

Contestación al discurso de ingreso en la Real Academia de Córdoba por Don Antonio Arévalo y García, el día 22 de Mayo de 1943, redactado por el Académico de número Don Rafael Castejón y Martínez de Arizala.

SEÑORES ACADÉMICOS:

El discurso de ingreso que acaba de leer el poeta cordobés Don Antonio Arévalo y García, para ocupar un sillón de número de nuestra vieja Corporación, ha salido de su pluma, recogiendo en sus páginas, vivos sentimientos del alma del autor; pero el tema, y perdonadme la revelación, es fruto del aliento de muchos amigos, y cosecha del espíritu de nuestro pueblo.

Me consta que nuestro compañero, modelo de cordobés sensato, tradicional y castizo, hubiera querido traer hoy un tema más pulido, más erudito, más empolvado, más dieciochesco, más académico en una palabra. Le seducía, entre otras, la biografía de su paisano bujalanceño el gran pintor e historiador de la pintura española Don Acisclo Antonio Palomino y Velasco, gran tema académico. Pero los amigos, como las brujas a Macbeth, le aconsejaban al oído: la copla andaluza, el cante jondo. ... Y Don Antonio Arévalo vacilaba. Ha estado a punto de ser una víctima más del cancionero andaluz, que tantas víctimas viene produciendo desde hace siglos, hasta el punto de que fué llamado por los eruditos medioevales "diabolus in musica".

Pero este diablo no ha podido con Don Antonio Arévalo, maestro en el cancionero andaluz, maestro de coplas andaluzas, que ha dominado al diablo, y lo ha cautivado, como a tantos otros, al compás de su guitarra morisca, que tañe con emoción de virtuoso.

Hoy, la Academia, ha dejado la peluca, la casaca bordada y el tacón de oro, y, como las majas de Goya, muy aristocráticas, pero muy castizas, la Academia viste mantilla de madroños, chaquetilla de seda y falda de faralaes, y entre repiques de castañuelas y rasgueos de guitarra, ha oído pasar, por el arroyo, la serenata popular que deja en el aire la emoción melódica que ya hace siglos, por no poderla aprisionar, se tuvo como expresión diablesca.

Pero no hemos roto el ánfora del clasicismo. Hace unos veinte

años, las Academias de Madrid, oyeron, entre embelesadas y absortas, los discursos del gran maestro del arabismo y la historia de la música Don Julián Ribera y Tarragó. La Real Academia Española conoció la interpretación admirable que el maestro dió a La Música de las Cantigas del Rey Sabio, cerrada a la notación moderna hasta entonces. Y la música regional española, las coplas andaluzas, que, en nuestros días, como en el siglo XII, eran desdeñadas por los eruditos, que las calificaban de música ficta, de música falsa, por la dificultad de llevarlas a la notación reglada, esas coplas andaluzas, decíamos, han sido ungidas con todos los rigores del más estrecho clasicismo. Se les ha encontrado una gloriosa paternidad, confirmada por el rigorismo histórico, se ha determinado su difusión en el mundo clásico, su florecimiento en Andalucía, su dispersión después por el mundo culto subsiguiente... no se podía pedir más para este canto popular que había llegado a nuestros días como pillete de arroyo, en la más indigente orfandad, y que de pronto, como en los cuentos orientales, se averigua que es hijo de sultanes o califas, y llueven sobre él toda suerte de honores y bienandanzas.

El artifice de este hallazgo, vuelvo a repetirlo, ha sido Don Julián Ribera. La iniciación que dió el año 1912 en su discurso de ingreso en la Real Academia Española (1) suponiendo que las estrofas análogas halladas entre la versificación coplera española y la musulmana de España y de Oriente, debían corresponder a una música o melodía también análoga, tuvo espléndida ampliación y confirmación en la monumental obra que diez años después publicara sobre la Música de las Cantigas (2) en la que descifró el notabilísimo cancionero que el Rey Sabio dedicó a loar a la Virgen María, con música musulmana, notada en signos que, hasta los trabajos de Don Julián Ribera permanecieron herméticos a todas las interpretaciones intentadas, y que, para él fueron la llave misteriosa que le condujo a traducir en notación moderna lo que hasta entonces había permanecido indescifrable.

Estos jugosísimos hallazgos le llevaron primero a rehacer totalmente la historia de la música medieval, concluyendo, como era lógico, en que la civilización árabe solo fué la transmisora, y precisamente por intermedio de España, de la música clásica, que recogiera de Grecia, Roma y Persia, la cual aumentó caudalosamente para transmitirla a Europa, ya con un sello castizamente español o mejor dicho andaluz. Si la Filosofía, la Astronomía, la Medicina y tantos otros conocimientos científicos y artísticos, que constituyen un torrente pleno de cultura, fueron conservados y transmitidos por los

musulmanes españoles, culminando este proceso de transmisión en la escuela de Toledo, los trabajos de Ribera confirman que la Música no escapó a esta ley general, y que el gran caudal clásico, encauzado por la invasión musulmana a España, halló en la Península, y especialmente en el medio andaluz, el ambiente más propicio para su conservación y abundoso crecimiento.

Sería una ofensa a vuestra cultura, que tampoco ha querido inferir el nuevo académico, insistir en estos conceptos y recordar el momento crítico en que se produce la transmisión a España de la Música clásica, bizantina y persa, heredera de Grecia y Roma, con la venida a Córdoba, en la mitad del siglo IX de nuestra era, del gran músico oriental Ziriab, a quien el pueblo llamaba «el Pájaro Negro», y cuya influencia en las costumbres de la corte califal fué tan notoria; así como de las tres cantoras de Medina, Fádal, Álam y Cálam, alguna de las cuales era española y pensionada en Oriente para el estudio de la Música; y de tantos otros personajes que aportan el sistema lírico y melódico del mundo clásico, y hace el papel de «la golondrina viajera» que va recorriendo países, dejando en todos sus trinos y sus cantos.

Pero ya, en aquel espléndido renacer musical andaluz, a los ritmos melódicos que aportan los musulmanes, y que los enciclopedistas árabes llaman Hézech, rámel, táquil primero y segundo, y acaso majurí, con sus variantes de lentos y allegros, cuyos ritmos o géneros se pueden reconocer en las canciones andaluzas diseminadas por toda la península, hay que añadir los cantos indígenas que dan una gama rica y variada cual ninguna otra.

Sin necesidad de acudir a citas eruditas, no debe olvidarse el gran influjo en toda la España meridional y levantina de la cultura de Bizancio, anteriormente a la llegada de los árabes, y, consiguientemente, su pervivencia hasta entroncar con las nuevas corrientes que trajo la invasión musulmana. Pero las citas históricas son también definitivas. Los zéjeles y moaxahas son cantos populares, del bajo pueblo andaluz, que los hombres cultos de la época desdeñaban por zafios y burdos, como los virtuosos de hoy desdeñan el cante jondo, entre otras cosas, porque se cantaban en aquel primitivo lenguaje castellano que parece tuvo su nacimiento en Andalucía, como también inició Don Julián Ribera (3), y del que, sin embargo, despectivamente los eruditos nos transmiten algunos datos, como el de que fué su creador, o por lo menos su gran cultivador, Mocádem el Ciego, de Cabra.

Gran figura nacionalista la de este ciego cabreño que canta sus épicas estrofas en aquel siglo IX que llena con sus hazañas asombrosas Omer ben Hafsun, el Pelayo del Sur, que desde su nido de Bobastro, en la serranía de Ronda, es el terror de los califas cordobeses, y representa el gran levantamiento nacionalista contra el extranjerismo árabe, señorial y rapaz. En su libro póstumo dedicado a nuestra Academia (4), el sabio médico granadino don Fidel Fernández, recientemente fallecido, estudia con sabor novelesco la vida y hazañas de este gran héroe nacionalista andaluz que rescató del poder califal toda la Andalucía del Sur, desde Sevilla hasta Elbira y los montes de Jaén, desde las mismas puertas de Córdoba y su Campo de la Verdad, el viejo arrabal de Secunda, hasta las playas de Cádiz, de Tarifa y de Málaga, poniendo en grave apuro la dominación musulmana en la península, cuyo fin anunciaban desde sus púlpitos los alfaquies en las mezquitas y aljamas.

¿No cantaría el ciego Mocádem de Cabra, uno de los nidos más ardientes de la rebelión nacionalista andaluza, en acento popular tan querido a nuestros cantores, las épicas hazañas de sus caudillos indígenas? Cuando ya en el siglo XI, terminado el califato y bajo la dominación almoravide, el coplero Aben Guzmán (5), cínico y calavera, en lenguaje irreverente y tabernario muchas veces, pero en delicadas inspiraciones otras, canta el amor, la juerga, el vino, los placeres, y se burla de las admoniciones religiosas, también dedica algunas estrofas de sabor épico, a las batallas de los almoravides en España, como hoy mismo nuestros cantaores flamencos, que principalmente glosan los lances del amor, los avatares de la vida y la muerte y en general temas líricos, también dedican alguna que otra canción a temas patrióticos, de alabanza a las bellezas regionales, al valor de nuestros soldados, etc., porque en definitiva estos cantos populares, tanto los zéjeles andaluces de la época califal, como la copla flamenca de nuestros días son expresión del alma popular que canta ingenuamente sus preocupaciones sean amorosas, fúnebres, toreras o marciales, en conclusión, de tema tanto lírico como épico.

Este cancionero de Aben Guzmán, el monumento más insigne que la antigüedad puede ofrecer a la copla andaluza, tiene en sus temas dos conceptos que perduran radicalmente en la copla andaluza, cuales son la fatalidad y la improvisación. El buen zejelero, como el buen cantaor de nuestros días, cultiva todos sus temas, eróticos, báquicos, criminales, carcelarios, pasionales, o de cualquier otra índole, a través

siempre de la fatalidad. Aben Guzmán canta con frases como estas, que recuerdan exactamente a nuestros cantaores de hoy:

Pena de mi alma, ¿por qué me abandonas?

El orgullo con que los cantaores andaluces de todos los tiempos se alaban de improvisar las más bellas canciones, y aun de introducir en cada momento notables variantes, tanto estróficas como melódicas, está ya plenamente desarrollado en el cancionero de Aben Guzmán, el zejelero de apellido tan cordobés. Sabido es que durante todo el siglo XIX la clásica juerga andaluza se desenvolvía en un verdadero torneo de canciones improvisadas, en el que se ponía a prueba el ingenio poético y la expresividad lírica de los competidores, y en esta competición de canciones se resolvían muchos pleitos de amor o de celos y aun se convertían en carteles de desafío entre amantes rivales.

Nuestro nuevo compañero inicia en su discurso la comparación entre las viejas canciones de los españoles musulmanes y la copla flamenca de nuestros días. ¡Cuán sugestivo tema! El ambiente, la inspiración, los temas, la métrica, (¿dejará de ser simple coincidencia que siga siendo Córdoba a través de los siglos la patria del romance?), y sobre todo la melodía, la música. Cuando Ribera rompe lanzas contra la vieja creencia de que los cantares populares salen del pueblo, es acaso cuando adquiere su trabajo mayor esplendor. La masa anónima no crea nada. La canción, aun de lo que más popular se crea, es siempre el fruto de esa llama semidivina que es el genio. El pueblo sirve, esto sí, de gran receptáculo que conserva y trasmite anónimamente las creaciones selectas, como las más nobles estirpes humanas algún día decaen y se pierden en el anonimato de la muchedumbre, pero conservando siempre algún destello físico o moral por el cual se reconoce la excelsitud de su origen.

Hay sin embargo en esta comparación una notable diferencia, fruto de los tiempos, que conviene destacar. El cantor medieval es pedigüeño y parásito. Vive de sus canciones. El tema pedigüeño abunda en sus estrofas. En cambio, el cantor flamenco de nuestros días no pide jamás. El espíritu de la raza ha ennoblecido la canción. Acaso pinte su estrechez, acaso alabe la pobreza, pero es siempre con una noble dignidad que aleja la petición limosnera.

Diez céntimos le dí a un pobre,  
y me bendijo a mi madre,  
vaya una limosna chica  
y recompensa tan grande.

La melodía de la copla andaluza es más difícil de identificar, porque el pueblo andaluz ha introducido, lo mismo que en la letra, diversísimas variantes, que, como sucede en muchas otras manifestaciones artísticas o científicas de nuestro país, se diversifican tanto que llegan a la individualización, y los melismas introducidos son tan diversos, que cada localidad andaluza cree tener su canción propia (fandanguillos de Lucena, de Huelva, de Alosno, malagueñas, granadinas, rondeñas, etc.).

Para mejor fijar este concepto acaso sea preciso acudir a las fuentes históricas, las cuales, después de hablar de la escuela de Ziriab en Córdoba, de sus discípulos y descendientes, del influjo que en el alcázar califal alcanzó este músico y cantor singular, y de reseñar los nombres y características de otros muchos cantores cordobeses, señalan que llegó a implantarse la moda de poseer esclavas bien educadas en canto y música, que eran el ornato de las casas nobles y palaciegas.

Numerosas son las anécdotas que a este respecto se cuentan, en las que siempre aparece la preocupación islámica por la mala consideración en que los primeros musulmanes tuvieron a la música, hasta que se impuso arrolladoramente.

En la propia familia califal, es ya bien conocida la anécdota del albogón de Alháquem. Este califa, segundo de su nombre, que bien puede llamarse el Rey sabio de los musulmanes españoles, se aficionó de niño a tocar el albogón, y como acaso cundiera entre el pueblo la incompetencia del príncipe heredero para más altos menesteres, éste quiso, el mismo día que murió su padre el gran Abderrahmán III An Nasir, que se reuniera el consejo de ministros, a quienes planteó el problema de ampliación de la gran Mezquita de Córdoba, tanto por las necesidades del culto, cuanto para dejar a la posteridad obra tal que perdurara su fama. Y se dice que el propio interesado comentó algo jocosamente, apesar de la solemnidad del día: Así sabrán las gentes que sé algo más que poner un parche al albogón. (6).

Este califa tuvo un hermano, Abulasbag Abdelazis, que, siendo aficionado al canto y a la bebida, abandonó esta última tal vez por escrúpulos religiosos. Al enterarse de esto, su hermano el califa, dió gracias a Dios por ello y añadió: Si dejara también el cante acabaría por ser un hombre justo y cabal. Pero el hermano, al saber lo que había dicho Alháquem, replicó: No, yo no dejaré el cante mientras la providencia permita que los pájaros gorjeen.

Según costumbre oriental, tanto los cantadores como las capillas

de música, los califas y personajes notables las solían hacer ejecutar en salones ocultos tras una cortina o asitara, de donde el nombre de estas orquestas y cantores de cámara, se llamó la asitara por antonomasia.

A la caída del califato, tanto en los tiempos de Almanzor y sus hijos, como en las taifas que después sobrevinieron, tan caracterizados por la gran afluencia de militares venidos de países europeos, que luego dieron origen al caudillaje decadente que caracteriza este período histórico, casi todos los reyezuelos andaluces tuvieron su orquesta o asitara y se disputaban por altos precios las cantoras afamadas. Ribera trae de esto en sus obras numerosísimos relatos que comprueban el favor de los cantores en las cortes andaluzas, y su trascendencia al ambiente popular.

Abenbassam echa en cara a los taifas el vicio de ser grandes bebedores de vino, reclutadores de cantoras y amigos de oír tañer laudes, cuando no de tañerlos ellos mismos, lo que censuraba el Cid como austero castellano.

En las cortes de Toledo, de Zaragoza, de Málaga, de Sevilla, el ambiente palatino lo regía la asitara de músicos, eunucos y cantoras. Descollaba en esto la corte sevillana de Almotamid, gran poeta y músico, que enseñó a cantar y tañer sus propias hijas, y sostenía una gran orquesta de cámara. En sus días de desgracia, tras los barrotes de su cárcel, en Agmat, junto a la capital del bajo Marruecos, acudían los moros a oír sus cantos y endechas, que después se popularizaron por el Mogreb.

Se cuenta que en la juventud de este rey sevillano, una vez que se organizó un ejército para ir a luchar contra el rey de Granada Badis ben Habus, se disolvieron las huestes por el camino, porque al final de cada jornada los oficiales se disgregaban con cantoras y todos acabaron por marcharse.

De Valencia, de Albarracín, de otros muchos taifas se cuentan los excesos a que se entregaban en la bebida, el baile y el canto. En este ambiente muelle sucumbían los extranjeros que pronto se adaptaban a la vida morisca, en las casas frescas y floridas, incluso vistiendo a usanza oriental. Conocida es la anécdota del conde normando que en la toma de Barbastro, en Aragón, tomó en botín la casa de un musulmán rico, con todo su menaje y familia, de la que no quiso desprenderse por fuertes sumas que le ofrecieron en rescate. Cuando el judío que ofrecía el rescate pujaba sus sumas, el conde normando, vestido a lo musulmán, le decía a una de las muchachas de la casa:

Toma tu laúd y canta a este señor algunas canciones. El judío se fué sin alcanzar su propósito.

Del ambiente andaluz de aquella época, que con sus cantos y serenatas diríamos que pertenece a la Andalucía eterna que entonces y en todos los siglos posteriores hasta nuestros días, ha motivado tantas páginas literarias, copiamos al azar una descripción hecha por un literato oriental Ahmed ben Mohamed el Yemeni: (7).

«Estuve en Málaga, ciudad española, en el año 406 de la Hegira (1.015 de J.C.) y allí enfermé una larga temporada, durante la cual no podía salir de mi domicilio, y dos amigos me cuidaban, atentos a moderar mis desvaríos (acaso estuvo neurasténico). Cuando llegaba la noche me desvelaba, y oía la incesante serenata de laudes, tomburries y liras, mezclada con cantos que nunca cesaban, los cuales me producían gran molestia y desasosiego y agravaban mi enfermedad. Toda mi preocupación era encontrar una casa en Málaga, porque la gente de esta tierra está enteramente dominada por esa afición y está muy generalizado ese gusto.

«Una noche me desperté y noté que aquel tumulto molesto se había calmado y cesado las tocatas turbulentas, y en cambio se oía una música leve, suave y bonita. Sentí como si mi alma estuviera familiarizada con esa música y como si en ella reposara, sin experimentar la repugnancia que hacia las otras sentía, pero no era voz humana sino música instrumental muy suave. Luego comenzó a oirse tocar un poco más fuerte subiendo lenta y gradualmente en intensidad mayor. Mi alma se sintió atraída y mi oído dispuesto a escuchar hasta que la música llegó a tocar en el más vivo tono. Me puse alegre y olvidé mi mal, y de tal modo me sentí gozoso y emocionado, que llegué a imaginar que todo me daba vueltas y la habitación se levantaba conmigo.

«A todo esto no se había oído voz humana y me decía: en cuanto a concierto instrumental no cabe más perfección, pero ¿cómo será la voz del músico que toca? ¿en qué parará esta música?

«Apenas me había dicho esto cuando comenzó a cantar una mujer una copla con voz clarísima y dulce. Ya no pude contenerme. Me levanté de la cama dejando a mis dos compañeros durmiendo. Abrí la puerta de mi cuarto y siguiendo la dirección de la voz que ya sentía cerca, llegué a un punto central de la casa desde el cual podía atalayarse la vecina, muy espaciosa, y contemplé en medio de ella un gran jardín y en medio del jardín una reunión de veinte personas aproximadamente allí congregadas para beber. Estaban todas en fila,

teniendo delante licores, frutas o dulces. En ese círculo había varias esclavas tañedoras de laudes y tambores y otros instrumentos tales como flautas, pero esas no tocaban. La esclava cantora estaba sentada aparte y tenía el laúd en el seno y todos los presentes la miraban embelesados escuchándola atentamente. Ella tocaba y cantaba, y yo, de pie desde un punto desde el cual los miraba sin que me viesan. Cuando cantaba una copla yo la aprendía de memoria hasta que cantó un cierto número de ellas.

«Me retiré de allí para volver a mi habitación, dando gracias a Dios, como si hubiera salido de un gran embarazo y no tuviese sufrimiento ni enfermedad alguna. Después, a la mañana siguiente fuí a ver a un amigo, ulema de Córdoba, que vivía en Málaga y le conté lo ocurrido. Le recité las coplas, le describí la casa, se sonrió, me miró y dijo: Es la casa del ministro fulano y la esclava es zutana la de Bagdad, una de las mejores cantoras de Almanzor Benabiámir. Esa esclava vino a poder de aquel ministro después de la muerte de Almanzor, y las coplas son de Mohamedi ben Carloman, poeta español».

Descripciones análogas podrían hacerse de la España musulmana de aquella época, aunque acaso entonces como hoy, el foco de la música y de la copla andaluza estuvieran en Sevilla. Conocidísima es la anécdota, según la cual delante del califa almohade Yacub Almansur discutieron el célebre médico sevillano Avenzoar y el célebre filósofo cordobés Averroes acerca de las excelencias de sus respectivas patrias (8). Para acabar la discusión Averroes dijo a Avenzoar: Yo no sé por qué será, pero el hecho cierto es que si muere un sabio en Sevilla llevan los libros a Córdoba para venderlos, pero si en Córdoba muere un músico sus instrumentos se llevan a vender a Sevilla.

Este ambiente musical de la Andalucía musulmana, que podríamos esmaltar con muchas más citas históricas tomadas de las obras que comentamos, evidencia aquella afirmación nuestra de que ya en los tiempos de los taifas la copla popular estaba diversificada y cada localidad andaluza se jactaba de tener la suya propia. Llegaba a tal extremo este verdadero furor popular por la música, que hasta los pregones callejeros y la llamada de los almuédanos a la oración eran motivo de competencia. Gil Benumeya recoge la peregrina tradición del origen de la saeta, la copla religiosa que canta el pueblo andaluz durante la Semana Santa (9). Rivalizando las mezquitas andaluzas de Córdoba y demás capitales andaluzas, por tener almuédanos con

hermosa voz, les pagaban altos sueldos, y estos muezzines, en vez del canto lúgubre y monótono con que en Oriente hacen la llamada a los fieles, empezaron a introducir en su canto variantes musicales cada vez más ricas, que caracterizaron el canto de los almuédanos de cada una de esas capitales, dentro de la triste melancolía propia de un canto religioso. Con la reconquista, esos cantos parecieron acabarse, pero un día que en Sevilla la Inquisición llevaba un morisco preso, al pasar frente a su casa, la madre, transida de dolor, cantó la canción de los almuédanos, y aquello hizo tanta impresión en el alma del pueblo, que en ocasiones análogas se siguió repitiendo, hasta que arraigó y se transformó en la actual saeta.

Don Julián Ribera que dedicó la mayor parte de su tarea de investigador a la historia de la música andaluza, ha probado en otras publicaciones el entronque directo con la canción árabe y su diversificación a partir de una raíz común. En su estudio sobre el origen de la jota aragonesa (10), después de pasar revista a las equivocadas opiniones que se venían sustentando acerca del origen de la jota, halla la timología árabe del vocablo (*xotha*, canto para bailar o danzar, *choutera* en Galicia), analiza sus elementos musicales y sostiene las conclusiones siguientes:

«Antes de introducir esta meloda andaluza en Aragón, se había disfrazado ya a la jota en Andalucía, de tal forma, que casi nadie la reconoce; solo algunos técnicos se han parado a mirarla (Ocon, Laparra, Mitjana, Pedrell y muchos otros afirman el parentesco del fandango con las malagueñas, rondeñas, murcianas, etc.) sospechando que podía ser de la familia de la jota. Me refiero a las jotas que en Andalucía se cantan con el apellido de las ciudades andaluzas, malagueñas, granadinas y rondeñas, pertenecientes a la familia del fandango.

«¿Como, dirá el lector, la malagueña es una jota?

«No hay que sorprenderse. Recordemos que el mismo Maestro Bretón percibió el olor del disfraz y al considerar casi probable que la jota fuese una consecuencia del fandango. Y creo que podremos estar conformes en cuanto comencemos a descubrir el disfraz andaluz con que se ha cubierto a la jota, al despojarla de los perifollos con que la han envuelto.

«La malagueña no es más que una jota disfrazada... la malagueña es una baturra disfrazada de maja andaluza. Si a una canción de jota en modo mayor, en vez de ponerle un preludeo en modo mayor, cual corresponde a su consonancia tonal y armónica, se le pone un

preludio en modo menor **T** de los corrientes entre músicos andaluces, arpegiando... o escalando... ya recibe el oyente la impresión de que luego ha de venir un canto de los regionales de Andalucía».

Sigue Ribera analizando la canción en todos sus elementos, aclarándola con numerosos ejemplos musicales, que evidencian su aserto. «La malagueña no está sola, tiene numerosa parentela, varias hermanas, la granadina, la rondeña, en una palabra, todas las del género fandango, el cual se podría decir que es el padre de toda la familia».

Reconoce luego la jota en otras de Salamanca, de Santander, en las chulas de Portugal y en otras canciones peninsulares, y bucea su origen histórico en el Cancionero de Palacio, editado por Barbieri, en Las Cantigas del Rey Sabio y en las canciones de trovadores provenzales, de troveros y de minnesinger alemanes, que universalizaron esta canción, introduciendo cada cual su variante al tronco primitivo, derivado del ritmo árabe llamado hézech.

«El regionalismo musical, concluye Ribera, tal vez haya producido un bien: el de haberse encariñado cada región con determinadas melodías, las cuales, por ese cariño, se han conservado; pero seguramente resulta dañoso si se extrema, por exclusivo.

«De ese exclusivismo extremo ha llegado a impregnarse la propia madre de la música popular de la península: Andalucía. Ella, que fué el foco de composición de todos los géneros, de los que aún se observan huellas evidentes en la rica variedad de sus cantos actuales, se va quedando dedicada especialmente a los cantos tristes, *cante jondo, cante flamenco, etc.*, que son casi los únicos que le adjudican como peculiares suyos. Hasta ha ido alterando, por el prurito de repetir sus ejecutantes, venga o no al caso, los tópicos del modo menor, que es su preferido, muchas piezas y aun géneros que se han empobrecido por la monotonía, desconcertó las melodías de la jota convirtiéndolas en las composiciones híbridas del fandango, malagueñas, etc., multitud de melodías antiguas las va olvidando, por dejar la exclusiva a las provincias del Norte de España. A estas, que de aquella aprendieron, les repugna ahora confesar la influencia que hasta en la Edad Contemporánea han recibido de la música andaluza. A vascos, castellanos, gallegos, catalanes y aragoneses, se me figura que les causa vergüenza confesar que sus cantos populares proceden de Andalucía. Y no es porque odien a los andaluces, sino que tras lo andaluz divisan un espectro odioso, el fantasma islámico».

La erudición, y aun el sentimiento popular, se resistían hasta ahora a conceder a la época árabe la decisiva influencia que Ribera

ha encontrado en la creación del canto andaluz; y este rechaza con los más vivos tonos las sugerencias sobre influencias gitanas y de otras índoles, que son totalmente erróneas.

A propósito de la muñeira gallega o la Molinera, Ribera hace un estudio análogo (11) para Hermanarla con las soleares andaluzas. «El tipo de esa melodía, por el tono menor, por la línea melódica, por la marcha armónica, por el ritmo, por las notas iniciales y cadenciales, etc., es el clásico de las soleares andaluzas. «La Molinera» es como una alegre parodia de esas tristes canciones andaluzas». Y aduce numerosos ejemplos musicales.

«La alegre Molinera no es popular en Andalucía, porque los cantadores de ésta prefieren la forma triste de las antiguas soleares. Pero hay una particularidad digna de ser notada: la melodía de la Molinera, asturiana o castellana, ha conservado mejor la sobriedad melódica y el ritmo primitivo de las antiguas soleares andaluzas, mientras que en la muñeira gallega y en las soleares andaluzas actuales se ha alterado con melismas y cambios de ritmo que la separan del tipo clásico, en Andalucía por el virtuosismo de los cantantes, en Galicia por influencia instrumental de la gaita. No debe sorprender este fenómeno porque así como el Cristo de la Luz de Toledo y la Aljafería de Zaragoza son obras de arte musulmán más arcaicas que el de la Alhambra, del mismo modo pueden aparecer en Castilla y en Asturias piezas musicales más arcaicas que en la propia Andalucía, aun siendo aquellas de primitivo origen andaluz».

«En España, dice más adelante, se ha conservado la pureza melódica primitiva con mucha pulcritud. Ahora bien, lo que dentro de la península ha ido variando de un modo fundamental, han sido los caracteres expresivos; una melodía lenta tristísima, elegiaca, que en lo antiguo se cantaba en las provincias meridionales, al pasar luego a Castilla se convierte en virilmente alegre y bailable, y en Galicia en suave y risueña».

«En la Andalucía actual se mantiene todavía su originaria expresión triste y dolorida, pero el añadido de notas y trinos y el cambio de ritmo (ahora le ponen ritmo rímel y no el táquil 1.º antiguo), cosas introducidas por el virtuosismo andaluz, le dan un carácter de tristeza fingida un poco convencional».

Su extensión y diversificación en España, y su dispersión por Europa hasta los más lejanos países nortños, como Dinamarca y Noruega, así como su investigación histórica en las fuentes musicales españolas, como el Cancionero y las Cantigas, y en las extranjeras

Por si faltaba algo, queda el concepto de música falsa o música ficta que tanto ha preocupado a los eruditos de todos los tiempos. Este «diabolus in música», difícil de aprisionar, lo sigue siendo también hoy día. Lo que despectivamente se llama «el jipío» o «los gorgoritos» de los cantadores andaluces, casi imposibles de aprisionar, ni aun en la rica notación moderna, subía de punto imposible en la Edad Media de notación musical precaria y simple. Hasta el comentado y despreciado «ya, ya, yai» de los cantadores, es la pura repetición del vocablo árabe admirativo ¡oh! con el cual inician sus canciones los musulmanes.

Como dice Ribera, el horror al fantasma islámico, ha cegado a los historiadores de la música. El recuerdo de nuestra secular lucha contra el moro, ponía una muralla infranqueable en la investigación de los orígenes de la canción andaluza, olvidando que el moro no trajo nada, sino que fué el jugoso espíritu andaluz el que amamantó y nutrió la música y canciones de los viejos países clásicos, saltando incluso por encima de la invasión islámica.

Este horror al recuerdo de lo musulmán llega a su colmo durante los siglos renacentistas, en los cuales, hay una frase consagrada para referirse al arte califal que esplende en la Mezquita aljama de Córdoba: la inmundicia musulmana. Toda la obsesión era tapar las piedras decoradas, los artesonados, el recuerdo de lo árabe, para que esplendiera solo lo renacentista, lo europeo.

Se olvidaba que el Arte, sea arquitectural, sea músico, como las más ricas manifestaciones del espíritu, no tiene patria, porque todas las patrias le han dado algo y de todas conserva huellas, aunque las más ricas de espíritu (Grecia, Roma, Andalucía) le hallan dejado mejor herencia.

Nuestra misma Mezquita de Córdoba es un vivo ejemplo de lo que comentamos. En sus entrañas, bajo la tierra, hay elementos griegos, romanos, bizantinos. Allí hubo un templo al Sol, un santuario ibérico, el templo de la diáspora griega, la basílica de San Vicente. Con los elementos aprovechables, columnas, capiteles, el arco de herradura, la bicromía del dovelaje, los musulmanes construyen su aljama, en la que injertan la extensión hipóstila oriental, el artesonado sirio-persa, la celosía labrada, el ajimez. Y cuando otra vez la reconquistan los cristianos, y el mudejarismo y lo gótico y todos los siguientes estilos renacentistas y neoclásicos hasta nuestros días, hacen de ella un museo vivo de Historia del Arte, que multiplican las pinturas y esculturas, la herrería artística, los azulejos, las vidrieras, los libros y las

de trovadores y minnesinger, adornan la investigación del maestro Ribera con una luz clarísima y evidente.

El conjunto de sus publicaciones, que no podemos seguir paso a paso, so pena de hacer interminable este discurso, demuestran además, como venimos diciendo la difusión de la canción andaluza no sólo por toda la península, sino también por el extranjero. El renacer lírico de la Provenza en el siglo XII no es un florecimiento autóctono, sino una imitación o trasplante de las canciones de Andalucía. La composición métrica, del tipo del zéjel andaluz, el nombre de los cantores (los séglíer o zejeliér, o sea los zejeleros), los motivos (las luchas contra los sarracenos, los duelos caballerescos, las referencias a reyes raros difíciles de identificar, como el Amustant de Cordres, que es Almustansir de Córdoba) y otros numerosos detalles, y, sobre todo, la identidad de los ritmos y composiciones musicales que Ribera ha interpretado y notado (12), y que encuentran su más fiel expresión en el simil de «la golondrina viajera» que al prender su nido va dejando sus trinos en los países que recorre, hacen de su sistema un rico florón en la historia de la música, prendido sobre el inmortal espíritu de Andalucía.

Los trovadores provenzales, los troveros ingleses y normandos, los minnesinger alemanes, en definitiva, todos los cantores populares y juglares de la Edad Media, fueron las golondrinas que diseminaron por el mundo culto de la época la música y la canción andaluza. Hasta las cautivas que los normandos piratas hacían en las costas andaluzas, enseñarían a sus hijos, en lejanas tierras, las dulces canciones de la añorada Andalucía.

El sistema lírico, métrico y musical de los andaluces se hizo universal por entonces, como lo fueron también la Filosofía, la Medicina, y tantos otros conocimientos y ramas del saber.

Nosotros hemos supuesto (13) que este trasplante de lo andaluz por el mundo, y su arraigo en las dulces tierras de Provenza en el siglo XII ha podido ser además el origen de los Jocs Florals, de los Juegos Florales, que tienen su antecedente remoto en las tertulias literarias de la Córdoba califal, en las riberas del Guadalquivir y en los palacios de Medina Azahara, en las cuales, damas de noble alcurnia, como la poetisa Ualada, cuyos amores cantaba elegiacamente Aben Zeidún en los abandonados palacios de Medina Azahara, y cuyo ejemplo se repetía hasta la saciedad con las abundantes esclavas catalanas, de tierras de Afranch, que también es la misma Provenza, que tan abundante relación y comercio tuvieron con Córdoba durante todo el califato de los Omeyas.

él mismo es uno de los eslabones que el correr de los siglos vá forjando en la cadena dorada y brillante de la canción clásica, que en lejanos tiempos resonó bajo los cielos de Grecia y Roma, la adornaron luego Bizancio y Persia, Arabia la llenó de ardiente fuego y por fin vino a darle el aroma de su riente perfume la gracia eterna de Andalucía.

Como golondrina viajera, según el simil del maestro, en muchos países colgó su nido, para reanudar luego su vuelo errante, pero en Andalucía la canción clásica anidó para siempre, y más que un nido, construyó un magnífico alcázar del que salieron embajadores brillantes y fastuosos para todo el orbe. Don Antonio Arévalo, maestro de coplas andaluzas, interviene en muchas de estas embajadas que en otro continente y más allá de los océanos, repiten hasta la excelsitud, arrasando los ojos en lágrimas emotivas, el nombre de España.

¿No iba a venir a nuestra Academia este artífice de coplas andaluzas que, en los atardeceres perfumados, en las claras noches lunares, bajo la verde parra o en la fresca bodega, juntaba su fraternidad castiza con el que dió a la copla vida corporal en sus lienzos, con el maestro Julio Romero (17), y en artística cofradía con otros cordobeses, bebedores de silencio, ébrios de aromas, enamorados del alma de la ciudad y cultivadores exquisitos del espíritu de su pueblo, fraguaban con el pincel o con la pluma el pomo donde se encierra el alma eterna de la raza?

Sea bienvenido el nuevo académico que ha traído a nuestra vieja Academia, de Bellas Letras y Nobles Artes, una de las más bellas letras, la de la copla andaluza, y una de las más nobles artes, la de la música que la vivifica y exalta.

He dicho. (18)



Rafael Castejón

(1) «Discursos leídos ante la Real Academia Española en la recepción pública del Sr. D. Julián Ribera y Tarragó, el día 26 de Mayo de 1912», sobre el Cancionero de Abencuzman. Madrid, Maestre, 1912. Reeditado en «Disertaciones y Opúsculos»,

de D. Julián Ribera, edición colectiva que en su jubilación del profesorado le ofrecen sus discípulos y amigos. Madrid, Maestre, 1928. Dos tomos.

(2) «La Música de las Cantigas». Estudio sobre su origen y naturaleza con reproducciones fotográficas del texto y transcripción moderna, por Julián Ribera. Madrid, 1922. Edición popular en «La música árabe y su influencia en la española». Madrid, Colección Hispania, 1927, y posteriores.

(3) «Epica andaluza romanceada». Discursos leídos ante la Real Academia de la Historia en la recepción pública del Sr. D. Julián Ribera y Tarragó, el día 6 de Junio de 1915. Madrid, Maestre, 1915. Contestación de D. Francisco Codera. Recogido en «Disertaciones y Opúsculos», vide supra.

(4) «Omar ben Hafsun». Un reino cristiano andaluz en pleno imperio islámico español, 854-97, por Fidel Fernández. 1942.

(5) «El Cancionero de Aben Guzmán», por A. R. Nikl. Edición de Escuelas de Estudios árabes de Madrid y Granada, 1933.

(6) «El Conde Lucanor».

(7) Ribera. «La música árabe», etc. V. supra, p. 199.

(8) " " " " p. 204.

(9) Gil Benumeya. «Ni Oriente ni Occidente».

(10) «La música de la jota aragonesa», por Julián Ribera y Tarragó. Ensayo histórico publicado por el Instituto de Valencia de Don Juan. Madrid, 1928.

(11) «De música y métrica gallegas», por Don Julián Ribera. Publicado en «Homenaje a D. Ramón Menéndez Pidal», III, 1925; y en «Disertaciones y Opúsculos».

(12) «La música andaluza medieval en las canciones de Trovadores. Troveros y Minnesinger», por Don Julián Ribera, tres fascículos. Madrid, 1923-1925. Fragmentos reproducidos en «Disertaciones y Opúsculos».

(13) Discurso pronunciado en los Juegos Florales de Córdoba de 1932. Recensión en Boletín de la Real Academia de Córdoba, Abril-Septiembre, 1932.

(14) Sobre el estudio de la música norteafricana, derivada de la andaluza se han hecho notabilísimos estudios en tiempos recientes. Hace un resumen de la cuestión, sin referencias eruditas, Rodolfo Gil Benumeya, en «Marruecos Andalus», edición de la Vicesecretaría de Educación Popular. Madrid, 1942. Por su relación con una entidad musical cordobesa, citamos la excursión que hizo en 1928 al Marruecos español el Centro Filarmónico Eduardo Lucena, de la cual se publicaron referencias en los diarios contemporáneos («A B C», de Madrid, 3 Mayo 1928) y recientemente por el presidente a la sazón de dicho Centro don Antonio Ramírez López, «Estampas Románticas», Córdoba, 1942.

Como resumen general del tema musical andaluz africano véase el hermoso libro del P. Patrocinio García, «La música hispano-musulmana en Marruecos». Publicaciones del Instituto General Franco, de Tetuán, Larache, 1941.

(15) «Poema de la Danza y la Copla. Estampas, Realito», compilador Angel Zapata. Sevilla, 1943.

Son muchos los libros escritos para recopilar y para inventar coplas flamencas. Recordamos, entre otros muchos, los siguientes, algunos escritos por eruditos y maestros, otros sin erudición alguna, y aún con absurdas afirmaciones pseudocastísticas:

«Colección de cantes flamencos recogidos y anotados por Demófilo» (Don Antonio Machado y Alvarez), Sevilla, 1881.

«Cantos populares españoles», por Francisco Rodríguez Marin, Sevilla, 1882-83.

«La pereza», por Augusto Ferrán, Madrid, 1871.

«Primer cancionero de coplas flamencas», por Manuel Balmaseda y González, Sevilla, 1881, imprenta de Hidalgo, 4 reales.

«Melancolía», por Luis Montoto, Sevilla, 1902.

«Guitarra andaluza», por Narciso Díaz de Escovar, Barcelona, sin año de edición.

«Cante flamenco», sin autor ni año, editor Bauzá, Barcelona.

«Cante hondo», por Manuel Machado, Madrid, 1912.

«Impresiones: cantares», por Enrique Paradas, Madrid, 1913.

«Las cuerdas de mi guitarra», por Gloria de la Prada, Madrid, 1913.

«Con la guitarra», por Ricardo Fernández Blanco, Madrid, 1909.

«Mil y un cantares», por don Estanislao Alberola, Valencia, 1916.

«De cante grande y cante chico», por José Carlos de Luna, Madrid, 1916.

«El alma de Andalucía en sus mejores coplas amorosas escogidas entre más de 22 000», por Francisco Rodríguez Marín, Madrid, 1929.

Esta larga producción tiene su reflejo en la investigación extranjera, por ejemplo: Schuchart, «Die Cantos Flamencos», Zeitschrift fur Rom. Phil, V.

(16) Don Antonio Arévalo García, es natural de Bujalance (Córdoba), donde nació el 15 de Septiembre de 1876. Fué Redactor del «Diario de Córdoba» y uno de los fundadores del «Diario de Avisos», colaboró en todos los periódicos cordobeses y en varias revistas literarias de Madrid. Fué corresponsal literario de la Revista Gráfica de París, de Literatura y Arte.

Publicó «Mis Canciones», un tomo de versos, prólogo de Francisco Villaespesa, y unas notas de Ricardo de Montis. Ha escrito «La Fuga», (zarzuela en prosa y en verso, música del Maestro Zamora); «El Rosal del Sentimiento» (zarzuela en colaboración con Emilio Santiago, música de Francisco Romero); «Ave Errante» (zarzuela en colaboración con su hermano Francisco); «Trabajar por lo contrario» (sainete).

Tiene para publicar: «Musa del pueblo (cantares), «De mi vida y de mi alma» (versos).

Es Socio de Honor y de Mérito del Real Centro Filarmónico E. Lucena.

Socio de Honor del Ateneo Gaditano.

Socio de Honor del Centro Escolar Gaditano.

Académico Correspondiente de la Real Academia Hispano Americana de Ciencias y Artes de Cádiz.

Laureado, entre otras ocasiones, en los Juegos Florales de Córdoba del año 1915, por una Colección de Cantares.

(17) Más de una vez Julio Romero de Torres ha llevado a sus lienzos el simbolismo de la copla andaluza, «la consagración de la copla» es un ejemplo. El tema que domina casi toda la obra de este maestro cordobés, «las dos sendas» de la vida femenina, el «amor divino y el amor profano», lo podríamos también considerar como el más simbólico tema de la copla andaluza. De la numerosísima bibliografía con que cuenta ya la obra pictórica de Julio Romero, citaremos uno de los últimos libros «Julio Romero de Torres en su Museo de Córdoba», por el Marqués de Casa Vargas Machuca, Cádiz, 1943, en el que se abordan temas análogos a los que sugerimos.

En nuestros tiempos, de hondas valoraciones estéticas, hallamos la siguiente, en el prólogo que el eminente hispanista Maurice Legendre ha puesto en la magnífica obra que la Sra. Alicia Hartmann, accidentalmente nuestra convecina, ha dedicado

al Greco («Domenico Theotocopouli dit El Greco», por M. Legendre & A. Hartmann, París, editor Hyperion 1937): «Barrés gusta de imaginar que el artista tenía debilidad... por las canciones secas y tristes que nacen de un suelo pedregoso al bordoneo de la guitarra. Por nuestra parte creemos que el Greco ha amado el «cante jondo», y que sus cuadros son en la pintura lo que aquel en la música; aclarando después esta semejanza por una enarmonía monotónica, por salirse del plan de la naturaleza, por acompañarse de armónicas menores, y otras consideraciones desarrolladas in extenso, con una viva descripción del cantaor, que hacen del juicio de M. Legendre una ardorosa exaltación.

(18) Posteriormente a estos trabajos, han sido publicados en España otros varios sobre la música de las Cantigas, en los cuales, en general, abandonando la tesis musulmana que sustenta Don Julián Ribera, se buscan los orígenes de aquella en fuentes europeas, especialmente germánicas. Sirva de ejemplo «La música en la España de Fernando el Santo y de Alfonso el Sabio», discurso de ingreso en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, en 28 de Junio de 1943, por el Presbítero Don Higinio Anglés, y contestación por el R. P. Nemesio Otaño. En estos trabajos se moteja la tesis riberista de «intento... que no ha tenido aceptación». Lo anotamos a título de orientación.

El Estado español ha creado un Instituto de Musicología por Decreto de 27 de Septiembre de 1943.

