

AÑO I

NUM. 9

La Canción Popular



ANGUSTIAS «LA GITANA»

NÚMERO ESPECIAL EXTRAORDINARIO
DEDICADO AL

© Biblioteca Nacional de España

PRECIO: 5 PTAS.



Las
AGENCIAS "REYES"
técnicamente dirigidas:

Las
AGENCIAS "REYES"
prácticamente orientadas:

Las
AGENCIAS "REYES"
escrupulosamente inspiradas:

constituyen la más
sólida garantía
para el anunciante,
del

ACIERTO,
EFICACIA
y ECONOMIA
en sus PROPAGANDAS

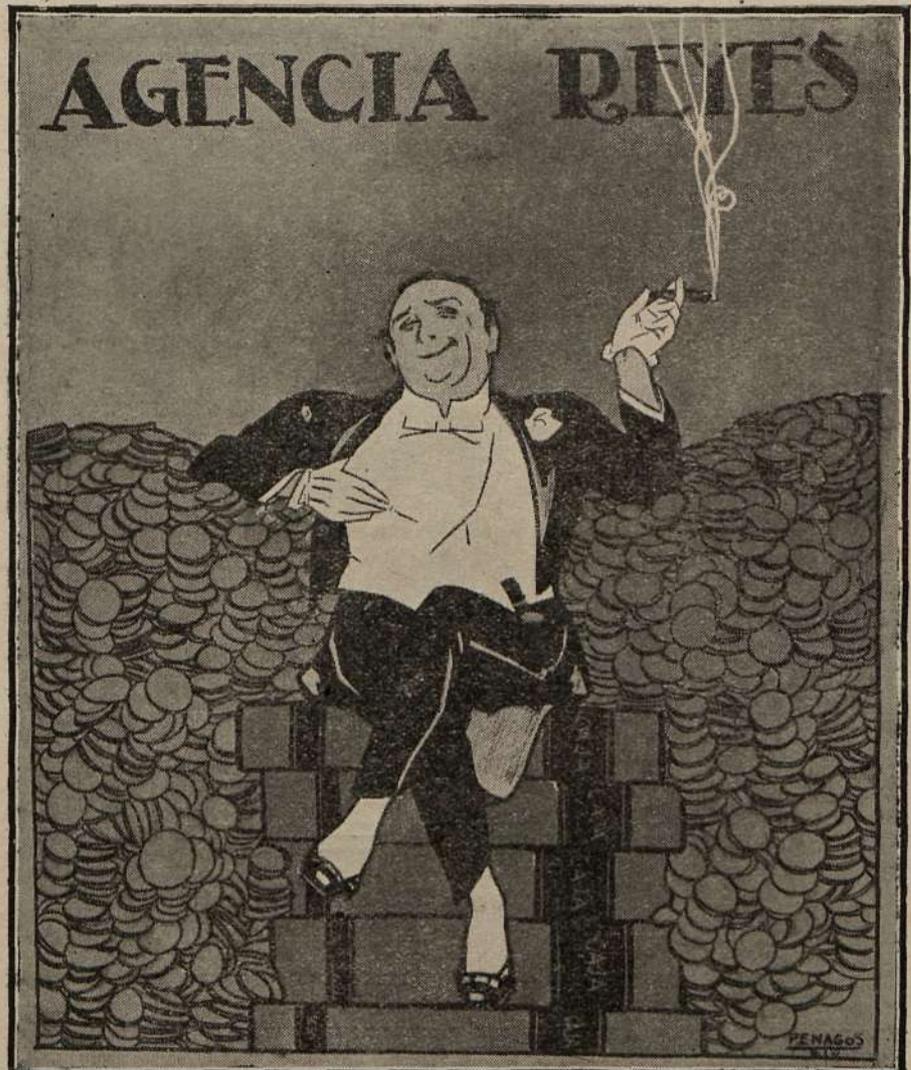
AGENCIAS
"REYES"

TARIFAS Y PRESU-
PUESTOS GRATIS

Casa central: FUENCARRAL, 13
Teléfono 805 M.

Sucursal: PUERTA DEL SOL, 6
Teléfono 4463 M.

M A D R I D



La Canción Popular

REVISTA MUSICAL

NUESTRO HOMENAJE

Granada, la gentil y bella ciudad de los cármenes, honra y prez de Andalucía, ha tenido el delicado rasgo espiritual de celebrar un concurso artístico, único hasta ahora en su clase, para sublimar, enaltecer y purificar el llamado «cante jondo».

Fiel a sus tradiciones y conforme a su señorial espíritu artístico, y por lo mismo que se trataba de dignificar y sacar de la abyección en que había sido hundida una de las más puras manifestaciones de la inspiración artística de nuestro pueblo, Granada brindó su iniciativa a los poetas, a los músicos, a los literatos, a los escultores, a todos los artistas españoles para que, unidos todos, intentasen la magna obra de hacer que el mundo entero recordara que el «cante jondo», lejos de ser una cosa despreciable y absurda, era el más rico manantial, el venero más puro de inspiración artística.

Y Manuel de Falla, Valle-Inclán, Pérez de Ayala, Gómez de la Ser-

na, los hermanos Quintero, Santiago Rusiñol, Enrique Díez-Cane-do, Julio Camba, Antonio y Manuel Machado, Eduardo Marquina, Ricardo León, Vando Villar, Ciria Escalante, Guillermo de Torre, Ignacio Zuloaga, Mateo Inurria, Julio Romero de Torres, Juan Cristóbal, Gutiérrez Solana, Daniel Vázquez Díaz, Gabriel Maroto, Cristóbal Ruíz... toda una pléyade de artistas se unieron al Centro Artístico granadino para, al mágico conjuro de la sin par Granada, celebrar el singular concurso revelador de la pureza de nuestro arte.

LA CANCIÓN POPULAR, que no tiene otra misión que defender los valores artísticos musicales entre el pueblo español, al felicitar a los iniciadores y cooperadores del concurso de «cante jondo» celebrado en Granada, une su esfuerzo al de todos los artistas que en él han intervenido, y les dedica este número extraordinario, como homenaje a su magna labor digna de todo encomio.

Lo que es y lo que significa el «cante jondo»

El absurdo flamenquismo

El principal inconveniente, el mayor de todos, con que tropezaron los iniciadores del concurso fué el absurdo y despectivo concepto que mucha gente tiene del «cante jondo».

De ello se lamentaba el eminente maestro Falla cuando decía: «El canto grave, hierático de ayer ha degenerado en el ridículo flamenquismo de hoy. En éste se adulteran y modernizan (¡qué horror!) sus elementos esenciales, su gloria, sus rancios títulos de nobleza».

Y es que para ciertas personas, un cantador popular andaluz tiene que ser forzosamente algo así como un *cantaor* flamenquino de café de cabo de barrio, que escupa por el colmillo, mire por encima del hombro con aire de perdonavidas y hable siempre con voz cavernosa, lenta y profunda, como si la sacara de los talones; un chulapo de esos que se presentan al público en el escenario del cafetúcho, en el centro del cuadro de *artistas*, con chaquetilla corta y ceñida, pantalón abotinado, sombrero cordobés o sevillano y enormes *chuletas* sobre las sienes, *marcándose* con un palito y *arrancándose* con media docena de jipíos hiposos y entrecortados lanzados con voz de ternera ronca, gracias al mucho aguardiente trasegado, moviendo desesperadamente el pescuezo hacia adelante, a la derecha y a la izquierda, como si tuvieran atravesado en él un hueso y no pudieran echarlo fuera ni tragárselo tampoco, para venir a decirle al *distinguido* público, al cabo de media hora y en cuatro versos justitos, cabales y... desiguales, que su *probesita mare* se murió y habita, como es natural, en el *simenterio*.

Todo esto, no hay que decirlo, con la cooperación del cuadro de *artistas*, que palmotean y patalean desesperadamente armando un escándalo fenomenal para que pasen inadvertidos los innumerables gallos que de todos los gallineros de Andalucía vienen a posarse en aquel preciso, aunque no precioso momento, en la garganta del *cantaor*, al que *jalean*, con el expresado intento, con estas o parecidas exclamaciones:

—¡Arsa! ¡Arsa! ¡Qué güeno viene este niño!

—¡Hay que querelo!

—¡Tu mare!

—¡Hermoso!

—¡Gracioso!

—¡Vaporoso!

—¡Sulfuroso!

Y mientras los *artistas* arman tan tremenda batahola levantando una nube de polvo, ruge en la sala el terremoto del público encandilado y sube al tablado, para envolver a los *artistas*, con la nube de polvo que ellos mismos levantan, otra polvareda de escándalo formada con todas las interjecciones canallescas del diccionario gitano.

Y eso no es «cante jondo» ni tiene nada que ver con el «cante jondo». Eso es flamenquismo, chabacanería, abyección.

EL VERDADERO «CANTE JONDO»

SUS ORÍGENES Y DESARROLLO

El «cante jondo», al que los gitanos llaman místicamente *cante grande*, lo constituyen un grupo de canciones andaluzas cuyo tipo genuino creemos reconocer en la llamada *siguiriya gitana*, de la que proceden otras, aún conservadas por el pueblo y que, como los *polos*, *martinetes* y *soleares*, guardan altísimas cualidades que las hacen distinguir dentro del gran grupo formado por los cantos que el vulgo llama *flamencos*.

Esta última denominación, sin embargo, sólo debiera en rigor aplicarse al grupo moderno que integran las canciones llamadas *malagueñas*, *granadinas*, *rondeñas* (tronco ésta de las dos primeras), *sevillanas*, *peteneras*, etc., las cuales no pueden considerarse más que como consecuencias de las antes citadas.

Admitida la *siguiriya gitana* como canción tipo del grupo de las de «cante jondo», y antes de subrayar su valor desde un punto de vista puramente musical, declaramos que este canto andaluz es acaso el único europeo que conserva en toda su pureza, tanto por su estructura como por su estilo, las más altas cualidades inherentes al canto primitivo de los pueblos orientales.

En la historia española hay tres hechos, de muy distinta transcendencia para la vida general de nuestra cultura, pero de manifiesta relevancia en la historia musical, que debemos hacer notar; son ellos, a) la adopción por la Iglesia española del canto bizantino; b) la invasión árabe, y c) la in-

migración y establecimiento en España de numerosas bandas de gitanos.

El gran maestro Felipe Pedrell, en su admirable Cancionero Musical Español, escribe: «el hecho de persistir en España en varios cantos populares el orientalismo musical, tiene hondas raíces en nuestra nación por influencia de la civilización bizantina antiquísima, que se tradujo en las fórmulas propias de los ritos usados en la Iglesia de España desde la conversión de nuestro país al cristianismo hasta el siglo oncenso, época en que fué introducida la liturgia romana propiamente dicha».

Y a ello querriamos añadir nosotros, que en uno de los cantos andaluces, en el que hoy a nuestro juicio se mantiene más vivaz el viejo espíritu, en la *siguiriya*, hallamos los siguientes elementos del canto litúrgico bizantino: los modos tonales de los sistemas primitivos (que no hay que confundir con los modos que ahora llamamos griegos, aunque éstos participan a veces de la estructura de aquéllos); el enharmonismo inherente a los modos primigénicos, o sea la división y subdivisión de las notas sensibles en sus funciones atractivas de la tonalidad; y, por último, la ausencia de ritmo métrico en la línea melódica y la riqueza de inflexiones modulantes en ésta.

Tales propiedades avaloran asimismo, a veces, el canto moro andaluz, cuyo origen es muy posterior a la adopción de la música litúrgica bizantina por la Iglesia española, lo que hace afirmar a Pedrell que «nuestra música no debe nada esencial a los árabes ni a los moros, quienes quizá no hicieran más que reformar algunos rasgos ornamentales comunes al sistema oriental y al persa, de donde proviene el suyo árabe. Los moros, por consiguiente, fueron los influidos».

Queremos suponer que el maestro, al hacer tal afirmación, se ha querido referir solamente a la música puramente melódica de los moros andaluces, porque ¿cómo dudar de que en otras formas de esa música, especialmente en la de danza, existen elementos, tanto rítmicos como melódicos, cuya procedencia buscaríamos en vano en el primitivo canto litúrgico español?

Lo que no deja lugar a dudas es, que la música que aún se conoce en Marruecos,

Argel y Túnez, con el nombre de «música andaluza de los moros de Granada», no sólo guarda un peculiar carácter que la distingue de otras de origen árabe, sino que en sus formas rítmicas de danza reconocemos fácilmente el origen de muchas de las nuestras andaluzas: sevillanas, zapateados, seguidillas, etcétera (1).

Pero, a más del elemento litúrgico bizantino y del elemento árabe, hay en el canto de la *siguiriya*, formas y caracteres independientes, en cierto modo, de los primitivos cantos sagrados cristianos y de la música de los moros de Granada. ¿De dónde provienen? A nuestro juicio, de las tribus gitanas que en el siglo xv se establecieron en España, vienen a Granada donde viven por lo común a extramuros de la ciudad, se acercan espiritualmente al pueblo dando origen a que se les designe con un nombre que delata cómo se los incorpora a la vida civil, *castellanos nuevos*, y así quedan diferenciados de aquellos otros de su raza en quienes perdura el espíritu nómada y son llamados *gitanos bravíos*.

Y estas tribus venidas —según la hipótesis histórica— de Oriente, son las que, a nuestro juicio, dan al cante andaluz la nueva modalidad en que consiste el «cante jondo»; es este el

(1) Todos estos datos autorizan a nuestro juicio a afirmar, que Granada ha sido el punto principal donde se fundieron los elementos que han originado así las danzas andaluzas como el «cante jondo», aunque posteriormente se hayan creado formas y denominaciones especiales de estos cantos y danzas en otros lugares de Andalucía, e incluso haya sido en ellos donde mejor se han conservado.

resultante de los factores señalados; no es la obra exclusiva de ninguno de los pueblos que colaboran a su formación; es el fondo primigénico andaluz el que funde y forma una nueva modalidad musical con las aportaciones que ha recibido.

INFLUENCIA DEL «CANTE JONDO»
EN LOS DEMÁS CANTOS POPULARES

Pero cuando advertimos la extraordinaria importancia del «cante jondo» es cuando vemos la influencia casi decisiva que tuvo en la formación de la moderna escuela rusa, y la alta estima en que lo tuvo el genial compositor francés Claudio Debussy.

En el año 1847, Miguel Swauwitch Glinka, padre y fundador de la escuela orientalista eslava, llegó a Granada, donde pasó una larga temporada estudiando los cantos populares.

Al regresar a su pueblo, dió la buena nueva, y explicó a sus amigos las particularidades de nuestros cantos, que él estudió y usó en sus composiciones.

La música cambia de rumbo, el compositor ya ha encontrado la verdadera fuente.

Sus discípulos y amigos se orientan hacia lo popular, y buscan no sólo en Rusia, sino en el sur de España, las estructuras para sus creaciones.

En la exposición universal que se celebró en París el año 1900, hubo en el pabellón de España un grupo de gitanos que cantaban el «cante jondo» en toda su pureza. Aquello llamó extraordinariamente la atención a toda la ciudad, pero especialmente a un joven músico que entonces estaba en esa lucha terrible que tienen que sostener todos los artistas jóvenes, la lucha por lo nuevo, la lucha por lo imprevisto, el buceo en el mar del pen-



DISTINGUIDAS SEÑORITAS QUE ASISTIERON AL CONCURSO DE «CANTE JONDO»

samiento por encontrar la emoción íntacta y adecuada.

Aquel joven iba un día y otro a oír a los *cantaos* andaluces y él, que tenía el alma abierta a los cuatro vientos del espíritu, se impregnó del viejo Oriente de nuestras melodías. Era Claudio Debussy.

Andando el tiempo, había de ser la más alta cumbre musical de Europa y el definidor de las nuevas teorías.

Efectivamente, en muchas obras de este músico, surgen sutilísimas evocaciones de España y sobre todo de Granada, a quien consideraba, como lo es en realidad, un verdadero paraíso.

Claudio Debussy, músico de la fragancia y de la emoción, llega a su mayor grado de fuerza creadora en el poema *Iberia*, verdadera obra genial donde flotan como en un sueño perfumes y rasgos de Andalucía.

Pero donde se revela con mayor exactitud la marcadísima influencia del «cante jondo», es en el maravilloso prelude titulado *La Puerta del vino*, y en la vaga y tierna *Soirée en Grenade* donde están acusados todos los temas emocionales de la noche granadina, la lejanía azul de la vega, la sierra saludando al tembloroso Mediterráneo, las enormes púas de niebla clavadas en las lontananzas, la perspectiva admirable de la ciudad y los alucinantes juegos del agua subterránea.

En España, el «cante jondo» ha ejercido indudable influencia en todos los músicos modernos, desde Albéniz hasta Falla, pasando por Granados. Ya Felipe Pedrell había empleado cantos populares en su magnífica ópera «La Celestina» (no representada en España, para vergüenza nuestra) y señaló nuestra actual orientación; pero el acierto ge-

genial lo tuvo Isaac Albéniz, empleando en su obra los fondos líricos del canto andaluz. Años más tarde, Manuel de Falla llena su música de nuestros motivos puros y bellos en su lejana forma espectral. La novísima generación de músicos españoles, como Adolfo Salazar, Roberto Gerard, Federico Mompou y Angel Barrios, entusiastas propagadores del concurso, dirigen actualmente sus espejuelos iluminadores hacia la fuente pura y renovadora del «cante jondo» y los deliciosos cantos granadinos, que podían llamarse castellanos-andaluces.

IMPORTANCIA DE LA LETRA EN EL «CANTE JONDO»

Todo lo dicho hasta aquí se refiere a la parte musical; pero como también la letra, los cantares, tienen gran importancia como parte integrante, esencial que son del «cante jondo», debe prestárseles la atención que merecen.

Dos defectos, igual o casi igualmente inconvenientes y censurables, deben evitarse en los cantares: uno es la cultura y erudición, y el otro, la vulgaridad, la grosería y la excesiva simpleza o tontería.

Poco hay que decir respecto al primer punto: siendo esos cantares populares, no pueden ser, por lo mismo, cultos y erudi-

tos, porque el pueblo no lo es. Por eso muchos poetas de gran fama y nombradía se han estrellado al empeñarse en componer cantares populares, porque no han dado en la tecla: no han sabido, no han podido ponerse al nivel del pueblo, y han escrito cuartetos muy lindas, muy bellas a veces, pero demasiado cultas o finas para poder incluirlas entre los cantares del pueblo.

Recordamos a este propósito el siguiente cantar popular (*sic*) de Campoamor:

Llorar de placer se suele,
Y es que en nuestro corazón
Hay siempre una vibración
Que aun con el placer nos duele.

Y este otro, que creemos es también del mismo autor:

¡Cómo cansan, cómo cansan,
Las horas que van pasando,
Y el no descansar, pensando
Cómo los demás descansan!

Bueno: muy bellos, muy profundos, todo lo que usted quiera; pero trate usted de cantar esas coplas «por soleares» en una reunión, y le tiran a usted las sillas a la cabeza.

El otro extremo del que también hay que huir es la vulgaridad, la grosería, y la simpleza excesiva o tontería. Claro está que no siendo, en general, el pueblo culto y erudito, puede admitirse en sus cantares cierta incorrección y desaliño, que no les va mal, en cuanto cantares populares que son:

Contaditos llevo los días
Que me aparté de tu vera,
Sin tí no puedo vivir
Porque me mata la pena.

Gramaticalmente, no pueden enlazar como enlazan el primero

y el segundo verso: no está acabada de expresar la idea; falta algo. No se puede decir, «los días que me aparté», etc. Habría que decir, por ejemplo: «los días que hace que me aparté», etc.

Pero aunque pueda permitirse en los cantares populares cierta incorrección y desaliño, no pueden permitirse nunca la vulgaridad, la grosería y la indecencia: popular, en el buen sentido de la palabra, no quiere decir, ni muchísimo menos, grosero e indecente: para esto no hay derecho nunca.

Aunque menos censurable que esto, debe huirse también de esas incongruencias, de esas tonterías que se observan en algunas coplas, porque popular no quiere decir tampoco falto de sentido común, o tonto. Un célebre cantador tiene, por lo que se ve, preferencia por esta copla:

La yerbabuena se cría
A la corriente del agua.
¿Para qué vienes a verme
Si me has de olvidar mañana?

Eso es. Y si no pega, échele usted cola.
Otra, de ese calibre:



OFELIA DE ARAGON
Bellísima mujer que arrebató los públicos
con sus cantos regionales

Con el pelito colgando
A la voluntad del aire,
Lástima le tengo a aquel
Que da pasitos en balde.

Al que dice esas tonterías sí hay que tenerle lástima.
Otra por el estilo:

Al cabo el cuartel de guardia,
Ni lo mires ni lo toques,
Que tiene de centinela
Al perrito de San Roque.

¡Cualquiera entiende lo que quiere decir eso!

Los cantares populares andaluces han de exponer las ideas y sentimientos, las creencias y aspiraciones del pueblo de Andalucía, sus odios y sus amores, sus esperanzas y desengaños, sus tristezas y alegrías. En una palabra: cuanto *piensa, siente y quiere* el pueblo andaluz. Y todo han de expresarlo con el lenguaje propio del pueblo de Andalucía, con sus palabras, sus frases y sus giros propios, con sus figuras y metáforas, y hasta con sus incorrecciones y desaliños, que no impiden que en sus canciones se encierren hondas enseñanzas, pues como dijo Becquer, «el pueblo ha sido y será siempre el gran poeta de todas las edades y de todas las naciones».

Como prueba de que en los cantares populares pueden contenerse verdades profundas, citaremos los siguientes:

A un sabio le pregunté
Cómo se olvida un amor,
Y respondió suspirando,
¡Ay, si lo supiera yo!

Siglos y siglos viene la literatura universal esforzándose por explicar lo inútil que es luchar por librarse de los dardos de Cupido y nadie ha sabido condensar ni explicar mejor ese pensamiento que en la copla anterior.

Levántate si te caes,
Y antes de volver a andar
Mira dónde te has caído
Y pon allí una señal.

Sentencia digna de figurar en un libro de filosofía moral, por la advertencia utilísima que encierra y que puede compararse con la de esta otra copla:

Eras tú la que decías
Que nunca te resbalabas,
Y has pegao una caía
Que te has deshecho la cara.

O como estas otras:

Nadie diga, bien estoy,
Porque yo solía estar
En casa de balconaje,
Y ahora vivo en un solar.

Anda diciendo tu madre
Que no me quiere por pobre;
El mundo da muchas vueltas...
Ayer se cayó una torre.

Las dos siguientes varían de asunto y de tono: en ellas se expresa la pasión amorosa, intensa, como sólo el pueblo, el «gran poeta», sabe expresarla:

Cuando en la calle la encuentro,
Er sentío se me quita,
Y a las paeres me arrimo
Hasta perderla de vista.

Cuando me encierro en mi cuarto
Y en ti me pongo a pensar,
Hasta las paeres lloran
De lástima que les da.

Para terminar copiaremos algunas *soleares*, de esa *soleá* que dijo Becquer que «cuando la acompaña la guitarra, la guitarra misma parece se queja y llora».

¡Amarillo sale el sol,
Manifestando la pena
Que tiene mi corazón!

Esta copla es, en su clase, un verdadero monumento.

Y ahora esta otra que no le va en zaga a la anterior:

Cuando en la calle la encuentro,
Me hace un movimiento el alma
Por salirse del cuerpo.

Allá va otra:

No aprietes tanto la sogá;
si el querer mucho es delito...
¡Dios mío, misericordia!

Vengan académicos y literatos a ver si hay quien exprese de modo más exacto los dolores y las penas del alma.

Y ahora, como final, copiaremos la copla que muchos tienen por la reina de las *siguiriyas* gitanas. ¡*La llave!*

¡Hincarse e roillas
Que ya viene Dios,
y va a recibirlo la mare e mi alma
De mi corazón!

¡Lo más grande! El lamento interminable de dolor que se escapa de lo más hondo del alma profundamente apenada de un hijo amante y... ¡Dios!

Las rodillas se doblan, y el alma... ¡El alma también está de rodillas, y en profunda adoración!

Como final de estos apuntes, queremos tributar un recuerdo a los grandes *cantaos*: a Romerillo, al espiritual loco Mateo, a Antonia la de San Roque, a Anita la de Ronda, a Dolores la Parvala y a Juan Breva, que cantaron como nadie las *soleares*.

Y un recuerdo también para los maestros de la *siguiriya*, Curro Pablos, El Curro, Manuel Molina, y el portentoso Silverio Franconeti, que cantó como nadie el cante de los cantes y cuyo grito hacía abrirse el azogue de los espejos.

Fueron inmensos intérpretes del alma popular que destrozaron su propia alma entre las tempestades del sentimiento. Casi todos murieron del corazón, es decir, estallaron como enormes cigarras después de haber poblado nuestra atmósfera de ritmos ideales.

Y, por último, un saludo unido al deseo de que viva muchos años, al «emperador» del «cante jondo», al gran Antonio Chacón.



JULITA OLIVER
Distinguidísima cancionista que entusiasma al público
con la maravilla de su arte

El emperador del «cante jondo»

Antonio Chacón, el señor Antonio Chacón, como dicen respetuosamente los profesionales del «cante», es, sin duda alguna, el emperador, el soberano indiscutible del «cante jondo».

Nacido en Jerez, que es la cuna del «cante» gitano, el más hondo, el más sentido, el padre y raíz de todos los cantes meridionales, Chacón lleva en su sangre el ardiente vaho de las fraguas donde se forja ese «cante» y puede compararse con los más afamados «cantaos» antiguos, sin que ninguno de los modernos le haya, no ya superado, sino ni siquiera igualado.

En lo que Chacón sobresa es en la «malagueña», de la que es rey absoluto.

Ha caído sobre la «malagueña» desde las alturas de la «siguiriya», como el águila cae sobre la presa desde las cumbres de su roca; ha desflorado ese estilo penetrando hasta los más recónditos misterios de su seno; ha fecundado sus entrañas, vertiendo en ellas los ardores infinitos de las suyas de artista, y se ha levantado triunfante después de hacer esto, llevando en su garganta de cíclope con alas un tesoro de notas dignas de servir de idioma para entenderse con los dioses. Es un ruiseñor, con el vigor, las garras, la valentía del gavilán, y ha vencido a todos los pájaros de la floresta andaluza.

No es un «cantaor», es el «cantaor» por antonomasia, porque él los abarca a todos dentro del estilo que cultiva. Los que le han seguido

ANTONIO CHACON

grabarán más una nota determinada, como la «Trini» y el «Fosforito», pero no les ha quedado nada que decir. Ese maestro del sentimiento meridional ha logrado envolverse en el alma del pueblo como un rey en su manto de púrpura; se ha apoderado del corazón de los vencidos, lo ha enterrado en los inmensos abismos del suyo, y cuando quiere llenar el espacio con un océano de dolores, no tiene que hacer más que obligarle a salir a la superficie, sin alifios y sin rebuscamientos, con ingenuidad y sencillez, como cuando canta:

Desde que te conocí
mi corazón llora sangre;
yo me quisiera morir
porque mi pena es muy grande.

Y es que Chacón, como todos los poetas espontáneos, aunque horro de cultura, expresa sus sentires con naturalidad, lo mismo cuando quiere hacer sentir como cuando pretende hacer pensar, como en aquella copla suya, modelo de sencillez y sobriedad:

Anda y preguntale a un sabio
cuál es el que pierde más,
si el que comió de sus carnes
o el que publicó su mal.

Y aún puede afirmarse que, con ser tan sencilla y tan sobria su musa, toda-

vía le sobra a Chacón la letra de sus coplas para decir lo que siente, porque su verdadero idioma, el lenguaje de su alma, está en las hermosísimas tonalidades de su incomparable estilo, que es el que le ha hecho el verdadero emperador del «cante jondo».



MANOLO FONT

Triunfador en plena juventud, exaltado por sus éxitos constantes en ese «arte grande», que primero recibió el título de ínfimo, y en la hora actual se ha adueñado de los gustos del público, viniendo a ser «el sublime arte de la canción», Manolo Font tiene una personalidad tan sangre azulada entre la aristocracia de los artistas, que es inútil que pretendamos exaltarle. Es «un elegido de los dioses para redimir al mundo en forma musical», y con esto le basta, a modo de piropro, que debemos a nuestro biografiado, como tal y como amigo.

Manolo nació en Sevilla ¿cómo no, habiendo dado la vida a «La Cruz de Mayo», «Pa perdé la cabeza», «El Sol de España», «Ana María», «La Romería del Rocío», «Tango macareno» y otras tantas preciosidades que no pueden *engendrarse* sin el calor de aquel sol y sin la mente soñadora de los que, como Manolo, nacieron artistas en una poética callecita estrecha cercana a la sugeridora Alameda de Hércules, siempre verde bajo sus frondas?

Y por nacer sevillano y músico de los pies a la cabeza, fué sin duda Font el elegido de los dioses para que con su ingenio chispeante recopilara con gracia sin igual los cantos gitanos, sal y pimienta de esa región privilegiada del solar hispano.

La labor artística que Manolo Font nos ofrece hoy en estas páginas no es, ni pudiera ser en modo alguno, una improvisación; es la obra de muchos años en que él supo escuchar a los *cantaos* más aplaudidos entre el pueblo. Y en verdad que todos esos cantos gitanos, que más

¡El gran músico sevillano!

bien parecen suspiros, difíciles para la notación musical, arbitrarios para sujetarse a las leyes de la armonía, únicamente la sensibilidad de un artista supremo podía sujetar, y únicamente también el artista «elegido» podía convertir en subyugante obra pianística.

Ved, pues, como los «tangos de Cádiz», las «saetas y pregones de Sevilla», las «serranas de Espejo», los «fandanguillos» de Almería, Huelva y Alosno, las «bulerías», «seguidillas gitanas», «granadinas», «soleares», «malagueñas», «sevillanas» y «peteneras», *entonaos* bajo el «azul» purísimo de Andalucía, han sido recogidos de mano maestra y llevados a las rítmicas exigencias del pentágono.

—Mi labor, me aseguraba Manolo Font cuando yo, en representación de LA CANCIÓN POPULAR solicitaba de él la recopilación de cantos gitanos que hoy ofrecemos al público, es la de un verdadero «aficionado», es la Musa popular andaluza;

mas yo afirmo que el «Canto gitano» es riquísimo venero para profundas obras sinfónicas, y créame que muchos, muchos éxitos debemos los músicos a esa riquísima fuente de inspiración.

El canto gitano, como la jota, como las dulcísimas *alalás* gallegas, como la sardana, como todos los aires regionales de España, no han de morir nunca, porque son el alma de sus pobladores y la expresión de sus sentimientos.

Reverenciamos, pues, al «Alma Popular» y otorguemos al eximio músico Manuel Font y de Anta un entusiasta aplauso.

A. Hernández de Lorenzo



ESTRELLAS DEL ARTE



ALHAMBRA

Miscelánea artística

Las Varietés han llegado en España a su culminación más brillante, por ser tierra fecunda para cuanto arte y belleza signifiquen.



MARGARITA SOL



PAQUITA ROSA



MERCEDITAS FIFI

Las figuras con que avaloramos esta página son una demostración de nuestras afirmaciones, y ellas, con ser tan magnífica representación de la hermosura, no son sino unas estrellas cogidas al azar de la suntuosa constelación del arte varietinesco español.



FINA DE LENCLOS

MUSICAL FÉMINA

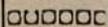


Cante gitano

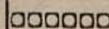
Modelos clásicos recogidos, transcritos y armonizados para piano

por

Manuel Font y de Anta



Seguidillas gitanas
Soleares
Peteneras
Bulerías
Serranas
Fandangos
Columpios (Sevilla)
Pregón de las flores (Sevilla)
Saetas (Sevilla)
Pregón de los pejerreyes (Sevilla)
Dos seguidillas (Sevilla)
Malagueña
Granadinas
Tango (Cádiz)
Alegrijas de la "turuana"



EDICIÓN DE LA CANCIÓN POPULAR

*La segunda sevillana para piano solo
y las Alegrías de la "Turruana"
son números originales.*

SEGUIDILLAS GITANAS

LENTO

The first system of musical notation consists of two staves. The upper staff is in treble clef with a key signature of three flats (B-flat, E-flat, A-flat) and a 2/8 time signature. It begins with a dynamic marking of *mf*. The lower staff is in bass clef with the same key signature and time signature. The music features a series of chords in the right hand and a simple bass line in the left hand.

The second system continues the musical notation. It includes two first endings, each marked "1ª vez" and "2ª vez". The first ending leads back to the beginning of the system. The second ending leads to a section with the vocalization "Ay" written above a long horizontal line. The piano accompaniment continues with chords and a bass line.

The third system features a vocal line in the upper staff and piano accompaniment in the lower staff. The vocal line begins with the lyrics "De tu pe li". The piano accompaniment consists of chords and a bass line. The system ends with a fermata over the final note.

The fourth system continues the vocal line and piano accompaniment. The vocal line has the lyrics "to ru bie" and "ten". The piano accompaniment features chords and a bass line. The system ends with a fermata over the final note.

The fifth system continues the vocal line and piano accompaniment. The vocal line has the lyrics "ca me lo" and "un ca he llo". The piano accompaniment features chords and a bass line. The system ends with a fermata over the final note.

que pa ja ser me

u na ca e ni ta ye char me la al cu ello

Tiempo de Soleares

SOLEARES

Voz

Ay

ritenuto *a tempo*

meno

No me ya — mes por Ma-ri — a

meno

que ya-ma-mé por So-le — a

1ª vez

a tempo

2ª vez

a — porque de ma — re no na — se

ma-re' mar-ma' Ma - ri - a tan des-gracia

The first system consists of a vocal line on a single staff and a piano accompaniment on two staves. The vocal line begins with a treble clef and a key signature of two flats. The lyrics are written below the notes. The piano accompaniment includes a bass line and a right-hand line with chords and melodic fragments.

The second system continues the musical piece with a vocal line and piano accompaniment. The vocal line is on a single staff, and the piano accompaniment is on two staves. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings.

PETENERAS

Tiempo de Peteneras

The 'PETENERAS' section is a piano accompaniment piece. It is marked 'Tiempo de Peteneras' and features a complex, rhythmic structure. The score is written for two staves, with a treble clef and a key signature of two flats. The time signature changes frequently, including 6/8, 3/4, and 3/8. The music is characterized by intricate patterns and a driving rhythm.

The third system continues the piano accompaniment. It features a treble clef and a key signature of two flats. The time signature changes to 6/8, 3/4, and 3/8. The music is characterized by intricate patterns and a driving rhythm. The lyrics 'Ay' and 'año' are written below the notes.

que — en cue-roy des-cal — so Ah

niño que — en cue-roy des-cal — so vas yo-ran-do per la

ca-ye — vena cá — y yo — ra con mi-go al ma de

mi co-ra son vena cá — y yo — ra — con mi go que tam-

po-co ten go ma-re — que tam-po co-ten-go ma-re

que la per — di sien-do ni-ño *ff*

BULERIAS

ALLEGRO

1 2 VOZ
Cuando en la ca ye se ven per so-

nas que se han que si o se les mu da el co lo

se les qui-taer sen ti o

tres ve ses me has da oer ca

me lo

per to a se gu ro que yan o me gñer ves a to ma er pe lo

acelle.

SERRANAS

LENTO

mf Vayaala sie rra

p Vayaala sie rra

el que quis-ra ma-dro ño vayaala sie rra

Vayaala

efe - rra - que se estan des - po - ran do las ma dr o ñe - ra

p

Ped

♯

This block contains the first system of a musical score. It features a vocal line in the upper staff and a piano accompaniment in the lower staff. The lyrics are written below the vocal line. The piano part includes a 'Ped' (pedal) marking and a sharp sign (♯) at the end of the system.

ALLEGRO

FANDANGO

f

This block shows the beginning of the 'FANDANGO' section. It consists of two staves of piano music. The tempo is marked 'ALLEGRO' and the dynamic is 'f' (forte). The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 3/4.

This block contains the second system of the 'FANDANGO' section, showing the continuation of the piano accompaniment in two staves.

This block contains the third system of the 'FANDANGO' section, showing the continuation of the piano accompaniment in two staves.

This block contains the fourth system of the 'FANDANGO' section, showing the continuation of the piano accompaniment in two staves.

This block contains the fifth system of the 'FANDANGO' section, showing the continuation of the piano accompaniment in two staves.

Copla

mf Y d'ilea la ma re mi a

ff p marina ro su beat pa lo

ff p y d'ilea

la ma re mi a

ff p que si sea ouer da deunhi jo

p que en la ma ri na to ni a

que en la ma ri

na to ni a

fff

**COLUMPIO
(SEVILLA)**

ANDANTINO

mf

Dolce

La ni ña que esta en la

dam ba con la to qui ya en car na con la to qui ya en car

na Ea la no via de mi her ma no pron to se rá mi cu

na pron to se rá mi cu na

Ped Ped

ANDANTE MOSSO

PREGÓN DE LAS FLORES (SEVILLA)

Ay queo kó me ha ve ni do a ro sa

fi na San ta Ri ta ben di ta en tra ba es car sa per mi jar

Ped

di ne y no se pi na ba jas mi ne y que flo re ro sa y vi o le ta

Un jas min traigo en la bra so mar va lo cay sen si

ti va maripo sa — siem pre vi va traigo la flores de la so traigo mos que tay jas

mi ne y traigo resaca se ra traigo treinta-prime ve ras co ji da en mis jar

di ne ya cuar to yao cha — vo ro si ta encarna

PREGON DE LOS PEJERREYES

LENTO
bien declamado

f Ya dos

rea li tos va len — mis — pe — je rre yes

pe je rre yes que vi vos

SAETA (SEVILLA)

LENTO

Expresivo

pp

Mi ra lo — por a — vi —

vie no — er me jó do — los na si dos — ta —

do — de pies y ma nos — a tado de pies y ma nos —

— y el ros tro — des-co-ló — ri — do

SEGUIDILLAS SEVILLANAS

ALLEGRETO

Pa ra pes car en no vioru bi ta se ne so si ta pp

pp

Se ne se si ta pa ra pes car un no vio
 se ne se si ta u na ca ña muylar ga ia y! ia y! ia

ff

y! para pes car un no vio rubi ta se ne se si ta
 u na ca ña muylar ga rubi ta con mu cha gu ta

pp

y para e char los po ner los en la puer ta ia y! ia y! ia

y! po ner los en la puer ta ru bi ta ya rrem-pu-jar-los

ALLEGRETO

SEGUIDILLAS
 SEVILLANAS

ff (imitando la guitarra)

muy destacado

md.

m.d.

m. izq.

m.d.

m. izq.

ALLEGRETO

MALAGUEÑA

mf

marcato

Ped. Ped.

Ay

Ped.

LENTO

Copla Questo se i baaca dá acelle a tpo se rra -

na te lode si a acelle - a tpo Ques to se baaca dá

acelle a tpo por tu ma li tas par

ad libitum *a tpo*

ti as mi raa

lo que has dao lugar a ser la ruina

con la voz

mi a

pizzicato **ff**

POCO ALLEGRETO

GRANADINAS

Ay!

Las fa ti gas der que ré

Las fati gas der que ré

son las fati gas más grandes por que sa yo fan can

tan do y las le grimas no sa len

las fa ti gas der que ré

ALLEGRETO.

TANGO (CÁDIZ)

Her mos tie rra de Cà dis que con ce

ri ñobes an las o las — donderebos ande grasia — las mujeres es pa ño las —

Ti nesti le más bello —

de Andalu cía — con San Lúcar Chi ola na Je jrezy El Puerto e Santa Ma ría —

Islade San Fer nando — Puerto Re al — tu pro vinsia por e so —

notien el gual — Quiso Dios que fuese tu rra con di vi no —

— la tierra der tau go la tie rra der vi no — la tierra del rum bo tie

rra deo ra do res — tierra de ma ri nos y de can ta o res

La per la del o ce a no te ya man con do no su ra y la ta ci ta de

pla ta — te dis en por tu bían cu ra — Vo lup tu o sa te me ses en o so mar que te.

Da ñas y desde le jos pa re se cuan do te mi ra la gen te ex tra ña

u na pa lo ma que a nun sia la sus pi ra de Puerta de Es pa ña

(La mano izquierda, que lleva el ritmo característico en esta clase de bailes, muy marcado)
ALLEGRETO

ALÉGRÍAS DE LA TURRUANA

Bien ritmado

siempre y justo

First system of musical notation, featuring a treble and bass staff. The music is in a minor key and 4/4 time. It begins with a series of chords in the bass and a melodic line in the treble. A dynamic marking of *pp* (pianissimo) is present in the second measure.

Second system of musical notation, continuing the piece. The bass line features a steady eighth-note accompaniment, while the treble line has a more active melodic line with some grace notes.

Third system of musical notation. The bass line continues with eighth notes, and the treble line has a melodic line with some rests and ties.

Fourth system of musical notation. The treble line features a melodic line with triplets and slurs. The bass line has a steady accompaniment. Pedal markings (*Ped.*) are present under the bass staff in the first, third, and fifth measures.

Fifth system of musical notation. The treble line has a melodic line with triplets and slurs. The bass line has a steady accompaniment. An *8va* marking is present above the treble staff in the third measure.

Sixth system of musical notation. The treble line has a melodic line with slurs. The bass line has a steady accompaniment. The system ends with a double bar line and repeat signs.

First system of musical notation, consisting of a grand staff with treble and bass clefs. It features a complex rhythmic pattern with many sixteenth notes and rests.

Second system of musical notation, continuing the piece with similar rhythmic complexity and dynamic markings.

ANDANTINO MOSSO

Third system of musical notation, featuring a *pp* dynamic marking and a *8^a* marking above a specific passage.

Fourth system of musical notation, including a *ligadissimo* marking above a long, flowing melodic line.

Fifth system of musical notation, featuring a *ff* dynamic marking and a *3* marking above a triplet.

Sixth system of musical notation, concluding the page with a *3* marking above a triplet.

1

2

1er TIEMPO

f

acell

Laturruana tie ne un ves ti o

con-a-va lo rios

con a va lo rios

cona-va lo rios con om-bu-rio tie neu

nos dien-tes quesongranitos dea rró con

le-cho con-el-lu-nar meestásja siendo

pre-vo-cá *acelerando hasta fin y cres*

Ped Ped

8^a

Ped Ped

R.F.

CANTARES ANDALUCES

He aquí varios modelos de cantares de algunos de los estilos más en boga en el pueblo andaluz

SOLEARES

Anda y no presumas tanto,
que otras mejores que tú
se quean pa vestí santos.

Chiquiyo, no me la mientes;
que como la quiero tanto,
fatigas me dan de muerte.

Bien me lo esía mi mare:
cabrita que tira al monte
no hay cabrero que la guarde.

Chiquiya, tú eres mu loca:
eres como las campanas,
que tofo er mundo las toca.

Er dinero es un mareo;
aquere que tiene parné
es bonito, aunque sea feo.

Anda, loca, y ten talento;
qu'estás oliendo a pañales,
y ya quieres casamiento.

SIGURIYAS GITANAS

Doblen las campanas,
doblen con doló;
que s'ha muerto la mi compañera
e mi corazón.

Er yunque y martillo
rompen los metales;
er juramento que yo a ti t'he jecho
no lo rompe naide.

¡Várganme los sielos!
¡Várgame la tierra!
¡Lo que acarrea un testigo farso
y una mala lengua!

Tú me tiés a mí
como San Lorenzo:
achicharrao por un lao y otro
y siempre contento.

SAETAS

Míralo por donde viene
el mejor de los nacíos,
atao de pies y manos
con el rostro ennegrecío
por salvar a los humanos.

Sangre su cuerpo manaba
por cuantas venas tenía,
un sudor frío le entraba
y el alma se le salía
a cada paso que daba.

La corona de Jesús
no es de lirios ni claveles,
que es de junquitos merinos,
que le atraviesan las sienas
a aquel Cordero divino.

SERRANAS

Me dijiste veleta
por lo mudable,
si yo soy la veleta,
tú eres el aire.
Que la veleta,
si el viento no la mueve,
siempre está quieta.

Nadie ponga su viña
junto a un camino,
porque todo el que pasa
corta un racimo.
Y de ese modo
se la van vendimiando
sin saber cómo.

Lo mismo que la sombra
son las mujeres;
huyen del que las sigue,
y al que huye, quieren.
Yo las entiendo:
si me siguen, aguardo;
si huyen, las dejo.

OTROS CANTARES

Más mata una mala lengua
que las manos del verdugo;
que el verdugo mata a un hombre,
una mala lengua a muchos.

Pensamiento ¿aónde me llevas,
que no te pueo seguir?
No me metas en paraje
donde no puea salir.

Aquel que tenga familia
que no hable mal de nadie,
porque está expuesto en el mundo
a que de la suya hablen.

Yo soy como aquel navío
cuando lo están carenando,
mientras más golpes le dan
más firme se va queando.

Si er queré bien es delito,
llama a un juez pa que me prenda
y que me lleve a la carse,
qu'en mí queré no hay ermienda.

Estamos en un mundiyo
tan lleno de indiniá,
que no tenemos más honra
que la que nos quieren dá.

Er que no tiene parné
con el viento es comparao;
que tos le juyen er burto,
por temor d'un resfriaio.

Escuch'usté, mosa güena,
no gast'usté fantesía;
qu'er carro de la basura
también lleva campaniyas.

Todo el hombre que se casa
se parese ar caracó,
que se echa una casa acuestas
con más fatigas que Dios.

CELEBRACION DE LA FIESTA



EL ESCENARIO

Goza Granada del singular privilegio de ofrecer a los sentidos perspectivas y panoramas de tan honda emoción estética que no se hallan semejantes en el mundo. La limpidez de su cielo, la feracidad de la vega, los encantos mágicos de aquellos vergeles floridos denominados cármenes, la ingencia de los montes que la rodean y en particular de la famosa Sierra Nevada cuyos copiosos veneros dan origen a multitud de arroyos y al Darro y el Genil, que la circundan y atraviesan como una orla plateada, la misma disposición de la ciudad semejante a un colosal anfiteatro que permite gozar desde cualquier punto de tantas delicias naturales, ofrecen tal cúmulo de bellezas y llevan al ánimo una poesía tan suave, que no hay espíritu, por vulgar que sea, que no se conmueva y extasie ante tanto prodigio.

Por eso los granadinos, artistas por temperamento, cuando se trata de fiestas de arte saben colocarlas en marco adecuado para que resalten más y sea mayor su grandiosidad.

Una fiesta, como la del «cante jondo», celebrada en un teatro, en una plaza de toros o en cualquier salón cerrado, por muy bellamente que se hubiese engalanado, habría perdido muchos de sus encantos, no habría podido lucir debidamente, pues un concurso en el que se

trataba de enaltecer los sentires del alma popular, de celebrarse en un salón cerrado, substraído a las expansiones de la naturaleza, se habría empequeñecido, se hubiera como ahogado en límites tan reducidos, habría sido una cosa ficticia sin espiritualidad y sin ambiente propicio.

Era, pues, necesario elegir un escenario adecuado y ninguno mejor que la llamada plaza de los Algibes, que tiene a su fondo la grandiosa Torre de la Vela, vigía y atalaya de la vega granadina, a su frente el Albaicín, misterioso y soñador, que se une por una antigua muralla con la famosa Abadía del Sacro Monte, que, por los cerros en que está enclavado el Generalife, se une con Sierra Nevada. Y, como fondo de tan maravilloso cuadro, el valle poético de Valparaíso, el cauce incomparable del Darro con sus aguas murmuradoras, y el bosque de la Alhambra, nidial de ensueños y de armonías y del que parecen surgir gnomos y sílfides que se recrean entonando sus cánticos seductores que hacen coro al murmurio de las aguas, a la brisa fecunda de los bosques y a la multitud de escondidos pajarillos que con sus trinos y arpegios cantan himnos conmovedores a la vida y al amor.

Unase a esto el decorado artificial dirigido y planeado por el gran Ignacio Zuloaga, quien, con riquísimas telas adamascadas, con profusión de flores y mi-

llares de luces eléctricas de todos colores, levantó el tablado donde habían de colocarse los artistas y el jurado, y se tendrá una idea de lo que fué aquel escenario, grandioso y sencillo, magnífico y atractivo.

Y luego, las mujeres granadinas con sus encantos insuperables, con su figura grácil y cimbreante, con sus ojos rasgados y vivos, prometedores de delicias sin cuento, ataviadas con los trajes típicos de Andalucía, tocadas con la mantilla de blondas y ceñidos sus bustos con valiosos pañuelos chinescos, y se comprenderá como esa fiesta de poesía y de arte dejó en los que la presenciaron recuerdos tan imborrables que siempre perdurarán en sus ánimos, y en los que no pudieron presenciársela la nostalgia de las maravillas que sólo a la fuerza tuvieron que dejar de admirar.

EL CONCURSO

En este ambiente se celebró en las noches de los días 13 y 14 de junio el concurso de «cante jondo».

A las once de la noche del día 13 la plaza de los Algibes, ocupada completamente por un público selecto, presentaba un aspecto magnífico.

Adosada a la rampa que conduce al jardín de los Adarves, se había construído una tribuna que lucía artísticos exornos, y que ocupaba el jurado de la hermosa

fiesta, compuesto por el presidente del Centro Artístico, señor Ortega Molina; el vice, señor Gallego Burin; el mago de la guitarra, Andrés Segovia; el famoso *cantaor* Chacón, D. José López Ruiz y D. Gregorio Abril.

También se encontraban en las tribunas bellísimas señoras y señoritas de la aristocracia.

El tablado que servía de escenario para la simpática fiesta, se había levantado próximo a la muralla de la torre del Homenaje, y lo ocupaban formando un cuadro del más castizo sabor andaluz, varias muchachas luciendo trajes de gitanas.

Comenzó la fiesta con unas breves palabras del ilustre escritor Ramón Gómez de la Serna, explicando la significación del «cante jondo».

Expresó sus temores de no poder hacer un bosquejo fiel de lo que representan estos cantos populares, cuya exaltación se realizaba en escenario de tan supremos encantos como los bosques de la Alhambra.

Precisamente, dijo, esta fiesta constituye un meñís rotundo para los que creían que el «cante jondo» estaba muerto. El es la emoción del alma inmortal de Andalucía.

Hizo breve historia de los cantares nacidos del pueblo y requirió a la concurrencia para que se preparara a asistir a una de las fiestas artísticas de más enorme transcendencia.

Nutridos aplausos ahogaron las últimas palabras del orador.

Seguidamente se presentó al público el *cantaor* sevillano José Cortés, acompañado del *tocaor* Juan Soler, entonando unas «siguiriyas» que merecieron muchos aplausos.

A continuación el sobrino de los «Gallos», Manuel Ortega (a) «El Caracol», cantó unas siguiriyas, acompañado del célebre *tocaor* de guitarra Manuel Noguera (a) «Niño de Huelva», que fueron ovacionadas.

Acto seguido cantó unas preciosas soleares y siguiriyas la niña granadina Carmelita Salinas, que provocó el entusiasmo del público, que le obligó a repetir varias de aquéllas.

Seguidamente Francisco Gálvez, alias «Yerbabuena», arrancó delirantes ovaciones, cantando con estilo y sentimiento unas soleares.

Después Diego Bermúdez, anciano de setenta años, que para asistir al concurso fué andando desde Puente Genil, reveló unas condiciones prodigiosas para el cante, poseyendo una voz extensa y un gran repertorio de cañas, polos y soleares, que constituyen la más difícil manifestación del «cante jondo».

La primera parte del concurso terminó con la presentación de Juana «La Macarrona», que, jaleada por el cuadro flamenco de gitanas y acompañada del gran *tocaor* Montoya, bailó unas alegrías, que provocaron estruendosos aplausos, obligándole a repetir.

Durante el baile flamenco se apagaron las luces, encendiéndose la del tablado que iluminaba únicamente el cuadro formado por las gitanas, dando la impresión sugestiva de una escena andaluza de inimitable sabor clásico.

Desde las murallas se encendieron bengalas, que completaban la ilusión de estar ante un derroche de color y de arte.

La segunda parte del concurso la constituyeron varias muchachas educadas en la Academia del «cante jondo», entre ellas Conchita Sierra, que cantó unas tarantas, siguiriyas y carceleras, que fueron muy aplaudidas.

Seguidamente María Amaya «La Gazpacha», acompañada del *tocaor*-*cantaor* Manuel Cuéllar, arrancó grandes aplausos, cantando bulerías y granadinas del más puro sabor de la tierra.

Ultimamente se presentó al público el profesional del «cante jondo» Manuel Torres (a) «El Niño de Jerez», que produjo gran entusiasmo cantando de modo inimitable y con su estilo, como una de las primeras figuras del cante jondo, siguiriyas.

Le acompañaba con la guitarra el célebre «Niño de Huelva», que domina magistralmente el clásico instrumento.

A ruegos insistentes del público, el *emperador del cante*, Chacón, accedió a cantar.

El gran «cantor», poniendo en su voz, que revelaba un exquisito sentimiento, toda su maestría, dió a conocer su repertorio de fandangos, cañas, polos y granadinas, que produjo entusiasmo indescribible.

La fiesta terminó próximamente a las dos y cuarto de la madrugada, constituyendo un éxito enorme para sus organizadores.

Superó en esplendor, si cabe, a la primera noche, la segunda audición de cantos populares, con que finalizó el concurso de «cante jondo». No fué obstáculo para que culminara en brillantez y grandiosidad el aspecto que ofrecía la placeta de los Algibes lo destemplado del tiempo. Es que la sugestión del espectáculo, que insistimos en reputar de éxito rotundo, embargó los ánimos en arroyo de deleite.

Una vez más la mujer granadina dió realce a una fiesta suntuosa preferentemente porque ella la engrandece. Los más caprichosos tocados de la edad romántica, en feliz maridaje con los vistosos atavíos a que da vida el clásico mantón de espuma, producían una intensa nota de color en aquel escenario de maravilla.

La fiesta comenzó con la presentación de un educando que después de cantar una malagueña, una siguiriya y varias saetas, fué muy aplaudido.

A continuación la niña Conchita Sierra, alias «La Goya», cantó unas monísimas siguiriyas gitanas y unas saetas.

Después, «La Ciega», una ancianita granadina de lo castizo, entonó con voz emocionada una siguiriya, cerrando con carceleras y un polo, con tal entonación y sentimiento que parecía que el dolor de su ceguera se le adentraba en el corazón saliéndole por la boca entre las notas de la copla.

Le sigue Manuel Torres (a) «Niño de Linares», que con magnífica voz y gran estilo, cantó tiranas y soleares que fueron cerradas con una estruendosa ovación que le hizo volver al tabladillo cantando unas siguiriyas que fueron muy aplaudidas.

Continúa otra niña educanda y le sigue Diego Bermúdez (a) «Tenazas», cantando

con bastante gusto «Las Cabales», de Silverio Franconetti.

Seguidamente el guitarrista Manuel Montoya tocó un solo de guitarra del género flamenco que le valió una estruendosa ovación haciéndole repetir el número.

Finalizó la primera parte con la presentación del cuadro flamenco que terminó ejecutando un fandanguillo interesantísimo que se aplaudió con entusiasmo.

Dió comienzo a la segunda parte, cantando el niño Manuel Ortega, el «Caracol», unas saetas que gustaron mucho.

A continuación Carmelita Salinas, una encantadora granadina, cantó con gran gusto y afinación soleares y siguiriyas que se ovacionaron.

También Pabón cantó por soleares y siguiriyas.

Por último, Manuel Torres «Niño de Jerez» salió por siguiriyas y soleares siendo ovacionado por el público.

Dió fin a la fiesta el cuadro flamenco del que forma parte la célebre María Amaya «la Macarrona» que bailó con arte un tango gitano.

LOS PREMIOS

El Jurado calificador del concurso de «cante jondo», compuesto por los señores Ortega Molina, Chacón, Abril (don Gregorio), Gálvez y López Ruiz, distribuyó los premios señalados para dicho concurso en la siguiente forma:

Premio de honor, desierto.

Canto.—Premio Zuloaga, de mil pesetas, a Diego Bermúdez, de Morón.

Otro premio de mil pesetas al niño Francisco Ortega, (a) el «Caracol», pariente de los «Gallos».

Premios de quinientas pesetas: a la niña Carmen Salinas, de Granada; Francisco Gálvez (a) «Yerbabuena», de Granada, y José Soler, «Niño de Linares».

Premio de trescientas pesetas: a Antonia Muñoz «La Ciega», y dos de ciento setenta y cinco a sus educandas granadinas Conchita Sierra y la «Goyita».

Se declaran desiertos varios premios.

Guitarra.—Se concedió el premio Rodríguez Acosta en la forma siguiente: quinientas pesetas, al «tocaor» José Cuéllar, y otro premio de doscientas cincuenta al «Niño de Huelva».

El «cante jondo» y el «snobismo»

Cuando he visto, yo que a nadie cedo en ideas avanzadas y en amor a la civilización y a la civilidad; cuando he visto muchas gentes con nombre adquirido en las letras y con la fama extendida por las trompetas de la prensa, hacer una campaña contra el «cante jondo» o como quiera llamarse a la música popular de Andalucía, en nombre de la cultura, del progreso y de otras muchas

cosas tan sonoras como estas, he hecho un examen de conciencia detenido y profundo, dispuesto a la más sincera contrición y a la más severa penitencia por el grave pecado contra el progreso y la cultura de gustarme extraordinariamente el «cante jondo», como extraordinariamente me gusta todo el cancionero popular, tesoro inagotable, eterno, de inspiración para todos los artistas.

El «cante jondo» es cosa muy distinta del flamenquismo, de la chulería y de otras manifestaciones groseras de los temperamentos. Y los que le declaran campanudamente la guerra, ¿con qué derecho aplauden trozos admirables de Bretón, Gurina, Albéniz, Granados, Falla y otros maestros eminentes, que no son sino «cante jondo» instrumentado a gran orquesta? Es como si bebieran con delicia el agua embotellada y con una etiqueta elegante pegada en la botella, y despreciaran esa misma agua en su manantial. Puro *snobismo*.

Si al «cante jondo» se ha asociado una idea de matonismo, de juerga desenfrenada, de borrachera, de toros, de rebajamiento espiritual, no es culpa ello del mismo «cante jondo» en sí. Ese rebajamiento espiritual, lo que se ha

llamado «flamenquismo», ha sido una adulteración punible del «cante jondo». Pero, ¿dónde está la diferencia entre una orgía insolente y grosera, de un desenfreno de vicio, cuando se acompaña con «seguidillas», «soleares» o «malagueñas», y cuando se ameniza con «lieders», con «tirolezas», con «napolitanas» o con «música di camera»?

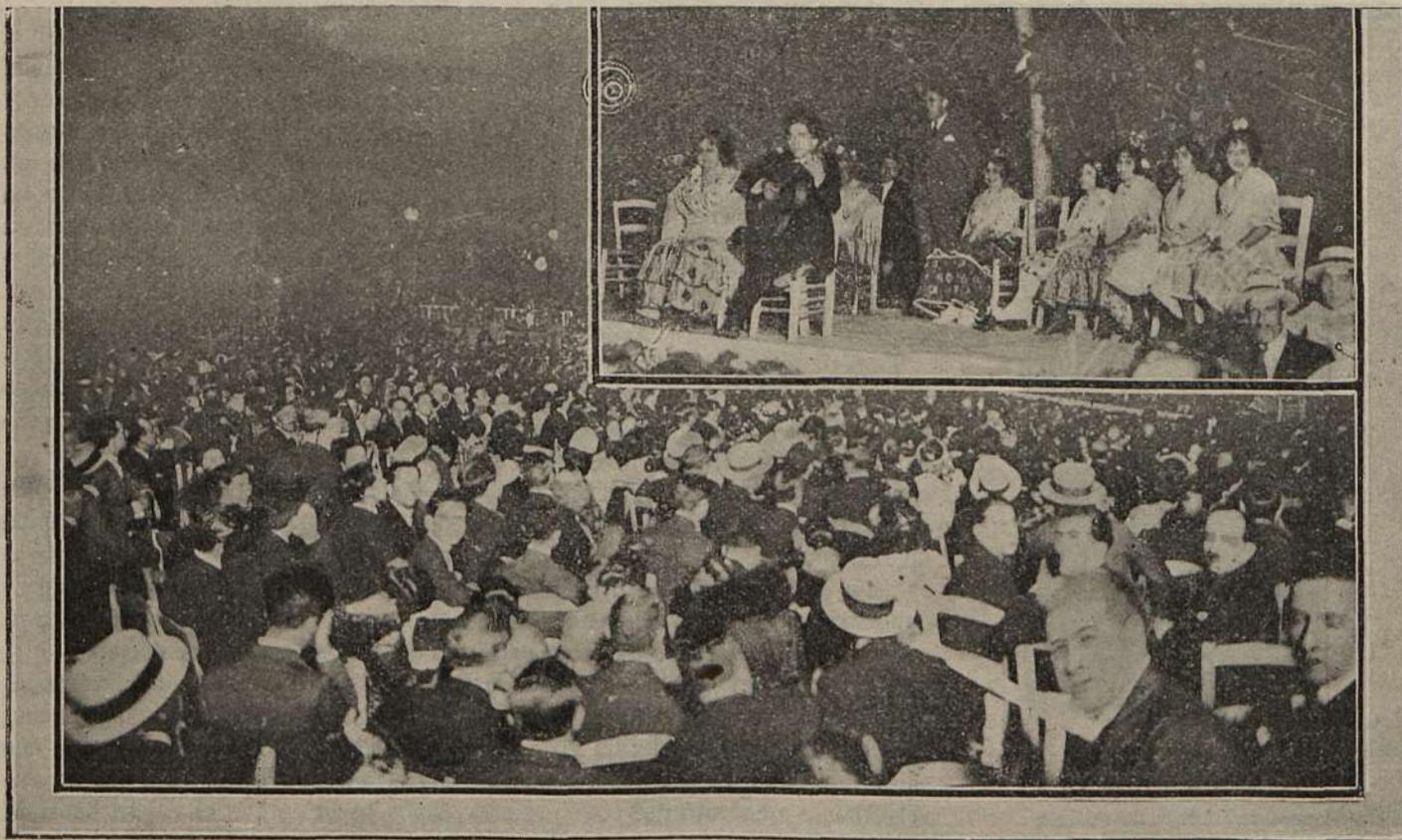
El «cante jondo» es el arte de un pueblo, del pueblo andaluz; como la «alborada» es el arte del pueblo gallego; la «jota», del aragonés; la «tiroleza», de los montañeses del Tirol; el «lied», de los alemanes; la «giáccara», de los romanos... Desde este punto de vista hay que considerarle. Y hay que amarle. Las exageraciones, las hipérbolas de los que todo lo puro lo bastardean, no deben ser consideradas como el mismo «cante jondo» en sí. Ni tampoco el ambiente. El tablado, el café cantante, las camareras provocativas, las excitaciones sensuales... ¿qué tiene que ver todo eso con el «cante jondo»? Yo he estado en Berlín, y en un café inmundo, donde el desenfreno de un café cantante español era como un juego de niños comparado con aquél, y en aquel café se cantaban «lieders» llenos de encanto

y trozos de música selecta... ¿No sería idiota abominar de aquella música a causa del sitio donde se cantaba? La inmundicia no alcanzaba al arte, que permanece limpio, inmaculado, noble, en medio de lo innoble, de lo impuro, de lo sucio. ¡Es el más hermoso de los privilegios del arte!

Y que el «cante jondo» es un arte nadie puede negarlo, si tiene un alma sensible a la belleza. De las artes que dignifican al género humano, la música es el más popular. Toda raza ha cantado. Todo pueblo, en los albores de su civilización rudimentaria, ha modulado en sonidos rítmicos y acompasados, en rústicas melodías, sus sentimientos, sus anhelos. Cantaban en las batallas, en el trabajo, en los regocijos... Esta música popular se ha conservado como tradición sagrada en las razas. Es, en todas ellas, su «cante jondo»... Y es el manantial donde han ido a beber siempre los hombres para hacer sus obras inmortales.

Y si esto es así, ¿no es de un *snobismo* ridículo considerar con menosprecio el arte popular de nuestra hermosa Andalucía, tan rico en tradición, en espíritu racial, en elementos de inspiración?

UN VIEJO COPLERO



OPINIONES AUTORIZADAS

Habla el maestro Falla

El iniciador del concurso de «cante jondo» ha sido el ilustre y popularísimo maestro compositor don Manuel de Falla. Por ello era de interés excepcional conocer su opinión y de ello encargamos a nuestro redactor corresponsal en Granada don Antonio Muñoz Girón, quien nos ha transmitido el siguiente ingenioso artículo:

EL ARTE Y LOS BILLETES

La sorpresa de un maestro

Ni en su casita de la Alhambra, ni en el Centro Artístico, hemos logrado encontrar al maestro Falla, al ilustre compositor que desde un pintoresco rincón del recinto nazarita, sitio que ha elegido como lugar de inspiración para sus admirables obras, trabaja incesantemente laborando en la patriótica empresa de colocar muy alto el excelso nombre de España.

Sabiendo que el maestro Falla ha sido



MARUJA LOPETEGUI

Hermosísima artista de variedades

el alma del concurso de «cante jondo» y que sería interesante conocer su opinión sobre el resultado del mismo, nuestro amor propio, la dignidad profesional, la negra honrilla como por acá decimos, ha padecido algo ante la imposibilidad de entrevistarnos con el maestro.

Una preocupación era para nosotros encontrar al buscado artista, porque no era ni medio decente que un granadino no encontrase en su tierra a una persona, y más siendo esta de la significación del admirado compositor.

La casualidad, que siempre nos favoreció en nuestras empresas periodísticas, nos ayudó una vez más.

¿Cómo? ¿Dónde?

En el sitio que menos era de esperar por tratarse de un artista y de un periodista. En el Banco Hispanoamericano. Es difícil ¿verdad? que en un establecimiento bancario se encuentren un músico y un periodista. Si hubiésemos tenido que entrevistarnos con un despreciable acaparador, un odioso usurero o algún otro parásito de la misma laya de los que tanto abundan en España, no hubiésemos dudado en buscarlo en un Banco, ¿pero encontrarse allí dos individuos que por su profesión están condenados a no tener nunca una peseta?... La casualidad, y nada más que la casualidad.

Tan sólo una vez habíamos visto al maestro Falla y su figura se nos quedó tan impresa que aunque extrañados de hallarle junto a la ventanilla de los pagos no tardamos en reconocerle y en adquirir la certeza de que era nuestro hombre.

Tratándose de un músico y de una entrevisté para LA CANCIÓN POPULAR, tarareamos la canción «Es mi hombre», mostrándonos satisfechos de haber encontrado a quien buscábamos.

Mientras el cajero ejecutaba unas operaciones que habían de dar por resultado la entrega al maestro Falla de quinientas y pico de pesetas, se nos ocurrió la idea de sorprender al compositor y gozar un poco observando su extrañeza y su desconfianza ante la inoportunidad de una entrevista en aquel sitio. Porque de lo contrario, ¿cuándo volveríamos a encontrarle?

Contando iba el maestro sus billetes, cuando le salimos al encuentro, y como chico educado le saludamos...

El maestro no se atrevía a estrechar nuestra mano. ¿Un atracador? ¿Un carterista?

De nada sirvió nuestra cara de buen chico y nuestra indumentaria decentita. La desconfianza del sorprendido no desaparecía, a pesar de nuestra creencia de que todos los artistas eran des-cuidados y vivían «lejos del mundanal ruido».

—¿Quiere usted decirme cuál es su opinión acerca del resultado del concurso de «cante jondo»?

El maestro da un paso atrás y apretando sus billetes contra el pecho nos dice que su opinión está consignada en el folleto que editó y ha repartido profusamente el Centro Artístico granadino.

Nueva pregunta nuestra y otro pasito atrás cuando intentamos acercarnos.

...—Si; el «cante jondo»—nos dice— es una cosa admirable, una música que no se puede describir.

Un poco compasivos al observar el mal rato que estamos proporcionando al maestro, ponemos cara bonachona y sonriente para demostrar que somos inofensivos y que no se trata de un atentado contra los billetes. Hicimos un esfuerzo mental para transmitir al artista nuestro pensamiento haciéndole comprender que de tratarse de una fechoría hubiésemos elegido por víctima a alguna de las muchas personas que se hallaban cerca de nosotros con abultados manojos de billetes. Esto nos dió excelente resultado.

Falla, algo más confiado, nos dice que es tal el entusiasmo que no debe abandonarse lo hecho, que es necesario seguir laborando para que no se extinga el «cante jondo», ya que éste constituye el alma, el sentir de Andalucía.

Hemos conseguido lo que nos proponíamos. El maestro Falla, convencido de que somos un buen muchacho, nos invita a acompañarle, cosa que no pudimos hacer porque el cajero llama al

número 12, que es el de nuestro resguardo.

Retiramos de la caja veinte mil pesetas, y un tanto alegres y desconfiados apretamos los billetes contra el pecho por si a algún guasón se le ocurre la idea de interviuvarnos...

* * *

He aquí la opinión del maestro Falla a que alude la anterior interviú:

LA OPINIÓN DEL MAESTRO

«El «cante jondo», lírica herencia que de las viejas primitivas civilizaciones adoptara, conforme a su peculiar modo el espíritu popular andaluz, ha contribuido del modo más evidente a la formación y desarrollo de una parte esencialísima de la música moderna rusa y francesa, las que a su vez han dado origen al espléndido y jamás igualado florecimiento alcanzado por el arte sonoro, desde fines del pasado siglo hasta los comienzos de la nunca bastante maldecida gran guerra.

Afirmamos, pues, en términos generales y sin temor a ser desmentidos por nadie que tenga títulos para ello, que ni la música nueva sería lo que es, ni la orquesta moderna *sonaría* del modo que *suenan*, de no haber existido la indicada influencia.

Esa influencia se ejerció en Rusia por medio de Glinka, que pasó dos años entre Madrid, Granada y Sevilla, estudiando y asimilándose la música de nuestro pueblo, y que fué el primer compositor de música sinfónica española; y en Francia, por los *cantaos*, *tocaores* y *bailaores* que, de Granada y Sevilla fueron a París durante las dos últimas exposiciones universales celebradas en la gran ciudad.

Creo que cuanto llevo dicho sería suficiente para probar a nuestros detractores la ligereza con que han obrado al tratar del llamado «cante jondo», como podrían hacer de cualquier tema baladí al alcance de todo el mundo. Y conste que igualmente señalaremos a aquellos otros que, sin declararse hostiles a nuestro propósito, se contentan con una simple condescendencia, o sólo ven en él cierto aspecto pintoresco que su realización pudiera acusar.

Comparen unos y otros su proceder—temerario en el primer caso e inocente en el segundo—con lo que, refiriéndose al canto popular de Andalucía, escribió el gran literato y eminente musicólogo francés Andrés Juarés: *No lo hay más rico ni más vivo en toda Europa. La música debe alcanzar allí (en España) una cima que presiento...*

No es un simple azar que la música rusa esté obsesionada por los ritmos, las formas, el color y los recuerdos de España.

Música y poesía, los cantos de amor de Andalucía, son una extraordinaria maravilla. Las soleás son semejantes a ánforas persas súbitamente transmutadas en bayaderas y arcilla amorosa.

Pues bien, señores; ese tesoro de belleza y arte, no sólo amenaza ruina, sino que está a punto de desaparecer para siempre.

Y aun ocurre algo peor, y es que, exceptuando algún raro *cantaor* en ejercicio y unos pocos *excantaos*, ya faltos de medios de expresión, lo que queda en vigor del cante andaluz no es más que una triste y lamentable sombra de lo que fué y de lo que debe ser. El canto grave, hierático, de ayer, ha degenerado en el ridículo flamenquismo de hoy. En éste se adulteran y modernizan (¡qué horror!) sus elementos esenciales, los que constituyen su gloria, sus rancios títulos de nobleza.

La sobria modulación vocal—las inflexiones naturales del canto que provocan la división y subdivisión de los sonidos de la gama—, se ha convertido en artificioso giro ornamental más propio del decadentismo de la mala época italiana que de los cantos primitivos de Oriente, con los que sólo cuando son puros pueden ser comparados los nuestros. Los límites del reducido ámbito melódico en que se desarrollan los cantos han sido torpemente ampliados; a la riqueza modal de sus gamas antiquísimas, han sustituido la pobreza tonal que causa el uso preponderante de las dos únicas esencias modernas, de aquellas que monopolizaron la música europea durante más de dos siglos; la frase, en fin, groseramente metrificada, va perdiendo por días aquella flexibilidad rítmica que constituía una de sus más grandes bellezas, y aun hasta llegaba en alguna canción—la *siguriya*—a destruir toda sensación métrica a pesar de que, en realidad, son métricos sus textos poéticos.

Pero no desesperemos; aún estamos a tiempo de corregir estos males, restituyendo a la canción andaluza toda su primitiva belleza; y este es el fin que se proponen los organizadores del Concurso de «cante jondo», entre los que tengo el honor de encontrarme.

Si para su celebración elegimos Granada, no sólo ha sido obedeciendo a nuestra devoción por esta ciudad tantas veces ilustre, sino también porque nuestros estudios e investigaciones favorecen la posibilidad de que en ella tomaron forma definitiva esos cantos.»

Dice don Ramón Gómez de la Serna

«En el concurso entran las «siguiriyas gitanas», las «serranas», los «polos», las «cañas», las «soleares», los «martinetes», las «carceleras», las «tonás», las «livianas», las «saetas viejas».

Concurrirán a este concurso guitarristas como Amalio Cuenca, que viene de París, y Paco Lucena. El grande y único cantaor Chacón cantará también esa noche.

Es muy serio todo eso, pero tres cosas son a mi ver las más serias y además forman una especie de trinidad, pues se deben cantar seguidas en este orden de menor a mayor: la «saeta»—que es el aperitivo del aperitivo—, la «toná liviana», que es la más sencilla, y después la «debla».

La «saeta» ya sabeis lo que es, cervatana que busca a Dios en lo alto; la «toná» o tonada la inventó el que fuera, el que va en conducción, el que es muerto por la espalda en un camino y se queda agonizando sin saber quién fué el que le mató. Hay veintisiete «tonás», «las veintisiete tonás», se dice, y entre ellas se destacan la «toná» del Cristo, la «toná» del Tío



NINÓN

Bella cancionista de gran éxito

Perico Mariano, la de la Túnica, la del Brujo, la del Cautivo—que compuso un cautivo de los moros—, la Grajita, y una de la que es «dueño»—como dicen los cantores para decir «autor»—Blas Barea. Los primeros cantores, los que en 1788 triunfaron, «El Fillo» y «El Planeta», es lo que más cantaron después de la «caña», que es el cante más antiguo que se ha cantado con guitarra. Generalmente son cortitas, aunque «de mucho laberinto», pero hay una solemne de toda solemnidad a la que llaman «la toná grande».

La «debla» es un canto sumamente triste de un hombre que al parecer es una cosa y en verdad otra. Viste bien y sin embargo es gitano por dentro, y muchas veces a sus solas se dice tirándose de las solapas: «¿Y yo para qué quiero esto si yo soy gitano?» Y es que viste así para robar o para que no le lleven atado codo con codo, para que se le respete, para ser cacique. Oigamos una «debla» típica. Se titula el «Arajay», que quiere decir «sacerdote».

Yo soy arajay en el vestir,
Soy calorré en mi nacimiento;
Yo no quiero ser arajay,
Que con ser calorré estoy contento.

No es más que eso la «debla», y sin embargo, ¡lo que es eso! Yo que he oído la lección al gran Chacón, no me olvidaré que me decía: «Lo flamenco es sublime o ridículo, perfectamente asqueroso».

El «martinete» es un canto que canta sobre todo el gitano al pie de la fragua, pues mientras el agua mueve el primitivo martillo pilón cada uno canta sus dolores.

El «polo» es algo breve y «jondo». Hay que oír a Chacón que recuerda siempre aquellos tiempos en que tenía «su duro y sus dos duros para aguardiente», cómo canta por ejemplo el «polo de Tobalo», que es uno de los más célebres:

En Carmona hay una fuente
con catorce o quince caños,
con un letrero que dice:
«¡Viva el «polo» de Tobalo!»

Ese cantar cantado con la voz destrozada del flamenco, es algo sublime. Ese es el secreto. No es nada y es todo. Y, sin embargo, es cosa que no puede cantar un tenor, pues a Chacón le dió «vergüenza» cuando oyó a Gayarre, pues Chacón es discípulo del grandísimo Silverio Francanetti, el hombre sin pareja entre los hombres, y que sólo podía encontrar una pareja entre las mujeres, pues «Mercedes la Ceruta» es la que ha dicho más cantando.

Como dice Chacón, cuando él se dió cuenta de lo que es el flamenco, de lo se-

riecísimo que es, es cuando sintió que se le rompió la voz en pedazos, como tiene que romperse, y un pedazo se iba por allí, y otro por allá, y otro caía del otro lado, y así toda hecha añicos como un martirio, para que se opere la gran redención del alma humana que supone el flamenco bien cantado, bien desgarrado.

¿Resucitará el flamenquismo grande y suntuoso esa fiesta? ¿Volverá a suceder como cuando hacían los grandes cantores los viajes en calesa, saliendo del fondo de los pueblos sólo para cantar su misa mayor que todos tenían que acompañar, siendo cuestión de honor el que todos supiesen en qué partes había que hacer «coro» y con qué entonación?...»

Dijo don Santiago Rusiñol

«—¿Sería usted tan amable que nos manifestara la impresión que sacó del *Cante jondo*?

—Con mucho gusto. El *Cante jondo* es precioso, admirable, como número de festejos. Creer que con el concurso se fomenta la afición, es absurdo. La afición a él

siempre ha de estar latente, porque el *Cante jondo* existirá mientras exista el pueblo. Es un tesoro que se hereda por transmisión oral. Es lo mismo que la Biblia. Su conocimiento va de padres a hijos, de generación en generación.

Una de las cosas que no me he llegado a explicar ha sido el por qué no han admitido en el concurso a los profesionales. ¿Quizá por ser profesionales? Han olvidado, si es así, que los profesionales son aficionados, que por los reiterados ensayos, han llegado al perfeccionamiento.

Lo que más me agradó—entre paréntesis—fué la danza gitana a la luz de las bengalas. Parecía la Alhambra un vergel fantástico. De si cantaron bien o mal, no podré decir nada, pues no entiendo una jota de canto. Aunque les advierto que, sin entender, he ganado un primer premio en un *concurso* que días pasados hicimos en Casa del Polinario. Estaba de presidente de jurado el compositor Splá. Me tuvieron media hora dando *jipios*.

(Diciendo esto, seguramente se creyó D. Santiago estar actuando en el concurso, porque dejó escapar unos ¡ay... aaay!)

NUESTRA PORTADA

Angustias «la gitana». He aquí una genuína intérprete del «cante jondo».

Como surge el agua del manantial, limpia e impetuosa, así salen los cantores de la garganta de esta artista singular y admirable.

Nacida en Granada, donde también pasó sus primeros años, la poesía que flota en aquel ambiente encantador se adueñó de su alma y enardeció sus sentidos, que se expansionaban en raudales de notas que se desgranaban de su privilegiada garganta expresando sus penas y sus alegrías, sus trabajos y fatigas, sus deseos y sus amores... Porque Angustias «la gitana» parece que ha nacido sólo para cantar, aunque de ello no se dió cuenta cuando niña, a pesar de que cantaba en todo momento: cuando estaba alegre, como cuando las penas la ahogaban, cuando trabajaba en sus labores, como cuando en ratos de ocio su espíritu se extasiaba y su mirada se perdía en la contemplación de los bosques de la Alhambra y en la visión imponderable de la vega granadina. Hasta que hubo quien, dándose cuenta del tesoro que encerraba aquella garganta y del entusiasmo que había de despertar en los públicos su figura gentil, la aconsejó que se dedicase al teatro, particularmente a las variedades por

estar más en armonía con su voz y con su apostura.

Y Angustias «la gitana» se dedicó al arte y triunfó desde el primer momento. No fué su triunfo el que prestan el cortejo de amigos y adoradores, sino el de la artista que vale y tiene condiciones para imponerse al público, aunque no haya entre éste quien la conozca. Y así, de triunfo en triunfo, ha llegado a figurar Angustias «la gitana» entre las «estrellas» del género frívolo y, sobre todo, como una de las primeras—tal vez hoy la primera—intérpretes del «cante jondo» y de los demás cantos regionales.

Una cosa perjudica a esta artista: su excesiva modestia.

Bien está que la mujer no sea orgullosa; pero en este mundo del teatro, donde se vive entre tantas vanidades y rodeados de tanto oropel, quien poseyendo los encantos naturales y una voz tan privilegiada como la de Angustias «la gitana», el no dejarse avasallar y procurar que se la tenga en el lugar que se merece no es fatuidad, sino poner las cosas en su justo medio y rendir tributo a la belleza y al arte.

Corrent y C.^ª, Uálgame Dios, 6.—Madrid