

DE LOS CANTOS POPULARES AL CANTE FLAMENCO: TESTIMONIOS DE VIAJEROS FRANCESES EN ESPAÑA DURANTE EL SIGLO XIX

FRANÇOISE ÁVILA
UNIVERSIDAD DE PARÍS

Una aproximación ocasional de los relatos de viajeros franceses y francófonos que se dirigieron a España en el siglo XIX me ha llevado a investigar lo que en realidad ellos habían oído del canto popular, ese canto popular que, en parte, engendró en Andalucía el cante flamenco de hoy.

He excluido los muy numerosos testimonios sobre el baile a fin de limitar este trabajo y también porque el baile pudo ser muy fácilmente descrito y a él se refiere una importante iconografía.

Por el contrario, a falta de transcripciones y de reproducciones sonoras es difícil hacerse una idea de la manera de cantar los españoles de la época y, en particular, de los andaluces. Sin conceder una fiabilidad excesiva al oído francés (y veremos que era bastante poco sensible), podemos pensar que todo testimonio de oyente no español - y por tanto no familiarizado con este tipo de canto- tiene su mérito.

Además, el corpus que representan estas cincuenta obras tal vez no es muy accesible al público aficionado.

Con el pesar de que nuestros compatriotas hayan estado interesados mucho más por la tauromaquia y el *garrote vil* que por el canto, les dejo la palabra.

(Conviene tener en cuenta que los viajes -que no siempre están fechados- a veces han precedido en mucho a la fecha de edición de su relato. Finalmente, indico que algunos elementos biográficos sobre gran número de ellos me han sido proporcionados por el agradable libro de Bartolomé y Lucile Bennassar⁽¹⁾).

"LOS ESPAÑOLES CANTAN DEMASIADO CON LA GARGANTA"

El interés de los franceses por el país vecino no nace naturalmente con el romanticismo, pero los viajeros del XVIII se muestran bastante poco sensibles al arte popular.

En el último tercio de este siglo, Jean-Marie Fleuriot⁽²⁾ y Chrétien Auguste Fischer, quedaron encantados por la expresividad de los danzantes (¡y las danzantes!) de bolero

¹ Bartolomé y Lucile BENNASSAR, *Le voyage en Espagne. Anthologie des voyageurs français et francophones du XVIe et XIXe siècle*, París, Laffont, 1998.

² Jean-Marie FLEURIOT, *Voyage de Figaro en Espagne*, Saint-Malo, 1784, p. 175 y ss.

y de fandango. Fischer indica que se encuentran métodos impresos "para aprender el ayre bolero en la guitarra y arreglar la voz"⁽³⁾.

El canto es, pues, mencionado como acompañamiento del baile, pero este viajero también oye en la región de Valencia unas "canciones acompañadas de la guitarra (que) son coplillas amorosas, hechas sobre el terreno: están faltas de expresión poética, y a menudo incluso de sentido. Pero hay una clase particular de músicos que se parecen bastante a los *Improvvisatori* de Italia, si no respecto al talento, al menos en cuanto a la forma"⁽⁴⁾.

He retenido este testimonio por el carácter de aquellas "coplillas" improvisadas o que parecen serlo y por esa "especie particular de músicos" que las cantan. Pero nada se dice sobre su manera de cantar y podemos pensar que no había llamado la atención al viajero.

Otros, por el contrario, y bastante antes que él, como Madame d'Aulnoy, encontraban que los españoles "cantaban demasiado con la garganta"⁽⁵⁾.

En la misma época que Fischer, Jean-François Peyron encuentra que el ciego del albergue de Lumbreras "canta con la nariz"⁽⁶⁾. Así mismo, Jean-François Bourgoing nota que en aquellos "airecillos que (los españoles) llaman *tonadillas* y *seguidillas* (...) las modulaciones son poco variadas"⁽⁷⁾. Peyron encuentra en principio "monótono" lo que oye cantar en Cádiz, pero añade "pocos extranjeros pueden cantar sus seguidillas, cuyo canto parece al comienzo monótono y sin inflexión, pero el salero y gusto que los españoles saben poner en ellas es inimitable"⁽⁸⁾.

De estas observaciones de viajeros, a los que su época dictaba otros intereses, entresacamos algunos elementos interesantes: una particular manera de cantar (desagradable para los oídos franceses), que aparece monótona (al que no hace el esfuerzo de analizar su diversidad), pero que resulta difícil de reproducir. La suma de coplas sugiere la improvisación por "una particular clase de músicos" y, finalmente, la concentración frecuente de estos elementos en Andalucía.

"¡QUÉ LÁSTIMA QUE SEA FRANCÉS!"

A comienzos del siglo XIX el turismo francés en España es esencialmente militar. Pero a pesar de la situación de guerra que frecuentemente es el objetivo de sus relatos, los franceses no son insensibles a los bailes populares que a menudo parecen práctica corriente, incluso en tiempo de guerra, sobre todo en Andalucía.

Estos hombres no son todos militarotes, algunos incluso cumplen una función más bien paramilitar como Sébastien Blaze⁽⁹⁾ y Antoine Fée⁽¹⁰⁾, los dos farmacéuticos de los ejércitos (*¿de los que "gastan pistola"...*, según la *letra* de la alegría...?) observan y

³ Chrétien Auguste FISCHER, *Voyage en Espagne aux années 1797 et 1798*, París, Duchesne et Leriche, 1801, p. 201 y 202.

⁴ *Ibid.* p. 235.

⁵ Mme. d'AULNOY, *Relation du voyage d'Espagne*, París, Klincksieck, 1926, p. 496.

⁶ Jean François PEYRON, *Nouveau voyage en Espagne fait en 1777 et 1778*, París, P. Théophile Barrois jeune, 1782, p. 146.

⁷ Jean François BOURGOIN, *Nouveau voyage en Espagne ou tableau de l'état actuel de cette monarchie*, París, Regnault, 1789, p. 307-308.

⁸ J. F. PEYRON, *Nouveau voyage...* p. 248.

⁹ Sébastien BLAZE, *Mémoires d'un apothicaire sur la guerre d'Espagne pendant les années 1808 à 1814*, París, Lavocat, 1828.

¹⁰ Antoine FÉE, *Souvenirs de la guerre d'Espagne*, París, Berger Levrault et fils, 1856.

describen aquellos bailes que les encantan. Los comparan con los que admiraban los romanos en Cádiz. Rocca insiste en su origen oriental⁽¹¹⁾.

La participación del público, que será un componente del futuro flamenco, es varias veces observada. Por Alexandre de Laborde: "Apenas la guitarra y la voz, a cuyo sonido se ejecutan (los bailes), se oyen en un baile o en el teatro, un susurro de placer parte de todos lados: los rostros se animan, los pies, las manos, los ojos de todos los asistentes, incluso los más graves, se ponen en movimiento; es imposible describir la impresión que resulta de ellos"⁽¹²⁾. Sébastien Blaze nota igualmente que los espectadores "se identifican con los faranduleros, les siguen con la vista y el gesto y, desde su sitio, imitan las diferentes posturas de esa danza voluptuosa". Nuestro boticario da testimonio de la situación totalmente marginal de los gitanos y se interroga sobre su origen. Su origen hindú entonces es ignorado y su tez oscura atribuida a "un resto de sangre de los moros"⁽¹³⁾.

La mayor parte de las evocaciones de bailes mencionan los instrumentos que los acompañan: la guitarra, casi siempre, pero también el violín, el pandero o las castañuelas.

La Dixmérie da, lo señalo para los aficionados, una descripción muy completa de la *zambona* ⁽¹⁴⁾.

Algunos viajeros mencionan el canto como acompañamiento del baile: "cantan un aire popular que se añade al efecto del baile" observa lord Blayney, hecho prisionero por nuestros compatriotas en Cádiz en 1810 y del que adjunto algo abusivamente la obra (publicada en francés bajo el seudónimo de Albert Savine)⁽¹⁵⁾.

Finalmente, no me resisto al placer de citar un poco ampliamente a Amade. Este antiguo comisario de guerra adjunto es alojado en Madrid en 1808, en casa de un huésped que no le dirige la palabra. Hace reparar una vieja guitarra encontrada en su apartamento y, cada noche, canta acompañándose la arieta *del Caballo*, muy en boga por entonces en España (*El Contrabandista*). "Ensayaba, pues, y sin sospecharlo, el famoso talismán. Mi huésped por casualidad había reunido en su casa algunas personas conocidas; yo imitaba cantando las inflexiones de voz forzadas y la pronunciación de los andaluces que estarían en general enfadados por hacer cosas naturalmente" (la puerta se abre) (...) "Yo pasaba al romance, otra clase de música muy apreciada en la Península. Si este pueblo presuntuoso supiera que toma este género de los moros, y que más tarde Italia lo perfeccionó para él, tal vez no lo apreciaría con tantas delicias; pues no le gusta nada de lo que es extranjero. Cuando hube acabado, se aplaudió con un ligero murmullo, y una de las mujeres de la asamblea exclamó suspirando: *¡Qué lástima que sea francés!*" ⁽¹⁶⁾.

Retengamos de esta anécdota, además del testimonio que aporta sobre el patriotismo de los madrileños, la observación a que se dedica el comisario de guerra adjunto, de una manera de cantar particular de los andaluces, así como de la comunicación que se establece entre el público y los artistas.

¹¹ M. de ROCCA, *Mémoires sur la guerre des Français en Espagne*, París, Gide fils, 1814, p. 166.

¹² Alexandre de LABORDE, *Itinéraire descriptif de l'Espagne*, París, Nicolle et Lenormand, 1808, t. V, p. 340.

¹³ S. BLAZE, *Mémoires d'un apothicaire...*, t. II, p. 24.

¹⁴ LA DIXMÉRIE, *Lettres sur l'Espagne ou essai sur les moeurs, les usages et la littérature de ce royaume*, París, Libr. économique, 1810, p. 102.

¹⁵ Albert SAVINE, *L'Espagne en 1810. Souvenirs d'un prisonnier de guerre anglais*, París, Louis Michaut, 1909, p. 100.

¹⁶ AMADE, *Voyage en Espagne ou lettres philosophiques contenant l'histoire générale des dernières guerres de la péninsule*, París, Ancelin et Pochard, 1823, t. II, p. 55.

LA ESPAÑA DIFERENTE

Dado por terminado el episodio napoleónico -que sin embargo inició incontestablemente un nuevo interés por España- el romanticismo va a marcar un giro muy analizado por Jean-René Aymes⁽¹⁷⁾ así como por Bartolomé y Lucile Bennassar: los viajeros "buscan una España 'diferente', se deleitan con los arcaísmos del país, juegan a asustarse, fuerzan las ocasiones de aventuras. Van derechos al sur, hacia la Andalucía soñada, convertida en objetivo privilegiado de su búsqueda". En "esta búsqueda a toda costa de lo pintoresco"⁽¹⁸⁾, el baile va a ser objeto de un interés particular, mucho más que el cante que casi nunca es buscado en cuanto tal.

En el que acompaña a los bailes es de nuevo identificado el elemento desagradable al oído. Lo que expresa perfectamente Agustín Challamel: "Me gustan con pasión los bailes españoles (...). Son ejecutados con la música de los romances (...). La pena es que los bardos, que los dicen a pleno aire, tienen la detestable costumbre de nasalizar horriblemente. A menos que se conozca perfectamente la lengua española, es difícil comprenderlos bien. Nuestro cantante-danzante poseía este defecto en grado sumo, con su voz chirriante, brusca, estridente, como los sonidos que el cieguécito sacaba de su guitarra"⁽¹⁹⁾.

Fuera del acompañamiento de las danzas, y en los entornos más diversos, la impresión es la misma. Edmond Boissier, a quien la botánica arrastra en 1837 a las montañas de Andalucía, asegura que "cada campesino andaluz sabe de memoria una multitud de esas coplillas de las que algunas no están faltas de gracia y a veces esconden bajo su simplicidad algún rasgo picante y espiritual; las cantan todas con un aire constantemente el mismo, la *Rondeña*, cuya modulación melancólica es bien conocida por todos aquellos que han vivido en el sur de España"; después evoca el ocio de los guardianes de la mina de Berja (Almería): "Jugaban a las cartas, cantaban, bailaban el fandango con horribles *gitanas* que venían de los pueblos vecinos, mientras que uno de ellos, como un verdadero amateur o *aficionado*, punteaba la guitarra horas enteras, con los ojos medio cerrados y repitiendo sin cesar, en su ensueño, monótonos estribillos"⁽²⁰⁾.

Emile Bégin que visita España dos veces, a partir de 1822, con ojos de arqueólogo y no tiene interés más que para la música clásica, no ha oído más que "los ra ra y los crin crin de las guitarras de cuerdas dobles, la voz ronca de las sirvientas de cabaret y el canto monótono de los muleros"⁽²¹⁾.

El delicado Astolphe de Custine, viajando por España unos diez años más tarde, "acostumbrado a las frases regulares y ampliamente dibujadas de la música italiana" encuentra que "los andaluces cantan con una voz de la garganta, una voz chillona que aborda atrevidamente entonaciones falsas"; pero agrega: "Sin embargo he notado algunas melodías voluptuosas o cómicas en el último grado. La mayor parte de los motivos están en el tono menor, el único que pinta bien la tristeza apasionada y los tormentos del amor desdichado; la melancolía del modo, contrastando con la rapidez de los

¹⁷ Jean-René AYMES, *L'Espagne romantique (témoignages de voyageurs français)*, Paris, A. M. Métaillé, 1983.

¹⁸ B. et L. BENNASSAR, *Le voyage en Espagne...*, p. XIII.

¹⁹ Augustin CHALLAMEL, *Un été en Espagne*, Paris, Challamel, 1853, p. 111, 112 y 116.

²⁰ Edmond BOISSIER, *Voyage botanique dans le midi de l'Espagne pendant l'année 1837*. Paris, Gide et Cie., 1839-1845, p. 65 y 158.

²¹ Emile BÉGIN, *Voyage pittoresque en Espagne et en Portugal*, Paris, Belin-Leprieur et Morizot, 1852, p. 261.

movimientos, es precisamente lo que hace el carácter particular de la música española cuyos ritmos son alegres hasta lo burlesco, y los tonos melancólicos hasta el dolor"⁽²²⁾.

En cuanto a Charles Didier escucha, al caer la noche, cerca de Almería, a unos carabineros que entonan *coplillas*. "La *coplilla* es un romance de cuatro versos, más frecuentemente improvisada y cantada, ya sea alegre o triste, con un aire invariable; este aire sacramental es una cantilena monótona un poco salvaje, a menudo falsa, y sólo se vale de la originalidad que constituye el color local"⁽²³⁾.

En este espectáculo baile-canto, los gitanos están muy presentes y muy observados por los viajeros franceses quienes a menudo destacan su gracia, más frecuentemente su sensualidad, como Alejandro Dumas (que se deja llevar por curiosos fantasmas incestuosos viendo bailar a los gitanos de Granada). Antes de los "adioses metálicos", el autor de *Los tres mosqueteros* nota que el joven gitano que se disponía a bailar con su hermana "silbaba un aire con melodías extrañas y que pertenecían más bien a la serpiente que al hombre" y, un poco más adelante, que "el padre se puso a cantar aquella misma canción bohemia que se encuentra constantemente en España, cuyo aire no me he podido hacer anotar por ningún músico". "El cante acompañado de silbidos agudos", que Dumas ya había observado en Sevilla algún tiempo antes, es la única mención en mi documentación de tal particularidad del cante gitano⁽²⁴⁾.

También Desbarolles, el compañero de Dumas a lo largo de este viaje de 1846, consagra largos pasajes de su relato a los gitanos cuyo origen ignora. Más sensible a la música que Dumas, él señala que "una voz gangosa se eleva y dice palabras desconocidas; es un *gitano* que canta y da la señal del *vitoz*, que se danza con la voz". Asimila este canto a los "aires monótonos de los *gitanos* de España que cantan todavía melancólicamente los *arrieros* cuando caminan en la fresca noche a la dudosa claridad de las estrellas (y que) vienen evidentemente de Egipto". Estos romances "monótonas y lastimeras, (que) ordinariamente terminan con temblorosas modulaciones que encontramos en los cantos árabes", John Bailly, el guía inglés de Sevilla, las había aprendido de los gitanos⁽²⁵⁾.

Charles Dembowski, otro viajero francés (aunque de padre polaco y de madre italiana) que visita España entre 1838 y 1840, al dedicarse en particular a la descripción de los bailes, observa: "la canción popular está (...) íntimamente ligada al baile en España". Da un ejemplo describiendo la *manchega* que sería una especie de *fandango*: "los guitarristas rasguean un rico arpegio en el, que sirve de preludio al canto, después tararean en voz baja el primer verso de la copla que se proponen cantar: a menudo suelen repetirlo de la misma manera durante las cuatro primeras medidas del aire. Entonces el silencio de la voz, y tres nuevas medidas de rasgueo sobre las guitarras. Desde que comienza la cuarta, entonan la copla cuyo verso habían tarareado". Y añade: "Sólo desde que me mezclo con el verdadero pueblo he conseguido sentir todo lo que había de encanto escondido en (...) la frase ya triste, ya juguetona de la gran familia de la canción española". Son reacciones netamente más positivas que las que hemos notado hasta el presente en nuestros compatriotas. Pero la impresión se inclina de nuevo hacia lo insoportable en la audición de un gitano de Málaga, carnicero de oficio: "A pesar de un raro talento con la guitarra, y a pesar de su bella voz, era detestable escu-

²² Astolphe de CUSTINE, *L'Espagne sous Ferdinand VII*, París, Ladvocat, 1838, p. 25.

²³ Charles DIDIER, "L'Alpuxarra", *La Revue des deux mondes*, t. XI, 1845, p. 513.

²⁴ Alexandre DUMAS, *Impressions de voyage, de Paris à Cadix*, París, Calman Lévy, 1888, p. 283, 285 y 236.

²⁵ Adolphe DESBAROLLES, *Deux artistes en Espagne*, París, Gustave Barba, 1862, p. 51.

charlo a causa de su horrible pronunciación. Hacía preceder cada vocal de una v, y la letra de la canción salía de su boca tan desfigurada como ridícula. (...) Cuando tomaba el falsete se ponía rígido y agitaba sus piernas como un poseído, e invitaba a sus vecinos con verdaderos golpes de pie a pagarle un tributo de admiración"⁽²⁶⁾.

En la misma época, Teófilo Gautier⁽²⁷⁾ y Edgar Quinet observan a los gitanos en Triana o en Córdoba. Este último insiste, además, en la omnipresencia de la guitarra en Andalucía⁽²⁸⁾. En cuanto a Gautier, es fuera de este ambiente gitano donde observa "algunas gozosas canciones andaluzas o algunas coplas graciosas entremezcladas de ¡ay! y de ¡ola! modulados extrañamente y con un efecto singular" entonadas por un *galante* en una tertulia granadina y unas coplas de amor cantadas por un mulero entre Granada y Málaga "con ese sonido gutural y esos portamentos de voces siempre tan poéticas, por la noche, en las montañas".

Antoine de Latour, al describir el baile de una gitana, anota que sus compañeras cantan "en un idioma que poca gente comprende hoy"⁽²⁹⁾.

Está claro que los gitanos, en aquella época, de ninguna manera pueden ser confundidos con el pueblo español (traje, hábitat, lengua).

Alexis de Valon, en un artículo de la *Revue des Deux Mondes* de 1849, habla de ellos con horror. Pero conoce una experiencia feliz en Sevilla. "Llegado a la fonda de la Unión, entré de repente en un patio lleno de naranjos y de adelfas; estaban allí algunas jóvenes que cosían en aquel florido bosquecillo, y oí una voz vibrante que cantaba con un aire muy alegre, acompañándose de la guitarra, estas tristes palabras:

Cuando yo me muera / dejaré encargado / que con una trenza / de tu pelo me amarren las manos.

Aquella inesperada serenata, aquella guitarra, aquella voz penetrante, aquellas palabras amorosas (...). Aquellas jotas que se sucedían sin seguirse me recordaban los cantos interminables de los griegos de Asia Menor, con la viveza andaluza añadida"⁽³⁰⁾.

OÍR LA EMOCIÓN

A mediados del siglo, parece que las observaciones se afinan. El historiador Charles de Mazade nos ofrece una, de las más interesantes, en un artículo de la *Revue des Deux Mondes* de 1850: "Unos cantos acompañan a estos bailes: son los *oles*, las *tiranas*, los *polos*, salidos de un tronco primitivo árabe, la *caña*. Su música es simple y triste, melancólica y profunda; comienza con un suspiro que se prolonga, continúa con un tono más rápido y más animado para volver a encontrar pronto su primer acento, y a veces ocurre que el mismo cantaor se abandona a su propio embriagamiento, olvida todo lo que le rodea y se deja llevar como en un sueño mágico". Un poco más adelante, al hablar de los "romances populares de un ingenuo sabor que encuentran también su

²⁶ Carles DEMBOWSKI, *Deux ans en Espagne et en Portugal pendant la guerre civile (1838-1840)*, París, Charles Gosselin, 1841, p. 225, 138, 223, 251 y 252.

²⁷ Théophile GAUTIER, *Voyage en Espagne*, París, Fasquelle, 1929, p. 251 y 262.

²⁸ Edgar QUINET, *Mes vacances en Espagne*, París, Pagnerre, 1857, p. 164 y 204.

²⁹ Antoine de LATOUR, *Études sur l'Espagne, Séville et l'Andalousie*, París, Michel Lévy, 1855, p. 32.

³⁰ Alexis de VALON, "L'Andalousie à vol d'oiseau", *Revue des Deux Mondes*, oct., nov., déc. 1849, p. 761-805.

lugar entre dos bailes", él evoca "la música de estos romances, de recuerdo completamente morisco (que) se ha conservado tradicionalmente en algunos pueblos de la sierra de Ronda, de las tierras de Medina y de Jerez, donde las nuevas influencias penetran con lentitud y donde viven familias de pura descendencia árabe"⁽³¹⁾.

Ciertamente, la impresión desagradable del canto para los oídos franceses queda aún subrayada. Émile Guimet anota en 1862, en Málaga: "No más tarde que ayer, he oído a un guitarrista que acompañaba a un violín y a un cantaor; la guitarra tocaba alternativamente los acordes de do mayor, re mayor, si bemol mayor; el violín tocaba en la menor y el canto no era en ningún tono; su voz gangosa recordaba mucho los gritos de las mujeres que venden pescado en las calles de París; se hacía un círculo alrededor de los ejecutantes y no era sino con cierto placer como se escuchaba aquel guirigay"⁽³²⁾.

Pero esta impresión negativa se matiza: "las voces chillan. Son melodías de cigarras a las que el sol asaría sobre su árbol plantado en las mieses refulgentes. Es el grito del fuego, el sonido gutural de las tierras abrasadas, el canto de la luz"⁽³³⁾. O aún, en Eugène Poitou: "el cantante, con una voz gutural y estridente, hace oír un canto extraño y salvaje, a veces monótono y precipitado"⁽³⁴⁾.

En el bello libro de Charles Davillier, ilustrado por Gustavo Doré, se concede la parte bella al baile. Pero es notable que el Barón anota la existencia del canto al lado de éste y no como acompañamiento. Probablemente se refiere a la misma fuente (*¿Escenas andaluzas* de Estébanez Calderón? que aparece en 1847 y que Mazade cita casi textualmente), fuente que atribuye un origen morisco a las cañas que se oyen en las lejanas montañas. Él nos ofrece un testimonio directo sobre un *baile de academia* en Sevilla. El primer acompañante es un violinista, pronto seguido por un guitarrista dotado "de una voz notable", que canta solo antes de acompañar los bailes. El *baile de candil*, al que asiste en Triana, le da ocasión de oír al Barbero, "uno de los *cantaores* más renombrados". "El Barbero no se hizo rogar, y ocupó el sitio al lado de Colirón, que preludiaba en su guitarra con los arpeggios más complicados, entremezclados de acordes marcados con el dorso de la mano y golpecitos secos efectuados sobre la tabla del instrumento; el cantante preludió por su parte con algunas modulaciones a boca cerrada, y haciendo, con las notas más elevadas, extremas prolongaciones; poco a poco su voz se volvió más clamorosa, y entonó con toda la fuerza de sus pulmones ese polo tan conocido en Sevilla:

"¡La que quiera que la quieran / Con faitiga y caliá / Busque un mozo macareno / Y lo güeno provará!"

Un poco más tarde, por la noche, "un gitano viejo de voz ronca (...) cogió una guitarra, se sentó, cruzó las piernas, tosió, escupió y entonó una canción en Caló". Antes de retirarse, el francés oye aún una *caña*, de la que nos dice que ese canto "es como la piedra de toque de los verdaderos cantaores andaluces, *arrieros*, *contrabandistas*, *caleseros* y otros, pues exige unos pulmones infatigables, y el *cantaor* obtiene tanto más éxito cuanto más tiempo prolonga las notas agudas". Notemos, finalmente, la mención de los romances cantados en las *fiestas de baile* "mientras que los danzantes

³¹ Charles de MAZADE, "Les mœurs et la politique en Espagne", *Revue des Deux Mondes*, avril, mai, juin 1850, p. 308-325.

³² Émile GUIMET, *À travers l'Espagne. Lettres familières*, Lyon, Charles Méra, 1862, p. 202.

³³ Zacharie ASTRUC, *Espagne. Le Généralife. Sérénades et Songes*. Paris, L. H. May, 1897, p. 194.

³⁴ Eugène POITOU, *Voyage en Espagne*, Tours, Mame et fils, 1869, p. 131.

descansaban"⁽³⁵⁾. Con toda evidencia, Davillier aprecia el cante andaluz (gitano o no, pues no parece hacer la diferencia) y, como buen hispanista, conoce las teorías de la época que se refieren al origen de algunos cantos y la publicación de los romances *moriscos* por Ginés Pérez de Hita.

Es a una cultura más específicamente musical a la que debemos el primer análisis un poco técnico del canto popular. El cura León Godard, profesor de historia y arqueología en el seminario mayor de Langres, escucha en los barrios populares de Valladolid "un canto simple, soñador, siempre el mismo, dicho con una voz dolente y un poco gangosa, como conviene a un país de monjes, (que) volvía con intervalo (...) William encontraba en este aire un encanto indefinible y no sé qué de soñador. Él intentó en vano repetirlo y captar sus modulaciones y su ritmo. Yo le expliqué su misterio. La música de estos cantos populares que se oyen de una a otra parte de España es antigua y no pertenece a la gama de la música moderna. Entra en la del canto llano, y la mayor parte de estos aires, por el resto muy poco variados, se refieren al tercer y cuarto modos gregorianos, que tienen como final la nota mi. (...) El ritmo es casi inaccesible, y no es extraño que mi compañero haya fracasado al intentar reproducirlo. Las notas de floreo juegan un papel importante, poco más o menos como en los cantos árabes y en el canto gregoriano tal y como se ejecutaba en otros tiempos. No hay ninguna duda de que varias de estas melodías sean una herencia de los moros de España, los cuales las transportaron a las orillas africanas. Ellos tal vez las tenían de una más alta antigüedad. Posteriormente, William y yo hicimos vanas investigaciones para encontrar una recopilación impresa de ellas. Se conservan por tradición"⁽³⁶⁾. De este canto, entonces extendido por toda la Península, Godard no subraya directamente su atractivo. Es su compañero, dice él, quien lo experimenta, pero a través de su atención y luego su deseo de encontrar una transcripción, adivinamos que el placer y la emoción -y no solamente la curiosidad del arqueólogo- no están lejos...

Es a una mujer, Madame de Gasparin, de soltera Valérie Boissier, viajera cultivada y música, a quien su tío (cf. supra nota 20) tal vez había transmitido su amor por España, a la que debemos el testimonio más completo de aquel placer y de aquella emoción. En un albergue de Játiva "don Miguel y don Fernando" dos *caballeros*, uno de ciudad y otro campesino "comenzaron a decir una Rondeña. Esta vez, es el verdadero canto moro el que resonaba durante las noches de verano bajo los muros de la Alhambra. En primer lugar un sonido prolongado de la flauta, una llamada, un pensamiento lanzado a través del espacio y sostenido como el pájaro sobre sus alas. Después viene la melodía, extraña y solemne, algo entre el himno de iglesia y el capricho oriental. La guitarra acompaña a la sorda; la voz, una sola voz, lanza la copla, arriesgada, libre tal como van los sueños, más indomable que el simún de África cuando levanta los torbellinos de arena o cuando juega entre las datileras. Pronto se calló la voz, de repente cortada, no se sabe por qué; ella lo rompe todo, no sin apagarse en una larga degradación de disonancias, no sin pasar por esas caídas de los tonos mayores, de los tonos menores, no sin lanzar ese último suspiro, pesar, queja o deseo al que tan a menudo en las soledades asiáticas yo seguía con el corazón palpitante y poseída de las bellas tristezas que da el infinito. Sin embargo, la mandolina continúa, ya con un acorde mayor arpegiado con las cuerdas, ya un acorde menor seco, a veces algunos golpes de los dedos en la madera que resuena. Sobre ese fondo monótono, cuya uniformidad arrulla al pensa-

³⁵ Charles DAVILLIER, *L'Espagne*, París, Hachette, 1874, p. 377, 384, 387, 388 y 396.

³⁶ Léon GODARD, *L'Espagne, mœurs et paysages, histoire et monuments*. Tours, Mame, 1862, p. 42.

miento, las variaciones de la flauta despegan con finos murmullos. Cuando ella ha derrochado suficientemente sus florituras, la voz del cantante reanuda enérgica y dominante; de repente dulcificada, ella susurra: de nuevo el timbre brillante resplandece, y grandes silencios vienen a poner su austeridad en los arrebatos de la pasión. Amigo mío, las lágrimas brotaron de mis ojos (...)"⁽³⁷⁾.

"ESA PINTORESCA PLENITUD DE LOS SERES"

En el último cuarto del siglo, se realizan los deseos del abbé Godard (cf. supra nota 36). El escrito comienza, en parte, relevando a la tradición y Charles Graux, que ojea, entre 1875 y 1879, los manuscritos griegos conservados en España, se compromete a comprar, "antes de abandonar Madrid de veras, una pequeña colección de danzas españolas, *jotas, havaneras, seguidillas*, etc."⁽³⁸⁾.

Algunos años más tarde, en 1882, el músico Emmanuel Chabrier -cuyas composiciones iban a estar fuertemente marcadas por España- escribe desde Vitoria: "No conozco un país donde la música nacional sea tan variada de ritmos". En Sevilla, frecuenta los *bailes flamencos* y la palabra aparece por primera vez en nuestra documentación. Allí observa y anota el contratiempo sobre el $\frac{3}{4}$ dado por las palmadas y escribe que el tango "*es un baile muy flamenco*"⁽³⁹⁾.

Al mismo tiempo, el periodista Louis Ulbach percibe, él también, el contratiempo: "Las mujeres y los hombres que no bailan hacen la orquesta de la danzante. Golpean con sus manos, a contratiempo, lanzando gritos, las mujeres cantando, a voz en grito, una canción, una balada. Me sorprendieron los pulmones de aquellas cantantes. A veces, veíamos sus rostros enrojecer y las cuerdas del cuello tenderse para romperse".

En Sevilla oyó también a una mujer "estática, con voz chillona, lanzar gritos desde lo alto de una casa, como un almuecín desde lo alto de un minarete, cuando pasó la Virgen de Monserrat (sic); pero, en general, el público se divertía y realmente no se maravillaba más que por los trajes y los adornos"⁽⁴⁰⁾. No se menciona la palabra *saeta*.

Parece que, en este fin de siglo, se describen paralelamente, por una parte, "las danzas *flaminghas* de los *bailes sevillanos*"⁽⁴¹⁾ cuya atmósfera dudosa es señalada y, por otra parte, la práctica del canto en la buena sociedad, tal como la describe René Bazin, recibido en un salón de Sevilla: "La señorita Elena con vestido de seda blanca, persona pequeñita con grandes ojos negros, tocaba la guitarra y cantaba. Cantaba, y tan pronto como su rostro muy sonriente adquiría una expresión dolorosa que agradaba ver, pues se sentía esa melancolía pasajera, y detrás se adivinaba la sonrisa de la juventud dispuesta a reaparecer". La *malagueña* y la *petenera* de la señorita Elena son tal vez las mismas que las de los *bailes*, pero el entorno es otro⁽⁴²⁾.

Encontramos el mismo paralelismo en Marius Bernard, que hace un alto en un café de Málaga donde "una joven, con un vestido de satén rojo, improvisa, melodías entrecortadas, palabras locamente amorosas con aires melancólicos, uno de estos romances (sic) lentos y tristes que, bajo el nombre de malagueñas o gaditanas, de

³⁷ Mme. De GASPARIN, *A travers les Espagnes, Catalogne-Valence-Alicante-Murcie et Castille par l'auteur des Horizons prochains*, Paris, Michel Lévy, 1869, p. 141 y 142.

³⁸ Charles GRAUX, "Correspondance d'Espagne", *Revue Hispanique* 1905, t. XIII, p. 289-600.

³⁹ Emmanuel CHABRIER, *Correspondance*, Paris, Klincksieck, 1994, p. 157, 166 y 168.

⁴⁰ Louis ULBACH, *Espagne et Portugal. Notes et impressions*, Paris, Calmann Lévy, 1886, p. 138, 27.

⁴¹ Claude VIGNON, *Vingt jours en Espagne*, Paris, Monnier et Cie., 1885, p. 38.

⁴² René BAZIN, *Terre d'Espagne*, Paris, Calmann-Lévy, 1895, p. 300.

granadinas o de manchegas, se cantan desde Gibraltar a Madrid (...). Y, delante de una horchata de chufas -un sorbete con nieve y leche de almendras-, prestamos oído encantados a las playeras y a las soleares de la cantante que, con la voz de las españolas, fuerte, un poco masculina, pero cálida, vibrante, penetrante, canta las penas de su corazón y pide al mar, a la luna, a las estrellas, a la naturaleza entera llorar con ella".

Ante este espectáculo, en suma muy correcto, Marius Bernard había evocado un baile flamenco de Sevilla "baile *flambard*, diríamos con gusto si la Academia tuviera este vocablo que, por sí solo, traduce exactamente la expresión andaluza" (Diccionario Littré: familiarmente, gozoso compañero sobre todo hablando de las máscaras en tiempo de carnaval - Larousse: hacer el *flambard*: hacer el fanfarrón).

El inevitable paso por Granada y el Sacromonte nos proporciona esta evocación: "las guitarras preludian, las castañuelas chasquean y, golpeando el suelo con su nervioso pie, una gitana baila. Las otras hacen palmas y con una voz gutural cantan un canto incomprensible"⁽⁴³⁾, o incluso ésta: "el resto de la banda acompaña (el baile) rasgando guitarras desafinadas, haciendo sonar castañuelas y marcando la medida con grandes golpes de pies. Al mismo tiempo, una mujer entona con una voz chillona y gutural una especie de melopea compuesta de una sola frase en el modo menor, sin resolución tónica y reproduciéndose sin cesar. Es ensordecedor. Esta música se parece a la de los árabes de Argelia, pero sin la guitarra"⁽⁴⁴⁾.

Paradójicamente, hacia finales del siglo, mientras que los medios de transporte mejoran y los viajes se multiplican, la escucha más atenta y más sensible del cante no parece desarrollarse. Maxime Descamps aún observa los "gritos y cantos extraños, melopeas lentas, proferidas en falsete por las mujeres para acompañar los bailes"⁽⁴⁵⁾.

En realidad, el turismo organizado ocupa su lugar. Sensibilizados a menudo por la Exposición Universal de 1889 y, más tarde, por la de 1900 en la que, entre los "concesionarios de atracciones" observamos Andalucía, los viajeros que llegan al sur de España tienen un recorrido obligado: los cafés cantantes y las escuelas de baile en Sevilla, lo más frecuentemente, y las cuevas de los gitanos de Granada.

Los *cafés cantantes* siempre son evocados como lugares dudosos, comparables a los *beuglants* franceses de la época. Según el conferenciante de la Société de Géographie de Lille (27 de febrero de 1890), "en los cafés cantantes de Sevilla no se canta; sino que allí se baila o más bien se ve bailar". Los bailes son calificados, un poco más adelante, "como absolutamente árabes"⁽⁴⁶⁾.

Henri de Rothschild, a quien, en el patio de su hotel sevillano, le llevan "entradas para asistir a bailes andaluces", aporta exactamente el mismo testimonio sobre estos establecimientos⁽⁴⁷⁾.

Pero Léo Rouanet, en la introducción a su bellissimo libro sobre las canciones populares de España, señala el cante (¿como acompañamiento al baile?) y la sensibilidad del público: el espectáculo de los *cafés cantantes*, cuya existencia parece probada en toda la Península, "se compone de bailes gitanos o locales. Allí sólo se oyen canciones populares, cantadas y acompañadas por músicos del pueblo. El público, también popu-

⁴³ Marius BERNARD, *Autour de la Méditerranée. Les côtes latines. L'Espagne. De Tanger à Port-Vendres*. París, Laurens, 1895, p. 115, 54 y 98.

⁴⁴ Evariste BOUCHET, *Souvenirs d'Espagne*. París, A. Lemerre, 1886, p. 98.

⁴⁵ Maxime DESCAMPS, *Souvenirs d'Espagne et de Portugal*, Lille, L. Danel, 1892, p. 142.

⁴⁶ G. BEUGNY D'HAGERUE, *A travers l'Espagne et le Portugal*, Lille, L. Danel, 1890, p. 17 y 18.

⁴⁷ Henri de ROTHSCHILD, *Souvenirs d'Espagne. Avril 1889-mars 1890*, Mâcon, Protat frères, 1890, cap. V.

lar, de estos establecimientos se distingue por la seguridad de su gusto y la sutileza de su juicio. Al menor torpe intento de innovación se rebela. Una bailaora con falda de gasa es sospechosa, un estribillo banal lo situaría fuera de sí. Pero que tararee la guitarra, que se despliegue quejumbrosamente la *soleá*, que una *flamenca* (nota: gitana) castañeteando agite con la rodilla su largo vestido de percal, y vuelve a recobrar su buen humor, se exalta, aplaude y de entusiasmo arroja su sombrero al artista favorito"⁽⁴⁸⁾.

En las *escuelas de baile*, la primera parte del espectáculo sería cantada. Tanto en Sevilla como en Triana los franceses se declaran "más extrañados que encantados" por hombres o mujeres que cantan "meloideas guturales, apreciadas por los moros y los orientales" en un "gargarismo de notas sordas o estrepitosas"⁽⁴⁹⁾.

Nuestros viajeros se muestran totalmente insensibles a estos cantes, siempre relacionados con los moros y proferidos con un "tono agudo y monótono" según el autor de una guía turística⁽⁵⁰⁾. Hasta la duquesa de mi pueblo -que se consideraba mujer de letras- para referir, en un relato de viaje a Andalucía, a comienzos del siglo: "Las meloideas árabes salen de una misma garganta, guturales, y las palabras de las *magualenas* (sic) repiten incansablemente aquí como al otro lado del corto estrecho y con el mismo tono gangoso.

¡Oh! ¡Tus ojos, oh! La noche,
¡Oh! ¡La noche, oh! Tus ojos."⁽⁵¹⁾

Albert Dauzats marca un extremo: "Hay que ver (lo subrayo) al cantante andaluz. Espectáculo verdaderamente cómico, el de ese joven, con aspecto de romántico incomprendido, que canta sentado -con el ojo inspirado y en blanco, con acompañamiento de dos guitarras- melodías quejumbrosas y sentimentales, lanzando un jirón de frase afligido entre dos puntos de órgano que se prolongan más tiempo que la melodía"⁽⁵²⁾.

Sin embargo, el canto no es siempre escuchado en el mismo marco de los lugares a donde se conduce a los turistas. Las cigarreras de Sevilla entonan para Jane Fancy "los monótonos cantos árabes, especie de meloideas a la larga totalmente insípidas"⁽⁵³⁾. Y Pierre Paris, distinguido hispanista, en un diario de viaje (1895-1897), evoca los cantos que oye desde su habitación madrileña "en pleno Alcalá: voces de garganta y nariz, gangueo monótono e ininterrumpido. Exactamente igual a lo que yo oía en Argelia"⁽⁵⁴⁾. De una forma más positiva, es el carácter popular de aquellos cantes comunes a toda España lo que subraya un viajero anónimo que nos confía: "bajo los pórticos de las iglesias, delante de los patios, en los rincones de las calles, casi en cada hotel y en todo momento, las mandolinas del pueblo con la ropa hecha jirones, gran señor bajo sus harapos y a pesar de su mendicidad, cantan aires medio salvajes, especie de himnos

⁴⁸ Léo ROUANET, *Chansons populaires de l'Espagne, traduites en regard du texte original*, París, A. Charles éd. 1896, p. IX y X.

⁴⁹ Auguste BLETON, *Au-delà des Pyrénées-notes et impressions*, Lyon, Stock et cie., 1899, p. 36.

⁵⁰ A. GERMOND DE LAVIGNE, *Espagne et Portugal*, París, Hachette, 1890, p. 505.

⁵¹ Elisabeth de GRAMONT, *Mémoires. Les marronniers en fleurs*, París, Grasset, 1929, p. 164.

⁵² Albert DAUZATS, *L'Espagne telle qu'elle est*, París, Félix Juven, 1911, p. 153.

⁵³ Jane FANCY, *Quelques jours en Espagne et en Algérie*, París, lib. de París, 1891, p. 68.

⁵⁴ Pierre PARIS, *L'Espagne de 1895 et 1897 -Journal de voyage*, Bordeaux, Maison des pays ibériques, 1979, p. 45.

incoherentes, caprichosos e inolvidables, al sol, al sueño y al amor, y algunas veces también a la Virgen, *consolatrix afflictorum*"⁽⁵⁵⁾. Y Germaine Dard pondera: "es en las canciones y danzas populares donde aparece el genio de la nación. ¿Quién no conoce, en efecto, esas *cachuchas*, esas *jotas*, esos *fandangos*, esos *boleros*, ejecutados en toda la Península con tanta gracia como agilidad, y que son cantos al mismo tiempo que bailes?"⁽⁵⁶⁾.

No parece que los franceses hayan reconocido a los gitanos una particular manera de cantar. Es verdad que sus encuentros son muy convencionales: en Granada, generalmente en las cuevas del Sacromonte donde los espectáculos son sobre todo de baile y cuyo aspecto oriental es muchas veces subrayado (J. Fancy llega hasta evocar la danza del vientre⁽⁵⁷⁾ y Émile Verhaeren, "la *melancolía árabe*"⁽⁵⁸⁾). Ninguno de estos viajeros parece haber penetrado en las familias gitanas y haber conocido sus fiestas íntimas.

Queda por decir que el elemento gitano está muy presente en los espectáculos y, lo hemos visto (cf. supra nota 42), que los bailes gitanos son calificados como flamencos y que, según observa Beugny d'Hagerue (cf. supra nota 46) la mayor parte de las bailaoras de los cafés cantantes son gitanas.

Pero la palabra flamenco no se limita a esta sinonimia; designa un estilo, el de los cantes y bailes de los *cafés cantantes* y, por extensión, el de aquellos mismos establecimientos y de su público. Dos testimonios lo confirman. El primero, que yo adjunto algo abusivamente, surge de un viajero chileno que publica en París (y en español) su relato de viaje. Después de haber evocado cantes y bailes de los *cafés cantantes* de Barcelona -en los mismos términos que lo hacen generalmente los franceses (*guturales-inarmónicos*), estigmatiza aquellos "*poco decentes entretenimientos*" y desea "*que se pierdan instrumentos que hacen llorar a los hombres y danzar lúgubrementemente a las mujeres de su bajo pueblo, matando el arte y ofendiendo el oído de una manera grave*"⁽⁵⁹⁾.

El segundo abarca dos capítulos: "L'Espagne flamenco" y "Concerts flamenco" del libro de Georges Lecomte. Este escritor, que más tarde entrará en la Academia Francesa, había realizado un viaje a España a finales del siglo. Lecomte analiza con sutileza este ambiente flamenco hecho de elementos populares (corridos de toros, peleas de gallos, bailes de las *gitanas*) y tradicionales "es pues todo lo que subsiste de las frenesías de otros tiempos". Ciertamente, él reconoce que todo eso no va en el sentido de lo que desean "los hombres graves que ambicionan para su país costumbres menos desgarbadas, una metódica organización del trabajo..." Pero, por crítico que sea para con esta "pasión de lo brillante", reconoce que, y le dejamos la última palabra, "es a favor de este estado de espíritu que España ha conservado un poco de su seducción y de su color. Es a esta particularidad de su temperamento así como al clima a lo que ella debe no haberse convertido en una triste nación moderna.

Y aunque no sintamos ningún deseo de disfrazarnos de andaluz de Folies-Bergères, encontramos un gran encanto en esta pintoresca plenitud de los seres"⁽⁶⁰⁾.

⁵⁵ G... H..., *Notes et impressions à travers l'Espagne*, París, ss. édit., 1889, p. 32.

⁵⁶ Germain DARD, *Essai sur l'Espagne, moeurs, littérature et beaux arts*, Chalons-s/Saône, Marceau, 1897, p. 76.

⁵⁷ J, FANCY, *Quelques jours en Espagne...* p. 105.

⁵⁸ Émile VERHAEREN et REGOYOS, *Diario de viaje a la España negra*, Barcelona, José J. de Olañeta, 1983 (1.ª ed. 1899 con el título *España negra*).

⁵⁹ SANHUESA LIZARDI, *Viage en (sic) España*, París, Garnier, 1889, p. 47 y 48.

⁶⁰ Georges LECOMTE, *Espagne*, París, Bibliothèque Carpentier, 1896, p. 138, 139 y 194.

CONCLUSIÓN

A finales del siglo XIX, tal como acabamos de ver, la palabra flamenco designa, pues, para los viajeros franceses por España, un tipo de música y de baile, muy ligado a una atmósfera donde los gitanos a menudo están presentes.

Pero, desde el siglo XVIII, el canto popular español se había caracterizado por voces nasales, guturales, forzadas, a menudo falsas, que producen un efecto monótono (toda música "extranjera" (nueva) ¿no parece monótona?). Aquel canto varias veces es calificado de inimitable (lo que revela sin duda un deseo de reproducirlo...) a causa de las tonalidades, cambios de tonos y melismas. Sin embargo, aquellos viajeros subrayan el manifiesto placer del público español que ellos raras veces comparten y también el carácter auténticamente popular de los cantaores (ciegos, sirvientas de cabaret, muleros) en toda la Península, probablemente con una mayor concentración en la mitad meridional. Si los gitanos -siempre distintos de los *payos*- a menudo están presentes, su producción jamás es totalmente identificada a este tipo de canto.

Finalmente, los oídos franceses encontraron poco placer en escuchar lo que se cantaba en España y que se convertía en el flamenco. Las cosas han cambiado mucho. Ante un arte reconocido, indiferencia o desagrado se hacen más discretos. No obstante, observamos que los espectáculos de cante en Francia sólo reúnen a un número de aficionados más limitado que los que se centran en el baile o la guitarra "modernizada". ¿Para perdurar el *cante* deberá contar con el único entusiasmo de los que lo apreciamos totalmente, o bien es entre la estela de elementos más directamente atractivos -y que siempre le hacen un lugar- como mantendrá su espacio?.

(Traducción de Francisco Aguayo Egido).