

## FLAMENCO Y CULTURA POPULAR

---

**Director del Consejo:** **Pedro G. Romero**  
Plataforma Independiente de Estudios de Flamenco  
Moderno y Contemporáneo (pie.flamenca)

**Consejo editorial:** **José Luis Ortiz Nuevo**  
pie.flamenca  
Fundación José Luis Ortiz Nuevo  
**Georges Didi-Huberman**  
pie.flamenca  
École des hautes études en sciences sociales  
**Patricia Molins**  
pie.flamenca  
Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía  
**José Manuel Gamboa**  
pie.flamenca  
Sociedad General de Autores y Editores  
**Gerhard Steingress**  
Universidad de Sevilla  
**María García Ruiz**  
El Dorado, Sociedad flamenca barcelonesa  
**Curro Aix**  
Universidad de Pablo de Olavide  
**Rocío Plaza Orellana**  
Universidad de Sevilla  
**Carmen Linares**  
Premio Nacional de Música  
**Tomás de Perrate**  
Utrera Flamenca  
**Niño de Elche**  
Voces del Extremo



José Luis Ortiz Nuevo

# TREMENDO ASOMBRO

*Huellas del género andaluz en los teatros  
de La Habana y otras informaciones a lo flamenco  
(1790-1850)*

Prólogo de Cristina Cruces

Epílogo de Raúl Rodríguez

FLAMENCO Y CULTURA POPULAR

**ATHENAICA**

EDICIONES UNIVERSITARIAS  
EDIÇÕES UNIVERSITÁRIAS

ATHENAICA EDICIONES UNIVERSITARIAS

Primera edición: mayo de 2019

Última revisión: 23 de julio de 2019

© José Luis Ortiz Nuevo, 2019

© Milhojas Servicios Editoriales, Soc. Coop. And., 2019

c/ Jesús del Gran Poder, 108 B, 1º

41002 Sevilla (España)

[www.athenaica.com](http://www.athenaica.com)

[athenaica@athenaica.com](mailto:athenaica@athenaica.com)

Cualquier forma de reproducción, distribución, comunicación pública o transformación de esta obra sólo puede ser realizada, salvo excepción prevista en la ley, con la autorización de sus titulares. La infracción de los derechos mencionados puede ser constitutiva de delito contra la propiedad intelectual (art. 270 y siguientes del Código Penal).

ISBN: 978-84-17325-84-8

# Índice

PRÓLOGO, por Cristina Cruces . . . . . 9

## TREMENDO ASOMBRO

1. Es paradójico que un tipo como yo . . . . .	27
2. Desde aquesta tan temprana hora . . . . .	31
3. Atiendan . . . . .	32
4. En semejante situación . . . . .	35
5. Mismamente por estos tiempos . . . . .	38
6. Se cantaba se bailaba se tocaba todo . . . . .	41
7. No sólo de ella se escribió en La Habana . . . . .	43
8. ¡Ay Mamita mía Flamencología! . . . . .	45
9. No, esto no era flamenco aún . . . . .	46
10. Y se prodigaron de manera tan extraordinaria . . . . .	48
11. Los periódicos del tiempo . . . . .	50
12. Ciertamente penoso . . . . .	52
13. Se escuchan palillos alegres . . . . .	53
14. En la ciudad resuenan . . . . .	54
15. Nos deslumbran imágenes tan radicales . . . . .	58
16. Por los siglos de los siglos . . . . .	59
17. Tal vez por ello . . . . .	63
18. Visto lo cual, tomada nota . . . . .	65
19. De mientras, en La Habana . . . . .	68
20. Tanto era el furor . . . . .	70
21. Así era, así se estableció el estereotipo de lo andaluz . . . . .	74
22. Asistimos a los teatros habaneros . . . . .	75
23. Vamos y venimos por los aquellos años . . . . .	77
24. Y ahora es el momento . . . . .	79
25. Pero hete aquí que al final de los años veinte de aquel siglo . . . . .	86

26. Cuánta razón tenía el gacetillero . . . . .	87
27. Curiosamente, en estos mismos tiempos. . . . .	93
28. Cuando la década de los cuarenta toma posiciones. . . . .	95
29. En este mundo tan propicio a las exageraciones . . . . .	98
30. Estaba en cambio el rumbo de los siglos . . . . .	99
31. ¿Acaso podría quedar La Habana fuera del precepto? . . . . .	101
32. Con ellas están viniendo al mundo las danzas. . . . .	105
33. Cuando menos te lo esperas llegan, las desgracias. . . . .	108
34. Y nada más vislumbrarse el decenio siguiente. . . . .	110
35. Brillo a brillo, compás por compás . . . . .	114
36. Su foco natural fue Andalucía. . . . .	122
37. Díganme si no es una hermosa historia la mar de ilustrada. . . . .	124
38. Se lo pregunto a un habanero . . . . .	125
39. En este mundo de esclavitudes y privilegios. . . . .	128
40. La alfombra de la fantasía nos lleva en volandas a Madrid . . . . .	135
41. ¿Qué le parece a usted señor Gamboa? . . . . .	145
42. Va superior hermano, va lindo . . . . .	148
43. Chispas, luminarias, faros y candelas. . . . .	154
44. El número ingente y los tantos nombres. . . . .	158
45. Superlativo en tal grado fue el fenómeno . . . . .	162
46. ¡Cómo se infiere! . . . . .	164
47. Es cierto que de ellas algunas han aparecido. . . . .	173
48. Aquello fue en 1848: . . . . .	179
49. Pero quedan aún más brillos . . . . .	187
50. Publicaban noticias de libros . . . . .	190
51. De treta en treta y tiro porque me conviene . . . . .	192
52. De Veracruz de Méjico de Cádiz de Nueva York de Madrid... . . . .	196
53. El telón ha caído . . . . .	200
54. Con él, aprovechando su lúcido fogonazo de asombro. . . . .	202

NOTAS . . . . .	205
-----------------	-----

EL ESPEJO DE LOS MARES DE PONIENTE, por Raúl Rodríguez . . . . .	289
--	-----

# Prólogo

Un prólogo debería anunciar el porvenir, sembrar inquietudes, advertir del prodigioso libro al que acompaña. Convertir a su autor en alguna variedad de titán literario, reconocerle el mérito de regalarnos su tiempo y su letra. Aquí, tal prefacio resulta innecesario. Valdría más entregarnos esta historia sin ornato, «monda y desnuda». Como quería Cervantes, ajena a esos catálogos innumerables «que al principio de los libros suelen ponerse».

Mas, al fin y al cabo, también don Miguel se desobedeció a sí mismo y, según decía, «el que no sabe gozar de la ventura cuando le viene, no debe quejarse si se pasa». Así pues, voluntaria voy a la tarea, más sabiendo del reencuentro en estas mismas páginas con quien fue mi alumno y ahora es mi maestro: el devoto tresero Raúl Rodríguez. Lo hago honrada a petición del poeta, oficio éste pobretón pero lumbrera, que describió Zorrilla para *Los españoles pintados por sí mismos* (y cito literal pero desordenadamente) como un individuo de nuestra raza humana que adelanta poco en los estudios graves y echa mano de otros libros que no son de su facultad, a quien la riqueza y armonía de su lengua patria le está brindando con una fácil versificación, cuyo desempeño no le embaraza mucho, porque su propio instinto hace brotar de su pluma sus conceptos. Uno, acaso, sujeto a todas las vicisitudes de la fortuna, dotado de corazón fogoso, y brillante imaginación, que empieza a ver y juzgar las cosas con alguna diferencia de lo que las ve y juzga el común de las gentes.

Así de bien lo dijo Zorrilla, chispa más o menos en los años que publicaban en España las *Escenas Andaluzas*, Pascual Riesgo se asombraba en La Habana de los saltos y danzas salvajes de los negros el Día de los Santos Reyes, las Srtas. Merced y Francisca bailaron sus tangos en el Teatro Principal, el Sr. Flores desempeñó «bastante

bien» el papel de andaluz, y el habilidoso Sr. Tostado (que murió ciego y pobre) ejecutaba aires andaluces, fantasías a la guitarra en el Gran Teatro de Tacón.

José Luis Ortiz Nuevo, nuestro autor cómico-poético, empezó ver y juzgar algunas cosas flamencas «con diferencia del común de las gentes» cuando yo era medio chica. La historia oral, primero: Matrona, Pericón, Borríco, Enrique el Cojo. Nivel: indispensables. Después, el pensamiento lírico en el flamenco como compromiso jondo y obra maestra de Andalucía. Grado: obligatorio. Después, los periódicos, las gacetillas, los avisos, las proclamas y los sueltos de hemeroteca, que hace ya un cuarto de siglo cimentaron su refugio definitivo. De él sale apenas a ratos para iluminar con su oratoria o, para hacerse comediante artesano, que es al cabo vocación hermana de la poética. Categoría: inmensa gozada.

Ordenados en la calle Almirante Apodaca, apulgarados y marchitos a base de vida animal y humedades cubanas, accedidos de mil y una formas y entregados de balde, los papeles viejos han sido desde entonces el queso nutricio de nuestro ratón poético. Fueron, primero, puros, y los amó como un niño juanramoniano. Sabiéndolos al fin —cual evangelios apócrifos— más verdaderos que la biblia flamenca de entonces, volteó la historia y nos arrancó del credo y la inocencia para siempre.

Hará veinte años que lo leí por vez primera, y todavía me río. Era el 9 de junio de 1850 y en *La Andalucía* glosaban a cierto par de artistas anónimos que actuaban en Sevilla:

El segundo espectáculo, lo ofrece una muger (sic) que dentro de poco será negra, según el paso que va; especie de bayadera, de origen flamenco, como lo es el de los cantos y danzas en que exhibe su agilidad, y cuya decencia hace presumir si será muger o conjunta persona del señor de la manduca [un negro que actuó en el primer espectáculo]. Queda recomendada.

¡Cualquier cosa! La gracia no estaba en la oscuridad que envolvía el cuadro, entre la flamenca que terminaría negra y las sospechas de «conjunta persona» con el moreno primero. Radicaba en la recomendación final, la exhortación a visitar exhibición de tal guisa, entre ágiles danzas de origen y la negritud de masculinas manducas. *Sembrao*. Se publica el apunte, aparecido en *Se sabe algo?*, el mismo año con el que José Luis Ortiz Nuevo cierra pesquisas para éste su primer vapor literario desde Cuba: *Tremendo Asombro*. Y ambos textos cierran con las mismas juntañas de lo andaluz, lo gitano y lo negro.

Ejemplar primero *al peso*, *Tremendo Asombro* se vuelve en esta edición mollar y liviano. Y además, moderno, que para eso lo acompaña sentina de carga en forma de CD, con pliegos a millares. Gracias a él pasamos de pensar el flamenco como seno acogedor de sonos ajenos, a entender lo afroamericano como uno más de sus sujetos hacedores. El relato que albergáis en vuestras manos...

... informa que, en este tiempo previo a la codificación y pronunciamiento pleno del flamenco, existía ya un género andaluz tanto en el teatro como en la música y los bailes, trascendido de patios a fiestas o talleres o academias a los escenarios.

Quienes en ellos tan magníficamente interpretaban los papeles de gentes del pueblo, carne de vulgo, eran, en efecto, profesionales cultivados, cómicos duchos, actores y actrices, bailarines y bailarinas de escuela que usaban su talento para aproximarse a las regiones de lo barrio bajero popular.

Quiere decirse que no encontraréis en estas páginas un aluvión de notas flamencas, porque el género todavía estaba en la semana treinta y tantos, pero sí que «estamos ante una información en verdad privilegiada, reveladora, que comunica aspectos ignorados de un momento clave para la configuración de la estética flamenca». Tampoco vais a practicar un viaje por los sonos cubanos, la africanidad de sus percusiones, la brisa malecona o el cante de «los techos

de palmera» de la isla. Hallaréis, en cambio, cuadrillas errabundas, viajes a alguna parte acometidos por artistas del país que allí fueron, otros nacidos insulares y todavía nacionales. Gente *crúa* auténtica o plagiaria, mujeres vestidas de hombres y hombres hechos mujeres, artistas afanados en agradar a la burguesía criolla que los mantenía a base de bailes de sociedad, teatros y clases por lo fino.

Estamos en La Habana, primera mitad del siglo XIX. Del higienismo social del Siglo de las Luces se ha pasado a la algazara colectiva. Mientras, en un fiel de la balanza, la riqueza se nutre del dolor esclavo y el machete guajiro, en el otro reposa el arte de una ciudad «casquivana y promiscua». Empachada de ritmo y danzas, de miseria y fortuna, el sueño andaluz completó aquí una crónica de proezas teatrales, entre la espada de la alta cultura europea entonces de moda, y la pared afrocubana edificada con tambores y vida real. Había otras, pero también se verificó en La Habana una movida «a lo andaluz», atlas éste que pone título a una compleja geografía. Andaluz es el género escénico, el lenguaje cinético, el repertorio de cantes y bailes y mismamente el personaje: un *tipo* de actor o cantante que encarna la agudeza popular de la Tierra de María Santísima o la sandunga gaditana «vestido en carácter». Que digo yo que el *tipo* del carnaval de la tacita tiene que ver con eso, y el «actor de carácter», o «característico» de las variedades del siglo XX también.

Confluyeron diversos ejemplares en torno al tipo. Entre los nativos de Andalucía, distinguidos por su «genio e inteligencia natural», los hombres habrían de ser bravucones, pero chistosos, puro «jembro de esos que navegan con caliá». La sal de Cádiz regaría las sinuosidades y el donaire de las graciosas boleras, que yo creo funcionaban como marca comercial para identificar sus números como de baile español entre popular y fino, y esperar de ellos ciertos quiebros, paillos, «vueltas y revoleos y traspieses y taconazos y guiños y risitas y meneos y ole con ole». Respecto a los imitadores o copistas de «lo andaluz», cuanto más se alcanzara a ajustar el *tipo*, tanto mejor. Los negros... esos eran otro cantar (y bailar).

De lo que estamos hablando es de un *cliché* decimonónico sobre los andaluces que llevó a la perla del Caribe la estela de los nacionalismos, el costumbrismo y el movimiento romántico europeos. Un estereotipo que se expresó en las bellas artes, la literatura, la moda y las diversiones colectivas del imperio, y que —según el lamento de un articulista del país en el 46— sólo se mostraba «en los dos extremos de la escala social, digámoslo así, por medio del agudo y chistoso gracejo de la gente del pueblo, y del caro ingenio de sus poetas, sabios y oradores». Pero había uno más: el de la majeza fanfarrona, el descaro, la valentía, la crudeza. La gente o gentuza «de rompe y rasga» amiga de peleas y vino, exagerada, juerguista, seductora y de apodos imposibles (Chepe, Tripa Larga, Tres pelos, Vistosa, Parinquén Peludo, Azafrán Barbudo...) que luego será paradigma de «lo flamenco».

Representaciones y construcciones históricas sobre el carácter nacional desfilan a través de los artistas espigados en este libro. El arquetipo andaluz se nos revela cómodo, aproblemático, bien dotado para la comedia o para el delirio de los sentidos corporales. Una «imagología» que, como explican Beller y Leerssen, nos ayuda a entender un discurso, más que una sociedad. El asunto es que este discurso se enuncia ahora en Cuba, no en Andalucía como *res loci* que pretendidamente lo explica. Teniendo en cuenta que el primer actor cubano conocido, el habanero Melchor de las Casas, se ahogó en la barra de Huelva en 1678; que el primer Teatro de la isla, el Teatro del Coliseo, inaugurado en 1775, lo hizo para mostrar las obras de clásicos españoles; que la primera obra teatral escrita en Cuba fue publicada en Sevilla en la década de 1730, no extraña que cualquier relato dramático que tuviera lugar en la isla se asociara con este terruño peninsular de ensueño, alambicado de sol y sal.

Al mayor, esto es lo que nos cuenta *Tremendo Asombro*. Al *detal*, entramos en una tupida red de información sobre el perfil de los profesionales, las modalidades performativas, los repertorios, la estructura del espectáculo... Obligada me veo a suspender mis natura-

les inclinaciones a sacar hilo y criar madeja, a contener las ansias de enredar la hebra del poeta de Archidona por mi cuenta, y a centrarme en lo que así me estimula: su decir, que es tanto y tanto abre. El autor hace saber:

Que los artistas que iban para allá u oriundos de la isla eran gente formada, profesional, respetable, adoptante de la forma andaluza. Vocalistas líricos, instrumentistas, pero también muy a menudo y a la vez compositores de obritas y canciones.

Que eran versátiles por necesidad. Hacían de todo: cantar, bailar, representar... Muchos de ellos, intercambiado tipo varias veces en una misma representación, mutando de cantante lírico a negro o andaluz fingido, como el Sr. Marini, o de bailarina aérea nacional a maja terrenal y sandunguera.

Que estaba en el entender de la gente una certeza: ni las buenas imitaciones «insípidas y fastidiosas que nos vienen de extranjis», ni «las vueltas ideales de la Taglioni» podían compararse al recuerdo, el imaginario y sobre todo la realidad original. Ésta vale mucho más, «como de gusto nativo tiene en sí mucha recomendación» y suscita «una especie de estremecimiento rápido y graciosa decisión aparente que sorprende».

Que una de las variantes de todo esto era la del guitarrista acompañado a su propio canto, como el Sr. Vera, don Francisco Domínguez y don Andrés del Castillo. Por lo callejero, los «mozos feroces» también hacían romances y relaciones con sus guitarras, y me acuerdo aquí del *Ensayo sobre la literatura de cordel* de Caro Baroja y del sentido trovadoresco de algunos cantaores flamencos. ¡Ojo! también las mujeres tañían así su guitarrillo —aún no las han excluido del cuadro flamenco— y se cantan y se bailan a la par.

Que estaba clara la distinción entre una guitarra popular, «un instrumento que hasta ahora se había mirado con indiferencia y sólo a propósito para boleros y otras canciones semejantes» y otra virtuosa, ensalzada en las manos del Sr. Tostado, cuyas pulsaciones agradaban de forma placentera. Lo que vendría a ser de concierto.

Que para hacer más atractivos estos recitales instrumentales, había que practicar ingenios y artificios que nos recuerdan los espectáculos de «atracciones»: pasar la varilla del arco por debajo del violín, tocar con la guitarra a la espalda...

Que había predilección por los bailes de pareja, indispensables en los repertorios flamencos pasado un siglo.

Que danzantes, actuantes y cantantes plantaron cara a la arribada de la ópera italiana, que allá por 1830 andaba derrotando sainetes y tonadillas, tan notorios según Boudet para explicar los primeros años de éxito del teatro cubano.

Que los negros de Cuba, sin pena y «sin drama» (Rabassó), se llevaron a las tablas como figurantes grotescos, parodiables, con sus oportunos golpes y ocurrencias, como pobres de segundo plato más pobres que los andaluces blancos. Una de sus marcas fue la falta de habilidad en el idioma, y la presencia de glosolalias, farfulleos rítmicos y juguetones recortes, que se traerían de vuelta vía Cádiz, se anuda con el trabalenguas flamenco a mayor gloria de Manolo Vargas.

Que aparecen nombres hasta hoy descuidados y otros desconocidos. Nombres intuitivos, a veces sin apreciación en los expedientes, pero que se midieron en aquellos días con los Dardalla y las Elssler del momento. Flores que ahora se abren, perfumando una condena al silencio de casi dos siglos: la familia Pavía, el maestro Tostado, Llorente, con su pequeña hija Agustina... Junto a ellos, celebridades como La Nena, Petra Cámara o Covarrubias, que iba para cirujano y murió de pulmonía pero, entretanto, se dedicó al arte del teatro desde el primer, primer año del siglo XIX.

Que eran artistas la mar de trabajadores y generosos, función tras función «condescendientes siempre» y dispuestos «a la complacencia».

Que las compañías iban y venían como quien va a la esquina, de Cádiz a La Habana, Veracruz, Nueva Orleans y vuelta, metiendo la ropa en los baúles sin temerle a aquel océano donde veintiocho días de viaje equivalían a un trayecto agradecido. Y lo hacían a menudo en forma de familias, niños incluidos, emigrados al Caribe para

llevarse por allí varios años, como la familia de militar y apetitoso nombre antes citada.

Que lo andaluz sirvió de metonimia del conjunto de la madre patria, entró en la vida cultural criolla y convivió con casi todos los géneros, estableciendo relaciones con otras fiestas, gentes y músicas como la polka, el vals o el rigodón.

Que sus repertorios no acariciaban las guajiras, ni las soleares, ni las seguriyas, pero sí un *corpus* feraz de malagueñas, polos gitanos, playeras, peteneras, fandangos, sevillanas, seguidillas, cachuchas, boleras, mollaras, tiranas, panaderos, zorongos y ¡tango, mucho tango! A destacar la «dulce caña», ya en 1815, y variantes a manojitos de boleras, fandangos, zapateados, manchegas y jaleos, mezcladas con estampas de repertorio y diversas geografías andaluzas. Y, del resto del país, vengan jotas.

Que, por otro lado, estaban los grandes éxitos internacionales de la época con mezclas de amor, honra y enredo (*Trípili-Trápala*, *Alza Pilili*, ¡*Es la Chachi!*), y conciertos instrumentales de piezas populares al modo clásico, bien a la guitarra o al piano.

Que todavía quedaban unos años para que Scott patentara el fonógrafo, y más para que Edison hiciera lo propio con el fonógrafo. Así que los seguidores se conformaban con folletos y cuadernos que, a falta de cilindros y placas, servían como medios de comunicación y reproducción de masas.

Que beneficios y funciones regulares se consumaban a base de piezas andaluzas, escenas, números, intermedios, canciones mímicas, pasatiempos y juguetes cómicos al «modo escénico andaluz», formando parte de una suerte de variedades con las que murió el siglo de las luces y arrancó el XIX. Tonadillas, sainetes y entremeses se darían la mano con la zarzuela y el vodevil.

Que lo andaluz inspiró también el mundo grotesco del travestismo, que en la figura de la diminuta Ritilla Leonarda «vestida de maja con prolongada careta de carey, vestido corto con guarniciones y algo abultadilla cierta parte posterior de su cuerpo, cuyo nombre

verdadero la decencia prohíbe escribir» anticipa el París finisecular y la parodia española de su estrella Little Tich.

Que desde la década de 1820 se fomenta la canción andaluza, divertidos repertorios temáticos favorecidos por los cantantes, no de copla suelta como el flamenco, sino narrativos: *La Pescadora*, *La Gaitana*, *La Currela*, *La Colasa*, *Las Bofetás...*

Que a partir del cuarenta del ochocientos se reiteran las llamadas al «género andaluz» como el no va más del arquetipo y contrario al «género serio».

Que, junto a descripciones y listados de bailes, cantes y piezas musicales, el cronista se detiene de continuo en el traje andaluz, su adorno, su gracia propia, y en el acompañamiento de percusiones al uso, castañuelas y panderetas mayormente (lo del «zapateo de Cádiz con pandereta» de Piáttoli debió ser digno de ver). Los tambores eran propios del carácter negro.

Que el embrujo de las bailarinas, la canción y el género andaluz fue rentable, hizo realidad el sueño principal de esas tierras feraces: el dinero. Lo que aquí se cuenta no fue por altruismo ni por amor al arte, sino un negocio de «exorbitantes ganancias». Los empresarios cubanos, como el Sr. Argente, salen de sus escondrijos en *Tremendo Asombro*.

Que los espectadores respondían a la llamada, produciendo una nueva hornada de «aficionados al género andaluz que a la verdad son muchos», hombres y mujeres. A no dudarlo, una afición muy distinta a la que enunció Penna para el flamenco patrio.

Que como la inclinación a lo andaluz era tan grande, se abrían por doquier academias y casas de maestros de baile o danza (uno de ellos, un «eminente emigrado carlista», sabe Dios quién sería). Por cierto con horarios intempestivos de mañana o más bien nocturnos, cuando se fuera el calor supongo. *Maestros*, no maestras aunque fueran más numerosas las féminas que los varones ejecutantes.

Que las representaciones habían de ser intachables al recato, y los repertorios dignos de «la moderación, la compostura, la urbanidad, la modestia y el trato de la gente» y ajenos a «la exageración en los

movimientos». Se puede ser *gachona* «sin agitarse demasiado para llamar la atención», decían las crónicas.

Que se agradecían dulzuras y melancolías canoras, y así se abrió el «modo nuevo habanero» sentimental, pero la atracción de voluptuosidades y serpenteos aseguraba el negocio de mejor manera. La actitud retadora y farrucona (véase *La Rezaláa*), la guasa, la farsa y el cachondeo era corrientes y esperadas en las letras, comúnmente asociadas a la fiesta y la escena de reunión colectiva.

Que la procacidad no iba con los consumidores de arte, pero sí la amalgama entre «lo popular» y «lo culto» o «académico», arras-trándose lo uno hacia los otros para disponer versiones respetables, como hará a principios del siglo XX José Otero. Etzion ha reconocido este mismo proceso en el tránsito del fandango, desde la lascivia dieciochesca al exotismo decimonónico.

Que todo esto se daba con actuaciones en palacios urbanos y haciendas rurales, en salones y teatros afanosamente construidos, de lujoso alumbrado y decorados elegantes, y en lugares de docencia aptos para señoritas, como las academias de maestros domiciliarios.

Que si, ciertamente, la recreación burguesa tendría que someterse al comedimiento, la insistencia en que su práctica no era deshonesto es la mejor prueba de que lo corriente eran los vacuneos, contoneos y vaivenes, de que en La Habana de entonces «se agitan las nalgas / se columpian las caderas».

Que esto pasaba de forma natural en otros barrios donde anidó el lumpen y lo descompuesto. Y ya sabemos por Fernando Ortiz cuánto interés tiene el estudio de la mala vida habanera. «Algazara, laberintos, borracheras, músicas, danzas, desmanes, juramentos, anatemas» se escurren entre las crónicas finas el pueblo y su vértigo. Se reportan guitarras, panderetas, bailes, gritos, tambores, disfraces, comida, carnaval, cánticos, concurrencia y algaradas alrededor del teatro de Tacón, como si fuera el Falla en carnaval.

Y, finalmente, que se reconocía un estilo, un modo gitano de interpretación confundido a veces como flamenco, gitano o gaditano, y

éste era el reclamo de toda una estética nombrada de forma diferente: están el polo y el polo *gitano*; las boleras y las boleras *agitanadas*; hay *cantor* y *cantador* y, por otra parte, *cantante* y *cancionista*.

Ya veis: lo oscuro, siempre fascinante. Lo negro y lo gitano. La epidermis como marca primera del magnetismo humano. «Gitanitos y morenos son los ases del compás», pues claro, y vengan proclamas sobre lo que «tanto se separan de los hombres civilizados» y las «piezas escritas en caló negrero» (¡jole el inventor de tal término!). Se mancha una las manos, página tras página, de este discurso moreno sobre el ritmo y el sonido, el cuerpo y el regocijo bailón.

Con una diferencia: mientras viajeros y cronistas que recorrieron Andalucía por esas mismas fechas diferenciaron el brillo de «lo andaluz» del misterio gitano, en los periódicos de La Habana se esperaba para ambos una misma vocación luminosa, alegoría única de la identidad nacional. Nada hallaremos del tenebroso pozo de la pena, de la tragedia del *quejío*, de las oscuras fiezas sacromontinas. Ningún apunte del lamento... casi. Porque, a pesar de todo, el flamenco estaba colándose por las rendijas de la fiesta y se escondía detrás del disgusto de los públicos ante ciertos cantes extraños que confundían al respetable.

Y me explico. Tengo para mí que pateos y zapateos, esos bailes en los que «golpean el suelo con furor», los incitativos desplantes, las tonadas gitanas a la guitarra, las guitarras y jaleos de «la comparsa al estilo gitano» no son los de género andaluz, sino pistas sobre lo flamenco. ¿Qué otra cosa pudo ser la «voz triste y entonación plañidera que produce mucho efecto» de Corunco López? ¿Qué, si no, esas coplas gitanas en coplas de cuatro versos «concertando al oído tan sólo dos renglones y dejando los otros dos imperfectos y desagradables en consonancia»? ¡Si hasta el escritor Eugenio de Arriaza ve el parentesco en 1850!

No podemos menos de confesar la semejanza que encontramos en esas coplas, por su estructura y hasta entonación, con los boleros que tan en boga estuvieron en toda España, en época que la música italiana no había invadido los salones de sociedad, del mismo modo y propia gracia arre-

glan los gitanos cantadores ciertas coplas tomando el concepto de otras andaluzas que tanto abundan en aquella jovial población.

¿Cómo es que un intérprete magnífico y sin rival en el género como el deseado Federico de Vera, con «fisonomía del tipo andaluz verdadero», «cantor», que sale a entonar solo, *p'alante*, defraude a los públicos en 1848 con una «larga y monótona canción con la que hizo fiasco completo»? Blanco es y la gallina lo pone. Finalmente, a Vera le tiró el sentido práctico; se decidió por la interpretación mímico-lírica y la graciosa canción andaluza, con gracia y buena voz pero «sin ser una cosa que mate», porque la acción, la mímica y el movimiento no lo acompañaban. Y el pobre murió en el olvido de la crónica: ya se sabe que «Todo aire andaluz que no sea ligero y espontáneo produce en el teatro el efecto contrario del que se propone el cantante». Así se leyó en el *Diario de la Marina*. Blanca y en botella la leche flamenca gaditana que le dieron al tal Vera. Por no hablar de la de apodos y apellidos familiares al oído flamenco que aquí se citan y que tal vez fueran lejanos agnados de los actuales, muchos de ellos por conexión taurina: Farruco, Ortega, el Lavi, Soto, Fernández, Ezpeleta, Ortega, Flores...

Y ahora viene rematar con estructura, método y estilo. De los dos primeros, ya lo sabéis y el autor lo confirma: filones de información valiosa, magnífica, exacta o exagerada hechas un «puzle caprichoso. Lo guía la intuición de los colores de las cosas». En cuanto a lo estilístico, los libros de José Luis son como el pasodoble de medida gaditano, ahormadas la letra —aquí, la fuente documental— y la música que él pone de cosecha propia. Al modo de los clásicos, componiendo ποίησις. Al modo flamenco, utilizando la copla para hacerla sonido y partitura de la música y el baile (*copulando*, vaya). Todo lo escribe «a su forma», que es la del tiempo y el modo de la tierra.

Así que no cabe una de contenta por leer al Ortiz a la vez que a aquellos cronistas, plumillas, literatos, con esa exquisitez, chispeza, elegancia y precisión que los adorna de consuno. Algunos de éstos, nombres ignorados pero bien capaces de enjuiciar cabalmente lo que allí se esta-

ba fraguando, como Manuel Cañete. ¡Vaya lenguaje hermoso y eficaz a la misma vez con el que críticos, prosistas y gacetilleros cuentan hasta lo más obsceno! ¡Qué anuncios los de entonces, cuando «Un profesor de guitarra que hace años enseña dicho instrumento desea tener el honor de servir a personas que le ocupen»! ¡Cómo no arrodillarse ante el excurso sobre «la necesidad de la educación física del cuerpo», total para que «el bello sexo» no se sienta culpable si concurre a la academia del profesor José Regajo! ¡Qué envidia de títulos, cuajados de referencias al arquetipo y al territorio! ¿Cómo se puede tener el talento de escribir *Las treinta cosas que han de tener las mujeres sin arrugarse*? Cuánta inteligencia, cuánto saber junto en palabras que parecen haber esperado casi dos siglos la arribada de quien alcanzase a desvelarlas.

El torrente de adherencias artísticas a la nación española, como esos polos monárquicos tan bien acogidos, no dejan de sorprendernos por algo más. Y es que, en pocas décadas, Cuba iniciará su aventura independentista, rematada con la conexión yanqui del 98. No nos toca contarlo. Abrir el melón del colonialismo económico y la dependencia continental de la isla supondría juntar el café, el azúcar y el tabaco con el fandango, y no tenemos ganas, y aguaría la fiesta. Así que no adelantemos acontecimientos y quedémonos aquí, dejando correr al lector por estos años que...

... pasan sin sentir para el habitante de Cuba, y especialmente para el habanero, cuya vida es breve para tanto gozar, siempre distraído, siempre inquieto, corriendo en pos de placeres más o menos inocentes: el amor, el baile, el lujo y las continuas correrías... compréndase a la perfección se debe vivir para gozar y se saca de la vida todo el partido posible.

Compréndase. Después de verdad tan grande, no hay más preguntas. *Chimpún*, y digo de *Tremendo Asombro* como lo de la flamenca y el negro: Queda recomendado.