

Antonio Machado y Andalucía

Antonio Chicharro Chamorro (Ed.)



un
i Universidad
Internacional
de Andalucía
A

Antonio Machado y Andalucía. Antonio Chicharro Chamorro (Ed.).

Sevilla: Universidad Internacional de Andalucía, 2013. ISBN 978-84-7993-244-2. Enlace: <http://hdl.handle.net/10334/6238>



El cante jondo en la obra de Antonio Machado (dos notas a una entrevista)

Manuel Urbano Pérez Ortega
Instituto de Estudios Giennenses

De sobra ha sido estudiada la influencia familiar y popular ejercida sobre la obra de Antonio Machado¹, folklorista de casta y sangre, hasta el punto de que él mismo llegará a definirse como “guitarra lunática” –“metafísica”, para el ocurrente d’Ors, “Demófilo incorregible”, y “un copletero sevillano, que vaga hoy por las estepas de Soria”², por lo que, desde su heterónimo Mairena, será, incluso, considerado como una especie de Sócrates flamenco no sin cierta melancolía. Al respecto escribe Rafael Gutiérrez Girardot³:

No faltan en Machado sus alusiones al andalucismo flamenco, tan escéptico [...] Pero el Sócrates flamenco de Mairena no responde a un modelo cualquiera o a una inspiración histórica, sino que es primariamente una máscara, a la que se ligan otras asociaciones que, dentro de la soberana libertad con la que se mueve el yo del poeta, va a ir desarrollando a medida que las ocasiones lo provoquen [...] Este Sócrates andaluz, con la guitarra del gitano al hombro, es el maestro por excelencia, el profesor ideal de su Escuela Popular de Sabiduría.

Mas no es momento de llegar a mayores conclusiones. Recordemos, por ahora, alguna de las consideraciones del primer estudio que Antonio Machado y Álvarez, Demófilo, padre de nuestro poeta, dedica al cante flamenco, en 1871⁴, donde se le considera como producto de mestizaje de las clases sociales andaluzas más desposeídas –no, por tanto, de lo popular andaluz globalmente considerado con lo gitano:

Nacidos muchas veces en la taberna, y en ella casi siempre, y por plazas y campos respetados, son los Cantes Flamencos una mezcla de elementos heterogéneos, aunque afines; un

¹ Al respecto, vid. Carvalho-Neto, Paulo de: *Influencia del Folklore en Antonio Machado*; Edit. Demófilo; Madrid, 1975; o el más reciente de Gutiérrez Carbajo, Francisco: “La influencia de lo familiar y lo popular en Antonio Machado”, en *Antonio Machado en Castilla y León*, págs. 19-32; edit. Junta de Castilla y León; Valladolid, 1988.

² De “Mairena crítico de teatros”, *Hora de España*, nº 5.

³ *Poesía y prosa en Antonio Machado*, pág. 114; edit. Guadarrama; Madrid, 1969.

⁴ “Cante flamenco”, en *Revista Mensual de Filosofía, Literatura y Ciencias*, Sevilla, enero, 1971. Citamos por A. Machado y Álvarez, “Demófilo”: *Primeros escritos flamencos*, págs. 71 y ss.; Edit. Demófilo; Córdoba, 1981.

resultado del contacto en que vive la clase baja del pueblo andaluz con el misterioso y desconocido pueblo gitano [...] gitanos en su espíritu, y acaso en sus construcciones, andaluces en su forma exterior, forman las delicias de nuestro pueblo bajo, que, por decirlo así, los paladea como una buena ópera flamenca nuestras clases acomodadas.

Poco después, tras subrayar la sencillez de estos cantares, que muestran “en los pensamientos que expresan una desnudez y franqueza que daña, y una marcadísima tendencia a representar el dolor tal cual es”, añade diferenciando nítidamente el cantar flamenco del andaluz:

El pueblo descubre, sin duda, en estos cantares (obra suya) armonías desconocidas para nosotros: prefíerelos a los alegres cantares andaluces, ligeramente impregnados de un tinte melancólico dulcísimo; desdeña a éstos, y apenas se les escucha cuando desea descansar de la profunda e intransigente atención que a los otros presta: esta predilección hacia esta música especial, lúgubre y sombría, patentiza, con la necesidad íntima y profunda de sentir, propia de la raza andaluza, una degradación moral, aunque menos afeminada, análoga a la de nuestras aristocráticas clases, ardientes admiradoras de las producciones francesas.

Diez años más tarde –Sevilla, 1881– en su pionera *Colección de Cantes Flamencos*⁵, que recogiera en mayor parte en la cátedra abierta del sevillano café cantante de Silverio, y dedica a la Institución Libre de Enseñanza, dejará plasmados unos juicios que, más que corregir abiertamente a los anteriores, pues –al objeto de estas notas– coinciden en lo esencial, les complementan en muy buena medida:

Los cantes flamencos constituyen un género poético predominantemente lírico, que es, a nuestro juicio, el menos popular de todos los llamados populares; es un *género propio de cantadores* [...] El pueblo, a excepción de los cantadores y aficionados [...] desconoce estas coplas, no sabe cantarlas, y muchas de ellas ni aun las ha escuchado.

A lo que, terminante, agrega:

⁵ Citamos por edición. en Demófilo; pág. 11; Madrid, 1975.

Estos cantes, tabernarios en su origen y cuando, a nuestro juicio, contra la que se cree, estaban en su auge y apogeo, se han convertido hoy en motivo de espectáculos públicos. Los cafés, último baluarte de esta afición, hoy, a nuestro juicio, contra lo que se cree, en decadencia, acabarán por completo con los cantes gitanos, los que andaluzándose, si cabe esta palabra, o haciéndose *gachonales*, como dicen los cantadores de profesión, irán perdiendo poco a poco su primitivo carácter y originalidad y se convertirán en un género mixto, al que se seguirá dando el nombre de *flamenco*, como sinónimo de gitano, pero que será en el fondo una mezcla confusa de elementos muy heterogéneos.

Claramente marca Demófilo dos etapas en la historia flamenca, desde entonces reconocidas: una, hermética y tabernaria, que apenas trasciende de lo más íntimo y familiar; así como una segunda, ya pública y mercenaria, desde luego más creativa, que llevó el cante al café y tablaos, la que, a su entender, arrastra a este arte a una segura decadencia con irremediable pérdida de identidad y pureza. Es tenida entre los flamencólogos, por lo común, como “la edad de oro del cante” (1850-1920).

Y un paso, previo, más. Herencia intelectual y, ante todo, conocimiento y gusto, afición al cante en Antonio Machado. Nuestro poeta, repasando las galerías de su recuerdo, escribe, a sus treinta y un años, en “Coplas mundanas”, XCV de *Soledades, galerías y otros poemas*:

Pasó como un torbellino,
bohemia y abrasadora,
harta de coplas y vino,
mi juventud bien amada.

Y, así, en esos años, le recuerda Julio César Chaves⁶:

recorrían [en su juventud] la calle Echegaray –una especie de extensión flamenca de Sevilla en Madrid⁷. En uno de sus

⁶ *Itinerario de Don Antonio Machado*, Editora Nacional, pág 248; Madrid, 1968.

⁷ Así la califica Manuel Machado, cuando en realidad y en aquellos años, la conocida como calle el Lobo, no solo fue el centro neurálgico de la flamenquería, sino de lo más golfo de Madrid. Ella y sus aledaños –Vid. Blas Vega, José: *El cante flamenco en Madrid*, págs. 132 y ss; Edit. Almuzara; Córdoba, 2006– se convirtieron en una especie de “colonia andaluza, con bares, colmaos, cafés cantantes, mujeres de rompe y rasga, azulejerías, ventanas de hierro forjado, vino de Jerez, manzanilla de Sanlúcar [...] y alegría, mucha alegría, repartida en Las Delicias, La Sevillana, Madrid-Sevilla, El Pipa, Pepe el de los Bastones, Los Claveles (hoy La Trucha), Casa

colmados se reunían todas las noches, alrededor de las ocho, para beber una chaparrada de cañas.

Por cierto, anota el poeta y novelista jaenés José Ortiz de Pinedo⁸ una frase que recoge de labios de nuestro autor: “Me ponen delante una caña y me la bebo’ (si no se la ponen se queda sin beber)”, apostilla.

Al respecto, el testimonio de Miguel Pérez Ferrero⁹:

También han empezado a ir a los cafés flamencos, entre los que siempre se puede elegir. Allí van *en serio*, enamorados del cante y del baile, que merece honores de gran arte popular. Mas su café preferido es el de la Marina, en la calle de la Reina¹⁰. No se cansan de ensalzar su *cuadro flamenco*, que actúa y está formado por la célebre Matilde Prada, *bailaora*

Pololo, Sanlúcar, Casa Perete...”. De entre todos sus establecimientos destacará, sobre todo a partir de 1914, con el regreso de Antonio Chacón a España –había acompañado a María Guerrero en su gira americana–, el colmao de Los Gabrieles, ubicado en el nº 17 de la calle Echegaray, lugar asiduo de toreros (Rafael el Gallo, o Juan Belmonte, quien se cortó en él la coleta, tras tres días de juerga), cantaores y flamencos –Sabicas, Cepero, Pastora Imperio, Mojama, La Niña de los Peines–, intelectuales, artistas (Romero de Torres celebró allí su primer éxito con una juerga fenomenal bajo la cabeza del toro que mató a Espartero) y prostitutas de postín. En alguno de los reservados del sótano y con escogida compañía, pasó no pocas noches el general Primo de Rivera. Y fue el general, amigo de oír a Chacón, quien arrastró al colmao a buena parte de las gentes de dinero y la aristocracia, dada la calidad del local, su restaurante y los artistas que allí paraban, tales como, aparte de los citados, Fosforito, Rita Ortega ‘La Gorda’ y su hermano José, Escacena, El Estampio, Pepe de la Matrona, el linarense Andrés Heredia ‘El Bizco’, junto a los guitarristas, Montoya, Ángel de Baeza, El Habichuela, o Miguel Borrull. Había noches en las que ocupaban toda la calle los coches de caballos que esperaban a sus propietarios.

⁸ “Un homenaje”, en ABC; Madrid, 10 de junio de 1952.

⁹ *Vida de Antonio Machado y Manuel*, Edit. Espasa-Calpe, 3ª edición, pág. 39; Madrid, 1973.

¹⁰ En realidad, estaba ubicado en los números 14-16 de la calle Hortaleza, esquina al número 1 de la calle de la Reina. Creado en 1888, desarrolló su actividad hasta 1896 –dato que creemos de interés para datar la estancia de nuestros poetas, en el filo de los veinte años–. En él se contrataron a las primeras figuras, caso de las citadas. Para la Coquinera fue “el café más famoso de España. Actuar en la Marina era la ilusión de todos los principiantes der cante y der baile. Ayí iba to lo florío de Madri”.

Eduardo Zamacois –*Tipos de café*, pág. 24; Madrid, 1893–, tan flamenco en su juventud, pone una cierta diferencia a favor de sus camareras, a las que distingue: “desde las que sirven en El Brillante, Marina y otros establecimientos, a las infelices que cantan y patean en el Café de Consejos o Santiago, media una distancia inmensa”. Por su parte, Pío Baroja, dado en su mocedad a visitar los cafés cantantes madrileños, cita el de La Marina, en la calle Jardines, lo cual no coincide con la época de sus recuerdos –hacia 1890–, pues, como queda apuntado, su ubicación era la calle Hortaleza, de aquí que las escenas que ubica el narrador en *La Busca* 1904, se correspondan más a este café que al posterior y del mismo nombre.

de lo fino¹¹; el cantaor Revuelta¹², las *Coquineras*¹³, Medina¹⁴, *La Camisona*¹⁵, *La Macarrona*¹⁶... A veces cambian y acuden al café del Pez¹⁷ y al Naranjero, en el que buscan asimismo el tipismo del lugar, pues se halla en la plaza de la Cebada¹⁸.

¹¹ Sevillana, circa de 1876. Alumna del maestro Medina, con el que solía actuar. Bailaora y bailarina de manchegas, panaderos, boleras, sevillanas, jotas, olé, vito, etc. Debutó con 15 años en el Romea, pasando posteriormente al Novedades. Con 18 años se anuncia como D^a Matilde Prada.

¹² Antonio Revuelta, que alcanzara su plenitud a inicios del s. XX. De muy interesante discografía, actuó con Fosforito, La Macarrona, Rita la Cantaora, el guitarrista Paco de Lucena, o con Tomás Serrano, “Pichirri”, cantaor sanluqueño condenado por una muerte que produjo, quien “murió de pena por los años treinta”.

¹³ Antonia y Josefa Gallardo Rueda, las Coquineras, del Puerto de Santa María, triunfadoras en los cafés cantantes sevillanos y madrileños. Antonia, 1874, se inició como bailaora en Jerez de la Frontera, actuando con Antonio Chacón y el Chato de Jerez. Fernando de Triana anota que “como artista a nadie tuvo que envidiar”. Mantuvo estrecha amistad con el general Primo de Rivera a quien, precisamente, conoció en el café de La Marina.

¹⁴ José Rodríguez de la Rosa, Niño Medina, hijo de Medina el Viejo, de Arcos de la Frontera, 1875, cantaor muy completo afamado por sus peteneras, realizó varias grabaciones junto a Ramón Montoya.

¹⁵ Teresa Aguilera, gitana malagueña, figura puntera del baile ensalzada por Fernando de Triana.

¹⁶ Luisa Vargas, Jerez de la Frontera, 1860. Actuante, desde los 16 años, en cafés tales como el de Silverio y el Burrero. Bailaora de fama mundial y una de las grandes de todos los tiempos, de la que anota Pabilllos de Valladolid: “una emperatriz gitana de más alto abolengo que Pastora”.

¹⁷ Afamado café ubicado en el número 40 de la calle de la Machado, concurría el comediógrafo Joaquín Dicenta, quien conoció en aquel recinto a la bailaora sevillana Amparo la de Triana, la que, a la edad de quince años, abandonó su carrera artística para unir su vida a la del escritor. Por cierto, Julio Pellicer *–Perfiles y semblanzas*, págs. 35-40; Edit. La Puritana; Córdoba, 1934–, la hace protagonista de su relato “Café cantante”, que es precisamente el del Pez, del que nos describe su ubicación: “Está situado el café del Pez en una callejuela de mal aspecto, de escaso alumbrado y más escasa vigilancia, condiciones muy apropiadas para realizar ciertos negocios reñidos con lo que el decálogo prescribe en el séptimo concepto”. Mayor interés tiene el espacio que el narrador dedica a describir su ambiente, caso de cuanto acontece en los descansos de las actuaciones: “Bajan entonces los *artistas* a conversar y *pegar la gorra* a sus conocidos y no conocidos. Las *barbianas* del tablao comienzan ahora la parte más interesante y productiva de su trabajo; tienen que servir de *gancho* para embaucar a los parroquianos y hacerles que una tras otra gasten no pocas pesetillas que, más tarde irán a reunirse en el cajón del dueño del café... - Es curioso verlas mariposear de mesa en mesa en busca de algún *primo*, de los que nunca faltan, que les pague la cena. Unas, las de más *labia*, lo encuentran; otras, menos afortunadas, se reúnen en corrillo y ya fumando fuertes *tagarinas*, ya disparando dicharachos o timos de muchísimo salero a los espectadores, pasan el tiempo.

¹⁸ En el nº 5. Establecimiento, como se anuncia, servido por señoritas; y el *Noticiero-Guía de Madrid, 1900*, advierte que el público asistente “no suele

Como también figuran los hermanos en esta nueva estampa, como en otras muchas, de Francisco Villaespesa, fidedigna y magnífica. Están en su madurez, ahora en un elegante café de la madrileña calle Alcalá¹⁹:

Es hora de beber... Manuel Machado,
con elegancia de banderillero,
apura un vaso de jerez dorado

.....
A su lado, indolente
sobre el verde diván arrellanado,
está Antonio Machado,
que en su rictus grave, adusto y serio,
de padre mercedario,
devora en un diario
líricos ditirambos a la Imperio,
la gitana ideal, que cuando avanza
agitando en el baile su melena
de tempestad, parece que en la escena
es el alma española la que danza...

distinguirse por lo correcto, y con frecuencia ocurre que en lo mejor de la fiesta y cuando son más atronadores los *olé*s y las palmadas haya unas palabras y unas bofetás". Fue descrito en diversas ocasiones por el cronista A. Velasco Zazo, quien refiere sus reservados, su cuasi clandestina ruleta de juego, o las actuaciones en el tablao. Una de sus camareras, La Gloria, fue protagonista del relato *Noche perdida* –Edit. El Cuento Semanal; Madrid, 1908- de Pedro de Répide donde se describe el ambiente reinante: "Había algunas mesas ocupadas por carreteros, acarreadores de verduras o de semillas desde los pueblos cercanos a la corte hasta la plaza de la Cebada, y esperaban en aquella diversión la hora de recogerse a su posada. Sus rostros y expresiones eran de los arrieros clásicos españoles. Aquellos hombres, en la monotonía del pueblo y del camino, sustentaban una ilusión más allá de la cuenta del tráfico, y aquel ideal de su estancia en Madrid cifrábase no más en poder pasar un par de horas en el café-cantante, cuyas mujeres constituían para ellos el colmo de la gracia galante y el dechado de todas las posibles voluptuosidades". Ya en nuestros días, José Blas Vega –*Los cafés cantantes de Madrid*, págs. 60 y stes.; Edit. Guillermo Blázquez; Madrid, 2006- nos sirve la noticia de que en su tablao y a la edad de ocho años debutó Encarnación López, "La Argentinita", así como que por él pasaron La Niña de los Peines, Ramón Montoya, Pena padre, El Mochuelo, Revuelta y otros artistas; como, por igual, resume su ambiente: "Era albergue nocturno de la chulapería, de los bohemios, de los provincianos, de los tratantes, de los pícaros más refinados, atraídos por la libertad que en él reinaba, por la alegría, por la fama del local, por las bebidas excitantes, por las mujeres fáciles y provocativas, y por sus camareras, que eran piropeadas al cruzar entre las mesas de mármol con las bandejas en alto, sostenidas con las yemas de los dedos. Y se sentaban a la vera de los parroquianos alternando con ellos. Entre todas ellas destacaba una camarera rubia llamada Manolita, que dio vida a un episodio de evocación casticista, cuando una madrugada cruzó la Puerta del Sol, arrebujada en la capa verde y bordada del dramaturgo Joaquín Dicenta.

¹⁹ "Maisón Dorée", en *Poesías completas*, T II, pág. 888; edit. Aguilar; Madrid, 1954.

Junto a las semblanzas literarias, merece la pena ser reproducido el único testimonio de artista flamenco que sobre los Machado ha llegado a nosotros, el del cantaor trianero Pepe el de la Matrona²⁰, quien los conociera:

Para mí eran los dos magníficos poetas. Ahora bien, al que yo conocí más de cerca y mejor fue a Manuel, que para mí guarda muchos valores poéticos y sobre todo valores populares. Era un hombre que vio perfectamente la raíz popular del cante y la hizo ver en sus poesías, trabajos, conferencias, tertulias, etc. Luego dijeron que era bastante de derechas, bueno, eso a mí no me importa, porque una cosa es la política y otra bien distinta es el arte. A Antonio lo conocí menos; él era un hombre silencioso, profundo, que se dejaba ver poco en los ambientes en que yo me movía. Luego dijeron que era uno de nuestros más grandes poetas de todas las épocas, cosa que yo me alegro; pero en nuestra parcela flamenca hizo muy poco, y a mí me da la impresión de que el flamenco le pareció poca cosa, como para tratarlo más en serio.

Mas sobre los testimonios literarios del padre y las semblanzas del “aficionao”, adentrémonos en una nota que nos parece fundamental para el tema propuesto, al que hace años dedicamos algunos artículos²¹, un amplio ensayo²² y todo un libro²³, trabajos que en su práctica totalidad asumimos y tema que, no obstante, la abundante bibliografía existente, a mi entender, reclama una mayor, detenida y conjunta atención estudiosa.

²⁰ En declaraciones a José Nevada en *Tierras del Sur*, nº 64; Sevilla, 1 de agosto de 1977.

José Núñez Meléndez (Sevilla, 1887; Madrid, 1980). Actuando desde los doce años, permaneció en activo hasta, prácticamente, la hora de su muerte. Cantaor enciclopédico y conocedor de cantes antiguos, algunos de raíz americana, que transmitió a las generaciones más jóvenes; ahí, pongamos por caso, su discografía *Tesoros del flamenco antiguo*, o su libro de memorias redactado por José Luis Ortiz Nuevo, *Recuerdos de un cantaor sevillano*; edit. Demófilo; Madrid, 1975. Para él, “el cante verdadero es un mensaje que llega y lastima a toda la gente sensible”.

²¹ Entre ellos, “Itinerario flamenco de los Machado”, en *Candil*, nº 9; Jaén, mayo junio de 1980.

²² “Antonio Machado y el cante jondo”, en *Cuadernos Hispanoamericanos*, nº 373; Madrid, julio de 1981. 33 págs.

²³ *El cante jondo en Antonio Machado (propuesta para una lectura andaluza)*, Edit. Demófilo; Córdoba, 1982.

En una entrevista, que sepa, no reeditada, “Hablando con los Machado”, que realiza Ángel Lázaro para *La Libertad*²⁴, periódico en el que escribe Manuel, manifiesta el periodista que, durante ella, “ha habido una sabrosa disertación de Antonio Machado sobre el cante andaluz y los varios registros que lo integran”.

Lástima que de esta intervención de nuestro poeta no recoja apreciación alguna de cierta extensión, la que hubiera facilitado nuestra intervención, por lo que una vez más, accedemos a los textos en los que, de un modo u otro, realiza muy puntuales y cumplidas referencias. Una parte amplia y representativa de la citada entrevista se destina al tópico andaluz por antonomasia, a la pandereta. En ella se dice:

Esa Andalucía de cartel para atracción de forasteros no es la nuestra; mas no por eso deja de inspirarnos cierto respeto. Porque ella contiene estilizaciones más o menos hábiles, más o menos degeneradas de aspectos muy esenciales de la vida andaluza. En contra de los viejos tópicos –digámoslo hoy, en que los más aspiran a nuevos y los menos, a originales–, caben dos posiciones. Una, la más vulgar, consiste en eliminarlos sistemáticamente, cuando no arrojarlos al cesto de los trapos sucios. Otra, menos corriente, porque requiere más calidad, consiste en convertirlos en objeto de reflexión, ahondar en ella hasta el núcleo vivo cuya cáscara son. Indagar la verdad y someterla a una reacuñación cordial que les infunda nueva vida. En este sentido –y solo en éste, entendamos bien–, el mejor teatro ha sido siempre arte de tópicos y máscaras conocidas.

Conviene recordar que, si bien estamos en tiempos en los que lo andaluz se alza como auténtica moda nacional –desde muy atrás, mediados de siglo y el movimiento costumbrista, será el teatro–, también existe un antiflamenquismo militante de vieja estirpe, despectivo²⁵ y hasta

²⁴ Madrid, 5 de noviembre de 1929.

²⁵ De ello nos puede servir el testimonio de José Zorrilla: “El 27 de septiembre de 1882–, harto de andar en Madrid [...], harto de toros muertos al volapié después de diez pases de pecho, diez de telón, diez arrastrados y diecisiete inclasificables [...] harto de berridos de gañotillo, los meneos de lupanar y los salvajes pataleos de lo que se llama cante y baile flamenco y harto de todo el garrulo discurso y guitarreros del ardillesco movimiento bárbaro tecnicismo de chulo que hoy priva, y harto, en fin, de espadistas y rateros sueltos, todo lo cual compone la espuma del vicio tolerado por la justicia y que mimado, celebrado y caído en gracia, constituye

combativo, del que participan no pocas figuras del 98²⁶, entre las que destaca el escritor Eugenio Noel, por cierto gran conocedor del cante²⁷. Pues bien, a mi juicio, con las apreciaciones antes transcritas, los poetas sevillanos cogen la pandereta por la membrana, por donde resuena el cascabeleo, para poner de manifiesto cuanto la misma, aunque distorsionada, participa de la realidad y precisa ser sometida a rígida reflexión. Con esta actitud, a mi ver, los Machado salen al frente de una posible crítica adversa sobre el asunto de su comedia; por lo que Antonio (¿) apostilla:

La Andalucía de pandereta, hay que repetirlo, no es la peor de todas. Hay otra burguesa, trivial, provinciana, tremendamente cursi. ¡Dios nos libre de ella!

Y Manuel, a la par que recalca la intención de los autores al escribir esta obra, los identifica ante ella:

Nosotros, andaluces, aunque no andalucistas, aspiramos [...] haber hecho una comedia que resuma alguna nota esencial del alma de nuestra tierra.

la base del carácter de nuestro pueblo y que los españoles somos el más gracioso del mundo”.

A lo que podemos sumar, entre centenares de citas fáciles de aportar, cuanto Refiere Clarín del año siguiente –*Un viaje a Madrid. Folletos Literarios I*, pág. 20; Madrid, 1886: “Cuando yo me marché de Madrid hace tres años, predominaba, si no en el arte, donde debiera estar el arte, el género flamenco: en los carteles de los teatros se leía: ¡Eh, a la plaza!, Torear por lo fino, y cosas así, todo asunto de cuernos, chulos y de cante; vengo ahora y me encuentro con cante, chulos y cuernos”

²⁶ Una actitud que les diferencia de los modernistas –Darío, Rueda, Villaespesa, Sánchez Rodríguez y un largísimo etcétera–. Para mejor conocer el enfrentado radicalismo noventaiochista bien podemos aducir, aunque precisa de ciertas matizaciones, el juicio que le mereciera a uno de nuestros etnógrafos más sobresalientes, quien, en la introducción que realizase a *Las inquietudes de Shanti Andía* –Edit, Caro Raggio; Madrid, 1972 –, de su tío Pío Baroja, intenta justificar la posición del narrador y el protagonista de la novela: “La reacción del muchacho vasco en el ambiente andaluz es un poco la reacción de Pío Baroja ante el flamenquismo, la gitanería y la chulapería, que, a finales del XIX, eran algo muy distinto a lo que son ahora y que llegaban a las puertas de Madrid. Hoy se alude a veces a la incompreensión del 98 por el flamenco. Pero hay que advertir que para los hombres jóvenes e inquietos de aquella época, la flamenquería y todas sus secuelas artísticas iban unidas a verdaderas lacras sociales: prostitución, matonismo, caciquismo, señoritismo, suficiencia y petulancia dentro de la propia miseria. Si el flamenco actual es cosa más desinfectada e incluso propia para el gran turismo y hasta la cátedra, esto es señal de que ha cambiado de modo considerable: se ha estilizado, como tantas otras cosas populares”.

²⁷ Al respecto, vid. *La hondura de un antiflamenco*, Eugenio Noel; Edit. La Posada, Ayuntamiento de Córdoba; Córdoba, 1995.

A lo que se suma el juicio de Antonio (¿):

hay que distinguir lo andaluz de lo andalucista. Si lo andaluz no tiene un valor humano universal, no vale la pena de escribirse.

Una constante en el pensar de nuestro poeta²⁸:

El regionalismo de Juan de Mairena. De aquellos que se dicen gallegos, catalanes, vascos, extremeños, etc., antes que españoles, desconfiad siempre. Suelen ser españoles incompletos, insuficientes, de quienes nada grande puede esperarse.

En otro lugar insistirá:

Según eso, amigo Mairena –habla Tórtoléz en un café de Sevilla –, un andaluz andalucista será también español de segunda y andaluz de tercera. Como suma el testimonio de sí mismo²⁹:

Cierto es, señores, que la mitad de nuestro corazón se queda en la patria chica; pero la otra mitad no puede contenerse en tan estrechos límites; con ella invadimos amorosamente la totalidad de nuestra gloriosa España. Y si dispusiéramos de una tercera mitad, la consagraríamos íntegramente al amor de la humanidad entera.

Mas, como expreso queda, parece que a los autores les preocupa que pueda considerarse su pieza teatral como un eslabón más del tópico teatral en moda, la comedia de temática andaluza de mayor o menor definición flamenca o cantaora y en la que, de alguna u otra manera, ya habían participado nuestros autores con *Las Adelfas*, 1928, aunque la misma, apresurémonos a decirlo, tenga como tema nuclear el donjuanismo. Un género que, por ese mismo tiempo³⁰, es denunciado

²⁸ *Prosas Completas*, Vol. II, pág. 2355, edición. de Oreste Macri; Edit. Espasa-Calpe, Fundación J. M. Lara; Madrid, 1988.

²⁹ *Juan de Mairena*, Cap. XXIX, “De un discurso político”.

³⁰ En su “Advertencia Preliminar” a *El alma de Andalucía en sus mejores coplas amorosas*, págs. 11-14; Tip. de Archivos; Madrid, 1929–, registra: “El pequeño mundo del cante *gitano* o *flamenco*, que ahora van ensanchando en Andalucía, con desdichada habilidad, los afanes de medrar a costa del turismo [...] Temía Machado, con sólido fundamento sin duda, que, al pasar de la taberna al tabladorillo

por el benemérito Francisco Rodríguez Marín, discípulo de Demófilo, en la cátedra del café cantante de Silverio, al tenerlo como producto artificial y degradado de fácil consumo nacional y exportación turística. Un teatro que, nuestros autores, en alguna ocasión ya habían calificado desdeñosamente; así, pongamos por caso, frente a la comedia de los hermanos Quintero *El genio alegre*, Antonio exclama: “Si esto es de verdad Andalucía, prefiero Soria”³¹. La autenticidad, algo que, desde el inicio de la redacción del texto preocupa a nuestro poeta, quien escribe a Pilar de Valderrama:

Quando la Membrives –hace ya tres años– nos pidió una comedia andaluza [...] planeamos una comedia con las máscaras esenciales del flamenco; una cantadora, un guitarrista, un viejo sensual y un joven enamorado. Y hubiéramos hecho una comedia realista, huyendo siempre del andalucismo de pandereta y muy semejante a la realizada, salvo una nota: la identidad de la Lola. Escrito estaba ya en gran parte el primer acto antes de conocerle. El propósito de sublimar a la Lola es cosa mía. Se me ocurrió a mí pensando en mi diosa y se exponía en la primera escena del segundo acto que te leí un día en nuestro rincón. A ti se debe, pues, toda la parte trascendental e ideal de la obra. Porque yo no hubiera pensado jamás en santificar a una cantaora.

Adrede he reproducido tan extensa cita para no escamotear el último y desconcertante párrafo desdeñoso de quien conocía, perfectamente y de forma directa, los ambientes flamencos: “Yo no hubiera pensado jamás en santificar a una cantaora”. ¿Cómo entender

del café los *cantaores* flamencos, éstos se *agachonasen* tanto, por halagar al público, más andaluz que *cañí*, que el cante gitano pereciera [...] Ciertamente, todo ello; y aunque otra cosa digan o pretendan los explotadores de la *Andalucía de pandereta*, que, para la *exportación* o para el *consumo turístico nacional*, andan contratando *niños* y reclutando *niñas* que luzcan sus habilidades allende y aquende, hay que reconocer que el neto *arte gitano* ha muerto, y que aún el híbrido *flamenco* está moribundo, y no lo salvarán, antes le ayudan a morir, esos exagerados y churruquerescos *jipios* con que presumen galvanizar el cadáver lírico de lo *cañí* sin *jonjona*, y hasta aflamencar lo que de su natío es meramente andaluz”.

³¹ Citamos por Gibson, Ian: *Ligero de equipaje*; Edit. Aguilar; Madrid, 1996.

En la entrevista que comentamos con Ángel Lázaro, nuestros autores pasan como sobre ascuas: “Los Quintero y Javier de Burgos tienen algunos [cuadros de costumbres y sainetes] realmente admirables –ahora recordamos *Los Mosquitos*– que apenas perderían nada, ni aún siquiera su hondo andalucismo, traducidos al mas correcto castellano”.

frase tan tremenda, sobre todo cuando, desde años atrás, corría con cuño legal la asquerosa sentencia de “carne de tablao la peor y la más cara”? De seguro que al poeta sevillano no se le escapaba que estas mujeres, en su inmensa mayoría nacidas del hambre y la secular explotación andaluzas, eran víctimas en la ciudades artificiales del más despreciable y depredador de los señoritismos, el que, precisamente, las encanallaba y hacia rodar prostitutas, manchadas de saliva y alcohol, por el fango de los más oscuros y abyectos lugares.

De cualquier modo, me parece claro, que nuestro poeta rechaza la juerga prostibularia y alcohólica de baja estofa, tal y como pone de manifiesto en “De un cancionero apócrifo. Diálogo entre Juan de Mairena y Jorge Meneses”:

Una reunión de borrachos aficionados al cante jondo que corren una juerga de hombres solos, a la manera andaluza, un tanto sombría.

Pero la reunión flamenca constituye un auténtico rito, algo radicalmente distinto, contrario, a la juerga burda, alcohólica, agachonada y chillona, como bien se recalca en la escena IX del acto I de *La Lola*:

... La copla
y la guitarra flamenca
usted lo sabe, no son
cosas de broma. La juerga
se entiende con cante jondo,
tiene función de iglesia
más que de jolgorio. No es
una diversión cualquiera,
donde se mete ruido
y se descorchan botellas.
Para alegrarse en flamenco
se ha menester mucha ciencia,
mucha devoción al cante
y al toque...

Y más. Se dice en la escena III de ese acto, donde se anota que estamos ante una manifestación que es mucho más que música:

- ¿Y es poco?
- Es mucho; pero no llega
a 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 solo
se dicen cosas flamencas.

Lo mismo manifestará nuestro poeta en verso propio, LXXVI de *Proverbios y Cantares*:

El tono lo da la lengua,
ni más alto ni más bajo;
solo acompáñate de ella.

Mas prosigamos nuestro discurso deteniéndonos en la también conjunta autocrítica³² a la pieza teatral *La Lola se va a los Puertos*:

Andalucía que ha sabido ser tantas cosas, asimilar tantos elementos exóticos, y donde tantos injertos raciales han prendido y dado flor y su fruto, no ha de avergonzarse de haber sido alguna vez un poco gitana. Porque esto solo quiere decir que es en Andalucía donde los gitanos han hecho algo más que golpear el hierro, traficar en burros –hoy lo hacen en automóviles desvencijados– y robar gallinas. Por lo demás, el cante hondo –cualquiera que sea su origen y circunstancia– y el arte de Chacón –que gloria tenga–, de Ramón Montoya y de Pastora Imperio, son algo tan andaluz, por lo menos, como la filosofía de Séneca y Averroes.

No son, precisamente, estos pensadores clásicos, según hace constar nuestro poeta en *Juan de Mairena* (XXXIV), especiales referentes de lo andaluz:

Séneca era un retórico de mala sombra, a la romana, un retórico sin sofística, un pelmazo que no pasó de mediano moralista y trágico de segunda mano. Toreador de la virtud le llamó Nietzsche, un teutón que no debía saber mucho de toreo. Lo que tuviera Séneca de paisano nuestro es cosa difícil de averiguar, y más interesante para los latinistas que para nosotros. Acaso en Averroes encontremos algo más nuestro que aprovechar y que pudiera servirnos para irritar a los neotomistas, que no acaban –ni es fácil– de enterrar al

³² ABC; Madrid, 7 de noviembre de 1929.

Cristo de Aristóteles [...] Nuestro punto de arranque, si alguna vez nos decidimos a filosofar, está en el folklore metafísico de nuestra tierra, especialmente, de la región castellana y andaluza.

Y exponentes máximos de “algo tan andaluz” son tres artistas de su tiempo, que citan: el glorioso e inmenso cantaor jerezano Don Antonio Chacón, “el Papa del cante”³³; el guitarrista fuente del toque flamenco, quien con su figura le marca un antes y después, Ramón Montoya, creador de la guitarra flamenca de concierto; y la Imperio³⁴, la genial bailaora, esposa que fuera del no menos genial mataor de toros, Rafael Gómez, “El Gallo”, todo un arquetipo de los gitanos toreros artistas, cuñado de Ignacio Sánchez Mejías. Por tanto, dos gitanos y un payo. Por cierto, como bien se ha dicho, la pareja formada por Chacón y Montoya, payo y gitano, constituyeron, “la comunicación más perfecta y completa que nunca hubo en la forma de cantar y acompañar”. Llegados aquí, precisa se nos hace una apostilla en la que no vamos a entrar en su desarrollo, pues nos ocuparía más espacio del que disponemos: nos resulta más que gráfico que uno de los tres artistas señalados por los Machado, Ramón Montoya, no fue andaluz de nacimiento, sino madrileño (3-XI-1897); desarrollando su profesión desde los 14 años en la capital de España –Cafés del Pez, Naranjeros, La Marina, o Villa Rosa–, hasta su fallecimiento, acaecido en 21 de junio de 1949. Supongo que nuestros poetas conocían la más que elocuente circunstancia del escogido como representante de “algo tan andaluz”, o –pregunto– ¿de “lo andaluz que ha alcanzado un valor humano universal”? Y más. A la Imperio hay que considerarla como exponente, digamos, de un madrileñismo flamenco, ya que con muy pocos años llegó, desde su Sevilla natal, a la corte, en unión de sus padres, domiciliándose en la calle de La Aduana, en la misma casa que Isabel Santos tenía su academia de baile, donde recibe la niña sus

³³ Jerez de la Frontera, Cádiz, 1869; Madrid, 1929. Guillermo Núñez de Prado, en *Cantaores andaluces. Historias y tragedias*, 1904, dice: “Es un alma de artista capaz de sentir la eternidad”.

³⁴ Pastora Rojas Monje (Sevilla, 1885; Madrid, 1979), de la que Jacinto Benavente diría, “Esta pastora vale un imperio”. Inspiro a Manuel de Falla *El amor brujo*, que estrenó en el madrileño teatro Lara, el 15 de octubre de 1915, y donde bailó y cantó acompañada de su hermano Víctor, Rosa Canto, Perlita Negra y María Imperio, más tarde conocida como María Albaicín. El libreto, de Gregorio Martínez Sierra, y la cartelería, influidos por la moda y a la búsqueda del gran público, califican a la obra como “gitanería en dos cuadros”. Por cierto, al día siguiente del estreno de *El amor brujo* –primera presencia española de lo que será el ballet flamenco–, Antonia Mercé, La Argentina, daba un recital de baile en el Ateneo madrileño.

primeras clases. A los quince debut en el salón japonés de la capital de España; y será Madrid, donde siempre estuvo domiciliada, el lugar de perfección y desarrollo de su arte con el que clamorosamente triunfa.

Mas antes de proseguir, merecen anotarse las contundentes afirmaciones que el amplio párrafo transcrito de la autocrítica contiene:

1. Que el folklore andaluz, que el cante de Andalucía, asimiló la cultura gitana.
2. Que no importa en demasía el origen racial de estas músicas y la cultura que proyectan.
3. Que lo andaluz es lo esencial y específico y, por tanto, lo gitano, lo modal, como ellos mismos ponen de manifiesto, remachando el concepto, en la propia autocrítica:

La Lola y Heredia, protagonistas de nuestra obra, son pareja de flamenco, de cante hondo. ¿Algo gitanos? De la cantaora sabemos que su padre tuvo una fragua en Córdoba; de Heredia, solo lo que su nombre nos sugiere. *Ellos han nacido en tierra andaluza.*

Y algo más. Los Machado, como ya lo fuera su padre, son pesimistas ante el futuro de este arte:

El cante hondo, como otras cosas hondas, no obstante apariencias más o menos circunstanciales, se va irremediamente. Cierto que, en su lugar, aparecerán otras cosas. ¿Mejores? ¿Peores? Para los progresistas del año setenta, los snobs de todos los tiempos, el cambio es, a fin de cuentas, ganancia, y lo último siempre lo mejor. Ellos se consolarán fácilmente con estos tangos argentinos, que a nosotros nos parecen destañados danzones cubanos, como éstos, a su vez, degeneraciones del más trivial *flamencoide* gitano. Pensemos, sin embargo, que las cosas tienen un momento poético interesante cuando, con el pie en el estribo, nos dicen adiós ¿Por qué no despedirlas amorosamente?

Conviene recordar, insisto, que este texto se escribe en plena efervescencia de la moda del teatro andaluz y de la etapa cantaora conocida como Ópera Flamenca³⁵; en unos años (1920-1929) en los

³⁵ Etapa comprendida entre 1920 y 1955, caracterizada, tras superar la época de los cafés de cante, por la búsqueda de grandes públicos con actuaciones en

que, dentro de la cartelera teatral madrileña, se encuentran numerosas obras con actuaciones profesionales flamencas, no ya en los entreactos, sino formando parte del argumento de las mismas, lo que constituye un reclamo y un aliciente más para los públicos y, en especial, la “afición”; así *La juerga*, de Francisco Oliver, o *Málaga, ciudad bravía*, *Los Chatos*, *Gitanos*, *Diego Corrientes*, *La Petenera* y todo un largo etcétera. Cuando, en la noche del 8 de noviembre de 1929, *La Lola* alza el telón en el teatro Fontalba, en el escenario del Pavón se está representando, desde el 28 de diciembre del año anterior, *La copla andaluza*, de Pascual Guillén Aznar y Antonio Quintero Ramírez, de tan dilatada permanencia en cartel y la que, incluso, fue llevada al cine al año siguiente. En ella, los artistas flamencos eran, a su vez, actores, los que, con cierta frecuencia se sustituían por otros –por el escenario pasó un gran número de profesionales, lo que provocaba la vuelta al teatro, de nuevo, de los públicos. Una experiencia teatral, económicamente muy rentable, que se mantuvo dos años en gira por toda España y, luego, Buenos Aires; una pieza que sería emulada por *Málaga tiene la fama*, *Mira qué bonita era*, o *El Valle de la Pena*, de Víctor Darriba y Pepe Marchena, el cantaor que, no obstante ser analfabeto, firma como coautor teatral. Y cuando *La Lola* se ofrece en los escenarios, se anuncia el eminente estreno en el Fuencarral de *El alma de la copla*, también de Guillén y Quintero³⁶, con el cantaor

teatros de gran aforo y plazas de toros, imponiéndose en ellas los cantes más livianos en los que reinan fandangos y fandanguillos –ya denunciados en el acto II, e. IV de *La Lola*: “... Se tocan / los fandanguillos de Huelva, / y gracias. Pero el flamenco... se ha menester mucha ciencia [...] Sabiduría (señalando al corazón) de aquí, / que es saber de penas”-, las orquestaciones, la desjerarquización de la guitarra, el gorgorismo y la filigrana bucal y, en suma, el imperio del couplet flamenco, un hacer que presidirá el Niño Marchena, José Tejada Marín. Su nombre proviene del hecho fiscal de que los espectáculos de variedades tributaban el 10%, mientras el 3% era lo legislado para la ópera. Un empresario avisado, Vedrines, optó por titular así a sus espectáculos cantaores; aunque según él: *-Dígame*, Madrid, septiembre de 1942-: “Esto de la Ópera Flamenca fue una ocurrencia de la madre de la Niña de los Peines; una frase que a ella se le ocurrió un día en plena animación de un ensayo en que su niña estaba en lo más culminante de unas seguidillas gitanas. Palmoteando entusiasmada, exclamó de pronto: ‘¡Olé y viva la ópera flamenca!’. Y así se denomina desde entonces el espectáculo, que fue uno de los éxitos más grandes de mi vida de empresario”.

La expresión alcanzó tal popularidad y arraigo, que propició la aparición, en 1929, de la revista flamenca de su nombre, *Ópera flamenca*, cuyo objetivo primordial, según publicitaba, era “defender los prestigios del cante andaluz”.

³⁶ Pascual Guillén (Valencia, 1889; ¿). Antonio Quintero (Jerez de la Frontera, 1893; Madrid, 1977). Especializados en obras teatrales “calés” de gran éxito de taquilla. A las referidas es preciso agregar *La Marquesona*, llevada al cine, en 1940, con participación de la Imperio, *Los Caballeros* (1932) y, ante todo, la que definen

Niño de la Huerta³⁷, la que es considerada como la segunda parte de *La copla andaluza* y, como ella, coronada por el éxito de públicos y taquilla.

Por cierto, y es algo que se suele olvidar en los estudiosos machadianos, cuando no andan sobre él como en ascuas. Para celebrar el éxito que constituyó el estreno de *La Lola*, un grupo de seis aficionados entre los que se encontraba José Antonio Primo de Rivera y otro jerezano, Julián Pemartín, quien, pocos años después, llegara a ser destacado falangista y flamencólogo, organizaron en el madrileño Hotel Ritz, en la noche del día 27 de diciembre, una fiesta flamenca que duró hasta la madrugada; en ella ofreció el agasajo a los autores “el joven abogado José Antonio Primo de Rivera”, quien les hizo entrega de un artístico álbum de firmas la egregia guitarra de Ramón Montoya, junto a las intervenciones cantoras del Pena hijo, Niño del Museo, Guerrita, Mojama, Isabelita, la Requejo, Manuel Martell, y las de los bailaores Rovira y la Trigueñita, miembros todos ellos del arte característico de la etapa conocida como Ópera Flamenca³⁸ y reiteradamente presentes en *La copla andaluza*.

No vamos a significar el gigantesco paso dado por estas músicas sureñas en menos de un siglo: desde, pongamos por caso, un paupérrimo tabanco bajoandaluz, con su mermada clientela de gitanos y campesinos sin tierras, a los engalanados salones del elegantísimo y minoritario hotel Ritz, uno de los de mayor lujo de Europa. El cante ha perdido el “carácter” que le subrayara Machado y Álvarez, “Demófilo”. Y a uno se le viene a la memoria, y a la pluma, tal vez sin querer, cierta escena del acto III de *La Lola*:

Le gusta el cante, aunque ya
mi canto no está de moda.
-¿De veras? ¿Y es cante hondo
lo de ustedes?
-Así lo nombran.
.....

como comedia en tres actos y un juicio final, *Morena Clara* (estrenada en el Cómico madrileño el 8 de marzo de 1935, representada en los dos bandos contendientes en la guerra civil), de enorme éxito su versión cinematográfica con Imperio Argentina y Miguel Ligeró como protagonistas.

³⁷ Su estreno fue el 20 de diciembre de 1929, con las actuaciones de Pena hijo, La Andalucita y, entre otros, Guerrita.

³⁸ Vid, entre otros, *El Heraldo* o *La Voz*; Madrid, 28 de diciembre de 1929.

Y porque el arte flamenco
empieza a ser cosa vieja.

También dará testimonio de ello el apócrifo Abel Martín (CLXXII, IV) con inigualable ironía y suma gracia:

¿Guitarras? No se estilan.
fagotes y cornetas,
y el gallo de la aurora
si quiere

Queda claro a mis ojos. Se señala, ya para su tiempo, y es aceptado por los públicos mayoritarios, un producto edulcorado, en compota, zumbón y danzón, un “flamencoide gitano” exento de la honda raíz humana existencial que le nutriera desde sus orígenes, como denuncian los protagonistas de *La Lola* (A I, E IX) con una acerada ironía no exenta de amargura:

- Esas canciones
tan tristes, desgarradas... ¡
-También
hay un flamenco en compota,
un moruno catalán,
gitano de Badalona,
para gente fina. Usted
se lo sabrá de memoria.

“Gente fina”, no los señoritos; sí quienes hacen posible el señoritismo, esa lacra de difícil erradicación. Algo que está meridianamente claro en el pensamiento de Antonio³⁹:

La verdad es que, como decía Juan de Mairena, no hay señoritos; sino más bien señoritismo, una forma entre varias de hombría degradada, un estilo peculiar de no ser hombre, que puede observarse a veces en individuos de diversas clases sociales, y que nada tiene que ver con los cuellos planchados, las corbatas o el lustre de las botas.

Un señoritismo sureño, huero, perezoso y analfabeto se denuncia en *La Lola*, cuya protagonista, símbolo del cante jondo, desprecia a ricachos y señoritos que la cortejan para unirse a otro símbolo flamenco, el guitarrista Heredia:

³⁹ En “Madrid, baluarte de nuestra guerra de independencia”, *Servicio Español de Información*; Madrid, 1937.

Me cargan los señoritos
de nuestra tierra. Son vanos,
fríos de cuello... Confunden
la ligereza de cascos
con la gracia; la indolencia
con la elegancia. Esos gansos
que desprecian cuanto ignoran
-y son el Espasa en blanco-
no me interesan.

En una España cubierta de andrajos, la sombra de Don Guido permanece.

Una segunda nota, a nuestro juicio, de no menor interés, pues en ella se habla del mestizaje de lo andaluz y gitano, extraemos de la entrevista citada que los Machado sostienen con Ángel Lázaro, donde se dice:

conviene distinguir. Lo flamenco, propiamente hablando, es lo gitano; pero lo gitano en Andalucía, lo gitano complicado con lo andaluz. Esto se ha dicho muchas veces y acaso con razón. Lo que no se dice siempre, porque muchas veces se olvida, es que lo andaluz está y ha estado siempre complicado con algo. Lo puramente andaluz, o no existe, o es prácticamente la facultad de complicarse con algo, de similares elementos exóticos. Por eso nosotros, sin meternos en honduras, llamamos andaluza a esta comedia, cuyo protagonista es una pareja de cante hondo, sin pretender con ello agotar lo andaluz, ni siquiera lo flamenco.

De aquí que, aunque de compleja realización, consideren necesaria una distinción entre lo castizo andaluz, lo popular, de lo virtuoso profesional. Por lo que insisten, reconociendo al flamenco, como ya lo hiciese Demófilo, su padre, como un arte propio de cantaores: “Tampoco se puede desdeñar el tablao, y mucho menos a los profesionales, porque

todo artista será siempre un profesional”. “...la copla se lleva / en el corazón. El arte / consiste en echarla fuera”⁴⁰.

⁴⁰ *La Lola se va a los Puertos*, Acto II, Escena I.

Y, llegados aquí, bien valdría recordar, cuanto de rito descubre y expone Antonio Machado, en la celebración flamenca sobre el tablado (*Juan de Mairena*, cap. XLI)⁴¹, donde se oficia todo un infortunio, o una tragedia moderna, “el drama de un pueblo que canta jondo”⁴². Sobre él, insistirá Antonio⁴³:

Este trágico cantar andaluz, ese cantar tan nuestro, tan familiar a nuestra lírica que aún no hemos reparado en su profunda originalidad.

“... y era el amor, como una roja llama [...] y era la muerte, al hombro la cuchilla.” Son sus rotundos y definidores versos en “Cante hondo”. Con más ángel y alada expresión se dirá lo mismo en *La Lola* (A III, e VI):

- para eso se ha menester
una concepción flamenca
del mundo y decir
con gracia dos cosas serias.
- ¿Y es una?
- ¡Tu cuerpo, niña!
- ¿Y la otra?
- ¡Réquiem eternam!

Mas quede aquí esta somera indagación con sus reflexiones, a la par de anotar que no pocas interrogantes quedan abiertas. Finalizo haciendo mía una descreída y sentenciosa solearilla de nuestro poeta; la que, por cierto, a mi ver y oír, como otras muchos poemas breves suyos, incluso los más que rotula como canciones e, incluso, soleares, a los que resulta imprescindible reconocer su alta calidad literaria y

⁴¹ “Lo clásico en el tablado flamenco es el jaleador, que recuerda el coro de la tragedia antigua, el llenar los silencios de la copla y de la guitarra con su *¡Pobrecito!* o su *¡Hay que quererle!* Pero es mucho más sobrio, y contrasta por lo piadoso y afectivo –este coro flamenco y reducido–, con aquel terrible y a veces superfluo jaleador del infortunio clásico: *¿Adónde irás, Edipo?... Ahora sí que te han jorobado, Agamenón*, etc. Y es difícil, digámoslo también, que podamos gustar de la tragedia sin olvidar un poco el fondo sádico que nosotros, hombres modernos, hemos descubierto –o imaginado– en la compasión”.

⁴² Tuñón de Lara, Manuel: *Antonio Machado poeta del pueblo*, 2ª edición, pág. 130; edit, Laia; Barcelona, 1975.

⁴³ “Los trabajos y los días. Esencias. Poesías de Pilar de Valderrama”, en *El Imparcial*; Madrid, 5 de octubre de 1930.

hondura de pensamiento, no reflejan “jondura” o, en todo caso, no rasminan, o son de muy escaso aroma flamenco⁴⁴, cuando, algo que reiteradamente ocurre en sus soleares cortas, renuncia al gran sabor de los dos primeros:

Confiemos
en que no será verdad
nada de lo que pensemos.

⁴⁴ Tales aseveraciones de muy abierto debate, reclaman un riguroso análisis y todo un espacio mayor del que disponemos, a pesar de la gran extensión de la nota, teniendo en cuenta, fundamentalmente, el testimonio de la información discográfica. Junto a ello, queden, por ahora y con toda provisionalidad algunas escuetas anotaciones. Así, simplificando en exceso, si nos aproximamos a las letras de Manuel Machado, nos encontramos, pongamos por caso, con esta soleá: “Tu calle ya no es tu calle, / que es una calle cualquiera, / camino de cualquier parte”. Un texto que dice y cuenta con grandeza, lo que parece cosa nimia –“Aquí no hay nada que ver, / porque un barquito que había / tendió la vela y se fue”, nos canta otra grande de autor desconocido, lo que le confiere el honor de haber sido adoptada como anónima ya en vida del poeta, y cantada, como otras muchas suyas y desde hace años, por numerosos artistas flamencos y para el “palo” en el que fue escrita. En cambio, las, digamos, “letras” –en especial, soleares– de Antonio, más sentenciosas y metafísicas, menos narrativas en su testimonio directo, no tuvieron, ni tienen, tal acogida cantaora. Así, que sepa, la primera vez que un poema machadiano –no, insisto, una de sus letras– se alza en cante, fue por el notable bailar castellano Vicente Escudero, quien, en los años sesenta, grabó en Estados Unidos –*Flamenco!*, Columbia Records, 1961 y por romeras, con buen gusto flamenco y forzando el texto literario, el final del poema LIX de *Soledades, Galerías...* –“Anoche cuando dormía / soñé, ¡bendita ilusión!, / que era Dios lo que tenía / dentro de mi corazón...”: “Soñé yo anoche, / anoche soñé yo, / anoche soñé yo, / que Dios me hablaba, / que Dios me hablaba; / yo soñé que me oía, / yo soñé que me oía, / soñé que soñaba...”. Al final de esa década, 1969, Enrique Montoya, con la guitarra de Paco de Lucía, realizan “Coplas elegíacas”, XXXIX de *Soledades...* Al año siguiente, 1970, en *Flamenco romántico* –Discophon– graba Montoya dos textos con sabor flamenco muy personal y a ritmo de vals, “Sobre el olivar”, que también titula “Apuntes” y “Guadalquivir”, de *Nuevas canciones*, CLIV. Los tres textos volverán a estar presentes en *Sus mejores grabaciones en discos*, Discophon (1971-72), V. 2; 1999. Luego, 2006, *La palabra más tuya*, compendia los ya anotados “Apuntes”. Con posterioridad, 1974, la cantaora emeritense Lola Hisado, en el LP, *Poetas hondos y Cante jondo* –CCFC–, canta por peteneras “¡Ay del que llega sediento” (“Coplas elegíacas” XXXIX, *Canciones*) y, por bulerías, dos poemas: “Moneda que está en la mano” (*Soledades...* LVII-II) y “En el corazón tenía”, (*Soledades*, XI). El granadino Enrique Morente, en 1977 y en su disco *Despegando* también CBS-Sony, 96, canta por bulerías con la guitarra de Pepe Habichuela “Yo escucho los cantos”, título que da a “Recuerdo infantil”, de *Soledades...* (V). En 1979, el también cantaor granadino, Alfredo Arebola incluye en su LP *La voz de los poetas andaluces* –Musimar– “Moneda que está en la mano” –“Consejos” LVII de *Soledades...*, por martinete y debla. En 1983 –Emi–, *Con alma. A los poetas andaluces*, Los Romeros de la Puebla, aflamencan el poema que Antonio Machado dedica a Juan Ramón Jiménez en *Campos de Castilla* CLII, “El jardín tenía una fuente”, y “He andado muchos caminos”, de *Soledades* II.

En *Agua limpia* –Pasarela–, 1988, el sevillano de Carmona Juan Parrondo, incluye por tangos “Verdes jardinillos”, de *Soledades...* XIX. Cante que reedita en su disco *Flamenco de casta*, 2002.

En ese mismo año, 1988, Alfredo Arrebola vuelve a grabar poemas de Antonio Machado; en esta ocasión un LP íntegramente dedicado, *Cantes a los poemas flamencos de Antonio Machado* –Fornuz, 1989 y Fods Records, 1990–, el primero que con tal extensión ve la luz, donde se incluyen textos de *Soledades*, *Campos de Castilla* y *Mairena* –“Sevilla te vio nacer” (sexta estrofa de CLXXII: “La vi un momento asomar”), “Los olivos” (*Campos de Castilla*, CXXXII), “En el corazón tenía” (fragmento de “Yo voy soñando caminos”, *Soledades*, XI), “La sed que siento”, de *Soledades*, XXXIX, “Coplas elegíacas”), “Caminante no hay camino” (*Campos de Castilla*, CXXXVI, “Proverbios y Cantares”, XXIX) y “Moneda que está en la mano” (*Soledades*, LVII) por peteneras, liviana, polo, tientos y cantes mineros; incluye, además, quizás por error: “Crece el fuego con el viento”, de Manuel Machado. “Moneda que está en la mano”, como queda dicho, ya fue grabada en el LP *La voz de los poetas andaluces*. En 1991 y dentro del disco *Poderío* –Odeón–, Romero San Juan canta como canción a flamencada “Coplas mundanas”, *Soledades* XXX.

Carmen Linares, también en 1991, en el CD *La luna* en el río –Ethnic–, “El sol” (“En el corazón tenía”, de *Soledades*, XI) Por igual, graba para Hispavox “Yo voy soñando caminos” (*Soledades*, XI), por bulerías.

Pepe Suero –Senador–, *Recuerdos de niños*, 1992, ofrece una versión a flamencada de “La Saeta”, *Campos de Castilla* CXXX, con base en la conocida musicación de Serrat, que estrenara Salvador Távora y, cantaran, entre otros artistas, más o menos jondos: El Pele, Brenes, Lolita, Jara y Granito o El Lebrijano.

En 1996, Vicente Soto, “Sordera”, “Romance del olor marino”, en el LP *Jondo espejo gitano*, donde canta “Una noche de verano”, de *Campos de Castilla*, CXXIII. El LP contiene otros cantes con textos de Manuel Machado.

En 1997, Calixto Sánchez, en *De la lírica y el cante* –Pasarela–, “Proverbios y cantares” (“El que espera desespera”, *Campos de Castilla*, XXX), por fandangos.

En el mismo año, 1997, La barbería del Sur, grupo tenido como exponente del llamado Nuevo flamenco, graba “Sediento” (“Coplas elegíacas”, *Soledades...* XXXIX) en el disco *Algo pa nosotros*, Nuevos medios.

En 1999, Vicente Soto, “Sordera”, graba en su CD *Entre dos mundos* “Una mañana de otoño”, parte del romance de “La tierra de Alvargonzález”, *Campos de Castilla* CXIV; así como, 2006, en *La palabra más tuya*.

Calixto Sánchez, en 2001, comercializa un CD íntegramente dedicado a la poesía de A. Machado –Pasarela– intitolado *Retrato flamenco*, con una serie de cantes muy poco convencionales en él: “Retrato flamenco” (*Campos de Castilla* CXIV), por sevillanas; “Recuerdo infantil” (*Soledades* V), por bulerías; “Coplas a Guiomar” (*De un Cancionero apócrifo*, CLXXII), por nanas; “Una noche de verano” (*Campos de Castilla*, XXIII, a la que encabeza, “Señor ya estamos solos”, *Campos de Castilla*, CXIX), por milongas muy personales; “Campos de Soria” (*Campos de Castilla*, CXIII), romance; “A un olmo seco” (*Campos de Castilla*, CXV) –recogido, posteriormente, 2006, en *La palabra más tuya* y *Los cantes de ida y vuelta*, 2012–, rumbas; “Llanto de las virtudes y coplas a la muerte de Don Guido” (*Campos de Castilla*, CXXXIII) chufas y bulerías; “Dices que nada sea crea” (*Proverbios y cantares*, XXXVI), soleá. Miguel López, en su CD. *La voz del flamenco*, 2007, “Canto a los poetas”, por granaínas, “Camino de los Campos”, (“He andado muchos caminos”, *Soledades*, II), Camarón de la Isla, con Juan Manuel Serrat y la colaboración de Jarcha, “La saeta” (*Campos de Castilla*, CXXX), en el CD póstumo *Reencuentro*, 2008 –Universal.

Cantores de Híspalis –Universal–, 2010 “Las moscas” (*Soledades*, XLVIII), en CD 35 años de éxitos. *La gran fiesta de las sevillanas*.

Curro Lucena en su CD *40 años y sigo aprendiendo*, 1977-2012 canta por soleares de Cádiz una tanda: “Moneda que está en la mano” (“Consejos” II), “¿Tu verdad? No, la verdad” (*Proverbios y cantares*, LXXXV), a las que sigue para cerrar la espléndida de Manuel Machado, “La vida es un cigarrillo, / humo, ceniza y candelá”.

Quede, como conclusión provisional, la escasísima aceptación cantaora de las soleares de nuestro poeta, así como se cantan por flamenco numerosos textos suyos que no tuvieron en su redacción tal intencionalidad, ni de servir de vehículo para estas músicas: bulerías, mayormente, tangos, tientos, cantes de ida y vuelta, etc., etcétera.