

desmitifica la etapa calificada como hermética¹⁰ y atestigua, con datos extraídos del diario *La Andalucía*, la primera vez que en los salones de baile aparece la palabra *flamenco*. En 1862 asistimos a la aparición en estas salas de los primeros cantadores flamencos, y en 1863 a *bailes y cantos andaluces*, que sustituyen a los *bailes nacionales* o del país. Tres años más tarde se anuncian en el Oriente fiestas andaluzas y bailes con *cantos flamencos*. Ortiz Nuevo argumenta que a finales de esta década la situación es radicalmente distinta: sigue existiendo el cante de acompañamiento, pero poco a poco la voz va ganando autonomía sin más servidumbre que la impuesta por la consecución de la belleza.

Invalidando las tesis de Fernando el de Triana¹¹, los documentos hemerográficos de Sevilla autorizan a afirmar que en la década de los años cincuenta del siglo XIX, el movimiento de los cafés cantantes todavía no ha prendido en la ciudad, pero sí el de los cafés propiamente dichos, y que la única música que en estos centros se escuchaba era la del piano alentando el ritmo de las conversaciones. Será en la década de los setenta cuando se introduzca por primera vez en la sección de los servicios públicos de los periódicos la denominación de *Cafés Cantantes* y en la de los ochenta cuando éstos conozcan su verdadero auge. El diario *La Enciclopedia* publica, del 11 de enero al 25 de abril de 1883, el conocido reclamo del Café de Silverio, y el 11 del mismo mes de abril, según *El Posibilista*, órgano del señor Rodríguez de la Borbolla, en el Teatro del Centro se interpretarán las *malaqueñas*. De todos estos documentos sobre los cafés cantantes sevillanos pueden extraerse las siguientes conclusiones:

1.ª) Sus inicios datan del año 1853, pero la música que entonces ofrecen no tiene ninguna relación con el flamenco.

2.ª) A partir de 1886 y hasta los primeros setenta se ofrecen en primer lugar espectáculos cómico-líricos y, en lugar secundario, bailes del país y cantos flamencos.

3.ª) En los años ochenta se consolida el movimiento de los cafés cantantes donde predomina la exhibición de flamenco.

Un denso capítulo (págs. 107-162) dedica Ortiz Nuevo a revisar viejas ideas acerca del flamenco en el teatro —como la que limita la época teatral de 1910 a 1936—

y a demostrar que el comercio del arte en sí mismo no disminuyó la calidad, categoría o importancia de la obra. Es más, gracias a la servidumbre de las leyes del mercado, el cante, venido de la soledad y del grito, se hizo arte y alcanzó una amplia difusión: «Ni la intimidación absoluta de la caverna garantiza perfiles auténticos y además valiosos, ni lo popular y público conlleva necesaria y unívocamente a la degeneración mercantilista» (pág. 117).

Los testimonios que se presentan en el capítulo dedicado a la guitarra descubren un mundo ignorado de la flamencología: a partir de mediados del siglo XIX, guitarristas españoles, sobre todo andaluces, pertenecientes al ámbito de la música clásica, acostumbran a interpretar en sus conciertos piezas populares y aires propiamente flamencos. El célebre guitarrista Huertas, por ejemplo, incluía siempre en sus conciertos arreglos de los que entonces se llamaban aires nacionales.

Como indica Eusebio Rioja en sus estudios sobre la guitarra, Ortiz Nuevo señala el papel decisivo que en el toque flamenco tuvo Julián Arcas, y cómo, tras su concierto el 13 de septiembre de 1858 en la Sociedad de Emulación y Fomento, una pléyade de concertistas alternaba en cada actuación la música de guitarra clásica con los tonos andaluces y flamencos. Se nos da razón de múltiples concertistas y actuaciones, terminando con la del mismísimo señor don Francisco Tárrega en Sevilla «quien el domingo a las tres de la tarde dará un concierto de guitarra, a ruego de sus amigos y admiradores, interpretando en el programa, entre otras piezas, los Aires Nacionales de Arcas» (*El Tribuno*, 3 de marzo, 1888).

En el capítulo titulado «Espejo de jolgorios» se hace un repaso de las celebraciones públicas con motivo de los grandes festivales, se exponen testimonios de ciertas prácticas recogidas en las publicaciones sevillanas de aquel tiempo, donde se muestra el acercamiento de la aristocracia —de la realeza incluso— al pueblo llano, gracias al flamenco, y se señala, por último, la nutrida concurrencia de viajeros extranjeros, que serían cronistas y difusores de este arte. Merimée, Bizet, Borrow, Davillier y Latour son algunos de ellos.

¹⁰ Las confesiones de Antonio Mairena. Edición preparada por Alberto García Ulecia, Sevilla, Universidad de Sevilla, Colección de Bolsillo, 1976, pág. 17.

¹¹ Arte y artistas flamencos, Fernán-Núñez (Córdoba), Ediciones Demófilo, 1979, pág. 245.

El último capítulo, «Maldición en la cuna» es el más desgarrador. El autor expone una «fortísima torrentera de críticas adversas» que consideran este arte «obra propia del maligno, inequívoca seña de inmoralidad y de vicio». De los datos manejados por Ortiz Nuevo se deduce respecto al flamenco una rotunda unanimidad en la prensa de todos los colores: desde los posibilistas de don Pedro Rodríguez de la Borbolla a los defensores de la Izquierda Liberal, parecen interesados en airear peleas, juegos prohibidos, navajazos y sangres que se originan por la propia «naturaleza viciosa» de los Cafés Cantantes. Mientras se publicaban documentadísimas críticas de las funciones de ópera, zarzuela, teatro y toros, respecto al cante y bailes gitano-andaluces sólo se reseñaban los acontecimientos luctuosos. Entre estos sucesos llama especialmente la atención el asesinato de *El Canario*, que se utilizó para atizar la represión contra los establecimientos flamencos. La noticia aparece publicada en *El Progreso*, el 14 de agosto de 1885. Después de presentar al personaje, tendido en el suelo y bañado en su propia sangre, se pregunta: «¿Qué os parece el cuadro, defensores acérrimos del café cantante, que tales espectáculos proporciona?».

Otros muchos hechos de este cariz proporcionan las crónicas recogidas por Ortiz Nuevo. El que más nos sobrecoge es la muerte de Silverio Franconetti, ocurrida en 1889, el año que el autor se ha puesto como límite en esta investigación. Silverio, que no sólo fue un intérprete genial sino el símbolo de una época, sufrió injurias feroces. Su café de la Calle Rosario fue atacado, calumniado y perseguido, cuando surgieron los enemigos del género. En el rastreo que José Luis Ortiz Nuevo lleva a cabo de la prensa sevillana del siglo XIX, son muchos los ecos de sus fiestas públicas, de su algarabía y de su júbilo, pero son incomparablemente mayores los testimonios de la persecución, el escarnio, la miseria y el hambre.

El mismo escenario sevillano tiene como referente el libro de Emilio Jiménez Díaz, *Triana en labios de la copla*¹². Más de mil doscientas coplas, además de composiciones de otros tipos, se recogen en esta obra. Los poemas aparecen divididos en diversas secciones determinadas por su aspecto temático: alfareros, almonas, arenos, cavas, feria, gitanos, nostalgia, diáspora, etc., y acompañados de numerosas ilustraciones. Muchas de las

composiciones de este libro ya se insertaban en colecciones de cantos populares y en los repertorios de varios autores. Entre las recogidas por Rodríguez Marín alusivas a Triana se incluyen algunas como ésta: «Entre Sevilla y Triana/ hay un río caudaloso;/ entre dos que bien se quieren/ no hay nada dificultoso». De Manuel Machado, se inserta, entre otras, la que lleva en *Cante hondo* (1912) el título de «Malagueña»: «¡Bendita sea mi tierra!/ ¡Bendita sea Sevilla!/ Sevilla tiene a Triana;/ ¡Triana tiene a mi niña!». El río Guadalquivir es ya protagonista en las composiciones de autor de los Siglos de Oro, como se pone de manifiesto en la siguiente seguidilla de Lope de Vega: «Sevilla y Triana/ y el río en medio;/ así es tan de mi gusto/ mi amado dueño». El mismo motivo se encuentra en las composiciones de algunos poetas actuales: José Luis Tejada lo expresa así en esta soleá titulada «Trianera»: «De aquí pacá el barrio mío./ De aquí payá el barrio tuyo/ y en medio na más que un río». El protagonismo pasa otras veces a las diversas plazas y calles sevillanas: Plaza del Duque, Calle de Sierpes y la Campana, el Altozano, calle del Betis, de San Juan...; algunas, como ha recordado Pepe de la Matrona, tienen un destacado papel histórico: así sucede con la glosada en la copla 98, que ya aparece incluida en los *Cantes flamencos* de Antonio Machado y Álvarez: «Cayesita e San Juan/ l'han puesto los esertores/ calle e la libertá». Entre los martinets incluidos por Demófilo en la citada colección tuvo una gran difusión el referido a la plaza del Altozano: «Estando en el Artosano/ partiendo yo mis piñones,/ Me agarraron e la mano/ me lleva a los callejones». Blas Vega la registra como un martinete perteneciente al repertorio de don Antonio Chacón¹³. La recogida por Jiménez Díaz con el número 200 es otro martinete de amplia difusión, que sigue interpretándose en la actualidad: «En el barrio de Triana/ ya no hay pluma ni tintero/ pa escribirle ya a mi mare/ que hace tres años que no la veo». Una variante de ella es la que lleva el número 256. El puente de Triana es otro de los motivos más recurrentes. La copla 714 pertenece al poeta Fernando Villalón: «Puente de Triana,/ yo he visto un luce-ro muerto/ que se lo llevaba el agua». A este poeta del

¹² Sevilla, Ediciones Giralda, 1992.

¹³ Vega Blas, J.: Vida y cante de don Antonio Chacón, Madrid, Cinterco, 1990.

27 pertenece también la copla 1157, referida a uno de los más importantes toreros flamencos: «De la calle Evangelista/ salió Cagancho, el maestro,/ para encabezar la lista/ de los toreros flamencos». Muchas son las coplas de ambiente taurino incluidas en la colección de Jiménez Díaz, algunas de ellas, como la siguiente, anotadas por Manuel Barrios: «En un barco velero/ se marcha a Cuba/ el gran Antonio Montes,/ di que no suba,/ porque le aguarda/ la muerte a Antonio Montes,/ lejos de España»¹⁴. Muy populares son unas seguidillas de Gerardo Diego, grabadas en disco en fecha reciente, y que aparecen incluidas con el número 1197 en la colección que estamos comentando: «Torerrillo en Triana/ frente a Sevilla/ cántale a la sultana/ tu seguidilla;/ sultana de mis penas y mi esperanza/ plaza de las arenas/ de la Maestranza; arenas amarillas/ palcos de oro/ quién viera a las mulillas/ llevarse al toro». Se recogen también composiciones de Antonio Murciano, Ramón Jiménez Tenor, Díaz Jiménez y de otros muchos autores.

A composiciones igualmente populares se dedica la mayor parte del libro de Manuel Garrido Palacios, *Alosno, palabra cantada (El año poético en un pueblo andaluz)*¹⁵. Esta obra, como reconoce Julio Caro Baroja en su prólogo, está integrada por abundantes materiales folklóricos y etnográficos.

Garrido Palacios empieza reivindicando la tradición oral y anunciando que su libro no pretende demostrar nada. Su objetivo es presentar «el trabajo de campo hecho en un lugar del Andévalo, señero en emigrantes, sobre su vivencia poética durante el ciclo de la Naturaleza...»¹⁶. En todas las estaciones y en cada uno de sus meses surge siempre la poesía hecha copla en Alosno, y sus habitantes no se preguntan si la palabra cantada nació del verbo griego, de las letanías hebreas, de la canción araboandaluza o de las jarchas mozárabes; ellos se limitan a sentirla, a sabiendas de que la esencia de la vida es la vida misma, y que de ella no sabe más el sabio que el hombre elemental.

Expuestas unas breves consideraciones de carácter histórico, el autor empieza el repaso de los meses en cada uno de los cuales estudia las coplas referidas a los «ciclos del trigo y del agua» y otras específicas de las fiestas y costumbres de cada época del año. Así, en enero se analizan composiciones que tienen como tema «las

luminarias», San Antón, los dos Antonios y San Sebastián. En el mes de febrero tienen especial significación las centradas en el carnaval. El carnaval es en nuestros días una fiesta convencional. Durante la Edad Media, sin embargo, tuvo un sentido profundamente transgresor, continuador de las fiestas paganas de la más remota antigüedad. Los poderes públicos han dirigido el sentido de la fiesta olvidando las recomendaciones de Jovellanos: «No se confunda la diversión con el espectáculo; no ha menester que el gobierno lo divierta, sino que lo deje divertirse; en el breve tiempo que pueda destinar a su solaz y recreo, el pueblo inventará su entretenimiento». Los meses de marzo y abril, coincidiendo con el despertar de la Naturaleza y la Primavera, son los más pródigos en composiciones populares. En mayo son muy frecuentes en Alosno los bailes de «caidilla y de bolero». En ellos se entonan canciones como la siguiente: «El amor y el interés/ salieron al campo un día,/ pudo más el interés/ que el amor que me tenías». Esta copla aparece ya en las colecciones de cantos populares de Fernán Caballero, Lafuente y Alcántara, Segarra, Rodríguez Marín, en el *Cancionero popular cuyano*, recogido por Draghi; en el *Cancionero popular de Tucumán*, de Carrizo; y en el *Cancionero popular venezolano*, de J.E. Machado. Una variante de la misma aparece en *La niñez del Padre Rojas*, de Lope de Vega.

Los bailes y ritos en torno al pino con motivo de las fiestas de San Juan en el mes de junio los compara Manuel Garrido con los descritos por Frazer en *La Ramadurada*. Cuenta Frazer que Claudio incorporó a la religión oficial del Estado romano el culto frigio del árbol sagrado, y con él, los ritos orgiásticos de Atis.

Entre los cantos correspondientes al mes de julio destacan los dedicados a la tarantela y la tarántula, y del mes de agosto se ofrecen leyendas como *La cruz de Puerto Trigueros*, *El risco de la golondrina*, cuentos como *La flor de la Liliá* y *Blancaluna*, y diversas canciones infantiles.

En septiembre recoge canciones referidas al pan, las fuentes, los paños de cortadillo y a diversos oficios como transportadores, abastecedores y arrieros, ya docu-

¹⁴ Barrios, M.: *Modismos y coplas de ida y vuelta*, Madrid, Ediciones Cultura Hispánica, 1982.

¹⁵ México-Madrid-Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 1992.

¹⁶ *Ibidem*, pág. 13.