RELACIONES DE DIVERSOS GRUPOS ETNICOS CON EL CANTE JONDO

Considerando que la música folklórica es la manifestación casi biológica y sensorial del pueblo, el cante jondo y el cante flamenco en general ascienden al reino del arte puro, por una superación secular. Se trata de un arte refinado, de minoría, cuyas características son muy peculiares. Siendo expresión profana, desnuda, del hombre, es, sin embargo, manifestación ritual y religiosa. Hoy en día, los gitanos siguen conscientes, al igual que los filósofos griegos, del instante mágico de su representación, que ocurre cuando las emociones se han decantado y cribado. Este estado que llaman *duende* no es otra cosa que el resultado del proceso llamado por Aristóteles *catarsis* o *purga* de las emociones. Los gitanos tienen en los tiempos actuales la misma fe en el mundo mágico, creado por el *duende,* que tenían cuando llegaron a España hacia 1417.

Como arte específicamente andaluz, abarca una gran variedad de elementos extraños: hindúes, griegos, persas, árabes, judíos... El sustantivo «cante» y no «canto», al que se opone totalmente, delimita de manera rotunda lo que significa «cante flamenco». Separado el adjetivo «Flamenco» del sustantivo «Cante», designa la misma cosa. El cante jondo, integrado en la vastísima familia del Flamenco, entraña un juicio de valor. Se suele llamar «cante jondo» a ciertos cantes estimados superiores. El Flamenco abarca todas las modalidades conocidas de «cante» sin establecer jerarquías ni involucrar valoraciones. Hasta el reinado de Carlos III, los gitanos no gozaron de una situación de igualdad jurídica con el resto de los españoles y las leyes persecutorias habrán originado leyendas tan absurdas como las creadas en torno a los judíos. A raíz de ciertas concesiones que les otorgaban las leyes de Carlos III, el nombre de «gitano», muy desprestigiado y denigrante, fue abandonado y tal vez entonces debió sustituirse por el de «flamenco». Al principio, la palabra «flamenco» se aplicó a los gitanos. Más tarde habría de calificar al «cante». Tan sólo cuando los gitanos o flamencos empiezan a gozar de cierta libertad y de ciertos derechos se empiezan a

conocer algunos «cantes», como la caña, la soleá y la siguiriya. Hasta entonces, únicamente ellos los conocían y los cantaban en la intimidad del hogar. Cuando trascendió del hogar gitano al exterior, y los andaluces no gitanos empezaron a interesarse por el «cante gitano», fue cuando la calificación se reemplazó por la de «flamenco», y así, el «cante gitano» se convirtió en «cante flamenco»... Existe una marcada diferencia entre las canciones andaluzas puras (Rondeña, Jota de Cádiz, Jabera, el Fandango en sus múltiples modalidades), acompañadas por guitarras, bandurrias, violines, panderos, palillos, campanillas, castañuelas..., y los «cantes» gitanos, que fueron, por lo general, sobriamente acompañados (muchos de ellos no llevan ningún acompañamiento). Hasta hace poco, en las bodas gitanas no se usaban las guitarras para las «alboreás», que representan lo más profundo y secreto del cante gitano. Las coplas andaluzas estaban emparentadas con el folklore castellano y con el morisco. No seguían una medida definida, se interpretaban *ad libitum,* salvo excepciones, como las Sevillanas y la Jota de Cádiz, que debieron de ser bailables desde su origen.

El «cante» gitano, en cambio, fue siempre «a compás». En lo que se refiere a las letras, las gitanas suelen tratar de asuntos personales y autoanecdóticos. Son letras eminentemente subjetivas. Las de las coplas andaluzas son más literarias. Son versiones populares de poesías cultas. No llegan al «ay» estremecido y doloroso del «cante» gitano, no hablan de un hombre, sino más objetivamente del hombre en general.

Los primitivos «cantes» flamencos—nos permitimos recordarlo—nacen en Ronda, Triana, Cádiz y en el centro del triángulo andaluz: en Jerez.

Cuando se afirma que los gitanos crearon el «cante» flamenco y, por tanto, el «cante» jondo, integrado en la familia del Flamenco, se trata, claro está, de una creación relativa. Sus fuerzas ocultas, aplicadas a la música, es lo que les ayudó a ser juglares, cantantes, bailarines, en países como Rusia, Hungría y España. Lo curioso, lo apasionante, es ir descubriendo el misterio, que consiste en el hecho de cómo en cada país donde se aposentaron los gitanos, llegaron a interpretar los caracteres genuinos de la nación con mayor autenticidad que la raza original.

El «cante» es, por tanto, el resultado de varios elementos étnicos que se fueron mezclando mágicamente en el crisol de Andalucía. Los gitanos andaluces, *y no los de otra región* (esto es lo curioso), forjaron el «cante» con materiales que encontraron en la Andalucía Baja e inauguraron la prehistoria del «cante» en el siglo XVI. Su aparición es, pues, bastante reciente, pero sus orígenes son antiquísimos y realmente misteriosos.

Las culturas que se entremezclaron en aquella región privilegiada fueron:

1. La cultura griega.
2. La cultura hindú.
3. La cultura musulmana.
4. La cultura mozárabe.
5. La cultura hebrea.
6. Y, según nuevos descubrimientos, posiblemente la cultura negra.

Creo necesario detenerme un poco en las características de aquellas distintas culturas, con el deseo de llegar a una visión más nítida en relación con sus influencias con el «cante» jondo.

1. La cultura griega

La influencia griega se encuentra en el canto litúrgico bizantino o griego, mantenido en Córdoba hasta el siglo XIII por la Iglesia mozárabe. Recordemos que la poesía y la música tenían una importancia primordial en los sacrificios, cortejos, fiestas, especialmente en los juegos pitios de Delfos, que eran certámenes musicales en honor de Apolo, y en las fiestas dionisíacas de Atenas. Un sistema armónico en el sentido actual era extraño a la música griega, puesto que desconocían la polifonía. Los instrumentos acompañaban el canto al unísono o a la octava. Sin embargo, la teoría griega de la música alcanza un gran desarrollo. Toda la teoría se basa en la melodía (en lo que difiere de la nuestra, que se basa en la armonía). El punto de partida del antiguo sistema melódico es el intervalo de cuarta, llamado Syllaba.

La escala doria tenía el mismo valor que para nosotros la gama mayor. Les parecía el resultado de la yuxtaposición de dos tetracordos separados por un intervalo de tono entero: mi-re-do-si-la-sol-fa-mi. Para los griegos la escala fundamental era la menor, y esta escala es la escala flamenca. Escala descendente, al contrario de la escala occidental que es ascendente. Esta influencia griega o bizantina fue subrayada por Manuel de Falla.

2. La cultura hindú

La cultura hindú, cuyo sistema musical se transmitió por el elemento humano sirio y el poeta bagdadí Ziriab durante el emirato de Abderramán II (identificable en el sentido reiterativo y ornamental de algunos «cantes» como la siguiriya).

Para los hindúes el canto es una salmodia que se mueve en un espacio melódico muy restringido (generalmente una tercera). Los cantos eran como «barcos» o «carros» sobre los cuales se sube para «entrar en el sacrificio». A los siete tonos corresponden siete metros, siete manifestaciones, siete timbres de voces animales, cuya entonación meticulosa, lo mismo que la hora y el lugar de su ejecución, era objeto de un largo estudio en las escuelas brahmánicas.

En la época clásica se desarrolla una teoría metafísica del sonido. Cantar es crear. El papel del canto, como veremos más adelante, es el mismo que en determinadas corrientes hebreas. Cantar fuerza es dar fuerza. Mientras que la música hindú ha ejercido desde su primera época una influencia sobre la música griega, la teoría griega, en cambio, parece haberla ejercitado posteriormente.

El «Raga», o modo musical, es un conjunto de sonidos correspondiendo a un clima emocional peculiar, en el que el músico desarrolla un tema generalmente improvisado siguiendo ciertas reglas. La música hindú debe recrearse cada vez y no se debe ejecutar una música escrita por otros. Así lo hace, en grado más limitado, el gran músico de jazz.

Existe una interrelación entre los distintos ciclos que ordenan la existencia cósmica y la humana.

La forma y la naturaleza de nuestros sentimientos varían en el curso de nuestra vida. Los intereses, las emociones de un niño son distintos a los de un adulto o de un anciano. Aquel ciclo se vuelve a encontrar en el ciclo del año y en el ciclo del día hasta la noche. Estamos más cansados, más resignados de noche que de día. Nuestros estados anímicos varían según las horas del día y las estaciones. Los modos musicales o «Ragas» varían según las estaciones y las horas. El músico interpreta mal y entendemos mal un «Raga» que no está de acuerdo con nuestro estado anímico del momento. Tocar los «Ragas» en otros momentos que el conveniente aparece a los ojos del músico hindú una barbaridad inadmisible, como podría serlo para los occidentales el tocar una marcha fúnebre para una boda.

Hay «Ragas» de la aurora, de la mañana, del mediodía, de la tarde, de la primera parte de la noche, de la segunda parte de la noche.

Hay «Ragas» asociados a fenómenos naturales como la lluvia, el fuego, cuya fuerza de evocación se considera muy poderosa. Hoy en día todavía mucha gente considera que los «Ragas» de lluvias cantados fuera de temporada pueden provocarlas. En esto se semeja a las rogativas que hacen en muchos pueblos católicos y en general en todas las civilizaciones primitivas. Los ritmos como los modos o «Ragas» poseen un carácter expresivo.

Esta gran sutileza y complejidad rítmica la volvemos a encontrar en el Flamenco. El efecto emocional de los ritmos es de una importancia similar al de los «Ragas». Tres elementos de ritmo son: a tres tiempos, a cuatro tiempos y a tiempos mixtos (cinco o siete). La voz hindú se considera como un instrumento fundamental. Debe adaptarse a las exigencias de la música y estar totalmente desprovista de vibrato. Lo que los occidentales llaman belleza de la voz no es importante en la música hindú. Lo que importa es el arte del músico y la precisión de su instrumento vocal (al igual que en el Flamenco). Todas las voces hindúes deben cubrir tres octavas.

Lo que encontramos de herencia hindú en el cante Flamenco, repito, es el sentido reiterativo, ornamental de algunos cantes y, como apuntamos ya, la sutileza y complejidad rítmica.

3. La cultura árabe

En la música de los beduinos podemos detectar lo que perdura hoy de la primitiva música árabe. El ámbito melódico de estas canciones no sobrepasa una cuarta o una quinta. Los pequeñísimos intervalos se cantan a menudo con voz trémula (como frecuentemente en el Flamenco), dividiendo la segunda mayor hasta en tres o cuatro partes, lo que tan peculiar e incomprensible suena a los oídos occidentales y que se detecta perfectamente en el cante Flamenco.

Los cantos árabes más célebres son las «Endechas», cuyo origen es a la vez árabe y hebreo. El desarrollo de la música árabe es obra de los artistas y del cantar popular de todos los países que los árabes sujetaron en el curso de su expansión política: griegos, bizantinos, negros, turcos, persas.

El cantor Abenmosachen aprendió las canciones clásicas en Siria y en Persia y con los obreros extranjeros que trabajaban en la Meca y ponía textos árabes a estas canciones, prescindiendo sólo de los saltos melódicos muy grandes que no encajaban en el estilo árabe tradicional, es decir, beduino. Se crearon centros de música arábigo-persa en la Meca y Medina.

La música arábigo-persa alcanzó su apogeo en la corte de Damasco. Gran parte de estos cantos comenzaban por una nota fuerte y aguda (como muchísimos cantes Flamencos). El cantante mantenía el «fuerte» hasta que la melodía iba gradualmente bajando con un balance alternativo de «fuertes» y «pianos». Esta nota no teñía notación y su originalidad residía en el instinto creador del ejecutante que volvía a crear la canción a cada ejecución.

Cuando los árabes penetraron en España todavía no se había formado la primera escuela de la Meca y de Medina. Debieron llegar con sus cantos beduinos. El número de árabes era pequeño y reducido a los centros urbanos. El grueso de las tropas de ocupación se componía de elementos bereberes, cuya influencia en España, especialmente en el Sudeste, se nota todavía. Allhaquem I tuvo en palacio a dos cantores persas: Alón y Zarcón, luego a Fadal, Alam, Calam, músicos de la Escuela de Medina y más tarde, como ya lo hemos señalado, llegó a España el famoso músico persa Ziriyab.

Por el conducto árabe, cuya influencia ya hemos indicado, penetró también en España la influencia persa, es decir, la influencia hindú.

El tipo de música de aquella época no podía ser el de la música árabe actual, sino el de los pueblos turánides e iránicos pre-árabes, un tipo de música estrechamente emparentado con el canto medieval europeo. Así se explica el éxito enorme que tenían los cantores persas en la España medieval. El producto más popular de esta música es el Zejel, que se creó en Andalucía sobre textos en lenguaje romance.

El Islam introdujo la Medida (el Fandango y sus derivados), así como los melismas empleados en el «cante» y en los cantos norteafricanos. La influencia árabe actuó hasta mediados del siglo XVII, especialmente en tierras bajoandaluzas y en el campo.

4. La cultura mozárabe

La cultura mozárabe de tipo indígena en canciones autóctonas andaluzas, en las que se encuentra el sabor de las «cantigas gaditanas», que fueron sus antepasadas. A este tipo pertenecen las Jarchyas, aunque, como dijimos, las primeras Jarchyas fueron también musulmanas y hebreas. Las primeras Jarchyas descubiertas fueron obras de los poetas judíos Mosé Ben Ezra, Josef Saddic, Jehuda Ha Levy, Abraham Ben Ezra. También pertenecen a esta cultura las Zamras o Zambras, que tanto gustaban a los califas cordobeses.

5. La influencia de los elementos de raza negra

La influencia de los elementos de *raza negra* residentes en Cádiz. Se trata de una nueva e interesante teoría. En efecto, ciertos sufijos, de los cuales el más revelador es -NGO (Fandango, Tango, Zorongo, etcétera); ciertas características técnicas, ciertos arrebatados accidentes

tonales de diversos «cantes» ofrecen motivos suficientes para detenerse en esta tesis. Igual influencia debió ejercer en otras ciudades andaluzas. Hasta hace poco hubo negros andaluces por la costa de Huelva, en Gibraleón y otras localidades próximas, y por lo que a Cádiz se refiere, tanto la tradición como la historia reflejada en algunas denominaciones del callejero gaditano actual demuestran la existencia en la ciudad de una considerable colonia de color, cuya súbita desaparición parece corroborar en vez de contradecir esta apuntada tesis sobre folklore meridional hispánico.

6. La cultura hebrea

Los judíos vivían en España desde los tiempos más remotos. Parece que existían florecientes comunidades hebreas en la Península durante quince o veinte siglos. Fue en la Edad Media, en el momento de la expulsión en 1492, cuando se empezó a llamarles «sefardíes». La palabra viene del hebreo. Sefarad = España. En el siglo V hubo una inmigración, una nueva marejada de hebreos. Alcanzaron la actual Andalucía, la primitiva Vandalucía, uno de los feudos más importantes de los vándalos. Los sefardíes fueron los intérpretes, los intermediarios, el elemento de cohesión entre los habitantes del país y los árabes. Recordemos brevemente que durante el Califato fue Córdoba una magna sede del judaísmo musulmano-hispánico.

Granada, llamada Garnata al Yahud, o Granada, ciudad de los judíos, fue otro centro importante. En toda Andalucía los judíos disfrutaban de una situación privilegiada y pudieron entregarse a sus quehaceres favoritos: la medicina, la filosofía, las traducciones, la poesía, la construcción de instrumentos de precisión y también la artesanía y el comercio. Los árabes confiaron su guardia a los hebreos, que vivían en completa libertad, y varios de ellos llegaron a ocupar elevados cargos y desempeñaron misiones diplomáticas.

No podemos olvidar esta participación de los sefardíes en la vida de Andalucía y difícilmente podemos imaginar que no existieron intercambios de todo tipo entre ellos y los demás habitantes de la región, incluyendo a los gitanos.

En lo que se refiere a la música hebrea poco podemos decir. Nada se conserva de la música de los tiempos antiguos. La música sinagogal del Antiguo Testamento era principalmente vocal, como lo demuestra el canto de los Salmos y los Cánticos, aunque empleaba también instrumentos: trompetas, cimbales, kinnor (pequeña arpa sin cuerpo de reso-

nancia), shofar (cuerno), etc. Sin embargo, algunas formas musicales gregorianas del género salmódico conservadas por tradición oral y escrita en la liturgia católica, desde el simple recitado hasta el canto melismático, dan una idea aproximada de lo que fue el arte musical judío en el templo de Jerusalén. También se han conservado muestras musicales que rezuman un arcaísmo venerable en el canto sinagogal de las actuales sinagogas enclavadas en el territorio de la antigua Babilonia y del Yemen árabe, cuya tradición musical se ha mantenido íntegramente desde los primeros y más remotos tiempos de la historia del pueblo judío.

Resulta interesante la comparación de ciertas formas del «cante» jondo con algunos cantos sinagogales. También es digno de tomar en cuenta el hecho de que algunos entendidos suelen llamar «chantre» al cantaor. Asimismo la costumbre de «jalear» a cantaores y bailaores arranca de una antigua costumbre judía, y la palabra «jalel» significa «animar» en hebreo. Los «cantes» ofrecen una impresionante similitud con los cantos sinagogales en la tonalidad, en el color, en el donaire. Existe un canto hebreo que tiene un extraño parentesco con la saeta. Es el «kol nidrei». Este canto se reza en todas las sinagogas del mundo el día del Gran Perdón. En hebreo, en español, en portugués... Significa «todos los juramentos» y el texto es más antiguo que la melodía, que nació entre judaizantes y marranos en el siglo XV. El origen es peculiar: en una sinagoga subterránea de Segovia, donde se reunían los hebreos, entraron un día los miembros de la Inquisición y apresaron a los orantes. Cuando a la mañana siguiente se despertó la reina Isabel, vio por la ventana a don Silva, pariente de la familia Abrabanell, ante una hoguera, atado y dispuesto a sufrir el castigo. La reina se presentó al gran inquisidor para salvarle la vida, pero los obispos no querían devolverle la libertad si no declaraba definitivamente que adoptaba la religión cristiana.

Don Silva no renunció a su fe y murió en la hoguera. Parece ser que este drama inspiró a un artista el incomparable «kol nidrei».

Empieza este canto con una meditación muda (lo que corresponde a la saeta, que fue cantada por conversos y marranos para ganarse la confianza de la Iglesia y cantaron así a Cristo y a la Virgen). La saeta sale disparada como auténtica flecha rectilínea rota en zig-zag, quebrada por el dolor o la alegría de la esperanza. Existe una afinidad electiva entre el «cante» jondo y el cante hebreo que difícilmente puede percibirse en su forma externa. Cuando se conoce el idioma hebreo se descubren en el «cante» jondo rastros de haber sido una vez habitado por palabras hebreas llenas de tosco y abrupto sabor. El cantar que quiso ceñir el texto hebreo tuvo que amoldarse a sus formas y fue la ciclópea palabra hebrea la que modeló la melodía. La saeta ofrece una gran

similitud con el «kol nidrei», el canto que el «jasan» (= chantre) entona en todas las sinagogas del mundo en el día del Gran Perdón (el Yom Kippur).

Ningún canto religioso llega como el «kol nidrei» y la saeta a elevarse ingrávido, ascendiendo hacia Dios, serpenteando como una llamarada. No nos envuelve, no nos acuna, sino que nos taladra, nos obliga a una tensión espiritual sin desmayo. En general, todos los cantos de tipo religioso ofrecen una similitud con el «cante» jondo.

Debo hacer un paréntesis al hablar de la música hebrea. Hablar de una secta judía alejada de España. La secta jasídica. Porque los «jasidim» basan el fundamento de su creencia en la alegría (SIMJO), que siempre había existido en la religión hebrea, pero que había desaparecido, y porque ellos recogieron mucho de las enseñanzas de sus hermanos de raza, los sefardíes, que crearon en España una mística y, diría yo, una metafísica muy importante y poco conocida: la «Kaballah». En los cantos jasídicos (la palabra «jasid» viene del hebreo y significa «justo, santo») se encuentra una fuerza rítmica, una dinámica que frecuentemente no está alejada de los «cantes» flamencos.

Otra característica común al «cante» jondo y al canto hebreo es la majestad y el profundo sentimiento místico, ya que el gitano, aun cantando un canto profano, parece que va dialogando con la Deidad. También hay que subrayar otra peculiaridad común: el «jasan» o «chantre», al igual que el cantaor de saeta, debe expresar por medio de su fuerza interpretativa lo que sienten todos en general. En las sinagogas ortodoxas el «jasan» o «chantre» es la única diversión del culto, ya que no hay imágenes, ni grandes ceremonias ni ayuda para una concentración espiritual por medio de los sentidos como puede serlo el incienso, por ejemplo. Los «jasidim», que fueron verdaderos revolucionarios de la Ley, en cambio rechazan el culto tradicional y encuentran el éxtasis por medio del *canto* y del *baile*.

En el culto tradicional hebreo hay varias oraciones que canta el «chantre» solo, pero cuyo carácter es de oración común. El texto dice: «Nosotros todos». Estas oraciones recuerdan la saeta. La saeta también, aunque la canta uno solo, es la expresión de la multitud, la oración que, recitada calladamente por la generalidad, inspira al cantaor y le hace cantar en voz alta.

Está comprobado que la plegaria de una colectividad produce una condensación de fuerzas, sin desperdicio de energías. El «solo» del «chantre» como el «solo» del cantaor de saeta está sostenido por las emanaciones del fervor colectivo. Este fenómeno se percibe muy bien en el «kol nidrei» y en la saeta, pues se trata de oraciones individuales.

Teóricamente cualquier español está capacitado para cantar un fan-

dango, por ejemplo. No ocurre igual con la saeta. Sólo los individuos que viven con cierto sentido de auténtico sentimiento religioso pueden concebir y cantar la saeta y el «kol nidrei».

Hay cantos hebreos que recuerdan la siguiriya, que sin ser este cante una oración tiene un estremecido sentido místico. En realidad, es conjuro, grito desnudo y desgarrado, queja del hombre inmerso totalmente en situaciones sin salida: la muerte, el amor, el dolor, la culpa... Esta fraternidad interna, este mismo espíritu, esta misma medula podemos encontrarlos en la endecha sefardí, por ejemplo, prescindiendo naturalmente de la forma externa, para adentrarnos en el sentido más oculto, en el alma de la propia canción.

En resumen: en Andalucía los gitanos, creadores del «cante», encontraron influencias orientales y helénicas, semíticas y autóctonas, laicas y religiosas: cantos sinagogales, cantos de muezín, liturgias griegas, visigóticas, melodías hindúes, persas, iraquíes, bereberes, jarchyas hebreas y árabes...

Con todos estos materiales dispersos, efervescentes o dormidos en los campos de Cádiz y Sevilla, el pueblo gitano, a finales del siglo XV, forjará los primeros «cantes» flamencos, integrando en ellos la variedad riquísima, compleja, misteriosa, de las culturas que dejaron su huella en la región. Como siempre, cuando se habla de éste, surge la pregunta: ¿de dónde procedían y quiénes eran los gitanos andaluces? Hoy en día queda prácticamente descartado la ascendencia egipcia, basada en que el nombre «gitano» deriva de «egiptano». Se admite generalmente que los gitanos son oriundos de la India y de allí partieron en una gran marea emigratoria a principios del siglo IX. Las importantes migraciones gitanas en Europa tienen su época en los siglos XIV y XV. Un gran núcleo se asentó en Grecia, de donde irradió por toda la Península Balcánica. Tardaron cuatro siglos en llegar a España.

Los gitanos que penetraron en la Península Ibérica no procedían de Flandes (los dialectos calés españoles carecen de raíces germánicas).

Al principio fueron bien acogidos por la nobleza, que se recreaba con sus cantos y sus bailes. Poseían las cualidades típicas de los pueblos herreros, dedicados a la forja de los metales: fama de magos, de seres en relación con las potencias negras... y también de cantaores y bailaores. La técnica de los metales la habían aprendido en la India.

Los pueblos agrícolas y sedentarios siempre miraron con recelo a los herreros y forjadores. No puede olvidarse este hecho y debe ser considerado como una de las causas de las persecuciones que pronto empezaron a sufrir en España. Desde Carlos I hasta Carlos III los gitanos vivieron una vida de persecuciones que les obligó—al igual que los judíos—a mantenerse en grupo homogéneo y hermético. Obligados

por las circunstancias promovieron desórdenes e incluso llegaron a asaltar ciudades como Logroño. Sin embargo, si las leyes les perseguían, el medio social en Andalucía nunca les fue totalmente adverso.

Los señores les apadrinaban y adoptaron los apellidos de sus protectores: Vargas, Reyes, Heredia, Suárez... Los escritores también simpatizaban con su género de vida libre y trashumante.

Durante los siglos XVI y XVII los gitanos se asentaron en la campiña andaluza y convivieron con los moriscos y los otros pobladores.

Surgieron—del mismo modo que se habían formado «juderías» y «morerías»—las «gitanerías» en Jerez, Cádiz, Sevilla y otras grandes localidades de la Baja Andalucía.

Como ya hemos apuntado, los gitanos procedían de la India y en sus cantos—muy alterados por las seculares migraciones—latían ritmos y giros característicos del Oriente: pequeños intervalos, combinaciones de ritmos contradictorios, riqueza de figuras ornamentales... En Andalucía encontraron una música hermana. De la refundición de los elementos dispersos surgió algo nuevo: el cante. La actitud gitana hacia la música es oriental.

Entre las tribus nómadas las canciones rítmicas se emplean para curar enfermedades. En el este de Europa los gitanos tienen danzas para atraer la lluvia (como lo hemos indicado en la India), y lo mismo que los orientales consideran la escala diatónica como de esencia divina.

Los gitanos acentuaron el fondo triste de Andalucía. Adaptaron la música a su personalidad, añadiéndole un evidente poder sugestivo.

Los árabes no piensan en la muerte. Los judíos evitan hablar de la muerte: no la nombran (seguramente basándose en que la palabra es mágica y crea la realidad según la Kabbalah). El gitano disfruta hablando de funerales y procura introducir siempre en sus más hermosos «cantes» el tema de la muerte. Según Manuel de Falla el prototipo del jondo es la siguiriya gitana, de la que deriva—dice él—el polo y el martinete y las soleares.

No resisto a la tentación de exponer brevemente la tesis defendida por Medina Azara, según la cual la palabra «jondo» viene del hebreo «yon tob» = buen día. Adulterada la palabra por el uso vulgar sonaría como «jondo». Dice Medina Azara que el «cante» llamado hoy «cante jondo» fue entre los hebreos el cantar festivo. Muchos ejemplos primitivos del «cante» jondo perduraron no sólo en España, sino en el extranjero, conservados más o menos puros en el culto sinagogal.

La tierra española posee indudablemente un extraño poder. Actúa como fermento, como revulsivo sobre determinadas razas. No podemos olvidar que la cultura árabe alcanzó un extraordinario nivel precisamente en España (no sólo en arquitectura, sino también en las más espi-

rituales capacidades del hombre: filósofos, poetas, matemáticos, médicos...). Cuando fueron expulsados de España no lograron recoger el hilo mágico de la creación. Y así ocurrió con los hebreos.

Los actuales sefardíes viven con el pensamiento puesto en Sefarad, donde ellos habían alcanzado un esplendor extraordinario, y viven enraizados con la cultura española de antes de 1492, fecha de la expulsión de los sefardíes. Del mismo modo los gitanos tuvieron que llegar a España, y más exactamente a Andalucía, donde encontraron la más antigua civilización mediterránea perfectamente afín a la suya para crear un arte trascendente, cuyos soportales son tres fuerzas fundamentales de nuestro mundo: la muerte, el amor, el tiempo que pasa...

SOFIA NOEL

General Mola, 202
MADRID-16