene la potestad de comunicar el veredicto:...“callarse, esta novia tiene honra para daros a todos”. Esta mujer examina el himen de la novia en presencia de las mujeres casadas asistentes a la boda, y obtiene manchas rosas en un pañuelo, dando por hecho su virginidad, pues sólo puede romperse como resultado de un coito. Es un momento tenso. Finalmente el veredicto deja claro que sí hay boda.

³⁷⁴ Existen muchas canciones antiguas en castellano que hacen referencia a las tres rosas y honra de la mujer. Los gitanos las adaptaron y se conocen por el nombre de “alboreás”, tal vez porque la prueba suele llevarse a cabo al amanecer. (Vid. Álvarez Caballero, Ángel: *La discoteca ideal de flamenco*, Ed. Planeta, Barcelona, 1995).

La alboreá está impregnada de leyenda y oscurantismo debido al tabú que siempre rodeó a estos cantes de boda gitanos y a la creencia de que interpretarlos fuera del estricto ámbito familiar y nupcial acarrearía toda suerte de desgracias, calamidades e infortunios. Así lo expresó Antonio Mairena en varias ocasiones:

Todos cantan:

*Mes de mayo, mes de mayo,
Cuando las recias calores,
Cuando los toritos bravos,
Los cabayos correos;
Cuando la sebá se siega,
Los trigos toman colores,
Cuando los enamoraos
A sus novias cortan flores.*

Maricruz:

*-¡Bendita gitana
Si sale con bien!*

Gitano:

*-Corona de asahare
Tendrá que yevá
Si quiere que er novio
La yeve al artá.*

Juan Miguel (el novio):

*-¡Vestía de blanco
Tendrá que salí
Lo mismo que salen
Las rosas de abril!*

Aparecen en lo alto de la escalera, las cuatro matronas y los dos hombres y por último María de la O, vestida con un traje blanco de gitana con una corona de rosas en la cabeza.

Angustias la de Graná (gitana):-

*¡Alevantá, gitanos honraos,
Que ya a la novia
La han coronao!*

Angustias la Castaña (gitana):-

*¡En un verde prao,
Tendí mi pañuelo...
Salieron tres rosas,
Como tres luceros!*

(Agita al aire un pañuelo blanco con tres rosas bordadas y todos los gitanos gritan con delirante alegría).

Sietemanos (gitano):

*- Estoy por desí, señores,
Que si la tiran al río
Sale cubierta de flores.*

...En las raíces del árbol genealógico del cante gitano está la alboré, cante que un buen gitano no debe cantar fuera del marco que le es propio ni fuera del estricto ambiente familiar...

Los gitanos y las gitanas han ido bajando las escaleras mientras decían su copla.
Queda sola en lo alto María de la O.

María:

*- Juan Migué, gitano mío,
Mi vía te voy a dar
Con la fuerza con que el río
Se va a entregar a la mar.
Noche caliente de junio
Que huele a nardo y limón,
Con plata de plenilunio
Alumbrarás nuestra unión.*

.....
*Y cuando llegue a Triana
Y baje der potro yo,
Repicará la campana
De la Virgen de la O.*
.....

María de la O baja hasta Juan Miguel y le canta embelesada:

*Cuando esté contigo a solas
Mi pelo destrenzaré
Y verás dos amapolas
En mi cara floresé.
Y cuando a besarme vayas
Mis labios te daré yo,
Y caerán mis murayas
Como las de Jericó.
Ni zambra ni bulería,
Cántame una soleá,
Tu boca junto a la mía
En la alcoba engalaná
Y mi cuerpo entre tus manos
Sus rosas deshojará,
Mientras cantan los gitanos
En la limpia madrugá.*

Míster Moore entra con una escritura en la mano:

-Aquí está mi regalo de bodas...este cortijo ¡ya es vuestro!

Maricruz le regala “una tumbaga de briyantes” y el Marqués unos “sarsiyos de coral...”

Todos cantan:

*...¡Vivan las gitanas
Que salen honrás!
Que diga er platero
Lo que en este día
A su prometía
Le va a regalá.*

Juan:

- *Como soy platero,*

.....

...la cama de boa, mi niña, de plata tendrás.

Como soy platero

En plata, mi niña, te quiero engarsá...

En medio de una gran algazara, aparece en escena Juan del Sol acompañado de una pareja de la guardia civil. Sin duda va en busca de Pedro Lucas (Míster Moore), pues los gitanos no olvidan y hay una cuenta pendiente, envuelta en sangre gitana por unos celos malditos...

La venganza no se lleva a cabo, pues Juan del Sol se estremece ante tanta felicidad...

María:-¡Ya se encienden las hogueras de San Juan!

Juan:-¡Paso a la novia bonita en brazos de su galán!

Juan Miguel toma en volandas a María de la O y la sube por la escalera camino de la alcoba mientras los gitanos siguen cantando...

AGUAFUERTE DE PUERTO (ESCENIFICACIÓN DE TATUAJE) (1941)

PERSONAJES:

Sofía la Inglesa (muchacha de mal vivir, famélica y decadente)

La Tabernera (mujer de cierta edad, de traza desgarrada)

Varias mujeres (también de mala nota)

El Viejo triste (marinero)

Trompo (marinero andaluz, borracho y alborotado)

El marinero joven

El forastero

Otros marineros y parroquianos...

ACOTACIÓN ESCÉNICA

Situación:

Viejo y decadente cafetín de Puerto...

Veladores, sillas y taburetes.

...Pendiente del techo, un farol, de rotos y empolvados cristales, encendidos.

Es de noche...

Al levantarse el telón, aparece en escena un marinero, apodado el Viejo Triste, apartado en un rincón, ante un vaso de vino. Repartidos en otras mesas, El marinero Joven, El Forastero y mujeres y marineros a los que la tabernera sirve bebidas. Trompo

va de un lado para otro saboreando una copa de aguardiente, con chasquidos de lengua y gestos cómicos, hace elogio del licor...Notas de animación, color y bullicio. Antes de levantarse el telón se escucha en escena música de un viejo acordeón que toca un marinero...

Temática recurrente:

EL AMOR.....EL DESAMOR
DESENGAÑO.....OLVIDO

Cambia la escenificación: del campo, el cortijo (naturaleza), elementos rurales, con sus característicos olores, pasamos a un café de Puerto, con olor a brea y a salitre...De campo al mar y a la marinería...

El líquido elemento se convierte en hilo conductor. Un ambiente de sensualidad y hedonismo convierte al cafetín en un lugar de encuentro para olvidar las penas y donde se respira una atmósfera de alegría y de melancólica tristeza que se intenta mitigar con la bebida: néctar liberador de sufrimiento...

EL ALCOHOL: el aguardiente, marrasquino, anís de moras, manzanilla es lo que suelen beber los personajes de la copla. Los amantes beben, quieren conseguir la embriaguez para olvidar; es el olvido del sufrimiento, el olvido de la traición o del abandono...Los personajes se hunden en unas tinieblas, mitigadoras de la desesperación amorosa como en el caso de Sofía la Inglesa, que camina errante por todos los puertos en busca de un amor que es ausencia y olvido...

El alcohol no provoca violencia, es el líquido elemento que embriaga, que enajena, que cura las heridas de amor, como en el caso de "Tatuaje":

*Yo voy sangrando lentamente
De mostrador en mostrador,*

*Ante una copa de aguardiente
Dnde se ahoga mi dolor...*

En el ambiente de la taberna también se respira humor, una comicidad que protagoniza Trompo que hace una exaltación del alcohol en el sentido de algo que embriaga al paladar, de ahí los chasquidos de lengua y elogios admirativos que dirige al licor cuando ingiere un sorbo...

Trompo (con notas de comicidad): -...Si mi suegra probara este aguardiente, resucitaba.

Un marinero:-Pues llévale una copita...!

Trompo:-No...¡Que siga la pobre descansando...!

Ambiente de algarabía, de fiesta, corre el alcohol y la alegría...

La Tabernera sigue sirviendo copas:- ¡Teresa, otra ronda!

Mujeres cantan:

*El viento dice que sí...
El viento dice que no...*

Trompo:

¡No cantarme la Parrala³⁷⁵

³⁷⁵ *La Parrala* es una copla muy conocida donde el personaje bebe para olvidar. Este pasodoble con letra de Rafael de León y Xandro Valerio; música de Manuel López Quiroga estaba muy de moda en

Por la gloria de algodón!

Mujeres:

*Los marineros buenos...
Cuando van a navegar,
Se mueren porque los matan
Las sirenitas del mar.*

Trompo:-

*¡No serme tonta, arma mía!
Lo que mata al marinero
Suele sé la pulmonía.*

1941. Le pusieron el nombre recordando que en la canción se dice que no se sabe de dónde es *La Parrala*, si de Moguer o de La Palma (de Condado). El pasodoble estaba dedicado a una persona real, conocida por el apodo de *La Parrala*.

Su verdadero nombre era Dolores Parrales Moreno (Moguer, Huelva; 1745-Sevilla; 1915) y fue una de las cantaoras de flamenco más destacadas de la época en los cafés cantantes.

Siguió las normas de los cantes de Silverio. Se formó artísticamente en Sevilla y, dadas sus grandes dotes, pronto llegó a dominar un largo repertorio de cantes por serranas, siguiiriyas, livianas, polos y, sobre todo, por soleares.

No hay duda de que nació en Moguer, a pesar de lo que dice la letra de la canción. Y por si quedara alguna, la propia *Parrala* la despejó en una de sus canciones:

*Moguereña soy, señores
Y lo llevo mucho a gala
Porque en todas las naciones
La Parrala es la que gana.*

Sus primeros pasos en el cante los dio en un café cantante existente en la Plaza del Marqués de Moguer, pero donde aprendió los secretos del cante, consiguió la fama fue en el café *Silverio* de Sevilla. *La Parrala* se convirtió pronto en un mito. En 1904 Guillermo Núñez de Prado la recogió en su libro *Cantaoras andaluces, historias y tragedias*. La describe con un atractivo irresistible, no sólo por su belleza y por su arte, sino, fundamentalmente, por su actitud ante la vida.

También se llamó *La Parrala* a su hermana Trinidad (lo que ha hecho pensar que era un apodo de familia, y no individual.) Esto produjo muchas confusiones graciosas, puesto que también le dedicaba a la canción, aunque con otro estilo con el que también triunfó en los cafés cantantes.

El autor moguerense Xandro Valerio dedicó a *La Parrala* un poema, seguramente impresionado por las historias sobre la cantaora que circulaban por el pueblo desde tiempo atrás. Basándose en ellas, no tuvo reparos en mezclar elementos biográficos correspondientes a Dolores, con otros de su hermana Trini, y atribuirle una posible pasión por el vino (sin fundamentos documentales), además de permitirse dudar de su lugar de nacimiento, probablemente por exigencias de la rima ya que todos los testimonios coinciden en su nacimiento en Moguer. Y este poema fue el que posteriormente, con aditamentos de Rafael de León, inmortalizara Concha Piquer en el espectáculo *Gran Compañía de Arte Folclórico Andalúz Escenificado*.

La Parrala, dicen que era de Mogué,/otros aseguran que fue de La Parma,/pero nadie pudo de fijo sabé/de dónde sería Trini La Parrala. // Las malas lenguas decían /que las claritas del día/siempre le daban bebiendo, /pero ninguno sabía/el porqué de la agonía/ que la estaba consumiendo...// Que sí, que sí, que sí,/ que a la Parrala le gusta el vino; / que no, que no, que no, que no, /ni el aguardiente ni el marrasquino. // Que sí, que sí, que sí, que sí, / que si no bebe no pué cantá, / que no, que no, que no, que no, / que sólo bebe para olvidar. // ¿Quién me compra este misterio? / Adivina adivinanza; / ¿Por quién llora, por quién bebe,/por quién sufre la Parrala?.

Vid. Rodríguez Gómez, Fernando, 'Fernando el de Triana'. *Arte y artistas flamencos*. Colección Flamenco y folclore andaluz. Ed. facsimil. Extramuros edición; Nº 1. Sevilla, 2009. Obra original: Imprenta Helénica, Madrid, 1935.

Vid. Molina, Romualdo: *Rafael de León: el más recordado de los olvidados y viceversa*. Ed. Fundación Autor- Sociedad General de Autores y Editores, Madrid, 2012.

Este ambiente de vino, cante y diversión se ve interrumpido por el dolor de un hombre (El viejo triste) que grita su pena por la ausencia del hijo...: -En ese mar traicionero, ahogaría yo mis penas...! A lo que contesta Trompo:-...Las penas no se ahogan en agua sino en aguardiente, como hago yo...

Trompo apura una copa y canta cómicamente con música del brindis de la opereta Marina:

*¡A bebé, a bebé y a apurá
La copa de Chinchón...!*

La soledad y tristeza de viejo se funden con la melancolía del viejo acordeón... Entretanto, aparece en escena, Sofía la Inglesa, esa mujer de vida libre que llega fumando, absorta en sus pensamientos...Está abatida...Son penas de amor...

Tabernera:-¡La que faltaba para que el velatorio fuera completo!

Una mujer:- Entre el Viejo con lo del hijo, y ésta con lo del amante que se le fue, está avía la Tabernera...

Sofía reclama el aguardiente para entrar en un “místico” desasimiento liberador.

Mujeres cantan:

*De la taberna del Puerto
La alegría se ha marchao
Porque a Sofía la “Inglesa”
Su amante la ha abandonao:
Qué penita y qué doló
Que a la pobre de Sofía
Su amante la abandonó.*

Sofía siente esa copla como una burla y se produce una “riña de hembras” que intenta sofocar la Tabernera con la advertencia y amenaza de que puede llegar la Poli.

Trompo con su alegría y comicidad sale al quite de la reyerta:- ...escucha..., Margarita Gutiérrez, y baila conmigo:

(MÚSICA) *A la taberna del Puerto
Ha yegao la alegría
Cuando mi cuerpo serrano
Se sale por bulerías.*

Coro:

*¡Viva la alegría! ¡Que viva, que viva!
¡Los males de amores con vino se olvidan!
¡Que viva el jaleo! ¡Que viva la guasa!
¡Quien no esté conforme que se vaya a casa!
Cuando te enamores, cuida, vida mía,
De no perder nunca, nunca, la alegría...*

La mujer, que está herida de amor, vive ausente del mundo que le rodea; cae en un profundo y desconsolado ensimismamiento.

Ella era antes alegre y bulliciosa y “alternaba”...Pero tanto se enamoró del extranjero, que cuando él se fue, ella cambió y se hizo una desgraciada, siempre con la copa de aguardiente en la mano. No vive más que para el recuerdo de él. Para esta mujer ya se han acabado todos los hombres...

La Inglesa fue un mote que le pusieron porque él era rubio como la cerveza...Parecía un inglés. Tenía los ojos azules...parecía que tenía metido el mar en ellos. Ella sólo sueña con él...

El Marino Joven canta:

*El vino en un barco de nombre extranjero.
Lo encontré en el Puerto un anochecer
Cuando el blanco faro sobre los veleros
Su beso de plata dejaba caer.
Era hermoso y rubio como la cerveza.
El pecho tatuado con un corazón.
En su voz amatga había la tristeza
Doliente y cansada, del acordeón.
Y ante dos copas de aguardiente,
Sobre el manchado mostrador,
Él fue contándome entre dientes
La vieja historia de su amor:
Mira mi brazo tatuado
Con este nombre de mujer.
Es el recuerdo de un pasado
Que nunca más ha de volver.*

*Ella me quiso y me ha olvidado,
En cambio, yo no la olvidé;
Y para siempre voy marcado
Con este nombre de mujer.*

Sofía, ecucha anhelante la canción y levantándose, estremecida, canta ahora la segunda parte de aquella, poniendo en su voz toda la tristeza y amargura que hay en su corazón:

*Él se fue una tarde con rumbo ignorado
En el mismo barco que lo trajo a mí;
Pero entre mis labios se dejó olvidado
Un beso de amante que yo le pedí.
Errante lo busco por todos los puertos;
A los marineros pregunto por él,
Y nadie me dice si está vivo o muerto,
Y sigo en mi duda buscándolo, fiel.
Y voy sangrando lentamente
De mostrador en mostrador
Ante una copa de aguardiente
Donde se ahoga mi dolor.
Mira tu nombre tatuado
En la caricia de mi piel;*

*A fuego lento lo he marcado
Y para siempre iré con él.
Quizás tú ya me has olvidado;
En cambio yo, no te olvidé,
Y hasta que no te haya encontrado
Sin descansar te buscaré.*

RECITADO

*Escúchame, marinero,
Y dime qué sabes de él...
Era gallardo y altanero
Y era más rubio que la miel.*

CANTADO

*Mira su nombre de extranjero
Escrito, aquí, sobre mi piel.
Si te lo encuentras, marinero,
Dile que yo muero por él.*

(El ambiente arrabalero en que se escenifica – una taberna lúgubre en una ciudad portuaria- y la potencia de las imágenes- empezando por ese ‘tatuaje’, una costumbre por aquel entonces muy difícil de ver-, tejen esta pieza musical desgarrada y llena de pasión).

Al terminar, Sofía cae sobre una mesa del café envuelta en irreprimibles sollozos; el Viejo Triste se le acerca a ella como elemento consolador y le acaricia los cabellos, el recuerdo incesante del hijo se ha hecho tacto de ternura. El dolor compartido ampara y consuela. Todo un ejercicio de catarsis que hace sentir al resto de los personajes una profunda emoción que, asimismo, comparten... La orquesta deja oír las últimas notas de *Tatuaje*, más patéticas en este momento final, mientras baja lentamente el telón.

Cuando nos emocionamos (irracional) por la pena que sufre un personaje (ficción) podemos, asimismo, experimentar sentimientos propios de profundo dolor, a veces, sin ser conscientes de por qué lloramos...

El tema del amor y de la muerte constituyen una constante universal en la literatura. En el caso de *Tatuaje* (copla) podemos ver la referencia a la muerte en el último verso: “Si te lo encuentras, marinero, /dile que yo muero por él”...Morir de amor, herida de amor, querer después de morir... Toda una “exaltación lírica de la crisis amorosa”...

En los textos de los años 40 podemos comprobar la identidad masculina dentro de la cultura patriarcal:

DOMINADOR, VALIENTE, TODOPODEROSO,
TEMERARIO, DUEÑO, ABSOLUTO³⁷⁶, PROPIETARIO

³⁷⁶ Según Dolores Requant esta forma de dominación del varón “crea una impostura basada en el principio de Absoluto Masculino (Único, Solo) donde se excluye a la mujer:

*Si tú me pidieras que fuera descalza,
Pidiendo limosma descalza yo iría.
Si tú me dijeras que abriese mis venas,*

En la sociedad patriarcal todo está dispuesto para que el hombre sea el AMO y SEÑOR. Esto está sustentado en el orden social patriarcal que establece que el hombre es el que manda, el que decide, el que vigila, el que controla, el que domina... El poder, la dominación del hombre sobre la mujer, es uno de los pilares patriarcales, que las hace sometidas y esclavas y que, además, en el imaginario cultural, supone también que la propiedad lo hace dueño del dinero, lo hace dueño del cuerpo, lo hace dueño de los sentimientos y se asume como “natural”...Una consecuencia evidente del tema de la propiedad es el daño psicológico que produce la ausencia de autoestima de la mujer, tan prolongada en el tiempo.

La mujer, por el contrario, se indentifica con:

ESCLAVISMO, SOMETIMIENTO, POSESIÓN, SUBORDINACIÓN...

La mujer es siempre dependiente porque carece de autonomía emocional y económica; siempre es objeto y nunca sujeto, de PASIÓN, de COMPASIÓN o de VICTIMIZACIÓN....(La mujer es sacrificada por naturaleza).

Es fiel ejemplo, *Tatuaje*, entre otras muchas...El estado de prostituta sólo quedaría mitigado por la maternidad como exculpación del pecado cometido o por el arrepentimiento en forma de muerte, de reclusión en un convento, y o de amor incondicional y subordinado. Uno de los mitos que recorren el imaginario colectivo masculino, es el de la prostituta que no cobra al hombre que ha requerido sus servicios. En las coplas ocurre porque la prostituta se enamora irremediamente. Se deja entrever la supremacía sexual. En este caso es el amor el que exime de la prostitución³⁷⁷.

Existen diversos testimonios que ponen de manifiesto el poder que ejercen las coplas en el inconsciente colectivo; ya en la posguerra, es manifiesta la adhesión irracional a *Tatuaje*. Si ésta ejerce una fascinación tan duradera en un intelectual tan ideológicamente opuesto como M. Vázquez Montalbán, alguna razón habrá que justifique el poder de la canción.

Carmen Martín Gaité³⁷⁸ dice que las coplas “eran enseres fundamentales para la supervivencia” durante la posguerra española. Asimismo, Manuel Vázquez Montalbán decía que en un puñado de canciones de la época se encontraban huellas de la verdadera experiencia emocional del pueblo, e insistía en que estas canciones satisfacían necesidades auténticas de los oyentes³⁷⁹. Silvia Bermúdez, hispanista en la Universidad de California, interpreta esta copla como una subversión de las normas que el franquismo intentaba imponer en cuanto a la sexualidad de la mujer. En este sentido pensamos que aunque el régimen quería limitar el sexo al matrimonio y a la

*Un río de sangre me salpicaría.
Si tú me pidieras que al fuego me echase,
Igual que madera me consumiría.
Que yo soy tu esclava y tú el Absoluto
Señor de mi cuerpo, mi sangre y mi 'vía'...*

³⁷⁷ Carol Paternan en lo que considera uno de los pilares del patriarcado y que denomina Contrato sexual, dice: “A través del contrato sexual quedó como herencia cultural que la relación sexual de la mujer tiene que ser exclusiva con un solo hombre, esto aseguraba conocer al padre en caso de embarazo y asegurar también la herencia. En caso contrario quedaría expuesta a la recriminación social y a la consideración de prostituta no tanto por el cobro como por la relación multierótica...”.

³⁷⁸ Martín Gaité, Carmen, *El cuarto de atrás*, Ediciones Destino, Madrid, 1990, p. 179.

³⁷⁹ Vázquez Montalbán, Manuel, *Cancionero general del franquismo, 1939-1975*, Ed. Crítica, Barcelona, 2000: p. 20.

iniciativa sexual del hombre, este patrón obedece, como hemos visto, a un sistema pariarcalista ya anteriormente establecido. Aunque en el caso concreto de *Tatuaje* es una mujer la que toma la iniciativa sexual con el marinero, pidiéndole besos, aunque sabe que su amor pertenece a otra. En *Tatuaje* la protagonista es la dueña de su cuerpo, es en este caso un ser que desea, frente al modelo patriarcal de la mujer que es la esclava, la que se somete al marido tanto en lo sexual como en todo lo demás.

Como ha indicado Silvia Bermúdez³⁸⁰, *Tatuaje* tiene lugar en un escenario exótico: el puerto, ámbito asociado con el peligro y el deseo, umbral entre la tierra y el mar. La acción también comienza al anochecer, espacio de tránsito entre la luz (día) y la oscuridad (noche), muy acorde con la situación anímica de la protagonista. El “beso de plata” del faro evoca el sexo, prohibido o imposible por la ausencia...Se habla además de “tristeza doliente y cansada”...Melancolía, decadencia..., amargura..., propia de la posguerra y la añoranza, asimismo, de un “pasado que nunca más ha de volver”.

Ese amor no correspondido, las manchas del mostrador de la canción y el tatuaje, jamás se van a borrar. El marinero, el amor de la protagonista, desaparece sin que ella conozca su destino. La protagonista se refugia en una copa de aguardiente para mitigar el dolor de la ausencia. Ella está sola con su pena, nadie la apoya por tratarse de una mujer marginada de la sociedad que practica amores prohibidos. También porque su relación con el marinero no es, asimismo, legítima o reconocida por la sociedad. Ella lo busca incesante, va de puerto en puerto, de mostrador en mostrador, intentando saber si su marinero está vivo o muerto...Nadie le da respuesta. Hay un oscuro silencio a su alrededor. Ella intenta mitigar su pena con el aguardiente...Olvido...Desesperada, trata de interiorizar la propia conducta del marinero, hasta su amor, ese amor que sentía por esa otra mujer de su pasado, tatuando su nombre en su cuerpo, igual que él había hecho con el nombre de la otra. La protagonista, entre viva y muerta, va sangrando y muriendo de amor...Lo busca errante, no está segura de que esté muerto, por eso vaga hasta encontrarlo...Se mueve en una eterna duda existencial.

Estas coplas han contribuido a visibilizar la marcada desigualdad existente entre ambos sexos y a normativizar la vida cotidiana de las mujeres y de los hombres y en las que se ha transmitido el modelo de amor patriarcal como única alternativa del vínculo afectivo erótico entre ambos. Teniendo en cuenta el valor que tiene en nuestro imaginario colectivo aquello que no se nombra (“lo innominado”), esa mujer de la vida: “La prostituta”³⁸¹, “esa que de mano en mano va y ninguno se la quea...” Como es el

³⁸⁰ Bermúdez, Silvia, “Music to My Ears”: Cuples, Conchita Piquer, and the (Un) making of Cultural Nationalism”. *Siglo XX/20 Century* 15 (1-2), 1997, pp. 33-54.

³⁸¹ En España la clásica “juerga” era una amalgama de gitanas, “jipíos”, borrachera, cansancio y, por último, esa posesión de la mujer de venta fácil. El hombre español, tanto el joven como el viejo libidinoso idealizaron este tipo de mujer experta en los lances de amor prohibido. Sus muertes, sus andanzas y arrepentimientos se fijaron en la conciencia del alma popular, sobre todo en Andalucía donde permanecieron en un ramillete de canciones populares. En el *Poema del cante jondo* encontramos: *Empieza el llanto de la guitarra/se rompen las copas de la madrugada* O en éste cantado con letra y compás de “seguriya”: *Entre mariposas negras/va una muchacha morena/junto a una blanca serpiente/de niebla...*

El sentido mítico de la muerte hace estremecerse al hombre español ante la muerte de una hembra de “tronío”. Qué impresionante el entierro de la Petenera: *Ay, Petenera gitana!, /yayay Petenera, /tu entierro no tuvo niñas/ buenas.../Tu entierro fue de gente/siniestra. /Gente con el corazón/en la cabeza/que te siguió llorando/por las callejuelas.*

caso de Sofía La Inglesa, esa que va “sangrando lentamente de mostrador en mostrador...”, fiel representante de un amor pasional, imposible o trágico...

Stephanie Sieburth dice:

“...Sostengo que “Tatuaje” tuvo tanto impacto porque funcionaba durante toda la posguerra como un ritual clandestino de duelo, un duelo bajo la clave de la historia de la mujer del puerto y su marinero...”³⁸².

El marco en el que se escenifica *Tatuaje* es lo suficientemente eficaz como para constituirse en vehículo que manifiesta las pasiones más primarias y por ello más fácilmente asociables con las experiencias individuales del amor.

La experiencia trágica del amor se ha convertido en una fijación del gusto popular, rasteable a los orígenes del melodrama y directamente entroncada con el resurgimiento del personaje femenino “como objeto de compasión”. La rendición por el sufrimiento, la muerte, la soledad, suelen ser el desenlace habitual. Las canciones dramáticas³⁸³ son las más abundantes en el repertorio de León. El placer catártico de la emoción es sin duda una función psicológica. Si la risa estriba en la distanciaci3n, el drama utiliza la identificaci3n máxima, la solidaridad afectiva, dos actitudes perfectamente complementarias.

Rafael de León al situar a los protagonistas, a sus voces, en la franja de lo marginal social como es el caso de *Tatuaje*, refleja una moral que en nada se identifica con las de las familias numerosas, ejercicios espirituales que patrocinaba la dictadura de Franco, patrocinio que se fija a partir de la firma del Concordato con la Santa Sede en 1952. Así fulanas, marineros, gitanos, madrinan o cantaoras componen un mundo exaltado y violento que en nada casa con la moral oficial.

Evidentemente, el arte de Rafael de León no es original por su temática o por sus personajes, sino por la utilizaci3n de fórmulas que remiten a universos sentimentales y evocativos del habla coloquial hasta crear un discurso verosímil y asequible al gran público. Estos específicos recursos, asimismo presentan desde personajes ya configurados en la imaginaci3n romántica como tonadilleras, toreros, bandoleros, aristócratas a escenarios evocadores de un mundo inexistente en la

Así vio a la prostituta Manuel Machado, otro de nuestros poetas andaluces: “esa cosa oscura y triste que cruza las calles de noche”...

Mas debiera quedarnos para siempre una mirada de caridad para estas infelices mujeres de la calle, pues ha podido ocurrir que hayan llegado a este estado-analizado ya con la perspectiva del pasado-porque el hombre español ensay3, en ocasiones, su desbordada virilidad en una muchachita a quien la sociedad de entonces nunca perdon3. La tristeza, la desesperaci3n y el hambre la colocaron para siempre en una situaci3n desesperada, de donde nunca saldría. Sería importante-es un mensaje que lanzan al viento poetas e intelectuales de años pasados-que el hombre español viera a la mujer con mirada, aunque inevitablemente sensual, caritativa y no como mero objeto de satisfacci3n. Hombres que pudieran seguir al pie de la letra el verso de Federico: *Como un río de leones su maravillosa fuerza/y como un torso de mármol su dibujada prudencia*.

Vid. Pérez Ortiz, María Jesús, *El sentido reverencial de la prostituci3n en la poesía popular española*, La Opini3n de Málaga, 3-1-2013.

³⁸² Stephanie Sieburth (Departament of Romance Studies. Duke University. Durham, EE.UU.) *Copla y Supervivencia: Concha Piquer, Tatuaje, y el duelo de los vencidos*, *Revista de Dialectología y Tradiciones Populares*, Vol. LXVI, Nº 2, pp. 515-532, ed. CSIC, Madrid, julio-diciembre, 2011.

³⁸³ La canci3n cómica, prolonga la tradici3n verbal del género chico, el placer del retruécano, del chiste, del juego verbal. Aunque fue perdiendo poco a poco su poderío en provecho de la canci3n dramática o “sentimental”, sin embargo, la canci3n alegre y humorística no desapareci3 nunca. Sin duda el humor es más liberador e iconoclasta que el drama.

historia novelada de España: cafés cantantes, cortijos y palacios, configurándose como un sistema de fórmulas inalterables a lo largo de la producción de nuestro autor.

ZAMBRA (1948)

PRIMERA PARTE

PASIÓN DE ANDALUCÍA (Poema lírico popular)

CUADRO PRIMERO

...un telón representa un capote de paseo de raso, con flores bordadas, extendido sobre un arcón... Sobre el capote una montera de torero y una guitarra...La guitarra muestra un cuchillo hundido en un costado...

Desde la primera escena vemos ya una clara variante (años 40) que no hemos visto en anteriores libretos (años 30): La presentación de estampas líricas escenificadas sin una cohesión argumental entre ellas. No existen actos, sólo cuadros y los personajes son simbólicos; por todo ello, podríamos destacar que el texto constituye toda una alegoría. En cuanto a los temas, los escenarios geográficos, el habla..., sigue en la línea paradigmática de los textos musicales andaluces o espectáculos folclóricos, cuyo ingrediente fundamental es la copla o canción andaluza.

MÚSICA

(Una suave melodía acompaña los versos que siguen)

Sale a escena La Pasión de Andalucía y dice:

*La luna va por los sielos
Llorando estrellas a mares...
Un viento de luto dobla
Las esquinas de Linares.
El cansionero ha tendío
Crespiones en su balcón...
¡A la guitarra española
Le han partío er corasón!
Negros brasaletes llevan
Las ramas de los olivos...
Por debajo pasa un “ole”
Entre dos ayes cautivo.
¡Ay, cómo duele este campo
De amapolas, en mi orilla!
Ay, que mi caudal se ha muerto
Desde Córdoba a Sevilla!
Y entre las torres de niebla
De la mañana que nase,
Álamos y limoneros
Dicen: “Requiescat in pace”.*

.....
A las palmitas flamencas

*Se les ha roto el compás...
¡Qué triste la bulería!
¡Qué sola la soleá!*

.....
*El martinete de fragua
Llora sobre los metales
Al más cabal de los hombres
Entre los hombres cabales.*

.....
*Sobre er filo de la noche
Suenan un doble de campana
Y er cordé lo bambolea
La siguiyia gitana.
El cansionero ha tendío
Crespónes en su balcón...
¡A la guitarra española
Le han partío er corasón!*

..... ..
*...hay un eco en los labios
De la mossa trianera:
-¡Qué blanco tenía el rostro
Cuando m'echó la montera!*

.....
*Por el puente de las penas,
Entre la muerte y la vía,
Tiró su corona al agua
La Pasión de Andalucía.
¡Que sepulten mis grandesas
En lo profundo der má!
¡Ya no hay tierra, flor ni sangre
Donde yo pueda reiná!
¡Ya se acabaron pa siempre
Mis madrugadas en vela!
Ninguna ilusión arrime
Sus labios a mis candelas!
¡Pintores pinten de negro
Los bronses de mi hermosura
Con un fondo de marismas
Y toritos de Miura!
¡Clavarme con luna y sombras
En el tronco de un sipré!
¡La pasión de Andalucía
No es más que una muerta en pié!*

*Yo tuve un amor secreto...
Fui novia der cante jondo...
¡Y está nuestro amor tendío*

*Sobre un arenal reondo!
Ya no dirán los carteles
“Niño de Pasión y Cante.”
¡Ya no hay rosas en mi huerto
Ni tiene coplas mi amante!
-¡Te quiero, pasión del alma!
¡Ven y enséñame a sentí!
Clamaba por las orillas
Del río Guadalquiví...
¿Por qué escuché tus suspiros?
¿Por qué me senté a tu vera?
¿Por qué nuestro amor dio fruto
Pa que después se muriera?*

*¡De mi pasión y tu cante
Mira qué poco ha quedao!
¡Una guitarra sin eco
Sobre un capote bordao!*

MÚSICA

Página sinfónica donde se mezclan y alternan las gallardías alegres de un pasodoble torero con la honda severidad de una melodía andaluza, llena de sentimiento y emoción dramática.

Son escenas desgarradas de puro lirismo:

ANDALUCÍA

LA PASIÓN.....EL CANTE

AMOR.....SANGRE (Símbolo de VIDA)

SANGRE DERRAMADA.....MUERTE

Aquí no hay duelos entre enamorados, ni facas, ni cuchillos, hay un hombre muerto en la arena, con sangre derramada...

HOMBRE.....TORO

LUNA (Símbolo de belleza y muerte)

Ay, que mi caudal se ha muerto...EL AGUA que es símbolo de vitalidad, cuando no corre, representa la MUERTE.

¡Clavarme con luna y sombras/en el tronco de un sipré...! Elementos punzantes, que hieren, que aniquilan...

Los metales suelen aparecer bajo la forma de armas blancas, que conllevan TRAGEDIA...

Los temas centrales y muy reiterativos en los libretos de Rafael de León son el amor, el deseo, la pasión y la muerte. Siendo su eje fundamental la frustración, el desengaño y la pena...

También Rafael de León, como su gran amigo Lorca, mostró una gran sensibilidad hacia el arte taurino³⁸⁴, pues sólo de este modo se puede llegar a la esencia de lo que significa la muerte en la arena. El llanto por el torero muerto queda plasmado en estos versos donde León da salida a una explosión de sentimientos en los que bellísimas imágenes junto a las grandes faenas gozan del poder y de la hondura de permanecer para siempre en la memoria. Por su parte, tanto en la poesía de Lorca como en la poesía “menor” del letrista de coplas Rafael de León, entre las que existe cierto paralelismo generacional, la sangre, la luna, los gitanos y los toros son temas recurrentes.

Cuando nos viene a la memoria la célebre elegía *Llanto por la muerte de Ignacio Sánchez Mejías* del poeta granadino, inevitablemente recordamos que *Granadino* se llamaba el toro causante de la tragedia. Verso a verso la página en blanco se impregnó de lo acontecido en el ruedo de Manzanares la tarde del 11 de agosto de 1934. No sólo la elegía, sino también gran parte de la obra del poeta granadino está salpicada de imágenes toreras, debido a que el poeta y sus compañeros de generación, la del 27, están inmersos en ese mundo.

Del mismo modo podemos hacer referencia a otra elegía donde, aunque no se nombra expresamente al torero muerto, todos sabemos, por alusiones, que se trata de otro de los grandes mitos del toreo: Manuel Rodríguez Sánchez, *Manolete*. Inevitablemente, recordamos que *Islero* se llamaba el toro causante de la tragedia. De igual modo, se han llenado muchas páginas en blanco donde, con profundo sentimiento, se describe el suceso trágico acaecido en la plaza de Linares (Jaén), el 29 de agosto de 1947. El paralelismo es claro cuando escuchamos este canto de dolor y muerte en boca del personaje simbólico PASIÓN en el cuadro primero del espectáculo *Zambra*³⁸⁵:

³⁸⁴ El toro es la idea definitoria de la furia y el ímpetu. El burel con su fuerza y poderío tiene un simbolismo de tótem mayor en toda la cultura europea mediterránea. Es el animal sagrado, la bestia solar, mítica, símbolo protector de los pueblos, también de la virilidad y fecundación, desde Creta hasta Iberia, pasando por Grecia y Roma, culturas todas llenas de ritos taurinos.

³⁸⁵ Manolo Caracol figura de la interpretación especialmente flamenca, es uno de los más destacados intérpretes de la canción española, ejerciendo una importante influencia en la interpretación orquestal del género. Asimismo, es como artista de su tiempo, un hombre de teatro, con gran vocación dramática, por lo que queda vinculado a los espectáculos escénicos que realiza con Lola Flores y que repite, más tarde, con su hija Luisa Ortega, y con la bailaora Pilar López. Las estampas de *Zambra*, la célebre creación de los autores Quintero, León y Quiroga, con la que Caracol y Flores causan el delirio del público, dan lugar a diferentes interpretaciones desde 1944 a 1948 (el libreto seleccionado) y son consideradas de una gran originalidad y escenas de gran valor artístico.

Manolo Caracol crea en estos espectáculos una dramaturgia de zambra, consiguiendo realizar un ejemplo muy bien logrado de canción y cante en la búsqueda de la obra de arte total. La zambra interpretada con orquesta, y con gran explosión de sentimientos, es una revolución en los años cuarenta. El cantaor o la cantaora recrea, con la voz, la mirada o los gestos todo el dramatismo del cante o de la canción. La fatalidad amorosa femenina que el modernismo pictórico o literario ha ido fraguando en el flamenco se expresa en una pequeña dramaturgia creada con la voz e interpretación de Manolo Caracol y el baile y los recitados de Lola Flores.

El imaginario poético de *Zambra*, centrado en el protagonismo femenino y en la fatalidad amorosa, muy influido por Lorca, Falla y Romero de Torres, va a ser recreado en la película *Embrujo*. Especialmente significativo es el análisis de la dramatización de *La Niña de fuego*, estampa con preludeo y zambra. Se contempla el simbolismo que el modernismo ha creado de lo flamenco: la mujer caída, “mujer caída a los pies del amor”...Es una dramatización que evoca plenamente las palabras con las que Cansinos Assens describe la copla andaluza, unas palabras que pueden referirse también a la canción española, y de manera especial, a esta escenificación que realizan Manolo Caracol y Lola Flores.

*La luna va por los sielos
Llorando estrellas a mares...
Un viento de luto dobla
Las esquinas de Linares.*

Este texto de Rafael de León está plagado de bellas imágenes y es que el poeta tiene que ir por la vida con los cinco sentidos abiertos al mundo que nos rodea, donde está el claro manantial de donde puede extraer las imágenes más intensas y sugerentes. Un poeta tiene que ser profesor en los cinco sentidos corporales en este orden: vista, tacto, oído, olfato y gusto. Para poder ser dueño de las más bellas imágenes tiene que abrir puertas de comunicación en todos ellos y con mucha frecuencia ha de superponer sus sensaciones y aun de disfrazar sus naturalezas. Los sentidos desgranando imágenes. Pinceladas magistrales de color al cuadro que sin ellos sería gris.

*El cansionero ha tendío
Crespones en su balcón...
¡A la guitarra española
Le han partío er corasón!.*

Utilizando bellas sinestesias el poeta les otorga la posibilidad de soñar... la luna con connotaciones de muerte; hasta el viento está de luto... Los balcones se visten de crespones negros..., todo en contraste con ese capote de paseo de raso bordado en vivos colores...Y, por último, el grito desgarrado del que muere peleando....

Las cornadas siegan hombres. Seres que llegan a la plaza vestidos de oro, vitales, plenos de poderío que, en las fatídicas tardes de desventura, mueren, mientras el gentío que alborozado sacaba los pañuelos en señal de victoria, ahora no se resigna a la agonía...El dolor desparramado por esa cornada (elemento punzante como la espada o el estoque en el torero) directa al corazón del torero y del poeta hace que aparezcan los claroscuros. La sombra negra de la muerte, de esa separación irremediable y definitiva que contrasta con la imagen brillante a la que el diestro jamás podrá renunciar, pues siempre será recordado como símbolo de luz (traje de luces), de refulgencia, color y vitalidad.

Hilvanando la literatura y el toreo, encontraron esa magia que tienen las plazas de toros, los poetas de la Generación del 27. Gerardo Diego, José María de Cossío, Pedro Salinas, Jorge Guillén, José Bergamín, Vicente Aleixandre, Rafael Alberti, el propio García Lorca así como el poeta Rafael de León, mal llamado, a nuestro juicio letrista de coplas...

CUADRO SEGUNDO

-LA ANGUSTIA DE LA ZAMBRA-

Canciones creadas por Quintero, León y Quiroga para la representación, para el drama, en las que destaca la actitud dialogante del cantaor, la mirada que interroga desde la segunda persona. En este sentido, la interpretación de Caracol también condiciona las creaciones de Quintero, León y Quiroga y las conduce hacia un sentido más lírico (flamenco), pues éstas resultaban menos narrativas, y con mayor alcance dramático, al tiempo que se desnudan del encuadre costumbrista, tan propio de la canción española. Se trata de interpretaciones con orquesta, aunque también encontramos la unión de orquesta y guitarra, la mezcla de estilos, la presencia de coros y recitados, la heterodoxia tan propia de la época, en grabaciones como "La copla nueva", preludio con guitarra al pasodoble de Luisa Ortega.

...Fondo de cortina oscura, aplique que representa un arco truncado, como en ruina. Junto a él una piedra sobre la que está sentada LA VIEJA QUE TODO LO SABE...Otro personaje simbólico que representa la voz de la experiencia, el carácter efímero e irreversible del tiempo en nuestras vidas, ese del que dijo el poeta Antonio Machado: *...al volver la vista atrás se ve la senda que nunca se ha de volver a pisar...*

Un resplandor rojo ilumina suavemente la figura de la VIEJA. Hora crepuscular de la naturaleza y de nuestras pobres existencias. Veamos:

VIEJA:

*En esta esquina der tiempo
Siempre me pongo a asechá.
Yo sé los pasos y transes
Der que viene y er que va.
La historia de esa gran pena
Que acabamos de escuchá,
Nació en este mismo sitio,
No sé er tiempo que hase ya.
Parese que lo estoy viendo,
¡qué pareja tan juncá!
La Pasión y er Cante Jondo,
Vestío de eternidá,
Donde mismo estoy ahora
Se vinieron a encontrá
Y echaron por un camino
De amores y soledá,
Y a las niñas andalusas
Se les fue el alma detrás...*

NACIMIENTO.....MUERTE
TIEMPO

Sale a escena otro personaje simbólico, LA NIÑA SIN ALMA, tipo de andaluza vestida a tono con el símbolo que representa. Durante la canción van entrando varias muchachas con vestidos similares al de la NIÑA.

MÚSICA

NIÑA

I

*Entre la tierra y los sielos
Entre la luna y el río
Vengo buscando a mi alma
Que en un "olé" s'ha perdío.
Una torre sin veleta,
Una lú sin resplandó...
Soy lo mismo que una rosa
Sin aroma y sin coló.
Yo vengo buscando
Tu sabiduría,
Pa sabé de con quién y der cuando
Se fue el arma mía.*

Todo está de luto..., la tierra y los cielos, el campo, la naturaleza toda, el Cante y la Pasión y hasta las niñas han perdido el alma que se fue con el último olé, en un ambiente de rosas marchitas...

La Niña, desolada, busca desesperadamente “entre la luna (muerte) y el río (manantial que fluye incesante...Vida). Su alma se identifica con la oscuridad, con la noche, con la muerte: “una lú sin resplandó...”Se apagan las luces..., desgarró de gargantas que gritan pasión: “Yo vengo/ buscando tu sabiduría, /pa sabé con quién y der cuándo/se fue el arma mía”. Ruinosos escenarios de leyenda con cierto aire de deshabitadas, evocadoras de maldiciones sangrientas que expresan el misterio de un drama íntimo. Y ese cante jondo, aleteo para sufrir: “Acaso de una reja florida una gitana triste/cantaba la súbita canción suspendida en el tiempo”... ¡Ay, la pena!/Pena mía!/¡Que a la hora de queré/yo estoy siega y sin sabé/si es de noche o es de día...!

El cuadro termina con un bellissimo diálogo entre la Rosa, representada por una muchacha, y el mes de mayo que toma cuerpo en la figura de un mozo andaluz. Comienza la música y la danza entre Mayo y la Rosa. Mayo intenta atar a la Rosa hacia él y ésta lo desdeña y pugna por alejarse de él. En un momento de la danza, la Rosa, como rendida, cae al suelo, y mientras Mayo se inclina contemplándola, la orquesta se inicia muy suavemente.

Dice La Vieja:

*Hay una rosa en el suelo,
De su tallo desprendía,
Y se la puso en el pelo*

*La Pasión de Andalucía.
¡Mayo se muere de celos!*

CUADRO TERCERO

Ambientación:

...conjunto de azoteas de una ciudad andaluza...Cielo de día, iluminado...En el centro, un arco blanco...Entre las dos columnas que soportan el arco, y detrás de éste, se ve parte de otro arco igual a los de la Mezquita de Córdoba...Es de día...

(Debajo del arco, apoyada en la columna,...con el rostro iluminado por un resplandor..., está la PASIÓN DE ANDALUCÍA. Una fila de mujeres desciende, con tristeza, por una de las escaleras. En la otra, una fila de hombres suben con alegría y entusiasmo. Suena una guitarra dentro “por seguiriyas gitanas”. Por un lateral entra en escena el CAMPO ANDALUZ, representado por un hombre con sombrero cordobés, chaquetilla blanca y zahones. Apoyada en él viene la NIÑA SIN ALMA...)

RECITADO SOBRE LA GUITARRA³⁸⁶

³⁸⁶ La guitarra constituye un elemento cargado de simbología que nos remite a paraísos lejanos y exóticos de Andalucía, a voces antiguas que cantan su pena o su alegría. Veamos este poema *Cante Hondo* lleno de resonancias y ecos de la Andalucía de la pena, *del hastío y la tristeza*, donde la guitarra cobra esencial protagonismo:

*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 triste 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 atyaúd en tierra.
 Y era un plañido solitario el soplo
 Que el polvo barre y la ceniza avienta.*
 (Antonio Machado)

La guitarra, el cante, la pena negra... se abrazan en una armonía de ayes...
 Son muchos los poetas andaluces que le han cantado a este personaje simbólico que levanta aristas en el corazón...

*Empieza el llanto
 de la guitarra.
 Se rompen las copas
 De la madrugada.
 Empieza el llanto
 De la guitarra.
 Es inútil callarla...
 Lloro monótona
 Como llora el agua,
 Como llora el viento
 Sobre la nevada.
 Es imposible callarla...

 ¡Oh guitarra!
 Corazón malherido
 Por cinco espadas.*

("La guitarra"-Poema de la seguriya gitana- *Cante jondo*)
 (Federico García Lorca)

O el conocido poema *Cantares* de Manuel Machado donde el poeta recoge toda la esencia del hedonismo latino del Sur y de su pena ancestral... El Cante..., ay el Cante...

*Vino, sentimiento, guitarra y poesía
 Hacen los cantares de la patria mía.
 Cantares...*

*Quien dice cantares dice Andalucía.
 A la sombra negra de la vieja parra,
 Un mozo moreno rasga la guitarra...
 Cantares...*

*Algo que acaricia y algo que desgarrar.
 La prima que canta y el bordón que llora...
 Y el tiempo callado se va hora tras hora.
 Cantares...*

*Son dejos fatales de la raza mora.
 No importa la vida, que ya está perdida,*

CAMPO... Tierras soleadas, con olor a tomillo y a jara...Campo de Andalucía...,
Campo, campo, campo./Entre los olivos, los cortijos blancos... Aquél del que dijera el
 poeta Antomio Machado: *¡Viejos olivos sedientos/bajo el claro sol del día, olivares
 polvorientos/del campo de Andalucía! ¡El campo andaluz, peinado/por el sol canicular,
 de loma en loma rayado/de olivar en olivar!...* O aquel otro poema de Lorca, tan
 evocador de los campos de Andalucía, con sus peculiares colores, olores, sonidos...,
 que lo hace único y reconocible a la memoria de remotas ilusiones infantiles: *El cielo es
 de ceniza./Los árboles son blancos,/y son negros carbones/los rastros quemados.
 /Tiene sangre reseca/las herida del Ocaso,...El polvo del camino/se esconde en los
 barrancos, /están las fuentes turbias/y quietos los remansos./ Suenan en un gris
 rojizo/la esquila del rebaño...*

Campo:

*... ¡Fundida en los sielos!
 ¡Indiferente y altiva,
 Mirando ar só cara a cara
 Como una consiensa limpia!*

Pasión:

¿Quién se queja?

Campo:

*Soy er Campo
 Y ésta es mi mejor espiga.
 La está secando un agosto
 De oscuras melancolías.
 Cuando tú estabas en ella
 Cantaba al rayar el día
 Y eran alegres sus ojos
 Como dos candelas vivas.
 Una noche trajo er viento*

*Y, después de todo, ¿qué es eso, la vida?...
 Cantares...*

*Cantado la pena, la pena se olvida.
 Madre, pena, suerte, pena, madre, muerte,
 Ojos negros, negros, y negra la suerte...
 Cantares...*

*En ellos el alma del alma se vierte.
 Cantares. Cantares de la patria mía,
 Quien dice cantares dice Andalucía.
 Cantares...*

No tiene más notas la guitarra mía.

En este poema se encierran, en esencia, los primeros cuadros del libreto que comentamos. Podemos apreciar una riqueza pictórica y descriptiva que asimismo podemos ver en el libreto. El popularismo es aquí andalucismo pues el poeta evoca la copla andaluza e intenta reflejar el sentido del canto popular andaluz. La palabra pena toma un valor especial como en el texto de Rafael de León. Así como la disposición del color negro acentúa el valor simbólico de la tragedia. Machado ha elegido para su poema así como Rafael de León para su libreto, las palabras que por antonomasia simbolizan la belleza y el sentimiento del cante andaluz, para llegar a expresar todo su sentido trágico.

*Nubes de penas antiguas
Y por la má de mis trigos
Pasó un cante a la deriva.
Y tú saliste volando
Der corasón de mi niña,
Que se llenó de silencio
Como una jaula vasía.
Niña sin alma le dicen...*

PASIÓN DE ANDALUCÍA.....AMOR.....CANTE
CAMPO (El padre de...
...LA NIÑA SIN ALMA)

Hay un juego de símbolos continuados que conforman toda una alegoría...
Pasión:

*No te enojés. Pare Campo,
Que va a despertá la espiga.
¿Por qué m'echas mardisiones
Que pueden caerte ensima?
¿No ves que yo soy su alma?
¿no ves que soy ella misma
Que se enamoró entre sueños
De un cante por seguriyas?...*

Entra en escena La Vieja (sabiduría y experiencia)...

Bellísimos diálogos poéticos entre personajes simbólicos incorpóreos (sombras o luces dependiendo de su estado anímico):

EL SENTIMIENTO (alegría o pena).....MÚSICA....GUITARRA ("músicas magas de mi tierra...") que se realiza en EL CANTE, un cante que se ha llevado toda la pasión de Andalucía, hasta dejar a la NIÑA SIN ALMA...

Y LA NATURALEZA (árbol, pájaro, monte, ríos, flor...) presidiéndolo todo y fundiéndose en un abrazo panteísta.

LA VIEJA, madre de los mundos, representa la experiencia o el fluir del tiempo...

CAMPO:

*Vieja que todo lo sabes,
Pídeme lo que tú quieras.
.....
Tendrán de nuevo tus labios
Er coló de las seresas
Y te sembraré en er pelo
Sarsales de moras negras,
Si la Pasión de mi niña
Logras que al alma le vuelva.*

Vieja:

*Yo no puedo hasé milagros.
No tengo más que experiencia.
La Pasión y er Cante Jondo*

*No son personas de veras;
Pero yo sé que algún día
Se encontrarán en la tierra...*

Ay, del Cante y la Pasión...Ay, desgarrador del cante por seguiriya...

...Cuanto más grande er cariño,

Más amargas son las penas...

El Cante invoca a la Pasión:

*...Pasión,
Yo quiero tu pena,...
Quéate siempre a mi lao,
De mí no te desepares,
Que hay muchos enamoraos
Y mu poquitos cantares...*

CUADRO CUARTO AMBIENTACIÓN

Escenografía: Representa el interior de una sala de casa de pueblo muy rica y muy cursi.

(En escena las siete Hermanas Frías, ridículamente elegantes, muestran una actitud de desdeñosa altivez).

Transcurre un diálogo, entre esas declaradas solteronas, lleno de comicidad...

Hermana 1ª:

*¡Las señoritas de Frías!
Nos lo disen recercando.
¡Más vale inviernos desentes
Que agostos picardeados!
.....
Ninguna ha tenido amores.
¿Novios, nosotras? ¡Qué asco!
.....
¡Primero morir las siete
Doncellas y sin pecado,...!*

Todas, cantando:

*En bodas y bautisos
Matamos la alegría.*

*¡Tenemos el seniso
Las siete hermanas Frías!*

(Evolucionan majestuosamente, sin perder su gesto vanidoso.)

HABLADO

*¡Y mire usté que ocurrencia!
Convidarnos ar bautiso
Del hijo de un matrimonio
Más tonto que er marvavisco!
.....
...¡La Niña sin alma*

Le pusieron los vesinos!

.....
*..., sin sabé de dónde,
Llegaron un par de tipos*

.....
*Y van a sé los padrinos.
Ella se llama Pasión
Y él Cantares...*

.....
*Que no son de carne y hueso,
Que representan dos símbolos,*

.....
*Mas, ya que nos invitaron
Quisá tengan que sentirlo,*

*Porque iremos al bateo
Con nuestros siete abanicos*

.....
Y en la lengua siete pinchos...

CUADRO QUINTO

AMBIENTACIÓN:

Sala de una casa de pueblo andaluz. Al fondo una reja con macetas de flores al pie de la reja.

(En escena, mujeres y hombres jóvenes en traje de fiesta y en actitud de bailar...En el centro, La Niña sin Alma, con expresión de alegría, canta mientras bailan los otros. Junto a la reja están el Campo, La Vieja que todo lo sabe y Jeroma, criada de la casa. A los lados dos guitarristas...)

MÚSICA

Niña:

*... Que vengan a mis umbrales
Toos los planetas en formación
Y que vayan tocando las palmas,
Que está de fiesta
Mi corasón.*

Estribillo

.....
*Sapatitos de grana, yo quiero,
Mantón de Manila,
Que er más fino de tóos los luseros
Lo sacan de pila.
Ponerle fardón de raso,
Pañales de encaje fino,
Y un gorro con siete lasos*

Que digan ¡Viva er padrino!...

Campo (dirigiéndose a la Niña):-

*Dame un abraso, sentrañas,
.....
Que aunque me habéis hecho agüelo
Der que hemos sacao de pila,
Se me borran los rencores
Mirándole la carita.
¡La que fue Niña sin alma,
Ya es la fló de la alegría!*

Campo:

*...Por aquel agosto
Que estuvo mi niña mala,
S'enrearon en mis sueños
.....
Yo no sé qué laberintos
De cante, pasión y grasia
Y unos seres diferentes
de las personas humanas
por compasión de mis ducas
le devolvieron el alma.
- Serás dichosa-dijeron-.
Verás qué pronto te casas,
Y el primer clavel de amores
Que te florezca en las ramas
Será emperadó del arte,
Se le rendirán las parmas,
.....*

*Los que así hablaron en sueños
Tenían la misma cara
De esos que a la criaturita
Acaban de echarle el agua.
¿Qué son dos apariciones?
¡Eso no tiene importancia!*

*.....
Vestíos de señorones
O en hábitos de fantasmas,*

*Para ellos están abiertos
Mi corasón y mi casa...*

Sigue el ambiente de algarabía y de fiesta...

La Vieja también bebe, pero ya se le ha ido la alegría...
Campo:-¿Qué le pasa a usted en los ojos?
Vieja:

*¿No lo ve? Que están llorando
Porque se fue la alegría
Y los duelos han llegao.*

*En la copa de los tiempos
M'he bebío treinta años.*

Ahora, una cortina oscura enmarca la reja. La luz decrece y un resplandor lateral ilumina a La Vieja (símbolo del paso del tiempo que fluye incesante..., creando una atmósfera de tristeza y melancolía).

MÚSICA

(En la orquesta los sonos de un pasodoble torero, suave melodía que subraya el romance.)

Es la remememoración por el recuerdo: El Ayer en el Hoy.

Volvemos a la escena de la tragedia en el ruedo de Linares, con la que comienza esta narración poética-alegórica³⁸⁷.

*Se celebró aquí er bautiso
Der nieto de Juan der Campo.
Los convidaos, ¿quiénes fueron?
Casi no los recordamos...
Seguro que todos tienen
Los cabellos entrecanos.
Aquel que lloró en la cuna
Cresió como un lirio blanco
La Pasión y er Cante Jondo
Lo llevaron de la mano
Por un camino de gloria,
Llenito de toros bravos.
Y fue p'arriba, p'arriba,*

Y un día se vio tan arto

³⁸⁷ En este bellísimo texto podemos observar un significado oculto que invoca al sentimiento y a la reflexión y es que la alegoría está presente en todo el relato, acercando a las mentes profanas determinados conceptos abstractos, como forma de interpretación o conocimiento, expresada principalmente a través de personificaciones y símbolos.

Con el término de alegoría, se puede designar tanto a la función activa, creativa, de quien elabora una imagen simbólica o alegórica, como a la interpretación de un texto escrito o de una representación pictórica.

Según la tradición griega, se remonta a Homero, los poetas recibían la inspiración de los dioses y, por lo tanto, en sus palabras se tenía que buscar una sabiduría oculta.

En las escuelas medievales se mantuvo la interpretación alegórica no sólo de los textos poéticos de la Antigüedad, sino de todo el universo (piedras, flores, hierbas, animales..., como excelsa obra de la Creación), que se consideraba alegóricamente el "libro" escrito por Dios...

*Que se recostó en la muerte
Disiendo: "Ya hemos llegao!".*

VIDA.....SANGRE (DERRAMADA).....MUERTE

En este ambiente de sombras, de noche, de oscuridad, la orquesta cambia el ritmo del pasodoble por el de marcha fúnebre...

*Y Ahí nos lo traen a hombros
España lo va llorando.*

(Los personajes, todos, manifiestan una grave actitud de dolor. Se interrumpe la orquesta, reina el silencio y se hace presente El Cante que avanza hacia la reja cantando un martinete):

*Campanas, doblen campanas,
Y er mundo se echa a llorá...
La fló de la valentía
Camino der sielo va.*

Aparece, en escena, La Pasión con un manto negro...

PASIÓN:

*¿Qué esperas tú, Campo güeno?
¡Recoge la flor más bella
Y acarísiale la frente
Para que sueñe con ella!
¡Sabiduría der tiempo!
¡Dile esa historia bonita
Del rey que muere a las dose
Y a la una resusita!
.....*

*¡Quebrarse, piedras de Roma!
¡Suspira, reja moruna!
¡Córdoba se ha muerto anoche
De una corná de la luna!
¡Dejarme, flores, dejarme,
Que estoy bien acompañá!
¡Tristes, luto y silencio
Por toa la eternidá!*

Aparece Sevilla, representada por una mujer de fina estampa, con mantoncillo de crespón negro al talle...

Sevilla:

*.....
¿Por qué lloras de esa suerte?*

Pasión:

¡Soy Córdoba!

Sevilla:

*Y yo, Sevilla,
Tu hermana, que vengo a verte.
Ese mismo caminito*

Pasión: *Por donde va tu doló,
Ya hase veintisiete años
Que lo vengo andando yo.*
 Sevilla: *¡De blanco no vestirías
Si de verdad te doliera!*
 Pasión: *Es que llevo puesta el alma
Del que murió en Talavera!*
 Sevilla:
 Pasión: *Córdoba es la sepultura
Del hijo que más quería.*
 Sevilla: *Deja la losa entreabierta
Por si remanese un día.*
 Pasión: *¡No hay en la muerte de un hijo
Consuelo que nos arcanse!*
 Sevilla: *Sí, porque luego los vemos
A caballo en un romanse.
Y su nombre en esa copla
De noche en la callejuela
Nos parece nuestro niño
Que está abriendo la cansela...*

Resonancias de muerte en dos plazas, la de Linares que llora al torero cordobés, *Manolete*, y la de Talavera de la Reina (Toledo) que llora la muerte del torero sevillano (Gelves), José Gómez Ortega, *Joselito*, acaecida el 16 de mayo de 1920.

TRAGEDIA

HOMBRE.....TORO

El filósofo francés Fracis Wolff destacó:
 “La belleza en el toreo es la máxima expresión del dominio sobre la embestida del toro, la materia prima sobre la que el toreo crea arte”.

Y añadió que la corrida de toros es “un arte contemporáneo” en el que conviven los valores del dominio del toro (la lucha del hombre con un animal), la valentía (el principio ético de un hombre que se desapega de los azares de la existencia para buscar una victoria sobre lo imprevisible) y la belleza (lo estético).

(Vid. Romero, Antonio M. *Francis Wolff*: “La belleza en el toreo es la máxima expresión del dominio del toro”. *Culturas, Diario Sur*, viernes, 24 febrero 2017.)

TODA UNA FIESTA LLENA DE CONTRASTES

FANTASÍA.....MÚSICA

COLOR

ALEGRÍA.....CANCIÓN
OLÉ
FIESTA.....LA MÁS BELLA SINESTESIA POÉTICA
PASODOBLE

VIDA.....SANGRE

DOLOR.....LLANTO
MUERTE
TRAGEDIA
RESONANCIAS FÚNEBRES.....NEGRO

SANGRE DERRAMADA.....SILENCIO

CUADRO SEXTO

Detallada descripción, con profusión de elementos pictóricos que produce el efecto mágico de un cuadro en movimiento, lleno de vida...De nuevo se presenta un panorama de campo andaluz...A un lado, motivo alegórico de Córdoba y al otro lado, una fantasía de Sevilla...La luz que al principio será roja y tenue, aumentará gradualmente hasta el final del cuadro en que alcanzará la máxima intensidad en amarillo de sol.

(Hará su aparición el personaje simbólico el Cante con los brazos tendidos hacia dos mujeres.)

MÚSICA

Se desarrolla un ballet, lleno de pasión, que interpretan La Pasión, Sevilla y las mujeres y hombres que van entrando).

Aparece en escena la Niña sin Alma con el Campo y canta:

Niña:

*Era un clavé
que nació de mi pasión
por ti...*

Mujeres:

*Era un clavé
Que lo vio mi corasón
Morí.*

Cante:

*Era un clavé
Con caireles de emoción y lú...
¡En la gloria dice un carté:
Era güeno y andalú!*

Toda una hermosa elegía donde se enumeran desde el recuerdo una serie de bellísimos epítetos que enaltecen su memoria...

SEGUNDA PARTE

La segunda parte del espectáculo, visiblemente diferente a la primera, está constituida por una serie de cantables donde se pone de manifiesto la pasión, el garbo y el “tronío” de la gran Lola Flores, en alternancia con estampas populares andaluzas configuradas en diversos escenarios como Sevilla y Cádiz.

Entre los cantables, muy conocidos del gran público, figuran el pasodoble *La Zarzamora*, convertido en uno de los hitos de la copla española, y el tanguillo cómico *La Sebastiana* (tema muy poular en la época), a los que nos vamos a referir.

La Zarzamora pasodoble muy significativo por su temática de amores ilícitos y “adulterio” como tema clave y presente en las canciones y en los textos de los espectáculos folclóricos (amores prohibidos, amores imposibles, frustración y sufrimiento como temática habitual...)

La canción describe las penurias desgarradoras de una mujer apodada *La Zarzamora*³⁸⁸, aparentemente calculadora y que sabe manejar a los hombres a su antojo, pero que guarda un oscuro secreto, que se desvela en la última estrofa de la canción, y es que tuvo una relación con un hombre del que se enamoró perdidamente, pero del que luego supo estaba casado, marcando para siempre el destino de ella, como mujer pecadora. (Vid. García Garzón, Juan Ignacio, *Lola Flores: el volcán y la brisa*, ed. Algaba, Madrid, 2007.)

I

*En el café de Levante, entre parmas y alegrías
Cantaba la Zarzamora.
Se lo pusieron de mote porque dicen que tenía
Los ojos como la mora.
Le habló primero a un tratante, y jolé!
Y luego fue de un marqués
Que la llenó de brillantes, y jolé!
De la cabeza a los pies.
Decía la gente que si era de hielo,
Que si de los hombres se estaba burlando,
Hasta que una noche, con rabia de celos,
A la Zarzamora pillaron llorando.*

Estribillo

*¿Qué tiene la Zarzamora
Que a todas horas llora que llora por los rincones,
Ella que siempre reía
Y presumía de que partía los corazones?
De queré hizo la prueba
Y un cariño conoció,*

³⁸⁸ En cuanto a los atributos físicos de la mujer en la copla, habría que destacar los ojos, grandes y negros como la endrina y, en ocasiones, enmarcados en unas oscuras ojeras provocadas por el sufrimiento amoroso. En este caso, la mujer tiene unos ojos como las moras...Se les compara con la negrura de este fruto. En otros casos, los ojos son negros como el carbón (son dos carbones ‘ensendíos’), como el cordobán, como el azabache...; también, figuradamente, pueden ser ojos negros de locura, de pasión, centinelas de amargura, lobos traicioneros, puñales clavados en el corazón...

*Que la trae y que la lleva
 Por la calle del doló.
 Los flamencos der cormao
 La vigilan a deshora,
 Porque s'han empestillao
 En sabé der queré desgraciao
 Que embrujó a la Zarzamora.*

II

*Cuando sonaban las dose, una copla de agonía
 Lloraba la Zarzamora;
 Mas nadie daba razones, ni el intríngulis sabía
 De aquella pena traidora.
 Pero una noche ar “Levante”, y jolé!
 Fue a buscarla una mujé;
 Cuando la tuvo delante, y jolé!
 Se dijeron no sé qué.
 De aquello que hablaron ninguno ha sabío,
 Mas la cantaora lo dijo llorando
 En una coplilla que pronto ha corrió
 Y que ya la gente la va publicando.*

Estribillo

*¿Qué tiene la Zarzamora
 Que a todas horas llora que llora por los rincones,
 Ella que siempre reía
 Y presumía de que partía los corazones?
 Lleva anillo de casao
 Le vinieron a desí;
 Pero ya lo había besao
 Y era tarde para mí.
 Que publiquen mi pecao
 Y er pesá que me devora,
 Y que tóos me den de lao,
 Ar sabé der queré desgraciao
 Que embrujó a la Zarzamora.*

Rosa Peñasco dice en su libro *La copla sabe de leyes*: “¿Quién sabe negar que la copla sabe de de leyes³⁸⁹ si describe como nadie la pasión, los amores tórridos, los

³⁸⁹ Según el escritor y jurista Carlos Pérez Vaquero, la copla también sabe de leyes, dijo refiriéndose a una célebre copla trágica (*Lola Puñales*) que inmortalizaría Concha Piquer: “Ella que envolvía a sus enamorados igual que los vendavales cayó seducida por un hombre moreno que se llevó pa’ toda la vida la rosa de sus rosales”...

*Mucho te quiero y me muero, mujer,
 Mucho, te juro por Dios*

abandonos más dañinos, los celos, el amor legalizado y el prohibido por las leyes, (...) y las más variadas relaciones amorosas...?”³⁹⁰.

La Sebastiana es un particular tanguillo que Lola Flores grabó en 1948. Lo compusieron para ella el triunvirato formado por Quintero, León y Quiroga. Está inspirado en la madre de Estrellita Castro, llamada Sebastiana Navarrete, la cual debía ser una malagueña de rompe y rasga. No sólo era conocida en su barrio, también en Sevilla era popular por su graciosa e inconfundible verborrea.

Este personaje, en su día debía estar bastante pendiente de los cuentos y habladurías del barrio. Era una mujer chismosa y alcahueta-según dice la letra de la canción-, y al mismo tiempo entrañable.

Esta copla comienza con la Sebastiana en el marco de su ventana “recién lavada y en matinée”. Rafael de León la describe con crepé, los rizadores, el espejo y la peineta, o sea, toda una ama de casa de mediados del siglo XX que, desde antes de amanecer, ya les iba leyendo la papeleta “a los tunos madrugadores”.

La Sebastiana se pasa el día *diquelando* y *al linquindoy*, dos expresiones populares con las que Rafael de León acierta absolutamente a describirnos los intereses de esta mujer andaluza. El caló, *diquelar*, significa estar pendiente de algo que te interesa, y estar *al liquindoy*, estar alerta o pendiente de algún asunto ajeno,

*Y si te vi, no me acuerdo, después
De que en sus brazos cayó.*

*Corrió como loca buscando la reja,
En donde de otra los besos bebía
Y un grito de muerte se oyó en la calleja
Mientras que unos ojos
Quedaban sin vida.*

*Vayan los jueces pasando,
Vayan firmando,
Que está esperando,
Lola Puñales.
Que no me importa esta pena,
Ni ir a la trena,
Que estoy serena,
Y en mis cabales.
Lo maté y a sangre fría
Por hacer burla de mí
Y otra vez lo mataría
Si volviera a revivir.
Con que apunte el escribano,
Que al causante de mis males,
Por jurar cariño en vano,
Sin siquiera temblarle la mano,
Lo mató Lola Puñales.*

Asimismo, señala Pérez Vaquero que “según la tradición popular (...)”los autores de esta copla (años 40), Quintero, León y Quiroga, “se basaron en un crimen que realmente debió ocurrir a finales del siglo XIX, cuando la cordobesa María de los Dolores Castro y León asesinó al hombre que la engañó con falsas promesas; siendo condenada a cadena perpetua en un presidio de Cartagena (Murcia) porque la Justicia de aquel tiempo, al parecer, tuvo en cuenta la atenuante de crimen pasional.

³⁹⁰ Peñasco, Rosa, *La copla sabe de leyes*, ed. Alianza, Madrid, 2000, pp. 21 y 22.

aunque con cierto disimulo. Con estas dos expresiones, el poeta conecta directamente con lo popular y demuestra su finura y su categoría literaria.

La copla nos confiesa que La Sebastiana (personaje) parece tener la suficiente astucia como para saber quién pasa o quién deja de pasar con sólo verle los pies: “Ay, que yo sé la gachí quién es/ por aquellos pies, que es un alguacil/ (...)/ Ay, que yo sé, que por mi salud, / que no es Mari Luz la de esta mañana. /Ay, que los pies eran de la Inés, /no hay quien se la dé a la Sebastiana”.

Aunque la copla siempre haya tenido fama de dramática, lo cierto es que es destacable la maestría de sus autores en el arte de ironizar. Este tanguillo es una muestra de ello, por ejemplo, al decir que “Aunque tiene siete colchones/la Sebastiana no puede dormir, /porque dicen que los ratones.../ ¡Que se le meten por la nariz! “ Y la Sebastiana se pone a matar esos ratones dándoles con las babuchas y la palangana, y “Cuando acaban aquellas luchas/vuelve al acecho la Sebastiana”, al chismorreó y a vigilar el percal.

A pesar de todo, La Sebastiana es un personaje entrañable que todos reconocemos en mayor o menor medida en nuestra vida diaria. Andaluza, donde las haya, porque no se olvida de llevar la peineta, y pícara porque sabe más que el diablo. Si la madre de Estrellita Castro era como nos la describe esta copla, es fácil entender la teatralidad y la capacidad innata de la hija para el espectáculo.

Hay que subrayar la delicadeza de ciertos términos con los que León fue bordando este poema. Así, términos como *matinée* (en castellano *matiné* que hace referencia a una fiesta, reunión o espectáculo que se da a primeras horas de la tarde), *crepé* (tejido de lana, seda o algodón de superficie rugosa) o *endiñé* (que hace referencia a asestar un golpe de manera muy andaluza), demuestra el nivel intelectual de los compositores de este género, la necesidad de aunar lo exquisito y lo popular (*diquelando*) , en este caso, a favor de aportar a la copla ironía y un aire cool a la ‘maruja’ de barrio que la protagoniza.

Estos tanguillos de Cádiz demuestran, una vez más, la versatilidad de un género al que le caben todas las contingencias.

I

*En el marco de su ventana,
Resién lavada y en matiné,
Se aparese la Sebastiana
Ante y con ante de amanesé.
Que er crepé, que los risadores,
Que el espejito, que la peineta,*

*Y a los tunos madrugadores
Les va leyendo la papeleta.*

(Al estribillo)

*Que te ví, te jamé, te ví,
T’he visto de entrá,
T’he visto salí.
Que yo sé la gachí quién é,
Por aquellos piés*

*Que es un arguasí.
 Sebastiana está endiquelando,
 Sebastiana está alinquindoy,
 Y adivina der qué y der cuándo
 Del sube y baja, der vengo y voy.
 Que yo sé que por mi salú,
 Que no es Mari-Lú
 La de esta mañana;
 Que los pié eran de la Iné,
 No hay quien se la dé
 Y a la Sebastiana.*

II

*Aunque tiene siete corchones,
 La Sebastiana no pué dormí,
 Porque dice que los ratones
 Que se le meten por la narí.
 Que er sapato, que la babucha,
 Que te endiñé con la palangana,
 Cuando acaban aquellas luchas
 Vuelve al asecho la Sebastiana.*

Podemos observar la total puesta en escena de una serie de cuadros enlazados por la música. Se observa que comparten un sentido profundamente lírico-dramático, cuya puesta en escena requiere de un avanzado conocimiento del espacio, del vestuario (para caracterizar toda la simbología que los personajes representan), así como de la escenografía. Ésta no puede entenderse como un mero adorno más, sino como una herramienta que ayuda a mostrar un libreto perfectamente estructurado, en el que la alternancia de partes cantadas, instrumentales o habladas condicionan el ritmo del aparato escénico. Resulta evidente que los autores, beben del folclore tradicional, con una estética eminentemente andaluza. LA PASIÓN DE ANDALUCÍA (personaje) está cargado de toda una simbología del cante, del toreo, de la pasión, del alma, del campo... y personificado en una mujer que luce atuendos de Andalucía. En este texto la acción se relega para dar paso al sentimiento, al color, a la música..., a la poesía... Creada para la Lola Flores y Manolo Caracol, ases del más puro y genuino cante y baile de ensencias andaluzas, su finalidad consistió en fusionar una serie de elementos raciales y gitanos, creando, a nuestro parecer, un montaje híbrido y culto al mismo tiempo... La poesía de algunos textos trae reminiscencias de los poetas del 27 como ya se ha aludido..., en un intento de revalorizar la herencia primitiva de la música y de la poesía popular andaluza.

La serie de estampas líricas escenificadas que la obra presenta constituyen un rico retablo donde se reflejan una fuerte asimilación de recursos propios de la escena a fin de intensificar su efectismo y emotividad, atrayendo por este medio al público, capaz de sacralizar la emoción desbordada con que se manifiesta el luctuoso suceso

ocurrido desde las primeras páginas del libreto...muy significativos son los juegos de luces, la belleza de imágenes, el simbolismo de los personajes que remiten a mundos cercanos y, al mismo tiempo, lejanos, donde aparcan siluetas como nimbadas de una luz sobrenatural.

De otro lado, sería conveniente destacar la importancia que alcanzan en estos espectáculos de posguerra Quintero, León y Quiroga, y, por supuesto, Conchita Piquer quien contrata para sus espectáculos a los cantaores más populares del momento. Estas representaciones de los años cuarenta son fundamentales en el nacimiento canónico de la canción española, aunque también son relevantes para el flamenco, por la presencia que en ellas tienen los cantaores. Sin embargo, a pesar de esta continuidad con la tradición anterior, existe cierto rechazo hacia esas grandes figuras de los años treinta, que habían desarrollado una gran labor musical y escénica y sin los cuales estos espectáculos folclóricos no existirían.

En lo referente a la presencia de los cantaores en los espectáculos folclóricos, hemos de recordar que Manolo Caracol actúa en la compañía de Conchita Piquer, y que Mairena lo haría más tarde en la de Juanita Reina. En estos espectáculos es evidente que sobresale la figura de Manolo Caracol. Colabora en la compañía de Pastora Imperio, donde pudo conocer las posibilidades de conjunción y éxito indiscutible de la unión de flamenco y espacio dramático. Recordemos la escenificación orquestal de la zambra en los espectáculos que realiza con Lola Flores, con su hija Luisa o con la bailaora Pilar López.

Gran valor artístico alcanzan los espectáculos que realiza junto a Lola Flores: *Zambra*, al que nos hemos referido anteriormente; *La maravilla errante*, *Cante y pasión*, así como los que realiza con su hija, Luisa Ortega: *La copla nueva*, *Torres de España* o *La copla ha vuelto*.

Asimismo, son dignos de mención los espectáculos de la cantante y actriz sevillana Juanita Reina. Con ella colabora Pepe Pinto en *Solera de España*. Beni de Cádiz lo haría en la compañía de Manolo Caracol y Lola Flores en los años cuarenta. Más adelante, también participaría en la compañía de Juanita Reina.

El andalucismo es motivo de inspiración para la escena, y también para el cine, como ya vimos. Pues el cine folclórico también constituye un espacio de fusión de flamenco y canción española, de artistas de uno y otro género, de orquesta y de guitarra, aspecto que para la flamencología tradicional, ha contribuido a desvirtuar el sentido fundamental del cante.

La zambra orquestal, de la que hablamos, constituye el mejor ejemplo de influencia del flamenco sobre la canción. La dramaturgia de la zambra recrea la espiritualidad de lo jondo y la estética de la fatalidad que caracteriza al flamenco, personificada en las figuras de Manolo Caracol y Lola Flores.

A mediados de los años cuarenta sobre todo en los cincuenta, se exagera en el cine la unión de las dos manifestaciones artísticas. Al contrario que en los años treinta, se favorece una concepción muy teatral de lo andaluz. Las protagonistas, gitanas cantaoras, continúan cantando la canción española, como ocurre en *La Lola se va a los puertos*, *Lola la Piconera*, segunda versión de *Morena Clara*, o *María de la O* de Ramón Torrado...La indumentaria gitana de las protagonistas, el ambiente de costumbrismo, así como la letra de las canciones, se une a un proceso de confusión entre los dos géneros. Muchas de las películas han nacido de la inspiración de una canción, o sea

que nos encontramos de nuevo, con el proceso de teatralización de lo andaluz, como ha ocurrido tradicionalmente con la copla popular, y todo ello en la mayoría de las ocasiones, para aprovechar el éxito de una historia o de una intérprete.

Algunas películas de estos años presentan aún un gran interés en lo que se refiere al desarrollo de una estética flamenca. Como por ejemplo en la citada *La Lola se va a los puertos* (1947). Juanita Reina en el caso de esta película recrea el imaginario femenino del cante, creando asimismo una fiel imagen de la melancólica tristeza de Andalucía. En esta película la adaptación de flamenco y canción llega a una de sus mayores expresiones en la adaptación cinematográfica de Juan de Orduña. En esta adaptación de la obra de los hermanos Machado se la canción por seguiriyas de León y Quiroga “Una cantaora”, con el poema de Manuel Machado “La Lola”, en que se mencionan los distintos tipos de cante, realizándose una fusión particular en copla y canción, que conduce a una nueva concepción de lo andaluz, identificándose asimismo con lo nacional.

Por el valor simbólico que el personaje de la Lola alcanza, hay que prestar atención al hibridismo cultural que tiene lugar en la película, que la aleja, en cierta medida, del sentido primitivo del texto. Este mestizaje está presente en todo el desarrollo de la historia. Existe en el comienzo de las canciones una presencia de la guitarra, de Melchor de Marchena (en este caso), a la que, posteriormente, se une la orquesta. En ocasiones, las canciones son introducidas por el baile de Juanita Reina, incluso, un cuerpo de baile flamenco acompaña a la protagonista por bulerías. Las canciones de autor son presentadas por la Lola como distintos estilos flamencos. En los momentos trágicos de la película suena como fondo el cante de Pepe Pinto. Es significativo el encuentro primero de los protagonistas en la noche, cuando suena la seguiriya de Pinto como presagio de la tragedia.

Esta primera versión de la obra de los Machado continúa desarrollando a través de la canción ciertos aspectos importantes en la estética flamenca: la relación ineludible de tristeza y cante, o la trascendencia de la seguiriya como motivo trágico.

Es evidente que la riqueza expresiva del flamenco no se da en el cante propiamente dicho, sino que se proyecta en la canción española. Es en los años cincuenta cuando se desarrolla sobre todo la concepción teatral de lo andaluz.

Entre los ejemplos más significativos de este carácter teatral.

SOLERA DE ESPAÑA Nº 5 (1948)

ACTO PRIMERO

LA ROSA ETERNA

Álbum lírico de Sevilla en cuatro estampas

ESTAMPA PRIMERA

Situación:

Explanada junto al Guadalquivir, en la orilla de Triana. A la derecha, el puente. Al fondo, el río (...), viéndose enfrente la Plaza de la Maestranza, la Torre del Oro y la Giralda.

Puesto de bebidas (aguaducho típico, kiosco de cristales de colores...)

En escena tres mesitas, cada una con sus taburetes...Sobre las mesas botellas y copas.

Es noche de la velada de Santa Ana. Panorama de Sevilla iluminado...Entre los árboles, cadenetas y farolillos encendidos. También el puente está engalanado con banderas y farolillos.

Tiempo:

Época, verano de 1880.

Bellísimo marco lleno de color, fiesta y fantasía; música, algarabía, bullicio en las calles, junto al río... Es la esencia, canela pura, velar a la Señá Santa Ana el día de su onomástica. Estamos a fines del siglo XIX...Una de las atracciones eran las avellanas verdes que venían de la Sierra de Córdoba, constituyendo todo un símbolo de la Velá de Triana, esa Velá de las casapuertas de los trianeros, de las entrañables tertulias de los zaguanes, y el flamenco como baluarte del barrio y su fiesta...Moñas de jazmín, puestecitos de “arvellanas” verdes, gitanos buñoleros, y la cucaña...Solera, arraigo, belleza y alegría de sus gentes, exótica esencia de arrabal...Todo un mundo de mágicas fragancias. Asistimos desde la primera estampa a toda una recreación pictórica y musical de las más puras y genuinas esencias poéticas del modernismo...

Situación de los personajes:

Sentados en una mesa están Enrique (...), galán elegante, de aire mundano Catacumba, tipo de fresco callejero, de unos 50 años, con aires de señor. Junto a otra mesa, Manuel, mayoral de ganadería, de unos 35 años, bien vestido, conforme a su oficio. En otra mesa, Benita y Andrea, chicas muy jóvenes y muy bien vestidas, acompañadas de Floro, galán cómico-romántico. Generosa, dueña del puesto y muy flamencona, madre de las niñas. Grupo de muchachas bailaoras, dirigen su mirada a Enrique, se disponen a comenzar su baile. Efectos de luz...)

Podemos presenciar, en alternancia, la música, el baile y el cante..., junto a diálogos vivos, ágiles y llenos de gracia.

Manuel, el mayoral, se inicia con una canción reveladora del momento festivo que se vive en Triana:

.....
*Velá de Santa Ana, viniste a la orilla
Del Guadalquivir,
Y frente a Triana estaba Sevilla
Mirándose en ti.
Ni Dolores, ni Carmela,
Ni Esperansa, ni Isabé;
Es la fló de la canela
Con ropita de mujé.*

*La luna, lunita clara,
Las rosas y los luceros
Están de fiesta en la cara
De la mujé que yo quiero...*

Cesa la música y comienzan los diálogos, llenos de chispa, entre las muchachas bailaoras, Enrique Flowers, el elegante galán, y la señora Generosa, dueña del puesto quien al hablar, según Míster Flowers, tiene gracia y color...Entra en escena Catacumba:

-...¡Er coló! ¡La enfermedad de esta tierra! ¡La grasia porque sí! ¡Claveles en er puchero! ¡Sevillanas en los velatorios!

Enrique:-...La primera vez que estuve en Andalucía me pareció lo más bonito de la tierra...

Catacumba:-...don Enrique. Yo aborrezco er coló. Que si la pava en la reja, que la luna en la ventana, que si la rosa en la oreja, que la velá de Santa Ana...

Benita (muchacha muy joven, hija de Catacumba y Generosa) dice refiriéndose a su padre:

- Las caenas y los relojes y los corgantes y las purseras que trae, no zon robaos...Zon arcológicos...

Andrea (hermana de la anterior):-Y ze los encuentra escarbando en las ruinas de Itálica...

Catacumba:-...Por ezo me llaman Catacumba. Porque me meto bajo la tierra...Yo vivo de acompañá a los turistas, pero no a los toros, ni a la juerga,... Tó eso es coló, pandereta...Yo los llevo a los Muzeos... Y luego, a Itálica famosa, a escarbá en la historia...

Místers Flowers está encantado con haber asistido a la fiesta. La Velada de Santa Ana tiene para él recuerdos gratos...y dolorosos. Es el contraste de la vida: la pena y la alegría. Hay veces que las ilusiones se pintan de negro...

Generosa:-De negro pintó sus ilusiones quien yo me sé cuando aquí er miste se fue de Sevilla...

El míster se interesa por unos ojos, que ayer, prendieron ascuas en su corazón. Ha vuelto a Sevilla después de tres años y busca incesante esos ojos de locura, esos ojos de pasión...

Enrique:-...Pero, ¿Dónde están los ojos de la Condesa de Plata? ¿Por qué no los encuentro? ¿Por qué no me miran?

Generosa:-Porque a fuerza de llorá, quisá lo ven a usté borroso y no lo han conosío.

Interviene Manuel, el fiel mayoral, quien juró al conde de la Plata, en su agonía, protegería a su hija siempre...:

-... *Si alguna vé mi chiquilla
Tiene un peligro en asecho,
Creo que tendrás coraje
Pa echarle un capota a tiempo...*

*Y como usté es el peligro,
Yo me pongo de por medio...*

(Cantando)

*La der coló ensendió,
La rosa der buen queré,
Por lo farso que tú has sío,
Ya no te quiere ni vé...*

Enrique:- ¡María Luisa!
María Luisa.- Soy Dolores
Enrique:-¿Dolores?
María Luisa:-

*Así parece.
A cada uno le ponen
Er nombre que se merese.
Satisfecha con er mío,
Yo voy vendiendo mis ramos;
Con tá de que a usté le gusten,
¿qué importa cómo me llamo?
Tiene planta de extranjero.
¿Su novia, qué? ¿Sevillana?
Debe usté comprarle rosas
En la velá de Santa Ana.*

MÚSICA

I

*No es un huerto ni arriate
Donde yo tengo sembrás mis flores;
Ni es el sol ni el mes de mayo
Los que las pintan de mil colores.
Mi jardín es una pena
Que florece cada día;
Con un ¡ay! Entre los labios,
Vendo que vendo las rosas mías.
Sarga usté de sus rincones,
Venga a enterarse de mi pregón...
Mire usté la rosa eterna,
La vendo a cambio de un corasón.*

(Estribillo)

*La rosa coloráita
¿de qué rama habrá nasío?
Nasío de una palabrita
Que luego no m'han cumplío.
¿Quién la quiere, quién la quiere?
¡Tiene mi rosa mucho que vé!
Ahora que por mí te mueres
Yo te la tengo que devorvé.
Ni que mardigas ni que suspires,
Ni te remontes ar Sinaí,
La rosa eterna, por donde tires,
Camina siempre detrás de ti.*

II

*Es bonita una palabra
Cuando se cumple lo que se jura;
De los farsos juramentos
Nase la rosa de la amargura.
Rosa eterna, coronada
De claveles y asuseñas,
Con la espina del orvío
Tengo que verte morí de pena.
Vuerva usted pa sus rincones,
Porque la rosa de mi perdón
La cortaron ya hase tiempo
Con las tijeras de una traisión.*

(Al estribillo)

.....

ESTAMPA SEGUNDA

Una calle sevillana, formando esquina con el callejón del Agua. Al fondo, casa señorial con puerta cerrada (...) en una esquina un farol encendido. Es de Noche...

Noche Sevilla con su embrujo poético...Ese callejón del Agua, retraído a precisos límites y calculada soledad. La poesía, el misterio, el amor y la copla se nutren en esa tierra y al mismo tiempo se universalizan...

La lección primaria que un poeta puede recibir de esa mágica ciudad andaluza es su luz, irradiando una hermosura que, casi imperiosamente, determina la urgencia de crear belleza...Belleza, contemplada desde una ventana o en melancólicos paseos solitarios, catando músicas, aguas, atardeceres para regresar con el alma florecida de ese verdor y de esos aromas que esa ciudad vierte en los aires, tejados, o en las torres de sus campanarios...Encanto para los ojos y sutilezas para el alma. Aires, aguas, sonidos y luces de ese mágico rincón andaluz que también describe Rafael de León, uno de sus más ilustres hijos. Faz moral de un pueblo a través de su naturaleza.

Callejón del Agua, sometido al nocturno imperio del duende que se expresa con guitarras y desesperados cantes. Calleja silenciosa con hierba, con casas de hermosas portadas, de salas con grandes sillones y urnas con vírgenes de lánguida mirada que contemplan extáticas el lento e incesante chisporrotear de una palmatoria, casas en que vivieron gentes de rancio abolengo, de rejas engalanadas, de cornucopias, de músicas que sonaban al atardecer, de amplios salones húmedos con olor a cuarto cerrado y mantones de Manila. Armonía de viejas emociones...

(Entran en escena Catacumba y Enrique que se detienen ante la puerta de la gran mansión).

Esa gran mansión la ha comprado Enrique (Henri Flowers). La astucia y la picardía del personaje callejero, Catacumba, queda reflejada en estos diálogos que despiertan, cuando interviene dicho personaje, la risa y, en ocasiones, la franca carcajada, para volver al requerimiento de amor, el ansia de Enrique por recuperar aquello que perdió...

Enrique:-...Esa mujer no se aparta de mi pensamiento (...). Agunas noches, (...), escucho su voz cantando aquí, (...), junto a mi puerta. Me asomo y la veo. Salgo y se va, como un rayo de luna que se esconde entre las nubes...

Entra un grupo de damas sevillanas, elegantes, con mantilla y...cantan:
Es como un murmullo que engalana la noche de un oriental exotismo lleno de color:

I

*Por la calle del Agua
Van y vienen flor y suspiro,
Van buscando unos ojos
Que me matan cuando los miro.
Mientras besa la luna
Los cristales de tu balcón,
Por la calle del Agua
Muere de celos mi corasón...*

Estribillo

*¿Quién es aquel caballero?
Tan elegante y pulido,
Que al inclinar su sombrero
¡viva el salero!
Me ha sonreído?
Es un galán forastero
Que de Inglaterra ha venido,
Desde chiquita le espero
Porque le quiero
Para marido.
Yo en su amor vivo presa,
Tú me diste de lado,
En la calle del Agua, de una condesa
Se ha enamorado.
María Luisa te olvida,
Pero yo a la revuelta
De la calle del Agua, bien de mi vida,
Por ti estoy muerta...*

(Sigue...)

María Luisa, ese efluvio que se deja ver y desaparece, canta:

*Aunque pongas centinelas
A las puertas de mi amó,
.....
A eso de la media noche
Tienes que escuchar mi vó.
.....
Dormi-vela de tu sueño,
Mi amor se pone a morí.
.....
Yo soy una pena-pena
Que vive dentro de ti*

*Aunque vayas a las viñas
De Sanlúcar la Mayó,*

.....
*No podrás borrar las cosas
Que hablamos entre los dos.*

.....
*Debajito de un almendro
Cantaba tu frenesí.*

.....
*Paripé de una promesa
Que nunca se iba a cumplí.*

.....
*En tu puerta está la luna
Y en esa esquina un faró.*

.....
*Pero en cambio la esperanza
Te niega su tresplandó.*

.....
*Mira mi vestío blanco
Y esta rosa carmesí.*

.....
*Tu corasón es un luto
Y er mío feria de abrí.*

.....
(Te estás poniendo amarillo de tanto pená por mí)

El amor dolido rechaza a aquél que un día lo traicinó.

ABANDONO.....TRAICIÓN

ARREPENTIMIENTO.....RECHAZO

PENA DE AMOR (tu corasón es un "luto")

MUJER ABANDONADA AYER (SUFRIMIENTO)

HOY.....RECHAZO.....(ALEGRÍA)

HOMBRE.....ARREPENTIDO

HOY.....PENA (Y hasta er corasón de luto se vistió...)

El corazón también se puede vestir de luto por la ausencia...

(Temas recurrentes en las coplas...)

ESTAMPA TERCERA

Nos traladamos a un saloncito en casa de la condesa de la Plata. Chimenea con candelabros y un reloj. Encima, un retrato al óleo. Al lado, una gran reja...Es por la tarde.... (la hora de la melancolía).

Recordemos:...*Serio retrato en la pared clarea/todavía. Nosotros divagamos./En la tristeza del hogar golpea/el tic-tal del reloj. Todos callamos...// La calle en sombra. Ocultan los altos caserones/ el sol que muere; hay ecos de luz en los balcones...*(Antonio Machado).

Remedios en ama de llaves de María Luisa, trata de acallar a un grupo de niñas que cual cigarronas, en la calle, cantan a coro una cancioncilla que alude a ese amor no correspondido...

Niña 1ª:-¿Tú no sabes que la pretende un inglés? Pero ella lo aborrese de muerte.

Niña 2ª.-Naturá. Cuarquiera ze caza con un inglés. Que a lo mejó zale er niño con un ojo azú y otro negro.

Aparece en escena Manuel Perea, mayoral de ganadería, protector de la condesa, ante la ausencia de su padre, con el que quedó en deuda. Los requerimientos del hombre enamorado son constantes y ante el rechazo de la mujer por el que un día se vio abandonada, está dispuesto a llevársela, a la fuerza, a tierras lejanas.

Pero ahí está Manuel para impedirlo como sea...

Manuel:- ...La condesa...está segura mientras viva Manuel Perea.

María Luisa:-¡Manuel! ¿Qué has hecho?...Dime que no es verdad lo que te estoy leyendo en la cara!

Manuel:-Es verdad y no me pesa... Su padre de usté murió por hacerle er quite a mi niño José. Yo he tenío más suerte, pero er quite está pagao...Nos fuimos al río y de hombre a hombre...

María Luisa:-¡Vete!

(María Luisa, llorando, angustiadísima, vuelve el rostro hacia la reja).

María Luisa comienza a cantar sentada. Luego se levanta...

(María Luisa se siente huérfana de amor verdadero)

CORAZÓN DE LUTO.....MUERTE

Es un momento clave en el desarrollo de este primer acto. El público no quiere tragedias en un momento tan delicado de su historia. Desea que el amor triunfe, única forma de sentir consuelo y esperanza...

Ella canta, a modo de elegía, un canto desgarrador propio del que sufre de amores arrebatados por la muerte...

Su corazón se traslada al lugar del encuentro de los dos hombres, al lugar del fatídico DUELO...Y rota de dolor canta:

*En la orillita del río
Está tendío
Mi corasón.
Fue mi rencor despiadado
Quien l'ha buscao
La perdisión.
Está mirando a un lusero
Y yo le escucho desí:
De tanto como te quiero
No me importa ni er morí.
Sobre la verde ribera
Mi vía entera*

*S'arremató.
Dejarme que me condene,
Que esto no tiene
Perdón de Dió.*

(Estribillo)

*Por los siete cuchillitos,
Siete agonías
De la Dolorosa,
Yo soy quien ha clavaíto
Sobre tu pecho
La muerte y la rosa.
Vengan a darme tormento,
Aten mis manos
Con firmes caenas.
Con tu nombre a fuego lento
Marquen pa siempre
Mi cara morena.
Me despresien los cristianos
Y me pongan un carté:
¡Ay, nadie le rese
Ni un María y José,
A quien por su propia mano
Le dio muerte a su queré!*

Atmósfera de MUERTE.....SANGRE DERRAMADA

CUCHILLO

SENTIMIENTO DE CULPA

Muelle y el río bajo la luna...Alguna farola ilumina la escena, ensombrecida, con tintes de tragedia...Reina el silencio...Apenas un marinero con una muchacha flamenca, cruza la escena...

*Desirle a los escribanos,
Que por mi mano
¡yo lo maté!
Con una rosa constante,
Que era un desplante
Pa su queré.
Llevaba oculta la espina
De mi despresio mortá...
Era la rosa dañina
De mi mala voluntá.
A mi consiensa le digo:
¡Cruz y castigo
Merezco yo!*

*Sembrando lágrimas vengo
Porque no tengo
Perdón de Dio.*

ESTAMPA CUARTA

ESCENIFICACIÓN:

Un café-taberna en el puerto de Sevilla. Por la entrada, abierta de par en par, se divisan los muelles.

En escena cuatro mesas con servicio de bebidas...En una mesa está sentado Floro, al que Catacumba, de pie y con una botella en alto, tiene asido por la solapa. Alrededor de una de las mesas, tres mujeres bailaoras del café; una de ellas con una flor en la boca y otra bebiendo un vaso de vino. En otra mesa hay dos marineros jugando a las cartas. En otra, dos marineros juegan a los dados y en otra, dos flamencos guitarristas, contemplan a los jugadores. En la puerta una mujer habla con un marinero. Todo un cuadro estático que adquiere movimiento en el instante en que Catacumba suelta, desdeñoso, a Floro. Mientras, los marineros arrojan hasta cuatro veces los dados...

Toda una escena portuaria en un ambiente de cafetín donde no falta el vino, las mujeres, el cante, y la marinería...Muy evocador y recurrente en las coplas y en las estampas líricas escenificadas que comentamos.

En este caso no es el mar sino el río, ese río que fluye como la vida misma hasta su acabamiento. Y es que el agua constituye un eslabón esencial en la secuencia de la vida humana, en la forja de su historia...en muchas de las cosmogonías del mundo antiguo, el mar, el río, el agua, es el elemento e idea germinal del que brota la vida y el pensamiento...No resulta casual que este vital fluido, que ha venido actuando como vínculo universal entre los pueblos ribereños, haya nutrido la mente y el alma humana, inspirando gran número de sus manifestaciones culturales y estéticas. Y, así, Sevilla, asentada en las orillas del río Guadalquivir, vive, siente y sueña en el contexto de su núcleo portuario que ha venido actuando como eje articulador de la relación del hombre con las aguas navegables, constituyendo un foco generador y difusor de un extenso conjunto de testimonios asociados a este particular “modus vivendi”. Todo un mosaico de objetos, de luz, color, actividades y energías que se despliegan en estos escenarios, que han proporcionado a los artistas, poetas, músicos o pintores, un potente estímulo creativo y una ilimitada gama de recursos a la hora de dar vida a sus obras. El universo marino- portuario o fluvial-portuario como discurso narrativo es muy frecuente en los textos de León³⁹¹.

El puerto, contexto donde se desarrolla la escena que tratamos, se desenvuelve en una atmósfera densa y embriagadora, festiva y sensual donde el olor marino se funde con el sudor y la risa de los marineros que envueltos en la nebulosa del rojo

³⁹¹ Por su parte, el cine, desde la producción de “Una barca saliendo del puerto” de los hermanos Lumière, a finales del siglo XIX, también se ha dejado seducir por la potencia de las imágenes e historias que transcurren en mares y ciudades portuarias. En algunos libretos de Rafael de León se protagonizan emocionantes aventuras y “desventuras” en puertos, barcos, aguas, sumergiendo al lector-espectador en ambientes cotidianos y exóticos. Un ejemplo de identidad visual, en este caso muy asociado a las personas, es la grabación en la piel de figuras y textos; una costumbre muy antigua en el mundo de la marinería y con connotaciones de carácter ritual, protector, mágico, emocional...(Recordemos el éxito de *Tatuaje* todo un icono de la música popular andaluza o copla).

elemento juegan, cantan y bailan en un ambiente de palmas, decadente, soñoliento y triste...Fogones de los hogares de pescadores; de las cocinas de los barcos; de las cantinas, bodegas, posadas, bares y tabernas portuarias...tienen un olor especial, como las ropas de la marinería. Toda una iconografía que nos hace vivir un cúmulo de bellas sensaciones de sabor antiguo. Asimismo, el puerto provoca un amplio y particular abanico de significados y sugerencias: es un lugar de salida, de entrada, principio y fin, supervivencia, protección, refugio, destino. Una de las metáforas más comúnmente evocadas por los puertos es el de “frontera”, límite entre la tierra y el mar (entre la vida y la muerte) que diría el poeta; separación entre dos mundos distintos, o sea, límite. Pero el término “frontera” además puede interpretarse, como un lugar de encuentro, de cruce... Pero tal vez, la representación metafórica más estimulante de estos lugares sea la que hace referencia al espíritu de sus gentes sencillas, nobles y generosas, dispuestas a correr riesgos y que mantienen el temple en la soledad; gentes que pierden con facilidad el sentido del ridículo, pero nunca el sentido del humor. Todo ello encierra un profundo simbolismo si lo observamos con una mirada trascendente, más allá del pequeño universo que contemplamos.

MÚSICA

TANGO GADITANO A LAS GUITARRAS

Mientras suena la música, la estampa del café- taberna del puerto de Sevilla se mueve, cobra vida. Los marineros que estaban sentados, jugando a los dados, bailan. Las mujeres bailan, al son de las palmas. Todos bailan...El cuadro, a modo de mosaico estático que vimos al inicio de la estampa, da paso a un mosaico cuyas partes cobran vida, se mueven, cambian de situación...Bellísima escenografía donde los personajes cobran vida, en un ambiente festivo donde no falta el humor, la picardía, el pillaje..., pues el personaje Catacumba hace alusión a su gusto por los “relojes ajenos”. Los diálogos de gran comicidad, entre Catacumba y Generosa, se suceden ligeros y con gran ingenio, condediendo al espectáculo, un lugar para el divertimento, la risa, tan necesarios para un espectador soñoliento que aún contemplaba el mundo con un halo de melancolía.

Catacumba ha dejado “encomendada” a su mujer (Generosa) a Floro, como ya hicimos referencia. Analicemos la situación:

Catacumba quiere saber qué se celebra en ese ambiente de algarabía, baile, cante y donde corre el vino... Tras beber la copa que le ofrecen pregunta: -...¿puedo yo sabé lo que se celebra aquí?

Camarera: -Eso no lo sé. Lo que sé es que está tó pagao, según ha dicho Generosa.

Catacumba:- ...¡La que fue mi mujé y ya no lo é (*a Floro*) porque es la de usté y aviao va usté!

Floro:-...Este bromaso pasando va de castaño oscuro!

Catacumba:-No se vuerva usté atrás,...Usté ha dicho que estaba enamorao de mi mujé. Y usté no me la despresia ahora...Usté se la lleva como se llevó usté los dos mil duros.

...Yo la he querío con un fuego, que me miraba y me salía humo por la narí.

Floro:

Pues yo no tengo való

*Para apagar ese incendio
Que es la suma y er compendio
Der más vorcánico amó...*

Catacumba:

*¡Deja que tu pecho orima
Y estampe en tu frente un beso,
Porque no sanes qué peso
Me vas a quitá de ensima...*

Generosa manifiesta el motivo de su alegría:

-Estoy contenta... porque anoche me trajeron sinco mir duros pa mí.

Catacumba se queda perplejo ante la noticia y su reacción ya se la imagina el espectador...

Generosa con un tono de cierta displicencia, no exento de cierta melancolía dice: -...Ya aunque me abandones, los duelos con pan son menos...Dios se lo premie a la condesa de la Plata, que en pago de un favó...

Catacumba le responde arrepentido (Ya lo imaginábamos...Es un personaje ruin, que se dedica a la rapiña, y al "descanso"..., aunque sus picardías y ocurrencias invitan a la risa): -Te regala sinco mir duros...Eso y mucho más se merese mi esposa de mi arma...¡Ésta es mi mujé!

Floro: -...¿No habíamos quedao en que ahora... me la llevo yo?

Catacumba:-¿Quién ha dicho eso, granuja, gusarapo? ¿Separarme yo de este ramo de virtudes?...¿de esta gloria der mundo?...¿de esta mártir augusta. Que m'ha dejao dos hijas como dos querubines?...¿Renunsiar yo a este tesoro? ¿Renunsiar a estas dos hijas?...¿Renunsiar a esos sinco mir duros-dámelos a mí. No se vayan a perdé-...

Ante la insistencia de Catacumba por saber lo que se celebra allí, un personaje le responde:- ...Se están bebiendo er llanto de una mujé. Yo la he visto anoche como un arma en pena por la orilla del río, clamando por un queré que lo habían asesinao. Y era una mentira...

Catacumba:- ¿Y quién era esa dolorosa?

Enrique:-La excelentísima señora doña María Luisa..., condesa de la Plata...España está cuajada de mujeres encantadoras, bellísimas, inteligentes...Pero, como ella, ninguna. Ella es toda luz y toda gracia de Sevilla, fundidas en un alma de mujer. Pasión..., ingenio..., alegría...El color de España es una verdad deslumbradora. Yo me enamoré de él cuando lo vi resplandecer en los ojos de la condesa de Plata. Y como ella es tan graciosa, tomó a risa la seriedad inglesa...Se ha reído mucho, tanto, que anoche le pedí a Manuel que me matara para que ella no continuase riendo. Tenía yo ilusión por que llorase. Y anoche ha llorado. Estamos en paz.

De ahí surge la broma, tal vez de mal gusto para la condesa, envuelta en engaño y en un tono de burla; aunque el protagonista experimenta un cierto placer ante la contemplación del dolor que puede provocar en el corazón de la mujer que ama, su ausencia definitiva. Manuel, que sabe lo que ambos se quieren, se prestó a la broma sin pensar que con la muerte no se juega y, menos, con el sufrimiento que podía causar en la mujer que quiere de verdad, objeto, asimismo, de la burla³⁹².

³⁹² En este sentido, podemos observar que la pretensión del protagonista (Enrique) es que la condesa lllore, es decir, se sienta mal. Lo cual, aunque su verdadera intencionalidad no sea hacerle daño, no deja de ser condenable.

En este punto podríamos aplicar a este libreto, aunque de argumento fácil e ingenioso y con un final, en cierta medida, esperado, cierto aire de comedia de enredo³⁹³, por su argumento rico en equívocos y con ciertos conflictos dramáticos (pasiones, sospechas...), presentado con un ritmo, a veces rápido, en el que se suceden las entradas y salidas de los personajes.

Enrique es un personaje muy rico en matices: ama desesperadamente a la condesa, se burla, se ríe, le embriagan las músicas magas de Andalucía, el color y la gracia de sus gentes hasta tal punto de proclamar:- ...mi alegría de hoy no me la quita nadie, ni a punta de cuchillo...

Sigue el ambiente festivo de música y color... La orquesta ejecuta un número de danza que realizan una muchacha (Lola) y dos marineros mientras le acompañan unas guitarras tocando por alegrías Manuel canta:

*Te hisiste, por darme selos,
Novia de un amigo mío,
Y le contabas llorando,
Lo mucho que m'has querío...*

María Luisa (la condesa) entra en escena con el semblante de una profunda amargura, mezcla de indignación y desengaño...

MÚSICA

*...Que está expirando a estas horas
Er corasón de un mortá
Que de pobre y miserable
Lo entierran por caridá...*

.....
*Limosna vengo pidiendo
Por la tierra y por la má,
Para enterar a un amante
Que está a punto de expirá
Y de pobre y miserable
Lo entierran por caridá.
No va morir de selos,
De pena ni enfermedad;
Lo va a matá la vergüenza
De haberme visto llorá
Por una muerte de broma*

Uno de los personajes dice, dirigiéndose a ambos (Manuel y Enrique):

-¿Y no tienen ustedes el temo de que se les ponga un hombre delante, ..., y les diga en su cara que eso que han hecho ustedes es una cobardía?...

³⁹³ La comicidad y la risa están presentes en la obra junto a los tintes dramáticos que se hacen visibles en a lo largo del desarrollo de la fábula y sobre todo en determinadas canciones con olor a cuchillo, a sangre derramada y a muerte...(en este caso, producto de la artimaña, del engaño y de la ficción...)

Aunque insistimos en la importancia de la comicidad y de la nota de humor de estos textos, sobre todo si van dirigidos a un público, como sabemos, deseoso de divertirse y entretenerse riendo. Los mecanismos con que se ponen en juego los recursos de la verosimilitud e incluso de la cercanía, del hacer cotidiano se instauran con suma frecuencia en el sabor lingüístico que acompaña la construcción del habla de los personajes que, para el caso específico de lo cómico, se proyecta desde la propia connotación semántica de sus nombres a la muy amplia gama de recursos retóricos, juegos de palabras, repertorios de chistes o cuentecillos con los que se pueblan los diálogos teatrales.

Que debió ser realidad...

María Luisa tilda a Enrique de cobarde y lo reta cantando:

A VER SI ES VERDAD
*...es mentira,
Que ni va a peleá, ni es valiente;
Pa que yo me lo crea
He de verlo de cuerpo presente.*

.....
*Dejarlo a ver si es verdá...
A vé si con estas manos
Lo tengo que amortajá...*

Historias de amor y desamor, de venganzas que no se detienen, que corroen y consumen el espíritu...Una novia despechada y dolida incita al amante al duelo, invitándole a que ejerza esa valentía de la que ella cree que carece.

*A vé si me alegro
De haberte querío.
A ver si tu sangre,
Por fin llega al río...*

Enrique, no puede aguantar estas palabras dolientes... María Luisa le ha llamado cobarde

Al terminar la canción, aparece Enrique, malherido. Sobre la camisa muestra un rosetón de sangre...

Enrique (dirigiéndose a María Luisa): -¿Era ésta la rosa que usted quería? Pues aquí la tiene.

María Luisa canta desesperada:

*¡Mardito mi orgullo
Que te ha malherío!
¡Yo ya ni merezco
Que me hayas querío!*

*Con tal que te sarves tú,
Me sierren a mí los ojos
Con la seña de la crú!*

Se oyen murmullos...Una muchacha dice: -¡Lo ha matao er marinero!...

Al parecer, fue aquel marinero que se le enfrentó cuando supo de la felonía que hizo a la señora condesa: -¿Y no tienen ustedes (dirigiéndose a Manuel y a Enrique) er temó que se les ponga un hombre delante, yo por ejemplo, y les diga en su cara que eso que han hecho ustedes es una cobardía?.

RETO.....DUELO

VENGANZA

Entonces, Enrique no atendía al reto. Estaba demasiado contento ese día. Todo era color. Ese color andaluz y sevillano que él veneraba:---mi alegría no me la quita nadie, ni a punta de cuchillo. (Como ya hicimos alusión anteriormente) Porque usted tendrá cuchillo...

Marinero:-¡Y vergüenza! En la calle estoy por si quiere su mersé comprobá las dos cosas....En la calle estoy caballero.

Las palabras y los despechados cantes de María Luisa incitaron el enfrentamiento. El orgullo de ella, ante el engaño, y el orgullo de él ante el insulto de cobarde, provocaron el duelo...

MUERTE.....VIDA

EL COLOR ES LA RESURRECCIÓN

Catacumba se pronuncia con su habitual gracejo:- ...A este hombre lo ha matao er coló, la grasia...Aquí la gente...es muy alegre...; pero como no haya una puñalaíta no estamos conformes...

María Luisa irrumpe con unos versos llenos de belleza y gracia en defensa de la alegría a quien se identifica con Sevilla:

*-... ¿Puede llorar por su vida
Quien entorna aquí sus ojos
Y en la gloria resucita?
¿Puede desí que s'ha muerto
Quien se recuesta en Sevilla
Bajo los siete colores
Del arco de la alegría?
.....*

El color de Sevilla se impone a la pena, al dolor, al desamor e incluso a la muerte. Morir de amor... Herida de amor...Es algo muy común en la literatura y en la vida.

*Cuando dice entre lamentos
La copla de una mosita:
"Me estoy muriendo de amores",
¿No desimos: ole y viva?*

*Aquí nos morimos todos
Siete veces cada día,
Pues quien muere en un suspiro
Renase en una sonrisa.*

Suena la música y termina el primer acto con un alegato al color:
¡VIVA ER COLÓ!

*La rosa eterna es Sevilla,
Milagrosa y sonriente,
Que reparte sus colores
De la Macarena ar Puente.*

*Dale a tus penas mucho coló,
Porque la ropita negra*

Se adorna con una fló.

Y como colofón, toda una acuarela de Sevilla...Diversos motivos andaluces, palmeras, arcos y casa hermosas...Todos los personajes bailan...³⁹⁴.

³⁹⁴ Esta cultura de escenificación fundamentalmente de lo andaluz se proyecta en la exaltación de lo popular, el garbo, la majeza o la valentía; todo ello permanece en la estética de la canción andaluza o española. Resulta significativo en las canciones, debido fundamentalmente a su sentido escénico, la propensión al carácter fragmentario, la hibridez genérica, pues encontramos con bastante frecuencia, parte cantada, recitada, orquesta, guitarra o piano flamenco. La zambra es el género por excelencia de la escenificación.

“En la copla los rasgos físicos y acciones pasionales son descritos por el sujeto enunciador de la misma, y además presenta voces de otros sujetos que en el interior de la copla hacen otro tanto para destinatarios internos. El sujeto de la copla lo hace para un destinatario implícito con el que se puede identificar el oyente, pero tal discurso está marcado en alguna medida por la emotividad de la materia o de las voces internas, y así logra un propósito, que como decimos es fundamentalmente emotivo.

Como en la lírica, encontramos descripciones de estado, soliloquios y diálogos, sin embargo la comunicación de las pasiones y los cambios de estado entre los sujetos internos, así como la potencialidad persuasiva del enunciador de la copla requiere de la progresión de la fábula con el recurso de la narración. De ahí la característica forma narrativa de la copla, pues es en el proceso, en el movimiento (en retórica al devenir pasional se le denomina *movere*), donde basa su potencial discursivo”.

Sobre la base del tema pasional, el argumento narrativo de la copla es uno de sus más poderosos recursos argumentales.

Vid. Linares Alés, Francisco, *La retórica de la pasión en la copla*, Universidad de Granada.

ACTO II

El acto segundo es, especialmente, rico en canciones puestas en boca de la protagonista, tal vez para el lucimiento de la cantante, tanto de su voz como de dotes de actriz. Tampoco habría que olvidar que la canción encierra en sí misma el desarrollo de la fábula, cuyo argumento responde a un relato corto con un planteamiento inicial, nudo y desenlace: un drama en tres minutos.

En esta segunda parte del espectáculo también asistimos a la presencia de pequeñas escenificaciones desarrolladas dentro de un contexto o ambiente andaluz de carácter rústico como un cortijo, o bien la plazoleta de una calle de Sevilla. Toda con una exaltación de lo popular, de la alegría y del color de Sevilla, en alternancia con textos que cantan la tristeza del desamor y su proyección sobre la mujer, protagonista de los mismos.

Aunque no se pierde de vista la contextualización de ambientes, y de personajes, muy ricos, por su parte, y encaminados a dar una visión panorámica o imagen variopinta de la realidad que representan, sí podemos observar en este acto el protagonismo de la copla y la reducción del texto teatral así como de diálogos, característica de los libretos de los años 40.

El acto segundo se inicia con una canción-pasodoble titulada:

¡AY, MACARENA!

I

*Me rondaba la cansela
Un mosito postinero,
Y a pesar de los pesares,
Nunca le dije: "Te quiero".
Que si toma, que si dale,
Que si no vivo sin ti,
Que mañana, que pasao,
Que si mayo, que si abrí.
Yo no lo quería,
Pero me gustaba
Cuando me decía:*

(Estríbillo)

*¡Ay, Macarena, mi Macarena,
Que tienes malas partías
Y tienes cositas güenas!...
¡Ay, serrana, no me pías
Que te orvíe ni un momento,
Pues estás de noche y día
Dentro de mi pensamiento!
Rosa morena, rosa morena,
Que me estás dando la vía
Cuando me matas de pena,
¡Ay, Nazarena del alma mía!,
¡ay, Macarena!*

II

*No volvió por mis umbrales
 El mosito dolorío,
 Y el rosal de mis rosales
 Nunca más ha floresío.
 Que si hoy, que si mañana,
 Que vendrá, que no vendrá,
 Pero el tiempo va pasando
 Y no ha vuelto nunca má.
 Ahora que me muero,
 Nadie en la cansela
 Me dice: "¡Te quiero!"...*

El eterno tema del amor en la copla, en la literatura y en la vida...La copla está llena de contradicciones llenas de ingenio pero que ensombrecen, de alguna manera, el alma. Se habla de olvido, sentimiento ligado al amor; de vida, muerte, pena, dolor, abandono, arrepentimiento...,y la naturaleza como partícipe de encuentros y desencuentros; en este caso "el rosal nunca más ha floresío", ante la ausencia.

En esta copla junto a la alegría de su música (pasodoble) subyace el drama de la poesía, cuya temática amorosa suele ir ligada al sufrimiento. En el desarrollo de la trama puede verse que se trata de amores que no llegan a su plenitud. En este caso ella lo rechaza, luego se arrepiente: Ahora que se muere "de amor" nadie le dice: ¡Te quiero!

Existe un paralelismo muy evidente entre algunas de las canciones y poesías de Rafael de León, en las que la temática amorosa, en sus ricas variantes, constituye todo un paradigma.

Veamos un ejemplo, muy ilustrativo, donde encontramos esa relación intertextual entre la copla antes referida y la poesía que titulaba:

PARA TODA LA VIDA
*¿Me quieres, amor, me quieres?

 ... era yo quien preguntaba...
 En el balcón, en la calle,
 En el sueño, en la vigilia,
 Siempre, siempre preguntado,
 Corazón, si me querías,
 Y de pronto, no sé cómo,
 Sin una razón precisa
 Mi voz amarga y cansada
 Se fue quedando dormida,
 Y cayó sobre mi alma
 Una lluvia dulce y fina
 Que se fue cristalizando
 En nieve delgada y fría.
 Y ya no pregunté más,
 Corazón, si me querías.*

*Ahora, eres tú quien se queja,
Quien pregunta y quien suspira...*

Asimismo, la Macarena de nuestra canción, aquella que, a quien la rondaba, a quien no la olvidaba ni un momento pues estaba noche y día dentro de su pensamiento, nunca le dijo: "Te quiero"... Pues, así, como decíamos en el poema, la voz cansada del amante se fue quedando dormida y ya no preguntó más...Del mismo modo, en la copla, el amante no volvió por sus umbrales y ahora la mujer se queja, suspira, se muere...

Sigue el espectáculo con otro número musical muy alegre, pues es un tanguillo de Cádiz que interpreta el gitano Manuel en un estado de ebriedad y con una botella en la faja.

Constituye una exaltación al vino que hace olvidar las penas:

*¡Me emborracho...y no echo cuenta
De si er corasón me llora!*

El tanguillo con la gracia y la alegría que le caracteriza, resulta asimismo, sumamente aleccionador, con vestigios de conmovedora ternura; reflejo de un sentimiento de amor hacia lo que nos rodea, en este caso su caballo muerto y donde expresa, a modo de exaltación elegíaca, el dolor y el amor hacia su fiel compañero, título de la composición.

MI COMPAÑERO

...¡Ziempre juntos, como hermanos!

¡Era igualito que yo!

¡Qué importaba que tuviera

Cuatro patas y no dó!

.....

Si estaba yo inspesionando

Los corrales de gallinas,

Me avisaba en un relincho:

"¡Tú, que vienen las vesinas!"

Y como yo pretendiera

De amores a una serrana,

Se arrodillaba er caballo

Debajo de su ventana.

¡Huy, qué caballo más noble!

¡Qué compañero más fino!

¡Pues no lo lloro! ¡Me bebo

Las lágrimas con er vino!

El tono elegíaco que nos tremite al llanto se expresa en estos versos, culminación del dolor por el compañero herido:

...Llamándome desde lejos

Soltó un relincho de pena...

"¡Los gitanos me han vendío

Pa darme muerte en la arena!"

.....

*En la raíz de mis huesos
Sentí un tembló de agonía...*

*¡Er toro en aquel instante,
Como un rayo le embestía!...*

A continuación la estrella del espectáculo, Juanita Reina, entona un tanguillo sevillano titulado: *Plaza de Santa Marta*, lugar emblemático de Sevilla, donde se cantan sus bellezas, a sus flores que embriagan los sentidos y donde surge el amor que es candela³⁹⁵, nieve, olvido y pasión y donde el hombre enamorado exalta la hermosura de la mujer que lo ha enloquecido hasta manifestar su deseo de morir de amor, de morir de un beso de sus labios:

*Tu hermosura es la causante de mi locura
Yo quisiera morir de un beso que tu me dieras...*

La hermosura de la mujer lo ha cautivado....Aunque no están explícitamente expresados sus atributos, la mujer de la copla suele ser de pelo negro como la endrina, ojos como dos carbones, labios rojos como el coral. Su belleza embruja a los hombres...Rafael de León, para ello, hace frecuente el uso de la comparación y la metáfora. La mujer, también se compara con la flor³⁹⁶, por su belleza, suavidad y aroma. Todo un goce para los sentidos. Toda una exposición de las más bellas sinestesias...También se identifica a la mujer por su olor: eres de clavo y canela...Es una suma de sentidos. Los olores nos remiten a universos primitivos. Todo un ambiente de sensualidad-sexualidad que le asocian a especias como la canela y el clavo, presentes en esta copla.

Asistimos a un proceso de seducción de la mujer para atraer al hombre al que, contradictoriamente, rechaza, como en la canción que comentamos.

La mujer, en esta copla, deja al hombre enamorado por el amor al dinero, las riquezas...:

*Yo despresí sus "te quiero"
Por el amor al dinero...
Después vendrá el llanto, el arrepentimiento:
Todo lo tuve en la vía,
Mas faltó la alegría
De volver a escuchá:
Que yo sin ti
Ya no sabría viví,
¡Ay, fló de asaha!,...*

PLAZA DE SANTA MARTA
(Tanguillo sevillano)

I

*Plaza de Santa Marta,
Cuajaíta de flores;
Nido de unos amores
Que no han de volver.*

³⁹⁵ El fuego, el ardor, son elementos relacionados semánticamente con la seducción, con la pasión amorosa...

³⁹⁶ Las flores que más se usan son las rosas y los claveles. Todo un símbolo de belleza.

*Plaza de Santa Marta,
Corazón de un querer...
Junto a tu Cruz florecía
La voz de un hombre decía:
-Ya para toda la vía
Serás para mí.
Y yo reía y callaba,*

.....

Escuchándole así:

Estribillo

*¡Ay, Soleá, Soleá,
Luna³⁹⁷ de mi corasón;
Eres de nieve y candela,
De clavo y canela,
De orvío y pasión!
¡Ay, Soleá, Soleá,
No te separes de mí,
Que eres mis cinco sentíos,
Y un barco perdío
Seré yo sin ti.
Tu hermosura es la causante de mi locura;
Yo quisiera morir de un beso que tú me dieras...*

II

*Plaza de Santa Marta,
Hoy que vuelvo a tu lao,
Aunque el tiempo ha pasao,
Tú sigues iguá.
Plaza de Santa Marta,
De jazmín y rosá.
Yo despresíe sus “te quiero”
Por el amor al dinero,
Y recorrí el mundo entero
De acá para allá.
Todo lo tuve en la vía,
Mas me faltó la alegría
De volver a escuchá:*

Al Estribillo

Tras estas interpretaciones (coplas), sin aparente relación argumental entre ellas y con las que se gana en fasto y visualización de lo espectacular, lo que se pierde en desarrollo dramático textual, volvemos a la reconstrucción de una escena dramática, con su trama, sus personajes y sus diálogos, contextualizados en un ambiente rural: un cortijo andaluz:

³⁹⁷ También los más brillantes astros como el sol y la luna aparecen en las coplas.

Cortijo andaluz...Sobre la puerta abierta que deja ver el campo...,un retablo de azulejos, con una imagen y un farolillo de forja... Es verano y cae la tarde hasta ir anocheciendo gradualmente.

Sentado en un poyete, está Diego, tipo de hombre del campo con la camisa desabrochada, se limpia el sudor con un pañuelo que luego guarda en la faja.

Sentado en una silla está Tomasito, médico de pueblo, joven y optimista...En otra silla, sentada está Rosario, vestida con un traje de flamenca lujoso...

Dentro suena el rasgueo de una guitarra por "siguiriyas"...

Hablan "ardorosamente" del calor..., de ese calor de los veranos andaluces. Para Tomasito, que es castellano, constituye todo un tema de conversación:-...De médico en esta tierra que ponen las gallinas los huevos fritos...

De nuevo, el mal de amores como tema recurrente. El médico acude al cortijo a ver a la señorita que sufre de melancolía y todas las tardes se pone el traje de cola y sale al camino a esperar al muchacho que la cautivó y que tal vez se marchó ofendido...

Ramona, la criada, cuenta:...Hubo aquí (hace un año) una fiesta con mucha gente y argunos toreros...Y un afisionaíllo de esos que vienen a vé lo que caer...Por sierto que cantaba divinamente. A mi señorita,..., le gustan mucho esas cosas...Se plantó ese vestío por broma y estuvo bailando, y er chavá le cantaba...Luego ella le quiso dá un dinero y er muchacho en vé de tomarlo, se puso como la grana, cogió er camino y se fue....Y ella como es mu güena se creyó que l'había ofendió y, ..., le entró una pasión de ánimo, que aunque l'han visto toas las minensias de Sevilla...Tóos los días, ar caé la tarde, se pone su vestío de cola y se sale ar camino...a esperá...

Los mozos tratan de alegrarla tocando la guitarra y bailando pero ella, aunque agradecida, recuerda con nostalgia el cante de aquel día... Nadie lo recuerda, excepto Diego, porque al parecer, el muchacho es un hermanillo suyo que aprendió ese cante de él...Era una soleá...

Diego:-El tenía la ilusión de ganarse er mundo; pero un día entró por mis puertas con er corasón cuarteao por un cariño que no podía sé. Y allí se acabó tó. Consumiéndose está como las lamparillas al rayar el alba.

*-Y yo vengo a suplicá
Para un hermanillo mío,
Que lo vuervan a mirá
Los ojos que lo han herío
De muerte por soleá.*

*Como eres buena cristiana
Yo te lo vengo a desí.
Dale un pañuelo de flores
A aquel que llora por ti.
En el puerto de las penas
Un marinero te llama;
Échate un velo de luto,
Anda y vé con quien te ama.
Vente por la carretera,
Antes que mi hermano Enrique
De sentimiento se muera.*

De nuevo se habla de ojos que lo han “herío” de muerte. Puerto de las penas donde, figuradamente, un marinero se muere de sentimiento por un amor que él considera imposible... Los ojos, esas ventanas abiertas al mundo que se clavan en el corazón y pueden herir de muerte cual elemento figuradamente cortante, como aquellos ojos verdes con brillo de faca, que se han clavaído en mi corazón... Herida de amor...morir de amor³⁹⁸, de sentimiento, de pena... Ojos negros con violáceas ojeras provocadas por el sufrimiento...En ocasiones, la mujer se viste de negro en señal de luto, por la ausencia:- échate un velo de luto...

Continúa el espectáculo con otra canción no contextualizada en cuanto al espacio (acotación escénica), aunque sí en su época, que viene a poner de manifiesto, una vez más, la fuerza dramática e irracional del amor, en versos bellísimos donde la poesía de Rafael de León y la música del maestro Quiroga se funden en una armonía estética desgarradora, capaz de remover y conmover, las vísceras y el alma de los oyentes... : *Y sin embargo te quiero...*³⁹⁹

³⁹⁸ El tópico literario “morir de amor” se generalizó en la lírica provenzal conocido como amor cortés; en él los deseos de muerte suponían la única forma de acabar con el sufrimiento del enamorado no correspondido. En otros casos, “la muerte de amor”, podía ser provocada por una simple mirada de la amada. Ya hemos hecho referencia al significado simbólico de ojos como arma, cuchillo que se clava, que hiere, que mata...

El uso medieval del tópico va unido al sentimiento cristiano de asociar la muerte con el fin de las desdichas humanas, idea transmitida por los místicos medievales a los trovadores cortesianos de Provenza. A lo largo de la historia de la literatura podemos ver numerosos ejemplos en los que se entiende la muerte como un fin consolador, liberador.

En Garcilaso de la Vega podemos observar, a este respecto, una variante. Casi en todos los poemas vinculados con la muerte de su amada, Isabel de Freyre, la Elisa de sus versos, expresa su deseo de morir después de la muerte de su amada para poder encontrarse con ella en el más allá.

Excepto en algunos de los poemas de la lírica popular medieval en los que la mujer es la que muere de amor, la constante es que el muerto de amor sea un hombre.

³⁹⁹ A finales de los cuarenta, Juanita Reina vivió en Madrid en la calle Tres Peces en una casa propiedad del maestro Quiroga. Él vivía arriba y Juanita en el piso de abajo. La artista sevillana gozó del privilegio de oír cómo el maestro Quiroga desgranaba las notas de *Y sin embargo te quiero*,..., a las tres o a las cuatro de la madrugada, con el silencio de la noche. Era-decía Juanita-emocionante...

El día 13 de febrero de 1948, estrena en el teatro Reina Victoria de Madrid su espectáculo *Solera de España nº 5*, más conocido como *La Rosa eterna*. En este espectáculo interpreta Juanita una serie de bellísimas composiciones que la consagrarían definitivamente: *La Rosa eterna*, *En la orillita del río*, *¡Ay, Macarena!* y el número que la artista sevillana siempre guardó especialmente en su corazón: *Y...sin embargo te quiero*, su consagración definitiva. En ese número, se expresan palabras eternas y universales que apelan al sentimiento y al corazón del hombre. Juanita Reina la considera una canción única, irrepetible, por su letra y por su música.

Rafael de León escribía como hablaba, en un lenguaje que llegaba a los corazones de todos, de ahí su verdad.

Las letras, los sentimientos que padecen los personajes de las coplas, o el yo que canta en primera persona, son fuente de identificación para los que las escuchan. Son, como ya hemos señalado, cantadas fundamentalmente por mujeres y, asimismo, suelen ser protagonitas. Amplios sectores de la población se identificaron con los personajes de las coplas, con sus historias, ya que sus relatos parecían servir para resolver problemas o situaciones personales de los oyentes. Todo ello con el ropaje de un género musical determinado y el condicionante de una época concreta.

Rafael de León había escrito un poema cuyo tema fundamental es la pena, tan presente en sus coplas: *...Nuestro amor es agonía, luto, angustia, llanto, miedo, muerte, pena, sangre, vida, luna, rosa, sol y viento...* En la poesía popular las penas se asocian a motivos amorosos. La pena por antonomasia es el dolor ante la pérdida o la ausencia del ser amado. Pena y amor como dos caras de una misma moneda. Porque por amor se reniega de la vida: (...) *Te quiero más que a mis ojos, te quiero más que a mi vida, más que al aire que respiro y más que a la madre mía(...)*. El amor pasional es el significante

Esta copla es una muestra de una mujer sumisa que tiene que soportar, en silencio, la superioridad del hombre...La mujer habla en primera persona: “Me lo dijeron mil veces, mas yo nunca quise poner atención...” “Te esperaba hasta muy tarde, ningún reproche te hacía; lo más que te preguntaba era que si me querías...” En cambio en la mujer era motivo de repudio.

Los amantes despechados, las ganas de morir tras el abandono y el odio, la venganza..., no es nada nuevo. El quebranto amoroso es un tema que viene de atrás tanto en la música como en la literatura. Un claro ejemplo es *Y sin embargo te quiero...*, donde una mujer abandonada llora su soledad junto a la cuna de su hijo, a quien el padre ni siquiera ha querido reconocer: “Que se me paren los pulsos si te dejo de querer, que las campanas me doblen si te faltó alguna vez. Eres mi vida y mi muerte, te lo juro compañero, no debía de quererte, no debía de quererte y sin embargo te quiero”...

Y sin embargo te quiero... refleja a esa mujer que, históricamente, ha sido sujeto pasivo de las discriminaciones de una sociedad patriarcal. Asimismo, en esta canción hay un típico caso de relaciones sexuales extramatrimoniales consentidas. Ha sido considerada una de las grandes joyas del género tanto por su fuerza dramática de su letra como por los compases que Quiroga prestó a esa magistral zambra.

Y Sin embargo te quiero no cuenta una historia con su planteamiento, su nudo y su desenlace pues la esfera del sentimiento supera a la narración.

Fue escrita para Juanita Reina quien la estrenó en el espectáculo que comentamos (1948), realizando una creación que sigue resultando antológica y que se convertiría en la “sinfonía de la canción española”...

La artista sevillana siempre refirió que era una de las canciones más exigentes a las que se había enfrentado dada la fuerza y pasión que requería a la hora de ser interpretada en toda su extensión vocal y dramática.

*Me lo dijeron mil veces,
Mas yo nunca quise poner atención.
Cuando llegaron los llantos
Ya estabas muy dentro de mi corazón.
Te esperaba hasta muy tarde,
Ningún reproche te hacía;
Lo más que te preguntaba
Era que si me querías.
Y, bajo tus besos
En la madrugada,*

fundamental, protagonizado por una mujer que sufre, en soledad, el abandono de su amado, como es el caso de *Y sin embargo te quiero* o bien, como en otras coplas, que sufre por el hombre que ama con pasión y opta por hacerse su esclava. Esclava de amor, presa en sus redes...

Probablemente la palabra “soleares” quiera significar soledades. O tal vez una alusión al toque por soleares cuyas coplas hablan generalmente de amores, tragedia y muerte, del sufrimiento que supone sentirse solo.

La protagonista de *Y sin embargo te quiero*, parece ser una mujer atractiva, capaz de enamorar a los hombres y tal vez más libre de lo que preconizaba la sociedad del momento, y que acepta y se entrega libremente a un hombre, algo social y legalmente fuera de la norma. Es, de algún modo, “culpable”. Ha cometido el “pecado de amor”: *Me lo dijeron mil veces, mas yo nunca quise poner atención...*

Vid. Pérez Ortiz, María Jesús, *Juanita Reina*, op. cit. p. 52.

Vid. Arechabala Fernández, ¡Ay, pena, penita, pena!, Universidad Complutense de Madrid.

*Sin que tú notaras la crú de mi angustia,
Solía cantá:*

Estribillo

*Te quiero más que a mis ojos,
Te quiero más que a mi vía,
Más que el aire que respiro
Y más que a la mare mía.
Que se me paren los pulsos si te dejo de queré.
Que las campanas me doblen si te faltó alguna vé.
Eres mi vía y mi merte,
Te lo juro, compañero;
No debía de quererte...
Y sin embargo, te quiero.*

II

*Vives con unas y otras
Y na se te importa de mi soledá;
Sabes que tienes un hijo
Y ni el apellío le vienes a dá.
Llorando junto a la cuna
Me dan las claras del día.
Mi niño no tiene pare...
¡Qué pena de suerte mía!
Anda, rey de España,*

*Vamos a dormí;
Y, sin darme cuenta, en ves de la nana,
Yo le canto así:*

(Al estribillo)

LOCA DE ALEGRÍA

(Quimera sentimental en tres cuadros)

CUADRO PRIMERO

Recinto fantástico tenebroso, de altísimas murallas, al pie de las cuales están cautivos y atados o aherrojados en diferentes actitudes de tristeza y dolor, EL DONAIRE, EL TE QUIERO, EL DESDÉN Y EL OLE; el atavío y la figura de estos cuatro personajes deben ser de aire agitanado.

En el centro de la escena,..., con la cabeza inclinada hacia adelante, está LA SOLEDAD. Iluminación diferente a cada personaje.

Son personajes simbólicos o sea que representan determinados conceptos o realidades abstractas. Estos personajes no interesan por su propia personalidad sino por el valor que encarnan. LA SOLEDAD resulta ser muy significativo, en un contexto como el que se describe de altísimas murallas, de aspecto tenebroso, toda una

presencia que nos permite atisbar la soledad del corazón humano. Se plantean aspectos ontológicos como estructura significativa de la vida y naturaleza del hombre, como generadora de sentido. En un marco como el que se describe, la presencia de EL DESDÉN que simboliza desprecio, indiferencia o incluso abandono y olvido, es necesaria pues es un concepto asociado al desamor, a ese TE QUIERO que un día creó una ilusión y que hoy es desesperanza...La risa, la gracia (EL DONAIRE) y EL OLE, son antídotos del dolor, de esa pena negra lorquiana...De nuevo, EL AMOR y EL DESAMOR, LA VIDA y LA MUERTE, en perfecta armonía de contrarios.

LA SOLEDAD, alza la cabeza y mira al cielo, a la eternidad y abre los brazos...Mira a los prisioneros, inmóviles y comienza a danzar vertiginosamente, yendo de uno a otro, haciéndoles un ademán de compasión y consuelo. Cada uno de ellos, intenta inútilmente acercarse a ella. Están petrificados....LA SOLEDAD, corre despavorida, en el instante en que entra en escena un nuevo personaje simbólico: EL SILENCIO, vestido de negro, que la coge y la lanza al centro de la escena donde cae derribada.

SILENCIO:

*La Soledad, negra y triste,
Quiere escapar del Silencio,
Pretende tirar por tierra
Las murallas de mi reino,
Para correr como loca
Sobre los campos abiertos,
Fundirse en agua de río,
Y en la brisa y en el trueno
Y hacerse suspiro y copla
Y carcajada y lamento.
Pero son altas, muy altas
Las murallas del Silencio.
Y en el alma de una niña,
Con firmes cadenas presos
Tengo yo al Desdén y al ole
Y al Donaire y al Te Quiero.*

*Perdida en tus soledades,
Sus veinte años se han hecho
Temblor, angustia, sequía,
Nube negra y campo yermo.
La abuela, toda de luto,
La coronó de consejos:
-No salgas a la ventana,
No te mires al espejo,
No vayas nunca a la iglesia
Sin echarte un velo negro;
No te pongas esas flores,
No grites, habla más quedo.
Nunca dejes que a tus labios
Se asomen tus pensamientos;*

*Si los hombres se te acercan
Huye, corre, vete lejos,
Que está lleno de piropos
El camino del infierno...
Y en la chispita de un jole!
Se echa a arder todo un jte quiero!.
La niña quedó callada,
Y aquí están sus sentimientos,
Eternamente cautivos
En la cárcel del Silencio,
Porque son altas, muy altas,
Las murallas de mi reino.*

DONAIRE:- *¡Quiero encenderle una risa!*
TE QUIERO:- *¡Y yo bordarle un requiebro!*
OLE: - *¡Decirle la flor que amo!*
DESDÉN:- *¡Los bienes que yo desprecio!*
SOLEDAD:

*La niña de veinte, llora
La esclavitud de sus sueños,
Y la Soledad no tiene
Corazón de carcelero!*

LA SOLEDAD.....NIÑA SILENCIO
ESCLAVA
SENTIMIENTOS CAUTIVOS

LA SOLEDAD, lucha por dar vida a esos personajes inertes y que el alma de esa NIÑA vuelva a SENTIR...

LA SOLEDAD se vuelve hacia los personajes, comienza a bailar y los va desatando...Danzan todos con ella.

CUADRO SEGUNDO

ESPACIO:

Una plazoleta de un barrio de Sevilla. Una casa que hace esquina a una calle con el portal abierto, y al lado una reja baja, con celosía. Es por la mañana tempranito...

En la calle junto al portal, sentado en una silla, está don Pedro, de unos 60 años, vestido con modestia pero limpiamente...A su lado, de pie, está Encarnación, vestida de negro, con velo y cuello alto...Tiene en la mano varias cartas y está leyendo una.

El parlamento entre Encarna y Diego se extiende prácticamente a lo largo del cuadro. Sus diálogos giran en torno a numerosas misivas que Encarna recibe continuamente solicitando viviendas para gente necesitada y rogando interceda para ello a D. Diego, administrador de las propiedades de su joven sobrina Carmencita, que ha recibido una importante herencia.

Para ello, D. Diego, sólo pone una condición: que los arrendatarios sean gentes que rían, alboroten, grien y canten. Aunque, resulte algo incompresible y fuera de lo

normal, sólo se necesita buena dosis de alegría para poder ocupar las viviendas. Esa alegría de la que ha estado privada su dueña durante años...

ENCARNA:- ...¿Por qué mi sobrina Carmen, resién heredada y en gordo, con tres casas nuevas de catorce pisos cada una, completamente vasías, se niega a alquilarle los cuantos a las personas que sabemos que no han de formar estrépito, ni bulla ni jolgorio?

D. Pedro:-...Porque lo que quiere su sobrina es que las se llenen de jorgorio, de bulla y de estrépito...Este es el resultado de los veinte añitos que esa criatura ha vivido entre las negras faldas de ustedes y prisionera der silencio: ¡Niña, no cantes; niña, no bailes; niña, no grites!” Y la niña al cumplir los veintiuno y entrar en posesión de su herencia, se dispone a mortisar el silencio y la tristeza de toda su vida. Y el prinsipio es éste: Tres casa nuevas y no admite un inquilino como no sepa cantá, bailá y tocá en cuanto la casera dé una parmá.

*Y a tós los que cumplan
Esa obligación,
Les regala er piso,
La lú y er carbón.*

Encarna se pregunta que quién habrá podido cambiarle el alma de esa manera a su sobrina.

D. Diego:- El alma de Carmensita fue siempre así; era como una soleá metía en una jaula. Ahora la soleá está libre y es como un río de grasia que se desborda. (Suenan los acordes de una guitarra y hace su aparición Carmen, bailando soleares...)

D. Pedro no le dará a nadie piso si no se lo piden cantando, bailando o tocando.

Encarna:-¡Mirusté, que tres casas noche y día disiendo: ¡Arsa! ¡Venga! ¡Toma! ¡Y ole...

Un grupo de muchachas vienen muy decididas a pedirle al admistrador un piso pues se van a casar. Las muchacha enteradas del requisito forzoso, se disponen a hacer sus peticiones cantando:

.....
*Mi novio ya hase diez años
Que me pidió relaciones,
Y no podemos casarnos
Porque no hay habitaciones.*
.....
*Yo lo que quiero es un cuarto,
Que ya estamos hartos
De callejeá.
Se lo pío por lo que más quiera;
No me importa si er cuarto es oscuro.
Son diez años espera que espera,
Y ya er pan de la boda está duro...*

D. Pedro está feliz. No paran de pedirle pisos por bulerías...¡Y siga el jolgorio...! Y todo va transcurriendo como desea la propietaria, hasta el punto que llega un astrónomo con su telescopio bajo el brazo, en demanda de una “guardilla” para observatorio.

D. Pedro:-¡Un sabio! ¡Qué pena!
¿Usted cantaría?

Ojoclaro (el astrónomo): -¡Yo soy el Marchena
De la astronomía!

(Un grupo de astrónomos miran los telescopios y tocan con ellos, como si fueran trompetas...)

Ojoclaro:

.....
*Agarrado ar telescopio
Yo no pierdo ni un detalle,
Pues lo mismo miro al sielo
Que ar que pasa por la calle.
Yo adivino los billetes
Que usté lleva en la cartera,
Y los meses atrasaos
Que le debe a la portera...*

D. Pedro, feliz, ante la actitud de los astrónomos: -¡Cuenten ustedes con el observatorio en los más arto der pingorote de la casa que más les guste!

Encarna: ¡Usté está más loco que mi sobrina! ¡Tres casas que van a paresé tres manicomios!

Carmen, llega con un vestido precioso: -¿Por qué tres manicomios, tita Encarna? ¿Qué razón hay para confundí la alegría con la locura?

*¿Usté sabe lo bonito que está
Que comiensen a las nueve
Las guitarras a tocá
Bulerías, alegrías,
Fandanguillos, soleá,
Y en la casa que hay ar lao
Tós se pongan a cantá y a bailá
Y en la otra los vesinos
Toquen parmas a compá?*

Encarna: -¡Sí, las cosas de Sevilla!

Carmen: ¡De Sevilla y nada má!

La obra termina con un canto a la alegría, al color, a la luz, a la libertad, al canto... y con una exaltación a Sevilla, rincón mágico y oculto de Andalucía donde la belleza y la copla se abrazan...

CUADRO TERCERO

Situación:

Azotea de Sevilla, desde la que se ve una aglomeración de casas y monumentos, llena de luz y color...

(Toda la compañía vistiendo trajes típicos del mayor colorido posible... Todo es baile y algatrabía, mientras canta Carmen (Juanita Reina))

Carmen:

*¡Viva Sevilla, que viva y viva!
Entre azahares siempre cautiva,
Viva tu torre, viva y olé,
Que es una copla puesta de pie.*

*Sevilla mía,
Novia morena,
De la alegría
Y de la pena.*

*Reja de plata, luna y jazmín,
Llanto y sonata de violín.
Rosa bendita, clavel y nardo
De las mocitas de San Bernardo.
Pese a quien pese, Sevilla es eso:
Torre, piropo, canción y beso.
Blanca de calles, verde de oliva,
¡Viva Sevilla, que viva y viva!...*

Esta exaltación de la belleza y la alegría de Sevilla⁴⁰⁰, se erige como colofón final, cantado en copla. Sevilla y la belleza de sus sensuales jardines, metáfora de la felicidad humana, según se desprende de la lectura del Génesis. Estos jardines, en flor, de Sevilla, no son otra cosa que variantes nostálgicas más o menos evolucionadas en el transcurso del tiempo, del paraíso perdido...

Ay, aquella ribera del Guadalquivir convertida en jardín de las delicias y Campos Eliseos, gracias al amor... Y esas flores sevillanas que canta el poeta, a veces, con acento elegíaco son símbolos de la brevedad de la hermosura, de la fugacidad de lo humano, pero al mismo tiempo son también representaciones plásticas de la maravilla de la vida.

Toda una belleza natural que nos evade de esas cárceles de amores licenciosos, posesivos, culpables, marcados por los mitos de un amor patriarcal que aún está presente en nuestro imaginario personal y colectivo⁴⁰¹.

⁴⁰⁰ En pocas obras literarias hay tanta Andalucía, tan diversa, y tanta Sevilla, como en Rafael de León. No sólo nos referimos a su obra folclórica, desperdigada en más de cinco mil canciones que el pueblo hizo suyas y que son ya monumentos artísticos de la memoria, sino a su desconocida obra como poeta culto, a sus sonetos de amor difícil, comparables en calidad y fuerza dramática a los *Sonetos del amor oscuro* de García Lorca.

Vid. Hurtado, Balbuena, Sonia, *La Copla. La poesía popular de Rafael de León* (Vol. I y Vol. II), Ed. Fundación Unicaja, Málaga, 2006.

Vid. Acosta Díaz, Josefa; Gómez Lara, Manuel José; Jiménez Barrientos, Jorge, op. cit.

Vid. Pérez Ortiz, María Jesús, *Lorca y los sonetos del amor oscuro*. La Opinión de Málaga, 8-6-12. (La sintonía de Rafael de León con Lorca, es evidente en muchas ocasiones. Durante mucho tiempo la obra de León se ha considerado como representación de una falsa cultura folclórica que ha desvirtuado la poesía lorquiana. Sin embargo, la crítica actual, pone de manifiesto, la influencia mutua que existe entre ambos autores.)

Vid. Pérez Ortiz, María Jesús, *Las coplas de nuestra vida*, Rev. Café Montaigne, 16 abril, 2021.

⁴⁰¹ Según Marcela Lagarde, los mitos amorosos, se nos presentan ya organizados en historias que conocemos, en leyendas que escuchamos, en literatura que leemos...

LA NIÑA VALIENTE (1951)

ACTO I PRIMER CUADRO

Ambientación:

Palacio o convento. Severo edificio abierto al campo, rodeado de jardín⁴⁰². Es de noche...

Sin duda se trata de una historia de amor, con sus penas, sus dolores y quebrantos y con su final, las más de las veces, dramático...

Ya desde el inicio de la obra, el ambiente nos sugiere enclaustramiento, falta de libertad, encierro, prisión. Seguramente, ya intuimos que se trata de una cárcel de amor y no sólo en sentido figurado, como iremos viendo a través del desarrollo de la fábula.

Comienza la música...

(Llega con sigilo Juan Roscones, un gitano de edad madura. Viste con prendas ricas y vistosas; corresponden a la época de 1820-1830.

Llega un grupo de gitanos y gitanas, entre ellos Aurora (hermosa gitana hija de Juan Roscones).

“¡AY, MI MANUELA CORTÉS!”

JUAN

Gitanos finos de Juan Roscones,
Vení conmigo, vení p’acá

.....

Y nos ampare la oscuridá.

TODOS

...¿Qué casa es ésta? ¿Quién vive aquí?

JUAN

Aquí agoniza de cautiverio
La fló más bella del mes de abrí.
¡Gitanos errantes!
¡Tené caridá!

TODOS

⁴⁰² En la poesía de fin de siglo el motivo del jardín cobra una especial vitalidad. Es resumen del universo e imagen del paraíso, “porque está relacionado con la isla o el oasis, pero a la vez es naturaleza sometida, accesible al hombre, lo opuesto al bosque o selva inextricable”. Tiene un valor simbólico, y así lo expresa y escoge con frecuencia, en las acotaciones de sus estampas líricas escenificadas, para plasmar el valor del espacio, el poeta y letrista Rafael de León, heredero de la tradición modernista. Los jardines debieron impresionar la sensibilidad del poeta sevillano como un mágico lugar donde se concita la armoniosa convivencia de lo natural y lo sobrenatural. En este espacio poético-“cuya fronda”, según reza en la descripción inicial, la imaginación juega un papel fundamental, es un ámbito que se relaciona con una consciencia de crear esa espacialidad, es decir, que hay siempre una intencionalidad expresiva. Son decisivos aquí la atmósfera y la sugerencia, los objetos elegidos, y la dirección de las acciones que definen lo que pueden ser los espacios abiertos, los espacios cerrados o los espacios interiores del simbolismo modernista. En este caso, se trata de un jardín cerrado, donde la historia de amor tiene visos de vía dolorosa: “cuya fronda se deja ver por encima de una blanca tapia que lo aísla del camino”...

Vid. Ruiz Barrionuevo, Carmen. *La configuración de un espacio modernista (El motivo del jardín en Leopoldo Lugones y Julio Herrera y Reissig)*. Fundación Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes.

Una fiesta, a la niña, al instante,
De baile y de cante
Le vamos a dá.

Canta una farruca la joven y bella gitana Aurora:

I

*Por los montes y los ríos y los llanos,
Al castillo que te tiene prisionera
Viene alegre la cuadrilla de gitanos
Como un bando de palomas mensajeras.*

*Te traemos la esperanza y la alegría,
Te traemos una rosa de pasión
En la crú de un juramento que te envía
Quien te tiene noche y día
Dentro de su corazón...*

(...)

Sigue Aurora...

II

*En la luna que repica en tu ventano
Y que trata de llegá a tu cabecera
Desde lejos te suspira un buen cristiano
“como yo no hay en el mundo quien te quiera”.*

*Tu queré no cometió ningún delito
Y lo tienen condenao’ en un pená
Y sus ducas que no están en los escritos
Con los pobres gitanitos
Te las llora en un cantá.*

Elementos recurrentes en los libretos de los años 30-40 y 50:

LOS GITANOS (PUEBLO ERRANTE).....LIBERTAD

LA ALEGRÍA

LA LUZ

EL CANTE...

LA MUJER DE ALTA CLASE.....EL HOMBRE HUMILDE

EL AMOR

“PLATERO”

PREJUICIOS SOCIALES

HONRADO

MUJER AISLADA

PRISIONERA

ESCLAVE

SOCIEDAD PATRIARCAL

Los gitanos van a cantarle a una mujer desgraciada, que está prisionera. Van a brindarle un halo de luz y de esperanza.

Donde vive Manuela Cortés, según el gitano Juan: “no es vivienda, es murienda (...). A Manuela Cortés la han enserrao’ (...) sin motivo (...) Es un serafín der sielo,

presiosa y rica como una emperatrí, que se enamoró de un mosito humirde, cordobé, que le llaman er Platero y hase con sus manos maravillas de oro y plata...

Manuela no tiene familia, sino un tutor, Enrique Moreno, que maneja los bienes de Manolita Cortés y la quiere como a una hija.

En realidad, el tutor no la tiene encerrada por querer a un platero. El problema está en una tal Loreta Rebollares, mujer avarienta que pretende que el “bobo” de su sobrino se case con Manolita por su dinero.

Manolita rechazó tal pretensión y la consecuencia fue LA VENGANZA por parte de Doña Loreta.

AMOR VERDADERO.....AMOR POR INTERÉS
DINERO
AVARICIA
VENGANZA

Motivos y temas que se repiten como en la vida misma en los textos de León.

La avaricia de doña Loreta le condujo a valerse de una vil artimaña para culpabilizar al honrado Platero de un delito del que era inocente...Y como consecuencia, el Platero a la trena sin comerlo, ni beberlo.

LA CÁRCEL⁴⁰³.....INOCENTE
AMOR VERDADERO⁴⁰⁴
ENVIDIA.....AVARICIA
VENGANZA

Manolita que es una muchacha muy viva y audaz, se olió la tostada y se enfrentó a doña Loreta...Este enfrentamiento le valió que el tutor la aislara por mor de las malas lenguas y murmuraciones de la gente...

Juan el gitano conoció al Platero en la cárcel, fue su lugar de “encuentro”. Allí el enamorado Platero le pidió que cuando volviera a la libertad:...“por tu salú te pido que vayas con tu gente ar pie de la murallas que tienen a mi queré cautivo y le cantes con tu boca lo que desde lejos le está cantando mi corazón...

AMOR.....DOLOR
AUSENCIA

⁴⁰³ De nuevo la prisión, la cárcel, la trena. Los enamorados están presos de amor. Sufren el pecado de haberse enamorado de la persona que no le corresponde por pertenecer a ámbitos sociales distintos. Y Además en el texto que nos ocupa, ambos son víctimas de un espíritu maligno y avaricioso y del qué dirán de la gente...Aunque, por lo general, son las mujeres las que sufren la cárcel metafórica del amor y los hombres los que sufren la cárcel real, a causa casi siempre de una mujer. En este libreto los dos están sufriendo una cárcel real y al mismo tiempo metafórica, pues esa herida de la ausencia y el deseo del encuentro es fuente para ambos de dolor y permanente sufrimiento. Su voluntad, su amor, su pena, su corazón..., quedan presos pues no pueden dar rienda suelta a sus sentimientos.

⁴⁰⁴ En el caso de nuestro personaje femenino, Manolita Cortés, cae esclava de un sentimiento de amor verdadero por el humilde Platero y, asimismo, víctima de su pasión. Son numerosas en estos textos y en las coplas las esclavas de amor. La cegura amorosa es un destino fatal al que no se puede sustraer...Es el amor tanto de Manolita como el de El Platero un amor auténtico, verdadero, un amor que trata de romper las convenciones y barreras sociales, una verdadera transgresión de la norma que otorga a la copla, eje fundamental de estos espectáculos teatrales, un aspecto de libertad romántica absoluta. Ella huye: la fuga es un elemento liberador y de anhelante encuentro con el amor “deseante y deseado”.

Manuela agasaja a los gitanos por la tapia a cambio de la deseada libertad. Su anhelo es la fuga...hacia un "camino abierto".

HUIDA

Pide al gitano, siempre amigo de la justicia y de la verdad que apela al sentimiento y al corazón, fuera de las leyes y códigos establecidos, que le abra el cerrojo bajo amenazas...Manuela logra escapar portando una jaula que alberga un loro en su interior. Y dirigiéndose a los gitanos en tono amenazante dice: "Y no meterse con él, que dice palabrotas. Y ahora, fijarse bien: me escapo de mi ensierro, y ustedese vienen conmigo sin rechistá (...) y si no (...) me pongo a chillá con er loro disiendo que me queréis sacá las mantecas y vais todos a la horca."

JUAN:...Toa la vía fueron los gitanos los que secuestraban a las niñas y ahora son las niñas las que roban a los gitanos.

MANUELA:

...Mi cariño está en la carse lo tenemos que sarvá.

(...)La navaja aprevení,

La escopteta de travé

Y un cañón de artillería.

-¡Pim-pam, fuego y tome usté!

(...)y veremos pegá vorteretas

A doña Loreta cantándole yo:

Estribillo:

¿No te da a ti penita ni sentimiento

Que una rosa de mayo suspire y lllore?

Metaforizaciones

Por tu causa, en la rueda de los tormentos

Agonisa la prenda de mis amores.

(...)

Del infierno en las candelas (en este caso no se trata de un fuego

Argún día te has de ve purificador sino destructor).

Como me llamo Manuela,

Manuela Cortés.

Y sigue...Manuela:

Er que acusa a un inocente

Tiene que tené mar fin

¡La Loreta que reviente como

Estalla un porvorín!

El amor siempre anda envuelto en sombras, pesares, sufrimientos, penas, heridas, ausencias, prisiones...Es consustancial en los textos de León, la pena de amor...

SEGUNDO CUADRO

Acotación escénica con todo lujo de detalles. Todo un cuadro con evocaciones pictóricas y musicales de carácter simbólico, pleno de connotaciones.

Casa rica, propiedad de doña Loreta Rebollares. Sobre una mesa hay platos apilados y dos jarras de Talavera, un puchero de dos asas y servicio de cubiertos. Un velón encendido.

(Sentados junto a la mesa, en sillas de etilo español, están Juan Roscones, el gitano y doña Loreta, señora de edad madura, cejijunta y ricachona y con aire mandón. De pie junto a ella, su sobrino Lolo, joven apalominadao. Juan, hace las excelencias del vino⁴⁰⁵ que bebe de un trago, con fruición. Y come del mismo modo.)

Doña Loreta lo convoca y a base de manjares, intenta sacarle información sobre Manolita Cortés: ...¿Qué noticias son las que usted me trae de semejante basilisco que se escapa a media noche de aquella noble casa donde le estaban reformando el espíritu, quitándole la inclinación que siente por aquel fasineroso que está en la cárcel?

Loreta se queja que desde que se escapó Manuela le apagan de un tiro el farol de la entrada. Se ve continuamente envuelta en amenazas. Son una forma de venganza ante la indignación de la muchacha, que la sabe culpable de la prisión de su amado.

Al precer, Manuela Cortés, ansiosa de libertad, “s’ha refugiao a serví en una posá der camino, en total secreto...”

Una de las tretas de la muchacha fue dejar un papel en la puerta de doña Loreta con esta misiva:

*Por los farsos testimonios
Que levantaste ar Platero,
Te ha de comé los demonios.
Firmado: Pedro Botero*

La muchacha es valiente, intrépida, una mujer de rompe y rasga y de una gran belleza que, en ocasiones, se le suele comparar con la Virgen, no sólo por su hermosura, sino por su puerza y virginidad. Es una mujer de empaque, “tronío”, de andar garboso y de gran elegancia...

TERCER CUADRO

ACOTACIÓN ESCÉNICA:

(Ambientación) Rica en detalles, minuciosa descripción...

LUGAR: CÁRCEL.....TRENA

Aparece el joven Platero en una lúgubre y oscura mazmorra, con un pequeño ventanuco por donde entra una luz muy tenue. En las ropas del joven Platero se aprecian las huellas de una larga prisión...Por almohada, la piedra de la ventana. ¿Qué pecado cometió...? El delito de amar y la insidia, avaricia, y vileza de un personaje, de otra parte, muy común en la vida y en la literatura, espejo de aquella.

Resulta muy significativo en estos textos, la presencia de conceptos o representaciones alegóricas:

- Falsos testimonios
 - Sombras extrañas y fantasmagóricas, plenas de simbólicos significados
 - Sombras monstruosas, de auténtica pesadilla.
 - Ademanos amenazadores y violentos...
- (Causan verdadero terror...)

Ensoñación del Platero que despierta lentamente y abre los ojos a la realidad, más placentera que la de sus sueños:

El Platero en un estado de duermivela, inicia una danza suplicante y plena de desesperación. Los monstruos arrecian en su ataque fantasmal. Huye el Platero

⁴⁰⁵ Siempre presente el vino, ese elemento embriagador que, este caso, es el gitano quien lo engulle con avidez pues también le hace olvidar sus miserias y manifestar la alegría con una reiterada sarta de oles...

despavorido de aquellas amenazadoras y horripilantes visiones fantasmales. Escapa, enloquecido y cae a un lado de la escena, arrodillado y encogido.

De pronto un potente rayo de “LUZ” ilumina la estancia, en el resplandor aparece el símbolo de la ESPERANZA..., que con ropa blanca y luminosa protege al Platero despavorido.

Los falsos testimonios, las murmuraciones y malidencias de la gente se deslumbran ante esa lumínica presencia protectora. Los monstruos huyen atemorizados ante la LUZ. La ESPERANZA ayuda y reconforta al Platero aterrorizado. Danzan ambos...

Nos encontramos en el texto con motivos y temas como:

EL AMOR..... ALEGRÍA...
LA CÁRCEL.....LA LIBERTAD
OSCURIDAD.....LUMINOSIDAD
LA VERDAD.....EL ENGAÑO
LA HONRADEZ.....LA FALSEDAD, LA VILEZA...
EL HONOR..... EL DESHONOR, LA AVARICIA, LA MALIDICENCIA...
LA LUZ.....LA SOMBRA.....EL MAL AUGURIO
LA ALEGRÍA.....EL BUEN AUGURIO
EL SUEÑO-----LA REALIDAD
(ENSOÑACIÓN)
LA VIDA.....LA ESPERANZA

EL PLATERO.....ESPERANZA
DANZA.....SONRISA
ALEGRÍA
LUZ
BUEN AUGURIO

Desaparecen los muros de la mazmorra: LIBERTAD, y en su lugar el CAMPO ANDALUZ SALVADOR...

A lo lejos se divisa una ciudad, una gran cancela de artístico hierro forjado. Allí, está sentada en un poyete otro personaje simbólico:

LA VIDA VIEJA.....EL TIEMPO.....LA SABIDURÍA
(Anciana vestida modestamente pero con una nota de color y alegría)

Mientras tanto continúa la DANZA.....ESPERANZA.....PLATERO.

Sale al encuentro un MONSTRUO (Visiones oníricas, ensoñaciones...), que les arroja un CUCHILLO.....ARMA QUE HIERE, QUE MATA...

LA ESPERANZA CAE HERIDA (SANGRE DERRAMADA)

EL MONSTRUO HUYE (INTENTA GANAR LA BATALLA)

EL PLATERO QUEDA SOLO, ABATIDO Y TRISTE...."ANGUSTIA"

Se arrodilla junto a la ESPERANZA caída y le alza la cabeza.

LA VIDA (vieja).....LA EXPERIENCIA, habla mientras suenan los quejíos de una guitarra soñolienta...

VIDA:

*Por er testimonio farso
De una lengua de sisaña
Te enserraron entre rejas*

*Y te cortaron las alas.
 Tú te volviste loco,
 Y en las noches sin mañanas
 Sueñas que sueñas que vienen
 Las calumnias más amargas
 Y el buen nombre del Platero
 Lo ahorcan de la muralla.
 Pero en tus sueños, de pronto,
 Llega un rayo de esperanza
 Y en el corazón, de nuevo,
 Te repican las campanas.
 Un falsito testimonio
 Se vuelve atrás y dispara
 Y a la tierra viene el castillo
 De tus bienaventuranzas,
 Y ya está un hombre llorando...
 ¡Várgame Dios, qué desgracia!
 Pero yo que he visto mundo,
 Que peino y despeino canas,
 Yo que soy la Vida Vieja
 Y estoy ya un poco cansada
 De que me digan piropos
 Y de que me pongan fartas,
 Que soy todo lo que existe,
 Rey, hormiga, beso y lágrima
 Te digo que en este mundo
 Todo se convierte en nada,
 Todo se derrumba y muere,
 Todo...menos la Esperanza.*

(La Esperanza herida, se va recuperando y se incorpora lentamente)
*-¿Lo ves? Estaba dormida en un rincón de tu alma.
 Y amanece, y se despierta
 Con la sonrisa en la cara,
 Y entran bailando en tu sueño
 Las flores, la luz del alba,
 La alegría, la hermosura,
 La juventud y la gracia.
 ¡Fiesta de rango y tronío!
 ¡Quién se volviera muchacha!*

La Vida Vieja se retira despacio...Comienza el baile de la Esperanza con el Platero, al que se suman mocitas⁴⁰⁶ con trajes vistosos. El cuadro termina alegre y brillante:

VIDA.....COLOR.....ALEGRÍA
 TRIUNFO DE LA LUZ SOBRE LAS SOMBRAS

⁴⁰⁶ Para aludir a la juventud de la mujer se la denomina “moza” o “mocita”, término que adquiere, a veces, el significado de virgen o no iniciada en las relaciones sexuales.

Es significativo resaltar la continuada presencia en este teatro menor musical de la alegoría. Ésta exhibe de foma explícita cada uno de sus componentes con una vocación de mostración que le confiere una indiscutible dimensión escénica. Todo se muestra bajo el signo de una cuidadosa puesta en escena. Esa dimensión escénica hace que se subraye la presencia material, física y plástica de los lenguajes empleados: decorados, vestuario, música o iluminación. Desde el comienzo, la alegoría muestra su condición artificiosa, previniendo al espectador del significado oculto que esconde y que debe prepararse para descifrar. Todo está minuciosamente codificado, desafiando la capacidad interpretativa de quienes se enfrentan al enigma. El empleo de la alegoría no se justifica como un simple juego formal, sino que implica otros aspectos que afectan tanto a la concepción del tiempo como a la visión de la historia. La alegoría enfatiza su dimensión espacial, pero contiene paradójicamente, una proyección temporal esencial. Desde este presente eterno en el que construye la alegoría, la historia como la escena, se expresa en su esencial fugacidad, en su carácter efímero, como un constante pasar.

Hemos visto como en este tercer cuadro los personajes llevan consigo una característica, sea ésta de vicio o virtud. El drama continúa como la propia vida pero en un “instante” se invita a la reflexión. Los personajes simbólicos que aparecen en el texto, poseen características abstractas, es decir, le dan realidad e imagen a aquello que no la tiene: la verdad, la justicia, la vida, la muerte, la sombra, la belleza. Son entes que nos cuentan la realidad de manera metafórica o inmaterial a través de personificaciones y, asimismo, tienen la capacidad de desarrollar acciones y discursos. Tienen su principal sustento en convenciones sociales por lo que el público puede reconocerlas a partir de sus atributos.

CUADRO CUARTO

Entrada al patio de carros de la posada de Tragalagartos. Puerta abierta que da al camino y al campo. Colgado en el muro un candil encendido. Es de noche...

PUERTA ABIERTA.....CAMINO.....CAMPO

CONNOTACIONES DE LIBERTAD

“EL CANDIL” ES UNA PEQUEÑA LUZ EN MEDIO DE LA SOMBRA....NOCHE.

Sentados en una mesa de la posada: Loreta y Lolo (su bobo sobrino).

Está encendida la lumbre. A lo lejos se oye el silbido del viento...(Siempre presente el palpito de la Naturaleza)

Loreta busca el encuentro con Manuela. Al parecer estaba lavando en el río...Ella, acostumbrada a lujos, paga al precio que sea el máspreciado de los tesoros: LA LIBERTAD.

Doña Loreta se dispone a avisar al tutor de la muchacha e informarle donde está la niña para que la vuelva a encerrar.

Al instante aparece Juan, el gitano, disfrazado de un alto personaje que provoca el sobresalto de tía y sobrino. Comienza el juego, la artimaña con la que intentan enredar a doña Loreta por su injusto comportamiento con los enamorados (Manuela y el Platero).

Lolo:-¿Pero estoy viendo visiones

O estoy viendo a Juan Roscones?

Juan:-“¡Ni Roscones ni rosquillas! Soy el gran edecán de la hija del virrey de Parapaguá (...) Está tomado militarmente el camino para cubrir la carrera de la virreina de “Parapaguá”.

Suena la Música...y llega la Virreina y sus Damas de honor, vestidas todas con ricos y pomposos trajes de la época.

Lolo vuelve a reconocerla:-¡...pero si es Manuela!

Loreta:¡Calla o te parto las muelas!

¡Manuela como va a sé!

Canta Manolita Cortés (Juanita Reina), disfrazada y acompañada por toda su corte de Damas:

“LA VIRREINA DE PARAPAGUÁ”

I

*En los verdes y dulces rincones
De las selvas de Parapaguá
Dan rugidos de amor los leones
Y suspira el lorito reá.
Todos lloran de amor los agravios,
Todos sienten un gran frenesí,
Y yo al ver marchitarse mis labios
Pregunto a los sabios
Y dicen así:*

Estribillo

*¡Ay, Virreina,
Que te lavas y te peinas
Y te pones las pestañas
Como cañas de bambú!
¡Ay, señora
Por qué gimes por qué lloras,
Coge un barco y vete a España
Que el amor es andalú!
Con mis veinte abriles
Lo vine a buscá
Y ni con candiles
Lo puedo encontrá...
¡Qué locura
De meterme en aventuras,
Con lo a gusto y lo segura
Que se está en Parapaguá!*

II

*Nada sé der coló de tu cara
Ni si atiendes por Pedro o Luis,
Si tendrás de estatura dos varas
O serás un granito de anís.
Pero yo pregunté a los planetas*

*Y me dieron la contestación:
Que tu tía se llama Loreta
Y tiene la jeta
De perro pachón.*

Estribillo

*Ay, Loreta,
Tú conmigo no te meta,
Que te quito esa careta
De lechusa en Carnavá!
Ay, tunanta,
La virreina que te canta
Ni se achica ni se espanta
Por tu mala voluntad!
Mi amante ignorado
Por dónde andará;
Quisá lo han privado
De su libertá.
¡Alma mía,
Mi virrey de Andalucía,
Tu virreina noche y día
Te querrá en Parapaguá!*

Loreta se traga el bulo y queda fascinada ante una dama de tanta alcurnia. Su avaricia ya le está haciendo pensar en un posible “arreglo” para su bobo sobrino.

Manuela finge su desmedido amor por Lolo, feo y de pocos alcances...

Mauela:-¡Tú eres el amor vislumbrado en la fronda de mis sueños juveniles! ¡ El que los astrólogos paragüenses me dijeron que me aguardaba en España!

Y dirigiéndose a su tía, Loreta (Manuela):-...”Serás una magnífica tesorera de mis inmensos caudales. Te haré condesa de Coquimango cuando me case con tu sobrino”.

Sigue Manuela una serie de exaltados y fingidos requiebros:

*-¡Ven acá, cumbre azul de mi esperanza,
Puertesito español de mis navíos,
Que se miren tus ojos sin tardansa
En el oscuro espejo de los míos!*

Manuela finge y sigue fingiendo hasta el punto de reconocer su parecido con una joven aldeana que se acaba de encontrar llorando porque tiene el amor de su vida en la trena. Se ha enterado que al muchacho le llaman Platero. Le ha producido el caso tal compasión que le manda a Lolo que vaya a la prisión y le entregue al cautivo unas monedas de oro y una rosa de parte de la hija del Virrey de Parapaguá.

El inocente de Lolo se complace en ir a la cárcel y decirle al Platero:-te traigo esto de parte de mi novia. Ya no quiero a Manuela Cortés...

Una historia de amor, con enredo y gracia, esa gracia latina del Sur.

QUINTO CUADRO

Bonita estancia en casa del Gobernador. Entra la luz del sol por la ventana...
Las siete niñas del Gobernador, ataviadas con lindos vestidos, bordan... Están acompañadas por doña Loreta...

Doña Loreta que requiere la presencia del Gobernador critica su tardanza ante sus hijas: -¿Me perdonáis pichona'?

Al no hallarlo en sus reales

A su propia casa vengo

Para contar el escarnio

Doña Loreta, que ha descubierto el engaño del que ha sido objeto, pide justicia al Gobernador.-

Que con mi sobrino ha hecho.

Manuela Cortés, la niña

Que se escapó del colegio,

Manuela Cortés, que tiene

Los demonios en el cuerpo.

Me avisa: venga a buscarme,

Solamente a usted me entrego.

Pero se viste de máscara

-de virreina, según creo-,

Sus damas, edecanes,

En totá, que nos da el pego,

Y a mi sobrino le dice (...):..

Hay un galán en la carse,

Que le llaman el Platero.

Ve y llévale estas monedas

Y esta rosa...

Mi pobre sobrino Lolo

Se va la la prisión derecho,

En cuanto se quedan solos,

Er criminá trisionero

...Lo deja patitieso.

Luego se pone su ropa,

Sus botines, su sombrero,

Toma la puerta:...Y como

Está anochesiendo

No se fijan en er cambio

Ni vuerven a verle el pelo.

Ya está a sus libertades

Ese ladrón der Platero.

Las niñas del Gobernador escuchan las palabras de Loreta pero les emocionan las palabras y decires que corren sobre ese amor distante, sobre ese gran amor que carece de libertad y entonces cantan a coro con el beneplácito de su padre:

¡Ay, padre y muy señor mío!

¡Ay, señor gobernador!

No hay mando no poderío

*Que castigue un buen amor.
Que un galán que no tenga dinero
Ni casa ni nombre
Puede ser al decirnos "te quiero"
La fló de los hombres...*

Sigue el coro su cantinela sobre lo relativo a esos amores que no pueden culminarse:

LIBERTAD.....	PRISIÓN
	INJUSTICIA
	(Acusado de un delito Que no cometió)
AVARICIA.....	ENGANO.....(ROBO)
(DOÑA LORETA)	FALSA ACUSACIÓN
	INFAMIA.....PRISIÓN

Ambiente: Vista panorámica del campo y de la sierra de Córdoba...Arco de entrada al cortijo de Manuela Cortés.

Un carromato de gitanos, pleno de color...Es de noche. Efectos de luz.
(Aparece una verdadera estampa digna de un cuadro: al pie del carromato de esos gitanos errantes...está Jumillo, un gitano joven que, iluminado por la luna, toca la guitarra con aire flamenco.)

Por el marco del cortijo sale un personaje de cierta edad, bien plantado y bien vestido a la usanza de la época, Don Enrique Moreno, el tutor de Manuela Cortés. Sale también el gitano, Juan Roscones que escucha, atentamente, las palabras de don Enrique:

*Mi alma viste de luto
Y en la guitarra y el cante
Los duendes me mortifican
Y el corasón se me parte.
Tengo una rosa más blanca
Que la espuma de los mares
Bandera de mi alegría...
Un viento de amores locos
La arrancó de mis rosales...
Tengo un amigo en er sielo
Que cuando a juicio me llamen
Querrá de la niña cuentas
Y no me salen cabales.
Con que acuesta la guitarra
Y echa er serrojo a los cantes...*

Juan:

*Es er tutó de Manuela,
Que tiene negra la sangre
Porque ni la niña vuerve
Ni hay modo de darle arcanse...*

¡Sarga la estrella triunfante,

*La que guía nuestros pasos,
La que que nos lleva y nos trae,
La que amarra con sus clisos,
Amores y voluntades!
¡Sarga a que sielos y tierra
La reverensien y aclamen
Y ensienda en los corazones
La antorcha de sus cantares!*

Sale del carromato de los gitanos, Manuela con un espléndido vestido de gitana, bellísima...Dotada de todos los atributos físicos que Rafael de León suele otorgar a la mujer en la copla: ojos morunos, pelo negro como la endrina y labios rojos como candelas...Y ese especial olor a especias como la canela y el clavo, aludidos en el texto...(Una suma de sentidos, un mundo barroco en la representación de la copla).

Todos piropean a Manuela. Su belleza embruja a los hombres hasta compararla con la Virgen (Algo común en la copla: “con la Virgen Macarena yo te voy a comparar...” (“Triniá”)

Juan:-¡Viva la Virgen del Carmen!

Manuela:

*A la puerta de mi casa
Me trajo la madrugá;
.....
Mi casa estaba vasía
Desde que yo la dejé,
Mis coplas y mis suspiros
La llenarán otra vé.*

Manolita (Juanita Reina) canta la célebre canción: “PUERTECITA DE MI CASA”. La presencia del posesivo y del diminutivo nos transportan a una atmósfera de afectividad, de posesión, de cariño... El personaje vuelve a ese “rincón de mi alegría”, a ese rincón querido de sus sueños y de sus esperanzas. El nido de “amores” que la vio nacer donde los objetos se personifican y hablan con un lenguaje del corazón. Amén de connotar, asimismo: LIBERTAD, COBIJO, SEGURIDAD, AMOR...

“PUERTECITA DE MI CASA”
RINCÓN DE SUEÑOS
LA RAÍZ (RECUERDOS IMBORRABLES DE LA INFANCIA)
MI CASA.....ALEGRÍA
POSESIVO NIDO
ÍNTIMA RELACIÓN
TÚ.....YO
CASA.....PERSONA
ESPACIO...HUMANIZADO

*Puertesita de mi casa,
Lumbrales de mi alegría,
Ni to vivo sin tu sombra
Ni tú vives sin la mía.*

*Puertesita de mi casa,
Testigo de mi niñé,
En er filo de la noche
Me di de cara con é.
Mi niña serrana, te voy a guardá
En un relicario de plata y corá.*

Estribillo:

*¡Ay con el ay que te miro!
¡Ay con el ay te miré!
¡Ay que te di mis suspiros!
¡Ay que también mi queré!
¡Ay con el ay puertesita
Puerta de mayo y abrí,
Deja de entrá a esta mosita
Que está cansaíta
De dir y vení!*

II

*Puertesita de mi casa,
¿dónde están tus clavellinas,
La palma con el romero
Y el nío de golondrinas?
Puertesita de mi casa,
Custodia de mi queré,
En er quisio de la luna
Sus palabras escuché.
Te llevo, serrana, con gran devosión,
En el relicario de mi corasón.*

Estribillo...

De nuevo un universo de olores, donde el mundo de los sentidos se pone de pie: clavellinas, romero... Todo un ambiente de sensualidad-sexualidad, por lo que resulta coherente que los olores remitan a plantas como el romero que se le asocia a la fertilidad y a especias como las ya citadas, canela y clavo.

¡Estrella de la mañana!.....Manuela Cortés

Abundancia de comparaciones, metáforas...

Evidentemente la poesía está presente en estos textos de León, reminiscencia de la más auténtica tradición literaria...

Juan Roscones, el ginano maduro:

*Que al firmamento se vuelva
Por la puerta de su casa.
¡Ya nos quedamos sin ella!
¡Toíto en er mundo se acaba!
Seguiremos caminando
Que ese es nuestro sino...*

(Recordemos la canción *Gitanos*, muy representativa de ese vivir nómada, en libertad absoluta, con la luz de la mañana y la luna de la noche que no siempre es símbolo de muerte).

Están presentes en el texto: el refrán, la sentencia y, lejos de la anécdota, las grandes verdades a las que alude la literatura romántica como la fugacidad del tiempo, el acabamiento, la muerte, el sino o destino y el amor sin reservas...

Aparece Platero y se encuentra con Juan Roscones.

El Platero se ha escapado:

(...) Voy hasta Ahora con suerte,
Librándome de las balas.
Tengo que hablá con Manuela...

Se produce un largo parlamento entre Enrique, el tutor, y el Platero Enamorado...

Le echa en cara lo que corre por los mentideros: su falta de honradez que le valió el presidio.....ROBO.

Pero el Platero es inocente, fiel representante de la JUSTICIA Y LA HONRADEZ.

Veamos las partes más significativas del parlamento entre ambos, que nos traen a la memoria los parlamentos entre el padre de la muchacha y el novio al que se le pide cuentas por un delito, que en este caso no cometió, para el restablecimiento de la HONRA:

EL Platero: (...) *auque mi hacienda es chiquita,
Mi honradez está muy alta.
(...) que aunque soy de humilde cuna
Tengo una condición rara:
Ni busco er dinero ajeno
Ni quiero mujeres bravas.*

Enrique le cuenta una entrañable historia de su vida y andanzas y de la relación con don Antonio Cortés, el padre de la muchacha. Es un romance:

(...) *Me quedé a gusto a su vera,
Se esbarató mi partía
Y asín que er sielo dispuso
Llervárselo de esta vía
Me encontré en er mundo solo
Con ese tierno clavé
Que tiene la sangre viva
De don Antonio Cortés,
Que por si argo le fartaba
Me tuvo a mí de niño
Contándole por las noches
Mi historia de bandolero
Cuando robaba a los ricos
En bien der nesesitao',
Cuando lloraba de pena
De un queré desesperao'.
Y entre la herencia de casta
Y lo que de mí aprendió
La niña salió valiente
Como er padre y como yo...*

Los soldados con fusiles se aprestan a prender al fugado que se hace pasar por gitano con la ayuda de todos. Comienza la algarabía, los cantes y las guitarras ante Enrique que contempla la escena. Los soldados le dicen que le acompañe pero El Platero, ayudado por Enrique, de nuevo se da a la fuga, en el momento en que Manuela aparece en escena asustada ante el estrépito:.....

En ese momento los soldados bajan las armas y ella canta la bellísima canción lírico-dramática de Rafael de León:

“LA LUNA CAYÓ EN EL RÍO”

*Por mi puerta tengo a gala
Que se salve mi queré,
Tirarme las cuatro balas
Que yo las recibiré.*

*Apuntarme los cuatro valientes y venga el castigo
La sentencia de aquel inosente, pagarla conmigo.
Contemplando a esta serrana
Las escopetas dicen que no
Y a las dos de la mañana
Suspiro un cante para mi amó.*

Estribillo:

*Caballo, corre ligero
Lo mismo que un arma en pena,
Que llevas un caballero
Que va pa’ Sierra Morena.
La luna cayó en el río,
La estrella en el olivá...
Galopa, cariño mío,
No vuervas la cara atrás.
Corona la serranía,
Caballo de buen andá,
Que está clareando er día.*

II

*Por er monte y por er llano
A eso de la madrugá
Un caballo jersano
Corre, trota, viene y va.
¡Qué metales tendrán las espuelas de aquel caballero
Que sonaban disiendo: “Manuela, lo que yo te quiero!”
Madrugá der mes de mayo
Cantan las flores tu sarvasión
Y ar compá de tu caballo
Va repicando mi corasón.*

Estribillo...

ACTO II

SÉPTIMO CUADRO

Ambiente taurino...

Pasamos del campo, del cortijo, del mundo natural del río, del sol, de la luna y las estrellas, al mundo taurino, muy característico de los espectáculos folclóricos y del mundo de la copla. Por tanto, cambia la situación pero continúa la fábula que protagonizan los mismos personajes.

Situación:

Plaza de toros, cartel, banderillas, y algunos objetos de plata repujada atravesados por un estoque.

(El Platero probó con el mundo del toro con el fin de ser digno de una millonaria como Manuela Cortés a la que amaba más que a su vida).

Canta Manuela canta una bellísima canción, llena de sentimiento y poesía que sale de la pluma de Rafael de León:

"FILIGRANA DE ORO PURO"⁴⁰⁷

*Era el cariño primero de mi vía
Que miró pa' mi ventana;
Era el más fino platero que tenía
Cordobita la Surtana.
En una noche de mayo, los luceros
Se los puse por testigo;
Aunque no tengas dinero
Juro por el mundo entero
Que m'he de casar contigo.*

⁴⁰⁷ Resulta interesante gozar del privilegio de aportar textos con correcciones....? Todo gracias al interés que suscitó, en su momento, en Manuel López Quiroga y Clavero, hijo del maestro Quiroga, la realización de esta tesis, y quien me proporcionó estas viejas joyas literarias, sacadas para tal efecto del archivo de su padre. Este caso, entre otros muchos, en esta canción: *Filigrana de Oro Puro*. La primera parte de la canción, como podemos observar, consta de diez versos, el último: ¡Mi alma te quiero!. Pues bien, el texto reproduce cuatro versos más que están tachados:

*Desde aquel instante
Yo sólo escuchaba
La voz de mi amante que sonaba a cante
Cuando suspiraba...*

A continuación, se reproduce el estribillo citado en el que hay otros cuatro versos tachados, tras los cuatro primeros, que reproduzco:

*Eres agüita mansa
Pa' mis fatigas,
Fe, caridá y esperansa,
Dios te bendiga...*

Y asimismo en la segunda parte de la copla, tras el verso diez, se tachan otros cuatro versos que reproduzco:

*Desde aquel momento
Yo voy como loca
Temiendo que el viento
me traiga un lamento
Que expire en su boca.*

No sabemos, si esta copla se editó, en principio, más extensa, y luego se pensó reducirla. De lo que sí estamos seguros, es de que su creadora, la cantante y actriz, Juanita Reina, la estrenó reducida.

¡Mi alma, te quiero!

Estribillo:

*¡Várgame Dios, qué carita,
Figura de figurines,
Eres como una Mezquita
De asusenar y jazmines!
Filigrana de oro puro,
Miniatura de marfil
En lo blanco de tus muros,
Rosa de pitiminí,
Con mi sangre lo firmo y lo juro
Que te quiero hasta morí.*

II

*Una corrida de toros... ¡Qué tronío!
¿Madroneas, cascabeles!
Vi de repente su nombre y apellido
Relumbrando en los carteles.
¡Corre, calé, calesero, ve ligero
Por la puerta de cuadrillas!
¡Ay, que te quiero, Platero,
Que no te quiero torero,
Te lo pido de rodillas!
¡De pena me muero!*

Estribillo...

CUADRO OCTAVO

Madrid, plazoleta, 1830... Es de día. Puerta de un café abierta...

Sones musicales...

Se trata del café de los toreros...

El Platero está rodeado de majas y manolas que le halagan con requiebros...

Se marcha y vuelve con dos damiselas elegantes... Él, se deja halagar, complacido... Es el mundo de la valentía, de la fama, del dinero, del éxito con las mujeres...

Cuadro plástico bellísimo, armonía de color...

Se presenta en Madrid, doña Loreta y Lolo, su sobrino. Han llegado a Madrid a pedirle perdón a Manuela y al Platero, ahora un famoso torero.

Juan Roscones:

-Con que a pedí perdón. A usted lo que les pasa es que estáis asustados porque aquel pobrecito que se escapó de la cárcel, resurta que hoy está a la cabeza de los toreros de carté...

Manuela le propone una treta a la tal doña Loreta, una serie de condiciones para obtener el perdón, ante su malidicencia:

"Tiene usted que vorverse humilde, pasará un poquito de hambre y sufrirá persecuciones por la justicia. Y todo eso se consigue casándose con éste (refiriéndose al gitano, Juan Roscones).

Manuela (dirigiéndose a Juan, el gitano): ...Como ella es rica y en los matrimonios tiene que sé er marío er que maneje los caudales...

De otro lado, Manuela le pide a Juan que le explique lo que ha pasado con El Platero, tras su fuga del cortijo:

“...La noche que salió juyendo der cortijo, pilló er camino de la Corte (...) Se mete un día en los toros (...) y no se le ocurre más que echarse abajo y pedirle al rey permiso pa’ terminá la corría (...). Totá, que suertan er toro, que er niño arma la escandalera...El rey lo llama, él le cuenta sus penas, le dan el indurto...

Manuela:-Y se covieerte en un hombre famoso coronao’ de gloria, que ya
No se acuerda de que yo estoy en el mundo.

Manuela se tropieza con él que va acompañado de una damisela y una maja: “Vengo a pedirte que dejes el ofisio con er que deslumbras a tantas mujeres, y vuervas a sé lo que eras...para mí”.

El Platero se excusa diciendo que, precisamente, por ser para ella, para estar a su altura, necesita dinero y poderío. Quiere ganar dinero para que ella viva como una reina por él.

Entre el Platero y Manuela se produce un “duelo”, a ver quién sale vencedor:

ÉL POR EL TORO

ELLA (en los ‘tablaos’) POR LA COPLA.

Resulta muy frecuente en los espectáculos folclóricos la asociación toro y copla, tonadillera y torero. El Cancionero está lleno de ejemplos...

Es Manuela una mujer aguerrida, intrépida, tozuda, valiente.

¡La sangre viva de don Antonio Corté!

Y llega la hermosísima canción de boca de Manuela:

CASTIGO DIOS NO TE MANDE

La canción es un reproche al torero, una amenaza, cargada de celos...Ella es una mujer bravía...A nivel de sentimientos y emociones es una mujer valiente con grandes dosis de orgullo, en muchos casos, originado por hacer uso de una libertad no aceptada por las normas; aunque eso es lo esperable en una mujer de raza y cabal, en una mujer que sabe defender su honra, como Manuela.”Mi cante será er castigo...” Desafío, reto: “Si tú eres valiente, yo soy mucho más...”

No olvidemos que el hombre (El Platero) no puede consentir estar socialmente por debajo de la mujer (Manuela), aunque a ésta no le importe su humilde condición. De ahí que en una sociedad patriarcal, contexto de estas coplas, existen códigos y estereotipos que han contribuido a normativizar la vida cotidiana de las mujeres y los hombres, reforzando la desigualdad, a través de las letras seleccionadas en los textos. También habría que señalar que en la copla se ha transmitido el modelo de amor patriarcal como única alternativa al vínculo afectivo-erótico entre las personas.

Manuela, está perdidamente enamorada de su Platero; es una fuerza bruta, irracional que le impele, que va más allá de sí misma. Evidentemente, Manuela siente celos cuando las mujeres halagan al toreo y piroleo. Unos celos que la matan, que la envenenan. Y los CELOS se hacen presentes porque existe el amor; sin amor no hay celos. El amor se convierte en doloroso a causa de los celos. En este caso, los celos se convierten en desdén, en reproche, en metafórico “duelo” y metafórica arma arrojadiza...

Veamos atentamente el texto:

CASTIGO DIOS NO TE MANDE

*Hiciste con tu nombre banderas de esquinas
 Querías, como fuera, llamá la atención;
 Maldito sea el viento que al lujo te inclina
 Y cambia la veleta de tu condisión.
 ¿Qué importa que los reyes te tiren coronas
 Y vayas en hombros
 Por el reondé?
 Si ya no te pareces a aquella persona
 Que a mí me suplicaba
 Llorando un queré...*

*Estribillo:
 Castigo Dios no te mande
 Por no cumplí lo jurao.
 Conmigo te has hecho grande,
 No sabes con quién has dao.
 Con err mirar solamente
 Yo te borro del carté.
 M'has de encontrá frente a frente
 Cada pasito que des.
 Juraste cariño en vano,
 Mi cante será er castigo,
 Pa' que no vuervas, serrano,
 A hacerte grande conmigo.*

II

*Ya sé que las mujeres por tu valentía
 Te arrojan a la plasa rositas de oló...
 Verás cuando los hombres se quiten la vía
 Por una copla mía llorando tu amó.
 Yo tengo que ganarte la gloria y las parras,
 Si tú eres valiente,
 Yo soy mucho más.
 Te fuiste de mi vera, serrano del arma
 Y mira tú por dónde
 M'has vuelto a encontrá.*

Estribillo...

Música (Pavana muy breve).

Se descorre la cortina y aparece, echado, un magnífico telón de boca en terciopelo rojo y oros, de teatro antiguo. Cesa la pavana. El telón se alza y vemos...

NOVENO CUADRO

Cambiamos radicalmente de situación, aunque fácilmente recuperamos el hilo de la fabulación: Campiña holandesa, con un molino de viento y un gran macizo de tulipanes...(Siempre el pálpito de la naturaleza junto al hombre en un abrazo panteísta).

Podemos divisar, asimismo, por un lado parte de un edificio. (Sentada en los peldaños llora una linda campesina. Suena una corneta y redoble de tambor y la campesina se alza y canta...Durante el número entran varias muchachas vestidas a la usanza de los soldados de los Tercios españoles, que cantan el estribillo...)

Tras el inciso de unos amores que se alejan, dejando a la muchacha holandesa rota de dolor por la marcha del soldado andaluz.

*“...La voluntad del rey lo manda
Porque no ve su Majestad
Las ilusiones que en Holanda
Van a morir de soledad...*

Estribillo:

*¿Quién te pintó la mejilla,
Ay, mi holandesa gentil,
Con el color que en Sevilla
Tienen las rosas de abril?
El amor bebí en la copa
De tus lindos tulipanes
Y se hicieron de mi tropa
Tus ojitos capitanes...*

Cambio de situación:

La orquesta repite la pavana que se interrumpe al salir a escena el maestro de Ceremonias que hace una reverencia al público y dice:

(...) va a presentarse a la Corte

-(...)-

*La rosa más delicada
Del vergel de la alegría,
La estrella más refulgente
Del cielo de Andalucía,
La gentil tonadillera
De abolengo cordobés
Que es la muy noble señora
Doña Manuela Cortés
(...)
A la que la voz del pueblo
Llama “La Niña Valiente”...*

PLATERO -----AMOR.....	MANUELA CORTÉS
(Humilde)	LITIGIO (Rica)
TORERO-----	TONADILLERA
(Rico)	(Por despecho)

DÉCIMO CUADRO

Ambiente cordobés (bandoleros y mozos danzan). Córdoba es uno de los marcos preferidos por León, para dar vida a sus estampas líricas escenificadas como

podemos comprobar en muchos de sus libretos. Porque Córdoba es una ciudad misteriosa y poética, sueño de sonidos y colores, vago rumor de río y de campanas, oscilación de luz, dorada, oscura que cubre tonalidades de oro, rojo, cobre, bronce y plata. Y todo esfumándose en nieblas o en confusión impresionista de los sentidos: olores de azahar, naranjos de seda, cipreses que, moviéndose lánguidos, inciencian la atmósfera, silencio de raso negro. Tal vez desgarros de guitarras que gritan pasión, disonando en esta acuarela desvaída... Toda una estética de goce para los sentidos...

Situación:

Un recodo de camino real en Sierra Morena. Cerca de una diligencia volcada está Manuela, que canta:

LA FLOR DEL TOMILLO

*Cuando esta tonadilla
Cuando esta tonadilla
Llega a la real presencia
Del Deseado
Del Deseado
Ladrones en cuadrilla
Ladrones en cuadrilla
Mi hermosa diligencia
La han asaltado
La han asaltado.
Ciento treinta vestidos
De raso y tafetán
Y el corazón herido
Por el bandido
Del capitán.*

Estribillo:

*Corre que te pillo, que voy, que te mato,
Mira, mira, mira, que ya te arcansé,
Que yo sólo trato de darte un retrato
Que con mis patillas y mi calañé.
Toma, toma, toma que toma er cuchillo
Que ya de poquito me puede valé
Porque como eres la fló der tomillo
Corona y anillo
Te voy a poné.*

II

*Camina, caminando
Camina, caminando
Salen para la Corte
Sal y salero
Sal y salero.
Y dice el rey Fernando
Y dice el rey Fernando
Al verme de consorte de un bandolero
De un bandolero:*

*Tus ojos, cara hermosa,
Robaban sin piedá,
Niña facinerosa,
Tu boda es cosa
Muy naturá.*

Estribillo...

Es una graciosa canción, ya casi olvidada, que cuenta los amores entre una dama y un bandolero, interpretada con ingenua picardía por la tonadillera sevillana, Juanita Reina (Manolita Cortés) para quien los autores Quintero, León y Quiroga crearon este espectáculo en 1951, con un repertorio de bellísimas canciones...

Resulta complicado conocer todas las letras que de Rafael de León escribió para el mundo de la copla. La producción es inmensa. Pero la letra de esta canción, a la que nos hemos referido, cuenta la historia de unos bandoleros que, durante el reinado de Fernando VII, asaltan una diligencia donde viaja una bella joven. Finalmente, tras robarle los vestidos de raso y tafetán, el jefe de la cuadrilla acaba locamente enamorado de la dama.

UNDÉCIMO CUADRO

Cambio de ubicación:

Plaza de toros madrileña (patio). Cartel de toros en el muro...

Pasamos por distintos escenarios de ahí la nomenclatura de estampas líricas escenificadas... Aunque casi siempre está presente la NATURALEZA: el campo, la campiña, la moza andaluza, la campesina holandesa...

TEMA CENTRAL: EL AMOR

LA AUSENCIA

EL OLVIDO...

Ahora, toros⁴⁰⁸ en la plaza del Madrid castizo y pertrecho. Vemos a Manolas ataviadas que muestran con sus mantones la gracia y el garbo de la mujeres de Madrid... Suenan las notas de un pasodoble...

Recordemos el desarrollo de la fábula: Lolo aparece vestido de picador. Esa fue una de las condiciones impuestas por el Platero ante la injuria cometida por doña Loreta:

⁴⁰⁸ El cancionero popular relacionado con la fiesta de los toros tiene procedencia antiquísima. Nos remontaríamos, tal vez, a las *Cantigas* de Alfonso X el Sabio. El Siglo de Oro, aporta, asimismo, bastantes referencias. Lope de Vega incluyó contenido taurino en algunas de sus comedias, tal es el caso de *El Caballero de Olmedo* y *Peribáñez*...

En las ya citadas tonadillas dieciochescas, cuyas letras de sabor popular se inspiraban en los majos y manolas de una época conocida como goyesca, las fiestas taurinas alcanzaban especial protagonismo. Y esas raíces serían la base de un futuro y extensísimo cancionero, no siempre bien estudiado en círculos académicos e intelectuales, pero que sin duda forma del acervo cultural de nuestro pueblo español y, por tanto, no debería ser objeto de desdén o desprecio por parte de determinados sectores sociales.

En la copla, no sólo se advierten pasajes amorosos sino pasajes que exaltan y protagonizan corridas de toros. Efectivamente existe una íntima relación entre la copla y el mundo del toro. Son innumerables los pasodobles creados por la pluma de Rafael de León y la música de maestro Quiroga, para artistas de la talla de Concha Piquer o Juanita Reina, para la que mayor número de pasodobles toreros crearon dichos autores.

Entra Lolo, con un aspecto de mártir resignado...

Las Manolas gritan a coro:

*(...) la tragedia se mastica
Y a mí me repica
El corazón.
Picador de ojitos tiernos,
Te veo en los cuernos
Del buró...*

(Con cierto tono burlón y concediéndole a la escena una mezcla de farsa y tragedia...)

Llega doña Loreta vestida con un lujoso traje de gitana, acompañada de Juan Roscones, el gitano, caballero ahora muy elegante.

Juan a Loreta:- (...) Es un disparate que vengas a vé de toreá a tu sobrino, que en vé de morí en su cama, va a parmá como una mosca ensima de un caballo...Va a trincá a su sobrino y de la primera embestía nos lo vamos a tené que llevá en los borsiyo...

A Loreta se le ha pegado de su nuevo marido (Juan Roscones) el arte del “hurto”, aunque, tal vez la falta de costumbres, le hace salir mal parada, tan mal parada que es a ella a la que timan. La escena está llena de humor y gracia andaluza, tanto por la situación como por los ligeros y ocurrentes diálogos.

(Bajan las manolas por la escalera en busca del encuentro con el diestro de la tarde, Platero, y los muchachos de su cuadrilla. Todos van vestidos de toreros de la época. Llega don Enrique, el tutor de Manuela. Suena el clarín y arranca el pasodoble que “hace alegre la tragedia”...

Enrique:

*(...) Tres manolas se santiguan
Allá, en las altas barandas;
Redecilla negra una,
Otra redecilla blanca
Y la tercera un clavel
En la peineta de nácar...
Sobre la amarilla arena
Tres arcángeles de gracia,
Uno de corinto y oro,
Otro de tabaco y plata...
La plaza es un carrusel
De abanicos y pestañas...
El toro busca dehesas
Entre un revuelo de capas,
Y sueña un arroyo fresco
Que le salpica las ancas.
Engaños de percaliba
En la mano del espada:
-¡Anda, pasa, toro, toro!...
Anda, toro, pasa, pasa!...
Y la pobre bestia atónita,
Ciega de engaños, se lanza,
En un escorzo violento*

*Que le distiende la marca,
 Mientras los huesos le crujen
 Bajo la piel resudada.
 La tarde se ha puesto en pie
 Al bramido de las palmas.
 Un ole espeso y redondo
 Ha sacudido las gradas,
 Dejando las bocas secas
 De salivas y palabras.
 El coso en este momento
 Se estremece, tiembla y brama,
 Como si fuera el latido
 Del pulso vivo de España.
 Andalucía en el ruedo,
 Deja pien puesta su planta
 Y toda la Villa y Corte
 Enardecida le aclama.
 El toro brinca y rebrinca,
 Espumeante de babas.
 Seis espinas de colores
 En el lomo se le clavan...
 ¡Ay, las frescas amapolas!
 ¡Ay, la corriente del agua!
 ¡Ay, la copa del olivo
 De verde sombra empapada!
 El torero-fino talle
 De junco-con faja malva,
 Lancea y esquiva airoso,
 La muerte, que pasa rápida
 Una y otra y otra vez,
 Y cien veces que pasara.
 Es una torre, es un pino,
 Es un mástil, una palma,
 Sobre la arena caliente
 Del hondo mar de la Plaza...*

Hacen su aparición Manuela y don Enrique que en este caso advierte a la muchacha:

*No debes entrá, Manuela,
 Que si te ve y se remonta,
 Se va a terminar con lágrimas
 Lo que empezó como broma.
 ...¡No vayas, Niña Valiente,
 Que er queré t'ha vuerto loca!
 Que er medallón de colores
 Tiene un reverso de sombra,
 Y a lo mejor esta plaza
 En un ¡ay! se desmorona*

*Poniendo lirios morados
En tus ojitos de novia;
Tus ojos que estarán luego,
Desde la noche a la aurora,
Bordando lienzos oscuros
En lo oscuro de tu alcoba,
Mientras la madre maldice
Allá por tierras de Córdoba...
-¡Toro, que me lo mataste!
¡Maldita tu casta toda!
¡Ayer un sol sobre un monte,
Y luna de muerte ahora!*

El público: Ay, desgarrador...irumpe...

-Hablado sobre la música...

*El traje color manzana
Ya es un campo de amapolas.
Los clarines enmudecen
En un luto de congojas
Y en los mástiles más altos
Se pliegan las banderolas,
Mientras allá en las barandas,
Vuelta del viento rota,
Se desgaja en cien pedazos
El corazón de la novia.*

En lo alto de la escalera aparece la imagen de “pena negra” de Manuela que arrastrando un capote de luces canta la célebre canción:

CAPOTE DE GRANA Y ORO

*Que le pongan un crespón a la Mezquita,
A la torre y sus campanas, a la reja y a la cruz,
Y que vistan negro luto las mocitas
Por la muerte de un toreo caballero y andaluz.*

*De negro todos los cantes
Y las mujeres flamencas con negras batas de cola,
De luto los maestrantes
Y la moña deslumbrante de la guitarra española.*

Estribillo:

*Capote de grana y oro
Alegre como una rosa
Que te abrías ante el toro
Igual que una mariposa.
Capote de valentía
De su vergüenza torera
Que a su cuerpo te ceñías
Lo mismo que a una bandera.
Como reliquia y tesoro*

*Te llevo en el alma mía,
Capote de grana y oro.*

II

*Que le pongan lazo negro a la Giralda,
Y a todos los minaretes de la Alhambra de Graná
Y también a la bandera roja y gualda
Un silencio en los clarines de la fiesta nació.
Que lloren los bandoleros
En los picachos más altos de la sierra cordobesa,*

*Que lllore Madrid entero,
Las majas y los chisperos, los reyes y las princesas...*

Estribillo...

Durante el número hay un ambiente desolador de profunda tristeza...

Rafael de León tuvo el exquisito gusto de huir de los tópicos cuando escribió *Capote de Grana y oro*⁴⁰⁹, huyendo de exaltaciones o frases que olieran a responso. Hasta tal punto es así que en esa copla, que estrenaría Juanita Reina, no se cita para nada la identidad del torero, ni el nombre del toro que lo mató ni el de la ganadería ni el lugar de la tragedia. Pero está muy claro que el destinatario de la copla no es otro que Manolete. Tal certeza radica en que fue la propia Juanita Reina la que lo ha confirmado en diversas grabaciones, con su propia voz. Un famosísimo pasodoble tal vez de los más escuchados en los últimos sesenta años.

(Vid. Román, Manuel, *La Copla y los toros*, cap. III, "Manolete, rey de los pasodobles", pp. 58-73. Ed, Rama Lama Music, Madrid, 2007.)

CANTE.....TOREO
LA CANTAORA.....EL TORERO

Es una estampa muy habitual en los textos (en la ficción) y en la vida real, dado que dichas profesiones se encuentran en las plazas y en los teatros.

DUODÉCIMO CUADRO

Otra estampa...

Ambiente:...ángulo de una tapia cuajada de flores e hiedra con un farol encendido. (En la escena don Enrique está sentado leyendo "La Gaceta de Madrid" bajo el farol. Aparecen en escena Loreta y Juan Roscones que se dirigen al cortijo de

⁴⁰⁹ En septiembre de 1951 durante las fiestas de Valladolid, como era habitual, Juanita estra su espectáculo *La niña valiente* de sus incondicionales y fieles autores Quintero, León y Quiroga. En él ofrece un ramillete de canciones que ya forman parte de nuestra historia, entre ellas: *La luna cayó en el río*, *Castigo Dios no te mande*, *Filigrana de oro puro* y el famosísimo pasodoble *Capote de grana y oro*. No podríamos contar las veces que Juanita cantó ese pasodoble. Tal vez unas cuatro o cinco mil veces-declaró la artista-. Porque, durante año y medio o dos años, recorría toda España con un mismo espectáculo.

Cada vez que tenía que cantar ese número, como había conocido y tratado al diestro cordobés, se emocionaba muchísimo y lo hacía con un sentimiento y una voz quebrada que le salían del alma. Cuando lo interpretaba iba muy sobria, sin peineta y siempre de negro.
Vid. Pérez Ortiz, op. cit. p. 58.

Manuela Cortés. Doña Loreta no cesa en su empeño de pedir perdón sincero a Manolita por su mal proceder...

Loreta:- Yo, con tal de que Manuela me perdonara, me sentía capaz de todo (...) ¿Dónde está ahora?...¿Se casó por fin con el Platero?

Enrique: -El Platero no existe(...), ni Manuela tampoco. Aquellos dos personajes que alguna vez formaron parte de nuestra vida, eran la gracia y el sentimiento, la alegría y el arte de la raza. Echaron a andar a través del mundo y de los tiempos y dentro de mil años, la guitarra y el canto y la danza de nuestra tierra seguirán clavando banderas españolas en todos los rincones del universo.

Este hermoso pasaje, lejos de la anécdota, adentra al espectador en los más profundos rincones de su pensamiento y sentimiento... Toda una exaltación de los símbolos: guitarra, canto y danza; esencia genuina de Andalucía con proyección a lo eterno y universal que todos sentimos.

DECIMOTERCERO CUADRO

Ambiente:

...Cuatro esquinas paralelas de otras tantas calles sevillanas. En cada esquina una muchacha de pie, mira a un mozo andaluz que, sentado, toca la guitarra por "alegrías"...

Sale a escena otro personaje simbólico que representa el color, las palmas, la luz, la alegría... Ese personaje es "La Alegría de Cádiz", linda muchacha ataviada con bata de cola. Por el lado opuesto hace su aparición Platero, vestido a la usanza andaluza actual. Ambos bailan...

Esta escena es toda una exaltación a Cádiz. De nuevo, toman cuerpo de realidad: el canto, el toque y el baile... Toda una belleza engarzada en ARTE.

DECIMOCUARTO CUADRO

Ambiente:

Hermosa azotea sevillana, cuajada de flores. Desde la azotea y sobre el resplandeciente fondo del cielo se ve, (...), la esfera terrestre en la que destacan algunos monumentos conocidos de diversas ciudades europeas o americanas, sobre los que ondean pequeñas banderas españolas.

(Varias mocitas andaluzas bailan al ritmo majestuoso de las "alegrías").

El público al terminar la representación, ha vivido penas y alegrías, luces y sombras, ha estado alerta, ha vivido momentos de tensión e intriga, ha reído, se ha emocionado, pero sobre todo se ha evadido de su vivir diario.

La obra termina de forma espectacular, con una profunda alegría sobre todo de sentirse andaluz. Las connotaciones de luz resplandeciente, de azul iluminado de un cielo que irradia al mundo entero, son evidentes. Toda una exaltación de lo español a través de esa Andalucía cuna de pintores y poetas... Desde Bécquer, Juan Ramón, los Machado, Alberti y tantos otros que cantaron a Andalucía.

Loreta:- *La alegría se viste de nieve rosa, clavé...*

Enrique:- *...que floresen cuando canta*

Doña Manuela Cortés.

Manuela hace su aparición en la azotea, espléndida de belleza y elegancia. Desciende por las escaleras y canta:

UNA COPLA EN EL AIRE

I

*Se visten las alegrías
De rosas y de claveles,
Las llevo en el alma mía
Repicando cascabeles.*

Estribillo:

*Una copla en el aire
Rueda, rodando,
Es como una paloma
Que va volando
Y en er pico un lebrero
Que dice "ole"*

*Por lo bien que me cantan
Los españoles.*

TODOS

¡Ole! ¡ole!

MANUELA

*Y lo mismo en Holanda
Que en las Antillas
Se declaran los novios
Por seguirillas.
Y por todos los pueblos
Y las naciones
Va mi cante alegrando
Los corazones.*

II

*El remedio en esta vía
Para el llanto y los pesares
Es bailá por bulerías
Y cantá por soleares.*

Estribillo...

Colofón final...

El público salía con una gran ración de felicidad. La misma que había compartido con los actores en la última estampa gaditana. Y todos enamorados de la cantante y actriz sevillana, Juanita Reina.

Y es que las canciones que, a poco de su estreno, eran del gusto popular servían para solaz de la gente, que repetía en sus casas y lugares de trabajo sus más afortunados estribillos. Coplas, en ocasiones, de exaltación de costumbres, de fiestas de corridas de toros y bailes, predominando, en su mayoría, esa parcela lúdica. Pero sin desestimar otro gran número de ellas con argumento dramático, al referirse a

cogidas mortales de legendarios toreros. Los matadores eran para el pueblo héroes de romance y protagonistas singulares de las coplas.

En base a todo lo que se ha comentado, quisiéramos señalar que es en los años cincuenta cuando se desarrolla tanto en las películas de corte folclórico como en los espectáculos teatrales sobre todo la concepción teatral de lo andaluz.

Entre los ejemplos más significativos de este carácter teatral podemos citar la adaptación cinematográfica de *Morena Clara* (1954), donde encontramos una total identificación de flamenco y género folclórico. En dicha película, protagonizada por Lola Flores, contribuye de forma destacada a una intensa presencia de lo jondo, especialmente por la unión de canción y baile flamenco y por la heterodoxia y garra propia de Lola Flores.

Muchos cantaores renuncian a ese arte alejado de mixtificaciones, interpretando la canción española como expresión del sentir y del gusto mayoritario. Los símbolos más representativos de la mezcla de estilos serían Marchena y Valderrama, así como Manolo Caracol, paradigma del flamenco teatral, que los aleja de la expresión angustiada del cante “jondo”, de su valor como expresión de desamparo existencial... ¡Ay, pena de los gitanos...!

Caracol (heterodoxo) defiende la importancia de estos espectáculos teatrales, folclóricos o de variedades con los que se dignifica y divulga el flamenco entre el gran público. Otro heterodoxo como Marchena reconoce que lo que se llama folclore es el flamenco llevado a los escenarios, estableciendo una clara distinción entre el cantaor y el cancionero. Pero es, de forma explícita, Caracol quien manifiesta la gran importancia para el flamenco de los autores León y Quiroga. Pues la canción también ha sido un medio de expresión de lo hondo, una expresión existencial de consuelo.

En los años cincuenta, asimismo, predominan en lo tocante a la cinematografía, los números musicales independientes, aislados del argumento, en paralelismo con el teatro folclórico. Estos números musicales aislados del argumento de la obra, tienen un marcado carácter teatral y coreográfico.

La búsqueda de un auténtico andalucismo es un camino fundamentalmente iniciado por Machado Álvarez en 1881 que más adelante continúan Federico García Lorca y Manuel de Falla.

Resulta evidente que en la década a la que nos referimos existe una valoración del cante gitano, y de determinados estilos relacionados con la sobriedad y el dramatismo del cante jondo.

En décadas posteriores el flamenco se desvincula del teatro, nefasta, en opinión de algunos críticos, para el flamenco. Éste se consolida vital y artísticamente en cuanto se opone a la cultura teatral y a la canción española, es decir, a las formas dominantes del poder cultural y político.

La aceptación del flamenco en los teatros se hizo a costa de la renuncia del cantaor, gracias a una expresión menos dramática y a una mixtificación que condujo a un arte de entretenimiento, alejado de la expresión flamenca, es decir, de su característica sobriedad, de su intenso dramatismo. No resulta, pues, extraño que esta búsqueda de autonomía artística del flamenco como un arte puro, coincida en el tiempo con el declive de la canción española, ya en la década de los sesenta.

Coincidiendo con los últimos años de la dictadura, especialmente con la transición, culmina el proceso de desvinculación de flamenco y canción española. Por ello, el flamenco llega a oponerse rotundamente y a mirar con desprecio a la canción

española, acabando por adquirir unas connotaciones negativas, relacionándola con lo folclórico, en el sentido más peyorativo y vulgar del término. Quedando, de este modo, asociada a una cultura trivial, olvidándose de las relaciones tan estrechas que mantiene con la copla flamenca.

La búsqueda de pureza, lirismo, autenticidad, de flamenco ligado a libertad, se pone de manifiesto en estos años. Voviéndose a un espíritu de bohemia, a la búsqueda de la pureza del cante, de esta conciencia de decadencia que es una constante en el arte flamenco.

Afortunadamente algunas investigaciones, como la que deseamos aportar, tratan de abrir otros horizontes, poniendo de manifiesto la indiscutible raíz popular de la canción española y de los espectáculos teatrales que la incluyen como culmen de los mismos, así como su relación con la tradición literaria, y su vinculación con el cante.

Sin embargo, no ocurre así en el ámbito flamenco, donde aún pervive una concepción menor del género manifestándose que si los “cantaos” se acercan a la canción, la única razón son motivos comerciales. Con lo cual, como hemos podido ver, la búsqueda de autonomía del flamenco y su necesidad de afirmación estética, ha provocado un evidente alejamiento de la canción española, sobre todo en los años de la revalorización del flamenco.

A pesar de ello, hoy son cada día más frecuentes las nuevas lecturas de esta época teatral y la reivindicación de sus grandes artistas.

SALERO DE ESPAÑA (1953)

PRÓLOGO

Por un lateral sale Manolita Gracia, sevillana de tronío. Por el lado opuesto aparece Pepe Sarmiento, también sevillano. Hombre de buen porte, aunque un poco desaliñado en el vestir.

Pepe se detiene a verla pasar con esa gracia y garbo y la piropea... Toda una sarta de bellísimas comparaciones y metáforas que enaltecen a la mujer sevillana y a la propia Sevilla:

PEPE: (...) *Ramito de corales*
Flor de almendro,
Espuma de arroyo claro,
Arco iris de los sielos,
(...),
Carrusé de nieve y fuego,
Primerita vez que sale
La Giralda de paseo
Y en vez de llevar campanas
Lleva un par de ojitos negros...

MANOLITA: *Y usted, seguro que tiene*
Cuatro lenguas de repuesto,
Porque una sola no basta
Pa' desí tantos requiebros.

EL HOMBRE.....LA MUJER
 (La vida hay Bravía
 que embellecer Sevillana de tronío
 y hay que llenarla
 de sueños)

EL PIROPO

SÍMBOLO.....LA GIRALDA

SEVILLA

Fue un encuentro fortuito al parecer entre desconocidos pero Manolita lo recordaba perfectamente. Pepe se queda pensando...

¿De qué? ¿De cuándo? ¿De dónde nos conocemos?...

Manolita:

*¡Hombre, por fin! Yo desía:
 ¿Tanto he cambiao' con er tiempo
 Que mi cara no le suena
 Ni ar que fue mi compañero?
 Si andábamos siempre juntos,
 Por los llanos y los serros,
 Por la orillita del río,
 Por la fragua del herrero...
 Si entrábamos dando tumbos
 Por las tabernas del puerto...
 Si hablábamos con la luna
 Desde aquel monte reseco.

 Donde hay una boca abierta
 Que se traga a los mineros;
 Si en todas las romerías,
 Bautisos y casamientos,
 Promesas firmes de amores
 Y reconcomios de selos
 Entraba usted suspirando
 Y yo, a su vera, riendo.*

PEPE: -¡Usted es Manolita Grasia!

MANOLITA: -¡Usted, Pepe Sentimiento!

De nuevo, podemos apreciar en el texto, la presencia de personajes simbólicos, representativos de la GRACIA y el SENTIMIENTO, del dolor y la alegría, de la risa y el llanto. En perfecta armonía de contrarios, la luz y la tiniebla, el día y la noche.

En este texto folclórico, esa gracia, ese sentimiento, de Andalucía se hacen extensivos a España como veremos más adelante... La cuna es, indiscutiblemente, Sevilla.

Manolita y Pepe son fieles representantes del decir y del sentir del pueblo.

GRACIA.....SENTIMIENTO

MANOLITA

PEPE

Manolita:- (...) Con nosotros se fundían/las coplas que canta el pueblo/cuando da al aire sus penas/o publica su contento.

PENAS.....ALEGRÍAS

LLANTO.....RISA

Y como una constante: EL AMOR y los CELOS.

PEPE

(...) La emoción de nuestros cantes

L'han desterrao' los boleros

Que disen: bésame mucho,

.....

.....

Píntame angelitos negros...

MANOLITA

Reivindica el sentir popular, la esencia del pueblo y sus cantares:

(...) Vamos a buscá una copla

Y en ella nos meteremos,

Usté, a darle a sus quebrantos;

Yo, a servirle de consuelo.

PEPE:

¿Y esa copla, quién la dice?

¿Quién va a dá er tono nuestro

Y el arte de toda España

Y ese coló y ese genio

Que derrochan las riberas

Der Guadarquiví y el Ebro?

-TODA UNA EXALTACIÓN A LA COPLA ESPAÑOLA-
(CANCIÓN ANDALUZA...ESPAÑOLA...HOY COPLA)

De ahí el título que los autores dan al libreto: SALERO DE ESPAÑA, protagonizado por la gran dama del Arte: Concha Piquer.

La intervención de Manolita, expresa y recoge todo un ramillete de esencias españolas, donde el gran poeta Rafael de León recoge, con gran maestría y sutileza, todos los motivos y los temas a los que se hace referencia en la mayoría de los espectáculos folclóricos o estampas líricas escenificadas de las décadas de los 40 y 50 del siglo XX.

MANOLITA:

Pues las canta una española

Que tiene en su voz un eco

Del colorín, de la brisa,

Del ¡ay, que me estoy muriendo!,

De la nana al primer hijo,

Del agua e el arroyuelo,

De los clarines que ordenan:

¡Sargan los guapos al ruedo!,

*De la oración de la novia
Por un amor que está preso.*

Toda una síntesis de motivos y temas que se dan cita en los textos de los espectáculos folclóricos y en las propias coplas:

CANCIÓN ESPAÑOLA

MUJER ESPAÑOLA

LAMENTO...SENTIMIENTO

“LA NANA”

(ELEMENTOS DE LA NATURALEZA COBRAN

REALIDAD CON SU PRESENCIA EN UN MARCO DE

VIDA Y AUTENTICIDAD)

EL AGUA.....ARROYUELO

QUE FLUYE (Temporalidad)

VIDA

EL TORO.....LOS CLARINES.....LA NOVIA

EL TORERO EL AMOR

LA ORACIÓN

EL RUEGO LA SÚPLICA

AMOR PRESO

(Prisión)

AUSENCIA

PENA DE AMOR

(Tópicos y típicos de los textos musicales de León).

PEPE

*(...) Esa mujé que usté dice
Anda por er mundo entero
Como una copla de España
Con las banderas al viento.
Pero sierre usté los ojos,
Vamos a guardá silencio,
Que las fuentes se detengan,
Que el aire se quede quieto,
Suenen guitarras ocultas
En las minas del recuerdo,
Que la música la llama:
¡Ven, que eres mía y te quiero!*

.....
Y, por milagro del arte,

.....
*Esa mujé de que hablamos
Quisá aparezca disiendo:
Como España la llamaba,
Conchita Piquer ha vuelto.*

PRÓLOGO:

LA MUJER.....METÁFORA DE LA CANCIÓN ESPAÑOLA
EXALTACIÓN DE LAS MÁS PURAS Y GENUINAS ESENCIAS DE ESPAÑA.

ACTO I
CUADRO PRIMERO
MÚSICA

La orquesta ejecuta una fantasía en la que va recordando motivos de diversas canciones que se hicieron populares por el arte de la gran Conchita Piquer...

Ambientación:

Callejuela del Barrio de Santa Cruz (Sevilla). Es de noche. Efectos de luna. Algún balcón o ventana tenuemente iluminado en su interior.

Salen varios mozos andaluces que se sitúan en la callejuela.

Por el fondo de la callejuela llega ese tipo de mujer española bravía, de pisada fuerte y airosa...Se dirige hacia el director de la orquesta y le dice:

¿Me llamaba usted, maestro?

.....

Como hay que cambiar de escena,

Yo dije: mientras la cambian

Voy a dar un paseíto

Por las riberas del Plata,

Méjico, Cuba, Colombia,

Puerto Rico (...);

La gente muy cariñosa,

Muchas flores, muchas palmas,

.....

Si vas a la madre Patria...

Me ofrecieron un banquete,

No recuerdo si en la Habana,

(.....).

La cena, maravillosa,

Pero...algo le faltaba.

¡La Sal! (...).

Llamé al criado:-Un salero,

Y él me dijo estas palabras:

-Lo siento, pero resulta

Que el salero está en España.

Canta la alegre canción que da nombre al espectáculo:

SALERODE ESPAÑA

I

Yo no quiero pa' vivir una montaña

De oro fino y pedrería,

Ni un palasio con tapises y una araña

Con las luses encendías.

Pero en cambio, si un mosito pinturero

Me viniera a mí a ofresé

La graciosa menudencia de un salero,

*Yo dejaba er mundo entero
Pa' entregarle mi queré.*

ESTRIBILLO:

*Salero de España, salero
Que derraman los toreros
Cuando juegan a morí.
Salero lo tiene la vieja
Con la cara de una armeja
Y en er moño un alhelí.
Tiene un salero de oro y plata
La bulería de los calés
Y ese sordao' que se retrata
Fumando un puro más grande que é.
Salero de España, salero
Salero, por grasia de Dio,
¡Ay, España, que te quiero,
Salerito de mi amó!*

II

*Por hermosa y elegante que te veas
Y adorná de ricas pieles,
Yo prefiero componerme en mi asotea
Con jazmines y claveles.
Que te cormen de faisanes los ricachos
A la hora de armorsá,
Que pa' mí con un salero y un gazpacho
Son las bodas dce Camacho
Y er festín de Bartasá.*

ESTRIBILLO...

En este libreto podemos observar algunas de las variantes propias de los libretos de los años cuarenta y aún con los inicios de estos espectáculos en los años treinta.

El texto, paulatinamente, se va recortando, así como los diálogos entre los personajes y el desarrollo de la fábula. Cobra protagonismo poco a poco la copla o canción española, cantada e interpretada por una bella mujer que luce trajes muy hermosos y su presencia en escena constituye todo un espectáculo. Las coplas evidentemente (un drama en tres minutos) tienen un marco geográfico determinado, en consonancia con el desarrollo o la temática del texto. Aquí podemos hablar de auténticas estampas líricas escenificadas.

En este espectáculo la protagonista es España (toda), por ello el recorrido por las distintas provincias es total y donde se muestran las peculiaridades de cada región. Todo un bellísimo ramillete laudatorio que cobra una gran elegancia, protagonizado, en este caso, por una mujer valenciana de rompe y rasga como fue Conchita Piquer, tanto en la vida real como en el escenario.

Hay alguna variedad en la temática como España y su gente, aunque siguen siendo protagonistas: el amor, los celos, los achaques, el desamor, el olvido, la venganza, la honra..., cantados en lo que hoy denominamos copla.

CUADRO SEGUNDO

Situación:

(Cambio de marco)

Pradera de San Isidro, con Madrid al fondo. Una calesa. Junto a ella, tendido, el Calesero duerme.

(Llegan nutrido grupo de garbosas majas madrileñas, que, compasivas, miran al Calesero y cantan) :

LOS SUEÑOS DE UN CALESERO

MAJAS:

*Calesero que sueñas
De madrugada,
Con los ojos oscuros
De una tapada...
Calma tus males
Y espérate que vengan
Los Carnavales.*

La orquesta ataca un pasodoble de Majas, que relatan la historia del Calesero.
(De nuevo es una historia de amor frustrado pero soñado).

(...)

II

*A una bella enmascarada
Llevó un día a la Florida
Y el galán, de la tapada
Se prendó con alma y vida.
Y al final de la aventura
Ella dijo: "Caballero,
Para dama de mi altura
Es muy poco un calesero".*

ESTRIBILLO:

*Calesero,
Que presumes de altanero
Cuando vas en la calesa.
Calesero,
De unos ojos y un "te quiero"
Te has dejado el alma presa.....*

*Calesero enamorado,
Ahora que va a ser de ti
Si el amor te ha derrotado
Y después te ha pregonado
Por las calles de Madrid.*

(El majo se queda dormido... junto a la calesa)

Al poco, aparece la “linda tapada” que llega donde está el galán y lo despierta:

ENMASCARADA

Soy la que tú llevaste

A la Florida,

La que adoras en sueños

Con alma y vida.

(SUEÑO)

Sueña despierto,

Piensa por un instante

Que todo es cierto.

La enmascarada se quita el antifaz y deja ver su rostro, picaresco y malicioso. El Calesero corre hacia ella e inician una danza-bolero, muy apasionada y amorosa, con un aire inconfundiblemente madrileño y alegre.

Les acompañan Majos y Majas que, asimismo, danzan, adornando y embelleciendo la pantomima.

LAS MAJAS CANTAN:

Calesero del alma,

Sigue bailando

Sin echar casi cuenta

Que estás soñando.

Que tu alegría

Morirá cuando venga

La luz del día.

El Calesero continúa su sueño de amor...Todo ha sido un sueño; en la escena se deja ver la suave luz del amanecer.

CUADRO TERCERO

Finca de campo andaluza. Tejado rojo y chumberas o pitas a los lados. En el arco de entrada a la finca peroles y otros cacharros de cobre, colgados. Luz detrás del arco...

MÚSICA

A lo lejos suena la campana de una ermita llamando a los fieles madrugadores.

Bellísima descripción, halago para los sentidos. Toda una escena de amor romántico a la usanza de la época.

En escena el personaje femenino, la NOVIA, una muchacha de 1800, acompañada de su aya. La muchacha se hace la remolona...Su acompañante tira de ella. La niña, mira por última vez hacia atrás y deja caer al suelo su pañolito de encaje. Por el arco sale el Galán campero, vestido a la usanza de la región (Andalucía). Coge el pañuelo, lo besa y se lo cuelga en la faja como un asdorno y “preciado tesoro”. Interpreta una danza andaluza...Durante el baile va aumentando la luz de un nuevo día.

Bellísima estampa de gran colorido que apela Andalucía con su luz y alegría. El amor siempre presente en los textos poéticos de León...Recordemos aquellas *Penas* y

alegrías del amor, brillante logro poético, presente en todas sus creaciones populares y folclóricas.

CUADRO CUARTO

Situación:

Ahora nos trasladamos a la región salmantina. Campo salmantino. Delante una talanquera o vallado de los que se utilizan en las dehesas de reses bravas. Noche. Luna.

NOCHE.....LUNA.....TORO

SALAMANCA

CAMPO

DEHESA

Contemplando el campo está la Ganadera, con traje típico de Salamanca.

Canta:

CON DIVISA VERDE ORO

Es un canto de amor surgido entre la ganadera (rica) y el torerillo que comienza y promete y, en ocasiones, no cumple lo prometido. El cancionero español está lleno de este tipo de composiciones como es el caso de la célebre canción, escrita para Juanita Reina: *Madrina*.

Veamos la canción y comprobemos como algunos de sus versos son auténtica poesía:

I

*Vino en un rayo de luna,
De luna del mes de enero;
Era un chiquillo de Osuna
Que quería ser torero.
Ganadera salmantina,
Yo la nombro por madrina,
Que er dinero y er carté,
Si argún día lo consigo,
Pongo ar sielo por testigo
Que me caso con usté.
Un jole! En la tienta por su valentía
Y un duende en mis venas que así me decía:*

ESTRIBILLO:

*Ganadera con divisa verde y oro,
Ten cuidado
Que el amor no te sorprenda como un toro
Desmandado.
Por tu hacienda y tu apellío
Se te guarde devoción
Y un clavel en tu vestío
Llamaría la atención.
En tus ojos se adivina
La locura de un "te adoro",

Y has de ser como una encina,
Ganadera salmantina*

Con divisa verde y oro.

II

*Ya era un torero de fama,
Dinero y categoría;
Ya es su pasión una llama
Que me ronda noche y día.
Por tres veces me ha pedido
Que le tome por marido,
Por tres veces dije ¡no!
Y la causa está en Osuna,*

*Morenita de aceituna,
Que por mí se le olvidó.*

*Y son en mis noches de penas mortales
Cuchillos de coplas de mis mayores.*

ESTRIBILLO

*Ganadera con divisa verde y oro,
Dueña mía,
Cuánto diera por salvarte de ese toro
De agonía.
Con tu hacienda y tu apellido
Ya te sobra en qué pensar
Y hasta el luto del vestido
Te lo debes de quitar.*

*Porque así no se Adivina
Que enterraste un “te adoro”
Bajo el tronco de una encina,
Ganadera salmantina,
Con divisa verde y oro.*

CUADRO QUINTO

Ambiente:

FIESTA EN SEGOVIA

Cambiamos de situación: la escena representa Segovia. Es de día.
(Guapas mocitas vestidas con trajes de fiesta rodean a DON CRISPÍN, especie de Mago ambulante que lleva una cajita portadora de la RUEDA DE LA FORTUNA).

La voz de un mozo canta a lo lejos:

VOZ

Tengo un cariño en Segovia...

MOZAS

(Cantan alrededor de don Crispín):

A la Fortuna yo quiero echar,...

(...)

Quiero saber si a casada

Con mi arriero podré llegar

O me dará la patada

Por otra moza de este lugar.

DON CRISPÍN

Dice el Firmamento

Que habrá casamiento,

Pero mucho tiempo

Hais de menester...

Porque un arriero

No es un caballero

Y como a sus bestias

Trata a la mujer.

Todo esto lo dice el viejecillo con mucho teatro, mientras le da vueltas a la rueda de la Fortuna.

MOZAS

¡Qué me importa a mí que me dé con la vara

Si en mi corazón lo siento latir!...

DON CRISPÍN

Pues sarna con gusto

No causa disgusto... (Comicidad)

(...)

MOZAS CASADERAS:

Tengo la vista cansada

(...)

De bordar tanta enagua rizada

Y tanta lazada

Y tanto mantel...

Hasta me privo de miedo

De pensar si, bordado el ajuar,

Yo compuesta y sin novio me quedo...

Me moriría, vida mía...

(...)

Salen los mozos y les dicen:

(...) eres mi novia adorada,

Mi rosita perfumada

Y el rosal de mi querer.

MOZAS

Te creeré cuando, al llegar al altar,

Digas que sí sin vacilar...

Al terminar este dueto cómico entre las mozas y los mozos enamorados...Bailan ambos un baile típicamente segoviano. El espectador pasa un rato muy agradable y evasivo contemplando estas bellas estampas regionales en las que la música es la protagonista.

Se oye una voz que a manera de vate dice:

*En las noches de luna
Baña el campo todo en flor,
Yo no sé lo que me pasa,
Que así, vida mía, te quiero mejor.*

*Con tus ojos de aceituna
Me mandaste a decir,
Para mí tan sólo hay una
Con sol y con luna,
Que es toda mi fortuna
Y alegra mi vivir.*

TODOS

*Que venga la novia,
Que el baile va a empezar,
Porque al baile da color
El amor como cantar...
Bebamos, cantemos,
Que es hora de reír...*

(...)

AMOR.....JÚBILO.....ALEGRÍA

CUADRO SEXTO

Habitación de piso bajo de una casa andaluza (sin determinar exactamente el lugar).

De nuevo ANDALUCÍA. Los tópicos: reja con flores. Una mesa con tapete alegre y sobre ella un cacharro con flores. (Las flores, son una constante en Andalucía, embriagando, con su color y olor a los sentidos y al alma de las más sublimes sensaciones...); sobre la mesa, además, hay un montón de cartas y un teléfono. Es de día. Claridad...

Sentada y hablando por teléfono está Josefa, viuda y joven aún y guapa, con alivio de luto.

Josefa, alude a los múltiples hombres que la pretenden...Aunque quiere estar segura si, realmente es a ella o a su dinero. No cesa de recibir cartas de "pretendientes". Había corrido la voz de que era una viuda rica, pues había heredado una pingüe fortuna de su difunto esposo. Hasta cuando sale se siente acosada. -(Se piden la vé unos a otros pa' declararme su amó). Ella misma se dice: (...) yo me miro al espejo resién levánta y no veo er motivo de este chaparrón de peticiones matrimoniales...

Porque...¿dónde está el hombre desinteresao,(...), que la quiera a una por sí misma? ¿Por qué me pretenden a mí...?

¿Por tené los ojos negros?

¿Por tené blancos los dientes?

¡Por tené millón y medio

Metío en cuenta corriente!

(Se detiene ante la reja Nicolás, hombre de unos cuarenta años, muy andaluz en sus ademanes y en el habla).

¡Otro! Llega a la reja de doña Josefa con sus pretensiones...

Nicolás llega para darle un recado de parte de su difunto esposo:-yo no traigo cartas. Traigo una rasón verbá de su marío d'usté...

Nicolás pasó a la casa para contarle sobre la visita de ultratumba.

Al parecer, se murió debiéndole una respetable suma de dinero...

Nicolás aclara que: Enrique tenía más trampas que un prestímano...¿pa qué íbamos a vení a molestarla a usté, sabiendo que no había dejao' ni dos reales?

JOSEFA:...Eso no es lo que se dice por ahí...

NICOLÁS: Lo der millón y medio (...). Eso es un truco que se l'ha ocurrió a usté pa' vé si pican...

JOSEFA:-Yo no necesito trucos pa' que los hombre se quieran casá conmigo.

Nicolás:-Con usté no se casa nadie más que yo...Es la última voluntá de su finado esposo, que ha venío a comunicármela desde er misterio de la ultratumba...

-No te asustes, *Nicolá*. He venío' a pagarte lo que te debo (...); pero no en billetes, sino en monea' de hermosura, de grasia, de limpieza y de honradé...

Esto me dijo:

Solita quedó en er mundo

La que fue mi compañera;

No tiene caló en invierno

Ni rosas en primavera

(...)

Ya no tiene...

Nadie la lleva a los toros

Con su peina y su mantilla;

Nadie le deja los suelos

Sembraítos de colillas.

Mujé tan guapa y tan güena

No debe está siempre sola,

Aunque por ella hay permasos

Que están haciendo cabriolas,

Anda y dile de mi parte

Que, como tú eres mi amigo,

Yo le mando que contraiga

Segundas nupcias contigo.

De aquellos veinte mir duros

Con eso estamos en pá...

Josefa, airada, le contesta que él a lo que viene es a llevarse su medio millón porque si fuera un truco no le rentarían veinticuatro mil reales tóos los meses.

Nicolás disimula muy bien y quiere marcharse porque no debe dudar que su intención es honrada porque:

Hay que tené cara pa' casarse con
una mujé con dinero ¡y con
esa cara! (...) ¿Cómo voy yo a desirle cuánto te quiero?

JOSEFA (Con intención):

(...) Hay uno que me quiere
Sin interé
Que me corma de piropos
Y rechasa mi caudá (...) Pues si mis bienes estorban
Yo en tres días los reparto.

NICOLÁS

¿Y va usté, por mis amores,
A quedarse sin un cuarto?

JOSEFA

En er pecao' de quererle
Llevaré la penitencia.

NICOLÁS

¡Repartí er dinero, nunca!
Para aliviá mi consiensa
Ponga a mi nombre lo suyo
Y en cuanto que yo lo cobre,
Para mí será un orgullo
Casarme con una pobre...

CUADRO SÉPTIMO

Ahora es Aragón el rincón de España protagonista de la estampa:

Situación:

Plaza de pueblo aragonés. Rejas de casas típicas del lugar. Es de noche. Efectos de luna.

(Llega Rosa, muchacha aragonesa, seguida de una rondalla de Mozos con guitarras y bandurrias. Se sitúa ante una reja y canta):

RONDA DE CELOS

Los CELOS, como hemos indicado en repetidas ocasiones, es un tema recurrente en casi todos los espectáculos folclóricos y, por ende, en la copla.

ROSA:

I

*Aquí tienes, buena moza, las guitarras a tu puerta,
Pero falta en la rondalla el galán de tu pasión,
Y en su puesto hay una maña que de celos viene muerta
A decirte dos palabras corazón a corazón.
Tú no sabes que ese hombre que te ronda enamorado
Y al que tú desde la reja no te cansas de escuchar
Va a hacer casi dos años que un cariño me ha jurado
Nada menos que delante de la Virgen del Pilar.
Me cantaba lo mismo que a ti
Y yo ciega de amor le creí.*

ESTRIBILLO

*¡Ay, mi mañica querida,
Soy en amor pordiosero,
Nadie me quiso en la vida,
Nadie me ha dicho “te quiero”.*

*Traigo el alma hecha jirones de vagar por los caminos,
Donde yo sembré canciones recogí tan sólo espinos.*

*¡Ay, mi mañica querida,
Tenme, por Dios, compasión,
Hasta que cierre esta herida
Que sangra en mi corazón!*

II

*Yo he venido a convencerte de que debes olvidarlo
Y aventar como cenizas la esperanza de ese amor;
Esto, maña, es un consejo, que si no quieres tomarlo,
Vas a ver rondar tu fama de zaguán en corredor.
Mas si llego a convencerme que eres tú quien lo sonsaca,
Quien lo vuelve medio loco con tus artes de mujer,
Por mi madre te lo juro, que sin gritos ni sin faca
Con mis manos yo te arranco la raíz de su querer.*

*Hazme caso y olvida el cantar
Que ni un día debiste escuchar.*

LOS CELOS.....EL AMOR

Discurren escenas aragonesas. Maños y mañas cantan alegres al amanecer. Cuadro muy vistoso y sugestivo, pleno de felicidad y halago para la vista y el oído. Se suceden las metáforas y las sinestesias...

MOZAS

*Si mi boca es una rosa
Y la tuya un jazminero
Quédate, maño del alma,
Para ser mi compañero.*

UN MAÑO:

*El Ebro pasa cantando
Caminito de la mar,
Cantando salves y jotás
A la Virgen del Pilar.*

*Pilar se llama mi madre
Y Pilar fue mi abuelica
Y Pilar ha de llamarse
Si nos nace una mañica...*

ACTO SEGUNDO

CUADRO OCTAVO

Cuadros independientes...No existe un determinado marco.

El eje es la canción que se interpreta por su contenido y por su forma, con fuerte dramatismo. Ese drama en tres minutos contribuye al lucimiento de la mujer que canta una copla, *La Ruiseñora*; una hermosa mujer de aire flamenco y lujoso atavío que produce el regocijo y admiración del público, el que también se emociona y deja caer una "lagrimita" ante el fuerte contenido de la canción, ese trágico final de la cantaora, interpretado con tanto sentimiento:

LA RUISEÑORA

*En la taberna de 'El tres de espadas',
Entre guitarras y anís de moras,
¡Cómo, cantaba de madrugada
Por por soleares la ruiaseñora!
Se acabó lo que se daba-le dijo Paco Olivares-
Y la llevó hasta el artá
Y ella, que lo camelaba, se puso blanca de asahares
Y nunca volvió a cantá.
Pero Paco, antes del año, empeso a vorvé de día
Y a bebé sin ton ni son
Y mordiendo er desengaño, la flamenca repetía
En los hierros del balcón.*

*¿Qué te pasa, ruiaseñora?
Que tengo un nío de pena y selos en la garganta,
Que hasta el corasón me llora
Por siguiரியas, por soleares y por tarantas
¿Qué sombra lo tiene esclavo?
¿De qué rumbo mardesío
Viene este doló de clavo
Que me esbarata er sentío.
¿Dónde está el agonizante
Que entre la noche y la aurora
Se muere cantando un cante
Mejó que la ruiaseñora?*

*Al 'Tres de espadas' corrió celosa
Con la carita despavoría
Y vio a su Paco que con la Rosa
En una mesa se divertía.
Subió derecha ar tablao; ¡Aquí está la ruiaseñora
Pa' lo que gusten mandá!
¡Lo de ese y yo s'ha acabao! ¡Vuervo s sé la cantaora!
¡Con que vamos a cantá!
-Pues se va a cumplí tu suerte y al relámpago de un tiro*

Er café se iluminó;

*Ella vio llegó la muerte y, en el último suspiro,
De este modo le cantó:*

*¡Dios te ampare, ruseñora!
Campanas doblen por er silencio de tu garganta;
Resen por su cantaora
Las siguiரியas, las soleares y las tarantas.
De un soplo m'has apagao
La lámpara de la vía,
Mira que bien has pagao,
Lo que yo a ti te quería.
¿Dónde está el agonizante
Que entre la noche y la aurora
Se muere cantando un cante
Mejó que la ruseñora?*

*Tenerle, por Dios, clemencia,
Piedá tenerle los jueces,*

*Que yo le he dao lisensia
Para matarme sien veces...*

CUADRO NOVENO

Sierra Morena. De día...

Mozo vestido a la usanza típica de 1830, ejecuta una danza llena de alegría y colorido.

El espectáculo lo constituyen auténticas variedades en lo referente a marcos, ambientes regionales, situaciones...

PROTAGONISTA:

- LA MÚSICA
- LAS CANCIONES
- EL BAILE
- LA ALEGRÍA

EL COLOR.....LA SAL

LA SUMA ES: EL "SALERO DE ESPAÑA".

CUADRO DÉCIMO

De nuevo, el mundo errante y ambiente de los gitanos...Campo..., Cielo, restos de un caserío en ruinas, convertido ben viviendas de gitanos. Hay una chabola con luz interior. En contraste, y al otro lado, se alza un magnífico palacio andaluz o alcázar, con gran iluminación. De noche...

EL PUEBLO.....LA ARISTOCRACIA

(LOS GITANOS)

Muy frecuente en León, amante del pueblo y aritócrata de nacimiento y condición, la presencia de estos opuestos y contradictorios ambientes.

De ahí que aparezcan con mucha frecuencia en sus libretos, como hemos visto, la presencia física e incluso la cercanía del patio de vecindad y el palacio.

Amapola gitana hermosa y pobremente vestida, aunque en su ropaje triunfa la alegría del colorido, está estática, como en éxtasis, contemplando con los brazos abiertos, la luminosa silueta del lejano palacio.

De la chabola sale el Padre, gitano maduro con tez renegrada y cabellos canos. Se acerca a su hija y le habla. Unas notas de guitarra subrayan lo que dice:

PADRE

*¿Qué contemplas, niña
De mi corasón?
¡Er palasio! Ya l'han ensendió
La iluminación.*

*Presiyo se vuerva,
M'entreguen las llaves
Y me nombren a mí carcelero
De quien tú ya sabes.*

*Parece una estrella
De fuego y cristá...
¡Te lo pío por Dio, Amapola,
No lo mires más!*

*Castigo merese
Quien lo ha levanta.
¡Como un perro que muerde y que juye
Se fue de tu lao!*

*Tú eras más humirde
Que la sarsamora;
Y él soñaba, quisá, con er trono
De una emperaora.*

*Se fue por los mundos
Y las capitales
Como loco, buscando renombre,
Parmas y caudales.*

*Y ha vuerto cormao
De bienes y honores;
Los diarios le llaman er Sésa
De los bailaores.
Palasios levanta*

*Por desengañarte,
Que una probe gitana es mu' poco
Para el rey del arte.*

*Que a pesá que tienes
La cara de rosa,
No es posible que un hombre tan rico
Descienda a una chosa.*

*¡Que entre los simientos
De tanta hermosura,
Ar que fue trasionero contigo
Le den seportura!*

(MALDICIÓN GITANA)

*Mi niña Amapola,
No sufras por é...
Tú eres reina de los pensamientos
De Curro Marqué.*

*Su casa y fortuna
Por ti dejó atrás;
Y de noche, cuando ni la tierra
Lo siente llegá,
En er ventanillo
D'ese cuchitrí
Pone rosas, como si tú fueras
La que está en San Gil.*

EXALTACIÓN DE LA MUJER
VIRGEN

*Para ese cristiano
Tus sinco sentíos
Y al que tira retos de grandesa
La fló del orvío.*

La ALONDRA, gitana de edad, vestida con estrepitoso lujo, llega por el lateral correspondiente al palacio.

Réplica de la gitana vieja y rica:

ALONDRA

*La fló del orvío nase
Pa' morirse de seguía,
Que los amores primeros
No se borran en la vía.*

*Mi niño no tuvo nunca
Pájaros en la cabeza;
Se fue por er mundo adelante
Pa' conquistá la riqueza.*

(...)

*Pero en su interi3, lo mismo
Que er viento en las caracolas,
Un quer3 fino y constante
Canta er nombre de Amapola.*

*Y ha levanta3 un arc3sa
En donde t3 reinar3s
Cuando sargas de la iglesia
Con la corona de asah3.*

(...)

*¡Ven ac3, rosa temprana!
¡Contempla la caravana
Que, como un bando de amores,
Le envía a su soberana
El rey de los baila3res!*

(Amapola corre hacia la Alondra y se abraza a ella. Ambas se reúnen con el Padre junto a la chabola).

Comienza la Música...

Con la llegada de un numeroso grupo de gitanas con vistosos trajes. Con ellas viene Santiago, gitano joven, que canta, mientras las muchachas le rinden homenaje a Amapola, bailando.

SANTIAGO

*(...) Pinta de colores tu puerta y ventana,
Seca tus mejillas de nardo y marfí,
Que ha vuerto un cari3o de tierras lejanas
Pa' que remanezcan tus rosas de abrí.*

ESTRIBILLO

*Amapola, tu amor errante
Viene disiendo:
¡Cari3o mío!*

*Yo te quiero poner diamantes
En los remiendos
De tu vestío...*

II

(...)

*T3 eres humirde como una mendiga,
Que en tus soledades resabas por é,
Vas a sé la reina, que Dios te bendiga,
De t3os los vasallos del reino calé.*

Alondra dice (hablado):

(A Amapola)

*Tortolica arrullaora,
Ya viene mi niño André,
Quien te quiere, quien te adora,
Quien sólo piensa en la hora
De que te cases con é.*

Suena la Música

Llega Andrés, joven arrogante, acompañado de muchachos de buena planta. Todos lucen trajes costosos con rica vistosidad. Todos intrepentan una danza llena de brío, con la que rinden homenaje a la humildad y belleza de Amapola. Ésta enamoradísima y con inmensa felicidad se agrega al grupo de bailarines...Terminada la danza se van marchando, quedando en escena: la Alondra y el Padre.

(Hablado)

ALONDRA:

*¿No te lo dije endenantes?
Ya lo ves: se la llevó.*

*Y es que la fló del orvío
No crese en un buen amó.*

Padre:

*Rasones me traiga er tiempo
De que es verdá ese cariño;
Porque como no lo sea (...)*

Alondra:

¿Piensas quitarle la vía?

Padre:

*¿Pa' que me vi a molestá?
De eso ya se encargaría
Quien a mi niña traía
Las rosas de madrugá.*

Música

Por el lado de la choza, llega el ENAMORADO. Joven que viste con sencillez. Trae en las manos un puñado de flores.

La orquesta toca seguriyas gitanas y al ritmo de ellas avanza hasta la puerta de la chabola y mira al interior, luego al palacio iluminado. Se supone que ve cómo se aleja Amapola con Andrés (gitano rico). Se precipita en su seguimiento, pero se domina y se detiene y arroja al suelo las rosas. El Enamorado comienza una danza en la que expresa a cielos y tierra su desesperación ante el fracaso amoroso.....FRUSTRACIÓN. Una PENA enorme que le hace caer de rodillas junto a las rosas.

Amapola le ve y se dirige al Enamorado, levantándole cariñosamente.

Ambos se reconcilian y danzan, mientras a lo lejos comienza a arder el palacio.

PADRE

Castillitos en el aire

*¡Cuántos he visto caé!
Y ar tuyo que estaba en tierra
Le prende fuego un queré.*

AMOR.....DESAMOR
CELOS
DESENGAÑO.....FRUSTRACIÓN

SUFRIMIENTO

De nuevo, EL MUNDO DE LOS CALÉS, presente con mucha frecuencia en los libretos de León.

DESENLACE:

TRIUNFO DEL AMOR VERDADERO
LA HUMILDAD
POR ENCIMA DEL LUJO Y LA RIQUEZA.

Toda una lección de autenticidad y de literatura...

CUADRO UNDÉCIMO

De nuevo irrumpe una copla suelta, escenificada para el lucimiento de la voz de la cantante.

(Habitación de estilo antiguo, con sobria decoración). Penumbra...

En escena, una mujer bella, vestida con sencillez, canta:

A CIEGAS

Hermosísima y célebre canción (...)

|

Yo muchas noches sentía, sercano ya er día

Tus pasos en la sala.

¡Grasias a Dios que has llegao, que no t'ha pasao

Ninguna cosa mala!

En tus manos un aroma

Que trasminaba como er clavé,

Pero yo lo echaba a broma

Porque era esclava de tu queré.

“Que m’he entretenío...

Las cosas der juego...”

Y yo te desía serrando los ojos

Lo mismo que un siego:

Estribillo:

No tienes que darme cuentas,

A siegas y t’he creío;

Yo voy por er mundo a tientas

Desde que t’he conosío.

*Llevo una venda en los ojos, como pintan a la fe;
No ha doló como esta gloria de está queriendo sin ve.*

*Mi corasón no me engaña
Y a tu caridá se entrega...
¡Duerme tranquilo, s'entrañas,
Que te estoy queriendo a siegas!*

II

*No sé que mano cristiana abrió una mañana
Mi puerta de repente,
Luz que cortó en mil pedasos, como un navajaso,
La venda de mi frente.*

*Me quitaron la seguera
Con un cuchillo de compasión.
Y hoy va solo por la asera,
Sin lazarillo, mi corasón.*

*“¡To eso es mentira!
¡Lo firmo y lo pruebo!”
Y yo te desía, queriendo ponerme
La venda de nuevo:*

*Estribillo
No tienes que darme cuentas,
Que no te las he pedío;
Quien va por er mundo a tientas
Lleva los rumbos perdíos.*

*Yo me clavara en los ojos arfileres de cristá
Por no verme cara a cara contigo y con tu verdá.*

*Mientes de noche y de día
Y a jurarme en farso llegas...
¡Sigue mintiendo, arma mía,
Para yo quererte a siegas!*

- En la canción española es significativa la importancia que alcanza la noche en relación con el dolor. El protagonismo es femenino. En esta canción que hemos reproducido se representa a la mujer que espera al amado hasta el amanecer “A ciegas”⁴¹⁰ (donde hay engaño), y la mujer

⁴¹⁰ La noche es el tiempo de la vigilia de la espera: *Te esperaba hasta muy tarde, ningún reproche te hacía... (Y sin embargo te quiero)*. Otro ejemplo muy significativo son *Los tientos del reloj*:

*Cuando se marcha de noche
No le pregunto a 'onde va,*

apasionada e impulsada por una fuerza irracional prefiere vivir a ciegas pero seguir a su lado.

(Toda una historia de celos, sufrimiento, amor ciego, a pesar de los continuos engaños del hombre).

MUJER.....NOCHE

AUSENCIA DEL AMANTE

ESPACIOS CERRADOS⁴¹¹

(ENCLAUSTRADA,

ENCERRADA)

SU VOLUNTAD NO EXISTE

(NO ES DUEÑA DE SÍ MISMA,

CARECE DE LIBERTAD INTERIOR)

ESCLAVA DE AMOR

Veamos un ejemplo de lo más significativo y desgarrador:

*Quieres que vaya descalza
Yo me iré por los caminos.
Quieres que me abra las venas*

*Y en mi tinieblas me quedo'
Sola con mi soledá.
Y cuando siento la llave,
Rayando el filo del día,
Hago ver que no me entero
Entre despierta y dormía.
(...)*

*Las ducas que paso yo no se las diera
Ni al más enemigo de mis enemigos,
Pa' que no sufriera:
"¿Dónde estará ahora?,
¿Qué será de él?,
¿Qué otros labios estrá besando
Pa' calmar su sé?"
Y me dan en vilo la una y las dos,
Y me voy clavando,*

*Igual que puñales,
Las dos manecillas que tiene el reloj...*

Esa espera, en la noche, en ese marco simbólico de misterio y oscuridad, es angustia, desesperación; un dolor que transcurre como el reloj de tiempo, marcando incesante su fluir...

Todas estas canciones, como creaciones románticas suponen la aceptación del sufrimiento que supone la espera interminable...

El amor trágico (donde hay connotaciones de muerte que nos llevan a la reproducción de elementos cortantes, destructivos como: cuchillos, facas, y, en esta copla, son las manecillas del reloj las que, metafóricamente, se convierten en puñales. Ese amor trágico es herencia del amor romántico.

La amante (mujer) acepta este estado de permanente dolor en el que vive. Todo es noche, oscuridad, sombras con reminiscencias de muerte, en el mundo de estas coplas. Este dolor se proyecta en la mujer, a la que se representa como un ser enclaustrado, esclava de amor. Esa cárcel de amor tan usual en las coplas de León, constituye la imagen tradicional de la melancolía femenina.

⁴¹¹ También Manuel Machado recrea la espera de la mujer en los espacios cerrados en un ambiente nocturno o crepuscular, hora de la melancolía machadiana. En un espacio de violencia en el que están presentes el sufrimiento y la melancolía.

*Para ver si doy contigo.
Haré lo que se te antoje
Lo que mande tu capricho...*
(“Ay trece de Mayo”)⁴¹²

CUADRO DUODÉCIMO
(PREGONANDO PALABRAS)

Breve estampa malagueña...

La escena representa un paisaje luminoso de la costa malagueña; barcas sobre la arena, redes y utensilios de pescar. Es de día.

LUZ.....MAR

Estampa marinera. Los nombres son, asimismo, alusivos a la escena que se representa: Chanquete, mocito malagueño que deja los cenachos en el suelo y se pone las manos en actitud de pregonar un pescado como la plata. Hace sólo el ademán hacia un lado y otro, porque es mudo.

Por el lateral sale “Victoria”, muchacha pescadora, vestida de malagueña de los puertos. Habla por señas con Chanquete y después ella se lanza a pregonar con brío la mercancía de la mar.

Este cuadro se llama: “PREGONANDO PALABRAS”.

VICTORIA

*Boquerones, boquerones,
Vivitos y coleando
Y los frescos camarones
En los cenacchos saltando.*

*Que son frescos y son gordos
Y se mueven de contento*

*Y el que los pregonas es sordo
Y mudo de nacimiento.*

*Que vengan las malagueñas
Prontito, si quieren vé
A un niño que habla por señas
Y pregonas con los pies.*

(Y efectivamente, el muchacho inicia con los pies un taconeado, con motivos malagueños a modo de pregón...Acuden muchachas vestidas con trajes de vivos colores y se inicia un baile por malagueñas acompañándolos Chanquete bajo un sol muy luminoso, propio de un cuadro andaluz.)

⁴¹² Este precioso romance, nacido de la pluma de Rafael de León para Concha Piquer, fue titulado *Así te quiero*.

Posteriormente, el autor lo reescribiría de nuevo para convertirlo en zambra, al que puso la música el maestro Juan Solano, tema que ella grabaría en 1963.

Esta copla nos hace partícipe de los sentimientos sumisos y agradecidos, de una mujer llena de amor, del que se siente dichosa y agradecida.

CUADRO DÉCIMOTERCERO

Taberna de puerto mediterráneo...Se divisan algunos barcos. Al fondo, un arco de entrada a una calle. Mostrador corpóreo en la taberna. Barril pequeño...En segundo término una mesa con varios asientos alrededor y, sobre ella, botellas...

Del techo pende un farol antiguo. Es de noche.

(Apoyado en el mostrador y bebiendo una copa, está Miguel, joven bien vestido. Junto a la mesa, sentados, un 'cantaor' y dos guitarristas. Tocan las guitarras y el 'cantaor', canta por "alegrías":

(...)

*Cuando yo vengo a verte
Ya es día claro
Y a la estrella del arba
Yo te comparo.
Pero tú me atormentas
De noche y día
Y mis penas no caben
En la bahía.*

Sale el Tabernero y explica:

*Una copita de parte
De don Migué Caballero,
Señorío, flor y nata
De los estilos flamencos.*

*Que anoche s'ha peleao,
Por motivo de los selos,
Con una mujer que tiene
Que es una rama de almendro.*

LOS CELOS

*Y al oló de la pelea,
Pa' ve si sacan provecho,
Están esos cuatro niños
Que la quieren en secreto.*

Los guitarristas tocan ahora "bulerías"
Y el cantaor' canta:

*¡Qué misterio será éste
Der bichito de los selos!
¡De la noche a la mañana
Te cambia er coló der pelo!*

Llega Remedios, una linda muchacha muy andaluza, entra en la taberna y le dirige a Miguel una mirada desafiante y baila con mucho salero.

Termina Remedios el baile y en un airoso desplante, se sienta junto a los de la mesa, toma una copa y bebe. Los guitarristas tocan ahora "soleares". Los cuatro mozos que estaban en la calle entran en la taberna y bailan al compás de la soleá, haciéndose

presentes ante Remedios, que mira a Miguel con aire de reto. Los cuatro danzan; Miguel se incorpora al baile, haciendo frente a los cuatro “enamorados”, a quienes supera en fuerza y gallardía. Remedios, conmovida, se dirige bailando hacia su novio, para formar pareja con él. Esto desilusiona a los mocitos, que se van como vinieron...

CANTAOR'

Las cositas der queré...

Amanese despejao'

Y luego empieza a llové.

La pareja, reconciliada, baila, alegre, al ritmo de la soleá.

CUADRO DÉCIMOCUARTO

Comienza con otra copla famosísima que alude, de nuevo, a Málaga.

La escena representa un paisaje de “Puerta Oscura” en Málaga.

Sale a escena la NIÑA, bella muchacha andaluza, que canta:

LA NIÑA DE PUERTA OSCURA

Todo un romance de amor y desamor; de mujer deshonrada y abandonada con un hijo sin padre que es un clavel.

Esta temática es muy frecuente en la copla y, por ende, en los espectáculos foclóricos.

Interpretada de forma magistral por la gran Concha Piquer, esta copla ha recorrido todos los rincones del mundo.

I

La Niña de Puesta Oscura

Se dio de cara con é...

Los ojos de calentura,

La boca como un clavé.

¿A dónde vas, niña hermosa,

A dónde vas por aquí?

Voy en busca de la rosa

Más bella del mes de abrí.

Y al verla ponerse como una amapola,

Manolo Centeno le dijo a la Lola:

ESTRIBILLO

¡Limoná!...

En medio del Limoná

De conchas y caracolas

Le estoy haciendo a mi Lola

Una casa de corá.

¡Limoná! ¡Limoná!

Y que de noche las olas

Con verdes batas de cola

Le bailen por soleá.

II

*La Niña de Puerta Oscura
A verlo no ha vuelto má
Y Málaga la murmura
Del Palo hasta el Limoná.
Qué pena, Manuel Centeno,
Que no quieras de vení
A ve este clavel moreno
Que me ha nacido de ti!
Bordando pañales pa' su criatura
Lloraba canales la de Puerta Oscura.*

ESTRIBILLO...

En esa noche oscura se consuma la unión entre los amantes.

UNIÓN.....PLENITUD

VACÍO.....ABANDONO

CASTIGO POR LA CAÍDA.....PECADO

CASTIGO DE LA CARNE.....MARTIRIO

En la canción española es mancillado y vulnerado el cuerpo de la mujer, destacando imágenes del martirio femenino. La mujer, la amante siempre es una mártir. Es muy frecuente en la copla las imágenes del abandono del amante y del dolor de la mujer que suplica, que se humilla. Son imágenes de decadencia o de desgaste físico de tanto sufrir.

CUADRO DÉCIMOQUINTO

Plazoleta en una ciudad andaluza, a la que convergen tres calles. Al fondo, la entrada a una casa o “corral” de vecinos, con su patio. Al otro lado la fachada de una casa nobiliaria, con escudo sobre la puerta.

De noche...

Junto a las casas de vecindad, los palacios...El pueblo y la aristocracia. Fiel reproducción de lo que había vivido y sentido el autor de estos textos, aristócrata de nacimiento.

Ante la puerta del palacio hay un grupo de muchachas ataviadas a la usanza gallega. Con ellas está Hipólito, galán vestido con traje elegante. Y capitaneándolos a todos, doña Baltasara, encopetada señora de acento gallego.

En la puerta del “corral” (casa de vecinos), está Bonifacio, portero de unos cincuenta años, modestamente vestido, acaudilla a un grupo de vecinos, modestamente vestidos, entre los cuales hay un señor con bigote y hongo, un soldado de caballería con gorro de cuartel, un zapatero con su mandil y un par de botas en la mano; un farolero, una chicuela con trenzas y lazos y una vecina joven con su cabello lleno de papillotes; sentados en silla de anea, tres vecinos con guitarras.

BALTASARA

(Habla, altiva a Bonifacio)

*Desde que llegué a Sevilla
Del Pazo de Pontevedra,*

*No pude pegar los ojos
Dos horas, ni una, ni media.*

*De nada sirvió al palacio
Cerrar balcones y puertas,
Que el estrépito terrible
De palmas y castañuelas,
Guitarreos, bailoteos
Y risotadas y juerga
Con que todos los vecinos
Del Corral de la Cigüeña
Tan sólo por molestarme
Pasan las noches enteras, (...).*

BONIFACIO

*La cuá, señora, no tiene
De momento, componenda,
Porque es tanto nuestro orgullo,
Tanta la alegría nuestra
De que doña Fernandita,
Su sobrina y heredera
Se haya puesto en relaciones
Con nuestro Curro Baena...
(...)
Y aquí va a durá er jaleo,
Quiera su mersé o no quiera,
Hasta que er pobre y la rica
Sargan juntos de la iglesia.*

BALTASARA:

*¡Andaluces (...),
Pues que me pedís la guerra
Para acallar vuestras voves
Traje las voces gallegas!*

*¡Que no se rinde a Sevilla
Santiago de Compostela!
(...)*

BONIFACIO:

*¿Quiere usté guerra? ¡Pues guerra!
¡Prepará las baterías!
¡Que se estremezca la tierra
Bailando por bulerías!*

(Los guitarristas atacan por bulerías)

Con acompañamiento de palmas, bailan los vecinos, mientras el cantaor' anima el baile con estas coplas:

*Tú vives en un cortijo
Con toritos y olivares;
No lo cambio por la chosa
Donde me espera mi mare.*

*Una ramita de asahá,
Mira qué cosa más chica
Y cuántas naranjas da.*
Baltasara, llama a la puerta del Palacio y grita:
¡Fernandita! ¡Que es la guerra!
¡Sal para que acabe el daño!

Fernandita:

Dama joven y elegante, sale... Se encuentra con Curro el gitano, joven que al verla no puede contener la emoción: ¡Fernanda!

Baltasara dice: ¡El Baena!...

- Mávalo de un desengaño

Fernandita canta, mientras Curro baila con ella un tanmgüillo, lleno de gracia y contradicciones en el que expresan su alegría y su enfado.

Fernandita:

I
*La gente de mi linaje
Te van a poner espías,
Apártate de mi vera
Que estoy muy comprometida.
Mas no te distancias mucho,
No te vayas a perdé
Y estate a la mira mira,
Que ya veremos a vé.
(...)*

II
*Los sabios de nigromante
Que están con er cucuruchu,

Leyeron en las estrellas
Que tú me camelas mucho.
(...)*

Baltasara increpa:

¡Sobrina desertadora!

Hipólito:

¡Se ha pasado al enemigo!

¡Pero aquí viene Marcelo!

Marcelo es un joven muy elegante.

Baltasara proclama:

¡Su novio! ¡Pues se lo digo!

¡Marcelo! ¡Tu Fernandita dentro del corral te espera!

Marcelo se dirige, enfurecido, al “corral”; pero Bonifacio le detiene mostrándole a Pepa, una guapa flamencona.

(La orquesta ejecuta un garrotín que bailan Marcelo y Pepa...)

Llega la NOVIA, ataviada con bata de cola.

Hipólito:

¡Mi novia!

Bonifacio:

¡Qué maravilla!

Hipólito:

¡Esa ropa no es de Orense!

Bonifacio:

Se la ha regalao Sevilla.

La Novia baila un airoso zapateado...

Baltasara, está desesperada ante la simbólica batalla entre regiones y provincias...

Baltasara:

*¿Pero es que no va a haber nadie
Que esta batalla resuelva?*

Bonifacio:

*¡Eso está resuelto ar punto
Con los fandangos de Huelva!*

Los guitarristas atacan por “fandangos”...

Salen del “corral” un nutrido grupo de mocitas y mozos, vestidos con vistosos trajes andaluces típicos, y bailan unos fandangos de Huelva llenos de garbo y autenticidad.

Bonifacio (a Baltasara):

*Sevilla con Pontevedra
Ni discute ni regaña,
Que arreglamos las cuestiones
Con er salero de España.*

Del “corral” sale ahora Fernandita convertida en una espléndida andaluza, seguida de Curro el Gitano.

Fernandita

*La mujer de España es una rosa
Y una flor no puede andar a tiros,
Porque tiene un alma milagrosa
Que lo Arregla todo en un suspiro.
¡Vino de Jeré!
¡Roscos de Arcalá!
¡Venga el estribillo
Y pelillos a la má!*

ESTRIBILLO:

Salero de España, salero,

*Que derraman los toreros cuando juegan a morir.
 Salero lo tiene la vieja,
 Con la cara de una almeja y en el moño un alhelí.
 Tiene un salero que es de oro y plata
 Las bulerías de los calés,
 Y ese soldao que se retrata
 Fumando un puro más grande que él.
 Salero de España, salero.
 Salero por gracia de Dios.
 ¡Ay, España que te quiero,
 Ay, España que te quiero,
 Salerito de mi amor!*

Es el colofón final que cantan a coro todos los personajes.
 Son dos regiones y dos provincias las que compiten:

ANDALUCÍA.....GALICIA
 SEVILLA.....PONTEVEDRA

Distintos estamentos sociales:

LOS GITANOS.....LA GENTE DE ALCURNIA
 LA CHOZA.....EL PALACIO

Distintas costumbres, usos, formas de vida; también por la localización de su linaje, de su estirpe, de sus nombres (gallegas/andaluzas), de sus tipismos, de sus bailes, de su habla...

Pero hay algo que permanece por encima de las características y peculiaridades regionales: su amor a España.

SU SALERO tanto en el:

FANDANGO ANDALUZ
 MUÑEIRA GALLEGA
 LA SARDANA DE CATALUÑA
 LA JOTA ARAGONESA...
 Todo es esencia de ESPAÑA.

En general se trata de un texto, lleno de connotaciones y, aunque tal vez, algo pobre de contenido, rico en plásticas visualizaciones de distintas regiones que forman España. Donde impera la música y escasea el texto dramático, la acción, el diálogo y, en cambio, es fuerte el colorido de las estampas, vistoso el “espectáculo y ricas y abundantes las coplas” .

EL LIBRO DE LOS SUEÑOS (1954)

ACTO PRIMERO

CUADRO ÚNICO

Plazoleta imaginaria en un barrio de Sevilla, en la que desembocan dos o tres callejones...Al fondo, fachada de un Palacio señorial con escudo sobre la puerta. A la izquierda, la entrada, en arco, al zaguán de un "corral" típico o casa de vecinos. Como podemos observar se trata de una temática muy recurrente en los libretos que tratamos.

PALACIO.....CASA DE VECINOS

ARISTOCRACIA.....PUEBLO

Fiel retrato de la vida y de la obra de Rafael de León, joven aristócrata que busca en el pueblo la fuente de inspiración para su obra.

Es por la tarde. Verano. Época actual.

(En escena Pepe, conocido como "el maestro Cerote", de unos cincuenta años, en mangas de camisa y con un mandil, está sentado en una silla baja, ante una mesita de zapatero remendón sobre la que hay herramientas, cajas de clavos, un infiernillo de alcohol, y todo lo que se emplea generalmente en el oficio...En el suelo, ..., profusión de zapatos y botas viejas amontonadas...Pepe tiene encima de las rodillas una piedra de río,..., sobre la que machaca un trozo de suela a golpe de martillo, mientras canta):

MÚSICA

PEPE

Con cuatro o cinco pares

De medias suelas

Ya hay tinta y calamares

En la cazuela.

¡Viva er serote,

Pues todo el que currela

Mueve el bigote!

A continuación deja de cantar para atender a una rapaza llamada María Piñones, destartada y pobre en el vestir y desastrada en su atavío, incluso lleva un churrete en la cara.

HABLADO SOBRE LA MÚSICA...

María se dirige al maestro remendón:

-Mi tita. Los zapatos que trajo a componé. Que si ha acabao' usté con ellos.

PEPE:

-Han acabao' ellos conmigo.

(...)

Los tiré de asco que me daban

MARÍA:

...¡Con er geniaso de mi tita!

Descarsa va a vení a sortarle a usté...

PEPE:

Que no venga descarsa. Que se ponga esto.
(Le da dos herraduras)

MARÍA:

¿Dos herreaúras?...

PEPE:

*Porque tu señora tita
Tiene una forma de pie
Que es la jaca favorita
De don Arvaro Domé.
(...)
Y lávate esa carita
Que es bonita y no se ve.*

PEPE CANTA:

*Si hubiera remendones
Pa' la hermosura
Tendríamos millones
De composturas.
¡Vivan las guapas
Y viva la pintura
Que tó lo tapa!*

A continuación Pepe expresa un monólogo en forma de diálogo donde habla con el otro "yo"; son dos voces distintas, mientras manipula los zapatos...

Pepe se queja del trabajo que tiene por delante:

(...) Fíjate lo que hay aquí (señala un montón de calzado)
La cordillera de los Andes...

Realiza una relación de los dueños de los zapatos, todos viejísimos:

A éste le farta la puntera.
Se le queó' dentro a su cuñao'
De la patá' que le pegó.

(Coge otro zapato y lo examina. Tiene la suela despegada y colgando)

¡Compare, qué tropezón! Tiene aquí la uña der deo' gordo...

Y se pregunta: -Pero, ¿dónde he puesto yo la pareja de este sapato...?

(Del corral sale un vecino, vstido de gitano húngaro)

Dice: ...Si este sapato es der cojo Melindres, que no abiyela más que un pie...

El vecino la pregunta por la niña y Pepe le contesta: Que no, que no va...

VECINO: Si no es más que esta noche. Y nos dan ocho duros a cá uno por salí en la película de extras.

PEPE: ¡Ni extras no ostras! Mi niña no se pierde una noche de dormí porque no quiero yo.

VECINO:

...Usté es un padre tirano y crué que tiene a su hija cautiva, sin permitirle que hable con su novio.

PEPE: ¡Mardita sea! ¿Qué novio?

VECINO:

¡Ese que vive ahí! El hijo der Duque der Guadarquiví. ¿O es que le parece a usté poco el hijo de un duque?

PEPE:

Ni duque ni rey...Está por vení ar mundo er que a mi niña se la meresca.

El vecino, nada contento, con la actitud del padre posesivo dice:

*¡Vesinos! ¿S'habéis vestío?
Pues vámono a rodá;
Pero antes, amigos míos,
Le tenemos que cantá
Las verdades a este tío.*

MÚSICA

LA NIÑA ZAPATERA

(Por el arco sale un nutrido grupo de Vecinos y Vecinas, vestidos todos de gitanos de fantasía que se encaran con el maestro Cerote y le cantan:

*A decirle hemos venido
Cuatro cosas al oído
Referente a Trinidad...
Que anda triste y ojerosa
A pesar de ser la rosa
Más bonita der corrá.*

*Y que es usté un padre bastante severo
Y guarda a la niña como un carcelero.*

(...)

*Ya pué ponerle, señor , Cerote, puerta y barrote a Trinidad.
Con la gracia de aquellos ojos, abre el cerrojo de la ciudá.
¡Ay, qué guapa la niña Zapatero,
Que en esta primavera
Se tiene que casá!*

(...)

PEPE

Ya tengo ar populacho en contra. Esto va de primera, corasón mío. Ahora un güen sofión a la aristocrasia, (se abre el postigo del Palacio) que ya está aquí... y de duquesa te veo cuando yo levante er deo'.

(Por el postigo sale Mariano de Loja y Pantoja, Duque del Guadalquivir,..., bien vestido y con una flor en la solapa. Se acerca a Pepe...) Se trata de un aristócrata que anda en deuda por su mala cabeza.

Dice el marqués dirigiéndose al zapatero:

*...Soy tu amigo desde chavá, que bien me lo critica la aristocrasia;
y me gusta echá un rato contigo y tomarnos una copa, y no se estremecen por ello las ruinas de mis castillos feudales.*

Pepe le critica la vida de derroche que ha llevado:

*...¿No te da vergüenza, duque der Guadarquiví, que tó lo has tirao'
y estás viviendo de lo que gana tu hijo como piloto aviadó?*

MARIANO

(...) De él...quiero hablarte.¡ Y que tenga yo que desendé a pedirte pa' mi hijo la mano de tu niña!

PEPE

Pues no descieras, porque no te la voy a dá.

MARIANO

Pero, ¿es que un sapatero remendón le va a hasé un desaire ar Duque der Guadarquiví? Los muchachos se quieren, ..., mi hijo es muy bueno y yo no le doy ese disgusto.

PEPE

Mayó se lo vas a dá cuando vengan a embargarte la casa...

Mariano reconoce sus errores y arrepentido dice:

...Y acabaré pegándome un tiro...

...Pero antes quisiera dejá colocao a ese hijo de mis entrañas.

(Llega Luis, joven con uniforme de piloto de la aviación civil)

PEPE:

Lo vas a colocá debajo er puente cuando te quiten er palasio.

Interviene Luis:

A mi padre no hay quien le quite su palasio, como a usté no hay quien le quite su simpatía...

(...)

Le tengo yo a usté una admiración y un cariño...

Mariano le confiesa a su hijo su preocupación.

MARIANO A LUIS:

...Es que tú no sabes...

LUIS

Que jugaste y perdiste. ¡Qué le vamos a hasé! Es una deuda de honó que se liquida y en paz.

...Los brillantes de mi madre. Se venden y se pagan.

...Ella me los dejó para la que un día tenga que ser Duquesa del Guadalquivir. No son necesarios. Mi novia es humilde y tiene brillantes en las luces de sus ojos.

Mariano, conmovido ante las enternecedoras palabras de su hijo, se dirige a Pepe el zapatero y trata de abrazarlo. Éste le dice:

A mí no m'abrasas, que yo no me enternesco. Quítale a tu hijo las intensiones de la novia humirde...no se te orvíe. Mi niña es la hija de un plebeyo. Y no quiero yo que los marqueses...se sargan de los cuadros pa' meterse con ella.

Anochece del todo. Es la hora del amor, la hora del encuentro, la hora del canto...Se enciende alguna luz dentro de las casas y en los callejones y, asimismo, una débil lámpara en el muro, sobre el arco del corral.

El postigo del palacio se abre y sale Luis, se acerca al arco y hablando hacia el interior dice:

DECLARACIÓN DE AMOR EN LA NOCHE (LA HORA DE LOS ENAMORADOS)

Con sus manos amorosas

*Me entregó la madre mía
Cientos de piedras preciosas
Con las que ceñir las rosas
De tu frente, pretendía.
Vientos de mala fortuna
No lo quisieron así
Y hoy se van una por una
Las filigranas de luna
Que guardaba para ti.
Novia humilde, clara fuente
Del sevillano corral:
Deja que mi amor intente
Robarle al cielo un caudal
Para ceñirte la frente
Con la corona ducal.*

MÚSICA
¡AY, TRINIDAD!

(La letra de la canción plagada de imágenes, comparaciones y metáforas de gran belleza literaria)

EXALTACIÓN DEL AMOR, TEMA ETERNO EN LA LITERATURA Y EN LA VIDA.
AMOR ROMÁNTICO...

Veamos algunas estrofas de la copla:

I

*Esta noche que no hay luna
"Alma, vida y corazón"
Las estrellas una a una
Robaré como un ladrón.
Y te haré un collar precioso
Con luceros engarzados (...)*

ESTRIBILLO:

*(...)
Yo no sé por qué será,
Cuando pasan por mi vera*

*Las palomas mensajeras
Van diciendo: Trinidad.*

II

*Los oscuros temporales
Se me vuelven claridad,
Pues mi torre de señales
Son tus ojos, Trinidad...*

La plazoleta y los callejones, se iluminan de una manera irreal, creando un ambiente de mágicas sensaciones. Se abren las puertas del palacio, cuyo interior aparece fuertemente iluminado con una espléndida lámpara.

MÚSICA

(Salen dos Heraldos, maestresalas...que anuncian, sobre un fondo musical a las diversas Damas nobles de épocas pasadas, que irán saliendo de dos en dos...)

Las Damas cantan...

CANCIÓN DE LAS DUQUESAS

*Toda Sevilla ya está enterada
Y para el pueblo no es un secreto
Que anda muy falto de meollada
Nuestro querido tataranieto.
Que ahora pretende-¡Vaya lagarto!-
Hacer jirones nuestro apellido
Con una boda de tres al cuarto
Que en la cabeza se le ha metido.*

(...)

ESTRIBILLO:

*Marianito de Loja y Pantoja,
Sexto Duque del Guadalquivir,
No queremos que tiñas de roja
Nuestra sangre color de zafir.
Las lises de sus cuarteles,
¿Cómo puede un caballero
Transformarlas en claveles
Para la hija de un zapatero?
Marianito, por Dios, no seas zote,
Que es un crimen atroz convertir
A la niña de Pepe Cerote
En Duquesa de Guadalquivir.*

II

*Pues una niña tan pobretona
Que hasta con flores se adorna el pelo,
No se merece la muy bribona
Esta corona de nuestro abuelo...*

(Por el arco del corral sale Trinidad, bella muchacha que lleva un lujoso vestido de andaluza y una flor en la cabeza. Se encara con el grupo de damas y les dice) :

*Durmiendo estoy en mi cama
Y en mi sueño me decía:
Arguien de fuera te llama
Disiéndote perrerías.
¿Puedo yo sabé, señoras,
Por qué motivo espesía
Vienen a tan altas horas
Ofendiendo a Trinidad?*

(...)
MÚSICA
CON UNA FLOR EN LA CABEZA

I
*Yo no tengo un castillo famoso
Con butacones
De pergamino,
Ni catorce apellíos' gloriosos
Ni galeones
Ultramarinos.
Yo no tengo cochero y lacayo
De mascotas con escarapela,
Ni una jaula con un papagayo
Que un virrey le mandara a mi agüela.
Mas ninguna dinastía
Le iguala a mi condición
Porque llevo a Andalucía
Dentro de mi corazón.*

ESTRIBILLO
*Con una flor en la cabeza
Se engalana mi persona
Y me parezco una marquesa
Que s'ha puesto la corona,
Viejesita, pobre o siego
Que llega a mi cuchitrí,
Por dos chavitos que le entrego
Me nombra su emperatrí.
Con er yanto en las mejillas
Contemplo la pena ajena
Y me cantan en Sevilla
Saetas por seguiriyas
Iguá que a la Macarena...
(...)*

(Pepe y Mariano vuelven cogidos del brazo).

MARIANO:

*Yo lo que te digo a a ti,
Que er pueblo y er señorío
Necesitan conviví.*

(...)

Amanece. El compás de la música va marcando las gradaciones de la luz. Toda una sinfonía de bellas sinestesias: goce para los sentidos.

María Piñones llega por un lateral. Trae al brazo un cestillo... lleno de libros. Pregona, cantando...

MARÍA

Vecinos, a levantarse,

*Que es la hora matutina:
Los sueños que hayáis zoñao
Mi libro los adivina.
Er que zueña que las purgas
Sartan por er corredó,*

*Si juega a la lotería
Le toca er premio mayó...*

Sale Pepe del Corral...

PEPE:

*¿Te quieres callá, escandalosa,
Que está mi niña durmiendo y a mí m'has despertao',
Con la noche que he pasao' y los dramas que he soñao'?*
MARÍA:

Pos cómpreme usté er Libro de los sueños que lo explica tó.

PEPE:

*¡Sueños! ¡Vanas ilusiones que forjan las criaturas!
Luego amanece y te pones
A echá palas y tacones
¡No tenemos compostura!*

(Llega Jerónima de Loja y Pantoja, solterona solterona estirada y no mal vestida.)

JERÓNIMA

Una vergüenza para la Historia...La lezna de Serote clavada como
un puñá en el escudo de los Guadalquivires.

JERÓNIMA (hermana del Duque) se dirige al zapatero en estos términos:

¿No se figura usté a qué vengo?

PEPE A JERÓNIMA:

*¿No me lo vi a figurá
Si er poeta lo remacha?
"Para un viejo, una muchacha
Tiene el pecho de cristá".*

JERÓNIMA:

Muy agradecida; (...) pero no soy una muchacha...ni usté
tampoco un viejo.

PEPE A JERÓNIMA:

Yo soy er tío más afortunao' que come rábanos a la orillita der
Betis (...) Por no haberme casao' de segundas y tené sentaíta a
mi vera una gachí que pone er mingo der lune ar domingo por lo
guapa que es y por lo bien que huele.

JERÓNIMA:

¿...Va usté a hacerme el amó?

PEPE:

*Le voy a hasé unos sapatos
De rosa, lirios y clavé
Para que usté los deshoje
Con los dedos de los pié.*

JERÓNIMA

...No ensienda usté mis rubores con er fuego de sus ditirambos.

PEPE:

Lo que pasa es que un mísero plebeyo no puede abrí la boca pa' desirle a usté:

*¡Ay, Jerónima de Loja,
Que de por vida soltera,
Su rostro er llanto le moja
Por no tené quien la quiera!*

(...)

*¡Jerónima que te pasas
Los años en er barcón,
Si eres valiente y te casas
Con un triste remendón,
Ya Jerónima de Loja
Tendrá un cariño a su vera
Y una mano que recoja
Su parné cuando se muera!*

Jerónima, en verdad, trata de separar a su sobrino de Trinidad. La diferencia de clase es un obstáculo, a pesar de que los enamorados se quieren con delirio.

ES UN AMOR DESINTERESADO.....UN AMOR ABSOLUTO

UN AMOR ROMÁNTICO: que va más allá de cualquier barrera o impedimento impuesto por las convenciones sociales.

Aunque Jerónima añade que el impedimento de ese amor no es sólo por la diferencia de clase, sino también por el poder, por el dinero:

-Amó sin dinero se enfría en llegando enero.

Le está está pidiendo, suplicando a la joven el mayor de los sacrificios.

Le ofrece dinero. La joven se rinde por amor: ¿Cuánto?

JERÓNIMA:

Diga usté la cantidad...

TRINIDAD:

Por trescientas mil pesetas no vuelvo a mirá a la cara a su sobrino de usté.

JERÓNIMA:

Pues voy a desirle a mi sobrino que no la vuelva a molestá...

Pepe escandalizado reprocha a su hija su proceder no sabiendo que la muchacha ha realizado todo un acto de renuncia, sacrificio y generosidad por amor, como veremos:

...¿No te da a ti pena de ese muchacho?...

Te escupirán en la cara er padre y el hijo. Y no te podré defendé...

...Con er dinero en la mano...

MÚSICA

CON EL DINERO EN LA MANO

I

TRINIDAD

*Por quererte vida mía,
Yo me acabo de perdé,*

*Y además pa' toa la vía
Tú me vas a aborresé...
De mi nombre estoy segura
Que harán pronto paz y guerra,
Sin sabé que soy más pura
Que la nieve de la sierra...*

ESTRIBILLO

*Cariño, juré a un cristiano
Y lo acabo de vendé...
Con el dinero en la mano
Como Judas me quedé.
No publiquen mi sentencia,
porque más de cuatro veces,
por mó de las apariencias
se engañan hasta los jueces.
Por claro que lo estés viendo
No me condenes, serrano,
Mira que me estoy muriendo
Con el dinero en la mano.*

II

*Tú te vas a vorvé loco
Y de mí mardecirás,
Y después poquito a poco
Mi queré orvidarás.*

*Pero en cambio yo, mocito,
En lugá de despreciarte,
Tu cariño como un grito
Llevaré por todas partes.*

Luis, ante tal desengaño, se muestra aparentemente frío...: (...) ya pasará.
Entretanto Jerónima trata de distraerlo:

-...yo he sitado aquí a unas cuantas muchachas de buena sosiedá...

MÚSICA

(Por un lado llega un numeroso grupo de señoritas sevillanas...)

LA MANCHA DE LA MORA

I

DAMITAS

*No te aflijas, mi niño bonito,
Que eso es cosa frecuente en la vida,
Al principio se sufre un poquito,
Pero luego se pasa enseguida.
Que Sevilla es un nido de flores
Y si alguna se mustia en verano
Quedan otras de vivos colores
Que al alcance tendrás de la mano.*

LUIS:

*Cuando estaba convencido
Que mi amor era un altar,
De mi sueño más querido
Me ha venido a despertar.
Y la vida me ha enseñado
Que el cariño es como es...
Y la torre que has soñado
La derriba el interés.*

AMOR CIEGO.....DESENGAÑO.....DESILUSIÓN

---POR DINERO---

MENTIR POR AMOR:

ES EL AMOR VERDADERO QUE FINGE POR ENTREGA ABSOLUTA, MATANDO SU ILUSIÓN, SU CARÍÑO.

Es una forma de morir de amor...

LUIS:

*¡Ay, Sevilla mi Sevilla,
Qué milagro de ciudad!
Con su sol de maravilla
La mentira hace verdad.
Ha colgado banderolas
Del cancel de mi dolor,
Ya mi pena no está sola:
Tengo un cante y una flor.*

DAMITAS

*Sevilla es divina y maravillosa,
En cualquier espina te pone una rosa.*

(Aparece en escena Trinidad que, muy desconsolada, se echa a llorar. Del Palacio sale Mariano que se detiene al ver a Trinidad).

Se descubre el “enredo” y la buena voluntad de Trini que es capaz de darlo todo, su propia vida y dignidad, por amor. Ese amor absoluto que observamos en las heroínas de la literatura romántica.

MARIANO

No llores, mujé...Presume con la sonrisa en la cara, que pa’ eso te has burlao’ del hijo de un duque (...) ¿Cuánto has ganao’ con er negocio?

TRINIDAD

Lo suficiente para traerle a usté er pagaré que le firmó a Bonifasio el prestamista...

Trapicheos de una niña sapatera que ha vendío er cariño de su novio pa’ que su novio no tenga que vendé la corona y los sarsillos que adornaron el rostro de su madre...

Mariano loco de emoción dice:

...¡Trinidad! ¡Mírame y no llores!
(...)

*¡Castillos tené quisiera
Y en ellos escogería
La torre más altanera
Para poné tu bandera
De reina de Andalucía!*

Mariano siente la necesidad de descubrir la verdad, la nobleza de alma de Trini y su sacrificio por amor.

¡Hijo!...¡Hijo!

A continuación suena la música...

EL LIBRO DE LOS SUEÑOS

I

(Canta Trinidad)

*El Libro de los Sueños
Comprármelo, vesinas,
Que es un jardín risueño
Cuajao' de rosas finas...
Los míos, sin embargo,
¡ay, mi queré!
Han sío' tan amargos
Como la hié'...
De gloria coronaron
Mi juventú
Y al despertá me clavan
En una crú'.*

ESTRIBILLO

*Disen sabios y doctores
Que los sueños, sueños son
Y quien sueña con amores
Lo despierta una traición.
Por tu amor yo estaba loca
Y aquel sueño era verdá,
Las palabras de tu boca
Me han venío a despertá.*

*Por poné todo mi empeño
En quien no lo meresía
He dormío este mal sueño
Que me va a costá la vía.*

II

*Soñando estoy despierta
Sufriendo tus desdenes,
Se va quedando muerta
La sangre por mis sienes.
Quisiera estar dormía*

*Para no ve la pena y la agonía
De este queré.
Mi sueño era un delirio:
Luna y rosá.....
Corona de martirio
La madrugá.*

Podemos apreciar como una constante en la tipología de estos libretos, pertenecientes a diferentes décadas, la PENA NEGRA, EL DOLORIDO SENTIR... LA PENA DE AMOR QUE CANTAN LOS POETAS DESDE LA LÍRICA TROVADORESCA.

IMÁGENES CONSTANTES DE AMOR Y MUERTE

Se iluminan los callejones, en los balcones y en las rejas profusión de flores y pañuelos bordados...Y hasta la banquilla der zapatero se pone como una azotea en er mes d'abrí.

Y llega er señor Duque der Guadarquiví con tós los arreos de las grandes alcurnias.

Sale Mariano y se detiene ante el arco del corral.

MARIANO

*A Buscarte vengo, compadre Cerote,
Pues por la nobleza de tu Trinidad,
Desde este momento cambiarás el mote
Por el de Vizconde de Vetepallá'.*

(Entre tanto, sale Cerote del corral ataviado con un fantástico ropaje...)

Se produce entre ellos un fuerte rifirrafe cuando Cerote le declara el amor que Jerónima, su hermana, siente por él.

De nuevo la lucha de clases. Se habla, incluso, de duelo; el Duque no puede consentir que su hermana, de noble estirpe, declare abiertamente su amor a un plebeyo.

NOBLEZA.....PUEBLO

BLASONES

PALACIO.....CORRAL

Al parecer todo ha sido un sueño...

PEPE:

¡...Pa' que la virtuosa hija del maestro Serote tenga tiempo de vestirse de otra cosa!

MÚSICA

(Del Palacio iluminado en su interior, salen numerosas Damas espléndidamente vestidas y algunos Caballeros con trajes de embajadores imaginarios... Sale del corral Trinidad vestida como una duquesa de ensueño. Y más tarde se incorpora Luis.)

EL CARIÑO NO ES DINERO

TRINIDAD

Yo soñaba con la luna

Tú soñabas con el só,

Y soñábamos a una

Con ser uno, siendo dos.

(...)

Dos barquitos por la má,

Que a pesar de los pesares,

*Se tenían que encontrá.
(...)
Desde que éramos pequeños,
Nuestro amor estaba escrito
En el Libro de los Sueños.⁴¹³*

II

LUIS

*Una estrella de brillantes
Yo soñaba para ti,
Y volé cielo adelante
Hasta que la conseguí.*

*Yo robé del firmamento
El lucero vespertino
Y sin rosa de los vientos
He dejado a los marinos.
Que por ti, mi Trinidad
Soy ladrón en los caminos,
En el cielo y en la má.*

⁴¹³ También en estos textos se habla de sueño, ya desde el título. Los sueños, esos sueños que Quevedo llamaba a sus fantasías literarias, producto de la imaginación creadora. Abandonarse al “sueño” es como ascender por una escala al mundo ideal, donde las cosas se nos presentan con una mágica luz y en donde están ausentes la pena y el sufrimiento otorgándonos la posibilidad del cumplimiento de nuestros deseos y esperanzas. La actividad onírica se hace presente en este texto del poeta Rafael de León. Soñar despiertos...El el sueño, un refugio intemporal contra el dolor de la vida. El sueño salvador, que es el jardín del amor y de “la eterna primavera” decía Machado. El consuelo del sueño, ante el dolor cuando el corazón rebosa de llanto.

Los sueños de amor, es el milagro del vivir en un mundo mágico, misterioso...

*Si vivir es bueno
Es mejor soñar,
Y mejor de todo,
Madre despertar. (CLXI, 318)*

Quisiéramos señalar esa ecuación en Antonio Machado:

Amor=Primavera=Luz-Resurrección. Es la fusión de los amantes con la naturaleza, en primavera:

*Tejidos sois de primavera, amantes
De tierra y agua y viento y sol tejidos.
La sierra en vuestros pechos jadeantes,
En los ojos los campos florecidos.*

SOÑAR CON LA LUNA

SOÑAR CON EL SOL

(Los astros, un mundo lejano, cósmico y desconocido).

EL AMOR.....EL SUEÑO

AMOR IDEAL

Soñaba Estrella de brillantes...Acensión al mundo de las ideas. Es toda una metafísica del amor. Lucero, firmamento, cielo y mar, juegan en un mágico cruce donde el proceso erótico asoma, como incremento del caudal de la vida.

ACTO SEGUNDO

PRIMER CUADRO

Ambiente:

Decoración de campo con un cortijo andaluz. Trigo salpicado de amapolas. Efervescencia de la NATURALEZA, tan ligada a la erótica del AMOR. Es de día. LUZ...

EXALTACIÓN DEL AGRO ANDALUZ.

No existe hilo de continuidad argumental con el acto primero, aunque las constantes continuidades temáticas y espaciales..., constituyen una constante, como podemos comprobar.

(Aparece en escena una bella mujer, Paca Mora, con un traje en el que se suma la elegancia y el tipismo).

MÚSICA

Canta:

PACA MORA

I

*Madrugá del mes de mayo
Cuando los trigos peina la brisa,
Paca Mora va a caballo
Entre los toros de su divisa.
De lejos la van siguiendo
Los ojos negros del mayorá
Que ha tiempo la está queriendo
Sin que su boca le diga ná.
La niña también le quiere,
Mas no lo deja entrevé,
Y antes morirse prefiere
Que publicar su queré.*

ESTRIBILLO

*Paca Mora, ¡ay, Paca Mora!
Yo sé que te dan llorando las claritas de la aurora.
¿No estás viendo, compañera,
Que el secreto de tus labios lo delatan tus ojeras?
Deja a un lado los blasones
De tu orgullo y condición,
Y abre puertas y balcones
Pa' alegrar tu corazón.
Hazme caso, Paca Mora,
Y que no te den llorando las claritas de la aurora.*

II

*Paca Mora va a caballo
Soñando alegre con un "Te quiero"
Y de pronto iguá que un rayo*

*Le sale un toro por el sendero.
 Corrió el mayoral celoso
 A la defensa de su queré,
 Por pronto que quiso el mozo
 Llegó la muerte primero que é.
 La niña ya en la agonía
 Sonríe al verlo llorá
 Y en la mañana sombría
 Corre volando un cantá.
 ESTRIBILLO
 Paca Mora, ¡ay, Paca Mora!
 Por ti se quejan llorando las campanas de la aurora,
 Y la alondra mañanera
 Va diciendo a la amapola: ¡ay, qué pena, compañera!
 ¡Qué desgracia de ese toro!
 Que en la sombra y a traición,
 Me robó la flor de oro
 Que nació en mi corazón.
 ¡Qué penita, ay Paca Mora!,
 Por mi amor están doblando las campanas de la aurora.*

AMOR.....MUERTE

CORTIJO ANDALUZ

LA NATURALEZA PARTÍCIPE DEL AMOR Y LA MUERTE

EL TORO⁴¹⁴.....EL DUELO

⁴¹⁴ El mundo de los toros constituye un arraigado símbolo en nuestra cultura. Todos sabemos que lo plasman en sus obras pintores, músicos y poetas...

En el año 1964, Agustín Lara que hizo su segundo viaje a España, era muy aficionado a los toros. Recordemos cómo se alude a ese mundo en su famosa canción *Granada: Granada, tierra ensangrentada/en tarde de toros.../*. Siempre que su inspiración se lo dictaba, un buen argumento era para él la fiesta brava.

Conchita Piquer en 1948, en su espectáculo *Tonadilla* cantaba *Ojitos de sol y sombra* de Q.L.Q. : *Hay un cartel de feria/ que a ti te nombra. /¡Ay, niño de los ojos/de sol y sombra!/Olé, "s'entrañas"/que pones banderillas/con las pestañas*. Una original manera de utilizar el lenguaje taurino metafóricamente, lo que resulta usual en letristas y poetas de la época.

Ya en los años 50, Conchita Piquer estrenaría la farruca *Salero de España*, del espectáculo homónimo al que nos hemos referido en páginas anteriores, cuyo estribillo se refiere al mundo del toro: *Salero de España, salero/ derraman los toreros/cuando juegan a morir...*

Asimismo en dicho espectáculo Concha cantaría una de sus más emblemáticas canciones *Con divisa verde y oro*. Aquella "ganadera salmantina" en quien se inspiró la copla, al parecer, era una dama de gran belleza y personalidad, llamada Pilar Sánchez Hernández. Más conocida en el campo charro por toreros y ganaderos como Pilarín Coquilla, apelativo que aludía al nombre de la ganadería de su familia y al de la finca donde pastaban las reses. Dicha ganadería procedía del conde de Santa Coloma y la adquirió Francisco Sánchez en 1916, padre de nuestra protagonista. (Pilar era una mujer de ideas liberales, y muy adelantada a su época. Poco le importaba el qué dirán y montaba a caballo, participaba en tientas, toreando...)

El célebre pasodoble *Romance de Valentía* se estrenó en el espectáculo *Puente de Coplas*, creado para Concha Piquer en 1957: *Embiste, toro bonito,/ embiste por caría, morir se me importa un pito/ pues nadie me iba a llorá...*

LA TRAGEDIA

Podemos advertir como en la reproducción de éste y otras letras, se mantiene la grafía original, según el habla andaluza, como alguna otra licencia del habla coloquial, como es el caso de “se me importa...”

Todos sabemos que Rafael de León era hombre de extensa cultura y, por tanto, incapaz de atropellar las normas gramaticales y únicamente se servía en sus textos del gracejo de las gentes de su tierra para, en las ocasiones que el argumento lo requiriera, saltarse a la torera el buen uso del castellano. Son muchos, de otro lado, los pasodobles que Juanita Reina dedicó al mundo del toro. Recordemos, por ejemplo, la *Canción del ole*, donde se alude a que es una expresión puramente nuestra, indistintamente pronunciada con el acento agudo o sin él, que tanto se escucha entre los aficionados taurinos para, a modo de exclamación, ensalzar una buena faena: *¿Dónde hay un sabio que explique/ lo que quiere decir ole,/si el ole es como un repique/de palillos españoles?*. Y el estribillo: *El ole es una palabra/que no tiene explicación; el ole es como una rosa/que sale del corazón*. Esta copla de los autores Q.L.Q. la estrenó Juanita Reina en su espectáculo *Solera de España* en el teatro Eslava de Valencia, el 30 de septiembre de 1943.

Francisco Alegre es otro de los pasodobles dedicados al mundo del toro y uno de los más difundidos que Juanita Reina estrenó en su espectáculo *Solera de España nº 3*, el 31 de octubre de 1945.

Recordemos el popular estribillo: *Torito bravo, no me lo mires de esa manera/deja que adorne tus rizos negros con su montera. /Torito noble, ten compasión/ que entre bordao'/ lleva enserrao'/ Francisco Alegre jolé!/ mi corazón*.

Otro pasodoble cumbre en su repertorio es *Capote de grana y oro*, dedicado a Manolete que, aunque no se le nombra, es sin duda el destinatario. La versión original, crada para Juanita Reina, figura dentro de su espectáculo, ya referido con anterioridad, *La niña Valiente*, estrenado el 15 de noviembre de 1951, en el teatro Calderón de Valladolid.

Juanita Reina cantó también el referido pasodoble *Paca Mora*, cuya letra ya hemos reproducido.

Del espectáculo *La Niña Valiente*, como ya vimos, es también el pasodoble *Filigrana de oro puro*, cuyas últimas estrofas, eran: *Una corría de toros-¡qué tronío! / madroñeras, cascabeles.../Vi de repente su nombre y apellido' / relumbrando en los carteles. / Corre, cale, calesero, ve liger/ por la puerta de cuadrillas!./¡Ay, que te quiero, Platero, que no te quiero torero/te lo pío de rodillas! / ¡De pena me muelo!*

En el espectáculo de 1956, *El patio de los luceros* Juanita Reina dio a conocer las *Chufliyas de Costillares*. Donde volvemos a recordar al legendario torero, que tanto gustaba a la Duquesa Cayetana de Alba. Habían transcurrido nada menos que ciento cincuenta años de la muerte y los compositores seguían homenajeando al inventor de volapié.

Los autores alcanzaron un rotundo éxito con la composición que crearon para Juanita Reina, *Madrina*, incluida en su nuevo espectáculo *Coplas de Rosa Pinzón* (1961). Una marcha que la artista recordaba así: “Rafael de León me escribió un pasodoble dedicado a aquel rejoneador que se mató y se llamaba Rafael Guardiola, del que era primo. Su padre, precisamente, me regalaría luego el coche de caballos cuando me casé. Pues bien, cuando éste escuchó la canción lloraba y decía jole! a la vez. Pero la familia Guardiola no veía bien que se estrenara aquella copla pues decía que aún tenían abierta la herida causada por aquella desgracia. Yo me desmoralicé, pues era una canción que me había gustado mucho y al verme en ese estado, Rafael de León me dijo que no me preocupara”. (Román, Manuel: *La copla y los toros*, op. cit, p. 128 y Pérez Ortiz, María Jesús: *Juanita Reina, un estilo una época*, op. cit, p. 98). Por tanto, el pasodoble *Salvador Guardiola* jamás fue estrenado. Y a Juanita le compuso una de sus más sentidas creaciones: *Madrina*.

Recordemos parte de la letra de dicha marcha: *Rondabas por mi dehesa/ y un día me hablaste/ llegando a mi altura: / Su buen corazón, condesa, / hará que en el toro yo sea figura...*

Y el estribillo: *No sabes de mi amargura/ pues tu locura sólo es el toro/ y a solas me bebo el llanto/ de tanto y tanto como te adoro./ Madrina sin un lucero, / madrina sin un ¡te quiero!/ mas nadie no se imagina/ que el hombre de mi corazón/me llame sólo madrina*.

En 1962 nació el pasodoble, *Silencio por un torero*, cantado por Juanita Reina en memoria del torero Joselito Gómez Ortega, *Gallito* o *Joselito*. Juanita lo cantó por primera vez en su espectáculo *Olé con olé*, estrenado el 11 de octubre de 1962 en el teatro Cervantes de Málaga.

Recordemos: *Parece que está dormío/ ¡Dis mío!, en su capote de brega/ y por Gelves viene el río teñío/ con sangre de los Ortega*. Y el estribillo: *Y Sevilla enloquecía/repetía a voz en grito/¿Pa' qué quiero mi alegría (bis)/si se ha muerto Joselito?*

De nuevo dos clases sociales: La dueña de la ganadería de reses bravas y el Mayoral.....EL AMOR.

Existen muchas coplas cuyos ingredientes fundamenteles son EL AMOR Y LA MUERTE...EL TORO QUE MATA... Amor entre la dueña de la ganadería de reses bravas y el torero que se inicia: *Madrina, Condivisa verde y oro...*; la serie resultaría interminable.

SEGUNDO CUADRO

Otra estampa lírica escenificada. Cambio de ambientación. Pero todo contribuye a la exaltación de esa "FILIGRANA ESPAÑOLA".

ESPACIO:

Ermita de San Antonio de la Florida, en medio de una frondosa arboleda. Es de día.

Muchachas de pueblo castellanas bailan y cantan:

LAS HIJAS DE LA BALBINA

I

(...)

*El novio de faja y trigo
Que me hablaba con buen fin,
De vez de casar conmigo
Se ha metido a bailarín.*

(...)

II

*No hay en mi pueblo hoy en día
Nadie que esté enamorado;*

*Todos por la bulería
Dan a la novia de lado.*

(...)

Anda de moda el folklore, el baile y el cante y los novios se sienten atraídos por la música y se olvidan del amor.

Llega doña Balbina, acompañada de sus dos hijas, todas del mismo pueblo que las anteriores.

BALBINA

-...¿Para qué sos queréis casar? ¿Pa' que sus ocurra lo que a mí me pasó con vuestro padre? Vosotras teníais novio y yo marido, y nos quedamos sin los tres a un tiempo. Miá si fue sonao' que hasta en romances lo cuentan...

*Novios tienen y bien majos
Las hijas de la Balbina.
Floreados y cantares
Les echan desde la esquina.
Con mu' buenas intenciones
Les hablan de desposar;
Se juntarán las dos bodas
Pa' la fiesta del Pilar.*

*Pero el folklore ha llegado
-guitarra, bailes y canción-
Los novios ya no le prestan
A las novias atención;
Que tienen puestos los ojos
Ca' uno en su bailarina...
¡Se quedan pa' vestir santos
Las hijas de la Balbina!*

*El padre de las muchachas
Dice que no lo consiente
(...)
Y en vez de echar a los novios
Del teatro a puntapiés
¡Se van con la compañía
De bailarines los tres!*

*-El folklore es una rosa
Que tiene mu' mala espina-
Van diciendo con su madre
Las hijas de la Balbina.*

Las niñas están tristes y lloran su soltería.

Balbina dice:

(...) ¡Ná de llorá!

A quedarse solteras que es como se está mejor. Y viuda. No digamos...Viuda matafórica pues piensa que a esa panda de titiriteros cualquier día les pasa algo.

Se presenta Francisco que ahora le llaman Francis...

BALBINA:

¡No te acerques a mis hijas, que las manchas de pecao'!

Es el mundo licencioso de la farándula, del mal vivir; el artisteo' tiene connotaciones negativas...

Teóricamente, el padre, se quedó para vigilarlos y salvarlos.

Ganó mucho dinero como "empresario".

FRANCISCO

¡Gané dinero a montones! ¡Los billetes apaleo! ¡Traigo pa' ti los millones!

(...)

Y para que no me exijas que yo sufra tus desdenes, ni con venganzas me aflijas, te traigo-y aquí los tienes- a los novios de tus hijas.

(Entran en escena los novios vestidos con ricos trajes a la usanza de Castilla).

Sigue diciendo Francisco:

*No pongáis carita huraña
Que son buenos españoles
Y bailando en tierra extraña
Lo mismo le daban oles
Que decían ¡Viva España!*

MÚSICA

Las Niñas y los Novios se reconcilian y bailan una danza castellana llena de belleza y brío...

TERCER CUADRO

Sale una Mocita Andaluza vestida con gracia y garbo y canta. Salen dos muchachos vestidos de corto que bailan con ella.

Aparece LA CÁRCEL (la trena) , una cárcel física con connotaciones de cárcel de amor. Ello nos conduce a los CELOS tan ligados al AMOR, en la literatura de todos los tiempos, en la literatura popular y en la vida misma. *(Sobre un cielo de tormenta,/ cárcel fría y tenebrosa/donde está la Amante esposa/de uno que sale y nos cuenta:)*

¡NO LA SUELTES, CARCELERO!

UNO

*Nos casamos en abrí...
Er día de San Isidro
Hubo que enserrarla aquí.
Que no fue por insendiaria
Ni tampoco por ladrona;
Fue por el delirium tremens
Que i'ha dao' por mi persona.
Detrás de esas rejar firmes
Está lo que yo más quiero...
¡Por las ánimas benditas
No la suertes, carcelero!
(...) llévale lo que te pía,
Que no le farte de ná,
¡pero por la salú tuya,
No la vayas a sortá!
Pues me quiere de una forma
Que no sabe darme un beso
Si no está con las dos manos
Apretándome er pescuezo...*

CUADRO CUARTO

Sale una Mocita Andaluza vestida con gracia y canta con gran salero. Durante el número salen dos muchachos que bailan con ella...

MÚSICA

QUE NO TE LO DIGO

I

*Mi familia se empeña
En que no te hable a ti
Y ande siempre a la greña
Sin dejarme viví.
¿Dónde estás?...¿Quién te ha mirao'?*

¿Qué has tardao'?
Tú te has visto ya con é...
Y están mi madre y mi abuela
Siempre en vela
Acechando este queré.

Es constante el tema del amor, los enredos, la familia celosa...y el "casorio"..., que toda muchacha enamorada desea.

QUINTO CUADRO

Fachada de casa de Sevilla. Reja con flores. Un pasadizo que comunica con otra calle. Es de noche.

(Cuatro Mozos y sus Muchachas aragonesas vestidas a la usanza típica de su región están a la entrada del pasadizo...

Al pie de la reja en actitud del que se dispone a cantar, está Manolo, joven, vestido de corto a la manera de los toreros andaluces de fines del siglo XIX)

MÚSICA

(Hablado sobre la música)

Manolo pretende rondar de amores a la muchacha sevillana. Su plática está llena de ingenio, sabiduría y belleza cuando se trata de halagar a una mujer.

(...)

Tengo que decir, cantando,
Lo que mi corazón siente
Cuando en la plaza me mira
La niña del Presidente.

(De la casa sale doña Virtudes, señora elegante, con elegancia de la época, entrada en años.)

Cesa la Música

MANOLO

Vengo a rondar a su niña,
Mi señora presidenta;
Le quiero con toa' mi alma.

VIRTUDES

...Voy a aconsejarte
Que el te quiero y el te adoro
Lo guarde pa' cuando deje
De pelear con los toros...

MANOLO

...Yo no espero a retirarme
Para lograr mi esperanza
Ni aunque me clave los cuernos
Un toro en la Maestranza...
(...)

LA NIÑA DEL PRESIDENTE

I

MANOLO (torero)
Junto al camarín de tu ventana
(...)
Te vengo a jurar
Si no me quieres, sevillana,
Por un toro
Me dejo matar.

...Y va diciendo la gente...
Ya no hay rosas en Sevilla
Y va diciendo la gente
Que las tiene en su mejilla
La niña del presidente.
Ya no hay rosas en Sevilla.

II
A mí no me asustan en el ruedo
Los toritos
De mala intención;
Pero de tus ojos me da miedo
De bonitos
Y negros que son.
(...)
Es un ramo de hermosura...
La niña del presidente
Es un ramo de hermosura
Con los ojitos más negros
Que los toros de Miura.

HABLADO
Un mozo concluye:
Y ahora, nosotros, mañana,
Que el corazón me retoza
De ver lo bien que se apaña
Sevilla con Zaragoza.

MÚSICA

(Ante la reja andaluza bailan una brillantísima jota las dos parejas de aragoneses, como exaltada demostración del arte popular, en que se unen todas las tierras y las gentes de España).

SEXTO CUADRO

Sale a escena la ENAMORADA vestida con un traje de “zambra” y canta.

MÚSICA

CORAZÓN DILE A LA BOCA

La canción es el hilo conductor de la propia historia. Ese drama en tres minutos nos recrea una situación que se narra, se vive, se canta...ese lirismo narrativo...

El corazón manda y le dice a la boca que calle. La enamorada sufre en silencio un amor que calla, que silencia por no provocar una situación de dolor, de sufrimiento en el hombre que la quiere...

Es uno de los temas de amor más emotivos de León: el fingir, el callar para no provocar dolor, aunque sea a base del propio sacrificio y renuncia... Veamos algunos versos que así lo testimonian.

I

*Quando me lo presentaste como tu mejor amigo
Pongo al cielo por testigo
Que sin habla me quedé...
Me deslumbraron sus ojos con claridades de aurora
Y en el mismo punto y hora
Se me murió tu queré.
Tú no te diste ni cuenta, pero luego en la ventana
Rompí de pronto a llorá
Y a tus por qué por mi llanto respondí: "vuelve mañana",
Por no clavarte un puñá.*

ESTRIBILLO

*Corazón, dile a la boca
Que por piedad no se abra,
Que no diga una palabra
Que voy a volverme loca.
Que lo que ayer fue delirio se me borró de la frente,
Y hoy tengo entre cuatro cirios mi amor de cuerpo presente.
Que no lloro de agonía
Ni por desesperación,
Que mi llanto es de alegría
Por esta rosa encendía
Que nació en mi corazón.
(...)*

SÉPTIMO CUADRO

Entrada abierta de una prisión en cualquier parte de España. Un zaguán comunica con un patio en el que se ven algunas flores. Es de día.

Aparecen en escena ante la puerta de la prisión, José joven de unos 25 años, vestido con modestia. Al parecer sale de la cárcel donde ha sufrido pena por un delito que podríamos llamar de amor, por culpa de una mujer a la que adora. ¡Cuántas veces aparecen en los textos de León la trena, la cárcel también metafórica, "cárcel de amor"...! Con él está el Vigilante, vestido con uniforme. José tiene una "rosa" en la mano y brota sangre:

JOSÉ:

...Al coger esta rosa en el patio me clavé una espina como un puñal. Esta frase está llena de connotaciones metafóricas:

ROSA.....(símbolo).....AMOR

ESPINA.....SUFRIMIENTO
DOLOR
DESENGAÑO DE AMOR
ROSA.....ESPINA.....HERIDA DE AMOR
Al parecer se jugó la vida por quien no se la merecía.....DESENGAÑO.

Comienza la Música

COMO TÚ, SE LLAMA ROSA

I

*Me avisaron a tiempo: Ten cuidado,
Esa mujer no va con tu humildad...
Mas yo me había enamorado
Y no creía en la verdad.
Quise llegar a su bandera
Y cuando apenas la alcancé,
Llamó la luz a mi ceguera
Y esta cárcel desperté.
Me sentenciaron por ladrón
Y ella no tuvo compasión.*

ESTRIBILLO:

*Como tú, se llama Rosa,
Y son de rosas sus manos finas,
Es igual que tú, de hermosa
Y como tú, tiene espinas...*

(...)

OCTAVO CUADRO

En escena:

Una fila de carretas adornadas se dirigen en romería hacia Almonte. Es de día...

Sale a un balcón, María Dolores, bellísima, luciendo un hermoso vestido y
canta:

MÚSICA

VIRGENCITA DEL ROCÍO

*Tenía María Dolores
Sus ojos negros de par en par
Y a su barcón sembrao' de flores
De aquel romero llegó un cantá.*

*Sierra los clisos, compañera,
Que al Rosío me voy a pedí
Que hasta er momento que me muera
No miren a nadie más que a mí.*

Sus ojos siguieron fijos

*Porque eren siegos de por vía
Y por eso llorando le dijo
El romero a la Virgen María:*

ESRIBILLO:

*Virgensita der Rosío,
Por sus ojos te lo ruego:
Que se miren en los míos,
Auque yo me quede siego.
Que no vio nunca un rosá, ni la luna en su barcón,
Ni tu cara milagrosa al pasá la prosesión.*

*Tú eres faro de ribera
Resplandó der mar bravío,
Ilumina su seguera
Virgensita der Rosío.*

Podemos observar como algo inherente a nuestro pueblo la devoción a las Virgen del Rocío, a la Blanca Paloma; que Rafael de León no podía obviar en sus textos, ese fervor del pueblo que llora, que canta, que reza con el alma, a ese Virgen, símbolo ancestral de pureza.

Otra escena de amor romántico, unido a la devoción, al milagro de la Virgen a quien el el Enamorado le ha pedido por su amor ciego (en este caso, con ceguera física).

Veamos el desenlace con algunas letras de la canción que son como la narración de un cuento interpretadas con fuerte lirismo:

*¿Qué milagrito m'ha dao' la vista?
¿Quién pidió en el Rosío por mí?
¡Dime quién eres caballista,
Pa' no mirá a nadie na' más que a ti!
(...)*

ESTRIBILLO:

*Virgensita del Rosío
Que encendió mi noche oscura:
Le prometo al amor mío
De quererlo con locura.
Y si no se lo cumpliera, no me tengas compasión,
Que de nuevo la seguera ponga luto en mi barcón.*

*Que no vea el firmamento
Ni la luna por el río
Si le farto al juramento,
Virgensita del Rosío.*

NOVENO CUADRO

Panorama en campos de Galicia. De día...

En escena, Gonzalo, lugareño entrado en años. Tira con grandes esfuerzos de una vaca que se resiste.

...¡Camina, rosa galana,

Perla de los campos!...

Llega por un lateral el FERIANTE, gitano de mediana edad, con aspecto de hombre acomodado.

Gonzalo (al FERIANTE):

...¡Eche una mano acá, señor, y ayúdeme...a contener a esta furia!

FERIANTE: (...) ¿Cómo quiere usted que ande semejante monstruo de matrona vacuna que debe tener leche pa' tó er café der Brasi?

Gonzalo le habla de que ha criado a su rapaza a sus ubres y lo quiere como a un hijo, tanto que su mujer está celosa de la vaca.

..."El fillo la quiere como a una madre..."

FERIANTE:

Totá. ¿Que esa ladrona l'ha quitao' a una madre el hijo de sus entrañas?

GONZALO:

...¡Viera usted a mi pobre Manola comida por los llantos!

El feriante ve el momento del NEGOCIO, aunque la astucia gitana esta vez no salió bien parada, Le propuso al dueño que vendiera la vaca y así su mujer descansaría y dejaría de sufrir:

FERIANTE:

-Venda usted la vaca y así le quita usted a la Manola el martirio de los selos maternos.

El gitano le ofrece por lo bajo.

GONZALO:

Tres mil duros me ofrecieron ayer y no la vendí por compasión de separarla de su hijo, digo del mío...

Hacen el trato, aunque advirtiéndole al gitano que no se fíe de ella, que puede dárle el desengaño antes de que se dé cuenta.

El Feriante se relame del negocio: su suerte se ha juntado con su talento y se va a ganar mucho dinero con ese fenómeno lechero...

Pero se llevó la gran sorpresa: la vaca había desaparecido y en su lugar había dos mozos con boina. Dicen, refiriéndose a la vaca:

"Volvió al prado porque reclamábala el seu rapaz. Es una madre tan cariñosa que seguramente no le gana la de usted.

FERIANTE:

¡Ay, Manué, que me parece que t'han timao'!

Dirigiéndose a los mozos:

(...)acabo de pagar siete mir pesetas por ella, y que si no vuelve meto en la cárcel a la granuja que me la vendió.

Aparece Gonzalo por donde se fue y dirigiéndose al gitano le dice:

-No sea vengativo (...) y recuerde, ¿cuánto me sacó el año pasado...por aquel reloj de Suiza que me iban a mandar y que todavía no llegó?

FERIANTE:

No ha llegao porque hay relojes que atrasan mucho. Y como andan despasito y Suiza está tan lejos...

GONZALO:

Pues la vaquiña adelanta, y como el prado está tan cerca...

FERIANTE:

...¿Ande está mi dinero?

GONZALO.

Su dinero está mucho más lejos que Suiza. Pero, mire; le vendo este caballo para que lo alcance...

Se lo advertí: non se fíe de la vaca, que el desengaño llegará pronto...

FERIANTE:

Pero ¿es que los marusiños se la van a pegá a un gitano, mardita sea, con la grasía que tenemos acá?

MOZO (uno de ellos):

-La gracia la tienen acá y allá, y en todos los rincones de la tierra española. De norte a sur, todos somos feriantes y bromistas... y alegres como castañuelas...Verá que no hay diferencia entre la dulzura de la muñeira y el hormiguillo de la bulería.

Es el hermanamiento entre regiones que comparten: el amor, el engaño, la mentira, la risa, el llanto y el cante o el canto. Es una forma de universalización de los sentires humanos...

DÉCIMO CUADRO

Colofón final. Vemos la intención de este libreto, muy parecido a lo que vimos en "Retablo Español": una fantástica y brillante mezcla de rincones típicos, monumentos y lugares de las distintas regiones españolas, a toda luz y a todo color. (El Ángel de España, representado por una bella mujer (Juanita Reina), aparece por el fondo y canta. Las damas de su corte y personajes de los cuadros o estampas anteriores cantarán el estribillo de la canción. Y, de este modo, se pondrá un glorioso final al espectáculo):

MÚSICA

PORQUE ASÍ LO QUISO DIOS

I

La gracia está repartida

Por tós los contornos de mi España entera,

Que España es una alcansía

Que guarda el salero por dentro y por fuera.

El "age" no es de Sevilla

Ni tampoco de Aragón

El "age" es una semilla

*De toda nuestra nación.
(...)
Por donde quiera que pases te saben decir un ole
Que la gracia se derrama donde están los españoles.
(...)*

II

*Los cantes de amor y celos
Alegran las noches de la España mía
Y suben hasta los cielos
Las palmas flamencas de la bulería.
El “age” se hace requibro
Cuando pasa una mujé
Lo mismo en tierras del Ebro
Que en los campos de Jeré.*

TODA UNA EXALTACIÓN A ESPAÑA...

Hemos podido comprobar a lo largo de la presentación de los libretos seleccionados para el Minicorpus, la importancia del campo, la flor, los jardines como una naturaleza ya cultivada así como la importancia de Sevilla, como patria chica del autor de estos libretos, Rafael de León.

Los jardines tienen connotaciones especiales de vergel, fecundidad, marco para el amor, y donde se mezclan las más variadas sensaciones, olor, color, suavidad que apelan con intensidad a los sentidos en un variado marco de mágicas sensaciones.

Se pueden, asimismo, apreciar las asociaciones metafóricas de la mujer a quien se identifica con la flor por su olor, por la suavidad de su piel y por el color de sus mejillas como rosas, sus labios como el clavel...

El jardín fue la primera metáfora de la felicidad humana. Todos los jardines que podemos apreciar a lo largo de la literatura no son otra cosa que variantes nostálgicas, más o menos evolucionadas en el transcurso del tiempo, de ese paraíso perdido. Tema retórico poético cuyos elementos esenciales son los árboles, la fuente cantarina, el arroyo, el canto de pájaros, las flores... Toda una belleza y halago para los sentidos que tanto exaltaron los poetas modernistas. Esos lugares gratificantes y apacibles constituyen el marco ideal para una compleja alegoría amorosa, impregnado, en ocasiones, de un fuerte simbolismo religioso...

Ya con la llegada del Renacimiento la lírica retorna hacia el bucolismo grecolatino e inaugura una nueva sensibilidad hacia la naturaleza bajo la óptica del petrarquismo y el neoplatonismo. Los ojos de los poetas se fijaban en los idílicos parajes de los clásicos, como las riberas de los ríos. Garcilaso immortalizó las orillas de Tajo y Rafael de León las orillas del Guadalquivir, convertida en jardín de delicias y Campos Elíseos gracias al amor, un sentimiento siempre presente en los libretos de las décadas de los 30, 40, 50... Y todo ello, junto a los misteriosos rincones y callejas, llegando a penetrar incluso en los umbrales de las casas para gozar de la belleza e intimidad de sus patios. Calles de adelfas y naranjos, surtidores y mosaicos..., en atardeceres varaniegos, luz del ocaso, aromas de azahar, de jazmín, junto a ese fluir continuo del agua de sus fuentes, y sonos de campanas en la lejanía, a las que han versionado casi todos los poetas. Todo un cuento de hadas detenido en el tiempo. Expresión orientalista y exótica, toda una mágica acuarela.

El poeta sevillano Bécquer soñó ese sueño de oro de la inmortalidad junto a las orillas del Guadalquivir. Todo un jardín de idealizado ensueño, sembrado de alhelíes y rosas y poblados de ruiseñores, confidente también de queja de amor y dolorido sentir. Recordemos aquellas estrofas de la rima LIII:

*Volverán las tupidas madre selvas
De tu jardín las tapias a escalar,
Y otra vez a la tarde aún más hermosas
Sus flores abrirán.
Pero aquellas cuajadas de rocío,
Cuyas gotas mirábamos temblar
Y caer como lágrimas del día...
Ésas... ¡no volverán!*

Y siempre evocadoras las azules campanillas y las golondrinas becquerianas junto al limonero machadiano.

“Nada es comparable a la grave melancolía de sus jardines” (Rubén Darío: “Sevilla” en *Tierras solares*. Edición, introducción y notas de Noel Rivas, Sevilla, Ed. Don Quijote, 1991, p. 116.). Son los jardines, silenciosa evocación del pasado. Así, Machado supo ahondar en la melancolía de sus jardines anímicos:

Aroma de naranjales y limoneros por los huertos y palacios sevillanos. Recordemos el poema *Retrato* donde el poeta Antonio Machado expresa su íntima comunicación con el jardín sevillano:

*Mi infancia son recuerdos de un patio de Sevilla,
Y un huerto claro donde madura el limonero.
(Campos de Castilla)*

Todo ello muestra hasta qué punto los jardines machadianos eran una proyección del alma del poeta sobre la realidad física, es decir, estaban interiorizados...

Una Sevilla reducida a pura esencia poética de la que son inseparables sus palacios con jardines; sus aromas y sus colores, cual mágica explosión de sensibilidad.

Por las páginas de los libretos que presentamos aparecen: patios, rejas, cancelas, zaguanes, flores, frutos, exuberante vegetación. Todo un paraíso con la presencia de la mujer que se oculta tras la cancela o entre las flores o es una flor más. Escenarios que se convierten en una típica y tónica estampa sevillana. El lenguaje de las sinestesias, tantas veces referido, de la estética modernista se hace presente con mucha continuidad. Los frutos se erotizan ante la presencia de los enamorados con los que se funden en abrazo místico. El propio Juan Ramón Jiménez, un poeta andaluz por excelencia, funde su eterna tristeza ente geranios, jazmines, rosas, la luna y la sexualidad femenina (*Jardines lejanos*). Un poeta para quien Sevilla constituyó siempre un punto de referencia de su universo poético. Después vinieron los poetas de la Generación del 27: Alberti, Lorca, Guillén, Dámaso Alonso, Bergamín, Gerardo Diego..., quienes vieron y sintieron, asimismo, la inefable belleza de estos “paraísos” sevillanos. (Vid. Cortinas Torres, Jacobo, *Jardines de Sevilla en la lírica castellana*). Institucional. us. es.)

LA COPLA HA VUELTO (1961)

PRIMERA PARTE

CUADRO I

“EVOCACIÓN”

Sobre un fondo de cortinas, ejecutan una danza muchachas y muchachos ataviados con trajes españoles. Aunque ya en la década de los cincuenta hemos podido comprobar cierta extaltación de España y sus regiones, poco a poco, el protagonismo de España es mayor, sin olvidar las peculiaridades de cada región, siempre como configuradoras de la unidad total. Andalucía, cuna del flamenco y de la copla andaluza, en los espectáculos folclóricos de León, se identifica con España por su colorido, su luz, su alegría, su bonanza...Cabe imaginar esa conjunción variopinta de regiones, con sus bailes, sus cantes, su tipismo, sus formas de decir e incluso de sentir. Andalucía, con su exótico sensualismo, su luz, su color, su alegría y su bonanza será la región preferida por el poeta sevillano, seguidas de Aragón, con su jota, y del Madrid castizo y pertrecho.

El baile con que se inicia el primer cuadro del espectáculo es clásico, colorista y apasionado con cuya finalización se da por concluido el cuadro. Toda una estampa donde se funde en armónica conjunción, la música, el baile, el color, el movimiento, el canto, la sensualidad...Todo un ramillete de bellezas mágicas y líricas, auténticas sinestesias, placer para los sentidos que evocan, de ahí el título, ancestrales vivencias en el alma.

CUADRO II

“ESPAÑA DE MIS AMORES”

Al descorrerse la cortina, podemos contemplar un panorama con motivos de la más diversa fauna marina: estrellas de mar, caballitos, caracolas, algas...Ya nos llegan a los sentidos ese intenso olor a brea y a salitre con sólo pronunciar estas palabras. La escena vivifica el azul infinito y su eterna corriente que evoca mágicas sensaciones en nuestros sentidos y en nuestros sentimientos.

Por un lateral sale una muchacha, ricamente ataviada con traje español (sin especificar su procedencia regional) o tal vez, en apretada síntesis: España, a quien se identifica con una belleza universalizante.

La muchacha canta a España:

*España, corazón mío,
La ausencia no hace olvidar;
Ausente de ti he vivido
Y nunca te quise má.
El mar adelante
Pa' tierras lejanas
Un día me fui,
Y en todos mis cantes
Mis coplas gitanas
Hablaban de ti.*

ESTRIBILLO:

España de mis amores,

*Cantando traigo en las vena,
Un nío de ruiseñores,
Con mi alegría y mi pena, mi pena, mi pena...
Cuando estás en otros lare,
Nadie sabe lo que é,
Que te cuerdes de tu mare
Y que no la puedas vé.
¡Ay, mi Sevilla morena!
¡Mi Jesús del Gran Podé!
Y mi Virgen Macarena!*

II

*Por esos mundos lejanos
Yo tuve gloria y carté
Y nos llamaban hermanos
Y nos gritaban olé.
A mí me fartaba
Mi sol de Sevilla
Mi feria de abrí...
Y sólo soñaba
Con verme a la orilla
Del Guadalquiví.*

ESTRIBILLO...

Asistimos a toda una añoranza, desde la lejanía, de la tierra Patria, de esa “España querida” que nos vio nacer. En ocasiones, suele tener connotaciones políticas. América suele ser el lugar elegido para el exilio. Aunque también los artistas suelen hacer las Américas, en este caso, en busca de gloria. Hay una gran cantidad de canciones que ponen de manifiesto esa añoranza de España. Entre las más célebres podemos destacar: *Suspiros de España, En tierra extraña, Adiós mi España querida, El emigrante...*

Como se ha podido comprobar son las canciones las protagonistas de los cuadros de dicho libreto; estampas líricas escenificadas con un decorado contextualizador y con carencia de hilo argumental. La teatralidad reside en la propia canción: drama en tres minutos.

CUADRO III
“UN CANTE POR SOLEÁ”

De nuevo el flamenco y el escenario andaluz: una galería de arcos “encalados” discurre a un lado y otro de la escena. Apoyadas en sus muros, varias muchachas o mocitas ataviadas con trajes flamencos, hablan sobre un fondo de guitarra.

MUCHACHA 1

*¿Se pué sabé, tan temprano,
qué venimos a esperar?*

MUCHACHA 2

*Que hoy llega er cante gitano
del otro lao der má.*

MUCHACHA 3

*Disen que ya está vensío,
Que no se puede valé...*

MUCHACHA 4

*Manolo quira er sentío
Y no hay quien pueda con é.
Disen que ya está mayó
Y que su gloria se empaña.
¡Mentira! Ese cantaó
Vuelve loca a media España.
Y es que en er cante se entrega
Y por la boca echa flore!
Por algo es Manuel Ortega
Er mejó de los mejore.*

MUCHACHA 1

Y lo dice la saeta

MUCHACHA 2

*Y el ¡ay! de la siguriya
Clavándose en las veletas
De las torres de Sevilla.
Y el martinete en la fragua*

MUCHACHA 4

Y la Debla y la Toná.

(Aparece la Soleá por un lado ataviada con bata de cola)

SOLEÁ

*Y el volante de mi enagua
Bailando por soleá.*

(Se descorren las cortinas y aparece toda la esencia de Andalucía...Sentado en un banco, un mozo toca una guitarra. Por el fondo aparece el Cante. Cuando se inicia la soleá, las muchachas van desapareciendo. El Cante inicia sus coplas mientras La Soleá baila.)

Se establece un baile de amorosa sensualidad entre personajes simbólicos: EL BAILE (MUJER) Y EL CANTE (HOMBRE).

El CANTE, está personificado en la gloriosa figura del cante que fuera Manolo Caracol que protagoniza este espectáculo con su hija, Luisa Ortega.

CANTE: *Er cante es mi buen amigo,
Que iguá me mata de pena
Que se emborracha conmigo.*

*Un cante por soleá
Es una guitarra mora
Y una bata de percá.*

*Cante,
Pena errante,
Pena de mala pasión,*

*Pena y delirio constante,
Que llora en mi corasón
Si no te tengo delante.*

La pena toma de nuevo el protagonismo en la copla, esa pena negra de Lorca, esa pena negra de los gitanos, pena errante, pena de amor...

El llanto, la pena, el sufrimiento siempre unidos en la copla, en el cante, al sentimiento amoroso.

Es un cante por Soleá teatralizado que es lo que no admitían los puristas del flamenco. Manolo Caracol acompañó la zambra de orquesta y llevó al teatro los cantes...

Este cuadro finaliza en cuanto acaba el cante y baile por Soleares.

CUADRO IV

"BOLERO"

Todos los palos se tocan, no ya del flamenco, propio de Andalucía, sino otros de cualquier lugar de España. Ahora le toca al majismo madrileño.

En escena: una maja madrileña, ataviada a la usanza de la época de Goya, trenza un "Bolero" con su correspondiente "Cachucha", acompañada, por dos majos de redecilla. Toda una estampa goyesca. El baile tiene todo el aire delicado de los salones palaciegos, al par que la fuerza colorista, de los "frescos" del pintor de "Fuendetodos".

Al terminar esta estampa madrileña, cae el telón.

CUADRO V

"RAPSODIA"

En escena:

Se deja ver un gran piano de cola donde un pianista, vestido de etiqueta, toca unas melodías flamencas; cuando éste termina su brillante rapsodia, cae el telón...

El flamenco prevalece, pero suaviza su desgarró, su ay ancestral y se convierte en melódica rapsodia al modo romántico. Todo un concierto para piano...

Como hemos visto, cada cuadro se convierte en toda una explosión de pinceladas impresionistas...

CUADRO VI

VETE DE MI PENSAMIENTO

En escena:

Interior de casa andaluza.

(Sentada en una silla baja de costura, una muchacha cose. El pianista inicia los primeros compases de una zambra. La muchacha deja la labor y canta):

I
Yo me alejé de tu vía,

*Haciendo jirones de mi corazón
Y me alejé convencía,
Que así olvidaría tu mala pasión.*

*Y ahora llevo en la mano,
Un anillo de casá;
Vuelves de nuevo, serrano,
En mis sienes a reiná.
Y estoy con la razón a mal traé,
Metía entre la espada y la paré.*

ESTRIBILLO:

*Vete de mi pensamiento,
No te quiero ni pensá...
Eres lo mismo que un viento
Que anulas mi voluntá.
Vivo dichosa y tranquila y de pronto porque sí,
Se me nublan las pupilas acordándome de ti...
Vete de mi pensamiento,
Qu'el no merece el agravio,
Que yo esté a cada momento
Loca y sin conocimiento,
Con tu nombre entre los labio.*

II

*Yo prometí en los altare
De ser una esposa leal para ti;
Puedo jurar por mi mare
Que en todo, he cumplío lo que prometí.
Pero culpable no he sío,
De esta espina sin rosá
Que me alborota el sentío,
Tarde, noche y madrugá.
El clavo de este amargo sin viví
Yo tengo que arrancarlo de raí.*

ESTRIBILLO...

De nuevo, los temas y motivos habituales de León: el amor, el olvido, la mala pasión, el delirio, la locura; esa espina que *me alborota el sentío*, /*tarde, noche y madrugá*. /*El clavo de este amargo sin viví*...

Al término de la canción, baja la cortina.

CUADRO VII

“TARANTO”

El título alude a un nuevo palo del flamenco originario de la provincia de Almería. Descendiente de la taranta, distinguiéndose de ella en que se atiene a un compás que le hace posible el baile, similar al de la zambra mora, una danza flamenca de los gitanos de Granada. El taranto o la taranta tiene como nexo de unión la vida minera de las tierras de Linares y La Carolina (Jaén).

En escena un guitarrista toca las cuerdas de una guitarra y un mozo canta. Por un lateral aparece un flamenco que lleva a cada brazo a una mujer vestida con traje de volantes.

Bailan un aire popular antiguo sobre las coplas del cantaor.

CANTAOR:

*Dónde andaré ese muchacho,
Sangre de la sangre mía,
Dónde andaré ese muchacho.
Por mó de la mala vía
Siempre lo traen borracho
A las claritas del día.*

*Taranto de mis quebrantos,
Taranto de mi verdá,
Taranto de mis quebrantos.
Qué penita que me dá
Haberte quería tanto
Y tenerte que orviá.*

*Cuando dices que me quieres:
No lo jures por tu mare
Mira que yo sé quien eres.*

*Cuando la cara me miras:
Tus ojos dicen verdades
Y tus palabras mentiras.*

*Las cosas de tu queré:
Cariño por la mañana,
Orví al anohecé.*

De nuevo destacamos la presencia de los motivos recurrentes tanto en el flamenco como en la canción española o copla:

SANGRE (fluido vital con connotaciones de amor y muerte).

MALA VÍA, ALCOHOL, BORRACHERA...

QUEBRANTOS.....PENAS DE AMOR

OLVIDO

ENGÑO

CELOS....

(Sobre los que bailan al terminar la última copla, cae la cortina)

CUADRO VIII

“ALEGRÍAS”

Vemos cómo se llevan al teatro los distintos palos del flamenco. Manolo Caracol era partidario de su puesta en escena para dar mayor difusión a un género de minorías.

Ahora vamos a introducirnos en el mundo flamenco de las alegrías, un palo festero que forma parte del grupo de las cantiñas, que son cantes de Cádiz, Los Puertos y Jerez de la Frontera. A estos “cantes de Cádiz” pertenecen los palos: alegrías, mirabrás, romeras, los caracoles, las cantiñas en sí... Todos ellos tienen, en cuanto a la métrica, el compás de la soleá, aunque por su carácter alegre y festero, el tempo de estos palos es más rápido. Sus melodías no son modales sino tonales, suponiéndose que conservan frases y motivos de tonadas populares en el área gaditana durante los años de la Guerra de la Independencia Española.

Escena:

Mesa con sillas, y un mozo toca, asimismo, la guitarra, sentado. Después de tocar unos compases, aparece otro mozo, que baila por alegrías. Mientras una voz canta en off.

VOZ

*Tengo una novia en el Puerto,
Puerto de Santa María,
Que con la sal que derrama
Me está quitando la vía.*

*El barco del almirante
Tiene puesto un gallardete
Con un letrero que dice:
Mi niña vale por siete.*

*¡Arsa Pepa!, serrana,
¡Viva el salero!
Vámonos caminito,
Der mataero.*

*Porque quiero decirte
Mis sentimiento
Y ponerte un anillo
De casamiento.*

Aunque la temática del amor y sus rumores siempre van a estar presentes en las coplas y en los cantes, sin embargo la sombra oscura del drama se hace luz y alegría en este canto donde se habla de sal, salero, a pesar de que la novia le quite la vía o el sentío de tanta sal que derrama...

Del mismo modo que en los cuadros anteriores, al terminar el baile, cae el telón.

CUADRO IX

CARCELERO, CARCELERO

Este cuadro que se inicia con esta canción afluencia en boca de Manolo Caracol, va a constituir el climax del espectáculo, no sólo por la temática donde se vuelve a los temas recurrentes de la copla: prisión, barrotes, cerrojos, pena amarga, los ojos, la culpa, los celos, la sangre..., sino por la popularidad alcanzada por el tema en la voz inconfundible y quebrada de Caracol.

La escena representa la puerta de una cárcel, en un pueblo cualquiera de Andalucía. Es de noche (la hora de la oscuridad y del misterio con connotaciones de muerte). Aunque esa noche callada y silenciosa puede ser también, como veremos más adelante, la noche secreta de los amantes en que se produce el encuentro deseado.

(Por un lado aparece un hombre, ya maduro en años, y con las huellas en el semblante de una pena amarga. Se acerca a los barrotes de la prisión y canta esta célebre y emblemática canción):

*Carcelero, carcelero,
Abre puertas y cerrojo,
Que yo no quiero perderme
Por curpita de unos ojos...*

*Hablo solo por la calle,
Consumí por los celos...*

*Me dan gana de ajogarla
Con las trenzas de su pelo.*

*Y prefiero el calaboso,
En lo jondo de la trena
Antes de manchá mis mano
Con la sangre de sus vena.*

*Abre, carcelero,
Ábreme el "presiyo"
Pa' que no me vean llorá por la calle
Igúá que un chiquillo.*

(Hacia el final de la canción las puertas de la cárcel se abren solas, y el hombre con la última estrofa penetra en ella.)

Las letras son desgarradoras, sangrantes, de celos que consumen, de cuerdas, sogas, trenzas que "ajogan". Este tema está detenidamente explicado en el apartado clasificatorio de canciones por temática, motivos y décadas, que puede verse en el siguiente apartado.

CUADRO X

“ZAPATEADO”

(Entre cortinas una mujer ejecuta un zapateado garboso y valiente, poderoso y enérgico...). Cuando finaliza el zapateado, cae el telón.

El zapateado es todo un lenguaje de signos sonoros, visuales y motrices de los movimientos propios del baile flamenco que se producen en la acción de zapatear (que no es lo mismo que los estilos de baile llamados “zapateado”) Asimismo, puede considerarse un tipo de danza folclórica andaluza, cuyas características exclusivas de sonos son, en ocasiones, su mayor velocidad y la ausencia de letra. El zapateado de repique o de son es de gran dificultad, ya que incluye numerosos redobles que se ejecutan con mucha rapidez.

Su movimiento vivo va marcado en dos tiempos, el segundo muy acentuado. Los humanistas del siglo XVI afirmaban que el zapateado o taconeo derivaba del *lactima* de las danzarinas romanas de los tiempos del Imperio.

CUADRO XI

LA MOLINERA DEL PINO

Cambiamos de ambientación. Paisaje castellano. Carros y aperos de labranza. A lo lejos unos molinos de viento. La rusticidad, el campo, la naturaleza, es un elemento que se repite en casi todos los libretos de León, como elemento de libertad natural que acompaña a los amantes en sus penas y alegrías de amor. El pálpito de la naturaleza es un elemento muy a tener en cuenta en estos textos, especialmente, por sus connotaciones literarias.

Mozos ataviados a la usanza de Castilla. Uno de ellos canta una jota castellana:

*La molinera del pino
Con la peor intención
Baja a beber al molino
Trigo de mi corazón...*

(Al terminar de cantar el mozo, aparecen tres muchachas con atuendos de molineras y con aire desenfadado y alegre, comienzan a cantar. Más tarde, se incorporarán en el baile los dos mozos anteriores.)

MOLINERAS:

I

*Le gusto a Juan locamente
Y Vicente
Me enamora...
Mas es Pascual solamente,
Quien la mente me acalora.
Y he de oír al Jualián y al Ramón,
Repetir con afán su canción.*

ESTRIBILLO:

*Tienes una bo', carabí,
 Una boca igual que un clavel,
 Que me maraví, maraví,
 Maravilla.
 Y luego unos o, carabí,
 Unos ojos de verde laurel
 Que son como el sol, de Castí
 De Castilla...
 Por mí descuida la era,
 Por mí desanda el camino,
 Y sólo si yo estoy a tu vera
 Bebe más de un par de tragos de vino.
 Así poco a poco
 Con mucho saber
 Lo he vuelto ya loco
 De tanto querer.*

II

*Me va a quitar el sosiego,
 Un manchego
 Muy gitano
 Que suele hablar con gran fuego
 Pero luego
 De verano.
 Que reír y cantar es mejor
 Que sufrir y llorar por amor.*

ESTRIBILLO...

Cae el telón.

En este cuadro podemos observar el juego amoroso de la jota, desenfadado y alegre (*Que reír y cantar es mejor/que sufrir y llorar por amor*) frente al dramatismo de la zambra muy habitual en estos espectáculos.

CUADRO XII

"SIGUIRIYA"

(Cuando empieza la acción de esta estampa, un pianista ejecuta sobre un piano una fantasía por seguiriyas gitanas. Más tarde, aparece una mujer ataviada con bata de cola que baila, después le acompaña un mozo que viste traje corto andaluz.)

El baile va tener todo el ritmo y dramatismo propio de la siguiiriya. En un desplante desaparece el muchacho por un lado. La mujer sigue bailando mientras, tras ella, se descorre una cortina que deja ver de fondo un paisaje andaluz de noche. Cesa

el piano y suena una guitarra. Un hombre, vestido con traje campero, canta, después, aparecen dos flamencas más y las tres, como tres palomas, bailan, arrastrando sus batas de cola, mientras el hombre canta:

*Qué penitas grandes
Las que paso yo
Cuando me mira mi niña Luisa
De mi corazón...
Mírame a la cara
Que me pareces, sentrañitas mías
La lunita clara.*

Manolo Caracol canta, con esa voz bronca y amarga, esta siguiiya gitana quinta esencia de la jondura, basada en la máxima de muy poca letra y mucho quejío.

El término aparece recogido en infinidad de piezas de nuestra literatura y la música de algunas tonadillas viene rotulada como seguidilla gitana. Aunque ésta no coincide en abosuluto con la flamenca, cuya característica esencial es la aliteración de ayes.

Terminada la siguiiya, cae el telón.

Y FIN DE LA PRIMERA PARTE

SEGUNDA PARTE

CUADRO XIII

Al descorrerse la cortina deja ver tres puestos de pescado, en la playa de Málaga. Junto a ellos tres PESCADORAS, vistiendo trajes alegres. Entran COMPRADORAS que después de mirar y regatear la mercancía inician un baile alegre y luminoso, al que después se añaden algunos mocitos que entran por un lado y sobre estos “verdiales” se corre la cortina.

Nunca mejor aplicada, la denominación que Rafael de León otorgó a estas fantasías: “estampas líricas”; muy bien contextualizadas, pues en términos pictóricos, constituyen unos “frescos” representativos de distintos lugares de la geografía española, donde público puede deleitarse con esos cuadros en movimiento, llenos de luz y lirismo.

En esta escena, podemos sentir junto al olor a pescado y el olor a marisma, el griterío de las vendedoras que pregonan su mercancía y el murmullo de la gente que la regatea. Todo ello presidido por un escenario pleno de luz y de azules infinitos junto al baile y cante de la manifestación festiva (junto al sonido de una caracola marina adornada con cintas de colores) de los “verdiales” malagueños.

Tras la interpretación de estos alegres verdiales, se corre la cortina.

CUADRO XIV

ESCENA:

Sale una mujer vestida a la manera flamenca que canta.

ELVIRA LA CANTAORA

*Elvira, la cantaora
Es el arma del tablao
Los ojos como la mora
Y el coló aseitunao.
Zarsillos de plata fina,
Peinesillos de corá
Y en los centros una espina
Hasta el puño atravésá.
Y por eso cuando canta;
Una rosa ensangrentá,
Se le sube a la garganta.*

ESTRIBILLO:

*Dejarme, por Dió, dejarme...
Dejarme llorá p'adentro,
Que no quiero ni enterarme
De lo sola que me encuentro.
Sin un por qué me ha orviao el hombre de mis delirio;
Y en vía yo me he enterrao y me he puesto cuatro sirio.
Dejarme con mis pesare,
Que está viniendo la aurora
Y quiere llorar a mare
Su llanto por soleare, soleare,
Elvira la Cantaora.*

II

*Elvira se está quedando,
Macilenta y amarilla;
Su pena, de cuando en cuando,
Le hace son por siguiirya.
Ni pienso tomar venganza,
Dice triste y resigná:
Si he perdío la esperanza,
Qué más puedo perder ya.
¡Compañaro, mira y mira,
Son dos ríos hechos sá,
Los acaís de tu Elvira.*

AL ESTRIBILLO...

En este cuadro la protagonista es la copla, personificada en mujer que canta una vez más su desconsuelo ante el olvido del hombre que es su delirio. En ella se habla de pesares, de llantos, de esa pena que la consume y la está dejando amarilla. Asimismo, se habla de venganza, tristeza y resignación ante el dolor que la consume:

son dos ríos hechos sá, /los acaís de tu Elvira... // Porque lleva en los centros una espina/ hasta el puño atravesá. /Y por eso cuando canta; /una rosa ensangrentá, /se le sube a la garganta. De nuevo, el drama en la copla, donde se vuelve a hablar de objetos puzantes que causan un dolor físico: espina, sangre...

Asimismo, como podemos apreciar al comienzo de la copla y en contraste con la situación dramática que vive la protagonista, se exalta la belleza de la mujer morena, de color aceitunado, de ojos como la mora y de evidente sensualidad...Prototipo de esa mujer que pintó Julio Romero de Torres.

Al terminar este drama entres minutos que, en ocasiones, provoca el llanto de las espectadoras que, en cierto modo, pueden verse reflejadas en su historia, baja el telón.

CUADRO XV

“LA CAÑA”

Interior de una taberna. Un hombre sentado junto a una mesa toca una guitarra y otro canta. Noche. Salen dos mocitas y un mozo que bailan, mientras canta.

CANTAOR:

*Yo no quiero ni pensá,
Lo que a mí me pasaría
Si me apartaran de tu persona
Siendo tú mi gloria y mi vía.*

*En las cosas del queré
Hay quien suplica llorando
Y quien se muere de pie.*

El cantaor termina su “caña” que es un palo del flamenco considerado históricamente muy importante. Fue Estébanez Calderón, quien en sus *Escenas andaluzas*, llamó a la caña “tronco primitivo de los cantes andaluces”, y el profesor García Matos aseguraba que provenía de una antiquísima canción andaluza. Otros autores divergen de esta opinión y la relacionan con la soleá o con la toná. Lo que parece cierto es que, dado su carácter monótono y su escasa carga emocional tanto los intérpretes como el público prefieran la seguiriya o la soleá.

(Vid. Estébanez Calderón, Serafín. *Escenas andaluzas*. Ed. Antonio Pérez Dubrull, Madrid, 1883. Texto, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes).

(Vid. García Matos, Manuel, *Una historia del cante flamenco*, libreto, Hispavox, Madrid, 1958)

Después de terminar el cante, cae el telón.

CUADRO XVI

“ROMANCE DE JUAN DE OSUNA”

Sobre un fondo lejano un cortijo andaluz en tintes de crepúsculo...Se pueden observar los restos del arco de entrada a una casa señorial derruida por el paso del tiempo y el abandono.

(Mirando ansiosamente el campo desolado, a través de la cancela, está Juan de Osuna, que, enseguida, se sienta y canta. Desde dentro, una guitarra marca el compás de lo que canta.)

JUAN.-¡Hasta el alma me duele, señores,
De tanto queré!

I

*No hay fló como la amapola
Ni corasón como er mío,
Que lo sentensian a muerte
Por tenerlo repartío.*

*A las dó de la mañana
Me vinieron a llamá
Tres pares de ojitos negros
Y me tuve que entregá.*

*La mano en el Evangelio
La pongo, que yo me muera,
Que yo no he matao a nadie
De noche en la carretera.*

ESTRIBILLO:

*Los tormentos de mis negras duquelas
No se los mando ni a mis enemigos;
Yo soñaba con clavito y canela,
Me despertaron pa' darme castigo.*

*Mi sangre y mi vía,
Mi lunita clara,
Con lo mucho que yo las quería,
Se van sin vorvé la cara.*

II

*La rosa de la alegría
Llevaba ocurto un veneno
Y a mí me mató la gloria
De aquel semblante moreno.*

*¡Qué delitos de consiensa
Habré cometío yo
Que pa' tó er mundo amanese
Y a mí se me pone er só!*

*La rosa de los amores
La cortan pobres y ricos*

*Y tóos acaban llorando
Iguá que los niños chicos*

AL ESTRIBILLO...

Se trata de un romance gitano, donde son frecuentes temas como la noche, la muerte, el cielo, la luna, todos ellos relacionados con ese pueblo errante. Se habla de prisión y de sentencia a muerte, de castigo, de delito, de negras duquelas; donde aparece el mundo de la flor, de las especias, de los ojitos negros que suelen ser la perdición de los hombres; de ahí, la sangre, el dolor, el llanto, la lunita clara, el veneno: *...a mí me mató la gloria de aquel semblante moreno...* Todo un poema plagado de imágenes y asociaciones metafóricas con reminiscencias lorquianas.

TELÓN

CUADRO XVII

“JOTA”

Plaza de pueblo aragonés. Una mañica ataviada de fiesta, baila una jota con esos punteados de punta y talón y los pequeños saltos que se fueron convirtiendo en verdaderos alardes de movimiento. Los brazos, arqueados y habitualmente en alto moviéndose delante del cuerpo abajo y arriba, constituyen todo un espectáculo de intenso colorido y plástica vistosidad.

Terminado el baile, baja el telón.

CUADRO XVIII

Estampa “SANGRE DE MI VÍA”

ESCENA:

Plaza andaluza, en la que desembocan varios callejones. Una mocita canta:

I

*Ya todo el barrio conoce el misterio
Y las razones de la pena mía
Y entre las rejas de mi cautiverio
De amor me consumo de noche y de día.
Yo siempre visto de risa mi llanto
Delante de ti...
Como si fueras el hombre más santo
Que yo conocí
Y aunque tengo derecho y razón,
Haga un nudo con mi corazón...*

ESTRIBILLO:

*¡Sangre de mi vía!
Tú no has de sabé*

*Que yo vivo en constante agonía
Desde que lo sé...
Rondé su calle desierta y al dar las dos tus pasos sentí
Te vi llamar a su puerta, después que abrió me quise morí.*

*Le pido a mi Dio
Me dé voluntá
Pa' darme un punto en la boca
Aunque medio loca voy a terminá...
(...)
Que me vuelvo loca de tanto callá...*

II

*Cuando me dice:-Me voy al camino...-
En la solapa me pongo una rosa
Y despedirte me ven los vesino,
Besando tus labios contenta y mimosa.
Ellos no saben que tras de los muro
De mi caserón,
Lloro de celos y juro y perjuro
Vengá tu traición.
Pero al alba te siento llegá
Y mis celos se quedan en ná.*

ESTRIBILLO...

De nuevo volvemos con Andalucía, el rincón preferido por el poeta sevillano y por todos los poetas de la Generación de 27.

Ya el título de la copla nos conduce a un mundo donde el amor es una fuerza brutal que arrastra, un instinto ancestral que devora... : *De amor me consumo de noche y de día*. De nuevo, la pena, el sufrimiento, la reja, en este caso, símbolo de cautiverio: *vivo en constante agonía*...El motivo: los celos: *Lloro de celos y juro y perjuro/ vengá tu traición*...

TELÓN

CUADRO XIX

“ROSA VENENOSA”

Bosque de árboles oscuros. A un lado una casa o cabaña. A lo lejos, se divisan tiendas de colorines de un campamento gitano. Es de noche.

Al iniciarse la acción, sale Rosa, una muchacha joven con traje vistoso que baila acompañada de mozos y mozas. Cuando termina el baile todos hacen mutis por un lado, menos, Rosa, que queda en medio de la escena. Cesa la música y se oye un leve punteado de guitarra. De la casa sale José que se acerca a Rosa y canta:

*Qué me diste, compañera,
Que se me para la sangre
Cuando no estoy a tu vera.*

*Qué trago es el que he bebío,
Que por tu curpa, serrana,
Ando loco der sentío.*

*Tengo los mandos parao'
Por curpa de esta locura,
Tengo los mandos parao
Y me da hasta calentura,
Si no te tengo a mi lao;
Mi queré no tiene cura.*

(Al terminar de cantar José, inicia el mutis y Rosa que va a seguirlo, no lo hace pues le detiene un ademán de Manuel, que sale de la casa. José desaparece. Cesa la guitarra. La orquesta inicia los compases de una zambra, Manuel dice al principio sobre la música) :

*Vuelve la carita,
Que hace mucho tiempo que quiero decirte,
Cuatro palabrita.*

(Rosa inicia una danza alrededor de Manuel que canta):

*Eres fina de cintura
Como un junco marinero,
Pero tiene tu hermosura
Un embrujo traicionero...
Qué l'has daíto a mi niño
Que no atiende a mis razone
Y se muere de cariño
Llorando por los rincone.*

ESTRIBILLO:
*Rosa venenosa,
Cáliz de amargura, bajo la figura
De una buena mosa.*

*Luna de pecao',
Que dejó señales de penas mortale
Por donde ha pasao'.*

*Eres una hoguera
De coló moreno,
Y en tu pelo se encela cualquiera...*

*Vete de mi vera,
Vete de mi vera,
Rosa de veneno.*

(Al terminar la zambra, cesa la orquesta. Vuelve a sonar la guitarra. Rosa hace mutis corriendo, mientras José regresa de nuevo y canta acercándose a Manuel).

JOSÉ: *De corasón te lo pío,
Vengo a que tú me perdones
De corasón te lo pío...*

MANUEL: *A gloria tiene tu pare,
Morí por un hijo mío
En la crú de los pesare...*

La copla revela el amor de una mujer que a los hombres envenena. Es el prototipo de la mujer que encela, esa mujer de piel de bronce y de color moreno con una sensualidad que embruja. *Qué me diste compañera que se me para la sangre.../Tengos los mandos paraos...mi queré no tiene cura...Rosa venenosa..., cáliz de amargura...luna de pecao'...Rosa de veneno...*

TELÓN

CUADRO XX

FUGITIVA EN MANHATTAN

Mesita cubierta por una tela roja. Sobre ella una jarra con agua, un vaso, un teléfono, y unas cuartillas escritas. Escenas casi a oscuras.

Cambio total de ambientación, ahora allende los mares...

(Suenan la sirena de un policía. Dos o tres muchachas atraviesan el escenario corriendo despavoridas de la compañía y desaparecen de la escena. Salen dos hombres con batas blancas que cruzan la escena sigilosos, en direcciones opuestas y desaparecen. Se oyen chillidos de mujeres que proceden de dentro. Se vuelve a oír la sirena. Una voz de mujer, en tono grave, habla en la oscuridad).

VOZ.- ¡Cómo aúlla en la noche la sirena!

¡Maestro!...¡Por favor!...¡Penita, pena!

Vestida con un fantástico traje de zambra, sale a escena Anita.

ANITA.- ¡Venga! ¡Fuerte! ¡Batería!

¡Que está ahí la policía!

MÚSICA

(Danza y canta con dramatismo cómico)

*Desde el firmamento lanzar yo quisiera
Sobre cada guardia tres mangas de riego
Porque me persiguen igual que a una fiera
Desde que he tomado las de Villadiego.
Si yo fuera reina de la luz del día,
Der viento y der má,
Con los que me acosan como una jauría,
¡La que iba a formá!*

ESTRIBILLO:

*¡Ay, pena, penita, pena! ¡Pena!
Qué penita de gachí.
Es una mala, faena, pena,
Que me sigan hasta aquí.*

*Y a los guardias de la porra
De esta linda población
Dan un premio al que más corra
Pa' lograr mi detensión.*

*La Sirena ya no suena, pena,
Si no suena es que se fue
Y esta vé me libré
Del serrojo y la caena.*

Se dirige al público
-HABLADO-

Me disculpan ¿verdad?...Ya le explicaré. Todo tiene una explicación en el mundo. Bueno, todo menos algunas cosas que no pueden explicarse. Porque yo conozco un matrimonio que son feísimos los dos, y raros, y viejos, y han tenido un niño precioso (...) Tiene la cabeza un poquito gorda, pero es muy listo. El otro día le llevaban de la manita sus papás que son unos carcamales. ¡Enhorabuena! ¡Qué niño más mono les trajo la cigüeña! Y dice el nene: ¡No!- ¿A ti no te trajo la cigüeña por el aire?-No. A mí me trajeron por tierra entre dos galápagos.

Se interrumpe el diálogo.

Marca unos números de teléfono (...) ¿Es el hotel...? (...), suban a la habitación 438, y despierten a la señora Anita Durán. Que venga al teatro enseguida,..., que el público no espera... ¿Salió ya?...Entonces me tranquilizo (...) porque Anita Durán soy yo. Perdone. Le dije que subieran a despertarme porque tenía el temor de haberme quedado dormida, el temor de que este momento tan hermoso, tan emocionante y tan deseado por mí, no fuera más que un sueño.

(Cuelga el auricular)

De nuevo España...

AMÉRICA.....ESPAÑA

Ensueño
Nostalgia
Evocación
Añoranza...

*Es el sueño de toda mi vida,
Verme un día en España y sentir
El metal de una voz conocida
En la brisa del Guadalquivir.*

Y, en el eco ancestral, el misterio

*De la atávica chufra calé:
-¡Mira niña, como hables en serio,
Media güerta y al barco otra vé!*

*-MÚSICA-
(Tango, cante y baile)
Y por eso agarro mi poncho
Y en la esquina me planto no más;
Y de risa, compadre, me troncho
Si me disen “¿pa’ cuando te vas?”
De la tierra en que yo echo raíces,
Si no es por narices
No pienso salir...
De seguro que en Andalucía
Seis años y un día
Los he de cumplir.*

-HABLADO-

Para aprenderme esto lo grabé en una cinta magnetofónica. Formaba parte de una conferencia musical que yo pensaba dar esta noche; pero la cinta me funcionó al revés (...)
Y aquí estoy, sin poder reunir las ideas, incapaz de expresarles a ustedes con palabras bonitas todo lo que siente mi corazón.
Me va a pasar como aquel mozo de pueblo, enamoradoísimo de una zagala, que estuvo dos años pensando lo que le iba a decir para declararle su amor:

*Le hablaré del arroyuelo
Y le hablaré de la luna
Y le diré que mi abuelo
Me va a dejar su fortuna.
Que siempre estaré pendiente
De su amor y del trabajo;
Y que a mí, pa’ darle al diente
Me basta una sopa de ajo.
Que como estoy convencío
De lo limpia que ella es,
Bajaré a bañarme al río
Tóos los primeros de mes.
(...)*

Pero cuanto la vio delante, se le trabó la lengua, se atragantó y tuvo que cantárselo, como los tartamudos.

-MÚSICA-

(Canta y baila)

*I
Inés, tu padre y el mío
Que siempre estaban de punta
Por fin ya s’han convencío
Que hacemos muy buena yunta (...)*

-HABLADO-

(Suenan una sirena dentro)

¡La sirena! Esos bandidos, de localizarme tratan.
¿A qué bandidos se refiere?, nos preguntamos.

(Confidencialmente dice):

*Hace tres meses cumplidos
Que me escapé de Manhattam.
Estaba en un sanatorio
De fatigados...mentales
La causa fue el repertorio
Que llevo en los festivales.
Y una noche en Coney-Island
Di una versión elocuente
De cómo cantan y bailan
Allá, por tierras de Oriente.*

-MÚSICA-

(Danzan y cantan...Aparece un decorado de fantasía oriental.)

Sensualismo y exotismo...

Rendida

Voy por la vida,

Cansada

De no hacer nada.

Diadema

Llevo ceñida.

Collares

En la papada.

.....
*Rosas amarillas luce mi semblante
Sobre las costillas de un blanco elefante.*

*Soy una princesa
Soy el pío-pío de un noble señor
Pero ya me pesa
No decirle al tío que tengo otro amor.*

.....
*Mi corazón se ha roto
Y eso se ve clarito
Porque la flor de loto*

*Ya no me importa un pito.
Cuando el rajá me mira
Tiemblo por mi doncel
Y antes de ir a la pira
Me piraré con él.
Para librar las mieles
De este amoroso afán
Hay dos guardianes fieles
Que me acompañarán.*

(Aparecen dos hombres con batas blancas y se unen a la danza de Anita...)

TELÓN

CUADRO XXI

CARMELA

La escena representa el interior de un carmen granadino. Una muchacha canta:

I

*Siempre fue Carmela, sin duda ninguna,
La rosa más guapa de Sierra Nevá;
Con sus ojos verdes, su piel de aceituna
Y sus labios finos color de graná.
Antonio, la busca las noches de zambra,
Mas ella de amore no quiere sabé;
Prefiere un palacio mayor que la Alhambra,
Que más que el cariño, adora el parné.*

ESTRIBILLO:

Hueles a clavo y canela

-Carmela-

*A romero y a limón,
Junto a ti de centinela*

-Carmela-

*Siempre está mi corazón...
Sé que no valgo gran cosa, pero tengo voluntad
Pa' robá pa' ti una rosa de brillante coroná.
La esperansa me consuela*

-Carmela-

*Si te apiadas tú de mí, ay de mí...
Porque vivo siempre en vela
Y en tus labios de canela
Yo me quiero consumí.*

II

Antonio cegao por mo de sus besos,

*Sus manos de sangre tiñó por robá
Y hoy en un presidio se funden sus huesos,
Sin que nadie llore por su libertá.
Ella sigue en cambio lo mismo que entonces,
Brindando sus zambras al mejó postó
Y tan solamente se alegran sus bronce,
Cuando alguien le dice bajando la vó.*

AL ESTRIBILLO...

Granada, esa Granada en bellezas de la historia, nos lleva a un espacio cerrado, cercado por tapias blanquedas, con frondosa vegetación, de infinitas aromas reveladoras de secretos y palabras silenciadas por la belleza del jardín y la frescura de la huerta...

La mujer eje y centro de la copla aparece descrita con todos los atributos de la belleza: *Rosa, piel de aceituna, ojos verdes, labios...color de graná*. También se la identifica con ciertas aromas: *Hueles a clavo y canela,..., a romero y a limón*. Pero junto a estos atributos físicos que la magnifican, se encuentra una mujer perdida por la ambición. El amante, ciego de amor se vio impulsado a robar, lo que le valdría la cárcel por el delito cometido, por una "locura" de amor: *sus manos de sangre tiñó por robá/ y hoy en un presidio se funden sus huesos...*

Cuando termina la canción, cae el TELÓN

CANCIONES PARA REPETIR

"LA COCALITA"

*...Que yo la llevé a mi casa
Se la presenté a mi gente
Y le pusieron corona
De claveles en la frente
(...)
No me llames que no quiero
Pasar el río de noche
Que del agua me da miedo.*

.....

CUATRO SUSPIROS

I

*Cuatro suspiros en mi ventana
Cuatro caballos vienen y van...
Cuatro jinetes con faja grana:
Curro, Fernando, Miguel y Juan...*

ESTRIBILLO:

Cuatro sombreros,

*Que me dicen de noche y de día:
Sentrañas mía,
Cuánto te quiero...
Cuatro susipros,
Que me juran; prenda del alma.*

*Pierdo la calma
Si no te miro...*

II

*Cuatro galanes ronda, rondando,
Cuatro piropos al alimón...
Cuatro cariños que están buscando
A todas horas mi corasón.*

AL ESTRIBILLO...

El público aceptaba muy bien el desarrollo de coplas populares, pegadizas, o en ocasiones apasionadas y cargadas de un fuerte contenido emocional y donde la temática se centra, como hemos visto en repetidas ocasiones, en el amor y el desamor.

Estas que acabamos de ver, son coplas en que tanto la melodía como la letra son muy fáciles de retener por la colectividad, que las acepta por considerarlas fáciles y donde se canta al amor pero sin dramas ni tragedias. Los recursos expresivos son siempre los mismos, los que más favorecen la memorización de las coplas: palabras que se repiten (anáforas), terminaciones que coinciden (rima) y sonidos muy pegadizos (aliteraciones). En palabras de Manuel López Quiroga y Clavero (hijo del maestro Quiroga), los espectadores disfrutaban de la ferviente pasión que Rafael de León con sus románticas palabras trae a la vida una hermosa composición. Estas canciones son la mejor manera de encontrarnos con el amor, la pasión y la ternura.

Flores y luz y siempre flores y luz en ese bendito rincón de la tierra andaluza, en simultaneidad con los conjuros y sortilegios, palabras de buenaventura gitana que parecen los variados rumores: los del viento azotando las ramas, los de las corrientes cristalinas de los ríos; clara y soberana expresión de la riqueza, de la belleza y de la gracia de Andalucía.

¡ALLÁ VAN LAS SALINAS!

(Apunte de sainetillo gaditano)

COLOFÓN FINAL DEL ESPECTÁCULO

En ocasiones, termina el espectáculo con un sainetillo, apunte o boceto, sobre un tema costumbrista. En este caso, el escenario es una pintura gaditana por donde

pasan diversos personajes a la usanza. Está incrementado con canciones, como suele suceder en nuestro teatro popular de tales características que, en este caso, enriquecen el texto...

ESCENA:

Una plazoleta de barrio en Cádiz, a la que convergen dos o tres calles. Una peluquería con el rótulo de BARBERÍA.

En el lado opuesto, una tienda de guitarras...

Ante la puerta de la tienda de guitarras Paco y otros muchachos hacen palmas de tango y Paco dice hablando a compás:

*Maestro, dése usted prisa,
Que llegan los carnavales
Y tenemos que aprendernos
Los papeles musicales.
Pues dicen que si resurta
Malage la chirigota,
De la patá que nos pegan
Se van a partí las botas.
(...)*

Sale el MAESTRO BORDONES, dueño de la tienda, con unos cuantos papeles de música que reparte mientras dice:

BORDONES:

*Aquí tenéis los papeles
Pa' cantá la chirigota;
Este es un tango presioso
Titulado "La mascota".
(...)*

MÚSICA

(Cantan leyendo el papel...Bordones les dirige unos momentos, luego se mete en su tienda. A continuación salen unas muchachas que intervienen en el número).

*¿Por qué
Ya no van los gachés
Como antiguamente con su mascota?
Que así se llama er sombrero
Que tapa las carvorotas...
(...)
Tiene ya la nota
Cada peluquero
Que a los sin mascota
Me los pele ar sero.
Cabeas parlantes
Habrá en er café

Que los habitantes
Se les van a vé...*

.....

Llega una GADITANA, bailando a compás de tanguillo, se acerca a la tienda de las guitarras y llama taconeando. Sale BORDONES y le entrega un papel de música. Ella

mira el papel, lo tira por el aire y sigue bailando. Por un lateral aparece el NOVIO y bailan juntos...

(Aparecen las SALINAS DE CÁDIZ, con bata de cola y sombreros cordobeses.)

SALINAS.-

*Las salinas de Cáiz, señores,
Se vistieron en un Carnavá
Con su bata de finos colores,
Ar pelo sus flores,
Y echaron a andá.*

(...)

*Los bigotes de un munisipá
Que arrimarse pretenden a mí
Se pusieron blanquitos de sá
Al cantarle nosotros así:*

ESTRIBILLO:

*En er mundo
S'ha puesto la cosa
Lo más peligrosa que nunca se vio.
Tó s'arregla
Si en vé de los tiros
Se oyeran suspiros y coplas de amó.*

(...)

*Er que tenga la mosca en la oreja
Que busque una reja pidiendo un queré;
Por grasiosas, por blancas y finas,
Hay veinte salinas en cada mujé.*

(....)

II

*Las salinas están a tu lao'
Deslumbrantes lo mismo que er só;
Tres parejas de clisos rasgaos
Que s'han entornao
Pa' verte mejó.*

(...)

AL ESTRIBILLO...

(Llega una señora EXTRANJERA en compañía de su marido. Se acerca a la tienda de guitarras y dice):

...¿Puede, por favor, habla uno momentito com mí?...

(Sale de la tienda Bordones)

(...)

MÚSICA

(La extranjera canta con su acento especial el número *Tanto tienes tanto vales*. En el baile la acompañan el marido, el Peluquero y Bordones...Al terminar, cada uno hace mutis...)

Reaparece Bordones con dos guitarristas (...) éstos se sientan y comienzan a tocar por bulerías. Acude gente del barrio. Bordones canta:

*De noche van los luceros
Tirando plata en el río;
Y yo como bien te quiero
Te entrego el corasón mío.*

*De los bienes que ha juntao'
Tu pare yo no echo cuenta;
Es dinero mal ganao
Como er desecho de tiente.*

*La gente te dice ole;
Yo te miro y me dan ganas
De subirme a los faroles.*

(...)

*Los ojitos de tu cara
Cuando lloran por mi curpa
Son dos fuentes de agua clara.*

(Entran la Extranjera y el Marido. Bailan mientras canta el peluquero):

*Tu gracia vale por siete,
Barrio de Santa María,*

*Que vienen los sarmonetes
A bailá por bulerías.*

*Tu mare dice que es sorda
Y en er sonío distingue
Si es farsa una perra gorda.*

(...)

*Yo me metí a jardinero
Para ofrecerte la rosa
De mi cariño primero.*

*Tengo yo una barbería
Que entró mi suegra una vé
Y la brocha no la orvía.
¡Valiente bigote aquí!*

(Llegan las Salinas de Cádiz. Una de ellas viene con el artista, vestido de smoking).

Salina 1ª.-

*Este señó me desía
Que quiere pedí mi mano;
Con gusto se la daría
Si baila por bulerías
Iguá que toca er piano.*

(Canta Bordones y baila el ARTISTA y luego la Salina 1ª con él y así van interviniendo unos y otros en el número hasta terminar en una danza general.)

Cae el TELÓN

Como en todo Sainetillo, hay chismorreos, caprichos tanto en el cuerpo del verso como en el del baile. La puesta en escena es brillante, de gran colorismo de sabor dulce que apunta a cierta comicidad y bienestar en el espectador.

La obrita final, está compuesta de bailes, chirigotas, canciones..., que, en ocasiones (chirigotas), se cantan recitando como especies de monólogos cantados y cuyo principal objetivo es hacer reír al público, a través de la crítica satírico humorística: *Tu mare dice que er sorda/y en er sonío distingue/ si es farsa una perra gorda//Tengo yo una barbería/que entró mi suegra una vé/y la brocha no la orvía./¡ Valiente bigote aqué!...* De ahí, el alegre y vistoso colofón final ...Todo un entramado espectacular.

2.4. APARTADOS CLASIFICATORIOS TEMÁTICOS DE LAS MÁS SIGNIFICATIVAS CANCIONES

AÑOS TREINTA (CANCIONES)

I.LA PROPIEDAD. EL DUEÑO. SUPLANTACIÓN. DOMINACIÓN. ESCLAVISMO. SOMETIMIENTO. POSESIÓN. SUBORDINACIÓN

.....

II.SUPREMACÍA. DOMINIO. SUMISIÓN. VICTIMIZACIÓN. CULPABILIDAD

María del Valle

MARÍA DEL VALLE

I

*Un tesoro de gracia es María del Valle,
La mocita más guapa del Albaicín,
Que a las locas promesas de Arturo Reyes
Su rosal de ilusiones no quíe rendí.
Ella lo rechaza altiva
Y desprecia su parné,
Porque dice que con oro
No se compra su queré.
Pero escucha con halago
Y llena de vaniá
Esta copla que el mocito
A su reja va a cantá:*

Estribillo:

*No me desprecies, tirana,
Que soy tu amante rendío.
Tú me desprecias, tirana,
Tú me desprecias, ufana,
Por los cuentos que te han traío.
Quizá te pese mañana
Hacer lo que haces conmigo.
No me desprecies, tirana,
Que soy tu amante rendío.
No me desprecies, ufana;
Quizá te pese mañana
Hacer lo que haces conmigo.*

II

*La tenaz insistencia de Arturo Reyes,
Por lo firme y honrada, logró vencer,
Y, temblando de gozo, María del Valle
Le entregó para siempre to su queré.
Se casaron los mocitos
Ante la imagen sagrá,
La Virgen de las Angustias
Que es patrona de Graná.
Y en las juergas de la boa,
Donde la gente bailó,
Entre palmas de contento
Esta copla se escuchó.*

Estribillo

*Me despreciabas, tirana,
Siendo tu amante rendío,
Y yo te di una palabra
Y yo te di una palabra
¡la misma que te he cumplío!.*

III. LIBERTAD ECONÓMICA, MORAL, SEXUAL. DEPENDENCIA. PROSTITUCIÓN.
ARREPENTIMIENTO. MATERNIDAD. MATRIMONIO.

Siempre Sevilla, María Magdalena, Ojos verdes, Carcelera, ¡Ay, Maricruz!
SIEMPRE SEVILLA

I

*Una noche la Giralda se plantó en mitad del cielo
Y a San Pedro, el de las llaves, mu furiosa le soltó:
“Necesito que en persona me transformes en un vuelo
Porque dicen que en Sevilla ya el flamenco se acabó”.
El discípulo de Cristo se quedó viendo visiones
Y le dijo: “Girardilla lo que dices no pué sé;*

*Pero en fin, como soy viejo y no quiero discusiones,
Vete a ver qué pasa abajo y me lo cuentas después”.
Bajó la Giralda hecha una real moza
Y por el camino cantaba esta copla:*

*Estribillo:
Sevilla será Sevilla
Mientras haya vino y flores
Y mujeres, y penillas
Que canten por seguiriyas
Hombres que sepan de amores.
Hombres que sepan de amores.*

II

*En el brujo claroscuro de la noche sevillana
La Giralda, paso a paso, toa Sevilla recorrió
Y, lo mismo en San Bernardo, que en el barrio de Triana,
El hechizo del flamenco en mil coplas escuchó
Era ya casi de día y al cruzar la Macarena
Un mocito pinturero que la vio tan rejuncal
Le dijo: “Si usted quisiera, en ese cuerpo, moreno,
Le iba a hacer yo más reformas que Azaña en lo militá.
Subió la Giralda, contenta y gozosa,
Y por el camino cantaba esta copla:*

Al Estribillo

MARÍA MAGDALENA

*Era la Malena cañí muy jucal,
Como una medalla de bronce fundió.
Y hecho con la sangre del mismo metal,
Jesús, el platero, su amante rendió.
Era la gitana más guapa y feliz,
Que jamás en Serva la Bari se vió.
Pero la Malena se escapó de allí
Y a la mala vía sin pena se echó.
Y así decía el gitano,
Al verla como como monea
Roando de mano en mano:*

Estribillo:

*Ay, María Magdalena,
Que a tos tus besos le has dao
Rosa de carne morena.
Por lo mucho que has pecao,*

*Yo te perdono, mujer.
Por lo mucho que has amao
Y me has hecho padecer.
Vuelve otra vez a ser mía,
Vuelve otra vez a ser buena.
Pero vuelve arrepentía,
Ay, María Magdalena.*

*Pobre del platero que solo se vio.
La burla lo hiere, la pena lo mata.
Y hoy el duro bronce que altivo se alzó
Tiene la cabeza cubierta de plata.
Hasta que un buen día la vio de venir
Y a sus pies llorando la cañí se echó.
Pa' que me perdones he venío aquí,
Como a Magdalena, Jesús perdonó.
Y al verla triste y llorosa,
Así le dijo besando
Su pelo de dolorosa:*

Estribillo:

*Ay, María Magdalena,
Que a tos tus besos le has dao
Rosas de carne morena...*

OJOS VERDES

(cit. en pp. anteriores)

*Apoyá en el quicio de la mancebía
Miraba encenderse la noche de mayo
Pasaban los hombres y yo sonreía
Hasta que en mi puerta dejaste el caballo.*

*¡Serrana! ¿Me das candela?
Y yo te dije: gaché
Ven y tómalala en mis labios
Y yo fuego te daré.*

*Dejaste el caballo y lumbre te di
Y fueron dos verdes luceros de mayo
Tus ojos pa' mí.*

*Ojos verdes
Verdes como la albahaca
Verdes como el trigo verde
Y el verde, verde limón.*

*Ojos verdes, verdes
Con brillo de facas
Que s'han clavaíto en mi corazón.
Pa mí ya no hay soles, luceros ni luna
No hay más que unos ojos que mi vía son.*

*Ojos verdes
Verdes como la albahaca
Verdes como el trigo verde
Y el verde, verde limón.*

*Vimos desde el cuarto despuntar el día
Y sonar el alba la torre la Vela
Dejaste mi brazo cuanto amanecía
Y en mi boca un gusto a menta y canela.*

*¡Serrana! Para un vestí'o
Yo te quiero regalá
Yo te dije: ¡estás cumplío!
No me tienes que dar na'*

*Subiste al caballo, te fuiste de mí
Y nunca otra noche más bella de mayo
He vuelto a vivir.*

*Ojos verdes
Verdes como la albahaca
Verdes como el trigo verde
Y el verde, verde limón.
Ojos verdes verdes, con brillo de facas
Que se han clavaíto en mi corazón.*

*Pa' mí ya no hay soles, luceros ni luna
No hay más que unos ojos que mi ví'a son.*

*Ojos verdes
Verdes como la albahaca
Verdes como el trigo verde
Y el verde, verde limón.*

En esta copla, podemos ver uno de los mitos que recorren el imaginario colectivo masculino o sea el de la prostituta que no cobra al hombre por sus servicios. *Ojos verdes* constituye un ejemplo muy ilustrativo de este mito, en que el amor exime de la prostitución.

Otro ejemplo muy significativo lo constituye *La bien pagá*:

*Ná te debo, ná te pío
Me voy de tu vera
Orvíame ya,*

*Que he pagao con oro
 Tus carnes morenas
 No maldigas paya,
 Que estamos en paz.
 No te quiero, no me quieras
 Si tó me lo diste
 Yo ná te peí.
 No me echas en cara
 Que tó lo perdiste
 También a tu vera
 Yo tó lo perdí.*

*Bien pagá
 Si tú eres la bien pagá
 Porque tus besos compré
 Y a mí te supiste dar
 Por un puñao' de parné
 Bien pagá, bien pagá,
 Bien pagá fuiste mujer...*

En esta copla cae sobre la protagonista todo el peso del desprecio, en comparación con la inocente que no compra sus besos.

CARCELERA

*Era un amor de pecao,
 Era una mala pasión,
 Porque era un hombre casao
 Y le di mi corazón.
 No me di cuenta de lo que hacía,
 Ni del pecao que cometí
 Y con la fiebre de mi deseo,
 Y de mis besos, lo enloquecí.
 Igual que el preso entre rejas,
 Él, en mis brazos cayó
 Y entre caricias y quejas
 Así le escuchaba yo:*

Estribillo:

*¡Carcelera!, mi carcelera,
 La del color broceao',
 Morenita y con ojeras
 De terciopelo morao'.
 Apártame de tu vera
 Que soy un hombre casao',
 Y si dejas que te quiera
 Me vas a hacé un desgraciao'.
 ¡Carcelera!, mi carcelera.*

II

*No me importó de la gente
Ni lo que hablaron de mí,
Que me importó solamente
Sus fatigas compartir.
Yo que no tuve mieo' ni pena
Cuando a los suyos se lo robé,
Sentí mi alma de angustia llena
Al ver el llanto de su mujer:
'Vengo aquí por lo que mío',
Arrodillá me pidió.
Le juré darle al olvío
Y ahora ya no escucho yo:*

Estribillo...

¡AY, MARICRUZ!

*Es Maricruz la mocita,
La más bonita
Del barrio de Santa Cruz,
El viejo barrio judío,
Rasal florío',
Clavao' en sus rosas de de luz.*

*Y desde la Macarena
La vienen a contemplar,
Pues su carita morena
Hace a los hombres soñar.*

*Y una noche de luna
El silencio rompió
La guitarra moruna
Y una voz que cantó:*

*¡Ay, Maricruz, Maricruz!,
Maravilla de mujer;
Del barrio de Santa Cruz
Eres un rojo clavel.
Mi vía' sólo eres tú,
Y por jurarte yo eso
Me diste en la boca un beso
Que aún me quema, Maricruz.
¡Ay, Maricruz!, ¡Ay!
¡Ay, Maricruz!*

*Fue como pluma en el viento
Su juramento,
Y su querer traicionó,
De aquellos brazos amantes
Huyó una tarde,
Y a muchos después se entregó.*

*Señoritos con dinero
La lograron sin tardar,
Y aquel su cuerpo hechicero
Hizo a los hombres pecar.*

*Pero sólo hubo un hombre
Que con pena lloró
Recordando su nombre
Está copla cantó:*

Estribillo

Esta copla, configurada como una historia completa, fue muy popular en los años de la República. Fue compuesta por Rafael de León y el maestro Quiroga en 1934, con la participación en la letra de Salvador Valverde. Una gran copla en la época dorada del género, popularizada y con gran éxito en el periodo republicano. Esta copla fue estrenada por Concha Piquer en 1934. La primera en grabarla fue Estrellita Castro. (Reina, M.F, *Un siglo de copla*, Barcelona, 2009, Ed, B. p.77. y Román, Manuel, *Los grandes de la copla*, Madrid, Alianza, p. 31.)

En 1935, grabaría dicha pieza que “sería en adelante base de su repertorio más popular y que sonaba diariamente en la radio”.

Román, op. cit, p. 74.

Como es frecuente en las composiciones de Rafael de León descritas como “poemas narrativos” (Reina) o “historias dramatizadas en tres minutos” (Román), hay dos partes nítidamente diferenciadas en *Ay Maricruz*. La primera es el momento del encuentro o enamoramiento, cuyo culmen viene a expresar el estribillo en estilo directo o forma dramática-cantado o recitado como copla por la figura masculina en “noche de luna”:...en el viejo barrio judío de Santa Cruz...En la segunda parte acaece el drama, la traición: el juramento del hombre fue como “pluma en el viento” que “a su querer traicionó” y como resultado la mujer se echó a la vida.

La gran popularidad que alcanzó esta copla, tal vez, se deba a su encendido estribillo, ya que el estribillo es el alma de la composición, la “copla” de la copla, puesto que es aquella que el hombre canta-corteja- a la mujer. Aquí, el juego amoroso está repleto de interjecciones, de suspiros de amor que pronto se tornan suspiros de pena y de lamento. La verdad del estribillo es tal- el deseo de Maricruz- que siquiera el engaño o la frustración lo hacen olvidar, en este caso por el hombre, arrepentido, cantando de nuevo la copla de *Maricruz* (*Pero sólo hubo un hombre/ que con pena lloró/recordando su nombre, /y esta copla cantó.*): :-Ay, Maricruz...(Véase el texto, anteriormente transcrito...)

El éxito entre el público femenino de las capas populares fue un ocurrente reclamo de la época, un éxito popular radiofónico de aquellos años, donde la criada, la portera, la modistilla, se ponen a cantar el estribillo:

Del barrio de Santa Cruz, / eres un rojo clavel, mi vía sólo eres tú,/y por jurarte yo eso, / me diste en la boca un beso/que aún me quema Maricruz...

En ese imaginario esencialmente femenino, la copla, la novela radiofónica, participaban todos los miembros de la familia, incluso los niños, pues no había ningún tipo de pantalla que separase a los niños del mundo de los adultos. Todos, en alguna medida, participaban de ese universo familiar. La copla, aunque tiene representación popular, invade todos los ámbitos sociales, con letras que describen, en la mayoría de los casos, sentimientos de tristeza y abandono...

Muchas de estas coplas son referente de lo que ocurre en muchos hogares, donde los niños participan tanto de los “amoríos” del padre como de los “desengaños” de la madre...

Hay coplas que han quedado marcadas en la memoria colectiva como es el caso de *Ay, Maricruz*, en la que se articulan dos mundos, el pasado y el presente .

Fotografías, postales e imágenes de santos componen el abigarrado mural del pasado en muchos hogares burgueses y de clase media en la España de la época...Fotos que amarillean de novias vestidas de blanco, alguna mujer a caballo, reflejo de un pasado burgués, otra con peineta...Pero siempre presente ese mundo patriarcal como una constante en el universo femenino.

La canción, *Ay, Maricruz*, con el reprise de las castañuelas, entra en su segunda parte, es decir, el lance de la traición y el desengaño amoroso. Toda la primera parte de la copla, como hemos podido observar, es la parte amable de la narración lírica, la *Maricruz* colmada de promesas...

IV.SUFRIMIENTO. TRAGEDIAS. AMORES IMPOSIBLES

Rocío, Soleá

ROCÍO

*De Sevilla un patio
Salpicao de flores
Una fuente en medio
Con un surtidor.
Rosas y claveles
De todos colores
Que no los soñara
Mejor ni un pintor.*

*Junto a la cancela
De hierro forjao
Hay una mocita
De tez bronceá
Y juntito a ella
Moreno y plantao
Un mozo encendió
Que hablándole está.*

*La luna, rosa de plata,
El patio bañado de luz,
Mu' cerquita de su novia*

Dijo el mocito andaluz:

*Rocío, ay mi Rocío
Manojito de claveles,
Capullito florecío,
De pensar en tus quereres
Voy a perder el sentío,
Porque te quiero mi vía
Como nadie te ha querío,
Ay, Rocío, ay, mi Rocío.*

*Ahora es otro el patio
Salpicao de rosas,
Patio de las monjas de la Caridad,
Donde hasta la fuente
Llora silenciosa
La canción amarga
De su soledad.*

*Regando las flores
Hay una monjita,
Que como ellas tiene
Carita de flor,
Y que se parece
A aquella mocita
Que tras la cancela
Le hablaban de amor.*

*La luna, rosa de plata,
El patio bañado de luz
Mas ya no era la copla
De aquel mocito andaluz:*

Estribillo...

Rocío fue asimismo una copla compuesta por León y Quiroga en 1934 y popularizada también en plena República. Al igual que *Ay, Maricruz*, Imperio Argentina grabó esta copla en 1935. *Rocío*, fue, sin duda, el primer éxito del tándem León y Quiroga. Hicieron dos versiones, la de Estrellita Castro de 1934, con ritmo de pasodoble y la versión que se hizo más conocida, con letra distinta a ritmo melancólico de tango. Esta última que grabara Imperio Argentina, a modo de tango argentino con aires de pasacalle y pasodoble, es una bellísima grabación acompañada apenas por una guitarra española, de una sorprendente delicadeza. (Reina, op. cit., p. 139).

La historia de *Rocío* es la de una mujer engañada por el hombre del que se enamora. En la versión de Estrellita se cuenta la historia con voz desgarradora en primera persona. La que canta Imperio describe en tercera persona una sugerente y conmovedora antítesis (*Ahora es otro el patio*) que alude a “una monjita que antes de vestir sus hábitos, hablaba de amor tras una cancela con quien era su prometido”.

(Román, op. cit., p. 31) Al igual que en *Ay, Maricruz*, en *Rocío*, también hay dos partes diferenciadas. La primera es el momento del encuentro o enamoramiento, cuyo culmen viene a expresar el estribillo en estilo directo o forma dramática-cantado o recitado como copla por la figura masculina en “noche de luna”: “tras la cancela en un patio de Sevilla.” En la segunda parte acaece el drama, la traición: en *Rocío*, el encierro en el convento es una imagen fuerte para trazar los paralelismos y contrastes a partir de la ausencia-el abandono- del hombre.

Como en *Maricruz*, la gran popularidad que asimismo alcanzó *Rocío*, acaso, se deba a su encendido estribillo, pues dicho estribillo es el alma de la composición, como ya referimos, o sea, la “copla de la copla”, puesto que es aquella que el hombre canta-corteja-a la mujer y donde el juego amoroso está repleto de interjecciones, de suspiros de amor que de pronto se tornan suspiros de pena y de lamento. La verdad del estribillo es tal- el enamoramiento de *Rocío*- que siquiera el engaño o la frustración lo hacen olvidar, por la mujer en su soledad: *¡Rocío!, ¡Ay, mi Rocío/Monjito de claveles, capullito floreció’./ De pensar en tus quereres/voy a perder el sentío,/porque te quiero, mi vía’, /como nadie te ha querido, ¡Rocío! ¡Ay mi Rocío! .*

El éxito de *Rocío* entre el público femenino de las capas populares en los años treinta destaca Román con un ocurrente reclamo de la época: “En los patios de vecindad la copla era repetida por las criadas hasta la saciedad. Tanto es así que llegó a publicarse en los periódicos un anuncio que decía: “se solicita chica de servicio, pero que no sepa cantar *Rocío*”. (Román, op. cit, p. 27). Podemos aplicar a *Rocío*, lo que dijimos en páginas anteriores al referirnos a *Ay, Maricruz*. Aquello de que la copla invade todos los ámbitos sociales, con letras que especialmente describen sentimientos de tristeza y abandono, fiel reflejo de lo que ocurre en muchos hogares...

SOLEÁ

*En un rinconcito del patio bandera
Allí en mi Sevilla, un día nací
Y tuve por cuna, fandango y solera
Y por sonajero la feria de abril
Noche sevillana, cal y limonero
El Alcázar duerme, bajo el cielo azul
Mientras que una copla sube a los luceros
Desde los azahares del patio andaluz.*

*Soleá!
Soleá del alma mía
Blanca rosita de abril
Me estás quitando la vía’
Y no puedo vivir sin ti
Porque a canelita y clavo
Me huele esto a mí.*

*De aquel rinconcito, del patio banderas
Buscando otro cielo, un día me fui
Y llevé mi copla, por tierras extranjeras
Lo mismo que un ramo, de rosas de abril.*

*Tuve cuanto quise, brillantes y oros
Mas de tanta gloria, me llegué a cansá
Y volví una noche, a mi patio moro
Pa' sentir la copla de mi soleá.*

Estribillo

Soleá!...

V. VALORES MASCULINOS ESTABLECIDOS PATRIARCALMENTE. DOMINADOR, VALIENTE,
TEMERARIO, HETEROSEXUAL.

.....
VI. VALORES FEMENINOS ESTABLECIDOS PATRIARCALMENTE. MADRE, ESPOSA,
MODESTA, CASTA, OBEDIENTE, INESTABLE, MALA MUJER...

Manolo Reyes, María de la O, Triniá, Doña Sol, ¡Ay, Maricruz!

MANOLO REYES

*Manolillo Reyes, cañí y muy cabal,
En su vieja fragua feliz trabajaba,
Y siempre cantando fundía el metal
De de los quereles pa' na' se acordaba.
Pasó lo de siempre, porque estaba escrito,
Una mala hembra por Graná pasó
Y entre los hechizos de su brujería
A Manolo Reyes loquito volvió.*

*Manolo, Manolo Reyes,
Esa mujer pronto olvida.
Manolo, Manolo Reyes
Se te acabó tu alegría
Que el querer no admite leyes
Y en las cosas de la vía',
Manolo, Manolo Reyes.*

*A correr por el mundo con ella se fue
Y por sus caprichos dejó la herrería,
Era poca casa pa' aquella mujer
De dejar el yunque a la flor de su vía'.*

*Pasó lo que siempre, porque estaba escrito,
Por un payo rico al cañí dejó
Y el pobre gitano, desengañoito,
A su vieja fragua de nuevo volvió.*

MARÍA DE LA O

(cit. en pp. anteriores)

Para mis manos tumbagas,

*Pa' mis caprichos moneas
Y pa' mi cuerpo lucirlo
Mantones bordaos,
vestíos de sea'.
La luna que yo pía,
la luna que me da.
Que pa' eso mi payo abiya
Más parné que tiene un sultán.
Envidio tu suerte,
Me dicen algunas al verme lucir.
Y no saben probes la envidia
Que ellas me causan a mí.*

*María de la O, que desgraciaíta
Gitana tú eres teniéndolo tó.
Te quieres reír y hasta los ojitos
Los tienes moraos' de tanto sufrir.
Mardito parné que por su curpita
Dejaste al gitano que fue tu querer.
Castigo de Dios, castigo de Dios.
Es la crucecita que llevas a cuestras
María de la O.*

*Para su sed fui el agua,
Para su frío candela.
Y pa' sus besos amantes,
Dejé entre sus brazos, mis carnes morenas.
Querer como aquel nuestro,
No hay en el mundo dos.
Maldito dinero que así de su vera
Y a mí me apartó.
Serás más que reina
Me dijo a mí el payo y yo lo creí.
Mi vida y mi oro daría yo ahora por ser lo que fui.*

Al Estribillo

TRINIÁ

I

*Al museo de Sevilla
Iba a diario Juan Miguel
A copiar las maravillas
De Murillo y Rafael.
Y por las tardes, como una rosa
De los jardines que hay en la entrá,*

*Pintaba a Trini, pura y hermosa,
Como si fuera la Inmaculá.
Y decía el chavalillo:
“Pa’ qué voy a entrar ahí,
Si es la Virgen de Murillo
La que tengo frente a mí”*

Estribillo:

*Triniá, mi Triniá,
La de la Puerta Real,
Carita de nazarena,
Con la Vigen Macarena
Yo te tengo compará;
Algo en tu vía’ envenena,
Qué tienes en la mirá
Que no me pareces buena,
Triniá, mi Trini, ay...mi Triniá.*

II

*El Museo sevillano
Un mal día visitó
Un banquero americano
Y de Trini se prendó.
Y con el brillo de los diamantes
La sevillana quedó cegá
Y entre los brazos de aquel amante
Huyó de España la Triniá.
Y ante el cuadro no acabao
Así decía el pintor:
“Tú me has hecho desgraciao
Sin ti qué voy a hacer yo”.*

Estribillo

DOÑA SOL

*Fue doña Sol de Saavedra
Dama de ilustre blasón,
Sobre su escudo de piedra
Campeaba un corazón.
La cortejaban todos los caballeros
Y el que más la quería era un torero calé
Y hermoso,
Que en la plaza de Ronda se hizo famoso.
Y a su palacio sombrío de la calle de
Alcalá,
Para vencer su desvío el torero fue a
Cantar:*

Estribillo:

*Doña Sol, lucero mío,
Eres tú lo que más quiero.
Es muy pobre mi cuna para tu señorío,
Pero igual que a mi mare,
Corazón, te venero.
Doña sol, lucero mío,
Tu querer me embrujó,
Tu querer me ha perdío,
Y mi vida te he dado,
Doña Sol, lucero mío.*

*Por su desdén frío y mudo,
Dijo con ciega pasión:
El corazón de tu escudo
Es como tu corazón.*

*Y se puso su traje de azul y oro,
Y, buscando la muerte se fue pa' el toro.
¡Brava faena!, pues su sangre y su vida
Dejó en la arena.
Y al conducirlo entre flores por la calle de
Alcalá,
Como un gemido de amores doña Sol
Creyó escuchar:*

Estribillo:

*Es muy pobre mi cuna para tu señorío,
Pero igual que a mi mare,
Corazón, te venero.
Doña Sol, lucero mío,
Tu querer me embrujó,
Tu querer me ha perdío,
Y mi vida te he dao'
Doña Sol, lucero mío.*

¡AY, MARICRUZ! (anteriormente transcrita)

VII. LOS CELOS EN EL AMOR ROMÁNTICO. VENGANZA, ODIO, LOCURA, HONOR,
INDIGNACIÓN...

Salomé, Coplas del Burrero.

SALOMÉ

*Por Juan Romero, rumí de Oriente,
Bebe los vientos la Salomé,
Gitana pura de sangre ardiente
Que está loquita por su querer.
Su hermoso cuerpo, de bronce vivo,
Quiere en sus danzas darle al rumí,
Pero el Romero despreciativo,
Cuando ella baila, se va de allí.
Y José, que la quiere,
Al verla que está penando,
Aunque de celos se muere,
Así le dice cantando:*

Estribillo:

*Baila y ríe Salomé,
Bajo la luz de la luna,
Que ya que tuyo no fue,
No será para ninguna.
Con la sangre suya
Teñiré mis manos,
Pa' vengar con creces
Mis celos gitanos.
Orvía mujé,
Y alegre esa cara,
Baila Salomé,
Baila Salomé,
Bajo el plenilunio
De la luna clara.*

II

*Luna de sangre que abrió en dos,
Sobre la noche de los calés,
Pagana fiesta de los gitanos,
Al culto rinden de Salomé.
Y mientras ella baila sin velos,
Juan, el Romero, de allí se va,
José le sigue, lleno de celos,
Y allá en sombra, brilla un puñal.
Salomé sigue bailando
Con miedo y escalofríos
Y José se va cantando
Por la orillita del río:*

Al Estribillo...

COPLAS DEL BURRERO

*Con tu caballo negro,
Viene mi amante, viene mi amante,
Por la carreterita,
Que da al Brillante, que da al Brillante,
Y cuando va llegando
Siempre me canta así:
"Sal a tu reja, niña,
Que por tus besos,
Yo estoy penando,
Rosa de abril, rosa de abril".*

*¡Ay, que tú me miras,
Me miras, que tú, mírame!
No me estés mirando
Y lleva la burra a beber.
Que ya son la una,
Que ya son las tres.
¡Ay, que tú me miras,
Me miras, me miras,
Por Dios, mírame!*

*Cuando mi novio, madre,
Huele mi pelo, huele mi pelo,
Siempre me lo compara,
Con el romero, con el romero,
Y yo, mamita mía,
Pierdo hasta la razón
Cuando me dice bajo, bajo bajito:
"si no me quieres
Me muero yo, me muero yo"
Estribillo...*

Las canciones de los años 30 se caracterizan por una mayor sobriedad y menor efectismo y adelgazamiento del casticismo: *Ojos verdes, Falsa moneda, María de la O, Rocío, Ay, Maricruz, María Magdalena, Triniá...*

Tanto en los años 30 como en los 40, va a existir una gran influencia del flamenco en la canción y viceversa. Lo que nos viene a demostrar que las dos manifestaciones artísticas estuvieron muy unidas. Todo ello conduce al nacimiento de la zambra o de la copla por bulerías, modalidades híbridas que no pueden entenderse sin la relación íntima del flamenco y la canción española.

La zambra, bien con guitarra, bien con orquesta, se convierte en estas décadas en el estilo más cultivado. Ya hemos hablado de la creación por parte de Caracol, gracias a los espectáculos de Quintero, León y Quiroga (*Véase Zambra*), de una personal dramaturgia y escenificación de la zambra, que dirige a la canción española hacia un sentido definitivamente flamenco.

La zambra representa la escenificación del mundo espiritual y poético del flamenco, un mundo creado, por un lado, por Valverde, León y Quiroga, y por otro, por Perelló, Oliva, Cantabrana y Mostazo. En este contexto, Rafael de León realiza una labor esencial en la conformación definitiva de la canción española, en cuanto proyecta sobre ésta el carácter simbólico y profundamente humano de la poesía tradicional.

AÑOS CUARENTA:

I. CANCIONES: *Dime que me quieres, Tatuaje, Las cositas del querer, Tu eres mi marío. La rosa y el viento.*

DIME QUE ME QUIERES

*Si tú me pidieras que fuera descalza,
Pidiendo limosna descalza yo iría.
Si tú me dijeras que abriese mis venas,
Un río de sangre me salpicaría.
Si tú me pidieras que al fuego me echase,
Igual que madera me consumiría.
Que yo soy tu esclava y tú el absoluto
Señor de mi cuerpo, mi sangre y mi vía.
Y a cambio de esto, que bien poco es
Oye lo que quiero, pedirte a mi vez:
Dime que me quieres,
Dímelo por Dios
Aunque no lo sientas,
Aunque sea mentira,
Pero dímelo.
Dímelo bajito,
Te será más fácil
Decírmelo así.
Que el te quiero tuyo
Será pa' mis penas,
Lo mismo que lluvia de mayo y abril.
Ten misericordia de mi corazón.
Dime que me quieres,
Dime que me quieres,
Dímelo por Dios.*

*Si no me mirasen tus ojos de almendra,
El pulso en las sienes se me pararía.
Si no me besaran tus labios de trigo,
La flor de mi boca se deshojaría.
Si no me abrazaran tus brazos morenos,*

*Pa' siempre los míos, en cruz quedarían.
Y si me dijeras que ya no me quieres
No sé la locura que cometería.
Y es que únicamente yo vivo por ti.
Que me das la muerte o me haces vivir...*

Al Estribillo...

En esta copla podemos observar un claro ejemplo de la sumisión y esclavitud de la mujer al hombre, el dueño, el que domina, el que somete. Una consecuencia evidente de ello es el daño psicológico que produce la ausencia de autoestima de la mujer y tan prolongada en el tiempo.

El castigo, el dolor del cuerpo se representa en la canción española, en la mujer, con gran frecuencia: la mujer mártir, la que va pidiendo errante por los caminos, la mujer que se arrastra, suplica, la mujer en cruz... Debemos atender a la calle como espacio de sufrimiento, como espacio de cárcel de amor.

A tal efecto, recordemos estas estrofas:

*“¿Quieres que vaya descalza?
Yo me iré por los caminos.
¿Quieres que me abra las venas
Para ver si doy contigo?
Haré lo que se te antoje
Lo que mande tu capricho...”*

(Trece de mayo)

O cuando él le dice a ella:

*“Tus ojos negros, tus ojos,
Candiles de mi dolor,
Tus ojos tienen la culpa,
Tienen la culpa,
Tienen la culpa de tó”.*

(Tus ojos negros)

O en estas otras:

*Llévame por calles de hiel y amargura, ponme ligauras y hasta
escúpeme/ échame en los ojos un puñao' de arena/ mátame de pena
pero quíereme...*

(Te lo juro yo)

Martillo, clavo y puñales/ no tienen comparación...

(Dolores la Golondrina)

*Y me estoy clavando como dos puñales, /las dos manecillas que tiene el
reloj...*

(Tientos del reloj)

*Y voy sangrando lentamente/de mostrador en mostrador, /ante una
copa de aguardiente/ donde se ahoga mi dolor...*

(Tatuaje)

En esta época existe una especial atracción por la belleza enfermiza, ojos, con las ojeras “morás” de tanto sufrir. En ocasiones podemos ver los cambios físicos y psíquicos que experimentan los personajes que aman:

Elvira se está quedando macilenta y amarilla...

(Elvira la cantaora)

Me dan sudores de muerte, /si en medio la calle tropiezo contigo...

(Tientos del cariño)

¿Por qué despierto, temblando, azogá?...

(Me embrujaste)

Todas ellas son mujeres víctimas del hombre, mujeres caídas a los pies del amor.

El dolor, como hemos dicho en varias ocasiones, alcanza gran importancia en nuestra tradición literaria y en la poesía de Bécquer (el hierro que se arranca de la herida en Bécquer) o la espina en Antonio Machado. El hierro en la herida, la llaga abierta son imágenes muy significativas del martirio o del sufrimiento amoroso.

Son imágenes de decadencia, de enfermedad o de desgaste de tanto sufrir: el dolor del alma, del corazón se expresan con dolor físico...:

Y me duele hasta la sangre (lo que nunca suele doler) de lo mucho que te quiero...

(Te he de querer mientras viva)

Esa pena negra de los gitanos tan típica del cante flamenco se hace presente en la canción española o copla, pues en esta época se manifiesta una profunda exaltación del dolor.

TATUAJE

(cit. en pp. anteriores)

Él vino en un barco, de nombre extranjero.

Lo encontré en el puerto un anochecer,

Cuando el blanco faro sobre los veleros

Su beso de plata dejaba caer.

Era hermoso y rubio como la cerveza,

El pecho tatuado con un corazón,

En su voz amarga, había la tristeza

Doliente y cansada del acordeón.

Y ante dos copas de aguardiente

Sobre el manchado mostrador,

Él fue contándome entre dientes

La vieja historia de su amor:

Mira mi brazo tatuado

Con este nombre de mujer,

Es el recuerdo del pasado

Que nunca más ha de volver.

Ella me quiso y me ha olvidado

En cambio, yo, no la olvidé

Y para siempre voy marcado

Con este nombre de mujer.

Él se fue una tarde, con rumbo ignorado

En el mismo barco que lo trajo a mí

*Pero entre mis labios, se dejó olvidado,
Un beso de amante, que yo le pedí.
Errante lo busco por todos los puertos,
A los marineros pregunto por él,
Y nadie me dice, si está vivo o muerto
Y sigo en mi duda buscándolo fiel.*

*Y voy sangrando lentamente
De mostrador en mostrador,
Ante una copa de aguardiente
Donde se ahoga mi dolor.
Esúchame marinero,
Y dime que sabes de él,
Era gallardo y altanero,
Y era más rubio que la miel.*

*Mira su nombre de extranjero
Escrito aquí, sobre mi piel.
Si te lo encuentras marinero
Dile que yo, muero por él.*

LAS COSITAS DEL QUERER

*Si tu gente no me quiere
Ni a ti te traga la mía.
Porque tú te has vuelto loco
Y yo estoy loca perdía.
Si tú no tienes dinero
Y yo no tengo dos reales.
Qué vamos a hacer mi entrañas
Con tan grandes capitales.
Válgame la Soleá,
si somos uno del otro
quién nos puede separar.
Son las cosas de la vía,
Son las cosas der queré
No tienen fin ni principio,
Ni tien como ni por qué.*

*Tú eres alto yo bajita
Tú eres rubio y yo tostá.
Tú de Sevilla la llana
Y yo de Puerto Real.*

*Ay, que no tiene ná que ver
El color y la estatura
Con las cosas del querer.*

*Si tú me quieres de noche
Y yo te quiero de día.
Si yo bebo de tu boca
Y tú bebes de la mía*

*Si el aire que tú respiras
Es el que estoy respirando.*

*Pa' qué nos piden razones
Del qué del cómo y del cuándo.*

*Lo nuestro tiene que ser
Aunque entre el uno y el otro
Levanten una pared.
Son las cosas de la vía
Son las cosas der queré
No tienen fin ni principio
Ni tien cómo ni por qué.*

TÚ ERES MI MARÍO

*Por qué inclinas la cabeza,
Por qué llegas a la mesa
Sin mirarme cara a cara.
¿Qué cavilas? ¿Dónde estás?*

*Como si un remordimiento
Te amargara el pensamiento
Y un delito me ocultaras
Que no puedes confesar.*

*¿Qué te pasa a ti, alma mía,
Que desprecias la 'comía',
Que te está asomando el llanto
Sin motivo ni razón.
Y te pones amarillo
Cuando miras el cuchillo,
Como si te diera espanto
De una mala tentación.*

*Toma tu copita, tu cigarro puro,
Y anda y que te miren las niñas bonitas.
¡Te tengo seguro!
Que si ayer viniste casi amaneciendo*

*Fue por los amigos, que te entretuviste,
¡Yo tó lo comprendo!
Yo soy muy dichosa, yo no desconfío.
Por más que les gustes a las buenas
Mozas...
¡Tú eres mi 'marío'!*

*¿Por qué duermes intranquilo?
¿Por qué vives siempre en vilo,
Si yo no te pido cuentas
De 'ande' vienes y 'ande' vas?
¡Si es por mí por quien suspiras!
Lo demás sé que es mentira.
Ni le pasas una renta,
Ni es tu amor, ni lo será.
Ni mereces un castigo
Porque tú hablando conmigo
Te equivoques y me sueltes
Otro nombre de mujer.
Son cosillas pasajeras
Que si yo me las creyera,
Mereciera hasta la muerte
Por dudar de tu querer.*

*¿Ese olor que llevas? A mí no me asustas,
Tú te has 'perfumao' para hacer la prueba,
P'a ver si me gusta.
Toma este pañuelo, quién te lo ha 'prestao'
No me gastes bromas para darme celos,
Qué susto me has dao.*

*Vete a dar una vuelta, tráeme algún regalo,
Que yo no me acuesto,
Yo espero en la puerta por si vienes malo.
Búscate otro barbero que se dé más maña,
Porque ese que tienes te afeita ligero
Y a veces te araña.
Yo soy muy dichosa, yo no desconfío,
Son 'críticas' de cuatro envidiosas,
Té eres mi 'marío'.*

LA ROSA Y EL VIENTO

*En Granada había una rosa más bonita que ninguna,
La blancura de las fuentes envidiaba su hermosura,*

*De noche cuando la Alhambra se iba vistiendo de luna
Bajaba el viento a Granada sólo por ver su hermosura.*

*La rosa se distraía
Oyendo los surtidores,
Mientras el viento gemía
De amor en los miradores.*

*Ay, mi rosa de la Alhambra,
Rosa de la morería,
Haré lo que tú me mandes
Con tal de que seas mía.
Manda repicar campanas
Y yo las repicaré,
Manda que se seque el Darro
Y no volverá a correr.
Pero por amor de Dios,
Pero por amor de Dios,
No mandes que no te quiera
Porque eso no puedo yo.*

*Pasó la reina una tarde a la vera de la rosa,
Si la rosa era de nieve, la reina era más hermosa,
Y cortándola del tallo, con mano de terciopelo
Con un afiler de plata se la prendió sobre el pelo.
Y por la noche en la Alhambra cuando la rosa moría,
El viento en los arrayanes muerto de dolor decía.*

*Ay, mi rosa de la Alhambra,
Rosa de la morería,
Haré lo que tú me mandes
Con tal de que seas mía.
Manda repicar campanas
Y yo las repicaré,
Manda que se seque el Darro
Y no volverá a correr.
Pero por amor de Dios,
Pero por amor de Dios,
No mandes que no te quiera
Porque eso no puedo yo.*

**II. Te lo juro yo, Tus ojos negros, Doña Luz, La rosa y el viento, No me llames Dolores,
Coplas de Luis Candelas, Callejuela sin salida.**

TE LO JURO YO

Yo no me di cuenta de que te tenía

*Hasta el mismo día en que te perdí
Y vi claramente lo que te quería
Cuando ya no había remedio pa' mí.
Llévame por calles de hiel y amargura
Ponme ligaduras y hasta escúpeme.
Échame en los ojos un puñao' de arena
Mátame de pena, pero quíereme.*

*Mira que te llevo dentro de mi corazón
Por la salucita de la mare mía
Te lo juro yo.
Mira que pa' mí en el mundo
No hay na' más que tú
Y que mis sacáis
Si digo mentira
Se queden sin luz...*

*Por ti, contaría la arena del mar...
Por ti, yo sería capaz de matar...
Y que si te miento me castigue Dios.
Eso con la mano
Sobre el evangelio
Te lo juro yo.*

*Ya no eres el mismo que yo conocía
El que no veía na' más que por mí
Que ahora vas con una distinta ca' día
En cambio yo muero de celos por ti...*

*Claro que la culpa de que esto pasara
No la tuvo naide, nadie más que yo
Yo que me reía de que esto acabara
Y luego he llorao porque se acabó.*

*Mira que te llevo dentro de mi corazón
Por la salucita de la mare mía
Te lo juro yo.
Mira, que pa' mí en el mundo
No hay na' más que tú
Y que mis sacais
Si digo mentira
Se queden sin luz...*

*Por ti, contaría la arena del mar
Por ti, yo sería capaz de matar
Y que si te miento me castigue Dios...*

*Eso con la mano
Sobre el evangelio
Te lo juro yo...*

TUS OJOS NEGROS

*En la noche negra de mi mala suerte,
¡Ay Santa Lucía de mi corazón!
Como dos civiles, me llevan sus ojos,
Por la carretera del mayor dolor.
Yo tenía mi estrella, mi sol y mi luna
¡Ay Santa Lucía de mi corazón!,
Pero desde el día que me vi en sus clisos
Ya no tengo estrellas ni luna, ni sol.
Y más que mi suerte,
Y más que la muerte
Más negros toavía
Son esos sacais
Que me están matando
¡Ay Santa Lucía!*

*Tus ojos negros, tus ojos
Tienen la culpa de tó.
Si no los hubiera visto,
Por los clavitos de Cristo,
Que no me
Viera así yo.
Quiero que esos dos luceros
Me alumbren de noche y día,
Porque si no yo me muero...
Vida mía.
Tus ojos negros, tus ojos
Candiles de mi dolor.
Tus ojos tienen la culpa...
Tienen la culpa de tó.
Debiste dejarme ciega de repente.
Ay Santa Lucía de mi corazón!
Y así de seguro, no hubiera sabido,...
La mala partía de estar sin razón.
Porque son más negros que la zarzamora
¡Ay Santa Lucía de mi corazón!,
Tinta y azabache de mis agonías
Carbones que encienden mi mala pasión.
Y d'esta negrura,
Y d'esta amargura,*

*Y d'esta agonía
La curpa la tienen
Tus ojitos negros.
¡Ay Santa Lucía!,
Tus ojos negros, tus ojos
Tienen la curpa de tó.
Si no los hubiera visto,
Por los clavitos de Cristo,
Que no me viera así yo.
Quiero que esos dos luceros
Me alumbren de noche y día,
Porque si no yo me muero...
Vida mía.
Tus ojos negros, tus ojos
Candiles de mi doló.
Tus ojos tienen la curpa...
Tienen la curpa de tó.*

DOÑA LUZ

*Doña Luz de San Telmo vive en Triana
En un viejo palacio de maravilla,
Con el mismo boato que una sultana
De las que, antiguamente, tuvo Sevilla.*

*Doña Luz, orgullosa, guarda con celo
La leyenda marchita de un viejo amor,
Que mirando sus ojos de terciopelo,
Esta copla, una noche, le dedicó:*

*Mi señora, Doña Luz,
Por quererte mucho y bien
Me clavaste en una cruz.
Yo no vivo más que pa' tu amor,
Y sería por ti capaz de to,
Pero tienes sangre azul
Y soy poco pa' besar
Esos labios de coral,
Mi señora Doña Luz.*

*Doña Luz de San Telmo quedó prendada
De la voz de aquel hombre que siempre oía,
Pero su noble escudo cerró la entrada
Al cariño, a la vida y a la alegría.*

*Y ahora en su palacio se siente vieja,
Rodeada de lujo pero sin sol,
Y está siempre llorando tras de la reja
Donde sólo una noche llamó el amor.*

*Por llamarme Doña Luz,
Desprecié yo tu querer
Y te clavé en una cruz.
Y no vivo más que de tu amor
Que logró llenar mi corazón,
Pero tengo sangre azul
Y nadie quiere besar*

*Estos labios de coral,
Por llamarme Doña Luz.*

LA ROSA Y EL VIENTO

(Transcrita en pp. anteriores)

NO ME LLAMES DOLORES

*Cuando el domingo te pones
Tu traje negro de pana
Y ese clavel en la boca
Y ese sombrero de ala ancha;
Cuando acaricias silbando
Los hierros de mi ventana,
De tanto y tanto quererte
El corazón se me para.*

Estribillo:

*No me llames Dolores,
Llámame Lola,
Que ese nombre en tus labios
Sabe a amapola,
Sabe a amapola.
De noche y día
Sólo pienso en ti,
Que eres la vía,
Pa mí. ¡Ay, ay! Sí.*

*Si te llamas Francisco,
Llámate Antonio,
Que Antonio se llamaba
Mi primer novio,
Mi primer novio.*

II

*Ni tu mare a mí me quiere,
Ni la mía a ti tampoco.
¡Que nos importa de nadie
Si nos queremos nosotros!*

*Aunque pongan una tapia
Y tras de la tapia un foso,*

*Han de saltarlo tus brazos
Y han de cruzarlo mis ojos.*

Al Estribillo...

COPLAS DE LUIS CANDELAS

*Decidle al señor Alcalde,
Decidle al Corregidor,
Que yo por Luis Candelas
Me estoy muriendo de amor...
Decidle que es canalla...
Decidle que es un ladrón,
Y que he dejado que robe
Con gusto mi corazón.
Que corra de boca en boca
Esta copla que yo canto
Como si estuviera loca:
Debajo de la capa de Luis Candelas
Mi corazón amante vuela que vuela.
Madrid te está buscando para perderte
Y yo te busco sólo para quererte.
Que la calle en que vivo está desierta
Y de noche y de día mi puerta abierta.
Que estoy en vela,
Que estoy en vela*

*Para ver si me roba,
¡ay!, Luis Candelas...*

*Anoche una diligencia,
Ayer el palacio real,
Mañana quizá las joyas
De alguna casa ducal...
Y siempre roba que roba,
Y yo por él siempre igual,
Queriéndole un día mucho
Y al día siguiente más.
Y no importa que la gente
Mi canción, que va en el viento,
Traiga y lleve maldiciente.*

Al Estribillo

CALLEJUELA SIN SALIDA

*Había un anillo en tu mano
Cuando yo te conocí,
Por eso cerré los ojos
Al escucharte decir:
Serrana,
Yo te lo juro por la gloria de mi
Mare,
Si tú me quieres de veras,
No hay nadie quien nos separe.
Y cuando tu mano, como una
Cadena,
Fundida en la mía,
Pa' siempre quedó,
Sentí que tu anillo
Temblaba de pena,
Perio pa' se güena no tuve valor.*

*Y el nombre que estaba escrito
Dentro del anillo aquel,
Vestío de negro luto
Se nos vino a aparecer.*

*Serrano,
Dios te lo pague
Así quería yo verte.
¡Vivan los hombres cabales!,*

Ya somos dos a quererte.

*Y no hubo un reproche,
Ni un grito, ni un llanto,
Porque aquel anillo tenía razón,
Y yo que me muero de quererte
Tanto,
Te dije: anda y cumple con tu
Obligación.*

*Callejuela sin salía'
Donde yo vivo encerrá,
Con mi pena, mi alegría
Mi mentira y mi verdá.*

*La razón clavó mi puerta,
No puedo entrá ni salir,
Ni estoy viva, ni estoy muerta,
Ni contigo, ni sin ti.
Y en mi calle sin salía,
Yo no puedo caminá.
Ni de noche, ni de día
Ni p'adelante, ni p'atrás...*

III. *Almudena, La Lirio, La Mariana, La Chiquita Piconera, La niña de fuego, Lola Clavijo, No me quieras tanto, Rosas de ayer, La Zarzamora.*

ALMUDENA

*Yo iba vendiendo violetas
Una tarde de mayo
Por la Plaza de Oriente*

*Y me encontré con sus ojos
Que me dieron la vida
Y me dieron la muerte*

*Me querrás un poquito
Él me dijo bajito
Con voz de primavera
Te querré,
Tanto y tanto
Que puede que con llanto
Yo pague el que te quiera.*

Y aquella tarde clara

*No vendí mis violetas
En la Plaza de Oriente
Ni escuché
Aquel romance
Que cantaron los niños
Enredor de la fuente*

*Almudena, mi Almudena
No te vayas tú de aquí
Que él es Duque
Y tú una pobre violetera de Madrid.*

*A ese hombre
Lo hemos visto
Con el Rey ir y venir
Con su sable y su plumero
Y su capa carmesí.*

*Arroyo claro, fuente serena
Si te vas con el Duque
Pobre Almudena, pobre Almudena.*

*Ya no vendí más violetas
Y viví entre damascos
Como reina y señora*

*Pero su amor fue cambiando
Y ahora soy yo quien pide
Quien suplica y quien llora.*

*Y papá ¿nunca viene?,
Me pregunta quien tiene
Derecho a preguntarme.*

*Y le digo mañana
Y miro a la ventana
Para no delatarme.*

*Y ahora he vuelto de nuevo
A pasar como entonces
Por la Plaza de Oriente*

*Y he escuchado el romance
Que cantaban los niños
Enredor de la fuente*

Dónde vas pobre Almudena

*Dónde vas triste de ti
Voy en busca de mi amante
Que ayer tarde no lo vi*

*Nosotros sí que lo vimos
Con su capa carmesí
Dando el brazo a una duquesa
Más bonita que un jazmín*

*Arroyo claro, fuente serena
Olvidate del duque
Pobre Almudena, pobre Almudena.*

*El me dijo que vendría
Antes que llegase abril
Con un anillo de oro
Para conmigo cumplir*

*No lo esperes Almudena
Porque nunca ha de venir
Que él es duque
Y tú una pobre violetera de Madrid*

*Arroyo claro, fuente serena
Olvidate del duque
Pobre Almudena, pobre Almudena.*

LA LIRIO

*En Cai tie la Bizcocha,
Un café de marineros,
Y en el café hay una niña,
Color de lirio moreno,
Color de lirio moreno.
Lirio la llaman por nombre,
Y ese nombre bien está,
Por un cariño, cariño,
Tié las ojeras morás.
Y de Cai a Almería,
Con voz ronca de aguardiente,
Canta la marinería:*

*La Lirio, la Lirio tiene,
Tiene una pena la Lirio,
y se le han puesto las sienas
moraítas de martirio.*

*Se dice que es por un hombre,
 Se dice que si es por dos,
 Pero la verdad del cuento,
 ¡Ay, Señor de los Tormentos!
 La saben la Lirio y yo.
 Y a la mar, maera',
 Y a la Virgen, cirios,
 Y pa' duquitas
 ¡ay, mare de mi alma!
 Pa' duquitas negras,
 Las que tié la Lirio.*

*Un hombre vino de Cuba,
 Y a la Bizcocha ha pagao,
 Cincuenta moneas' de oro,
 Por aquel lirio morao.
 Que fue por un bebedizo,
 De menta y ajonjolí,
 Que fue una noche de luna,
 Que fue una tarde de Abril.
 Y de Cai a Almería,
 Canta el novio de la Lirio,
 Con una voz dololoría*

Al Estribillo...

LA MARIANA

*Cantaba la Mariana
 Con voz de pasión y celos
 "No hay pena como la mía".
 Y mientras ella cantaba
 En la mata de su pelo
 Un clavel le florecía*

*Si ninguno la corteja
 Ni le brinda su querer
 ¿Por qué suspira y se queja
 Y no da razón de qué?*

*Y va la pregunta rodando y rodando
 Por entre la mesa de todo el Burrero,
 Porque las flamencas están deseando
 De que haya tres cuartos para el pregonero.*

*¿Dónde va la Mariana
 Anda que anda, corre que corre,*

*Vuela que vuela?
¿Dónde va tan de mañana
Con la carita más amarilla
Que la pajuela?
¿Si será que está queriendo
Y ella lo quiere ocultar?
¿Si será que está sufriendo
Y se enconde pa' llorá'?*

*Un cartel le están pegando
En el puente de Triana
Pa' que vayan diquelando
Y la gente se vaya empapando
Dónde va la Mariana.*

*Cantaba la Mariana
Con voz de limón moreno
Malaya la suerte mía
Y todo sobre su cante
Escondía en un veneno
Que ella no se merecía.*

*Pero ayer una gitana
Dio por fin con la verdad
Cuando vio a la Mariana
Que al hospicio fue a rondar.*

*Y fue la deshonra rodando y rodando
Por entre la mesa de todo el burrero,
Pero la flamenca que estaba llorando
Al fin dio tres cuartos para el pregonero.*

*¿Dónde va la Mariana
Anda que anda, corre que corre,
Vuela que vuela?
¿Dónde va tan de mañana
Con la carita más amarilla
Que la pajuela?*

*Ella no busca a su amante
Que a su hijo va a buscar,
Para que más adelante
Su dolor pueda vengar.*

*Que las lenguas maldicientes
Lo pregonen por Triana
Y que escriban en el puente,*

*Pa'que sepa toa' la gente
Dónde va la Mariana.*

LA CHIQUITA PICONERA

*El pintor la respetaba
Lo mismo que algo sagrao'
Y su pasión le ocultaba
Porque era un hombre casao'.
Ella lo camelaba con alma y vía'
Hechisá' por la magia de su paleta
Y al igual que una llama se consumía
En aquella locura negra y secreta.*

*Y cuando de noche Córdoba dormía...
Y era como un llanto la fuente del Potro,
Una voz decía:
¡Ay, chiquita pioconera,
Mi piconera chiquita!
Esta carita de cera
A mí el sentío me quita.
Te voy pintando, pintando
Ar láito der brasero
Y a la vez me voy quemando
De lo mucho que te quiero.
¡Vágame San Rafael,*

*Tener el agua tan cerca
Y no poderla bebé!*

*Ella rompió aquel cariño
Y le dio un cambio a su vía,
Y el pintor iguá que un niño
Lloró al mirarla perdía.
Y cambió hasta la línea de su pintura,
Y por calles y plazas lo vio la gente
Deshojando la rosa de su amargura
Como si en este mundo fuera un ausente.*

*Y cuando de noche Córdoba dormía...
Y era como un llanto la fuente del Potro,
El pintor gemía:
¡Ay, chiquita piconera,
Mi piconera chiquita!
Toa mi vía yo la diera
Por contemplar tu carita.*

*Mira tú si yo te quiero
Que sigo y sigo esperando
Ar láito der brasero
Para seguirte pintando.*

*¡Várgame la Soleá,
Haber querío orviarte
Y no poderte orviá!*

LA NIÑA DE FUEGO

*La luna te besa tus lágrimas puras,
Como una promesa de buena ventura.
La Niña de Fuego te llama la gente
Y te están dejando que mueras de sed.
Ay, Niña de Fuego, ay, Niña de Fuego.
Dentro de mi alma yo tengo una fuente
Pa' que tu culpita se incline a beber.
Ay, Niña de Fuego, ay, Niña de Fuego.*

*Mujer que llora y padece,
Te ofrezco la salvación.
Te ofrezco la salvación.
El cariño es ciego.
Soy un hombre bueno
Que te compadece.*

*Anda, y vente conmigo,
Ay, Niña de Fuego.*

LOLA CLAVIJO

*¿Quién es esa buena moza
Que viene por la Caleta,
Con ese empaque de majestad?*

*¿Quién dice que se consume
Por una pena secreta,
Si no la ha visto nadie llorar?*

*¿Po qué si es noble y es rica
No se casa esa mujer,
Si le hablaba desde chica
El Duque de no sé qué?*

*Y a la rueda catalina
Las niñas dicen la historia,
Cantando por las esquinas
Del barrio de la Victoria.*

*Al alimón, ahí va Lola Clavijo,
Al alimón, duquesa pudo ser.*

*Con título, corona y cortijo
Y no lo quiso por otro querer.*

*¡Arsa Pepa!, Señor duque,
Tan pulido y tan amante,
Que lo ha plantado la novia
Vestido de maestrante.*

*Al alimón, pero ninguno se entera,
Al alimón, ni adivina el acertijo,
Al alimón, de ese querer de banderas
Que tiene, que tiene y tiene,
Que toma y dale Lola Clavijo.*

*La gente del abolengo
La mira de medio lado,
Porque una dama de condición,
Por guapa que ella se crea,
No puede dejar plantado
Al señor duque del alimón.*

*En cambio, la gente llana
La requiebran al pasar:
¡Ole y vivan las serranas
Valientes y enamorás!*

*Y a la rueda catalina
Las niñas dicen la historia,
Cantando por las esquinas
Del barrio de la Victoria.*

*Al alimón, ahí va Lola Clavijo,
Al alimón, casada desde ayer,
Sin título, corona ni cortijo,
Con un mocito guapo del Perchel.*

*¡Arsa Pepa! Señor duque
Te fallaron los dineros,*

*La novia viste de blanco
Y el novio, de marinero.
Al alimón, y una lanchita velera,
Al alimón, se ha llevao el acertijo,
Al alimón, de ese querer de bandera
Que tiene, que tiene y tiene,
Que toma y dale Lola Clavijo.*

NO ME QUIERAS TANTO

*Yo tenía veinte años,
Y él me doblaba la edad,
En mis sienes había noche,
Y en las tuyas madrugá.
Ante que yo lo pensara,
Mi gusto estaba cumplío,
Na' me faltaba con él,
Me quería con locura,
Con tos sus cinco sentíos,
Yo me dejaba querer.
Amor me pedía,
Como un pordiosero,
Y yo le clavaba,
Sin ver que sufría,
Cuchillos de acero.*

*No me quieras tanto,
Ni llores por mí,
No vale la pena,
Que por mi cariño,
Te pongas así.
Yo no sé quererte,
Lo mismo que tú,
Ni pasar la vía,
Pendiente y esclava,
De esa esclavitud.
No te pongas triste,
Sécate ese llanto,
Hay que estar alegre,
Mírame y aprende.
No me quieras tanto.*

*Con los años y la vía,
Ha cambiao mi querer,
Y ahora busco de sus labios,
Lo que entonces desprecié.*

*Cegadita de cariño,
Yo le ruego que me ampare,
Que me tenga caridad,
Se lo pido de rodillas,
Por la gloria de su mare,
Y no me sirve de na.
Como una mendiga,
Estoy a su puerta,
Y con mis palabras,
Mi pena castiga,
Dejándome muerta.*

*No me quieras tanto,
Ni llores por mí,
No vale la pena,
Que por mi cariño,
Te pongas así.
Yo no sé quererte,
Lo mismo que tú,
Ni pasar la vía,
Pendiente y esclavo,
De esa esclavitud.
No te pongas triste,
Sécate ese llanto,
Hay que estar alegre,
Mírame y aprende.
No me quieras tanto.*

*De to lo del mundo sería capaz,
Con tal que el cariño,
Que tú me tuviste,
Volviera a empezar.
Por lo que más quieras,
Sécame este llanto,
Maldigo la hora,
En que yo te dije:
No me quieras tanto.*

ROSAS DE AYER

*Yo salía de un baile de la Zarzuela,
Por la calle venía la luz del alba,
Con un traje castizo de madrileña
La verdad de mi vida se disfrazaba.
Cuando yo iba llorando la pena mía
De llamarme Rosario la de las pieles,*

*Unos ojos me dieron los buenos días
En la esquina del Prado junto a Cibeles.
No le dije quién era;
Lo dejé confundirme con una costurera,
Y a su lado sentí una dulce alegría,
Como un fuego en la cara que yo desconocía,
Cuando él me dijo así:*

Estribillo:

*¡Ay, quién tuviera, tuviera dinero
Pa' que tu cuerpo no fuera al taller!
¡Quiéreme, niña, que yo soy platero
Y una alianza te voy a poner!
Cose que cose tu blanco vestido,
Borda que borda tus flores de azahar.
Yo soy platero y en oro fundido
Quiero, mi alma, ponerte un altar.*

II

*Por la fe de aquel hombre que me quería,
El quitarle la venda me daba pena.
Con la muerte en el alma yo le fingía
Que no había en el mundo mujer más buena.
A la puerta de Apolo llegué una noche
Arrastrando las pieles de mi tronío,
Y al bajar de la acera, junto a mi coche,
Me encontré con la sombra del amor mío.
Yo seguí postinera,
Él tenía la cara más blanca que la cera,
Mas de pronto sentí que su voz me ponía*

*Encima de las pieles un luto de agonía,
Cuando me dijo así:*

Estribillo:

*¡Ay, quién tuviera, tuviera dinero
Para este lujo pagarte mujer!
Falsa moneda le diste a un platero
Que en oro y plata fundió tu querer.
¡Anda y descose tu blanco vestido!
¡Tira al arroyo las flores de azahar!
¡Tú eres quien eres y no has merecido
Que un hombre bueno te lleve al altar!*

LA ZARZAMORA

(cit. en pp. anteriores)
*En el café de Levante
Entre palmas y alegrías,
Cantaba la Zarzamora.
Se lo pusieron de mote porque dicen que tenía,
Los ojos como las moras.*

*Le habló primero a un tratante, y olé
Y luego fue de un marqués,
Que la llenó de brillantes, y olé
De la cabeza a los pies.*

*Decía la gente que si era de hielo,
Que si de los hombres se estaba burlando.
Hasta que una noche con rabia de celos,
A la Zarzamora pillaron llorando.*

*¿Qué tiene la Zarzamora,
Que a todas horas llora que llora,
Por los rincones?
Ella que siempre reía
Y presumía de que partía los corazones.*

*De un querer hizo la prueba y un cariño conoció,
Que la trae y que la lleva, por la calle del dolor.
Los flamencos del Colmao la vigilan a deshora,
Porque se han empestiñado
En saber del querer desgraciao
Que embrujó a la Zarzamora.*

*Cuando sonaban las doce,
Una copla de agonía lloraba la Zarzamora.
Mas nadie daba razones, ni el intrígulis sabía,
De aquella pena traidora.*

*Pero una noche al Levante y olé
Fue a buscarla una mujer.
Cuando la tuvo delante y olé
Se dijeron no sé qué.
De aquello que hablaron ninguno sabía,
Mas la Zarzamora lo dijo llorando,
En una coplilla que pronto ha corrió
Y que ya la gente la va publicando.*

*¿Qué tiene la Zarzamora,
Que a todas horas, llora que llora
Por los rincones?*

*Ella que siempre reía,
Y presumía de que partía los corazones.*

*Lleva anillo de casao, me vinieron a decir,
Pero ya lo había besao, y era tarde para mí.
Que publiquen mi pecao, y el pesar que me devora.
Y que to's me den de lao,
Al saber del querer desgraciao
Que embrujó a la Zarzamora.*

IV.....

V. *Coplas de Pedro Romero, Coplas de los siete niños, Francisco Alegre...*

COPLAS DE PEDRO ROMERO

*En medio de la plaza,
¡olé y olé! ¡tenedme que me caigo!
Hay un torero,
Que se llama, se llama,
¡olé y olé! ¡tenedme que me caigo!
Pedro Romero.
Traje color manzana, ¡y olé!,
Y medias carmesí, ¡qué primor!
Y unos ojos tan grandes,
¡olé y olé! ¡tenedme que me caigo!
Que me muero yo.*

Estribillo:

*¡Ay, Pedro Romero,
Por tu culpa yo me muero, muero!
Toda Andalucía
Se hace lenguas de tu valentía.*

*¡Viva la madre que te parió!
¡Y viva Ronda, que digo yo!*

*¡Ay, Pedro Romero,
Por tu culpa yo me muero, muero!*

*Ha citado a la muerte,
¡olé y olé! ¡tenedme que me caigo!
No quiero mirar.
¡Vaya valor y suerte
Olé y olé! ¡tenedme que me caigo!
Pa' torear.
El toro es un juguete, ¡y olé!*

*Va donde quiere él-¡míralo!
Y rueda sin puntilla
-¡olé y olé! ¡tenedme que me caigo!
Por tanto valor.*

Estribillo...

COPLAS DE LOS SIETE NIÑOS

Van siete niños, Paco, Paco, van siete niños

*Van siete niños
Camino de Sevilla, Paco
Camino de Sevilla, Paco*

*Camino de Sevilla, Paco, Paco
Vansiete niños.
Van siete niños
Con uno de los siete, Paco
Con uno de los siete, Paco
Con uno de los siete, Paco, Paco
Va mi cariño.*

*Que son ladrones
Y roban como nadie, Paco
Y roban como nadie, Paco
Y roban como nadie, Paco, Paco
Los corazones.
Ya vienen por el llano, los migueletes*

*Los migueletes
Ya vienen por el llano
Ven acá primo y siéntate aquí
Ya vienen por el llano
Los migueletes.*

*Los migueletes
Pero son poca cosa
Ven acá primo y siéntate aquí
Pero son poca cosa
Para los siete.*

*Qué valentía
La de los siete niños
Ven acá primo y siéntate aquí
La de los siete niños de Andalucía.*

*Siete navajas, Paco, Paco, siete navajas
Siete navajas
Siete catites rojos, Paco
Siete catites rojos, Paco
Siete catites rojos, Paco, Paco
Siete navajas.*

*Siete navajas
Siete pares de ojos, Paco
Siete pares de ojos, Paco
Siete pares de ojos, Paco, Paco
De rompe y rasga.*

*Siete alazanes
Y siete capas negras, Paco
Y siete capas negras, Paco
Y siete capas negras, Paco, Paco
De capitanes.*

FRANCISCO ALEGRE

*En los carteles han puesto un nombre que no lo quiero mirar
Francisco Alegre ¡y olé! Francisco Alegre ¡y olá!
La gente dice: vivan los hombres cuando lo ven torear
Yo estoy rezando por él con la boquita cerrá.
Desde la arena, me dice niña morena
¿Por qué me lloras, carita de emperaora?
Dame tu risa, mujer, que soy torero andaluz
Y llevo al cuello la cruz de Jesús que me diste tú...*

*Francisco Alegre, corazón mío,
Tiende tu capa sobre la arena del redondel;
Francisco Alegre, tiene un vestío'
Con un te quiero que entre suspiros yo le bordé.
Torito bravo, no me lo mires de esa manera
Deja que adorne tus rizos negros con su montera.
Torito noble, ten compasión, que entre bordaos lleva encerrao
Francisco Alegre ¡y olé! Mi corazón.*

*En mi ventana tengo un letrero pa' que lo venga a mirar
Francisco Alegre ¡y olé!, Francisco Alegre ¡y olá!
En el que dice cuánto te quiero pero qué pena me da
Por culpa de otro querer no nos podemos casar.
Desde la arena me dice niña morena
¿Quién te enamora, carita de emperaora?*

*Ya no te acuerdas, mujer, de este torero andaluz
Que lleva al cuello la cruz de Jesús que le diste tú...*

Estribillo...

VI. *La Parrala, Sentrañas mías, Manuela la de Jerez, La vida es así, La Salvaora.*

LA PARRALA

*La Parrala, dicen que era de Mogué,
Otros aseguran que fue de La Parma,
Pero nadie pudo de fijo sabé
De dónde sería Trini La Parrala.*

*Las malas lenguas decían
Que las claritas del día
Siempre le daban bebiendo,
Pero ninguno sabía
El porqué de la agonía
Que la estaba consumiendo.*

*Unos decían que sí,
Otros decían que no,
Y pa' dar más que decí
La Parrala así cantó:*

*Que sí, que sí, que sí, que sí,
Que a la Parrala le gusta el vino;
Que no, que no, que no, que no,
Ni el aguardiente ni el marrasquino.*

*Que sí, que sí, que sí, que sí,
Que si no bebe no pué cantá,
Que no, que no, que no, que no,
Que sólo bebe para olvidar.*

*¿Quién me compra este misterio?
Adivina adivinanza;
¿Por quién llora, por quién bebe,
Por quién sufre la Parrala?*

*Dos hombres riñeron una madrugada
Dentro der cormao
Donde ella cantaba,
Y el que cayó herió dijo al expirar:*

*“Por tu curpa ha sío,
Trini la Parrala”.*

*Los jueces al otro día
A la Trini preguntaban
Si a aquel hombre conocía,
Y la Trini contestaba:
“Yo no lo he visto en mi vía
Ni sé por qué lo mataban”.*

*Unos decían que sí,
Otros decían que no,
Y pa’ dar más que decir
La Parrala así cantó:*

*Que sí, que sí, que sí, que sí,
Que la Parrala tiene un amante;
Que no, que no, que no, que no,
Que ella no quiere más que a su cante.*

*Que sí, que sí, que sí, que sí,
Que si no bebe no pué cantá,
Que no, que no, que no, que no,
Que sólo bebe para olvidar.*

*¿Quién me compra este misterio?
Adivina adivinanza;
¿Por quién llora, por quién bebe,
Por quién sufre la Parrala?*

SENTAÑAS MÍAS

*Lo dejé que se acercara hasta mi reja,
Una noche de claveles y de luna,
Y que bajo, muy bajito, me dijera
Lo que nunca, según él, dijo a ninguna.
Sus palabras,
Repicaron en mi oído
Lo mismito que un repique en las campanas.
Muchos sábados de gloria,
En las rosas de coral de mi ventana,*

*Cuando le escuché esta copla
Mientras iba clareando la mañana.*

Estribillo:

*Ay, sentrañas de mi vía,
Yo te quiero,
Blanca como los azahares,
Que da el limón limonero,
Pa' llevarte a los altares,
Delante del mundo entero.
Te lo juro por mi mare
Y no falto al juramento,
Yo te querré mientras viva,
Dios me castigue si miento.
Yo te camelo de noche y día,
Porque tú eres mi cielo.
Sentrañas mías.
Sentrañas mías.*

II

*Yo soñé con la mentira del cariño,
Que tus labios muchas veces me juraron,
Pero un día me trataron como a un niño
Y el juguete de mis manos me quitaron.
En mi reja,
Puse un llanto de crespones enlutados
Y un dolor en mis campanas.
Muchos viernes de Dolores
En las rosas de pasión de mi ventana,
Cuando no escuché tu copla
Mientras iba clareando la mañana*

Estribillo...

MANUELA LA DE JEREZ

*La cara como una rosa
El talle como un clavel,
La más humilde y hermosa,
Del barrio de San Miguel.
Le dicen los señorones:
"Manuela, si me quisieras,
Te diera tos los millones,
De Jerez de la Frontera".
Cada vez que ella siente mentar los caudales,
Se acuerda del hombre que le dijo un día:
"El mundo está lleno de finos metales,
Y me voy a buscarlos pa' ti, reina mía".
Después, tiniebla adelante,
Se perdió en la callejuela,*

*Mientras que expiraba un cante
En los labios de Manuela:*

*¡Los dineros!
El que inventó los dineros
Castigo se ha mereció.
¡Compañero!
¿Por qué te vas, compañero,
Cuando yo na te pedía?
Si yo no soy orgullosa
Y a mí me puedes lograr
Por un rincón de tu choza
Y una corona de azahar.
¡Ay, ay, ay, por dinero,
No hay quien compre a esta mujer!
¡No se vende por dinero
Manuela la de Jerez!*

*Cuando nadie lo pensaba,
Casado con otra mujer,
Volvió el hombre que esperaba,
Manuela la de Jerez.
Alguno le hizo memoria
De aquella que lo quería,
Y él dijo: “pasó a la historia
Con los años to se olví”.
Buscaba un negocio, por fin lo he encontrado,
Para mí es lo de menos que no sea española.
Pero en una fiesta se le ha presentado,
Manuela arrastrando su bata de cola.
La cara del negociante
Se quedó como una vela
Mientras que sangraba un cante
De los labios de Manuela.*

*¡Los dineros!
El que inventó los dineros
Un premio se ha mereció.
¡Compañero!
¡Viva el lujo, compañero,
Por tres perras te has vendió!
No sigo el ejemplo tuyo,
Ni por hacerte sufrir;
Yo tengo a gala y orgullo
De no parecerme a ti.
¡Ay, ay, ay, por dinero,
No hay quien compre a esta mujer!*

*¡No se vende por dinero
Manuela la de Jerez!*

LA VIDA ES ASÍ

*No lo quise por valiente,
Ni rumboso o gran señor,
Que lo quise solamente
Por el eco de su voz.
Resonaba en mis sentíos,
Manque me queara sola,
Como suena el mar bravío
Dentro de la caracola.
Y de pronto un día
Viene, va y me dice:
“No pué ser, comprende,
Hay una razón...”.
De su voz, de entonces,
Tengo cicatrices
Hasta en las raíces
De mi corazón.
“Son cosa que pasan,
La vía es así;
Quizá con el tiempo,
Sin darte tú cuenta,
Te olvíes de mí
“No debes, por esto,
Guardarme rencor;
Si algo necesitas,
Ya sabes la casa
Donde vivo yo.*

*“Tú eres mu bonita,
Mu’ limpia y mu’ buena,
Tienes la carita de la Macarena,
Y a los veinte años
Ninguna mocita
Se muere de pena”.*

*Me llamaron por mi nombre,
Yo le respondí: “¿Quién es?”
Y en mi puerta estaba un hombre
Con la misma estampa de él;
Con la misma simpatía,
Con su voz de terciopelo,*

*Sino que este ya tenía
 Muchas lunas en el pelo.
 Con palabra humilde
 Vino, fue y me dijo:
 "Cumplirá mi niño,
 Yo le obligaré".
 Cuando vi en su rostro
 La cara del hijo,
 Contestó mi boca:
 "¿De qué me habla usted?"
 "Son cosas que pasan,
 La vida es así.
 Yo ya ni me acuerdo
 De cómo se llama,
 Si Pepe o Luis".
 "Le da usted las gracias
 Por este favor;
 Si algo necesita,
 Ya sabe la casa
 Donde vivo yo.
 "Yo soy mu' bonita,
 Mu' limpia y mu' buena,
 Tengo la carita
 De la Macarena,
 Y a los veinte años
 Con esta carita...
 Me muero de pena".*

LA SALVAORA

*Qué razón tenía la pena traidora
 Que el niño sufriera por la salvaora
 Diecisiete años tiene mi criatura
 Y yo no me extraño de tanta locura.
 Eres tan hermosa como el firmamento.
 Lástima que tengas malos pensamientos.
 Quién te puso salvaora
 Que poco te conocía,
 El que de ti se enamora,
 Se pierde pa' toa la vía.
 Tengo a mi niño embrujao'
 Por culpa de tu querer
 Si yo no fura casao'
 Contigo me iba a perder.*

*Dios mío, qué pena más grande
El alma...me llora...
A ver cuándo suena la hora
Que las intenciones
Se le vuelvan buenas
A la salvaora.*

VII.Me da miedo la luna, Judas, Arrieros somos, ¡Ay, Malvaloca!...

ME DA MIEDO DE LA LUNA

*La niña del Albaicín
Era una rosa de oro,
Morena de trigo limpio,
Color de almendra los ojos,
Color de almendra los ojos.
La niña del Albaicín
Vivía en su Carmen moro,
Encerrada entre cancelas,
Con llaves y con cerrojos.
Cuando llegaba la noche
Llegaba también su novio,
Que junto a la celosía,
Cantaba siempre celoso:
Tengo miedo, mucho miedo,
Me da miedo de la luna.
Échate un velo a la cara,
Cubre tu piel de aceituna;
Y apaga tus verdes ojos,
Que son toda mi fortuna,
Porque tengo mucho miedo,
Mucho miedo de la luna.*

*La niña del Albaicín,
Subió una tarde a la Alhambra,
Y allí le cogió la noche,
Llena de luna y de albahaca,
Llena de luna y de albahaca.
Quiso subir y no pudo,
La luna le dio en la cara,
Y un galán besó su boca,
Entre arrayanes y dalias.
La niña del Albaicín,
Huyó con él de Granada;
Su novio la llora, llora,*

La llora junto a la Alhambra.

*Tengo miedo, mucho miedo,
Me da miedo de la luna.
Se enamoró de tu cara
Y de tu piel de aceituna;
Se enamoró de tus ojos
Y me robó mi fortuna,
Y por eso tengo miedo
De acordarme de la luna.*

JUDAS

*Para que tú me dejaras,
Di, ¿qué motivo hice yo?.
Yo que en tus brazos temblaba
Como un clavel de pasión.
Pero como estaba ciega
No veía tu traición,
Ni vi el puñal que en la sombra
Buscaba mi corazón.
Maldigo estos ojos,
Maldigo estos labios
Que fueron pa' ti.
Maldigo mil veces
Er día y la hora
Que te conocí.*

Estribillo:

*Judas más que Judas, Judas,
Qué difícil es ser fiel.
Noche del Huerto me has dao,
Luna de Jerusalén.
Treinta moneas, vaya un caudal
Pa' vendé la rosita
Que estaba cuajá en tu rosal.
Remordimientos te comerán
Y en la rama de una higuera vieja
Te tendrás que ahorcá.
¡Judas, más que Judas!,
¡Dios te castigará!.*

II

*Yo no comprendo toavía
Cómo pudiste fingir
Un querer que no sentías
Y que yo, ciega, creí.*

*Pero entre beso y caricia
Me estabas vendiendo tú
Y un papel iba firmando
Con mi sentencia y tu crú.
Ni pare, ni mare,
Ni carne de hijos,
Ni amor de mujé,
Que sólo, tan sólo,
Por treinta dineros,
Por su culpa fue.
Por su culpa fue.*

Estribillo:

*Judas más que Judas, Judas,
Lo que pudo el oro en ti.
Que lo mismo que un mal viento
Deshojaste mi jardín.
Trienta moneas, vaya un caudal
Pa' vendé la rosita
Que estaba cuajá en tu rosal.
Remordimientos te comerán
Y en la rama de una higuera vieja
Te tendrás que ahorcá.
¡Judas, más que Judas!,
¡Dios te castigará!*

ARRIEROS SOMOS

*Yo te doy la enhorabuena
Por el gusto que has tenío',
Vivan los hombres rumbosos
Que presumen de apellío.*

*Es el doble más bonita
De lo lo que yo imaginara,
Además es señorita,
Lo lleva escrito en la cara.*

*Qué diferente mi sino,
Gitanita canastera,
Piedra de tos los caminos.
Malditos sean mis labios,
Por los besos que te di.
Maldita sea la hora
En que yo te conocí.
Permita Dios que te vea*

*Ir de cancela en zaguán,
Y que nadie te socorra
Con un cachito de pan.*

*Descuida, serrano,
De esta cuentecita
En paz quedaremos.*

*Arrieros somos,
Y tarde o temprano,
En el caminito
Nos encontraremos.*

*Te vas a quedar reinando
En mis clisos de gitana,
Y te irás enamorando
De la noche a la mañana.*

*Tengo que verte pidiendo
Caridad por mis umbrales,
Y yo decirte riendo:
Anda, ve y que Dios te ampare.*

*El día que tú te mueras
Voy a poner por Sevilla
Luminarias y banderas.*

*Malditos sean mis labios,
Por los besos que te di.
Maldita sea la hora
En que yo te conocí.*

*Permita Dios que te vea
Ir de cancela en zaguán,
Y que nadie te socorra
Con un cachito de pan.*

*Descuida, serrano,
De esta cuentecita
En paz quedaremos.*

*Arrieros somos,
Y tarde o temprano,
Por el caminito
Nos encontraremos.*

¡AY, MALVALOCA!

*Malvalo era por toas las esquinas
Una flamencona de “vaya con Dios”,
El pelo más negro que una golondrina,
El talle de junco, la boca de flor.
-Este querer me está matando
-dice Miguel de Mairena-
Que Malvaloca me está dando
Una de cal y otra de arena.
De noche y de día
Canta el de Mairena
Con voz doloría’:*

Estribillo:

*Malvaloca, ¡ay, Malvaloca,!
Laberinto de mis penas,
Que tienes cosas de loca
Y tienes cositas buenas.
Tu cariño me equivoca,
Candela de mi dolor,
Por la noche eres de roca
Y de día, pan de flor.
Me tienes aprisionao’
En los besos de tu boca
Y me harás un desgraciao’,
Malvaloca, ¡ay, Malvaloca!.*

II

*Malvaloca luce pulseras y anillos
Que un día tras otro le trae el Miguel,
Y toda Sevilla comenta en corrillo
Que dónde saca pa’ tanto parné.
Se descubrió que era robao’
Y lo han llevao’ pa’ la trena
Y treinta años le han echao
En el penal de Cartagena.
De noche y de día
Canta el de Mairena
Con voz doloría’:*

Estribillo:...

En este texto hemos podido apreciar el mito de la pasión eterna, es decir, la creencia en que el amor romántico y pasional debe perdurar toda la vida. Esa entrega total de la mujer al hombre, haciendo de ella el motivo de su vivir. Un vivir intenso tanto de experiencias felices como dolorosas. El texto citado resulta muy expresivo al respecto, pues hace referencia a la labilidad emocional de la mujer.

AÑOS CINCUENTA:

I.CANCIONES: *Lola la Piconera, Silencio, cariño mío, A ciegas, Amante de abril y mayo, Te he de querer mientras viva, La ruiseñora, Compañero, La Clavelona...*

LOLA LA PICONERA

*Los militares y los paisanos
Llevan mi nombre como bandera,
Y dicen todos los gaditanos:
Lola, Lolita la Piconera.
Desde Puerta tierra al barrio la Viña,
¡Señores qué guerra! ¡Ay, Lola Lolita,
Que forma esta niña, que forma esta
Niña.*

*Estribillo:
¿Dónde vas tan bonita
Lola Lolita la Piconera?
Que a la vez que va andando
Va derramando la primavera.
A cantar en un tablao'
Las espinas de un querer
Que en la boca le ha dejao'
La amargura de la hiel.
Con que viva Andalucía
Y la pena que se muera,
Lo que vale es la alegría
Y esa copla tan sentía
Que canta Lola.
Lola, Lolita la Piconera.*

*A los que sufren el mal de amores
Sin ser ni bruja ni curandera,
Los pone buenos de sus dolores
Lola, Lolita la Piconera.*

*Pues tengo yo un cante pa' los amoríos
Que cura al amante.
¡Ay, Lola Lolita, de pena y olvíó,
De pena y olvíó!*

Estribillo: ...

SILENCIO, CARIÑO MÍO

*Un torito de locura
Va corriendo por mis venas,
El torito de Miura
De un querer que me envenena.*

*Yo no sé si darle muerte,
Virgen morena del Baratillo,
O quedarme con mi suerte
Y que me claven siete cuchillos.*

*Y sin juez ni tribunales
A morir, yo me sentencio,*

*Con mis duquitas mortales,
En una cruz de silencio.*

*Silencio, cariño mío,
No te escapes de mi boca.
Escóndete en mis sentíos
Aunque yo me vuelva loca.*

*Silencio para el te quiero
De mis coplas cuando cante.
Silencio para el me muero
Por los ojos de mi amante.*

*Entierra tu ventolera
En el paso del olvío
Y por lo que tú más quieras,
Silencio, cariño mío.*

*Yo sé bien que tú me tienes
En los ojos noche y día.
Yo te llevo entre las sienes
Pa' los restos de la vía.*

*Voy bordando en seda fina,
Un pañolito de mil colores,
Con tu nombre en cada esquina,
Como si fueran ramos de flores.*

*Y por no causar un daño,
A morir yo me sentencio,
Y a verte como a un extraño
Desde mi cruz de silencio.*

*Silencio, cariño mío,
No te escapes de mi boca.
Escóndete en mis sentíos
Aunque yo me vuelva loca.*

*Silencio para el te quiero
De mis coplas cuando cante.
Silencio para el me muero
Por los ojos de mi amante.*

*Entierra tu ventolera
En el poso del olvío
Y por lo que tú más quieras,
Silencio, cariño mío.*

A CIEGAS

*Yo muchas noches sentía
Cercano ya el día
Tus pasos en la sala.
Gracias a Dios que has llegao
Que no te ha pasao
Ninguna cosa mala.*

*En tus manos un aroma
Que transminaba como el clavel,
Pero yo lo echaba a broma
Porque era esclava de tu querer.
"Que me he entretenío...
Las cosas del juego".
Y yo te decía cerrando los ojos
Lo mismo que un ciego:
No tienes que darme cuenta
A ciegas yo te he creío',
Yo voy por el mundo a tientas
Desde quen te he conocío'.
Llevo una venda en los ojos
Como pintan a la fe
No hay dolor como esta gloria
De estar creyendo sin fe.
Mi corazón no me engaña
Y a tu caridad se entrega
Duerme tranquilo sentraña
Que te estoy queriendo a ciegas.*

*No sé que mano cristiana
 Abrió una mañana
 Tu puerta de repente
 Lo que cortó en mil pedazos
 Como un navajazo
 Mi venda de la frente.
 Me quitaron la ceguera
 Con un cuchillo de compasión
 Y hoy va solo por la acera
 Sin lazarillo mi corazón.
 Todo eso es mentira,
 Lo afirmo y lo pruebo
 Y yo te decía queriendo
 Ponerme la venda de nuevo:
 No tienes que darme cuentas
 Que no te las he pedío',
 Quien va por el mundo a tientas
 Lleva los rumbos perdíos.
 Yo me clavaré en los ojos
 Alfileres de cristal
 Pa' no verme cara a cara
 Contigo y con tu verdad.
 Mientes de noche y de día
 Y a jurarme en falso llegas.
 Sigue mintiendo alma mía
 Para yo quererte a ciegas.*

La ceguera es muy frecuente en la canción española. Ceguera connota irracionalidad. Lo oscuro es irracional. Son muchos los ejemplos en las coplas: *Quien va por el mundo a tientas/lleva los rumbos perdíos...* O, estas otras: *Oscuridad de tormenta/donde ciega me perdí, / cuando quise darme cuenta/en sus ojos yo me vi...Y en mis tinieblas me quedo/sola con mi soledad...Y así mirando, mirando, / así empezó mi ceguera...Tú vas a caballo, /por el firmamento, / y yo ciegucecita sobre las tinieblas, /a pasito lento...*

El enamorado está ciego de amor, no ve más que por los ojos de su amada “ciego sin lumbré en cárcel tenebrosa”. Es la “noche eterna y sin luz” que vemos en la copla y en la poesía becqueriana en la que no amanece. Es la pasión irracional de corte romántico que conduce al amante a un estado de enajenación y de locura. Esa locura romántica que arrastra de forma irracional es heredera de la tradición clásica y trovadoresca.

Ya desde el Romanticismo se insiste en la amante incomprendida pero es tal su pasión que se vuelca de forma irracional hacia ese deseo incontenible que la devora, la mata, la esclaviza, la embruja.

Como las heroínas lorquianas, en las que se pone de manifiesto la pasión y el sufrimiento. Son mujeres que han elegido libremente esa voluntad de irrefrenable martirio, también protagonistas de nuestras coplas andaluzas o canciones españolas.

Veamos algunos ejemplos:

*¿No estás viendo que al llamarte como loca/desde el alma hasta
la boca/se me sube el corazón?
Desde los pies a la boca/que aprendan todas de mí-/ay, ay de
mí/-/ a querer como las locas...*

Desde la más genuina tradición, la mujer se erige en amante capaz de cantarle al hombre o lamentarse cuando llega la noche, por su tardanza, motivo que aparece en las jarchas y en las cantigas gallego-portuguesas:

*“Amor mío, vienes tarde
Y te quieres ir temprano.
Bien se conoce que tienes
Amores por otro lado”.*

O ésta otra:

*“La media noche es pasada,
Y no viene.
Sabebedme si hay otra amada
Que lo detiene”.*

(Vid. *Celestina*, acto 19 (esta coplilla nos recuerda el cantarcillo de Melibea ante la espera de Calixto).

Aquí intervienen los celos un tema muy trillado en las coplas andaluzas que comentamos, como la referida, *A ciegas*.

Hemos podido comprobar, cómo el poder patriarcal hace uso de la masculinidad, así como de los hombres mismos. Los mandatos de la masculinidad en relación con el ejercicio del poder son: tener, saber y hacer. Esto está sustentado en el orden social patriarcal que establece que el hombre es el que manda, el que decide, el que vigila, el responsable, el que controla, el que protege, el que domina.

Podemos concluir que el poder, la dominación del hombre sobre la mujer, es uno de los pilares patriarcales, que las hace sometidas y esclavas y que además, en el imaginario cultural, supone también que la propiedad le hace dueño del dinero, dueño del cuerpo, dueño de los sentimientos y se asume como “natural”.

El poder, implicará esclavismo, sometimiento, dominación, para sentirse parte de un todo indisoluble.

AMANTE DE ABRIL Y MAYO

*Andaba por los cuarenta,
La rosa de Peñaflo,
Señora de escuda y tenta,
Hermosa y sin un amó.
Y de pronto un día cambió de peinao,
Cambió de peinao',
Y la vio to er pueblo salí ar zaguán,
A desirle adioses a un niño tostaó, a un niño
Tostaó'
Que partió al galope sobre su alazán.*

Estribillo:

*Amante de abril y mayo,
Moreno de mi pasión,
Te llevo como a caballo
Sentao' en mi corazón.
Me están doliendo los centros
De tanto quererte a ti.
Me corre venas adentro,
Tu amor de mayo y abril.
Desde los pies a la boca,
Que aprendan todos de mí, ¡ay, de mí!
A querer como las locas.*

*Hablaron más de la cuenta
Las niñas de Peñafló
Que si ella tiene cuarenta
Y que él sólo veitidó.
Pero contra el viento de la comidilla,
De la comidilla,
Y a pesar del tango de lo de la edá,
La vieron casada salí de mantilla,
Salí de mantilla,
Con aquer mosito de la catedrá.*

Estribillo:...

TE HE DE QUERER MIENTRAS VIVA

*Cuando nos vieron del brazo
Cruzar platicando la Calle Real
Entre las gentes del pueblo
Fue la letanía de nunca acabar.*

*Que si puede ser su pare
Que es mucho lo que ha corrío
Que un hombre así de sus años
No es bueno para marío'*

*Fueron tantas cosas las que yo sentí
Que tras de la reja
De cara a tus ojos
Me oyeron decir:*

*Por mi salud, yo te juro
Que eres pa' mí lo primero*

*Y me duele hasta la sangre
De lo mucho que te quiero.*

*No se me importan tus canas
Ni el decir de los demás
Lo que me importa es que sepas
Que te quiero de verdad.*

*Soy de tus besos cautiva
Y así escribí en mi bandera
Te he de querer mientras viva
Compañero, mientras viva
Y hasta después que me muera.*

*Tú a lo mejor te imaginas
Que yo por mis años
Me voy a cansar
Y en el cariño, serrano*

*Yo me considero
De tu misma edad.*

*Y no miro a los chavales
Contigo voy orgullosa
Pues me llevas a tu vera
Como quien lleva una rosa.*

*No le tengas miedo
A mi juventud
Que pa' mi persona
No existe en el mundo
Nadie más que tú.*

*Por mi salud, yo te juro
Que eres pa' mí lo primero
Y me duele hasta la sangre
De lo mucho que te quiero.*

*No se me importan tus canas
Ni el decir de los demás
Lo que me importa es que sepas
Que te quiero de verdad.*

*Soy de tus besos cautiva
Y así escribí en mi bandera
Te he de querer mientras viva
Compañero, mientras viva*

Y hasta después que me muera.

LA RUISEÑORA

(cit. en pp. anteriores)

*En la taberna de El tres de espadas,
Entre guitarras y anís de moras,
¡Cómo cantaba de madrugada
Por soleares la Ruiseñora!
Se acabó lo que se daba-le dijo Paco Olivares-
Y la llevó hasta el artá
Y ella, que lo camelaba, se puso blanca de asahares
Y nunca vorvió a cantá.
Pero Paco, antes del año, empesó a vorvé de día
Y a bebé sin ton ni son
Y mordiendo er desengaño, la flamenca repetía
En los hierros del balcón.*

*¿Qué te pasa Ruiseñora?
Que tengo un nío de pena y selos en la garganta,
Que hasta el corasón me llora
Por siguiரியas, por soleares y por tarantas.
¿Qué sombra lo tiene esclavo?
¿De qué rumbo mardesío
Viene este doló de clavo
Que m'esbarata er sentío?
¿Dónde está el agonisante
Que entre la noche y la aurora
Se muere cantando un cante
Mejó que la Ruiseñora?*

*Al Tres de espadas corrió celosa
Con la carita despavoría
Y vio a su Paco que con la Rosa
En una mesa se divertía.
Subió derecha ar tablao; ¡Aquí esta la Ruiseñora
Pa' lo que gusten mandá!
¡Lo de ese y yo s'ha acabao! ¡Vuelvo a sé la cantaora!
¡Con que vamos a cantá!
-Pues se va a cumplí tu suerte! Y al relámpago de un tiro
Er café se iluminó;*

*Ella vio llegó la muerte y, en el último suspiro,
De este modo le cantó:*

*¡Dios te ampare, Ruiseñora!
 Campanas doblen por er silencio de tu garganta;
 Resen por su cantaora
 Las siguiiriyas, las soleares y las tarantas.
 De un soplo m'has apagao
 La lámpara de la vía,
 Mira que bien has pagao,
 Lo que yo a ti te quería.
 ¿Dónde está el agonisante
 Que entre la noche y la aurora
 Se muere cantando un cante
 Mejó que la Ruiseñora?*

*Tenerle, por Dios, clemencia,
 Piedá tenerle los jueces,
 Que yo le he dao lisensia
 Para matarme sien veces.*

En esta copla podemos observar, de forma muy explícita, cómo el camino de sacrificio, de sufrimiento culmina con el perdón de la persona amada:

*Tenedle, por Dios, clemencia,/piedad tenedle los jueces, /que yo
 le he dado licencia/para matarme cien veces...*

O en la copla *Limosna de Amores*:

*Pero lo que nunca jamás en la vía/ podrás tú saber/ es que hasta
 el momento que esté en la agonía/ te habré de querer...*

Por otro lado, habría de verse el deseo de castigo que la amante desea al amado, cuando ella sufre por él, en justa correspondencia. Hasta incluso puede desearle la muerte. Veamos algunas imágenes de castigo muy violentas y desarraigadas:

En la copla *Las Cinco farolas: Con carbones encendíos/que te quemen esa boca/al que juró tantas veces/que estaba por mi persona*.

Es castigo es la deuda que hay que pagar por el sufrimiento del amante. Veamos, de nuevo, algunos versos de la copla *Dame limosna de de amores*:

*Yo no necesito tus pobres caudales, ni quiero que cumplas aquel
 juramento...*

Pero podemos ver también en la copla un deseo de martirio, no sólo hacia la persona amada, sino incluso una maldición contra el día del encuentro de los amantes (como símbolo de rebeldía contra el destino).

Veamos esa maldición en algunas coplas:

En *Trece de mayo*:

Ay, trece, trece de mayo/ cuando me encontré contigo...

O en la referida *Limosna de amores*:

*Yo debí serrano cortarme las venas, / cuando ante los ayes de
 una copla mía, /...*

*Los dineros a puñaos:
 -Que si cumple un juramento.
 -Que si es un remordimiento,
 ¿Quién sabe de qué pecao?
 Lo que ella quería
 Con oro enterrar
 Era un bele, bele,
 Que iba y venía
 Por el Limonar.*

*Estribillo:
 Con er bele, bele, vito,
 Con er bele, bele, vi.
 ¿Quién era aquel señorito
 Que andaba detrás de ti?
 Con er bele, bele, bele,
 Con er bele, bele, va.
 ¿Quién te quitó los claveles
 Un martes de carnaval?
 Que hasta el corazón me duele
 De verte tan afligía,
 Por culpa de un bele, bele,
 Clavelona de mi vía.*

II

*Clavao' en un limonero,
 Con una muerte de acero,
 La justicia lo encontró.
 Dijeron en los papeles
 Que a aquel hombre lo mató
 El cantar der bele, bele.
 Y entonces la Clavelona
 Su negro luto abandona,
 Se vistió de colorao',
 Y entre palmas y alegría
 Le dan las claras del día
 Cantando por los colmaos'.
 Y a muchas personas
 Les da que pensar,
 Cuando suena er bele
 De La Clavelona
 Por el Limonar.*

*Estribillo:
 Con er bele, bele, vito,
 Con er bele, bele, vi,
 Ya se acabó el señorito*

*Que andaba detrás de mí.
Con er bele,bele, bele,
Con er bele, bele, va.
Qué caros son mis claveles
Los martes de carnaval.
Por fin se cumplió el castigo
Der bele que dijo un día:
-Me voy a casar contigo,
-Clavelona de mi vía.*

*Final:
Qué caros son mis claveles
Los martes de carnaval.
Por fin se cumplió el castigo
Der bele que dijo un día:
-Me voy a casar contigo,
Clavelona de mi vía.*

*II. Esperanza la de Utrera, Como a nadie te he querío, Me embrujaste, La jota de mi
balcón...*

ESPERANZA LA DE UTRERA

I

*Sevilla del novecientos, en el Café de las Flores,
Esperanza la de Utrera pone a la gente de pie
Y mientras baila por tientos llora un secreto de
Amores
Por Juan Manuel de Antequera que no la puede ni
Ve.
Ella es más pura que los brillantes
Y que las perlas de su collar,*

*Pero Manolo por mor de un cante
Hasta a las piedras les dio que hablar.*

*Estribillo:
Esperanza la de Utrera,
Es una mina, mina de oro,
En brillantes y en pulseras,
Dicen que tiene, tiene un tesoro.
¿Cómo y de dónde ha venío a su mano el capitá?
¿Cuántos sacáis han tenío
Por su culpa que llorá?
Es más blanca y más garbosa
Que toas las rosas de primavera;*

*Pero siendo tan hermosa
No hay un hombre que la quiera,
Y por eso está ojerosa
Esperanza la de Utrera.*

II

*La noche del día siguiente, cuando bailó la de Utrera,
Ni una alhaja tan siquiera sobre su cuerpo brilló;
Y comentaba la gente: ¡No lleva ni una pulsera!
Cuando la vio el de Antequera hasta mudó de coló.*

*Dijeron de ella tanto y más cuanto,
Pero Esperanza no quiso hablá,*

*Y la mañana del Viernes Santo
Se hizo el milagro de su verdá,*

*Estribillo:
Esperanza la de Utrera
Es una rosa de plata y oro;
De rodillas, que me quiera,
Ante la Virgen yo se lo imploro.
¡Ay, Macarena bonita,
Qué alegría yo sentí
Viendo en tus manos benditas
Sus collares relucí!
Esperanza dolorosa,
Por el martirio que tú sufrieras,
Yo te pido que esa rosa
No se aparte de mi vera,
Porque quiero hacer mi esposa
A Esperanza la de Utrera.*

COMO A NADIE TE HE QUERÍO

*Y tuvo que ser tu boca
Tuvieron que ser tus ojos
Y tuvo que ser tu boca
Mentirosa de querer.*

*Mentirosa de querer
Y fue tu marchosería
La que a mí me volvió loca
Lo mismo que a otras mujeres.*

*Tuvo que ser tu persona
Tuvo que ser aquel día
Cuando tu boca gachona
Me dijo que me quería.*

*Tantas cosas, tantas cosas
Me dijiste tantas cosas
Que a tu embrujo me rendí.
Engañosas, engañosas
Todas ellas engañosas
Pero yo me las creí
Los pulsos tuve paraos'
Y hasta el corazón perdío
Cuando tus labios enamoraos'
Dijeron casi cerraos'
Como ha nadie te he querío
Como a nadie te he querío
Como nadie te querrá.*

*De tu engaño y tu falsía
A mí no me importa nada
De tu engaño y tu falsía
Que todo fue una locura.
Que todo fue una locura
Y fui más feliz que nadie
Soñando que me querías
Con fiebre de calentura.*

*Todo lo doy por bien hecho
Todo lo doy por perdío
Pero me sangra mi pecho
Pensando que me has querío.*

*Tantas cosas, tantas cosas
Me dijiste tantas cosas
Que a tu embrujo me rendí.
Engañosas, engañosas
Todas ellas engañosas
Pero yo me las creí.
Los pulsos tuve paraos'
Y hasta el corazón perdío
Cuando tus labios enamoraos'
Dijeron casi cerraos'
Como a nadie te he querío'
Como a nadie te he querío'
Como nadie te querrá.*

ME EMBRUJASTE

No sé por donde me vino

*Este querer sin sentir,
Ni sé por qué desatino,
Todo cambió para mí.
Por qué hasta el alma se me iluminó,
Con luces de aurora al anochecer
Por qué hasta el pulso se me desbocó,
Y toda mi sangre se puso de pie.*

*Me miraste,
Me miraste y toda mi noche,
Oscura de pena, ardió de lucero,
Me embrujaste, me embrujaste,
Y un río de coplas cantó,
Por mis venas tu amor verdadero.
Si estaré, mi Dios, soñando,
Y tendré que despertar,
Lo que a mí me está pasando,
No es mentira ni verdad.
¿Qué me diste? ¿Qué me diste?
Que así me has cambiao',
De nieve en hoguera de roja pasión,
No me alejes de tu vera,
Que sin ti no hay pa' mí remisión.
No estás viendo,
Que al llamarte como loca,
Desde el alma hasta la boca,
Se me sube el corazón.*

*A ver si hay otra que quiera,
Con la pasión que yo a ti,
Vivir de esta manera,
Más que vivir es morir.
Por qué despierto, temblando asolá,
Y miro a la calle desierta y sin luz,
Por qué yo tengo la corazoná',
De que vas a darme sentencia de cruz.*

*Me miraste,
Me miraste y al punto mis ojos,
De frente a los tuyos,
Temblaron de celos.
Me embrujaste, me embrujaste,
E igual que la arena,
Mis torres de orgullo
Vinieron al suelo.
Si será de brujería
El néctar de tu querer,*

*Que la luz de mi alegría
La oscurece tu poder.
¿Qué me diste? ¿qué me diste?
Que así me has cambiao',
De nieve en hoguera de roja pasión,
No me alejes de tu vera,
Que sin ti no hay pa' mí remisión.
No estás viendo,
Que al llamarte como loca,
Desde el alma hasta la boca,
Se me sube el corazón.*

LA JOTA DE MI BALCÓN

*Cada noche ante mi reja,
Me traía un juramento,
Yo te juro, mi Dolores,
Que nos vamos a casar,
Mas después que se marchaba,
Repetía el mismo cuento,
En la reja de Carmela
Y en la puerta de Pilar.*

*Como yo por aquel hombre,
De cariño estaba loca,
Los consejos que me dieron,
No los quise ni atender,
Porque luego ante mi llanto,
Con las mieles de su boca,
Me borraba aquellos celos,
Que me hacían padecer.*

*Me caiga una maldición,
Si no te quiero mañica
Me caiga una maldición,
Y en una calle cualquiera,
Me partan el corazón,
Me partan el corazón,
Si no te quiero mañica.*

*Yo noté que aquella noche
Él andaba un poco inquieto,
Mas no quise preguntarle,
De su angustia la razón,
Y más pronto que otras veces,
Se marchó con su secreto,*

*A encontrarse con la muerte,
Por el negro callejón.*

*Y sin vida lo encontraron,
A la puerta de Pilara,
Pero nadie dio razones,
Para el caso esclarecer,
Y los juces no supieron,
En verdad quién lo matara,
En legítima defensa,
De su honra y su querer.*

*Delante de mi balcón,
Bailadme la jota, maños,
Delante de mi balcón,
Para quitarme este luto,
Que llevo en el corazón,*

*Que llevo en el corazón,
Bailadme la jota, maños.*

**III.No puedo vivir contigo, Yo soy esa, La niña de Puerta Oscura, Cárcel de Oro,
Candelaria la del Puerto...**

NO PUEDO VIVIR CONTIGO

I

*Yo no sé por qué motivo,
Ni por qué milagro ni por qué razón,
Tengo de amores cautivo
De los besos tuyos a mi corazazón.
Yo era una rosa de mayo
Y tú pa' mis ramas fuiste vendaval.
A la cola de un caballo,
Desde que te quiero, me llevas atá.*

Estribillo:
*No puedo vivir contigo,
Ni sin estar a tu vera,
Y unas veces te bendigo
Y otras matarte quisiera.
Eres mi noche y mi día,
Mi pecao' y mi virtud,
Eres mi norte, mi guía,
Eres mi gloria y mi cruz.
A Dios pongo, a Dios pongo por testigo
De lo que me pasa a mí:
No puedo vivir contigo*

Pero tampoco sin ti.

II

*Yo ya sé que esta locura
Es el laberinto de nunca acabar,
Es como una noche oscura
Donde nos perdimos pa' siempre jamás.
No sé porqué te consiento
Que tú hagas conmigo esta Inquisición,
Potro de luna y tormento
Es el amor tuyo pa' mi corazón.*

Estribillo...

YO SOY ESA

*Yo era luz del alba, espuma del río,
Candelita de oro puesta en un altar.
Yo era muchas cosas que ya se han perdío
En los arenales de tu voluntad.
Y ahora soy lo mismo que un perro sin amo,
Que ventea er sitio donde va a morí,
Si alguien me pregunta que como me llamo,
Me encojo de hombros y contesto así:*

*Yo soy...esa.
Esa oscura clavellina
Que va de esquina en esquina
Volviendo atrás la cabeza.
Lo mismo me llaman Carmen,
Que Lolilla que Pilá.
Con lo que quieran llamarme
Me tengo que conformá.
Soy la que no tiene nombre,
La que a nadie le interesa,
la perdición de los hombres,
La que miente cuando besa.*

Ya lo sabe. Yo soy...esa.

*Un mocito bueno, borracho de luna,
Pudo ser la tabla de mi salvación,
Como a ti te quiero, no quise a ninguna,
Te ofrezco la rosa de mi corazón.
Y yo que mintiendo me gano la vía
Me sentí orgullosa der cariño aquel
Y para pagarle lo que me quería,*

Con cuatro palabras lo desengañé:

*Yo soy...esa.
Esa oscura clavellina
Que de esquina en esquina
Volviendo atrás la cabeza.
Lo mismo me llaman Carmen,
Que Lolilla que Pilar.
Con lo que quieran llamarme
Me tengo que conformá.
Soy la que no tiene nombre,
La que a nadie le interesa,
La perdición de los hombres,
La que miente cuando besa.*

Ya lo sabe. Yo soy soy...esa.

La libertad de la mujer como sujeto pensante, con capacidad de decisión propia no se contempla en la copla.

Carol Paternan en lo que considera uno de los pilares del patriarcado y que denomina Contrato sexual, dice:

“A través del contrato sexual quedó como herencia cultural que la relación sexual de la mujer tiene que ser exclusiva con un solo hombre, esto aseguraba conocer al padre en caso de embarazo y asegurar también el destino de la herencia. En caso contrario quedaría expuesta a la recriminación social y a la consideración de prostituta no tanto por el cobro como por la relación multierótica”.

Son muchísimos los ejemplos: *La Emperaora, Con los bracitos en cruz, Me valga la Magdalena* o *La niña de Puerta Oscura*, un ejemplo muy claro y cuyo texto veremos a continuación.

En el caso de la copla que hemos visto *Yo soy ésa...*, podemos ver como el estado de prostituta se proclama como ser innominado:

*Soy la que no tiene nombre,
La que a nadie le interesa...*

La cultura finisecular, presenta la relación de mujer y marginalidad. Son mujeres que, aunque frágiles pero enamoradas hasta la médula, matan por amor. Suelen ser prostitutas, cantaoras como *Lola Puñales* o loteras como la de la célebre canción: *La fortuna pa' mañana.../ que me doblen las campanas/ y me entierren junto a ti.*

(Mañana sale)

Es muy interesante a este respecto la canción: *Paloma la de Acalá*, canción creada para Juanita Reina y donde la protagonista comete un crimen pasional.

Suelen ser mujeres que frecuentan la calle, la noche, mujeres errantes...La mujer mala (prototipo de estas mujeres fatales), también durante mucho tiempo denominadas a las prostitutas: mujer de la calle, mujer de la vida, mujer mala... Este

carácter errante y vagabundo suele ir unido a la marginalidad, al vicio. Al peligro, a la muerte. Mujer asociada a fatalidad, de ahí la denominación también de mujer fatal.

El estado de prostituta sólo quedaría mitigado por la maternidad como exculpación del pecado cometido o por el arrepentimiento en forma de muerte, de reclusión en un convento y o de amor incondicional y subordinado. (Ya vimos *Rocío*).

LA NIÑA DE PUERTA OSCURA

(cit. en pp. anteriores)
La niña de Puerta Oscura
Se dio de cara con él,
Los ojos de calentura,
La boca como un clavel.
-¿A dónde vas, niña hermosa?
¿A dónde vas por aquí?
-Voy en busca de una rosa,
La rosa del mes de abril.
Y al verla ponerse
Como una amapola,
Manolo Centeno
Le dijo a la Lola:

Estribillo:
¡Limonar!
En medio de Limonar, Limonar,
De conchas y caracolas
Le tengo que hacé a mi Lola
Una casa de coral.
¡Limonar! Limonar!
Y que de noche las olas,
Con verdes batas de cola,
Le bailen por soleá.

La niña de Puerta Oscura
A verlo no ha vuelto más,
Y Málaga la murmura
Del Palo hasta el Limonar.
-¡Qué pena, Nanuel Centeno,
Que no quieras de venir,
A ve este clavel moreno
Que me ha nacido de ti!
Bordando pañales pa' su criatura
Lloraba canales la de Puerta Oscura

Estribillo...

En la cultura patriarcal la capacidad más temida y por tanto reprimida es la libertad, entendida como autonomía en lo económico, en lo social y en lo sexual.

Hablaremos con significativos ejemplos de coplas que hablan de libertad, de autonomía, de dependencia, de prostitución, arrepentimiento, maternidad, matrimonio...

CÁRCEL DE ORO

*Cuando tú me diste amparo
No era más que una gitana...
Con un traje de volantes
Y una enagua almidoná
Y me vi por tu cariño de la noche a la mañana...
Convertía' en una reina
De brillantes coroná...*

*Pero a mí desde el principio
Me cansaba tu ternura...
Me agobiaba aquel encierro
Que me impuso tu pasión.*

*Y una noche en que tus celos
Me colmaron de amargura...
Con la hiel de mis palabras
Yo maté tu corazón...*

*Tanto decirme te quiero, te quiero
Yo no lo puedo aguantar...
Como un pájaro me muero, me muero
Necesito libertad...*

*Abre puertas y cerrojos, que me dé la luz del sol...
Que están ciegos ya mis ojos de tinieblas y dolor.*

*Por mi madre yo te imploro y te lloro
Que no pienses más en mí.
No te quiero, no te adoro
Y no sirvo pa' viví'
En esa cárcel de oro...*

*Y con prisa por dejarte
Yo me fui por los caminos
Con mis coplas y mis sueños
Y mis ansias de vivir*

*Y al momento mis volantes
Se enredaron entre espinos...*

*Y los nardos y las rosas
Fueron cardos para mí...*

*Del vinagre que ahora bebo
La culpita es sólo mía...
Y maldigo hasta la hora
En que probé la libertad...*

*Pordiosera de cariño
Te suplico noche y día...
Que en la cárcel de tus brazos
Tú me vuelvas a encerrar...*

*Vuelve a decirme te quiero, te quiero
Vuelve a decirlo por Dios
Sin oírlo yo me muero, me muero
Como un nardo sin olor.*

*Pa' borrarle los agravios
Que te hice padecer...
Si pudiera de mis labios
Me arrancaba hasta la piel.*

*Vale más que los tesoros del moro
Tu cariño para mí
Por tu madre yo te imploro
Que me encierres pa' viví'
En esa cárcel de oro...*

*En una fragua yo me echara pa' salí' purificá...
Si de nuevo tú en mi cara
Te volvieras a mirar.*

*Vale más que los tesoros del moro
Tu cariño para mí
Por tu madre yo te imploro
Que me encierres pa' viví'
En esa cárcel de oro...*

La protagonista de esta canción cuenta su propia historia en primera persona, como las de *María de la O*, *No me quieras tanto*, *Yo soy esa*, *Te lo juro yo o Falsa monea*. Son mujeres arrepentidas que vuelven a pedir limosna de amores. Por despertar en los hombres el deseo necesitan ser redimidas. Es la imagen de la prostituta, la que engaña, la que traiciona y se burla de los hombres. Es el intenso sufrimiento de amor lo que las salva o purifica del pecado. Veamos algunos de los

versos de la canción *Cárcel de Oro* donde se pone de manifiesto el castigo del cuerpo de esta merecedora penitencia:

*A una fragua yo me echara/pa' salir purificá, /...
Del vinagre que ahora bebo la culpita es sólo mía.../*

CANDELARIA LA DEL PUERTO

*Candelaria, la del Puerto,
Es la rosa de la playa,
Un jazmín entre los labios
Y en los ojos todo el mar.
Y en cuestiones de cariño
A los hombres tiene a raya,
Porque sabe dar desplantes
Y es mujer buena y cabal.*

*Antonio, el de Punta Umbría,
Le dijo que la quería,
Pero Candela lo rechazó,
Y el mozo en los mostradores,
Apuestas hizo de amores
Y una calumnia le levantó.
Y en las olas de espuma de la bahía,
Una copla bailaba de noche y día.*

*Candelaria, la del Puerto,
Anda y mire usted,
Dice que el querer nunca ha conócío,
Y aunque afirma que eso es cierto,
¡ay, válgame Dios!,
Por lo menos yo no me lo he creío'.
Y si no, ¿quién fue aquel mozo
Que llegó de El Arahal*

*Y con ella junto al pozo
Platicó de madrugá?*

*¿A que poner centinela
En las tapias de su huerto,
Si después hay quien se cuela
Silencioso como un muerto?
Y hasta le abre con cautela,
Con su mano la cancela,
Candelaria la del Puerto.*

*Candelaria, la del Puerto
Ante un falso testimonio,
En lugar de echarse luto,
Se ha vestido de color.
Y la gente la miraba
Ir del brazo del Antonio,
Que gastaba en sus caprichos
Más dinero que un milord.*

*El pueblo dijo y redijo
Que fue por mor de un alijo,
De unos brillantes y de un collar.
Y Antonio, el de Punta Umbría,
Con un tiro, ya sin vía,
Lo echó a la playa la bajamar.
Y en la oscura bahía
Cuando hay levante,
Sobre el agua sombría,
Se mece un cante.*

*Candelaria, la del Puerto
No sabe de ná,
Para contestar,
Que si fue un delito;
Y lo jura y es bien cierto,
Que en tocante a amor,
Nunca discutió
Con el tal mocito.
Una copla levantaron
Contra mí como un puñal,
Y las olas se encargaron
De vengarme del cantar.*

*Soy yo misma carcelera
De las tapias de mi huerto,
Y si alguno se atreviera,
Por mis vivos y mis muertos,
Que lo mismo que las fieras,
Contra toos' se defendiera,
Candelaria, la del Puerto.*

*Averigüe usted,
Dónde está el parné
Con el contrabando.
Lo pueden buscar
Desde Gibraltar
Hasta San Fernando.*

*Ni diamantes, ni pulseras,
Ni zarcillos, ni collar,
Yo no arrío mi bandera
Por tan poco capital.*

*Voy vestía' de cristales
Con el alma al descubierto,
Quien se acerque a mis umbrales
No dirá que no le advierto,
Que entre lirios y rosales,
Ha sembrao' también puñales,
Candelaria, la del Puerto.*

IV. Como dos barquitos, Pena Mora...

COMO DOS BARQUITOS

*Como una rosa alegre de primavera
Me vi ya caminito de los altares
Dispuesta a ser pa' siempre tu compañera
Y darte el ramo blanco de mis azahares.
Pero en lo más oscuro de mis sentíos'
De pronto, compañero, brilló una luz
Y vi que no eras bueno para marío
Quien iba a darme sólo pena de cruz.
Poco duró la alegría
Lo nuestro ya se ha acabao',
Somos la noche y el día
Cada uno por su lao'.*

*Somos como dos barquitos
Que se cruzan por la mar
Y adiós con el pañuelito
Nos decimos al pasar
Adiós barquita velera
Galeón de mi querer
Tu bandera y mi bandera
Ya no han de volverse a ver.*

*Con los ojitos bajos, como los niños,
Vendrás pidiendo a voces que te perdone
Mas yo no he de fiarme de tu cariño
Ni que te vea llorando por los rincones
Tienes que merecerme, falso cristiano
Y pasar el calvario que yo pasé
Si quieres que de nuevo ponga en mi mano*

*El anillo de hierro de mi querer.
Donde te lleva la suerte
Serás un barco perdío
Tengo que volver a verte
Llorando y arrepentío.*

*Somos como dos barquitos
Que se cruzan por la mar
Y adiós con el pañuelito
Nos decimos al pasar
Adiós barquita velera
Galeón de mi querer
Tu bandera y mi bandera
Ya no han de volverse a ver...*

PENA MORA

*Cuando por los campos
De verde chumbera
Suenan las campanas
De la 'madrugá',
Y salta los montes
La luna lunera,
Y a mi vera, vera,
Te siento llegar.*

*Y aunque sé, mi vida,
Que lo estoy soñando:
Que estás a mil leguas
Y yo en la Legión,
Parece talmente
Que te estoy mirando,
Rosa dolorosa de mi corazón.*

*Pena mora, pena mora,
Qué martillo de tormento,
Y mi sien a todas horas.
Pena mora, pena mora,
Que me quema a fuego lento
Desde la noche a la aurora.*

*Con un cuchillo yo me abriría
Para que vieras mi corazón...
Y qué penita que te daría,
Al verlo negro como el carbón.*

*Pena mora, pena mora,
Que me nubla la razón,
Y es lo mismo que un león
Que por dentro me devora...*

V. Capote de grana y oro, Con divisa verde y oro, Romance de valentía...

CAPOTE DE GRANA Y ORO

*Que le pongan un crespón a la Mezquita,
A la torre y sus campanas, a la reja y a la cruz,
Y que vistan negro luto las mocitas
Por la muerte de un torero caballero y andaluz.
De luto todos los cantes,
Y las mujeres flamencas, con negras batas de cola,
De luto los maestrantes,
Y la moña deslumbrante de la guitarra española.*

*Capote de grana y oro,
Alegre como una rosa,
Que te abrías ante el toro,
Igual que una mariposa.
Capote de valentía,
De su vergüenza torera,
Que a su cuerpo se ceñía,
Lo mismo que una bandera.
Como reliquia y tesoro,
Te llevo en el alma mía,
Capote de grana y oro.*

*Que le pongan negro luto a la Giralda,
A la torre de la Vela y a la Alhambra de Graná,
Y también a la bandera roja y gualda,
Y un silencio en los clarines de la fiesta nacional.
Que lloren los bandoleros,
En los picachos más altos de la Sierra cordobesa,
Que lllore Madrid entero,
Las majas y los chisperos, los reyes y las princesas.
Estribillo...*

CON DIVISA VERDE Y ORO

Vino en un rayo de luna,

*De luna del mes de enero,
Era un chiquillo de Osuna,
Que quería ser torero.*

*Ganadera salmantina,
Yo la nombro por madrina,
Que er dinero y er cartel,
Si algún día lo consigo,
Pongo al cielo por testigo,
Que me caso con usted.*

*Un ole en la tienta,
Por su valentía,
Y un duende en mis sueños,
Que así me decía:*

*Ganadera con divisa verde y oro,
Ten cuidado...
Que el amor no te sorprenda como un toro,
Desbandado...*

*Por tu hacienda y tu apellío' sé que guarda devoción,
Y un clavel en tu vestío llamaría la atención...*

*En tus ojos se adivina la locura de un...
Te adoro.
Y has de ser como una encina,
Ganadera salmantina,
Con divisa verde y oro.*

*Ya es un torero de fama,
Dinero y categoría,
Ya es su pasión una llama,
Que me ronda noche y día.*

*Por tres veces me ha pedío'
Que le tome por marío',
Por tres veces dije no,
Y la causa está en Osuna,
Morenita de aceituna,
Que por mí se le olvidó.*

*Y son mis noches,
De penas mortales,*

*Cuchillos de coplas,
De mis mayores.*

*Ganadera con divisa verde y oro,
Dueña mía,
Cuánto diera por salvarte de ese toro,
De agonía.*

*Con tu hacienda y tu apellío' a tesón hay que pensar,
Y hasta el luto del vestío te lo debes de quitar,*

*Porque así no se adivina que enterraste su,
Te adoro,
Bajo el tronco de una encina,
Ganadera salmantina...
Con divisa verde y oro.*

ROMANCE DE VALENTÍA

*(cit. en pp. anteriores)
Era mu' poco en la vía
Tan poco que nada era
Por no tener no tenía
Ni mare que lo quisiera.*

*Era un triste aficionao' que buscaba la ocasión
De dejar en un cerrao' frente a un toro el corazón.*

*Romance de valentía
Escrito con luna blanca
Y gracia de Andalucía
En campos de Salamanca.*

*Embiste, toro bonito
Embiste, por caría'
Morirse me importa un pito
Pues nadie me iba a llorá.*

*Aquí no plaza, ni nombre
Ni traje, tabaco y oro
Aquí hay un niño muy hombre
Que está delante de un toro.*

*En matarme no repare'
Te concedo hasta el perdón
Y como no tengo mare
La Macarena me ampare, si me cuelgas de un pitón.*

*Todas las noches saltaba
Sin miedo la talanquera
Y a cara y cruz se jugaba
Al toro la vía entera.*

*Quizá fuera colorao'
El buré que lo embistió
Y mordiéndolo su costao'
Malherío lo dejó.*

*Romance de valentía
Teñío' con luna blanca
Y sangre de Andalucía
En campos de Salamanca.*

*Adiós, plaza de Sevilla
Ya nunca me habrás de ve'
Pisar tu arena amarilla
Con tanto que lo soñé.*

*Adiós, capote de sea'
Que fuiste mi compañero*

*Morir en esta pelea
Es cosa de buen torero.*

*Ya vestío de alamares
No ha de verme la afición
Y como no tengo mare
La Macarena me ampare y me dé su bendición.*

*Allí quedó entre la fiera
Ninguno lo vio caé'*

*Nadie rezó tan siquiera
Ni un Padre Nuestro por él.*

*Por él ninguna serrana
Lloró de luto vestía'
Por él ninguna campana
Dobló amaneciendo el día.*

*Pero en cambio entre azucena'
Y entre velas enrisá
En San Gil, la Macarena
Sí que lloraba de pena por la muerte del chavá.*

La construcción de la identidad masculina dentro de la cultura patriarcal, se hace también a través de valores, roles o mandatos que se van gestando en el devenir histórico en un proceso similar a la configuración de la identidad femenina. A los hombres se les ha ubicado en una jerarquía, como ya se ha señalado, de poder que incluye valentía, fortaleza física, heterosexualidad y fertilidad. La duda de no poseer estos atributos, les supone la sospecha de tener rasgos femeninos. Lo que conllevaría un desvalor muy contradictorio en el imaginario masculino. Muchos de estos valores responden al perfil del torero como podemos observar en la copla referida, *Romance de valentía*.

VI. ¡Ay, pena, penita, pena!, Antonia la de Aracena, Carmen de España, Rosa la de los lunares...

¡AY, PENA, PENITA, PENA!

(cit. en pp. anteriores)

Si en el firmamento

Poder yo tuviera

Esta noche negra

Lo mismo que un pozo

Con un cuchillito

De luna lunera

Cortara los hierros

De tu calabozo.

Si yo fuera reina de la luz del día

Del viento y del mar

Cordeles de esclava

Yo me ceñiría por tu libertad.

Ay, pena, penita, pena, pena,

Pena de mi corazón

Que me corre por las venas, pena

Con la fuerza de un ciclón.

Es lo mismo que un nublao'

De tiniebla y pederná

Es un potro desbocao' que no sabe donde va

Es un desierto de arena, pena

Es mi gloria de un penal

Ay pena, ay pena, ay pena, penita, pena.

Yo no quiero flores, dinero, ni palmas

Quiero que me dejen llorar tus pesares

Y estar a tu vera, cariño del alma

Bebiéndome el llanto de tus soleares.

*Me duelen los ojos de mirar sin verte
Reniego de ti
Que tienen la culpa de tu mala suerte
Mi rosa de abril.*

Estribillo

ANTONIA LA DE ARACENA

I

*En el penal de San Antonio
Tuve cautivo el corasón,
Que por un farso testimonio
Lo condenaron por ladrón.*

*Y me valí de muchas cosas
Para logré su libertá;
Con los colores de mis rosas
Le abrí las puertas der penal.*

*Pero al verme cuajá de brillantes,
Me dio nombre de mala mujer;
Y llorando desprecio en su cante,
Se fue calle adelante con otro queré.*

Estribillo:

*Antonia la de Aracena
Tiene la cara que es un lucero.
Antonia,
¡mira qué pena!
Quiere a los hombres por el dinero.*

*Ya ha ganao lo suficiente
¡mire usté que caría!
Pa' sarvar a un inocente
De los hierros del penal.*

*Los mimbres de mi cintura
Te sacaron de la trena
Para darte sepultura,
¡mal fin tenga la negra hermosura!
De Antonia, de Antonia,
De Antonia la de Aracena.*

II

*Con tu seguera y tu desvío
Tú me enclavaste en una crú
Y de llorar los ojos míos
Quedaron secos y sin lú.*

*Volviste a mí después de un año
Con la bandera de la pá,
Y te miré como a un extraño:
¡A mí dinero y nada más!*

*-Necesito un collar de zafiros!,
-¡No hay dinero!,-¡Pues róbelo usted!
De ladrón no duraste un suspiro,
Te dieron dos tiros y ar poso otra ve.*

Estribillo:

*Antonia la de Aracena
Tiene una cara que es un lucero.
Antonia,
¡Mira qué pena!
Quiere a los hombres por el dinero.*

*Ya ha ganao' lo suficiente
¡mire usted que habiliá!
Pa' que no haya un juez clemente
Que te quiera perdoná.*

*Los mimbres de mi cintura
Te metieron en la trena,
Como en una sepultura,
Y de luto vistió la hermosura
De Antonia, de Antonia,
De Antonia la de Aracena.*

CARMEN DE ESPAÑA

*Yo soy Carmen la gitana
Cigarrera de Sevilla
Y a los guapos de Triana
Los traigo de coronilla.*

*Pero no es verdad la historia
Que de mí escribió una francés
Al que haría pepitoria
Si yo lo volviese a ver
Iba a servirme de camafeo
Si atravesara los Pirineos.*

*Carmen de España, manola
Carmen de España, valiente
Carmen con bata de cola*

Pero cristiana y decente.

*No sé quien fue el Escamillo
Ni conozco a don José
Y no manejo el cuchillo
Ni a la hora de comer.*

*Tengo fuego en las pestañas
Cuando miro a los gachés
Yo soy la Carmen de España
Y no la de Merimé
Y no la de Merimé.*

*Me han cantado en el teatro
Lo mismo que a la Traviata
Mas le aviso a más de cuatro
Que voy a meter la pata.*

*Pues me tiene hasta los pelos
Que ande suelta por ahí
Una Carmen de camelo
Que en na' se parece a mí.
De los pinreles a la peineta
Yo le zumbaba la pandereta.*

*Carmen de España, manola
Carmen de España, valiente
Carmen con bata de cola
Pero cristiana y decente.*

*No sé quién fue el Escamillo
Ni conozco a don José
Y no manejo el cuchillo
Ni a la hora de comer.*

*Tengo fuego en las pestañas
Cuando miro a los gachés
Yo soy la Carmen de España
Y no la de Merimé
Y no la de Merimé...*

Esa Carmen de España representa el prototipo de mujer andaluza, gitana, morena, de ojos negros como la endrina y de una gran sensualidad. Un ideal de mujer exótica y erótica: *Carmen, de España, manola...//Tengo fuego en las pestañas/cuando miro a los gachés/yo soy la Carmen de España/y no la de Merimé...*

Mujer gitana y dominadora de hombres, además de “animal” sufriente. La Andalucía finisecular va unida a un sentimiento de tristeza y relacionada, como hemos

visto en los libretos seleccionados, con la estética del modernismo. Ya hablamos del hedonismo latino del Sur...Una tristeza nostálgica y decadente se proyecta sobre todo en las cosas. El amor como fatalidad, como destino lo protagoniza esa mujer de ojos negros como su sino, de mirada melancólica. La fatalidad es un sino que recae sobre la mujer en la copla: *La Niña de Puerta Oscura, Limón limonero...*

Son mujeres caídas en desgracia, tanto las que sufren esa “cárcel de amor”; mujeres atadas, encerradas en jaulas de oro como las que vagan errantes, de mostrador en mostrador...Pordioseras de amor que piden limosna...de amores...por caría... O, aquella *Lirio* que de tanto sufrir *tié las ojerás morás...*

El sentido trágico de la naturaleza se asocia a lo femenino en la canción española como puede verse en los textos que presentamos.

ROSA LA DE LOS LUNARES

I

*Rosa, la de los lunares,
Dice que tiene una mare
Bailaora de cartel;
Pero en cambio la mosita,
Es la rosa más bonita
De la Puerta de Jerez,
Paco Sanlúcar, que es un niñoato
De los que a Rosa piden candela,
Anda sacando los pies del plato
Porque la niña no lo camela.
Y de taberna en colmao',
Con sus malos sentimientos,
Una copla le ha cantao'
Pa' que se la lleve el viento.*

Estribillo:

*Rosa, la de los lunares
¡ay, qué penita, pena, me da!
Lo mismito que su mare
Deja bastante que desear
Y confirma este murmullo
Algo que dice Sevilla:
¿A qué viene tanto orgullo?,
¿A qué viene tanto orgullo?,
De tal palo, tal astilla.
Con que no te vuelvas loca
Presumiendo de azahares,
Que ya está de boca en boca,
Que ya está de boca en boca,
Rosa, la de los lunares.*

II

*Rosa, la de los lunares,
Escondiendo sus pesares,*

*En la reja lo citó;
Y Francisco el de Sanlúcar
Se tragó el terrón de azúcar
Que la niña le ofreció.
Y a la semana Sevilla entera
Lo vio por plazas y callejones,
Con el semblante como la cera
Y hablando solo por los rincones.*

*Como un cirio requemao
Se apagó poquito a poco
Hasta que se lo han llevao'
A la casa de los locos.*

Estribillo:

*Rosa, la de los lunares
Tiene la fama como el cristal;
Quien la lleve entre cantares
Tarde o temprano lo ha de pagar.
Ya está loco y encerrao
Quien la copla me inventara;
La razón se le ha nublao
Los ojitos de mi cara.
Y Sevilla me coloca
Mi corona de azahares;
Ya no va de boca en boca,
Ya no va de boca en boca,
Rosa, la de los lunares.*

VII. Celos, Mañana sale..., Con mis propios ojos...

CELOS

*Llegaste un día en un velero
Silbando, alegre, una canción
Y desde entonces, compañero,
Ya no di cuenta ni razón.*

*Entre tus brazos, como loca,
Luna y estrellas vi pasar
Y me dejaste en la boca
Como un regusto a vino y mar.*

*Y una muerte repentina,
Cuando me empecé a encontrar
Los celos por las esquinas.*

*Celos cuando estoy contigo
Y cuando de mí te vas.
Celos de noche y de día
Y celos de madrugá.*

*Es como si los cimientos
Me sacudiera un ciclón,
Como si llevara un perro
Colgao del corazón.*

*Celos dentro del sentío
Y hasta la raíz del pelo.
Desde que te he conocío,
Desde que te he conocío
Me están matando los celos.*

*Riña de guapos en un puerto,
Que ni siquiera fue por mí
Y te trajeron como muerto
Con cuatro rosas carmesí.*

*Y arrodillá a la luz del alba
Puse promesa al Gran Poder.
Si a este cristiano me lo salvas
Seré una hermana para él.*

*Y hoy me mata a sangre y fuego,
Que otro cariño te dé,
Los besos que yo te niego.*

*Celos cuando estoy contigo
Y cuando de mí te vas.
Celos de noche y de día
Y celos de madrugá.*

*Es como si los cimientos
Me sacudiera un ciclón,
Como si llevara un perro
Colgao' del corazón.*

*Celos dentro del sentío'
Y hasta la raíz del pelo.
Desde que te he conocío,
Desde que te conocío
Me están matando los celos.*

MAÑANA SALE...

*Tiene el color del semblante
De una Virgen de marfil,
Lleva en los labios un cante
Y en la mano un quince mil.*

*De un coche de dos caballos
Sale una voz con corona:*

*“Si quieres, rosa de mayo,
Seré el vasallo de tu persona”.*

*Palabras que lleva el viento
Y luto en el corazón...
La calle del Sacramento
Sintió el lamento
De su pregón.*

*¿A quién le vendo la suerte?
¡Mañana sale y está premiado!
Mis ojos tienen que verte
Por tres puñales atravesado.*

*¡La fortuna pa’ mañana!
¿quién me compra un quince mil?
Te repiquen las campanas
A la hora de morir.*

*¡Cuatro series!, ¡qué bonitas!
¡Voy tirando los caudales!
¡Son de doña Manolita!*

*¿Quién me compra esta penita?
¡Mañana, mañana sale!*

*Yendo de juerga en su coche
Con corona de marqués,
Le dieron muerte una noche
En la calle Lavapiés.*

*Nadie el motivo sabía,
Nadie conoce la clave.
La niña que le vendía
La lotería sí que lo sabe.*

*Quizás un mismo cuchillo
Vengó una doble traición.
Envuelto en su mantoncillo
Va el estribillo de esta canción.*

*¿A quién le vendo la suerte?
¡Mañana sale y está premiado!
A mí me dieron la muerte
Con los puñales que te han clavado.*

*¡La fortuna, pa' mañana!
¿Quién me compra un quince mil?*

*Que me doubles las campanas
Y me entierren junto a ti.*

*¡Cuatro series , ¡qué bonitas!
¡Voy tirando los caudales!
¡Son de doña Manolita!
¿Quién me compra esta penita?
¡Mañana, mañana sale!*

*Y en el filo de la aurora,
Desde Sol a Chamberí,
Nadie sabe por qué llora
Pregonando un quince mil.*

*¡Cuatro series!, ¡qué bonitas!
¡Voy tirando los caudales!
¡Son de doña Manolita!
¿Quién me compra esta penita?
¡Mañana, mañana sale!*

CON MIS PROPIOS OJOS...

*Yo estaba entre mis rosales
Mi patio y mi reja, viviendo un querer,
Bordando tus iniciales,
Soñando despierta, con ser tu mujer.
Mi vieja me lo decía,
Muchacha este hombre me huele a charrá
Mas yo bordando seguía,
Cautiva en las redes, de aquel loco amar.
Pero el tiempo le dio la razón,
A la madre de mi corazón.*

*Ay, que con estos ojitos negros
Que se ha de comer la tierra.
Ay, madre que yo lo vi.
Ay, que lo vi con esa persona,
Que en él hacen paz y guerra
Y es un cuchillo pa' mí
Pa' que más tormento
Pa' que más dolor.
Que el haberlo visto
Con estos ojitos,
Ay, madre del alma,*

*Con estos ojitos,
Que lo he visto yo.*

*Yo voy a volverme loca
Pues no me conformo con este sufrir,
De ver tan pobre en mi boca,
Que ni un solo beso me queda de ti,
La luna en mi celosía
Alumbra el escombros de mi corazón,
Me dan las claras del día
Soñando unos pasos por el callejón.
¿Qué veneno me diste a beber?
Que quisiera probarlo otra vez.*

*Ay, que con estos ojitos negros
Que se ha de comer la tierra.
Ay, madre que yo lo vi.
Ay, que lo vi, con esa persona,
Que en él hacen paz y guerra
Y es un cuchillo pa' mí
Pa' qué más tormento
Pa' que más dolor.
Que el haberlo visto
Con estos ojitos,
Ay, madre del alma,
Con estos ojitos,
Que lo he visto yo.*

En los años 50 se efectúa cierto cambio, con respecto a las décadas anteriores. Se produce un aprovechamiento ideológico del estereotipo andaluz gestado en épocas anteriores, pero volviendo los ojos a lo pintoresco, ligado a lo teatral y al casticismo y, asimismo, un alejamiento de la tristeza, de la melancolía andaluza y de esa estética modernista en que se fundamenta el flamenco.

Se nos conduce tanto en el cine folclórico como en los espectáculos folclóricos hacia una representación teatral de lo andaluz y hacia una búsqueda de una identidad

nacional, no desde el flamenco, sino desde el nacionalismo y los estereotipos costumbristas más elementales.

Ya a mediados de la década de los 50 existe una necesidad de búsqueda y encuentro con nuestras verdaderas raíces, huyendo de los tópicos. Y aunque hay una voluntad de recuperar el valor profundo de la copla flamenca desde una nueva concepción de lo andaluz, sin embargo, se produce una distancia abismal entre los dos géneros (canción y flamenco), que antes no había existido.

Veamos este esquema:

FLAMENCO.....	OPOSICIÓN A LO TEATRAL
PURO	LA CANCIÓN ESPAÑOLA
LIRISMO	COSTUMBRISMO TAL VEZ RANCIO,
DESGARRO	ASOCIADO A LA CULTURA DEL FRANQUISMO
FATALISMO	
SENTIDO TRASCENDENTE, SOBRIO Y EXISTENCIAL	

AÑOS SESENTA:

I.CANCIONES: *Candiles y luminarias, Tengo miedo, Trece de mayo...*

CANDILES Y LUMINARIAS

*Yo era mujer de Alhucema, de patio y de celosía,
A la calle no salía más que a verte de venir,
Y en tu querer con delirio me quemaba noche y día,
Pues, más que a nada en el mundo, te adoraba sólo
A ti.*

*Mas, sin que mediara ni un menos ni un más,
Te fuiste una tarde de mayo muy clara,
Sin que ni volvieras la cara pa' atrás.*

Estribillo.

*Poned candelas en las montañas
Y luminarias por los tejaos',
Que ando a la busca de unas pestañas
Y de unos ojos negros rasgaos'.*

*¡Por Dios, señora Santa Lucía!
Que aquellos ojos eran mi vía'
Hoy ya ni muertos me quieren ver.*

*Poned candiles, poned faroles,
Por Dios, ponedlos, por compasión,
Que por culpita, culpita, de esos dos soles, dos
soles,
Tengo en tinieblas mi corazón.*

II

*Yo pregunté por tus ojos, mas nadie los conocía,
Y una noche sin estrellas en el vino los hallé,
Y desde aquel punto y hora voy errante por la vía'
Y, si no tengo alegría, me la busco junto a él.*

*Mas, de vez en cuando, si bebo de más,
Por esas tabernas repito llorando
La pena morena de mi soledad:*

Estribillo...

TENGO MIEDO

*Cuando de veras se quiere
El miedo es tu carcelero,
Y el corazón se te muere
Si no te dicen te quiero.*

*Y cualquier cosa te hiere
Como a mí me está pasando,
Que me despierto llorando
Con temblores de agonía,
Porque tus ojos, mi vía,
Y ese color de tu pelo
Aun dormía me dan celos,
Gitano, gitano, del alma mía.*

Estribillo:

*Miedo, tengo miedo,
Miedo de quererte.
Miedo, tengo miedo,
Miedo de perderte.
Sueño noche y día
Que sin ti me queo'.
Tengo, vida mía,
Miedo, mucho miedo.*

*Tiemblo de verme contigo
Y tiemblo si no te veo.
Este querer es un castigo
Castigo que yo deseo.*

*Yo en tus palabras no creo
Ni en las mías tú tampoco.
Por tu avenate de loco
Ya me duele el pensamiento*

*De este puñal que presiento
Que llenará de agonía,
Gitano, gitano, de mis tormentos.*

Estribillo...

TRECE DE MAYO

*Ay, trece, trece de mayo
Cuando me encontré contigo
Ay, tus ojos de manzana
Y tus labios de cuchillo
Y las nueve, nueve letras
De tu nombre sobre el mío
Que borraron diferencias
De linaje y apellío.*

*Bendita sea la mare
La mare que te ha parío
Que solita se quedó
Para darme a mí un Jacinto*

*Que alegraba sus jardines
Dios de gloria para el mío.*

*Quieres que vaya descalza
Yo me iré por los caminos.
Quieres que me abra las venas
Para ver si doy contigo.
Haré lo que se te antoje
Lo que mande tu capricho
Que es mi corazón cometa
Y en tu mano está el ovillo
Que es mi sinrazón campanas
Y tu voluntad sonío.*

*Ay, trece, trece de mayo
Cuando me encontré contigo.*

*Por tu querer vida mía
Voy borracha de cariño
Yo te quiero con el alba
Y de noche junto al trigo.*

*Al atardecer te quiero
Cuando se callan los niños,
Madrugada, tarde y noche*

Por los siglos de los siglos.

*Ay, trece, trece de mayo
Clarín de amor y de olvío
Por la sangre me corrió
Un toro de escalofrío
Que dejó mi alma clavada
En la plaza del suspiro.*

*Quieres que vaya descalza
Yo me iré por los caminos.
Quieres que me abra las venas
Para ver, si doy contigo
Haré lo que se te antoje
Lo que mande tu capricho
Que es mi corazón cometa
Y en tu mano está el ovillo
Que es mi sinrazón campanas
Y tu voluntad sonío.*

*Ay, trece, trece de mayo
Cuando me encontré contigo.*

II. En una esquina cualquiera...

EN UNA ESQUINA CUALQUIERA

*En una esquina cualquiera,
Con sus ojos me encontré,
Y mis veinte primaveras
Se me pusieron de pie,
Morena, ¿Quieres un vaso,
De un mosto que es oro fino?
La lumbre de sus ojazos,
Me quemaba más que el vino,
Oscuridad de tormenta,
Donde ciega me perdí,
Cuando quise darme cuenta,
En sus ojos yo me vi.*

*Estribillo
Ojos negros de locura,
Ojos negros de pasión,
Centinelas de amargura,
De mi pobre corazón,*

*Son dos pozos, dos luceros,
Dos carbones encendíos,
Son dos lobos tricioneros,
Que al camino me han salío,
Ojos de mi mala suerte,
Negros como el cordobán,
Ojos que me dan la muerte, ay la muerte,
Y que la vía me dan.*

*En una esquina cualquiera,
Por tu culpa me encontré.
De mis veinte primaveras,
Ya no me queda un clavel.
Y busco para mis males,
Tus ojos por todos laos
Los llevó cual dos puñales
En mi corazón clavaos.
Y me doy contra los muros,
Pues no puedo comprender
No ver tus ojos oscuros,
En los míos, otra vez.*

Estribillo...

III.....

IV. *La Loba, Madrina, Reina y Señora, Dicen...*

LA LOBA

*La risa en los labios,
La noche en el pelo,
Soñando vestirse
De blanco azahar,
Y un día sus rosas,
Cayeron al suelo,
Con cuatro palabras,
“No te quiero ya”.
A nadie dijo su historia,
Y el barco de su alegría
Se hundió sin pena ni gloria,
En el mar de la bebía.
La loba, vaya una fama
No callarse, ¿qué más das?,
Pero a ver quien me lo llama,*

Con la cara levánta.

*La Loba,
Pa' el que hace alarde
De jugar con un querer
Y pa' llamarle ¡cobarde!
Al que engaña a una mujer.
¡Ay, paredes de mi alcoba,
Cárcel de condenación!
Que aunque quiero ser la Loba
No me deja el corazón,
No me deja el corazón.*

*Su pelo es de plata
Y sigue bebiendo,
Un día una moza
La viene a buscar,
Y ve que su hijo
La aparta diciendo:
"perdóname, madre,
No la quiero ya".
Palabras de negra historia,
Palabras de desengaño,
Que vuelven a su memoria,
Al cabo de tantos años.*

*La Loba, ese es mi nombre
No te calles, ¿Qué más da?,*

*Pero a ver si tú eres hombre,
Pa' podérmelo quitar...
La Loba,
Pa' el que hace alarde
De jugar con un querer
Y pa' llamarte ¡cobarde!
Si no cumples tu deber.
Por la cruz que hay en mi alcoba
Que no digan con razón
Que eres hijo de la Loba
Y no tienes corazón,
Y no tienes corazón.*

MADRINA

*Rondabas por mi dehesa
Y un día dijiste, llegando a mi altura*

*Tu buen corazón, condesa
Hará que en el toro, yo sea figura
Y ordené a mis mayores
Conmovida por tu voz
Apartarle dos erales
Que a éste lo apradino yo.
Subiste a los carteles
En un momento
El brillo de tus caireles
Son mi tormento.*

*Madrina
Por fuera jardín de rosas
Por dentro zarzal de espinas
Madrina
Mi pena es de dolorosa
Mas nadie me lo adivina
No sabes de mi amargura
Pues tu locura sólo es el toro
Y a solas me bebo el llanto
De tanto y tanto como te adoro
Madrina
Madrina, sin un lucero
Madrina, sin un te quiero
La gente no se imagina*

*Que el hombre de mi corazón
Me llame sólo: madrina.*

*Por culpa de una sonrisa
Que echaste a unos ojos que había en barrera
Un toro de mi divisa
Sembró de amapola tu estampa torera.
Si se salva, Padre mío,
En silencio seguiré.
En tus manos lo confío
Que eres Tú el del Gran Poder.*

*De nuevo por las arenas
Viste de luces
Y yo mi caudal de pena
Lloro entre cruces.*

*Madrina
Por fuera jardín de rosas
Por dentro zarzal de espinas
Madrina*

*Mi pena es de dolorosa
Mas nadie me lo adivina
No sabes de mi amargura
Pues tu locura sólo es el toro
Y a solas me bebo el llanto
De tanto y tanto como te adoro
Madrina
Madrina, sin un lucero
Madrina, sin un te quiero
La gente no se imagina
Que el hombre de mi corazón
Me llame sólo madrina.*

REINA Y SEÑORA

*Sin amor, por razones de estado,
Don Alfonso se ha vuelto a casar,
Y Madrid por entero ha notado
Que a Mercedes no puede olvidar.
Es gentil, delicada y prudente
La joven reina María Cristina,
Y aunque va con el rey sonriente
Por dentro oculta lleva una espina.
Y un romance ayudó
A saber la verdad,
Cuando la gente del pueblo cantó
Y retrató a su real majestad:*

*Estríbillo:
¡Señora!
Despierta en los ventanales
A veces te da la aurora.
¡Señora!
Sufriendo celos mortales
Igual que una reina mora.
Tú sabes que el soberano
Pidió tu mano sin alegría.
Y en cambio cual velo triste,
Ya lo quisiste el primer día.
Señora siempre callada,
Señora siempre prendada
De un hombre que no te adora.
Por eso de sur a norte
Se inclina ante ti la corte
Diciendo ¡Reina y Señora!*

II

*Hacia el Pardo la muerte camina
Y del rey precipita el final.
Y esta noche María Cristina,
Por deber, va al Teatro Real.
Y después de correr desolada
Junto al monarca de su delirio,
Encontró ya sin luz su mirada
Entre violetas y blancos cirios.
Con nobleza ejemplar
Retorció el corazón
Y la regencia firmó sin dudar,
Como mandaba la Constitución.*

Estribillo

*¡Señora!
Tu amor por Alfonso XII
El pueblo comparte y llora.
¡Señora!
Madrid te reclama a voces
El sol de una nueva aurora.
Pues sabe que va escondido,
Dentro de ti, en tus entrañas,
El que ha de ser de tu mano
Rey soberano de las Españas.
Señora dulce y valiente
Que ocultas ante la gente
El drama que te devora.
Por eso María Cristina,
La corte ante ti se inclina
Diciendo ¡Reina y Señora!*

DICEN

*En el mismo punto y hora,
Que acabó con Pepe Mora,
Doña Aurora sobre el pelo
No se puso ni una flor,
Y su patio de cal pura,
Un convento de clausura,
Y una cárcel con cerrojos,
Para el luto de su amor.*

*Dicen, dicen que lleva un velo sobre el
 Semblante,
Dicen, dicen que si habla sola de
 Madrugá,*

*Dicen, dicen que en sus ojazos como
Diamantes,
Brilla una extraña luz de oscuridad,
Y Sevilla a todas horas, cuenta, canta y
Pide a usted,
Que está blanca Doña Aurora, lo mismito
Que el papel.
Dicen, dicen que llora y llora por su querer.*

*Se ha casao Pepe Mora,
Y al momento Doña Aurora,
Sus vestíos de esponsales
Desentierra del arcón,
Y de novia y con mantilla,
Por las calles de Sevilla,
Va una pena pregonando,
Que ha perdío la razón.*

*Dicen, dicen que eran dos ascuas sus
Ojos moros,
Dicen, dicen que con un aire de majestad,
Dicen, dicen fue repartiendo moneas de
Oro,
Desde una punta a otra de la ciudad,
Y a su paso los chiquillos para burla de su
Amor,
Le tiraban papelillos y a puños el arroz.
Dicen, dicen que era una pena ver su
Dolor.*

Esta canción es un claro ejemplo donde se menciona la locura, creada para la actriz y cantante Juanita Reina. A esta mujer que sufre locura de amor le martirizan los celos (tema recurrente en el desarrollo de la fábula de los espectáculos folclóricos y de las propias canciones), y no le importa morir, porque la muerte es una liberación de ese dolor irracional aunque consciente y voluntario.

Un estado de locura ante el abandono del amante, la condición de culpa y la búsqueda de autodestrucción. Insistimos que esa mujer aparece en los textos de Lorca y en la canción española: *A ciegas, Y sin embargo te quiero, La Ruiseñora, Trece de mayo, Cuchillito de agonía...*

Mujer esclava, encerrada, pero mujer también que lo busca, en las calles, en las esquinas: *Errante lo busco por todos los puertos...* O También las coplas antes citadas: *Dolores la golondrina* o *En una esquina cualquiera*.

Es muy significativo el aspecto onírico que reflejan estas canciones, pues presentan a la mujer en un continuo estado de ensoñación. Encuentro en sueños de los amantes. Es el amor obsesivo...

De otro lado, la cárcel de amor se expresa en la canción española con los motivos que indicamos de cadena, calle sin salida: *Callejuela sin salida donde yo vivo encerrá...*

La calle y las esquinas son espacios de sufrimiento. El amante llora por los rincones y por las esquinas: *¿Qué tiene la zarzamora que a todas horas llora que llora por los rincones?*

Esta poética del llanto, tan presente en nuestra literatura y en el Romanticismo, también lo está en la canción española (copla). Veamos algunos versos de la canción *Lola Puñales* que cantaba con profundo sentimiento Concha Piquer: *...y verás, sentrañas mías, /lo que son ducas mortales, / cuando llores de agonía/ y te den las claritas del día, sin dormir, Lola Puñales*. O en la copla *Dolores la Golondrina*, creada para Juanita Reina: *Dolores, la Golondrina, /lloraba por las esquinas/ en la turbia madrugada./ Por mor de los negros celos, /sabiendo que te camelo, /me tienes desampará...*

V.Silencio por un torero...

SILENCIO POR UN TORERO

*Aquella tarde Sevilla
Se puso toda amarilla
Quebraíta de color.
Y por el aire caliente
Su voz clamó de repente
Hay qué pena y qué dolor.
Silencio en Andalucía,
Rezadle un Ave María
Y quitarse los sombreros.
Silencio el patio y la fuente,
Que está de cuerpo presente
El mejor de los toreros.*

*“¡Parece que está dormío, Dios mío,
En su capote de brega!”
Y por Gelves viene el río, teñío,
Con sangre de los Ortega.
Suspira bajo su velo
La Virgen de la Esperanza
Y arría en señal de duelo
Banderas la Maestranza.
Y Sevilla, enloquecía,
Repetía a voz en grito:
¡Pa’ que quiero mi alegría!
¡Pa que quiero mi alegría,*

Si se ha muerto Joselito!

*Silencio por un minuto,
Pintad los campos de luto
El ciprés y el olivar.
De luto las amapolas
De luto Carmen y Lola
Concha, Pepa y Soledad.
Silencio guarda el romero
Silencio el torito fiero
Y los bravos mayores.
Crespones en las divisas
Silencio pide la brisa
Al pasar por los trigales.*

*¡Parece que está dormío, Dios mío,
En su capote de brega!
Y por Gelves viene el río, teñío,
Con sangre de los Ortega.
Suspira bajo su velo
La Virgen de la Esperanza
Y arría en señal de duelo
Banderas la Maestranza.
Y Sevilla, enloquecía
Repetía a voz en grito:
¡Pa' que quiero mi alegría!
¡Pa' que quiero mi alegría,
Si se ha muerto Joselito!*

VI.....

VII. *Bajo un limón, limonero, Dolores la Golondrina, Sólo vivo pa'quererte, Carcelero-carcelero...*

BAJO UN LIMÓN, LIMONERO

*En el patio flamenco de La Marina
Era reina del mundo cuando cantaba,
Por serranas, fandangos y granaínas,
Micaela, La Rosa de la Alcazaba.
Pero el querer de un hombre cambió su sino,
Que de pasión ardiente se volvió loca,
Y una copla en sus venas se abrió camino*

Como potro de celos que se desboca.

*En un limón limonero
Escrita está nuestra suerte,
Que puede ser un 'te quiero'
O bien sentencia de muerte.
Lo juraste por tu madre
Con la luna por testigo:
"Que la sangre se me pare
Si no me caso contigo".
Y vivo despavoría,
Esperando, compañero
Me des la muerte o la vía
Bajo un limón limonero.*

*En el patio flamenco de La Marina
Ya no canta la Rosa de la Alcazaba,
Que en pecho sangrando lleva una espina,
Que se vuelve de noche volcán de lava.
Lo que pasó los jueces no han descubierto,
Y en el Perchel no han dao con la novela
De aquel galán moreno que hallaron muerto
Junto al portal certrao de Micaela.*

*¡Ay, mi limón limonero!,
Ya se cumplió nuestra suerte,
No pudo ser un 'te quiero'
Y fue sentencia de muerte.
Por tu madre lo juraste
Con la luna por testigo
Y con sangre lo pagaste
Por no casarte conmigo.
Y vengo con mi locura
A enterrar sin un lucero
La crú de mi desventura
Bajo un limón, limonero.*

*Y mis rosas, una a una,
Vi morí delante de mí
Alumbradas por la luna
De mi pena y tu falsía.
Y vengo con veinte años
A enterrar sin un lucero
La cruz de mi desengaño
Bajo un limón, limonero.*

DOLORES LA GOLONDRINA

(cit. en pp. anteriores)
*Dolores la golondrina,
Lloraba por las esquinas
En la turbia madrugada;
Por mó de los negros celos,
Sabiedo que te camelo,
Me tienes desampará.*

*Y quien te manda se tan celosa,
Dice por chuflas el "ruiseñó"
Con esa cara que es una rosa
Yo no tendría ningún temó.*

*Bajo la luz moretecina
Que desgranaba un faró,
Cantaba la Golondrina.
De que me vale tené los cliso,
S'entraña mía, como luceros
De qué me sirven mis negros riso,
Si me maltratas como un negrero
Martirio, reja y cordele,
No tienen comparación*

*De tanto como me duele
De celos el corazón.*

*Veneno que tú me dieras,
Tomara de medicina
Viviendo de esta manera
La muerte es el bien que espera
Dolores, ay, mi Dolores,
Dolores la Golondrina.
Dolores la Golondrina se ha vuelto una rosa fina,
Orgullosa y perfumá...
Por mo de los negros celo,
Tendió el ruseñor el vuelo
Y verlo no quiso má.*

*Y en las tinieblas del aguardiente,
Igual que un loco pronto se hundió;
Noche tras noche lo ve la gente
Hablando a solas con su doló.
Y en medio de su neblina,
Bajo la luz de un faró*

Lloraba la Golondrina.

*De que me vale quererte tanto, si ya,
Serrano, no estás conmigo;
Igual me acuesto que me levanto,
Pues estos celos son mi castigo.*

*Martillo, clavo y puñales,
No tienen comparación,
Con estas ducas mortales
Que muerden mi corazón.
Me acusan como a una fiera
Tus clisos por las esquina...
Quisiera cuando me muera,
Tenerte en mi cabecera...
Dolores, ay, mi Dolores
Dolores, la Golondrina.*

La calle, en las coplas, no representa un espacio abierto sino un espacio cerrado. Las calles, las esquinas, son verdaderas encrucijadas. *Dolores la golondrina/ lloraba por las esquinas...*

Asimismo, resulta muy significativo en las coplas el simbolismo de los ojos, en relación con la fatalidad: *Me acosan como las fieras/ tus clisos por las esquinas... O, En una esquina cualquiera/ con tus ojos me encontré...*

De otro lado, el amor, como ya hemos referido, supone un desasimiento de sí mismo y de entrega total al otro. En la copla el sufrimiento de un amor no correspondido lleva al amante al deseo de morir.

La poesía mística es un claro ejemplo de amor absoluto a Dios, que supone el deseo constante de morir para perderse en el seno deseado: *Vivo sin vivir en mí/ y tan alta vida espero/que muero porque no muero.*

Son continuas las sugerencias literarias que encontramos en estas coplas. El amor, tema universal y eterno, supone en los textos de León un deseo constante de muerte. En el Romanticismo son dos caras de una misma moneda. Así, refiriéndonos al texto anteriormente transcrito, podemos observar los siguientes versos: *Viviendo de esta manera, la muerte es el bien que espera/ Dolores-jay, mi Dolores!-/ Dolores la Golondrina.* O incluso podemos comprobar la insistencia de la exaltación del sufrimiento hasta la muerte: *Veneno que tú me dieras/tomara de medicina/viviendo de esta manera/la muerte es el bien que espera/ Dolores, ay, mi Dolores,/Dolores la Golondrina.*

En la copla hay muchos ejemplos que aluden a dicha temática. Así, en *Los tientos del cariño* hay unos versos en que se pide la muerte: *Al padresito que está arriba yo le ruego/ que me libre pronto de esta perra vía...*

En la canción *Elvira la cantaora*: *Y yo misma me he enterrao/ y me he puesto cuatro cirios...*

Es el deseo de morir para escapar del dolor, la muerte como liberación de las penas. Esta temática se encuentra en la tradición literaria, en toda obra donde se impone una concepción trágica de la existencia. Lo vemos en la tragedia griega,

pasando por Shakespeare. También en las *Rimas* de Bécquer podemos comprobar ese sueño de morir...

Muchas veces vivir con penas es vivir sin vivir, es vivir muriendo. Estar muerto estando vivo. Se vive en una conciencia de muerte. Eso implica un estado de desesperación. Expresiones como morir de amor son muy frecuentes en la literatura romántica y en los textos de Rafael de León. Vivir sin vivir ya lo vimos en Shakespeare: Ser y no ser, al mismo tiempo. Vacío y plenitud, en los místicos. El todo y la nada...

SÓLO VIVO PA' QUERERTE

*Hay unos ojos llamando,
Abre madre ese portón,
Aunque sé que van buscando,
Tan sólo mi perdición.
Y cuando los vi, sentrañas,
Cambió el aire en mi veleta,
Y me hirieron tus pestañas,
Y me hirieron tus pestañas,
Cual si fueran bayonetas.*

*Te quiero de noche y día,
Te quiero de madrugá,
Con pena y con alegría,
Tranquila y desesperá.
Sólo vivo pa' quererte,
Y me tienen sin cuidao,
Ni la vía, ni la muerte,
Ni el presente, ni el pasao.*

*El cariño no es un cielo,
Con nubes de purpurina,
El cariño son los celos,
Es un llanto sin pañuelo
Y una corona de espinas.*

*Me valga Santa Lucía
Y me dé conformiá,
Si por cosas de la vía,
Tus ojos no viera más.
Rompería con mis manos
Llaves, puertas y cerrojos,
Con tal de verme, serrano,
Con tal de verme, serrano,
En las niñas de tus ojos.*

*Te quiero de noche y día,
Te quiero de madrugá,*

*Con pena y con alegría,
Tranquila y desespera.
Sólo vivo pa' quererte,
Y me tienen sin cuidao,
Ni la vía, ni la muerte,
Ni el presente, ni el pasao.*

*El cariño no es un cielo,
Con nubes de purpurina,
El cariño son los celos,
Es un llanto sin consuelo
Y lo demás son pamplinas.*

CARCELERO-CARCELERO

*(Cit. en pp. anteriores)
Carcelero, Carcelero.
Carcelero, carcelero,
¿Por qué no abres
Puertas y cerrojos?
A yyyyyyyyyyyyyy.
Abre puertas y cerrojos.*

*Porque no quiero perderme,
Porque no quiero perderme
Por culpita de unos ojos,
Culpita de unos ojos.*

*Salgo por las calles solo,
Yo salgo por las calles solo
Porque estoy
Atormentaíto por unos celos,
Atormentao por unos celos.
Porque no quiero ajogarla,
Porque no quiero ajogarla
Con las trenzas
De su pelo,
Ayyyyy,
De su pelo negro
Dios mío que pena.*

*Abre carcelero,
Abre ya el presillo,
Pa' que no me vean
Llorar por las calles,
Pa' que no me vean*

*Llorar por las calles
Igual que un chiquillo.*

En la canción española se sufre la cárcel de amor, que puede ser física o expresar un estado de conciencia (cárcel interiorizada). De alude a espacios cerrados, para el que ama, el cuarto, la sala...Espacios para el sufrimiento. *Abre carcelero, /abre ya el presidio...* Y en otras canciones donde vemos el simbolismo de la calle o de la puerta como cárcel de amor: *Tú querer clavó mi puerta...*o, en esta otra: *Ya pueden cubrir con sal los ladrillos de tu puerta...*

En relación con la cárcel de amor debemos considerar la imagen arquetípica de las trenzas, el valor simbólico del cabello, o motivos como el cordel, la cadena, el lazo; en relación dolorosa del sentimiento. El cabello negro, sobre todo, alcanzará connotaciones de fatalidad, es un motivo que va unido al lazo, a la atadura, a la muerte...: *Porque no quiero ahogarla/con las trenzas de su pelo...*El cabello es un motivo asociado en la tradición cultural al erotismo, pero también, a la prisión y a la muerte.

La cárcel de amor se relaciona con la imagen arquetípica de la soga, del cordel: *Es un cordel en mi cuello que la garganta me ahoga...*, imágenes relacionadas con la expresión más dolorosa del sentimiento.

En ocasiones, en la canción española, la maldición se dirige contra la mujer, devoradora de pasiones, puede provocar la locura y el sufrimiento de los hombres, conduciéndolos a su perdición. El cuerpo de la mujer que sea, innominada, ya conlleva la amenaza. La pasión y la sexualidad que despierta en los hombres condenándolos a la pérdida de su propia razón.

Así, En *Carcelero, carcelero* o en *Vino amargo es el que bebo por culpa de una mujer*, ésta es el objeto de culpa. Esa mujer fatal de ojos negros intensos, que se clavan como puñales en el corazón; esa mirada cargada de deseo, de desenfrenada sensualidad; cabello negro, ojos negros, labios rojos, rasgos típicos de fatalismo. Y todo ello ligado a una imagen melancólica de Andalucía.

En estas canciones la mujer es contemplada como objeto de deseo y el hombre es un ser vulnerable, la víctima, en este caso, el sacrificado que se ve arrastrado por una fuerza irracional que lo destruye, que lo lleva a la locura. La mujer se convierte en la dominadora del espíritu por el cuerpo, por la carne. En la canción española es la mujer, la mayor visibilización de la sensualidad.

El sentimiento de culpa en la mujer se agudiza hasta tomar carácter obsesivo en la copla:

Pero por culpita de una hembra gitana/su faca en el pecho de un hombre se hundió...

(Antonio Vargas Heredia)

Porque no quiero perderme por culpita de unos ojos...

(Carcelero, carcelero)

También existe ese tipo de mujer que abandona al amante y camina errante por el mundo, como en las canciones ya citadas de: *Ay, Maricruz, Triniá*. Son mujeres condenadas, por su propia naturaleza. Estas mujeres son la perdición de los hombres como también en la ya citada canción *Yo soy soy esa*. No obstante el autor, a veces, nos presenta a esta mujer idealizada, con rasgos bellos, como en el caso de *Ay*,

Maricruz: Es Maricruz la mocita, la más bonita del barrio de Santa Cruz...o en Triniá: Carita de nazarena, con la Virgen Macarena, yo te tengo compará...

De un lado se destacan sus rasgos físicos, bellísimos, angelicales, y, por otro lado, el sufrimiento que provocan en el hombre. Mujer bella pero avariciosa y objeto de deseo.

En estas últimas canciones españolas citadas se manifiesta el carácter claramente elegíaco de las mismas.

En los textos de los libretos, cuyo eje fundamental es la metáfora de la copla representada en la mujer, hemos podido comprobar cómo se han transmitido todos los mandatos patriarcales en forma de creencias, valores y actitudes diferenciadas, para hacer del amor romántico un instrumento más del sometimiento de la mujer. Por tanto, hemos podido comprobar que las letras de estas coplas están sustentadas en una ideología patriarcal, vehículo de transmisión de valores culturales imperantes.

Por lo tanto, podríamos concluir señalando que el amor patriarcal que se manifiesta en estas coplas, responde a los siguientes tópicos:

- *El amor sublime, con reminiscencias del amor cortés, muy idealizado y que tiende a comparaciones marianas: *Doña Sol*
- *El amor fetichista que hace amuletos de miembros de la persona amada: *El emigrante* ("me voy a hacer un rosario con tus "dientes" de marfil...)
- *El amor despreciativo por mantener una sexualidad libre: *La bien pagá...*
- *El amor enfermizo, hasta el punto de dar la vida: *Y sin embargo te quiero.*
- *Los amores imposibles, sentidos especialmente para sufrir en silencio: *Madrina.*
- *El amor obsesivo-compulsivo, errante por el mundo entero en su busca: *Tatuaje.*
- *Amores interesados por el brillo y los diamantes: *Triniá.*
- *El amor posesivo: *A tu vera.*
- *El amor preso: *Cárcel de oro.*
- *Amores licenciosos: *Yo soy la otra y Ojos verdes.*
- *Amores decentes: *Carmen de España.*
- *El amor y la culpa: *Como castigo de Dios.*
- *El amor compasivo: *Picadita de viruelas.*

En estas coplas aparece la mujer marcada por los mitos y leyendas de la cultura colectiva.

Es el amor patriarcal que todavía está en nuestro imaginario personal y colectivo y transmitido a través de las coplas que hemos señalado.

Es evidente que la revalorización del flamenco (años 60-70) coincide con el inicio de la crisis de la canción española. Sin embargo, el género sigue vivo en la raíz del pueblo, de sus cantares y aún sigue triunfando en los escenarios. Pudimos comprobar en TVE el éxito obtenido por el programa *Cantares*, patrocinado y dirigido por Lauren Postigo. Todo un homenaje a la canción española y a sus principales intérpretes. *Las Coplas* de Carlos Herrera y en la Expo' 92, el extraordinario homenaje a la copla que constituyó el grandioso espectáculo *Azabache*. Pese a ello, sigue siendo

significativo el desprestigio intelectual del género, paralelo a la exaltación del flamenco.

A partir de los años 80 comienza cierto resurgimiento del género que reivindica su carácter popular, el alejamiento de las connotaciones ideológicas del franquismo, y el deseo de una expresión estética más sobria. Asimismo con la denominación de copla se intenta liberar a la canción española de las connotaciones del franquismo, así como recuperar esa memoria o imaginario colectivo del que, sin duda, forman parte.

La copla, sin embargo, y es un hecho más que demostrado, no es un invento del dictador, ya existía, como queda demostrado a lo largo de este trabajo, desde los orígenes más remotos, y destacamos su especial importancia en los años de la República, en los que se cantaba *Rocío* con verdadera exaceración.

En la época del franquismo, únicamente podemos comprobar que sufrió algunas modificaciones en sus letras (la censura era un hecho evidente) y los espectáculos folclóricos tal vez exacerbaran su afectación, colorismo de sus estampas, buscando tal vez un alejamiento de la realidad existente, lo cual fue rotundamente aceptado por el público de los más diversos estadios, necesitado de evasión en una época de carestía y desolación como fue la posguerra.

También habría que decir que las llamadas folclóricas cantaban ante el dictador en la Granja como hubieran cantado ante cualquier otro líder que estuviera en el poder. Ellas derramaban su gracia, su cante y su sentir por todos los rincones de España, contribuyendo, como hemos visto en los libretos, a la exaltación de lo español. Casi siempre a través del tipismo y solera de Andalucía, aunque también de otras regiones o lugares, especialmente, Aragón (jota) o Madrid con sus peculiaridades castizas; aunque también, como hemos podido comprobar en los diversos libretos, en ocasiones, aparecen otras regiones de España. (Véase el espectáculo teatral protagonizado por la Piquer, *Salero de España*.)

(Vid. *Cancionero General* y *Crónica sentimental de España* de Vázquez Montalbán, op. cit.) En dicha obra se insiste en la importancia de la canción como expresión de la memoria colectiva o del imaginario colectivo. Es la identificación de un pueblo con su propia cultura. Son los *Cantares* de los que hablaba Manuel Machado...

Las intérpretes de la canción española o copla, intentan despojarse del estigma ideológico que la dictadura ha proyectado sobre ellas. Intentan un resurgimiento semántico del vocablo folclore que lo aleje del sentido peyorativo que ha venido sufriendo en los últimos años.

Aunque el ámbito académico seguía sin manifestar interés por el estudio de estas obras folclóricas o de estas canciones y, por ende, el desprestigio intelectual seguía siendo considerable, sin embargo, en la actualidad, están surgiendo nuevas obras ensayísticas y de carácter documental que se aproximan a esta disciplina artística desde nuevas perspectivas, subrayando su carácter de expresión culta, insistiéndose cada vez con más frecuencia en su relación con lo jondo.

Resulta muy significativa, como hemos visto en los libretos, la importancia escenográfica de la tradición pictórica en el preciosismo, en ocasiones, de las descripciones y en la escenificación flamenca. Asimismo, resulta muy interesante la presencia de toda una cartelería relacionada con el imaginario de la canción española: Concha Piquer, Juanita Reina, Lola Flores, Caracol, Estrellita Castro, Imperio Argentina...

En el inicio del siglo se ha efectuado un cambio. Los jóvenes artistas flamencos, cantaores, guitarristas, escenógrafos, pianistas, se inspiran en el territorio de la canción española como universo cercano al flamenco. El cantaor flamenco tiende a convertirse en cancionero. Los nuevos cantantes (Miguel Poveda) no olvida la tradición de la que se nutre: Manolo Caracol, Miguel de Molina, Farina, Piquer...

Aunque el modelo de canción que se reivindica es la que expresa puros sentimientos, esencia de lo genuino y popular, huyendo del legado costumbrista. La canción que va a perdurar es el de la canción como expresión de sufrimiento, de agustia, de esas que evocan las “músicas magas de mi tierra” como dijera Antonio Machado.

La crítica, sin embargo, aún resulta dura con respecto a este género visiblemente denostado durante años, pues se ha resistido a reconocer que esta cultura (folclore) tenga que ver con el flamenco, incluso con la expresión de lo jondo por el dramatismo de sus temas, la relación con el sufrimiento, los amores imposibles, la tragedia, la noche, la muerte...

En la canción española, no se ha dado como en el flamenco este lirismo o esta depuración o sobriedad expresiva de lo humano. Sin embargo, como hemos podido comprobar en los textos de nuestro estudio, la canción española o copla, que es canción andaluza a pesar de teatralizarse y representar la herencia del casticismo, se ha nutrido del mundo íntimo de la poesía flamenca, y de lo jondo creada por los artistas de finales de siglo y de los años de la República.

Si hacemos una profunda reflexión, tras la lectura de los textos, podremos considerar que la canción española también expresa un mensaje de melancolía, de sufrimiento y en la mayoría de los casos un intenso dramatismo. Tanto es así, que partiendo de ciertos aspectos de la sensibilidad romántica, podremos considerar la frecuencia con que aparecen tanto en el flamenco como en la canción española o copla los siguientes presupuestos: el gusto por el misterio, la oscuridad, la noche (que es el silencio), la sublimación del dolor y la muerte. Apareciendo el gusto por la mujer como ideal artístico.

Tras la lectura detenida de los textos, liberándolos de polvo y paja e intentando ir a la esencia del mensaje de poético de León, mal llamado letrista de copla, he podido conectar con un sentimiento amoroso pleno de tristeza, melancolía e íntima soledad por el desengaño, el olvido o la ausencia. He podido apreciar, como en el romanticismo, el amor es sentido como un deseo de plenitud, de abrazo con lo absoluto, al tiempo que una conciencia de soledad y de vacío existencial ante la pérdida del ser amado.

Todo ello, a nuestro modesto juicio, heredado de la visión occidental del platonismo, de Fray Luis, de San Juan (amor-locura divina, ansias de trascendencia metafísica), de Bécquer, ya en el romanticismo...

Pensamos que ese amor tan ligado al sufrimiento en la copla, ya lo encontramos en los trágicos griegos. Los trovadores provenzales, herederos de los clásicos, continúan la tradición pero se produce una glorificación del sufrimiento y una exaltación del yo íntimo. Hay una aceptación del dolor (estoica resignación) desde la propia voluntad. Toda una catarsis.

El amor es un imposible que se anhela y se busca incesante. “Esa caza a la que se intenta dar alcance” para la culminación. Esta tradición de los poetas provenzales culmina en el Romanticismo. La mística española es una continuación evidente del

sufrimiento, característica esencial de la poesía del amor cortés. Se habla de herida de amor como lo esencial del deseo amoroso. La unión total con el ser amado es un imposible, podríamos añadir, metafísico (lo vemos en los *Diálogos* de Platón).

Los románticos convierten a la melancolía en una forma de trascendencia metafísica.

EL AMOR..... EL DESTINO

PÉRDIDA DE LA VOLUNTAD

(Por parte del enamorado)

El amor constituye una fuerza brutal que arrastra, aniquila, destruye...Es una fatalidad, un sino, una predestinación pero que ennoblece el espíritu.

El amor romántico, al que se ha aludido en varias ocasiones a lo largo de nuestro estudio, supone el ennoblecimiento más elevado del sentimiento al que se ha llegado en la cultura occidental.

En el Romanticismo se unen, de manera absoluta:

AMOR, SUFRIMIENTO Y MUERTE.

Supone la entrega total y abandono de sí mismo.

Tras estas reflexiones literarias, podemos llegar a la conclusión o al menos acercarnos en un ejercicio de literatura comparada, que en los libretos de León, en las canciones andaluzas, herederas de la tradición, sigue siendo, a nuestro juicio, muy visible. A partir del Romanticismo, Andalucía y las canciones andaluzas comienzan a reflejar de una manera constante ese sentimiento heredado. Hay una proyección de melancolía sobre los cantos populares andaluces y, especialmente de esa Andalucía que llora su pena negra...Nos encontramos a finales del siglo XIX con una Andalucía ligada a la tristeza.

Soledades de Antonio Machado, *Arias Tristes* de Juan Ramón Jiménez que Darío identifica con la tristeza de Andalucía. Esos sentimientos están muy presentes en las canciones de los textos folclóricos del autor de *Pena y alegría del amor*; que continúan la huella de la poesía popular y de la tradición hasta la pena inmotivada de Lorca (*Romance de la pena negra*).

El Romanticismo manifestó un gusto por lo popular, por sus raíces y la fuente de inspiración de León fue el pueblo al que devolvió, en forma de coplas, plagadas de símbolos, comparaciones y metáforas, la esencia de su propio existir.

Bécquer insiste en la melancolía del cantar popular y en el descubrimiento de ese grito ancestral del alma: lo jondo. Le siguen los hermanos Machado, Lorca, Alberti, Juan Ramón, Rubén Darío...

Demófilo, del que ya hicimos referencia, establece las características de estos cantos desde una perspectiva absolutamente romántica.

POESÍA FLAMENCA.....EXPRESIÓN PROFUNDA

DE INDIVIDUALIDAD ("YO ÍNTIMO")

DE MELANCOLÍA

ASOCIADA AL SENTIR GITANO

Machado (padre) pone de manifiesto la expresión dolorosa e íntima del sentimiento, la conciencia de un arte que ha nacido para conmover.

Hemos podido comprobar que todas esas premisas, fuera de retoricismos, y abordando la esencia del sentir del pueblo, están en los textos y coplas de Rafael de

León, capaz de emocionar a la gran mayoría, tanto al pueblo llano e ignorante como a la más rigurosa intelectualidad, pues el habla del sentimiento es universal.

Veamos algunos temas considerados del purismo flamenco, también presentes en los textos y coplas de Rafael de León:

LA NOCHE.....LA LUNA
(MUERTE)
LA DESNUDEZ DEL PAISAJE.....NATURALEZA EN ESTADO PURO
EL LLANTO
IDENTIFICACIÓN.....MUJER....PENA
DOLOR.....MUERTE

La noche se relaciona con el miedo y la tristeza, cuando el amor es inalcanzable, ausencia, olvido. La noche, con connotaciones de muerte, está en sintonía con el dolor en Petrarca. El dolor amoroso que es oscuridad, ceguera, se expresa como vacío existencial que es ausencia de luz, pues la luz es plenitud y en la tradición literaria se relaciona con la verdad. La noche puede representar bruscamente la oscuridad del abandono: *Se apagaron las cinco, cinco farolas/ pa'que nadie me vea llorando a solas/...* La mujer como sujeto que sufre, alcanza gran protagonismo en la canción española.

La noche se relaciona también con el erotismo y la melancolía. El enamorado, ser melancólico, busca la noche que es oscuridad y silencio para el encuentro. La noche es espacio de lo secreto y misterioso. Recordemos esa noche oscura del alma que busca ansiosa la plenitud, en el amor divino de los místicos...Por ello, la noche no es sólo momento de ausencia, olvido y desesperación. La noche también es momento de éxtasis y encuentro amoroso...La interrupción de ese "instante" de sumo placer, es el amanecer, con su luz, movimiento, canto del gallo...Interrupción del ensimismamiento placentero. Tema recurrente en la lírica de todos los tiempos.

En la canción española la noche se ilumina metafóricamente, pues se trata de una noche oscura de plenitud, de luz. De ahí que esta oscuridad en algunas coplas como luz: *Y toda mi noche, oscura de pena, ardió de luceros.../ ¿Por qué hasta el alma se me iluminó con luces de aurora al anochecer?...O: Cinco luceros azules alumbran cinco farolas, desde tu casa a mi casa, desde tu boca a mi boca...* La noche pierde ese tenebrismo cuando se produce ese deseado encuentro: *En una noche oscura de amores inflamada...*

Recordemos esa encendida noche de mayo en *Ojos verdes: Vimos desde el cuarto despertar el día/...*

Mas, en términos generales, la noche, la oscuridad, ese espacio "secreto", para los amantes, crea una realidad de ensueño, de placer y sensualidad que concluye con el despertar del día.

La noche es un refugio para soñar, para la ensoñación. La noche crea una situación de irrealidad de la que no se quiere despertar. La amante, en la canción española, consciente de su dolor desea refugiarse en ese estado de semi-consciencia. Luego este mundo de ensueño es sobre todo femenino, imagen del sueño, la melancolía y la tristeza:

Cerré los ojos al escucharte decir/...O : ¿Si estaré, mi Dios, soñando/ y tendré que despertar?/ Sin embargo, el día llega con su luz, nos pone en la realidad y nos evoca connotaciones de desamparo y oscuridad:

No sé qué mano cristiana abrió esta mañana/ mi puerta de repente, / luz que cortó en mil pedazos, como un navajazo, / mi venda de la frente... Hay una metáfora del despertar como salida del sueño amoroso, que vemos en la canción española que a su vez la toma del flamenco. Veamos un ejemplo en la canción (copla) *Romance de Juan de Osuna*, en interpretación de Manolo Caracol, donde nos encontramos con ciertos matices de ilusión que adquiere el verbo “ensoñar”:

Los tormentos de mis negras duquelas/no se los mando ni a mis enemigos, /ensoñaba con clavito y canela/me despertaron pa’ darme castigo... Es el amor quien ilumina la noche. Los ojos de la amada adquieren gran importancia como luminarias, como luceros: “La luz de tus ojos...”

La canción flamenca y la canción española, son marco en la noche de confesión íntima. El simbolismo de lo nocturno está muy presente en los textos de Manuel Machado.

En el desamor desaparece el paisaje, tan integrado en los textos que estudiamos, y todo se torna oscuridad. Puede aparecer la palabra noche pero es una noche interiorizada y personificada: *En la noche negra de mi mala suerte...*

Dolor como oscuridad y sombra: *Oscuridad de tormenta, donde ciega me perdí. Y en mis tinieblas me quedo sola con mi soledad.... ¿Por qué despierto temblando, azogá, y miro a la calle desierta y sin luz? Porque yo tengo la corazoná de que vas a darme sentencia de cruz...* A todas estas imágenes se une el motivo de llanto, expresión de lo nocturno, de oscuridad, de huida de luz, de vacío existencial. Se asocia al castigo y al sentimiento de culpa.

Rasgos esenciales de nuestra cultura y presentes en estas estampas líricas del poeta Rafael de León.

Es cierto que el cante jondo expresa el dolor inmemorial de un pueblo, manifestado de forma personal e íntima y que es expresión triste y angustiada, desgarró irracional unido a las expresiones más universales del dolor humano. Pero, ¿qué es la canción española o copla si la despojamos de los tópicos, de su teatralización o de su sentido narrativo?

No hay nada más que embeberse en la lectura del *Cancionero Español*, abordarla con el corazón y liberarnos de prejuicios políticos y de roña libresca. Abramos el corazón y ahí encontraremos la respuesta.

IV. CONCLUSIONES

En el desarrollo de mi tesis sobre la génesis del espectáculo folclórico andaluz de los años 40 y 50, he partido del estudio de la tonadilla escénica del siglo XVIII en que tanto su estilo musical como su estructura, su carácter popular, sus instrumentos musicales y la importancia de sus intérpretes (tonadilleras), guardan cierta semejanza con las estampas líricas escenificadas, objeto de nuestra investigación. Asimismo, hemos creído conveniente acercarnos al majismo goyesco, sus tipos populares, su casticismo, por ser, de algún modo, fuente de inspiración interesante para acercarnos a los libretos de León porque aunque su horizonte geográfico se centra fundamentalmente en Andalucía, gusta de escenificar lugares populares y castizos de Madrid. También hemos creído interesante adentrarnos en el género ínfimo: el cuplé, el teatro de variedades y la revista. Ya señalamos que en los años treinta las variedades decaen, es decir, el cuplé; y de la misma manera que el cante jondo se dulcifica y se hace más asequible al gran público, así los cuplés toman los quejíos del cante jondo, configurándose como un híbrido entre una y otra cosa. En esta línea de interpretación se encuentran las más famosas canciones de los años treinta: *Ojos verdes*, *La bien pagá...* Asimismo, nos hemos acercado al estudio del folclore andaluz: el flamenco, los cafés cantantes y sus intérpretes como elemento identitario de las claves de nuestro estudio. Las relaciones entre copla y flamenco han quedado evidenciadas a lo largo de nuestra investigación y los cafés cantantes fueron los preámbulos de las salas teatrales y, asimismo, aparecen con frecuencia, como lugares escénicos preferidos por León, donde corre la manzanilla y la cantante exhibe su palmito y su gracia andaluza.

El ejercicio teórico preliminar al estudio de los libretos creemos resulta significativo en cuanto que dos son los rasgos que caracterizan este discurso frente a la poesía culta: su carácter escénico y musical. De ahí, que hayamos creído imprescindible realizar un repaso por lo que ha sido el espectáculo cantado en España desde el siglo XVIII.

A comienzos del siglo XIX la tonadilla escénica compite en el gusto popular con la ópera. Cincuenta años más tarde la zarzuela desplazó definitivamente a esta última. En ella pervive la tonadilla escénica intercalada, ahora ya concebida como espectáculo independiente. A final de siglo el espectáculo musical cantado de corte popular lo integraban fundamentalmente el género chico, es decir, la zarzuela (género al que también brevemente hacemos referencia), de tema y música netamente españoles y los espectáculos de variedades. En éstos es donde sigue la tradición de la tonadilla canción. Al mismo tiempo han hecho su aparición los espectáculos flamencos, sobre todo en Andalucía, si bien pronto se extienden a casi todo el país; en ellos el folclore racial del sur-en sus diversas manifestaciones, desde los bailes y cantes ligeros a lo jondo- se convierte en centro de la escena, marcando una época dorada del género que tuvo su más genuino espacio en los cafés cantantes.

Como ya hemos indicado, el éxito del cuplé fue extraordinario desde principios de siglo hasta los años treinta; a partir de ese momento pierde su posición de privilegio frente a los ritmos de tinte andaluz, sin embargo tanto se populariza el término francés (couplet) que termina por dar nombre a todo tipo de canción personalizada que se interpreta en cafés cantantes y salones de variedades. Las cupletistas o canzonetistas cantaban indistintamente traducciones de canciones de éxitos francesas o temas de autores españoles que contenían personajes y ambientes referidos a España y a sus

personajes y regiones más típicas: Madrid, Andalucía, Aragón; los mismos que dominaban el teatro chico y los sainetes.

A partir de los años cuarenta y hasta los sesenta, el panorama de los espectáculos cantados populares se reduce a la zarzuela, la revista, heredera de los cuplés y las variedades, y los espectáculos folclóricos de estampas regionales. Estos últimos sujetos a cuestiones, anteriormente referidas, como la personalidad artística de los intérpretes o las imposiciones comerciales. Rafael de León en colaboración con Quintero y Quiroga darán cuerpo y sonido definitivo a este tipo de espectáculo que estudiamos, cuyo eje fundamental es la denominada canción andaluza o española y, a partir de la década de los ochenta, definitivamente copla. Es por ello que nos hemos visto obligados a detenernos en el estudio y significado de las mismas. Estas canciones, en su mayor parte, son variantes de marchas y pasodobles, y en general un resumen de distintos fraseos musicales, muchos de ellos de origen popular, que sirven de tema base a una estructura musical breve e independiente. Las frases musicales abarcan el tango, las bulerías, los tientos, las farrucas, los tanguillos... Su estructura se ajusta a la división básica del cuplé. No deberíamos, asimismo, olvidar que las zarzuelas son en el fondo colecciones de ritmos como pasodobles, rondallas, habaneras, pasacalles... De ahí que este origen zarzueril condiciona la diversificación de formas de las canciones. Todo un entramado lírico al que brevemente nos hemos acercado para poder llegar a un mayor entendimiento de la verdadera esencia de estos espectáculos folclóricos, cuyos rasgos fundamentales son su carácter escénico y musical. Por esta razón hemos creído imprescindible a la hora de entender el fenómeno realizar un repaso por lo que ha sido el espectáculo cantado en España desde el siglo XVIII.

El extenso repertorio de tonadillas nos da idea del auge que tuvo este género. Es más el público solía asistir al teatro teniendo en cuenta si en el espectáculo había tonadilla o no, y en la mayoría de los casos el interés del mismo se basaba en la actuación de determinadas tonadilleras; este hecho, la importancia de la personalidad de la intérprete en el espectáculo popular, se repetirá invariablemente en los diferentes estudios de la evolución del género; pensamos que hasta llegar a las referidas estampas líricas escenificadas que tanto éxito de público alcanzaron desde su inicio, en la década de los treinta, hasta llegar a su plenitud en las décadas de los cuarenta y de los cincuenta.

Las canciones de Rafael de León, recogidas en el Corpus teatral que presentamos, de temática casi exclusivamente amorosa, han sido la voz sentimental de toda una generación, a más de ser, como dice Vázquez Montalbán, “esa ración estética que más se presta a ser recreada a medias entre el que la emite y el que la recibe”⁴¹⁵. Así la canción de amor se convierte en proyección estética de ideas y situaciones percibidas por los individuos más o menos conscientes pero, a fin de cuentas percibidas.

En la relación de libretos o (Minicorpus) que hemos seleccionado para su estudio, nos hemos referido a los aspectos definitorios de esta temática, en la que figuran de forma recurrente: el odio, los celos (los achaques), la venganza, el vino, el alcohol, la embriaguez, el amor, la sensualidad, el sexo y componentes eróticos; el olvido, la muerte (el puñal, el cuchillo (la faca); el castigo, la cárcel (la trena) y la pena, esa pena negra de los gitanos...

⁴¹⁵ Vázquez Montalbán, Manuel, *Crónica sentimental de España*, op.cit, p. 20.

Asimismo, hemos presentado y analizado la tipología de los personajes, ubicados la mayoría de las veces en un contexto rural, tomando a la mujer como eje central de la fábula. Y junto a la mujer elementos como enamoramiento y victimización: deseo, frustración, caída, esclavitud, prostitución... Asimismo los atributos físicos que la hacen deseable como los ojos (los sacáis), el pelo, la piel, los labios, la boca... Con preponderancia del color moreno aceitunado, la piel de bronce, el pelo negro como la endrina que la convierten el objeto de deseo, de algo que arrastra, que quema, que mata...

Y todo ello expresado mediante una narratología teatralizada que recoge los aspectos simbólicos de lo trágico, lo dramático y lo cómico. Así como el texto y pretexto de la historia: prosa y verso; y las acotaciones escénicas, verdaderos cuadros donde se utiliza la técnica del detalle, para facilitar al lector/espectador, la situación, ambiente o contexto histórico-social donde se desenvuelven las vidas de los personajes. Debemos añadir que estas acotaciones escénicas, constituyen, para el lector, desde nuestra perspectiva, auténticas bellezas descriptivas adornadas con todo lujo de detalles y donde abundan los epítetos, las imágenes y las asociaciones metafóricas junto a las sinestesias. Todo un placer para los sentidos, donde embriaga el olor a campo, en la mayoría de ocasiones, andaluz; el olor a tomillo, a romero, a mejorana; donde se oye el canto del gallo al amanecer junto a las campanas de la ermita, el olor a matanza, a trigo proveniente de las eras; el sabor a guiso campero que proviene del cortijo encalado y la luz intensa del mediodía y el verde olivar bajo un techo de azules infinitos... Y el rojo elemento que embriaga, que enajena. Y el palpito de la naturaleza toda a compás con el corazón del hombre: armonía cósmica. Toda una sublimación de la existencia. A nuestro juicio, una lección de verdadera prosa poética. Cuando nos adentramos en la trama y configuración del discurso, aparece junto al diálogo dramático el monólogo como proceso de sublimación del sentimiento, expresado en la metáfora de la copla, personificada en mujer. Dicha canción se organiza, a su vez como una narración, con un planteamiento, un nudo y el correspondiente desenlace (drama en tres minutos) o, en ocasiones, como “exaltación lírica de la crisis amorosa”. Mediante una serie de motivos, como hemos podido comprobar, se fija una imagen simbólica del amor, imagen con la que los individuos se identifican, reaccionando ante ella según la historia propia. La simplicidad de estos motivos les permite configurarse mediante escenas de lenguaje muy sencillas que facilitan dicha identificación y remiten a un modelo de relación entre los sexos concebido desde la perspectiva patriarcal, asumido habitualmente por los personajes desde posturas de superioridad/inferioridad.

Evidentemente, el arte de Rafael de León no es original por su temática o por sus personajes, sino por la utilización de fórmulas que remiten a universos sentimentales y evocativos del habla coloquial hasta crear un discurso verosímil y asequible al gran público. Estos específicos recursos, asimismo presentan desde personajes ya configurados en la imaginación romántica como tonadilleros, toreros, bandoleros, aristócratas a escenarios evocadores de un mundo inexistente en la historia novelada de España: cafés cantantes, cortijos y palacios, configurándose como un sistema de fórmulas inalterables de la producción de nuestro autor, como hemos podido observar en la presentación de cada uno de los libretos del Minicorpus seleccionado.

Del éxito de estas fórmulas podemos deducir que la experiencia trágica del amor se ha convertido en una fijación del gusto popular, rastreable a los propios orígenes del melodrama (al que también nos referimos) y directamente entroncada con el resurgimiento del personaje femenino “como objeto de compasión”. La redención por el sufrimiento, la muerte o la soledad, suelen ser el desenlace habitual⁴¹⁶. Indudablemente tenemos que pensar que los universos culturales surgen siempre de un contexto histórico-económico y, por supuesto, es casi imposible comprender en profundidad los primeros si dejamos de lado el segundo. Estas canciones se consumen en una época, absolutamente necesitada de imágenes míticas en las que condensar deseos, aspiraciones y necesidades.

Enraizados en la larga tradición del espectáculo musical de evasión, los libretos que presentamos en esta tesis del poeta y letrista Rafael de León son, a nuestro juicio, muy representativos para estudiar el fenómeno del gusto popular; nadie como él estudió un código de personajes y acciones con tanta capacidad poética y comercial. Su facilidad para reproducir la “voz de la gente” le ha llevado a ser, escondido en una firma conjunta (Quintero, León y Quiroga), el creador de unos textos y de unos versos (coplas) que fueron la única experiencia poética de toda una generación. Porque como señala Humberto Eco: “El éxtasis, el raptó emotivo, el placer que la canción provoca, quizá sea la única posibilidad que les es ofrecida, ahí donde, la cultura culta no le ofrece ninguna alternativa⁴¹⁷. La penetración de la canción en los sectores más diversos de la sociedad española (fui testigo ocular de ello), procede de su fuerte poder alienante; de esa síntesis de percepciones: texto, melodía, ritmo..., toda una gama de juegos sonoros de la lengua y de la música. El transfondo narrativo de la canción (sus motivos, sus temas...) podrá ser lo que sea; lo verbal no es capaz de sobreponerse al efecto que la canción produce más allá de él en el inconsciente colectivo, porque una de sus características es la de “distraer sin aportar nada nuevo, repitiéndonos lo que ya sabíamos, lo que ya esperábamos ansiosamente oír”⁴¹⁸.

Sin olvidar el papel de las estrategias de producción y explotación de la canción, ésta se afirma como una cultura popular que evoluciona hacia una cultura indiferenciada socialmente, para todos los grupos y clases⁴¹⁹, si bien las masas constituyen la clientela más rentable porque es la más numerosa⁴²⁰.

⁴¹⁶ Las canciones dramáticas son las más abundantes en el repertorio de Rafael de León. El placer catártico de la emoción es sin duda una función psicológica. Si la risa estriba en la distanciaci3n, el drama utiliza la identificaci3n m3xima, la solidaridad afectiva, dos actitudes perfectamente complementarias. La canci3n c3mica, prolonga la tradici3n verbal del g3nero chico, el placer del retru3cano, del chiste, del juego verbal. Aunque fue perdiendo poco a poco su poder3o en provecho de la canci3n dram3tica o “sentimental”, sin embargo, la canci3n alegre y humorística no desapareci3 nunca. Sin duda el humor es m3s liberador e iconoclasta que el drama.

⁴¹⁷ Eco, U, op. cit. p.25.

⁴¹⁸ *Ibidem*, p.21.

⁴¹⁹ Esto es un hecho real, pues a muy corta edad pude presenciar (evidentemente, no consciente del fen3meno), la afluencia de un p3blico muy heterog3neo que abarrotaba el teatro. Políticos, intelectuales, diversos profesionales ocupaban las localidades del patio de butacas, plateas o palcos; la clases menos pudientes abarrotaban el gallinero. Todo un p3blico enfervorizado aplaudía a la estrella que se veía obligada a bisear su canci3n que, terminado el espect3culo, el p3blico tarareaba entusiasmado. Estos comentarios est3n basados en las fuentes de mi propia experiencia infantil que permanece viva en mi memoria.

⁴²⁰ Vid. Eco, U, *Apocalípticos e integrados en la cultura de masas*, op. cit.

A pesar de su evolución evidente en todos los planos, la canción siempre preserva una sensación de continuidad y de patrimonio cultural duradero, más allá de las modas y generaciones. Son muchas las canciones que permanecen vivas en la memoria de los españoles, a través del tiempo. Lo que sobrevive ingresa en el patrimonio colectivo que se resiste a todos los transtornos políticos. Bajo el franquismo, muchas canciones anteriores a la guerra han producido el mismo placer (canciones como *María de la O*, *Rocío*, *El día que nació yo* o *La bien pagá* o cuplés como *El Relicario*, *Nena...*, no temen al anacronismo). Ya en la posguerra, es manifiesta la adhesión irracional a *Tatuaje*, más allá de ideologías o signos políticos, por lo que deducimos que alguna razón habrá que justifique el poder de la canción. Lo puedo ratificar no sólo mediante fuentes literarias, sino también por fidedignas fuentes de oralidad, del propio Quiroga (hijo); de Antonio de León, hermano del poeta sevillano; así como de importantes artistas relacionados directa o indirectamente con el género, de diverso signo político. Por todo ello, podemos afirmar que la canción o copla, independiente de ser una fuente de placer alienante, es eterna y universal. Del pueblo las tomó el poeta y al pueblo van en una perfecto ir y venir donde se sincretizan la belleza, la emoción, y poder alienante.

En definitiva, por difundirse entre sectores más amplios y (supuestamente) menos cultos, la canción no deja de ser arte, un arte de mayorías⁴²¹ (del pueblo y para el pueblo, entendido como un conjunto de gentes de la más diversa índole y condición). Así entendieron el arte el gran Lope de Vega, Cervantes, Alberti o Galdós, sin olvidar a los Machado y a los poetas neopopularistas de la Generación del 27.

El valor estético, entre la ideología, la moral, la filosofía y la afectividad, tiene dificultades para abrirse caminos objetivos y científicos. Hay que lograrlo y los

421 Quisiera señalar la abundancia y riqueza presentada en esta tesis con referencia al aspecto de la Literatura Comparada. Desde el siglo de Oro, Lope, Calderón, Cervantes..., amén de la literatura romántica, el realismo y sobre todo, el costumbrismo. Sin olvidar a Juan Ramón Jiménez y a toda esa pléyade de poetas del 27 que tanto interés prestaron por la vertiente popularista desde Lorca, Alberti, Cernuda, Villalón, Aleixandre, Prados, Altolaguirre y hasta el propio Gerardo Diego. Destacaré asimismo la influencia de la dinastía de los Machado en el folclore, la poesía popular y el flamenco.

Manuel y Álvarez, *Demófilo*, el padre de los Machado decía: "las creaciones del pueblo no son nada inferiores, (...) a las del poeta erudito, cuya misión consiste sólo en tallar el diamante que la riquísima tierra ofrece en sus entrañas" (Machado Álvarez, 1884a, p.7). El folclorismo de Antonio Machado, hijo, se reduce, pues, a una actitud ante la vida. En su obra existe una evidente valoración del pueblo, de su historia y de su folclore meramente humanística, con ausencia de hechos folclóricos. No es así en su hermano Manuel donde podemos apreciar gran abundancia de hechos folclóricos en su obra. En el arte flamenco podemos ver reflejados una serie de valores morales y fraternales en su pobreza, en su desvalimiento, en su pena... Todos sabemos que la especie humana es xenófoba y racista por naturaleza y que de esa fractura moral participan payos y gitanos. Pues bien, podemos afirmar que el flamenco es el único espacio moral de este mundo en que los gitanos y los payos (personajes muy frecuentes en los textos de León) han aprendido a sufrir juntos, consiguiendo convertir su pobreza y su pena en uno de los espacios más emotivos y verdaderos del mundo. El flamenco nos aproxima a esa lección ética que deberíamos comenzar a aprender. Como los hermanos Machado, sin duda, aprendieron a leer en el *Cancionero Anónimo Flamenco* (Grande, Félix, *El Cancionero Anónimo Olvidado*. Conferencia pronunciada por el poeta, crítico y ensayista extremeño dentro del Festival Flamenco, celebrado en el Auditorio del Instituto Cervantes en Londres, el 1 de marzo de 2007) y de esa *Colección de Cantes Flamencos* (donde se recogen 900 coplas flamencas) que publicó su padre en 1881, en Sevilla, y al que se le suele considerar el origen de la flamencología. En la formación literaria y vital de los hermanos Machado están presentes las palabras flamencas que fueron alimento verbal para un gran lírico como Manuel y para un poeta intemporal como Antonio.

fenómenos de cultura de masas como los espectáculos folclóricos y, por ende, la canción española, pensamos, lo pueden favorecer.

Las ambiciones de mi investigación son, necesariamente, muy limitadas, porque la materia en juego es apabullante, porque-por frívolo que parezca el tema- los parámetros que integra son múltiples y variados: una verdadera historia del teatro breve musical (estampas líricas escenificadas y sus canciones) requiere análisis históricos, económicos, sociológicos, análisis de técnicas y establecimientos de los públicos y de los profesionales (autores, compositores, directores, empresarios, músicos...), de las ideas y de las prácticas culturales en vigor, de la poética y de la música, es decir, de todos los códigos de referencia.

En los libretos que presentamos Andalucía es el eje y donde se centra mi estudio, en ese sensualismo latino del sur, de la fascinante e ignorada vida cultural de provincias, entre cortijos encalados, iglesias, verbenas, ferias o tabernas donde corre la manzanilla y el buen cante, sensual expresión de la esencia de lo popular y siempre en comunión con la naturaleza. Una Andalucía (extensible a España) donde el cielo es azul, el sol brillante, y los campos dan trigo, aceite y miel. Esa España, en ocasiones exaltada por el poeta, creemos, debería verse desde una perspectiva emocional que nos conduce a amar lo nuestro, a embelesarnos con sus bellezas y con sus gentes y no desde connotaciones políticas que, en cierto modo, nos alejan del mensaje que intenta poetizar sobre nuestras raíces. El sentimiento es intemporal y no entiende de ideologías. En nuestra investigación hemos leído los textos desde una perspectiva interiorizada, que nos ha permitido, acercarnos a nuestras raíces, precisamente, en este mundo globalizado y tan alejado de las propias esencias, en que vivimos.

Veamos esa exaltación poética de España con un silvestre ejemplo:

*Si comparas un manojo de claveles
Con las flores de otras tierras tu verás
Que el olor de los claveles españoles
No lo pueden otras flores igualar.
Si comparas un alegre pasodoble
Con los mambos, bugui-bugui y el danzón,
Verás que entre todos ellos
Lo que vale es lo español.
Si comparas a tu pelo con la noche
Y a tus ojos con la luz del mismo sol,
Verás que en el mundo entero
Lo que vale es lo español.*

Además, los pasodobles nos aportan una fuerte dosis de alegría: *Cántame un pasodoble español/que al oírlo se borren mis penas.../Cántame un pasodoble español/pa' que hierva la sangre en mis venas...* Aunque resulte un poco visceral, no se puede negar virtualidad a la imaginación e intuición españolas.

También se exalta en los libretos de León la belleza de la mujer española y la festiva conmoción causada por su majeza, tronío, embrujo y solera. Esa mujer morena, de ojos negros y penetrantes, de brillo felino, de tez cetrina y de cabellos negros de singular brillo...Mezcla de luz y misterio, de embrujo pasional y esplendor exótico...*Fuego de sol en sus venas, /sombra en su pelo moreno;/y en su figura arrogante,/la gracia ondulante/del templo agareno....* Esa mujer que...*te hace soñar con*

las rejas/de oscuras callejas/en noche de luna,...Y sus ojos son "...dos carbones que achicharran corazones".

De igual modo, podemos encontrar en los textos de León, ese trasiego tan visceral y frecuente de la mujer española enamorada: *No me alejes de tu vera/ que sin ti no hay pa' mí remisión. ¿No estás viendo que al llamarte como loca/desde el alma hasta la boca/se me sube el corazón?*

Y los supuestos de muerte aparente en casos de declaración amorosa, cuando proceden de tipos con bocas mentirosas de *quereles*: *Los pulsos tuve paraos/ y hasta el corazón perdío/cuando tus labios enamoraos/dijeron caso cerraos: "como a nadie te he querío/como a nadie te querré".* Las mujeres que salen de la pluma de León son realmente apasionadas cuando se enamoran, hasta el punto de *proclamar*: *Si tú me pidieras que fuera descalza, /pidiendo limosna descalza yo iría./Si tú me dijeras que abriese mis venas,/ un río de sangre te salpicaría...o aquella otra que afirma: Que se me paren los pulsos/si te dejo de querer;/que las campanas me doblen/si te falto alguna vez... Aunque en estos casos también podemos apreciar la victimización de la mujer respecto al varón, al que le ofrece, hasta llegar a la hiperberbolización, toda clase de garantías de sumisión y respeto. Incluso en el caso más delicado, como pudiera ser que el marido llevara a la manceba al propio domicilio conyugal, la mujer se dará por enterada pero preferirá vivir a ciegas: *Mientes de noche y de día/ y a jurarme en falso llegas.../¡Sigue mintiendo, alma mía,/para yo quererte a ciegas!* También podemos apreciar cómo los maridos que se encuentren en esa tesitura, debieran tener cuidado porque una mujer racial encelada puede llegar a cometer un disparate: *Yo me clavaré en los ojos/alfileres de cristal/pa' no verme cara a cara/ contigo y con tu verdad... Y en el caso que el hombre la abandone, el tono de la mujer se hará notar mediante misivas desaprobatorias con cierto deje de censura: *Vives con unas y otras/y na' se te importa de mi soledad./Sabes que tienes un hijo/ y ni el apellío le vienes a dar...***

También hemos visto en los libretos de León, aquellas mujeres que carecen de estímulo moral, amén de su escaso pudor, y las que ningún hombre querría para esposas. Ellas se deprimen y suelen ahogar sus penas en el alcohol o "en cuantos brebajes puedan narcotizarle el espíritu"⁴²². A este tipo de mujeres no hubo ni un solo hombre que su mano le tendiera. A este tipo de mujer corresponde Trinidad más conocida como *La Parrala*; una mujer probablemente oriunda de Moguer, o de La Palma, aunque esto nunca se supo, aquella de quien las malas lenguas decían que las claritas del día siempre le daban bebiendo, ya fuera vino, aguardiente o marrasquino⁴²³. Otros tipos de mujeres descritos por León en sus textos son aquellas que, ante una mala pasada del hombre, reaccionan con un instinto irracional pueden arrastrarlas al crimen: *La gitana dio un suspiro/ y a la vez la puñaló*. Este mismo nivel lo encontramos en la canción *Lola Puñales*, que hay que ser inconsciente para pegársela a una mujer con ese apellido: *Con que apunte el escribano/ que al causante de sus males,/ por jurar cariño en vano, /lo mató Lola Puñales*. Otras se arrepienten de su conducta: son las que en el pecado llevan la penitencia, pues al final de su vida, aunque hayan triunfado socialmente, han fracasado en el amor y se lamentan como

⁴²² Se refiere a la crema de menta.

⁴²³ Parece ser que su fondo erótico estaba detrás de un confuso asunto, una riña en la que resultó muerto un hombre que al expirar la involucró en el crimen: "Por tu culpa ha sío', Trini la Parrala", dicen que dijo. Aunque ella, escasa de pudor, negó conocerle en la investigación judicial: ¿Quién me compra este misterio?

aquella de la canción *Cárcel de Oro: Del vinagre que ahora bebo la culpita es sólo mía/y maldigo hasta la hora que probé la libertad*.

Este somero repaso a la expresión tangible de nuestras excelencias terrenales, nos ayudará a comprender el éxito obtenido por los espectáculos folclóricos en los años cuarenta, donde se hace gala de los atributos de la mujer española (fundamentalmente andaluza), pese a los distintos tipos y, por ende, reacciones pero que pese a ello todas reconfortan el espíritu de las oyentes que se identifican con sus penas, sus alegrías, sus risas y sus llantos como explosión de sentimientos reprimidos, pues el poder de la canción es alienante.

De otro lado, parece que también han quedado claras las excelencias de España por lo que se comprende que el español sufra cuando tiene que abandonarla: *Adiós mi España querida,/ dentro de mi alma/ te llevo metida. Y aunque soy un emigrante,/jamás en la vida/yo podré olvidarte*. A mayores distancias, resulta apropiado ese *Adiós a España: ¡Qué lejos te vas quedando,/España de mi querer! /A Dios le pido llorando/que pronto te vuelva a ver...* También es muy conocido el neoyorquino episodio acontecido años ha a la colonia española allí radicada, aquellos *Suspiros de España* tantas veces referidos por doña Concha Piquer, y siempre en los mismos términos: en la Navidad de mil novecientos veintitantos, se encontraba la mencionada en la ciudad de Nueva York y *ocurriósele preparar una cena para invitar a sus paisanos. En la reunión, toda de españoles, entre vivas y entre olés por España se brindó. Pues aunque allí no se bebía por aquello de la Ley Seca, y sólo al que estaba enfermo despachaban vino, ella se agenció a precio de oro una receta, y adquirió en la farmacia vino español, vino español, vino español. ¡Qué bien sabe ese vino, cuando se bebe lejos de España! Por ella brindaron todos; y fue el fin de aquella cena, la Nochebuena, más buena que soñar pudo un español...Más de pronto se escuchó un gramófono sonar:- ¡callad todos!- dijo la Piquer... Y un pasodoble se oyó que les hizo suspirar...¡Cuánta nostalgia colectiva se organizó allí en un instante: Cesó la alegría, /las bocas callaban./ Ya nadie reía, /ya todos lloraban...*

No vamos a negar que se trata de textos que se consumían con avidez, en una determinada época de nuestra historia y debido a unos condicionantes socio-económicos de una España deprimida y hambrienta por las escaseces y miseria reinante en toda posguerra, sino también hambrienta de amor, de ilusiones, de esperanzas. Independientemente de toda perspectiva política de rojos y azules o de connotaciones religiosas, los espectáculos folclóricos de posguerra, su música y sus canciones fueron, a nuestro juicio, todo un acierto terapéutico para millones de españoles que luchaban por sobrevivir. Porque, por encima de todo, trataban de olvidar todo lo que podían...y trataban de cantar y cantar...

Todo ser humano tiene derecho a la expresión estética y a la expresión épica. Una minoría consigue hacer de ello su medio de vida y de relación con la realidad como artistas, escritores...Pero la inmensa mayoría trata siempre de conseguir esa pequeña ración de estética y épica indispensable para seguir viviendo...Ese placer estético de la canción que se comunica y se reactualiza en cada audición tiene una importante repercusión sobre la psicología colectiva y sobre el temple sentimental de toda una época. Y los españoles cantaban esas canciones amorosas más o menos evasivas. Pero, de pronto, entre los ecos se distinguen las voces. ¡Cuántas veces se habrá cantado aquella canción de *No te mires en el río*, una canción, según la crítica inspirada en el *Romance Anónimo* de García Lorca; una canción que podríamos

considerar surrealista, sin otra referencia que los sentimientos puros de angustia, soledad, lejanía, misterio, que puede suscitar una determinada relación de imágenes y situaciones poéticas: *En Sevilla había una casa y en la casa una ventana, y en la ventana una niña que las flores envidiaban*. Junto a la ventana corre un río y el novio prohíbe a la niña que se mire en el río. El novio va a la Feria de Sevilla y de la feria trae para la muchacha manojillos de corales, zarcillos de plata, una alianza. Pero no la ve asomada a la ventana que: *...la vio muerta en el río,/cómo el agua la llevaba,/¡ay, corazón parecía una rosa!,/¡ay, corazón, una rosa mu' blanca!...*

Ay, ay, ay, lástima del amor mío, se lamenta el novio. Con razón tenía celos del río, y la canción termina con un ambigüo *Matarile, ríle, ríle, ron*, que haría las delicias de los exegetas de la ambigüedad como suprema categoría artística. Esta canción gustaba mucho por su sentimentalidad primitiva donde están presentes las figuras del novio, de la novia, una muerte trágica, atávica, en el agua. Aunque la relación lógica de todos estos elementos es absurda, existe una lógica, pero no es la lógica del tópico común de la canción de consumo. Se trata de una lógica de lo absurdo, que bien entendían aquellos españoles de los años cuarenta que habían perdido en el río de acontecimientos incontrolables: novias, novios, recuerdos, dignidades, ideas, símbolos, mitos, la alegría de la propia sombra. Esta canción les permitía expresar su derecho a no comprender del todo las cosas y hacer del absurdo una extrema declaración de lucidez. Esta era parte sustancial una filosofía cínica de la vida popular a la que se aferraban para sobrevivir. El pueblo necesitaba cantar aquello de: *Apoyá en el quicio de la mancebía* u aquella otra que no tenía un anillo con una fecha por dentro: *No tengo ley que me ampare/ni puerta donde llamar/ y me alimento a escondidas/ con tus besos y tu pan*. O aquella otra canción llamada *Tatuaje* que cantaban con toda el alma aquellas mujeres de los años cuarenta. La cantaban para quien quisiera oírlas a través de sus ventanas de par en par. Tal vez pudiera considerarse como una canción de protesta contra la condición humana, contra su propia condición de Cármenes de España a la espera de maridos condenados por la Historia, tal vez contra un vida ordenada como una cola ante el colmado, y así uno y otro día, sin poder esperar al marino que llegó en un barco, al que pudieran haber encontrado en el puerto al anochecer: *Era alto y rubio como la cerveza...* Ese mítico, rubio y alto marino extranjero a la que la mujer de la canción le canta, fascinada, con voz borracha, y va preguntando por él a todo navegante que llega al puerto...*era más dulce que la miel...era gallardo y altanero...*

La vida estaba unida a la música liberadora, que alegra los corazones, aunque los estómagos estén vacíos. La música como fondo de la vida. Las canciones constituían su paisaje melódico; una música que dotaba de dignidad al paisaje de la vida⁴²⁴. Tampoco se debería olvidar que en nuestro país la alegría se ha abastecido de nuestras miserias.

⁴²⁴ Una música con enjundia era la zarzuela donde los sublimes preludios de música descriptiva o impresionista, además de las romanzas, los coros, la pareja de cómicos, el humor, patetismo despertaban en el pueblo ese gusto estético del que aún no era consciente. La zarzuela ciertamente alimentaba.

También en la zarzuela se exaltaba lo español como en el caso de la titulada, *El niño judío* en que aparecen temas fijos de la mitología española como madrileñismo, gitanismo y alegría: *De España vengo,/¡soy española! /En mis ojos me traigo luz de su cielo/ y en mi cuerpo la gracia de la manola./ De España vengo,/ de España soy/ y mi cara serrana va pregonando/ que he nacido en España por donde*

Es una España de revistas con la eterna Celia Gámez ; de folclore con Pepe Pinto, Juanito Valderrama, Carmen Morell y Pepe Blanco, El Príncipe Gitano y aquel que se llamaba Manolo Caracol y le cantaba una zambra a una jovencísima bailarina que se llamaba Lola Flores. *La niña de fuego* la llamaba la gente y cuando se desmelenaba se producía toda una conmoción erótica en los espectadores. O aquella canción de crítica de costumbres...en el *¿Por qué no te casas, niña?*, que tanto éxito tuvo en la voz de la tonadillera sevillana, Juanita Reina: *...Marío, suegra y cuñá,/ un niño y otro de cría,/ que la chacha que la gripe,/que tu madre que la mía./ Con tantas complicaciones/soltera pa' toa mi vía.* O aquella deliciosa canción *A la lima y al limón*, de la soltera de provincias que consigue enlazar el brazo de un señor de cincuenta "que dicen que es magistrado": *...La vecinita de enfrente, sí, sí,/ a los treinta se ha casado,/con un señor de cincuenta, sí, sí, / que dicen que es magistrado...*

Estas canciones, necesarias para enajenar las penas, revelan aquella tendencia primitiva (que emerge incluso en el individuo más culto) y nos llevan a gozar de momentos de reposo y distensión en los que la llamada elemental de un ritmo repetido, de un aire conocido o de un modelo narrativo sin imprevistos, se manifiesta como complemento indispensable de una vida psíquica equilibrada.

La canciones presentes en los espectáculos de León, pueden atraer gracias a un imperioso aguijón del ritmo, que interviene dosificando y dirigiendo los reflejos del individuo, puede constituir un valor indispensable, que todas las sociedades sanas han perseguido y es el canal normal de desahogo para una serie de tensiones. Las emociones rabasan las fronteras de lo culto, tocando las de lo "inefable". A nuestro juicio, en las canciones de León, culmen de las estampas líricas escenificadas, podemos entender "las emociones líricas", asimismo, como intuiciones sentimentales de una totalidad.

Es interesante destacar la función catártica que la canción popular produce (arte como solicitud violenta de las emociones y consiguiente liberación o relajación de tensiones o, a nivel amplio, de crisis emotivas).

Otra de las funciones sería la de idealización que es arte como sublimación de los sentimientos y de los problemas y, por tanto, como evasión superior de su contingencia inmediata. O bien el arte o la canción como intensificación de las emociones de la vida cotidiana, hasta convertirlas en importante e inevitable empatía con el propio dolor. Es la depuración por el dolor que ocurriría en las canciones de corte trágico-dramático, de otra parte, las más frecuentes en el repertorio del poeta sevillano.

Las canciones de los textos que estudiamos, podrían describirse como idealización de los grandes temas del amor o de la pasión. De igual modo, estas canciones podrían ser gozadas como el momento privilegiado en que los problemas de la vida adquieren fuerza y son sometidos a una apasionada consideración. Así, en el

voy,/ a mí lo madrileño/ me vuelve loca, /y cuando yo me arranco/ con una copla,/al acento gitano/de mi canción/toman vida las flores/ de mi mantón.

También el españolismo, como ya hemos hecho referencia, estaba presente en las canciones. En el fondo, el mito de Eugenia de Montijo, revitalizado en aquella canción de Quintero, León y Quiroga: *Eugenia de Montijo, qué pena, pena/ que te vayas de España para ser reina...* Toda una sublimación hacia las alturas del mito de "las cosas de España": mujeres, vino, música...Si bien ninguna historia lo señala, pudiera ser que Eugenia de Montijo se decidiera a cambiar las aguas del Darro por las del Sena y fuera a París acompañada no sólo de su belleza, sino tal vez de un tonel de vino jerezano y una guitarra española (Esto es un simple comentario, carente de rigor).

caso referido de la idealización romántica de los grandes temas, la canción se nos presentaría como elemento narcótico capaz de atenuar ficticiamente tensiones reales gracias a una solución de elemental misticismo. Y en el siguiente caso, la canción aparecería como excitante capaz de suscitar disposiciones emotivas, tal vez irrealizables, y comprendiendo también excitaciones de carácter erótico.

En la década de los cuarenta, el éxito de estas canciones y de los espectáculos folclóricos que las incluían, fue algo inusitado y sin parangón. El público acudía ansioso a presenciar esas obritas musicales, donde eran muy frecuentes los personajes tipo o típicos, aunque hablar de este personaje significa pensar en la representación, a través de una imagen o de una abstracción conceptual, por ejemplo un personaje determinado que sea simbólico de adulterio, prostitución..., aunque los personajes, casi todos, representan una bien definida y concreta individualidad insustituible y original. Sería interesante señalar que, aunque son frecuentes los tipo, frente a la abstracción de la alegoría, el tipo, constituye ya un inmediato presentimiento del individuo.

Creemos que los personajes tipo de León son entendidos como individuos (no como abstracciones estéticas) con características especiales que lo determinan y representan. También hemos podido apreciar en estas “obritas”, tal vez denostadas en ámbitos cultos o académicos, cómo a través de una trama los personajes se hacen explícitos y asumen una determinada fisonomía y un carácter y, de igual modo, una situación producida por el vario interferir de los comportamientos humanos. Los personajes que en estas obritas hemos podido ver, a nuestro juicio, no sólo resumen en sí los caracteres accidentales de la realidad cotidiana, sino los caracteres “universales”. No son, realmente personajes excepcionales a lo “heroico”; son personajes vulgares, personajes del pueblo, campesinos, en su mayoría y unidos en perfecta y armónica simbiosis a la naturaleza, me atrevería a decir, en comunión panteística. A esos personajes vulgares, los creemos “universales”. El maestro Azorín hablaba de los “primores de lo vulgar”, de los primores de las cosas sencillas donde radica la esencia de la verdadera verdad. Y además, esos personajes creemos que son “universales”, en cuanto que evocan ancestrales vivencias en el alma y, aunque aparentemente no estén alejados de los lectores por siglos y costumbres, son personajes comprendidos y compartidos por lectores y público mayoritario que, en un ejercicio de literatura comparada, se remontan a las más antigua tradición popular oral...

Son personajes, que el lector o espectador (en este caso) consigue comprender en todas sus motivaciones, coparticipar sentimentalmente en sus movimientos e identificarse con él, a través del desarrollo de la fábula. Y es que el poeta Rafael de León ha sabido elegir aquello que cuenta para los fines de una acción y de su orgánico verosímil desarrollo.

Y, asimismo, nos ha llamado la atención la frecuencia de elementos simbólicos en estos breves textos musicados. Resultando evidente en nuestro trabajo la facilidad con que las personas de todas clases pueden reconocerse en estos personajes dramáticos-narrativos, lo que nos sugiere, una función simbólica del tipo⁴²⁵.

⁴²⁵ Esta forma simbólica de entender el símbolo debe ser más amplia que la aceptación estrictamente “simbolista” de algunos poetas que consideran el símbolo como una imagen definida en sí, que remite a algo indefinido o indefinible.

El símbolo en estos textos, según hemos podido apreciar, puede preexistir como “lugar” originariamente literario y actualmente oculto en el convencionalismo, como situación cotidiana que la literatura ha hecho tópica y cargada de posibilidades alusivas como el sueño, la noche, la madre, el instinto..., puede existir como “ideal arquetípico”, manifestación del inconsciente colectivo: como el eterno femenino, la propia fecundidad como feminidad...

Asimismo, es significativo aludir a la importancia del esquema iterativo tanto en las canciones como en el desarrollo de la fábula o acción dramática. Una serie de acontecimientos se repiten según un esquema fijo (iterativamente, o sea que cada uno de los acontecimientos reanuda, con una especie de inicio virtual, el acontecimiento anterior, aunque ignorando el final del mismo). Esto no es nuevo en la narrativa popular, constituyendo, en realidad, una de sus formas más características.

Por otro lado, el “hallazgo” de la iteración, es aquello en que se funden ciertos mecanismos de evasión.

También añadiríamos que los textos musicados de León presentan una, podríamos llamar, tipología andaluza, además de por sus modos estilísticos, sintácticos, gramaticales, fonéticos..., por la temática, que refleja una personal visión de la realidad, reconocible como el perfecto ejemplar del propio modo de ver el mundo.

Quisiera señalar un apunte, a modo de apreciación personal: cuando he leído detenidamente las acotaciones escénicas de estos libretos (no quiero abundar en la exageración), he experimentado, en ocasiones, ante el paisaje que se describe, la imaginación de un cuadro de gran belleza, que se nos aparece como la más exacta individualización de una experiencia visual, muy próxima a la estética modernista, donde abundan las sinestesias. Todo un placer para los sentidos que los modernistas señalaban como “goce estético”. Perdonen los que consideren a estas obritas como “subcultura”, pero en mi modesta opinión y eso lo añado como personal aportación a mi trabajo, la lectura detenida de estos textos me ha hecho vivir en el plano de lo empírico- emocional, de tal modo, que me ha permitido realizar un abundante trabajo de literatura comparada y no precisamente de literatura menor, como puede comprobarse a lo largo de la lectura de esta tesis.

En los años cincuenta la aún mediocre alegría, iba *in crescendo*. El ritmo de la alegría se aceleraba. Los pianillos callejeros marcaban sus chotis verbeneros, la radio de cretona dejaba oír a los transeúntes esas coplas que alegraban las conciencias y deseosas de vivir. Todo lo amargo iba pasando. Se avecinaba la promesa del bienestar y de la abundancia, a punto ya de suprimirse el racionamiento. Estábamos a un paso de un nuevo temple popular, condicionado por la propia realidad sentimental del pueblo, a medias programado por los resortes de la cultura popular.

El amor, que nada entiende de razas y colores, pasó a ocupar un lugar como hemos visto, relevante en la temática de la cultura popular y, por tanto, en las canciones españolas. Aunque la cosa venía de antiguo, porque uno de los temas más apurados por la literatura popular ha sido el amoroso. El romanticismo fuente importante de inspiración de la canción española o copla había desviado el tema amoroso hacia la frustración, la carrera de obstáculos corridas por los amantes que se queman las alas en el fuego de imposibilidades fatales, individuales o sociales; la tragedia final como podemos ver, con alta frecuencia, en la temática amorosa de los textos de León. Mas poco a poco, el amor, incluso en la copla, recibe un nuevo

tratamiento con final feliz. La vida al final de los cuarenta y en la de los cincuenta comienza a verse en technicolor. La definitiva apertura de España hacia Occidente de la mano del pacto hispanonorteamericano, frustró el progreso del andalucismo. Algo equivalente al arrinconamiento progresivo que sufrió el andalucismo canoro tras la dictadura de la Piquer y de la Reina...

Sin embargo, las corrientes de la sentimentalidad popular son muy estables sobre todo cuando se convierten en ríos que alimentan ilusiones en una época en que cualquier forma de esperanza constituye la supervivencia de toda arquitectura psicológica.

La música popular, siempre viva, continuaba su curso y en los años cincuenta seguía convirtiéndose en auxiliar de la palabra, en anticipo de la emoción. Fue un auténtico asunto de hipnosis radiofónica. Una sintonía alegre como un surtidor de luces de colores.

El madrileñismo y el gusto por lo castizo, muy frecuente en los textos de León, en los años cincuenta va acentuando su hegemonía: *Madrid, Madrid, Madrid,/pedazo de la España en que nací.../En Chicote el agasajo postinero/con la crema de la intelectualidad...*⁴²⁶. Una intelectualidad integrada por artistas del espectáculo, artistas de canciones y de la representación comercial, comediógrafos estrenantes..., en la que Chicote era un escaparate de ese Madrid donde comenzaba a practicarse una *dolce vita* a la española. Pero la música del Madrid castizo ya estaba ahí, como hemos visto, para quien quisiera aprehenderla e instrumentalizarla desde antes de la guerra, donde manolas, chisperos, cerilleros o limpiabotas solían ser protagonistas: *Soy el mejor limpiabotas/más castizo de Madrid...*

Por otro lado, ya en la década de los sesenta, los medios audiovisuales contribuyeron al desarrollo de la degeneración andalucista con bailarines taconeantes y cantantes que han reducido la originalidad y esencia andalucista, que hemos podido comprobar en los textos de Quintero, León y Quiroga, también, presentes en los textos de los Ochaíta, Valerio y Solano, a la caída de la *d* en posición intrevocálica o al seseo. Contribuyendo también al desarrollo de una *pog song* llena de vocales relajadas para que el idioma se parezca al inglés. Resulta revelador comprobar cómo esta España de los años sesenta va prescindiendo tanto del sentido del humor como de esas canciones, dramáticas, la mayoría, pero que sirvieron como válvula de escape para unir los corazones con necesidad de sobrevivir. Todo queda reducido a una catarsis miniheroica de un supermán turistizado. La extranjerización de la cultura popular es evidente y ha sido esa cultura de masas extranjera la que nos ha impuesto su juego. Incluso los estudiantes, el sector social más politizado y más actuante a partir de 1956-1957, se encontraron sin cultura popular que llevarse a la boca cuando trataron de cantar canciones que expresaran su estado de ánimo. Recurrieron a un himno universitario popular: *Gaudeamus igitur, iuvenes dum sumus...* Resulta evidente que la extranjería ha penetrado en nuestros huesos como ese primer frío de otoño que sorprende la inercia de la ventana abierta. Toda la esencia andaluza que recoge Rafael de León en sus estampas líricas escenificadas ha quedado reducida a las cenizas del *typical spanish*.

Mas hay una España eterna que no muere y que si muriera ya habría la suficiente comparsa para resucitarla. Por ello, en la edad de la infinita posibilidad

⁴²⁶ Ana María González cantaba el chotis de Agustín Lara, muy revelador del nuevo temple de la nueva clase que ha pasado a protagonizar la crónica mundana de la Villa y Corte.

científica, los mitos de la España eterna sobreviven, y en la esencia andaluza del espectáculo siguen brillando astros de resplandor arcano como si los relojes de arena se hubieran detenido para siempre.

Es imposible entender nada sin comprender la identificación del pueblo con su propia cultura, porque aunque sus preferencias cambien en función de la época, de las influencias foráneas recibidas, de los usos y de las costumbres, sin embargo, a la hora de canturrear recuperan melodías que endienden sentimentalmente, y aunque sus pies se muevan con el electrosonido del futuro, su lengua sigue ligada a la metafísica de su idiosincrasia y ésta es eterna.

-No sería del todo inútil mi investigación si alguna piedra aportara a la rehabilitación de un género que ha hecho vibrar tantos corazones sedientos de luz y de esperanza; si marcara algunos rumbos analíticos y si consiguiera que el estudio de los fenómenos desacreditados, dejara de padecer el mismo descrédito y la misma acusación de “subcultura” que ha venido padeciendo. Los espectáculos folclóricos de Rafael de León, Quintero y Quiroga y sus canciones, bien se lo merecen.

El estudio de todos los referentes de la cultura popular escenificada y musicada, de donde partimos, nos ha ayudado, en un riguroso ejercicio de Teoría de la literatura y de Literatura comparada (creemos que muy abundante), al endendimiento e interpretación de los libretos musicales de Rafael de León que recogemos en un extenso Corpus.

V. BIBLIOGRAFÍA

- Abella, Rafael, *La vida cotidiana bajo el régimen de Franco*, Temas de Hoy, Madrid, 1996.
- Abellán, J.L. Y Otros. *La crisis de fin de siglo: ideología y literatura*, Ariel, Barcelona, 1974.
- Acosta Díaz, Josefa, Gómez Lara, Manuel José, Jiménez Barrientos, Jorge, (eds.), *Poemas y canciones de Rafael de León*, (3ª edición, Alfar, Sevilla, 1997.
- Aguado, Paco. *El rey de los toreros: Joselito el Gallo*. Espasa, Madrid, 1999.
- Alberti, Rafael. *La arboleda perdida*, 1. *Primero y Segundo libros* (1902-1931).
- “La poesía popular en la lírica española contemporánea” en *Prosas encontradas*, ed. R. Marrast, Sant Viens de Horts (Barcelona): Idea y Creación Editorial, 2004.
- Aleixandre, Vicente, *Poesías Completas*, ed. Visor, Madrid, 2002.
- Alexandrescu, S. (1985), “L’observateur et le discours spectaculaire”, *Recueil d’hommages pour Essays in honor of A. J. Greimas*, II, Benjamín. Amsterdam.
- Alfonso, Carlos, *La España cotidiana. Viejos y nuevos achaques*, Dopesa, Madrid, 1970.
- Alfonso, José, *Del Madrid del cuplé (recuerdos pintorescos)*. Ed. Cunillera, Madrid, 1972.
- Alier, Roger, *La zarzuela. La historia, los estilos, los compositores, los intérpretes y los hitos del género lírico español*, Ma non troppo ediciones Robinbook, Barcelona, 2002.
- Almendros, C., *Todo lo básico sobre el flamenco*. Mundilibro, Barcelona, 1973.
- Alvar Ezquerro, Manuel, *Diccionarios de madrileñismos*, La Librería, Madrid, 2011.
- Álvarez Barrientos, J., y Lolo, Begoña, *Teatro y música en España: los géneros breves en la segunda mitad del siglo XVIII* (eds.), Universidad Autónoma-CSIC. Madrid, 2008.
- Álvarez Caballero, Ángel, *El cante flamenco*, Alianza, Madrid, 1994.
- *La discoteca del flamenco*, ed. Planeta, Barcelona, 1995.
- Pilar López: *una vida para el baile*, Ayuntamiento de La Unión, Concejalía de Cultura, 1997.
- Álvarez Curiel, Francisco, *Cancionero popular andaluz*, Arguval, Málaga, 1991.
- Amorós, A., *Vida y Literatura en Troteras y Danzaderas*, Castalia, Madrid, 1973.
- Luces de Candilejas*, Austral, Madrid, 1991.
- Ignacio Sánchez Mejías*, Alianza, Madrid, 1998.
- Ignacio Sánchez Mejías, el hombre de la Edad de Plata*, (eds. con Fernández Torres, A.). Editorial Almuzara, Córdoba, 2009.
- Andioc, René, *Teatro y Sociedad en el Madrid del siglo XVIII*, Castalia, Madrid, 1987.
- Appia, A., *La Musique et la mise en scène (La música y la puesta en escena)*, 1899.
- Arteaga, Almudena de, *Eugenia de Montijo*. Ediciones Martínez Roca, Barcelona, 2000.
- Arrechabala Fernández, MV, *¡Ay, pena, penita, pena!*, Trama y Fondo: revista de cultura, ISSN 1137-4802, Nº.47 (Ejemplar dedicado a la copla), pp. 27-46, Universidad Complutense de Madrid, Madrid, 2019.
- Arredondo Pérez, H. (2014). *Andalucía y la mujer en la copla*. En García Gallador, F. J. ; Arredondo, H. *Andalucía en la música. Expresión de la comunidad, construcción de la identidad*. Centro de Estudios andaluces, Sevilla, 2014.
- Aullón Haro, P., ed., *Teoría de la crítica literaria*, Madrid, Trotta, 1994.
- Azorín, Francisco, *Leyendas y anécdotas del viejo Madrid*, El Avapiés, Madrid, 1983.
- Baena Peña, E., *El ser y la ficción: teorías e imágenes críticas de la literatura*, Anthropos, Barcelona, 2004.

- Metáforas del compromiso*, Cátedra, Madrid, 2007.
- Umbrales del imaginario: ensayos de estética literaria en la modernidad*, Anthropos, Barcelona, 2010.
- La invención estética: contribución crítica al simbolismo en las letras hispánicas contemporáneas*, Cátedra, Madrid, 2014.
- Balakian, A., *El movimiento simbolista*, Guadarrama, Madrid, 1969.
- Barce, Ramón: *La revista: Aproximación a una definición formal*. Cuadernos de música Iberoamericana, Vols. 2 y 3 (1996-97).
- Barón, E., *El mal y otros versos*, Biblioteca de cultura andaluza, Sevilla, 1984.
- Barreiro, Javier, *Voces de Aragón: intérpretes aragoneses del arte lírico y la canción popular (1860-1960)*, Ibercaja, Zaragoza, 2004.
- Barrera Maraver, A., *Crónicas del género chico*, El Avapiés, Madrid, 1983.
- Bécquer, G.A., *Antología*, ed. Salvat, Madrid, 1970.
- Bejarano Robles, Francisco, *El cante andaluz. Estudios sobre flamenco*, Editorial Sarriá, Málaga, 1998.
- Benet, Vicente J., *El cine español. Una historia cultural*, Paidós, Barcelona, 2012.
- Ser españoles* (en colaboración con Sánchez Biosca, Vicente). RBA, Barcelona, 2013.
- Bermúdez, Silvia, "Music to My Ears": Cuplés, Conchita Piquer, and the (Un) making of Cultural Nationalisms". *Siglo XX/20 Century* 15 (1-2). 1997.
- Blanco, Carlos, "Madrid contra Napoleón", en *Historia National Goegrahic* nº 50, febrero 2008.
- Blas Vega, José, *Los cafés cantantes de Sevilla*, Cinterco, Madrid, s.f.
- Diccionario Enciclopédico Ilustrado del Flamenco*, 2v. (En colaboración con Díaz Ruiz, Manuel). Editorial Cirtenco, Madrid, 1988.
- Silverio Rey de los cantaores*. Ayto. de Córdoba, 1995.
- La novela corta erótica española*, Madrid, 1995.
- La canción española (De la Caramba a Isabel Pantoja)*, *Metáfora*, 2, 1996.
- Los cafés cantantes de Madrid (1846-1936)*. Ed. Guillermo Blázquez, Madrid, 2006.
- El flamenco en Madrid*. Ed. Almuzara, Córdoba, 2006.
- Blasco Pascual, F. J., *La poética de Juan Ramón Jiménez: desarrollo, contexto y sistema*, Universidad de Salamanca, Salamanca, 1981.
- Bobes Naves, María del Carmen, *Semiología de la obra dramática*, ed. Arco/Libros, Madrid, 1997. (Colección Perspectivas/Biblioteca de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada. Dirección: María del Carmen Bobes Naves).
- Borrás, Tomás, "Mari Paz", *ABC*, Madrid, 15 de marzo de 1946.
- Boussoño, Carlos, *El irracionalismo poético (el símbolo)*, ed. Gredos, Madrid, 1981.
-*Teoría de la expresión poética*, Gredos, Madrid, 1985.
- Breyer, Gaston, A., *Teatro: el ámbito escénico*, Centro Editor de América Latina, Enciclopedia de Teatro, Serie Ensayo nº 4, Buenos Aires, 1968.
- Burgos, Antonio, *Juanito Valderrama, Mi España querida*, La Esfera de los Libros, Madrid, 2002.
-*Rapsodia Española. Antología de la poesía popular*, La Esfera de los Libros, Madrid, 2005.
- Cabal, Juan, *Eugenia de Montijo*, Z, Barcelona, 1960.

- Caballero Bonald, J.M., *Medio siglo de cante flamenco*, Ariola Eurodisc, 1988.
- Cajal, S. R. y, *La psicología de los artistas*, Colecc. Austral, Espasa-Calpe, Madrid, 1972.
- Calvo Serraller, Francisco, *Julio Romero de Torres*, Fundación Mapfre Instituto de Cultura, Madrid, 2006.
- Calzado, David: "El corral de la Morería: seis décadas invocando duendes". *ABC*, Madrid, 20-5-2016.
- Calleja, Concha, *La mujer morena*, ed. Arcopress, Jaén, 2011.
- Cansinos Asséns, Rafael: *La novela de un literato*. Vol. I. Alianza Editorial, Madrid, 1982.
-----*La copla andaluza*, Biblioteca de Cultura Andaluza, Granada, 1985.
- Ibídem ed. Arca, Madrid, 2011: Colección Ensayo, Nº 9.
- Cantalapiedra, Ricardo, "Las figuras de la copla rinden homenaje a Copncha Piquer", *El País*, Cultura, Madrid, 5 de diciembre de 1991.
- Cañas Murillo, Jesús (Univ. Extremadura), *Cervantes en Meléndez Valdés: Las bodas de Camacho el Rico*. Ínsula, revista de letras y ciencias humanas, Nº 727-728, 2007.
- Caparrós Lera, José María. *Arte y política en el cine de la República (1931-1939)*, Ediciones Universidad de Barcelona, Barcelona, 1981.
- Caro Baroja, Julio, "Los majos". *Temas castizos*, Akal, 1980.
- Carpentier, Alejo, *La música de Cuba*. Fondo de Cultura Económica, México, 1972.
- Carvalho Neto, Paulo de, *La influencia del Folklore en Antonio Machado*, Editorial Demófilo, Madrid, 1975.
- Castro Paz, José Luis: *Un cinema herido. Los turbios años cuarenta en el cine español (1939-1950)*, Paidós, Barcelona, 2002.
- Catalán, Diego, *Romancero de la Cuesta del Zarzal y Arte Poética del Romancero oral: los textos abiertos de creación colectiva*, Siglo XXI de España, Madrid, 1997-1998 (Fondos del Archivo Romancero de Ramón Menéndez Pidal y María Goiry, Fundación Menéndez Pidal (Archivo LIII).
- Contreras Sanz, Félix; González Terriza, Alejandro y Nuevo Marcos, María Angustias, *Cancionero y Romancero del Campo Arañuelo* (CD-ROM), Arjabor, Navalморal de la Mata, 2006.
- Corral, Milagros del, *La copla en la Biblioteca Nacional de España*. Catálogo, Biblioteca Nacional, Madrid, 2009.
- Cortázar, Augusto Raúl, *Folklore y Literatura*, Endeba, Editorial Universitaria de Buenos Aires, Buenos Aires, 1967.
- Cortizo, M^a E., "Tonadilla escénica, España", en *Diccionario de la música española e hispanoamericana*. Dr. Emilio Casares, SGAE, Madrid, 2002, vol. X.
- Cossío, José María de, *Los toros. Tratado técnico e histórico*, 2v. Espasa Calpe, Madrid, 1998.
- Cotarelo y Mori, Emilio. *María del Rosario Fernández, La Tirana. Primera dama de los teatros de la Corte*. Madrid, 2007. Asociación de Directores de Escena de España.
- Cribillé I Bargalló, Josep, *Historia de la música española. El folklore musical*. Vol.VII (1997).
- Cruces Rodán, Cristina, *El flamenco. Identidades Sociales, Ritual y Patrimonio Cultural*, Centro Andaluz de Flamenco, Jerez, 1996.
- Chevalier, Jean y Gheerbrant Alainh, *Diccionario de los símbolos*, Herder, 1991.
- Chicano, Eugenio, *La copla*, Ayuntamiento de Málaga, 2002.

- Davis, Charles, *Los aposentos del Corral de la Cruz, 1581-1823: estudio y documentos*, Tamesis Books, 2004.
- Derrida, J., *La voz y el fenómeno. (Introducción al problema del signo en la fenomenología de Husserl)*. Pretextos, Valencia, 1985.
- Díaz López, Marina, "Lola Flores, la estrella de bata de cola", en Castro Díaz, José Luis y Cerdán, Josetxo (coords.): *Suevia Films-Cesáreo González: treinta años de cine español*, Xunta de Galicia et alii, A Coruña, 2005.
- Díaz Quijano, Manuel, *Tonadillas y cupletistas (historia del cuplé)*, Cultura Clásica y Moderna, Madrid, 1960.
- Díaz G. Viana, Luis, *Una voz continuada. Estudios históricos y antropológicos sobre literatura oral*, ed. Sendoa, Oyarzun (Guipúzcoa), 1998.
- Diego, G., *El Romancero de la novia*, ed. Concejalía de Cultura, Ayuntamiento de Madrid, Madrid, 1995.
- Díez Canedo, Enrique: *El teatro español de 1914 a 1936*. Editorial Joaquín Mortiz, México., 1968.
- Duque, F., *La estrella errante. Estudios sobre la apoteosis romántica de la Historia*, Akal, Madrid, 1997.
- Duque Gimeno, Aquilino, *El habla y la copla*, Depósito Investigación Universidad de Sevilla. Revistas US. Boletín de la Real Academia Sevillana de las Buenas Letras: Minervae Baeticae, Nº 36, 2008.
- Durand, Gilbert, *Las estructuras antropológicas del imaginario*, Fondo de Cultura Económica, Madrid, 2005.
- Eco, Umberto, "Le Chanson de consommation" en *Communications*, Nº 6, 1965.
- Apocalípticos e integrados en la cultura de masas*, Lumen, Barcelona, 1968, red. 1973.
- Enciso Recio, Luis Miguel, *Nipho y el periodismo español del siglo XVIII*. Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Madrid, 1956 y Maestre Maestre, José María; Díaz Guito, Manuel Antonio; Romero Ferrer, Antonio (Edición): *Francisco Mariano Nipho: el nacimiento de la prensa y de la crítica literaria periodística en la España del siglo XVIII*. Consejo Superior de Investigaciones Científicas (CSIC); Instituto de Estudios Humanísticos, Alcañiz; Madrid, 2015.
- Escribano, Antonio. *Y Madrid se hizo flamenco*. Ed. El Avapiés, Madrid, 1990.
- Escribano Pueo, M.L., Fuentes Vázquez, T., Morente Muñoz, F., Romero López, A., *Cancionero granadino de tradición oral*, Universidad de Granada, Granada, 1994.
- Eslava Galán, Juan, *El sexo de nuestros padres*, Planeta, 1993.
- Santos y pecadores. Álbum de recuedos de los españoles del siglo XX*, ed. Planeta, Barcelona, 2002.
- Espín, Miguel y Molina, Romualdo, *Quiroga un genio sevillano*, Fundación Autor, Madrid, 1999.
- Estébanez Calderón, S., *Dos escenas flamencas*, Demófilo, Córdoba, 1984.
- Esteve, Pablo (1730-1794). *Sus obras*, Biblioteca Nacional de España, Madrid.
- Falla, M., *Escritos sobre música y músicos*, Espasa Calpe, Buenos Aires, 1950.
- Femenía, Ramón., *La revista. Apuntes sobre la historia del género frívolo*. Ed. Autor, 1997.
- Fernández Muñoz, Ángel Luis, *Arquitectura teatral en Madrid*, ed. El Avapiés, Madrid, 1989.
- Fijes, Eva., *Actitudes patriarcales en la Sociedad*, Alianza Editorial, Madrid, 1972.

- Formica, Mercedes, *Visto y vivido*, Planeta, Barcelona, 1982.
- Fortuny, Carlos,. (Álvaro Retana): *Hacia un resurgimiento de las variedades*, Blanco y Negro, 2247 (12-VIII-1934).
- Fuentes Matons, Laureano, *Las artes en Santiago de Cuba* (2ª ed.). Editorial Letras Cubanas, La Habana, 1981.
- Gallego, Antonio. "Evolución y creación de *El corregidor y la molinera* a *El sombrero de tres picos*", en Nick Yvan y Álvarez Cañibano, Antonio (eds.) *Los ballets russes de Daighilev y España* (Granada): Archivo Manuel de Falla, Madrid; Centro de Documentación de Música y Danza, 2000.
- Gallego Morell, A., *Vida y poesía de Gerardo Diego*, Aedos, Barcelona, 1956.
- Gamboa, J. M., *Guía libre del flamenco*, SGAE, Madrid, 2001.
- Una historia del flamenco*, Espasa Forum, Madrid, 2005.
- García Candau, Julián, *Celos, amor y muerte*. Espasa-Calpe, Madrid, 2003.
- García Carretero, Emilio. *Antoñita Moreno. La voz que nunca muere*. Editorial del autor-editor, Badajoz, 2011.
- García de la Concha, Víctor, *El surrealismo*, Taurus, Madrid, 1982.
- García Garzón, J. I., *Lola Flores. El volcán y la brisa*. Biografía. Algaba Ediciones, Madrid, 2002.
- García Lorca, Federico, *Obras Completas*, Ed. Aguilar, Madrid, 1968.
- "Viñetas flamencas" (homenaje a tres cantaores de finales del siglo XIX: Retrato de Silverio Falconetti, Juan Breva y Café Cantante (dedicado a la Parrala), en *Poema del Cante Jondo, Obras Completas*, ídem.
- Importancia histórico-artística del primitivo canto andaluz llamado Cante Jondo*, Conferencia del 19 de febrero de 1922 en Granada, en Hernández, M., ed. *Poema del cante jondo*, Alianza Editorial, 1994.
- García Lorenzo, Luciano, *Autoras y actrices en la historia del teatro español* (ed. lit.), Universidad de Murcia, Servicio de Publicaciones, Murcia, 2000.
- García-Ramos Vázquez, A., / Narbona, F. : *Ignacio Sánchez Mejías. Dentro y fuera del ruedo*. Colección *La Tauromaquia*, nº 13, Espasa Calpe, Madrid, 1988.
- García Rayo, Antonio, *Morena Clara*. Divisa Red, Valladolid, 2009.
- García Segura, Alfredo. *Músicos en Cartagena. Datos biográficos y anecdóticos*. Ed. Ayuntamiento de Cartagena, Cartagena, 1995.
- Gaspar, José Ramón; Mendiburu Belzunegui, Patxi; del Val, Francisco, *Vida, poesía y música*. Ed. Diputación Provincial de Zaragoza, Zaragoza, 2011.
- Gea, María Isabel, *Diccionario Enciclopédico de Madrid*, La Librería, Madrid, 2002.
- Gil, Bonifacio, *Cancionero taurino*. Librería para bibliófilos, Madrid, 1964.
- Gómez García, Manuel. *Diccionario Akal de Teatro. Revista Historia y Comunicación Social*, Núm. 3, Universidad Complutense de Madrid, Madrid, 1998.
- Gómez de la Serna, Gaspar, *Goya y su España*, Alianza Editorial, Madrid, 1969.
- González Casarrubios, Consolación, "Indumentaria popular". *Indumentaria, música y danza popular en la Comunidad de Madrid*, vol. I, Madrid: Comunidad de Madrid, Consejería de las Artes. Dirección General de Promoción Cultural, 2003.
- González García, Juana María (Universidad de Granada), *El Romancero de la Novia de Gerardo Diego*, Revista Monteagudo, 3ª Época-Nº.10.2005.
- Grande, Félix, *Memoria del flamenco*, Espasa Calpe, Madrid, 1979.
- García Lorca y el flamenco*, Mondadori, Madrid, 1992.

-----*El Cancionero Anónimo Olvidado* (Conferencia pronunciada por el poeta, crítico y ensayista extremeño dentro del Festival de Flamenco celebrado en el Auditorio del Instituto Cervantes en Londres, el 1 de marzo de 2007).

-----I Jornadas de Literatura y Flamenco, *La Lola se va a Los Puertos*. Editorial Universidad de Sevilla. Boletín de la Real Academia Sevillana de Buenas Letras. Vol.38, 2010.

Grotowski, J., *Teatro laboratorio*, Tusquets (3ª edición), Barcelona.

Gubern Román, *Historia del cine español II. El cine sonoro en la segunda República (1929-1936)*. Editorial Lumen, Barcelona 1977.

Gubern, Román; Monteverde, José Enrique; Pérez Perucha, Julio; Riambau, Esteve y Toreiro, Casimiro. *Historia del cine español*, ed. Cátedra, Madrid, 2010. Y 9ª edición, 2017.

Guichot y Sierra, Alejandro, *Historia del Folklore*. Ed. Andalucía, Consejería de Cultura. Materia: *Folklore, Mitos y leyendas*, 1984.

Guiraud, P., "Temps narratif e temps dramatique: le récit dramatique", en *Essais de stylistique*. Klincksieck, París, 1969.

Gutiérrez, Balbino, *Crónica del querer. El amor en la copla flamenca y andaluza*, Poesía Hiperión, Madrid, 1996.

Gutiérrez Carabajo, Francisco, *La copla flamenca y la lírica de tipo popular*, 2 V, Cinterco, 1990.

Henríquez, María Antonieta, *Lo permanente en nuestra música*. Nuestro tiempo (La Habana), año 5 (22): 17, marzo-abril de 1958.

Heredero, Carlos, F., *Las huellas del tiempo. Cine español (1951-1961)*. Filmoteca de la Generalitat Valenciana et alii, Valencia, 1993.

Hermann G. Weinberg, *El toque Lubitsch*, ed. Lumen, Barcelona, 1980.

Herrera, Carlos, "Historias de la copla", *ABC. Blanco y Negro*. 8 y 15 de agosto de 1993.

Hintenhäuser, H., *Fin de siglo. Figuras y mitos*. Trad. María Teresa Martínez. Persiles 120, Taurus, Madrid, 1980..

Hoces Bonavilla, Sabas de, "Demófilo, ese desconocido..." en *Revista de Folklore* Nº 7, 1981.

Huertas, Eduardo, *El teatro frívolo: las variedades y la revista* (Ensayos de Teatro musical español). Colección de Teatro Musical Español. Ed. Fundación Juan March, Madrid, 1916.

Hurtado Balbuena, Sonia, *La Copla. La poesía popular de Rafael de León*, Vol. I, ed. Fundación Unicaja, Málaga, 2006.

Ibáñez, Enrique; Fernández, Gumersindo. *Comercios históricos de Madrid*. Ed. La Librería, Madrid, 2017.

Jiménez, Juan Ramón, "Alegría nocturna", en *Canción*, Seix Barral, Barcelona, 1993.

Jiménez Lo Santos, Federico, "Encarnación López Julve: *La Agentinita*", *El Mundo*, 26 de julio, 1998.

Kowzan, T. (1968), "Le signe au théâtre. Introduction à la Sémiologie de l'art du spectacle", *Diogenes*, 61. (Trad. Española en Adorno, T.W., *El teatro y su crisis actual*. Caracas, Monte Ávila (1975); y en Bobes, M. C. (comp.), *Teoría del Teatro*, Arco Libros, Madrid, 1997).

Labanyi, Jo, "Raza, género y degeneración del cine español del primer franquismo: el cine de los misioneros y las películas folklóricas", *Archivos de la Filmoteca*, Nº 32, junio, 1999.

- Lo andaluz en el cine del franquismo: los estereotipos como estrategia para manejar la contradicción*, Fundación de Estudios Andaluces, 2003.
- Lacomba, Juan A. *Historia contemporánea de Andalucía. De 1800 a la actualidad*. Ed. Almuzara, Córdoba, 2006
- Larthomas, P., *Le language dramatique, son ature, se procédés*, Colin, París, 1972.
- Lausberg, Heinrich, *Elementos de Retórica Literaria*, ed. Gredos, Madrid, 1993.
- Lautréamont, *Los cantos de Moldoror*, ed. de Manuel Serrat Crespo, Cátedra, Madrid, 1998.
- Le Breton, D., *Antropología de la douleur*, Metailié, París, 1995.
- Leguin, Elisabeth, *The Tonadilla in Performance: Lyric Comedy in Performance in Enlightenment Spain*, Berkeley, University of California Press, 2014.
- León, Rafael de, *Pena y Alegría del amor*, Casa Ayora, Madrid, 1941.
- Linares Alés, Francisco, (Univ. de Granada) “La retórica de la pasión en la copla”, (comunicación) recogida en Actas del X Congreso Internacional de Análisis Textual que con el título *De cómo la copla canta el deseo de la mujer*, se celebró en la ciudad de Córdoba durante los días 7, 8 y 9 de febrero de 2019. Asociación Cultural Trama y Fondo.
- Litvak, Lily, *Erotismo fin de siglo*, Bosch, Barcelona, 1979.
-*Transformación industrial y literatura en España (1895-1905)*.
Persiles 123, Taurus, Madrid, 1980.
-*Geografías mágicas. Viajeros españoles del siglo XIX por países exóticos (1800-1913)*. Laertes, Barcelona, 1984.
-*El sendero del tigre. Exotismo en la literatura española de finales del siglo XIX, 1880-1913*. Persiles 172. Turus, Madrid, 1986.
-“Lo fantástico en la literatura de fin de siglo”, *España 1900*.
Modernismo, anarquismo y fin de siglo. Prólogo Giovanni Allegra.
Anthropos, Barcelona, 1990, pp. 103-110.
- *Julio Romero de Torres*, Electa, Madrid, 1999.
- Retablo de amor*, Tf Editores, Madrid, 2003.
- Lolo, B., “Itinerarios musicales en la tonadilla escénica”, en *Paisajes sonoros en el Madrid del siglo XVIII. La tonadilla escénica*, Ayuntamiento de Madrid, Madrid, 2003.
- López, Alfonso, “Bailar en el siglo XVIII: del minué a las castañuelas”, en *Historia National Geographic*, abril, 2011.
- López Ruiz, L., *Guía del flamenco*, Istmo, 1999.
- López Ruiz, José, *Aquel Madrid del cuplé*, El Avapiés, 1988.
- López Serrano, Domingo Antonio, *Canciones infantiles*, Perea Ediciones, El Toboso (Toledo), 1997.
- Machado Álvarez, Antonio, *Colección de Cantes*, Sevilla, 1881.
- De Soledades: (escritos flamencos, 1879)*, Ediciones Demófilo, Córdoba, 1982.
- “Demófilo”, Antonio, *El folklore andaluz*, Biblioteca de Cultura Andaluza, Sevilla, 1986.
- , Antonio: *Colección de cantes flamencos recogidos y anotados por Demófilo*, Signatura, Sevilla, 2005.
- Machado, Manuel, *Poesías*, Editora Internacional, Buenos Aires, 1924.
- Machado, Manuel y Antonio, *Obras Completas*, Plenitud, Madrid, 1957.

-----*La Lola se va a los puertos*, Virgilio Márquez Editor, Córdoba, 1989.

Marcolini, J., *La dicha en la desgracia*. Editorial Euns, Pamplona, 2004.

Mariscal, Ana, *Cincuenta años de teatro en Madrid*, El Avapiés, Madrid, 1984.

Martín Gaité, Carmen, *En el cuarto de atrás*, Ediciones Destino, Madrid. 1990.

Martín Moreno, Antonio, *Historia de la música andaluza*, Biblioteca de Cultura Andaluza, Sevilla, 1985.

Martínez Olmedilla, *Arriba el telón*, Aguilar, Madrid, 1961.

Martirio, Ernesto de, "Simbolismo mítico-rituale e mezzi di comunicazione di masa", en *Cultura e sottocultura* (l problema di Ulisse, Florencia, julio de 1961).

Massa, Pedro, "La consagración de la copla", *La Prensa*, Buenos Aires, 11 de abril de 1943.

Mauer, Christopher, *Federico García Lorca Biografía Una Vida en breve*. Fundación Autor, Madrid, 1998.

Mayoral, José Antonio, *Teoría de la Literatura y Literatura Comparada, Figuras Retóricas*, ed. Síntesis, Madrid, 2005.

Medina, Tico, *Lola en carne viva. Memorias de Lola Flores*, Temas de Hoy, 1990.

Mena, José María de, *Personajes sevillanos célebres en la historia*, R C Editor, Sevilla, 1983.

Mezt, CH. "Specifité des codes specifité du langages", *Semiótica*, I, 4, 1969.

-----*Langage et cinéma*. París Laurousse (Trad. Española. *Lenguaje y cine*, Planeta, Barcelona, 1973).

Miranda, Sebastián, *Recuerdos y añoranzas (Mi vida y mis amigos)*, Prensa Española, Madrid, 1972.

Moix, Terenci, *Suspiros de España. La copla y el cine de nuestro recuerdo*, Plaza y Janés, 1996.

Molina, Miguel de, *Botín de guerra (Memorias)*, Planeta, Barcelona, 1998.

Molina, Romualdo: *Rafael de León: el más recordado de los olvidados y viceversa*. Ed. Fundacióm Autor-Sociedad General de Autores y Editores, Madrid, 2012.

Molina Fajardo, Eduardo, *Manuel de Falla y el Cante Jondo*, Universidad de Granada, Granada, 1990.

Monlau, Pedro Felipe, *Madrid en la mano o El amigo del forastero en Madrid y sus cercanías*, Imp. De Gaspar y Roig, Editores, 1850.

Monleón, José: *El teatro de los Machado*, en *Cuadernos Hispanoamericanos*, núms. 304-3. Madrid, octubre 1975-enero 1976.

Montero Alonso, José, *El amor y la muerte de los toreros*, Kaydeda Ediciones, Madrid, 1989.

-----*Amores y amoríos en Madrid*, El Avapiés, Madrid, 1984.

Montijano Ruiz, Juan José. *Historia del teatro frívolo español (1864-2010)*. Fundamentos, Madrid, 2010.

Montoliú Camps, Pedro, *Fiestas y Tradiciones Madrileñas*, Sílex, Madrid, 1990.

Montoto, Luis. *Los corrales de vecinos*. (Recopilación de 14 artículos unidos por el común denominador de las costumbres, las creencias y los modos de vida del pueblo llano de Sevilla que habitaba los corrales de vecinos). Biblioteca de temas sevillanos. Servicio de publicaciones del Ayuntamiento de Sevilla, 1981.

Mora Guarnido, José, *Federico García Lorca y su mundo*, 1ª edición. Losada, Buenos Aires, 1958. Reeditado en 1998, por Caja General de Ahorros de Granada, Granada.

Moreno Díaz, Carmen. *Entre dos morenas claras: dominio y poder del estereotipo gitano en las versiones de Florián Rey (1936) y Luis Lucía (1954)*, en *Dossiers feministas*, nº 20, 2015. Instituto Universitario de Estudios feministas. Universidad Jaime I. Castellón de la Plana.

Muñoz, Matilde, *Historia del teatro en España*, Madrid, Tesoro, 1948.

Murciano, Carlos, *Quiroga*, S.G.A.E., Madrid, 1986.

Narbona, Francisco, *Manolete. 50 años de alternativa*, Espasa- Calpe, Madrid, 1989.

Navarro García, José Luis y Ropero Núñez, Miguel, *Historia del flamenco*, Tartessos, 5 v., Sevilla, 1996. (Véase en este libro, Cobo, Eugenio, “Los espectáculos teatrales de posguerra”).

Nommick, Yvan, (Coord.) “Manuel de Falla y Granada”, artículo publicado en el coleccionable del periódico *Ideal*, *Historia de Granada* (cap. 44) *cinco siglos de música en Granada*. Granada, lunes, 14 de noviembre de 2016.

Núñez de Prado, Guillermo, *Cantaoras andaluzas, historias y tragedias*. Edición facsímil. Impresor: Topografía de la Casa Editoriall Maucci, Barcelona, 1904. Colección Flamenco y folklore andaluz.

Ochaíta, Antonio/ León, Rafael de, Cancela, Biblioteca Teatral, I,7.

Olano, Antonio, D., *La hora de la verdad. El toreo al desnudo*. Ediciones B, Barcelona, 2003.

Oliva, César, *Teatro desde 1936*. Alhambra, Madrid, 1989.

-----*Teatro español del siglo XX*, ed. Síntesis, Madrid, 2002.

Olivia Jiménez, J., ed., *El simbolismo*, Taurus, Madrid, 1979.

Orbón, Julián, *En la esencia de los estilos y otros ensayos*. Editorial Colibrí, Madrid, 2000.

Oropesa y Valverde, M. y M., *Un mundo de seducción. Julio Romero de Torres*, Fundación Caja Vital, Vitoria, 1998.

Ortega y Gasset, J. (1958) “Idea del teatro. Una abreviatura”. *Revista de Occidente* (en *Obras Completas*, VII, Madrid, Alianza-Revista de Occidente, 1983).

Ortiz Nuevo, José Luis: “El mundo flamenco en la obra de los hermanos Manuel y Antonio Machado: La Lola se va a los Puertos”. En *Cuadernos Hispanoamericanos*, núms. 304-307. Madrid, octubre, 1975-enero 1976.

Otero, J. M. : “Sánchez Mejías e Ignacio Espeleta. Historias de Cádiz”, en *Diario de Cádiz*, 16 de agosto, 2009.

Otero, Luis, *La española cuando besa*, Plaza y Janés, 1999.

Orts, Tomás. *Joselito el Gallo: su vida, su arte, su muerte*. Librería Granada, Barcelona, 1920.

Palomo Díaz, Francisco J., “Se cumplen cincuenta años de la muerte de Julio Romero de Torres”, *Sur*, Málaga, 17 de agosto de 1980.

Paraíso, I., *Psicoanálisis de la experiencia literaria*, Cátedra, Madrid, 1994.

Pardo, José Ramón (dir.), *La copla, canción popular española*, Planeta-De Agostini, Barcelona, 1991.

Parinaud, André y Dalí, Salvador, *Confesiones inconfesables*, ed. Bruguera, Barcelona, 1975.

Pavis, Patrice., *Diccionario de teatro. Dramaturgia, estética y semiología*. Paidós, Barcelona, 2002 y 1998.

- Pedrell, Felipe, *Teatro lírico español antes del siglo XIX. Documentos para la historia de la música española*. La Coruña: Canuto Berea, 1897-1898. Vol. I.
- Pelegrin, Ana, *La flor de la maravilla. Juegos, romances, retahílas*, Fundación Germán Sánchez Ruipérez, Madrid, 2008.
- Pellizini, Camilo, "Cualche idea sulla cultura", en *Cultura e sottocultura*. Ronsenberg, Bernard y Manning White, *Mass Culture*, Glencoe, 1960.
- Pemán, José María, *Mis almuerzos con gente importante*, Dopesa, 1970.
- Penna, Mario, *El flamenco y los flamencos, Historia de los gitanos españoles y su música*, Portada Editorial. Sevilla, 1996.
- Peña Muñoz, Manuel. *La España que viví*. Ed. Ril, 2007.
- Peñasco, Rosa. *La copla sabe de leyes (el matrimonio, la separación, el divorcio y los hijos en nuestras canciones)*. UNED. Universidad Nacional de Educación a Distancia, Madrid, 2019. Y Alianza Editorial, Madrid, 2000.
- Pérez Ferrero, Miguel, *Vida y obra de Antonio y Manuel Machado*. Colección Austral. Espasa Calpe. Argentina, 2ª edición, Buenos Aires, 1953.
- Pérez Galdós, Benito, *Episodios Nacionales*, Serie 1ª; capítulo XVIII.
- Pérez Ortiz, M.J, *Juanita Reina Un estilo, una época*, ed. Arguval. Málaga, 2006.
- Testimonios y Evocaciones. Homenaje a Juanita Reina en el XV aniversario de su muerte* (con prólogo de Carlos Herrera), Grupo Editorial 33, Málaga, 2014.
- Palabra en el tiempo: Crónica de tres décadas de esperanza*, Ateneo de Málaga, Málaga, 2004.
- *Hoy es siempre todavía*, Grupo Editorial 33, Málaga, 2018. (Los dos últimos libros de mi autoría, están relacionados indirectamente con la tesis).
- "El sentimiento del pueblo y la poesía" en *Palabra en el tiempo: Crónica de tres décadas de esperanza*, op. cit, pp. 171-172.
- "Recordando a "Malena", la sin par Imperio Argentina" en *Ibidem*, pp. 159-161.
- "Valle Inclán: el fantasmagórico bohemio del Madrid finisecular, en *Hoy es siempre todavía*, op. cit., pp. 71-76.
- "Formas Simbólicas de la estética colectiva: los textos de la canción popular" *Rev. Cultural Café Montaigne* ISSN 2603-6649, Madrid, 28 de mayo de 2019.
- "El cruel destino de la Emperatriz Eugenia de Montijo", en *ibidem*, 10 de octubre de 2019.
- "Antonio Machado el poeta del tiempo", en *ibidem*, 3 de noviembre, 2019.
- "El triste final de una reina inmortalizada en coplas", *Rev. Epistêmai de la Sociedad Erasmiana* de Málaga ISSN 2697-2468, Nº 9, Málaga, octubre 2019.
- "El universo poético de las coplas", en *ibidem*, Nº 8, junio 2019.
- "Henri Murger y la vida bohemia", en *ibidem*, Nº 6, octubre 2018.
- "El casticismo hispánico y sus relaciones con el teatro breve musical", *Rev. Cultural Café Montaigne*, Madrid, 29 / 1/2020.
- "El café sevillano y el Chinitas: templos malagueños del flamenco", *Rev. Epistêmai*, Nº 14, Málaga, junio, 2021.
- "El mito de Sísifo o el absurdo de la condición humana", *Rev. Café Montaigne*, 6 de septiembre de 2021.

- “Erasmismo y filantropía: el mito de Cristo”, en *ibídem*, 6 de septiembre de 2021.
- “Sexualidad y fidelidad femenina en la poética lorquiana”, en *ibídem*, 16 de abril de 2021.
- “Folklore, poesía popular y flamenco en la dinastía de los Machado”, *Rev. Espistêmai*, Nº 11, junio, 2020.
- “Rafael de León o el sentimiento de la colectividad”, en *ibídem*, Nº 10, febrero, 2020.
- “Los espacios escénicos: del rito al espectáculo”, *Rev. Café Montaigne*, 17/5/2021.
- “La canción popular en la tradición literaria española. Un somero repaso por el espectáculo cantado en España desde el siglo XVII”, *La Opinión de Málaga Cultura*, Málaga, 19-11-2016.
- “Conversaciones con Marifé de Triana”, en *ibídem*, 21 de febrero de 2013.
- “La zarzuela, ¿un género en crisis?”, en *ibídem*, 5 de octubre de 2013.
- “La Chiquita piconera: el testamento pictórico de Julio Romero de Torres”, en *ibídem*, 19 de noviembre de 2016.
- “La virginidad femenina en la obra de Federico García Lorca”, en *ibídem*, 31 de agosto de 2011.
- “Las coplas de nuestra vida”, *Rev. Café Montaigne*, 16 abril, 2021.
- “Lorca y los sonetos del amor oscuro”. *La Opinión de Málaga*, 8-6-12.
- “El sentido reverencial de la prostitución en la poesía popular española”, *Ibídem*, 3-1-13.
- Pérez Perrucha, Julio, *El cinema de Edgar Neville*, 28 Semana Internacional de cine de Valladolid, Valladolid, 1982.
- Pérez-Rioja, José Antonio, *Diccionario de Símbolos y Mitos. Las ciencias y las artes en su expresión figurada*, Editorial Tecnos, Madrid, 2008 (8ª edición).
- Pineda Novo, Daniel, *Las folklóricas*, J. Rodríguez Castillejo, editor, Sevilla, 1990.
- Silverio Franconetti; noticias inéditas*. Ediciones Giralda, Sevilla, 2003.
- Las folklóricas y el cine*, Festival de Cine Iberoamericano, Huelva, 1991.
- “Lorca y el flamenco”. *Monteagudo*, nº 12, Universidad de Murcia, 2007.
- Plata, Juan, La “Argentinita” y “Las Calles de Cádiz”, Cátedra de Flamencología de Jerez, Revista de Flamencología, Jerez.
- Plaza, Martín de la, *Conchita Piquer*, Alianza Editorial, Madrid, 2001.
- Maestro Quiroga Compositor*, Alianza Editorial, Madrid, 2002.
- Posadas, Carmen, *La Bella Otero*, Planeta, Barcelona, 2001.
- Pozuelo Yvancos, José María, *Teoría del lenguaje literario*, ed. Cátedra, Madrid, 2003.
- Puebla Tejerina, Juan Fernando, *Tipos populares. Manolos, chisperos, majos y chulos*. La Enciclopedia de Madrid (Revista de Madrid), en *pongamos que hablo de Madrid*, febrero, 2015.
- Puillon, J., *Tiempo y novela*, Paidós, Buenos Aires, 1970.
- Pujol Baulenas, J., *La gran dama de la canción española. Grabaciones completas 1940-1948*, ed. Alma Latina, Blue Moon Producciones Discográficas, S. L., 1999.

Pulido, Javier, "Demontando a Míster Marshall: 60 años de secretos y mentiras berlanguianas", *El diario*, 3 octubre de 2013.

Quiñones, Fernando, *Silverio Franconetti. 100 años que murió y aún vive*. Ayto. de Sevilla, 1989.

Quiñones, X / Castellví/Leopoldo Varó, *Primeros éxitos de la Canción Española Moderna, 1906-1926. El Arte del cuplé*, Blue Moon Producciones discográficas, S. L., 2000.

Ramírez, Serafín, *La Habana. Apuntes históricos*, Imp. Del E. M. de la Capitanía General, La Habana, 1891.

Rebolledo Tineo, *Diccionario Gitano-Español y Español-Gitano*. Edición facsimilar de la de 1909, ed. Servicio de Publicaciones de la Universidad de Cádiz, Cádiz, 2006.

Reina, Manuel Francisco, *Un siglo de copla*. Ediciones B, Madrid, 2009.

Retana, Álvaro, *Historia del Arte frívolo. España, 1900-1964*. Editorial Tesoro, Madrid, 1964.

-----*Historia de la canción española*, Tesoro, Madrid, 1967.

Rey Alfonso, Francisco, *Gran Teatro de La Habana. Cronología. 1834-1987*, La Habana, 1988.

Ríos Ruiz, Manuel; Blas Vega, José. "Colmao". *Diccionario enciclopédico ilustrado del flamenco*. Vol. I. Ed. El Avapiés, Madrid, 1990.

Rivas, Natalio, *Tesoros del romanticismo*. Aguilar S.A. Madrid, 1987.

Robreño, Eduardo, *Historia del teatro popular cubano*. Oficina del historiador de la ciudad, La Habana, 1961.

Rodrigo, Antonina, *María Antonia La Caramba. El genio de la tonadilla en el Madrid goyesco*, Prensa Española, 1972.

-----"VII". *Figuras y estampas del Madrid goyesco*. Madrid: El Avapiés, Madrid, 1987.

Rodríguez Almodóvar, Antonio, "Así habla la copla andaluza y Así habla la copla andaluza II". Ambos artículos publicados respectivamente en *El País* los días 6 y 13 de junio del año 2000.

Rodríguez Arévalo, Manuel, Mañero Lozano, David (recopiladores) *Corpus de Literatura Oral. Romancero patrimonial y vulgar tradicionalizado, La Bastarda y el segador*, Universidad de Jaén, 2019.

Rodríguez Becerra, Salvador (Universidad de Sevilla) "Origen y evolución del Folklore en Andalucía" (Conferencia pronunciada en el acto inaugural del I Congreso de Folklore andaluz, celebrado en Granada los días 11, 12 y 13 de julio de 1986). Y Recogida en *El Folklore Andaluz, Revista de Cultura tradicional*, nº 1, 1987, Fundación Machado, Sevilla.

Rodríguez Gómez, Fernando, "Fernando de Triana". *Arte y artistas flamencos*. Colección Flamenco y folclore andaluz. Ed. fascímil. Etramuros edición; Nº 1. Sevilla, 2009. Obra original: Imprenta Helénica, Madrid, 1935.

Rodríguez Marín, Francisco, *Misecelánea de Andalucía*, Páez, Madrid, 1927.

Rodríguez Merchán, Eduardo y Tell Escolar, Luis, *Bienvenido Míster Marshall*, T Y B Editores, 2013.

Rodríguez Moyano, Anacleto, *Conchita Piquer, El nombre de la copla*. Edición del Autor, 1988.

Rojo, Gonzalo, "El maestro Patiño", *Diario Sur* (Culturas), 19 de octubre de 2018.

Román, Manuel, *Memoria de la copla. La canción española de Conchita Piquer a Isabel Pantoja*, Alianza Editorial, Madrid, 1993.

-----*Canciones de nuestra vida*, Alianza Editorial, Madrid, 1994.

-----*La Copla. La canción tradicional española. La tonadilla. Sus orígenes populares. Los mejores intérpretes*. 1ª edición. Acento Editorial, Madrid, 2000.

-----*La Copla y los toros*, ed. Rama Lama Music, Madrid, 2007.

-----*Los grandes de la copla*, Alianza Editorial, Madrid, 2010.

-----“La historia poco conocida de ojos verdes, 30 aniversario de la muerte de Quiroga”. *Libertad Digital*, 17 de diciembre de 2018.

Román, Ignacio, *Crónicas de la Copla*, Fundación Autor, Madrid, 2006.

Romero Ferrer, Alberto: “Ya no se va al teatro por la comedia, sino por sainetes y tonadillas”: *Ninfa frente al sainete en la batalla teatral de la Ilustración*, AEF, vol. XXXXVI, 2013.

Romero Ferrer, Alberto y Moreno Menjíbar, Andrés (eds.): *Manuel García: de la tonadilla escénica a la ópera española (1775-1832)*. UCA, Centro de Documentación Musical de Andalucía, 2006.

Rosales, Luis, *Esa angustia llamada Andalucía*. Cinterco, Madrid, 1987.

Rosario Fernández, Manuela. *El flamenco vive en Madrid*. Palibrio, 2013.

Ruffini, F., *Semiótica del texto: l'esempio teatro*, Bulzoni, Roma, 1978. *Considerazioni sulla critica teatrale*, in Luciano Nanni (a cura d); *Identità de la critica*, Nuova Alfa Elemond, Bologna, 1991.

Ruiz Mayordomo, Mª J., “El papel de la danza en la tonadilla escénica” en *Paisajes sonoros en el Madrid del XVIII. La tonadilla escénica*. Ed. Museo de San Isidro. Ayuntamiento de Madrid, Madrid, mayo-julio 2003, pp. 60-71.

Ruiz de la Serna, E. : “La Argentinita y su compañía de bailes, en el Español”, *Heraldo de Madrid*, 16 de octubre de 1933.

Sagrera, Ana de, *La Reina Mercedes*, La Esfera de los Libros, Madrid, 2004.

Sainz de Robles, Federico Carlos: *Los antiguos teatros de Madrid*, Instituto de Estudios Madrileños, 1952.

Sala Valldaura, Josep María: “Gurruminos, petimetres, abates y currutacos en el teatro breve del siglo XVIII”. *Revista de literatura*, vol. LXXI, nº 142, julio-diciembre, 2009.

Salaün, Serge, *El cuplé (1900-1936)*, Colecc. Austral, ed. Espasa Calpe, Madrid, 1990.

Salazar, Adolfo, *La música de España*, Espasa Calpe, Madrid, 1953.

Salinas, Soledad, *El mundo poético de Rafael Alberti*, Publicaciones de la Residencia de Estudiantes, Madrid, 2002.

Sánchez Alarcón, Inmaculada et alii, *Personajes, acciones y escenarios andaluces en el cine español (1934-2006)*, Centro de Estudios Andaluces, Sevilla, 2008.

-----*Las películas musicales y el primer desarrollo de la estructura cinematográfica española (1934-1936)*. Universidad Complutense, Madrid, 2009.

Sánchez Vidal, Agustín, *El cine de Florián Rey*, Caja de Ahorros de la Inmaculada, Zaragoza, 1991.

-----*Morena Clara*, Heraldo de Aragón, Zaragoza, 2012.

Sanz Pedre, Mariano, *Maestro Quiroga*, Ed. Quiroga, Madrid, 1972.

-----*La música en los toros y la música de los toros*, ed. Autor editor, Madrid, 1981.

Sassone, F. : “Un milagro del arte”, *ABC*, 22 de junio de 1933.

Scheler, Max, *Gramática de los sentimientos. Lo emocional como fundamento de la ética*. Crítica, Barcelona, 2002.

Sedeño Valdellós, Ana María. "La Generación del 27 y la música: el flamenco", en *Revista de Música Clásica y Reflexión musical*, abril, 2008.

Seseña, Natacha, "XI" *Goya y las mujeres*, Taurus, Madrid, 2004.

Sieburth, Stephanie (Departament of Romance Studies. Duke University. Durham, EE.UU.) "Copla y Supervivencia: Concha Piquer, Tatuaje, y el duelo de *los vencidos*", *Revista de Dialectología y Tradiciones Populares*, Vol. LXVI, Nº2, ed. CSIC, Madrid, julio-diciembre, 2011.

Simón Díaz, José. Instituto de Estudios Madrileños, ed. *Guía literaria de Madrid*, Madrid: La Librería, 1993.

Sopeña Monsalve, Andrés, *El Florido pensil. Memoria de la escuela nacional católica*, Crítica, 1998.

----- *La Morena de la Copla*, Roca Editorial, Barcelona, 2005.

Soto Viñolo, *Los años 50. Una historia sentimental de cuando España era diferente*. La Esfera de los Libros, Madrid, 2009.

Sousa Congosto de, Francisco, *Introducción a la historia de la indumentaria en España*. Akal, Madrid: Istmo, 2007.

Suárez Peláez, Ana. *El teatro en Madrid*. Ed. La Librería, Madrid, 2003.

Subirá, José, *La tonadilla escénica: sus obras y autores*, ed. Labor, Barcelona, 1933.

-----*La tonadilla escénica. 4 vols. Morfología y Tipografía de Archivos*, Madrid, 1929-1932.

-----*El compositor Iriarte y el cultivo español del melólogo (melodrama)*, CSIC, Barcelona, 1949.

-----*El folclore musical en la tonadilla escénica y nuestro ambiente musical en aquel tiempo*. CSIC, 1965.

-----*Una mesonera y un arriero*. Tonadilla a dúo. Luis Misón (1757). Transcripción y armonización para voz y piano de José Subirá. Unión Musical Española Editores, Madrid, 1973.

-----*Historia de la música teatral en España*, Ed. Labor, Barcelona, 1945.

Tapia, Daniel y Abella, Carlos, *Historia del toreo*, Alianza Editorial, Madrid, 1992.

Torres, Rafael, *El amor en los tiempos de Franco*, Oberón, 2002.

Tudela, Mariano, *Luis Candelas, un bandido y su leyenda*, Hathor, Madrid, 1987.

Turina, Joaquín, *La música andaluza*, Alfar, Sevilla, 1982.

Turina Gómez, J., *Historia del Teatro Real*, Alianza Editorial, Madrid, 1997.

Ubersfeld, A., *L'école du spectateur. Lire le théâtre*, 2. Ed. Sociales, París, 1981.

Umbra, Francisco, *Lola Flores (Sociología de la Petenera)*, Dopesa, Barcelona, 1971.

Utrera Macías, Rafael: "Españoladas y españolados": Dignidad e indignidad en la filmografía de un género", en Gubern Román (coord.): *Un siglo de cine español*, Academia de las Artes y las Ciencias Cinematográficas de España, Madrid, 1998.

Valverde, Salvador, *El mundo de la zarzuela*. Palabras. S. A. Editorial, Madrid, 1980.

Varela Vega, Juan Bautista, "La tonadilla escénica española. Su interés musicológico y alcance internacional. Su origen y desarrollo histórico. Su estructura general. Su estructura literario- musical. Sus aspectos vocal e instrumental. Sus libretistas. Sus compopsitores. Sus intérpretes." (Serie de ocho artículos publicados en el diario *El Norte de Castilla*, 15 a 23 de agosto, 1978).

-"Origen y desarrollo histórico de la tonadilla escénica", en *Revista de Folclore*, 1981. Fundación Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes.
- "La tonadilla escénica española y lo popular" en *ibídem*.
- Vázquez de las Heras, Minerva, *Bailando el pasodoble*. Tikal Ediciones, Madrid, 2002.
- Vázquez Montalbán, Manuel, *Crónica sentimental de España*, Lumen, Barcelona, 1971.
- Cien años de canción y music-hall*, Seix Barral, Barcelona, 1974.
- Cancionero General*, I (1939-1971), Lumen, Barcelona, 1974.
- Cancionero general del franquismo. 1939-1975*. Crítica, Barcelona, 2000.
- Vázquez Morilla, Luis. *Silverio Franconetti y los Fillos. Un viaje por la Historia del Flamenco*. Ed. del autor, Colección Cal y Cante, Vol. 2, Sevilla, 2018.
- Vega, Daniel, *Vida cotidiana y canciones. España de los 40 a los 90*. Ed. Del Prado, Madrid, 1990.
- Vergillos, Juan. *Las rutas del flamenco en Andalucía*, Fundación José Manuel Lara, 2006.
- Vicens Vives, Jaime, *Aproximación a la Historia de España*, Salvat, 1970.
- Villamarín, Juan, *El Madrid del cuplé*, Comunidad de Madrid, 1990.
- Villena, Luis de Antonio, "Antoñita Moreno, miedo y magia de amor popular". Ed. *El País* (Cultura), 28 de junio, 1981.
- Víllora, Pedro Manuel (Colaboración), *Imperio Argentina. Malena Clara. Memorias*. Ed. Temas de Hoy, Madrid, 2001.
- Viñolo, Juan, *A tu vera...siempre a la verita tuya. Una Biografía de Lola Flores*, Ediciones B, 1995.
- Vizcaíno Casas, Fernando, *La España de posguerra, 1939-1953*, Barcelona, Planeta, 1978.
- Wellershoff, D., *Literatura y principio de placer*, Guadarrama, Madrid, 1976.
- Woods, Eva, "From rags to riches: the ideology of stardom in folcloric musical comedy of the late 1930 s and 1940s" en Reboll, Antonio Lázaro y Willis, Andrew: *Spanish Popular Cinema*, Manchester University Press, Manchester, 2004.
- Yxart, José, *El Arte Escénico en España*, Alta Fulla, Barcelona, 1987. El presente volumen reproduce, en facsímil, el libro *El arte escénico en España* (Barcelona, Imprenta de "La Vanguardia", vol. I : 1894 y vol. II: 1896).
- Zúñiga, Ángel, *Una historia del cuplé*, Barcelona, Barna, 1954.
- Zurita, Marciano, *Historia del género chico*, Prensa Popular, Madrid, 1920.

ENCICLOPEDIAS

- Historia de la zarzuela*, Enciclopedia, Editorial Zacos, Madrid, 1979.
- Gran Enciclopedia de Andalucía, 10 V., *Promociones culturales andaluzas*, Sevilla, 1979.
- Conocer Andalucía. Gran enciclopedia andaluza del siglo XXI*. Vol. 1: *Territorio andaluz y medio ambiente*. VVAA. Gabriel Cano García (Dir.), ed. Tartessos, Sevilla, 2000.
- Enciclopedia General de Andalucía-13*, ed. Comunicación y Turismo, Málaga, 2008.
- The Music Hall and Theatre History Website. About Vaudeville. Above text from the Encyclopedia Britannica 2002-Copyright 1994-2002./ "Vaudeville" in Groves's Dictionary of Music and Musicians*, 2001.

Enciclopedia de Historia de España: Instituciones Políticas, Imperio (T. 2) (Dir. Miguel Artola), Alianza Editorial, Madrid, 1993.

DICCIONARIOS

Diccionario de la música española e hispanoamericana. Tomo I. Abad-Azzali, SGAE, Madrid, 1999.

Diccionario de la música, Tomo 2. (Pena, Joaquín y Angés, Higinio), ed. Labor, Madrid, 1954.

Nuevo diccionario de la música, Vol. I : *términos musicales*; (Candé, Roland de), Robinbook, Ediciones, Barlona, 2002.

Diccionario de la música y los músicos, (Pérez Gutiérrez, Mariano), Ediciones Istmo, Madrid, 1995.

Diccionario enciclopédico de la música (Alison Latham), Fondo de Cultura Económica, Madrid, 2010.

Diccionario de refranes, dichos y proverbios, (L. Junceda), Espasa Calpe, Madrid, 2005.

Diccionario de los símbolos, (Chevalier, Jean), Herder Editorial, Barcelona, 2015.

Pequeño diccionario de teatro andaluz, (Molinari, Andrés), Ediciones Alfar, Sevilla, 1994.

Diccionario de símbolos, (Bidermann, H.), Paidós, Barcelona, 1993.

Diccionario Etimológico de la Lengua Castellana, (Coromionas, J.), ED. Gredos, Madrid, 1967.

Diccionario literario de obras y personajes de todos los tiempos, (González Porto-Bompiani), Montaner y Simón, S.A. Barcelona, 1967.

Id., de *Autores literarios*, 1973.

Diccionario de retórica, crítica y terminología literaria (Marchese, A., y Forradellas, J.), Ariel, Barcelona, 1989.

Tesoro de la Lengua Castellana o Española, (Martín de Riquer, ed., Sebastián de Covarrubias), Alta Fulla, Barcelona, 1989.

Diccionario del uso del español, (Moliner, M.). Vols.I-II.

Diccionario de Autoridades, Vols.I-III.

Diccionario Enciclopédico, Espasa-Calpe, Madrid, 1957.

Diccionario de la R.A.E., ed. 1970 y 2001.

OTRAS FUENTES:

HEMEROTECA MUNICIPAL. MADRID

(Referencias y reseñas críticas de algunas de las obras referidas en el Corpus General de los Libretos)

KARMA: ABC, Madrid, viernes, 30 de junio de 1944.

Autocrítica firmada por: -Eduardo Manzanos. J.G.Lueso.

PREGÓN DE FERIA: ABC, Madrid, 7-11, 1946.

LAS VIEJAS RICAS: ABC/Madrid/16 de febrero de 1947.

Reseña crítica firmada por Alfredo Marqueríe.

Reseña crítica firmada por R. Sáinz de la Maza.

SOLERA DE ESPAÑA Nº5: Reseña crítica, Zeta, *Diario Sur*, Málaga, 11-4-48.

REDONDEL: ABC, Madrid, 4 de julio de 1948. Reseña crítica firmada por L.M.
UNA CANCIÓN Y UN CLAVEL: ABC, Madrid, 29 de marzo, 1949.
TONADILLA: ABC, Madrid, 5 de mayo de 1949.
CORAZÓN DE ESPAÑA: ABC/Madrid/21 de enero de 1949.
ROSA ESPINOSA: ABC, Madrid, sábado, 21 de octubre de 1950.
LA NIÑA DEL TRANCE: ABC/Madrid/22 de enero de 1950. Reseña crítica: Alfredo M.
EN EL CORAZÓN BANDERAS: ABC, Madrid, 18 de febrero de 1950. Reseña crítica firmado: A.
CANTE Y PASIÓN: ABC, Madrid, 15 de febrero de 1951. Reseña crítica, firmado: -J.C.V.
LA COPLA NUEVA: ABC de Sevilla, 23-2-2014. *Copla nueva para Manolo Caracol*. (Artículo de Antonio Burgos).
Diario Sur, Málaga, 26-2-2010. Reseña Gonzalo Rojo.
LA MARQUESA CHULAPA O "PAN Y QUESILLO": ABC, Madrid, 13 de noviembre de 1951.
AVENTURAS DEL QUERER: ABC, Madrid, 20 de diciembre de 1952.
ALEGRÍAS DE JUAN VÉLEZ: ABC, Madrid, 13 de septiembre de 1952. Reseña crítica, firmado: -J. C.
EL PUERTO DE LOS AMORES: ABC, Madrid, 20 de noviembre de 1952.
 Crítica de prensa: ABC de Sevilla, Sábado de Gloria de 1953. Firmado: Gil.
DOLORES LA MACARENA: ABC, Madrid, 13 de junio de 1953.
 -ABC, Sevilla, 26 de septiembre de 1953.
 - ABC, Madrid, 25 de noviembre de 1953.
TORRES DE ESPAÑA: ABC, Madrid, 26 de agosto de 1953.
 Reseña Crítica. Firmado: L. Mejías.
SALERO DE ESPAÑA: ABC, Madrid, 30 de diciembre de 1953.
LUCES DE FERIA: ABC, Madrid, 3 de junio de 1954.
 Reseña crítica, firmado: -J.B.Q.
COPLA Y BANDERA: ABC, Madrid, 7 de octubre de 1954.
 Reseña crítica: S/F . Es imposible leerla.
EL LIBRO DE LOS SUEÑOS: Reseñas críticas de prensa:
 Vid. Pérez Ortiz, op. cit. pp. 238-239.
ROMANCE DE JUAN CLAVEL: ABC, Madrid, 22 de octubre de 1955.
LA VENTA DE LOS TOREROS: ABC, Madrid, 26 de diciembre de 1956.
 Reseña crítica, firmado: Alfredo Marqueríe.
EL PATIO DE LOS LUCEROS: ABC de Madrid, 15 de noviembre de 1956.
 ABC de Sevilla, 1 de abril de 1957.
 Reseñas críticas de prensa:
 (Vid. Pérez Ortiz, op. cit., pp. 239-242.)
CARRUSEL GITANO: ABC, Madrid, 30 de octubre de 1957.
 ABC, Sevilla, 24 de noviembre de 1957. Edición Andalucía.
PUENTE DE COPLAS: ABC, Madrid, 18 de mayo de 1957.
 Reseña crítica, firmado: Quintero, León y Quiroga.
 ABC, Madrid, 19 de mayo de 1957.
 Reseña crítica, firmado: Alfredo Marqueríe.

LUNA Y GUITARRA: ABC, Madrid, 6 de noviembre de 1958.
 Reseña crítica, firmado: Alfredo Marqueríe.

CARRUSEL DE ESPAÑA: ABC, Madrid, 17 de abril de 1960.
Diario Pueblo, Madrid, 18 de abril de 1960.
 Reseña crítica, firmado: L. Muñoz Lorente.

LA COPLA HA VUELTO: ABC/Sevilla, 4 de abril de 1961. Edición Andalucía.
 Reseña crítica, firmado: -A.S.
 ABC, Madrid, 25 de mayo de 1961.
 Reseña crítica, firmado: -A. Marqueríe.

COPLAS DE ROSA PINZÓN: ABC /Sevilla/22 de febrero de 1961.
 ABC/Madrid/ 4 de abril de 1961.
 Reseña crítica, firmado: LOSADA.-

MARTIRIO LA CANTAORA: ABC/Sevilla/ 7 de noviembre de 1964.
 Edición Andalucía.
 Reseña crítica, firmado: -SANTIÑO.

BIBLIOTECAS

BIBLIOTECA NACIONAL DE ESPAÑA (BNE)

Consulta a Archivos de los libretos del Corpus General que figuran el Anexo y que señalamos a continuación:

CORAZÓN DE ESPAÑA: Texto íntegro-Edición exclusiva.

Archivo: Biblioteca Nacional de España.

Ministerio de Cultura.

LA COPLA ANDALUZA:

Prensa Moderna/Madrid, AÑO V 30-III-1929/núm. 188. Biblioteca Nacional de España: signatura 1

230272

EL ALMA DE LA COPLA:

La Farsa, Año VI/20 de agosto de 1932/Núm.258, Madrid.

Biblioteca Nacional de España: signatura: 1

235119

ALEGRÍAS DE JUAN VÉLEZ:

Fuente: Ministerio de Cultura, Biblioteca Nacional de España/ Signatura:

T

35557

PUENTE DE COPLAS:

Fuente: Ministerio de Cultura/Biblioteca Nacional: signatura

9

212084

LUNA Y GUITARRA:

Fuente: Ministerio de Cultura/Biblioteca Nacional: signatura

M.FOLL/37/38

-BIBLIOTECA HITÓRICA MUNICIPAL DE MADRID
-BIBLIOTECA PROVINCIAL DE SEVILLA
-BIBLIOTECA UNIVERSIDAD DE SEVILLA
-BIBLIOTECA ATENEO DE SEVILLA
-BIBLIOTECA UNIVERSIDAD DE CÁDIZ

ARCHIVOS CORPUS GENERAL DE LOS LIBRETOS QUE FIGURAN EN EL ANEXO:

LA PETENERA:

Archivo particular de Manuel López Quiroga y Clavero, hijo del célebre maestro Quiroga.

BRONCE Y ORO:

Archivo: Manuel López Quiroga y Clavero.

MORENA CLARA:

Archivo: Manuel López Quiroga y Clavero.

MARÍA DE LA O:

Archivo: Manuel López Quiroga y Clavero.

LOS AMOS DEL BARRIO:

Archivo: Manuel López Quiroga y Clavero.

LA REINA FEA:

Archivo: Manuel López Quiroga y Clavero.

ESCENIFICACIÓN DE TATUAJE:

Archivo: Manuel López Quiroga.

RETABLO ESPAÑOL:

Archivo privado: Francisco Ruiz.

SOLERA DE ESPAÑA:

Archivo: Francisco Ruiz.

PREGÓN DE FERIA:

Archivo particular del maestro Quiroga.

GLORIA LA PETENERA:

Archivo particular del maestro Quiroga.

PASODOBLE:

Colección particular de Manuel López Quiroga y Clavero (hijo del maestro Quiroga).

SOLERA DE ESPAÑA Nº5

Archivo: Enrique Castro Ojeda.

UNA CANCIÓN Y UN CLAVEL:

Colección privada de Manuel López Quiroga.

SOLERA DE ESPAÑA Nº 6:

Archivo particular: Enrique Castro.

TONADILLA:

Archivo particular: Manuel López Quiroga.

CORAZÓN DE ESPAÑA:

Archivo: Manuel López Quiroga.

ROSA ESPINOSA:

Archivo particular: Enrique Castro.

LA MARAVILLA ERRANTE:

Archivo: Manuel López Quiroga y Clavero.

EN EL CORAZÓN BANDERAS:

Archivo particular: Manuel L. Quiroga.

AVENTURAS DEL QUERER:

Archivo particular: Manuel L. Quiroga.

EL PUERTO DE LOS AMORES:

Colección particular: Enrique Castro Ojeda.

DOLORES LA MACARENA:

Colección particular de Quiroga.

TORRES DE ESPAÑA:

Colección particular de Quiroga.

SALERO DE ESPAÑA :

Archivo particular de Quiroga.

LUCES DE FERIA:

Archivo privado del maestro Quiroga.

COPLA Y BANDERA:

Archivo particular: Manuel López Quiroga y Clavero.

EL LIBRO DE LOS SUEÑOS:

Colección particular: Enrique Castro Ojeda.

ROMANCE DE JUAN CLAVEL:

Archivo particular: Manuel López Quiroga y Clavero.

LA VENTA DE LOS TOREROS:

Colección particular de Quiroga.

EL PATIO DE LOS LUCEROS:

Colección particular: Enrique Castro Ojeda.

CARRUSEL GITANO:

Colección particular: Manuel López Quiroga y Clavero.

LUNA Y GUITARRA:

Archivo particular: Manuel López Quiroga y Clavero.

COPLAS DE ROSA PINZÓN: Colección particular: Enrique Castro Ojeda.

MARTIRIO LA CANTAORA: Archivo particular de Quiroga.

(Los libretos no fechados presentados en los anexos y algunos, escritos a mano por el propio maestro Quiroga, pertenecen a su archivo privado. Constituyen todo un lujo para mí haberlos podido aportar en esta tesis.)

ARCHIVOS CONSULTADOS:

ARCHIVO: MANUEL LÓPEZ QUIROGA (ED. QUIROGA)

ARCHIVO PROVINCIAL. SEVILLA

ARCHIVO HISTÓRICO. AYUNTAMIENTO DE SEVILLA

ARCHIVO UNIVERSIDAD DE SEVILLA

ARCHIVO UNIVERSIDAD DE CÁDIZ

ARCHIVO HISTÓRICO. ATENEO DE SEVILLA

ARCHIVO S.G.A.E (de la que fuera miembro Manuel López Quiroga y Clavero).

FUENTES DE ORALIDAD:

-Antonio de León (conversaciones con el hermano de Rafael de León).

-Manuel López Quiroga y Clavero (conversaciones con el hijo de Quiroga)

-Federico Casado Algrenti, viudo de Juanita Reina, (numerosos encuentros), en Sevilla, en su casa...

- Federico Casado Reina (hijo de Juanita Reina).
- Cardenal Carlos Amigo Vallejo, que fuera Arzobispo de Sevilla, (me habló con especial fervor de su admiración por Juanita Reina y de su afición por el género).
- Carlos Herrera, gran aficionado al género y admirador profundo de la tonadillera sevillana, Juanita Reina. Tuve el honor de que me prologara uno de mis libros a ella dedicado, *Testomios y Evocaciones en el XV Aniversario del fallecimiento de Juanita Reina*. Este libro recoge brillantes párrafos y dedicatorias de la actualidad cultural, política, religiosa y artística de la época. Datos que conseguí gracias a la gentileza y amabilidad de ese gran señor que fuera Federico Casado Algrenti, viudo de Juanita Reina, y que figuraban en un álbum a ella dedicado con motivo de la imposición del Lazo de Dama de la Orden de Isabel la Católica en 1961. En él plasman sus dedicatorias figuras de la talla de Marañón, del académico Federico García Sanchiz, del director de la Real Academia Española, don Ramón Menéndez Pidal, de Julio Casares (secretario, entonces, de la Academia), de Torcuato y Juan Ignacio Luca de Tena, o del insigne poeta y dramaturgo, José María Pemán, entre otros muchos...Escritores, músicos, dignidades eclesiásticas, catedráticos, periodistas; una importantísima e interminable lista que hacen de este álbum que, asimismo pude tener entre mis manos, una completa antología de una época. (Vid. Pérez Ortiz, *Testimonios y Evocaciones*, op. cit.)
- Marifé de Triana, con ella tuvo numerosas conversaciones y con motivo de su fallecimiento, escribí un artículo que titulé: *Conversaciones con Marifé de Triana* y que figura en la bibliografía de esta tesis. Ella fue, asimismo, la autora del pórtico de la biografía *Juanita Reina Un estilo una época*, a la que he hecho referencia a lo largo de la tesis.
- Montserrat Caballé, también mantuve conversaciones telefónicas con la diva, quien me manifestó su amor por aquellos añorados espectáculos folclóricos y por la copla de la que me dijo que era auténtica poesía: “creo que la belleza de su sonido ha sido y será inigualable”.
- Raphael, hablé con él en dos ocasiones, manifestando su amor por la canción española. Era algo que le venía desde pequeño. “Fue mi pasión infantil” me dijo, hasta el punto que desde jovencito se iba a los “gallineros” a contemplar a las grandes del momento. “Quién me iba a decir que con los años (y no tantos) yo sería compañero suyos de profesión, y compañeros en los escenarios en algunas maravillosas ocasiones...!” Su divas eran Juana y Lola.
- Hermano Mayor de la Hermandad de la Macarena de Sevilla, que fuera en el ya lejano 2006, Juan Ruiz Cárdenas.
- María Vidal (artista), hablamos en muchas ocasiones. Ella formó parte, muy joven aún, del famoso espectáculo *Azabache*, todo un lujo para el renacimiento de la copla que tuvo lugar en la Expo’ de Sevilla en 1992. Compartiendo cartel con las grandes y veteranas: Rocío Jurado, Juana Reina, Nati Mistral e Imperio Argentina.
- Enrique Castro Ojeda, sevillano y amigo incondicional de la familia Reina a quien consideraban de la familia. Era un hombre muy preparado y poseedor de un impresionante archivo documental, amén de una gran persona. Siempre le estaré agradecida.
- Francisco Ruiz Ruiz, a mi juicio, una de las personas más documentadas, en la actualidad, del género que tratamos, y siempre dispuesto a proporcionarme cuantos datos he necesitado. Su casa es un auténtico archivo.

- Duquesa de Alba, con la que me comuniqué, telefónicamente, en reiteradas ocasiones a través de su secretaria. Conservo alguna carta de puño y letra de la Duquesa de Alba, muy aficionada al baile, al flamenco, a la copla y, asimismo, gran amiga y admiradora de la actriz sevillana Juana Reina, con quien compartía aficiones y un inmenso amor y fervor hacia la Virgen Macarena.
- Nati Mistral (conversaciones telefónicas desde Argentina), en aquel momento, se manifestó muy interesada en proporcionarme todos los datos que necesitase, pues adoraba el género

OTRAS OBRAS LITERARIAS DE TONO MENOR, DIGNAS DE MENCIÓN

Fernández Ardavín, Luis, *La florista de la Reina*. Folletín escénico. Editorial Cisne, julio 1941-Núm. 39 /Barcelona. (Esta obra fue estrenada en el teatro Argensola de Zaragoza, el día 4 de octubre de 1939).

Giradoux, Jean, *Sigfried* (traducción y nota preliminar de Díez Canedo, E.), Galo Sáez, Madrid, 1930 (178 pp.)

Linares Rivas, Manuel, *Cobardías*. Editorial Cisne, Barcelona, diciembre, 1941. Núm. 49. (Fue estrenada en el teatro *Lara*, de Madrid, el 15 de enero de 1919).

Mata, Pedro, *El Nublado* (1932). La Farsa/Año VI/ II de junio de 1932/Núm. 248/Madrid.

Paso, Antonio y Páez, Emilio, *Costumbre hospitalaria indostánica* (1930). Colecc. Farsa/Año IV/30 de agosto de 1930/Núm. 155/Madrid.

Vargas, Luis de, *Concha Moreno*. Farsa/Año VI/ 15 de octubre de 1932/Núm. 266/Madrid. (Estrenada en el teatro *Fontalba*, de Madrid, el 11 de mayo de 1932).

Vidal y Planas, Alfonso, *Las niñas de doña Santa* (Paseo del corazón por la mala vida). Tragicomedia, 1933. La Farsa/Año VIII/13 de enero de 1934/Núm. 331/Madrid.

Estas obras ecénicas de tono menor, extraídas del archivo de Quiroga, he considerado de interés añadirlas a la bibliografía, pues su aportación me ha resultado muy interesante para el mejor entendimiento del fenómeno escénico popular.

**VI. APÉNDICES DOCUMENTALES
(OBRAS: EN PENDRIVE ADJUNTO)**