

Federico Guzmán, chileno (1837-1885), de una antigua familia mendocina, gran pianista, que actuó en muchas ciudades, incluso en Buenos Aires y Brasil, compuso en 1884 una “Danse brésilienne”, tango.

No es necesario decir que, con frecuencia, alternan dos o más fórmulas –incluso algunas atípicas que no reproducimos–. La fórmula oficial del tango brasileño es la clásica primitiva, que también se encuentra en el maxixe (E. Souto); pero la fórmula dominante del maxixe y del tanguinho es la que marcamos con el asterisco. También se ve en el samba. Las otras fórmulas del maxixe suelen alternar con la principal. La escasa trascendencia de la especie bajo el nombre de tango brasileño no alentó a los compositores extranjeros, pero la importancia internacional del maxixe estimuló su creación en todas partes, incluso en Europa.

La danza habanera

La habanera⁶⁵

Musicológicamente, Cuba pertenece en plenitud a las dilatadas áreas del gran cancionero binario medieval en América. Estas áreas son las franjas costeras o los pañuelos insulares que bañan el Atlántico y el Caribe. Recibió Cuba de Europa el cancionero binario (con los otros) y lo prefirió (como los otros pueblos orientales del continente). Hemos dedicado un capítulo a este punto, pero es necesario recordar sus esencias ahora que se trata de palpar en la realidad el poder de los estratos tradicionales contra las invasiones alógenas. Invasiones de cualquier cosa capaz de influencia, susceptible de oposición o simplemente de adopción local con reajuste. Invasiones de cualquier cosa cultural; pero aquí hablamos de música, un poco más de rítmica que de altitudes, porque tenemos que enfrentarnos con la rítmica de la habanera.

Rítmica y coreográficamente, la habanera desciende de la contradanza (inglesa, abierta). Sufre reajuste rítmico en Cuba y sigue, en cuanto a su coreografía, la evolución que conduce desde la pareja suelta interdependiente en las grandes danzas de conjunto, hasta la pareja enlazada que se lanza al predominio universal al promediar el siglo XIX.

Entre la contradanza y la habanera hay dos etapas en que la especie recibe los nombres de “danza” y “danza habanera”. “Danza” es simple aféresis de contra | danza. “Habanera” es adjetivo que determina el vago y general nombre de “danza”.

65. Original manuscrito de Vega.

- 1) CONTRA | DANZA
- 2) DANZA
- 3) DANZA HABANERA
- 4) HABANERA

La contradanza llega a Cuba poco después de 1700 y con ese nombre reina, junto al minué, en los salones encumbrados, en las salas modestas, en los patios humildes, en las reuniones de la campaña y en los más cerrados círculos africanos ⁶⁶.

El musicólogo cubano doctor Eduardo Sánchez de Fuentes creía, con Felipe Pedrell, que la habanera se había formado en Cuba y que España había sentido modificaciones externas, y reconocía las danzas cubanas de su línea progenitora. “No hay duda –dice– de que sus ascendientes fueron la *contradanza* y la *danza* [...]”

Carlos Ossorio y Gallardo escribe en Barcelona sobre el filo del siglo una nota sobre la habanera, trasparente en reacciones y añoranza por la isla perdida. Tomamos este párrafo:

“Una habanera, bailada con la pareja de nuestro deseo, es indudablemente un adelanto del paraíso, y es inconcebible que se haya desterrado de los salones para quedar convertida en diversión y recreo de gentes que no pueden comprender toda la espiritualidad que encierran sus notas, saturadas de misterios que nos hablan de mujeres, de pájaros, de flores, de frutos que fueron nuestros y no supimos conservar.”
(*El baile*, Barcelona, 1902.)

66. Una pequeña hoja manuscrita de Vega remite a una cita de 1798 de Moreau de Saint-Mery en *La música en Cuba* de Alejo Carpentier (Fondo de Cultura Económica, México, 1946, p. 99): “Los negros, imitando a los blancos, bailan minués y contradanzas”.

SEGUNDA PARTE

LAS ESPECIES PROGENITORAS

El lundú ⁶⁷

El lundú fue una danza de larga vida, gran dispersión y extraordinaria importancia en la vitalización y resiembra de los formularios rítmicos y melódicos del gran cancionero binario medieval. Como ha ocurrido con otras grandes danzas, su nombre, *lundú*, de origen africano negro, padeció muchas variantes: lundum, lundún, landú, landún, londú, londón, ondú u hondú, alondú...

Recoge elementos coreográficos urbanos en descenso, tal vez hacia 1750, y al cabo de oscura vida en las estancias o haciendas de la costa, asciende a las ciudades, y sus diversos atractivos llevan con su nombre el nombre del Brasil por todas partes de América. ⁶⁸

67. Original manuscrito. Vega anota al margen (ángulo superior izquierdo) de la primera página: "dibujo Rugendas / mi archivo / mueblecito / 14-59-61-65 / 72-78 / 117, 126, 155, 172 / 189, 190, 219-220, 238, / 296, 346, 369."

68. Espacio en blanco.

Dice Oneyda Alvarenga que “el documento más antiguo de que se dispone sobre el *lundú* en el Brasil es una carta que en 1780 escribió un antiguo gobernador de Pernambuco al gobierno portugués acerca de ciertas danzas de negros brasileños denunciadas al tribunal de la Inquisición. En esa carta, *el lundú* «de los blancos y pardos» del Brasil se compara con los «*fandangos* de Castilla y *fôfas* de Portugal».”

El *lundú* mismo es antiguo en este país. En el *Compendio* de Antonio Cairón, publicado en Madrid en 1820, hay una breve nota sobre esta danza que él nombra *landún* (p. 122)⁶⁹: “Baile portugués, de un tiempo ternario, que no consta más que de algunos pasos rastreros, y otros tantos movimientos del cuerpo, que no tienen dificultad alguna, y son algo descompuestos[;] el que baila se va acompañando y marcando el compás con ciertos castañetazos que dan los dedos unos contra otros[.] Le dan varias denominaciones al *landún*, según el movimiento más o menos acelerado que toma su compás, diciéndose *landún* llorado, meneado, y otros, los cuales prohibió el gobierno que se bailasen en el teatro el año de 1814[;] hay otro que se llama *landún* de la Morroi, por haberlo bailado la primera vez madama Morroi, excelente bailarina francesa.”

Como hemos visto, la música del *lundú* es pura música superior europea (síncopa más o menos), pura coreografía europea de salón (quebradura más o menos), y pura poesía tradicional portuguesa o a su imagen (regionalismo más o menos), todo sometido a los estilos brasileños.

La noble inspiración del poeta carioca Domingo Caldas Barbosa (1740-1800), superior a la de sus modestos precursores, elevó la categoría del *lundú*. Sus deliciosos versos amatorios, simples y directos, en coplas y estribillos, exhumaban formas arcaicas resurrectas en el continente al calor del prerromanticismo americano. Caldas Barbosa era mulato y guitarrista, captó el momento espiritual y triunfó póstumamente con su *lundú* cantado en los estrados, en los escenarios de América y aun en los altos salones de Portugal. Idéntico fenómeno se producía al mismo tiempo en el lado del Pacífico con el bello *triste* peruano, melancólico y general⁷⁰.

He aquí algunas estrofas de *lundúes* de Caldas Barbosa:

“TAPE, TEPE, TIPE, TI

“Coração, que tens com Lilia?

Desde que seus olhos vi,

Pulas e bates no peito,

Tape, tepe, tipe, ti:

69. Tanto en el original manuscrito como en una copia mecanografiada que puede ser del propio Vega, hay aquí un espacio en blanco dejado para la transcripción. En el manuscrito, la mención de página está a la izquierda de ese espacio. Damos, pues, el texto completo de Cairón (según facsímil aportado por Jacinto Torres y Xoán Carreira).

70. Sic.

Coração, não gostes dela;
Que ela não gosta de ti.

Quando anda, quando fala,
Quando chora, quando ri,
Coração, tu não socegas,
Tape, tepe, tipe, ti:

Coração, não gostes dela”, etcétera.

“AIS DE AMOR

“Amor, ai! amor, eu morro;
Eu não posso viver mais:
Vão-me consumindo a vida
Os meus repetidos ais.

Amor, basta, basta,
Não me firas mais;
Si meus ais desejas,
Aqui tens meus ais.

A minha ingrata despreza
Da minha dôr os sinais;
Meus ais lhe dizem que eu amo,
Ela não ouve meus ais:

Amor”, etcétera.

“DIGA, NHANHÃ, SEREI FELIZ?

“Nhanhã, eu digo a você
Diga-me você a mim,
Estou morrendo de amor,
Estará você assim?

Diga, nhanhã,
serei feliz?
Eu tenho dito,
você que diz?

Ás vezes não pode a boca
Tudo o qu’eu sinto dizer;
Ponho o coração nos olhos,
Pode ali nhanhã vir vêr.

Diga”, etcétera.

“Hasta entonces –nos dice Luís Heitor– los compositores que producían modiñas y lundúes eran los mismos que hacían misas para la Capilla Imperial u óperas para el Teatro Lírico Fluminense”. Después se formó una aristocracia extranjerizante y la creación de danzas y canciones queda en manos de los autores de música ligera.⁷¹

El movimiento universal del *lied* vienés intensifica en el Brasil la gran etapa del lundú como canción lírica, pero fue principalmente su gran interés como música y como danza lo que le abrió las fronteras continentales.⁷²

La coreografía del lundú fue múltiple. Diversas corrientes en confluencia dan a su antiquísima música europea pura la coreografía individual, la coreografía de la pareja suelta enfrentada hombre-mujer que hace demostraciones afrocriollas, la de dos mujeres, la de pareja mixta enlazada desde 1850 y, muy probablemente, en sus lejanos comienzos, la realización colectiva con entrechoque de vientres o sin entrechoque. En un citado párrafo del siglo XIX⁷³, habla un autor de los “*cotilhões e do belo lundum chorado que se dançava às embigadas ao som da cítara e viola*”. Spix y Martius dicen que en las casas nobles de Bahía el lundú “es ejecutado graciosamente por los jóvenes”. Pero la gran coreografía del lundú, la que sintonizaba más cabalmente con la apetencia occidental de hacia 1800, la que le valió su tremendo impacto continental y su viaje (o su vuelta) a Portugal, fue la coreografía de la pantomima amatoria de pareja mixta suelta.

El fandango español entregó a Occidente en la segunda mitad del siglo XIX una de las coreografías más estupendas de todos los tiempos y la primera de todas en su estilo y dentro de la “pareja suelta”: el proceso del amor, desde el conocimiento inicial hasta la rendición de ella, mimado en dos o tres minutos. Nada menos.

En el puro mundo de las esencias coreográficas y de sus realizaciones técnicas, parece imposible concebir un argumento universal más simple, y atroz. Es la pasión manifiesta en el afán; la voluntad de amor en público, para el varón; el ejercicio de la coquetería y el asentimiento sin validez real, para la mujer; es el secreto a voces, y el examen público del funcionamien-

71. Texto adicional de Vega en hoja suelta: “Joaquim Antônio da Silva Calado (1848-1880) fue también autor de lundúes muy cariocas –se dice–. Pero Ernesto Nazareth alcanzó mayor altura, [y] en sus lundúes, tangos, polcas, choros, valeses y maxixes expresó lo más decantado del espíritu carioca «*evitando essa constante tristeza do Brasil*» (Renato Almeida).”

72. Espacio en blanco.

73. Vega dice por error “siglo XVIII”, y escribe a continuación “obra de Lopes Gama” pero lo tacha. Véase la referencia bibliográfica al final de este volumen. El Padre Lopes Gama vivió entre 1793 y 1852, y el texto citado es al parecer de 1838.

to glandular, equivalente oral del certificado de la salud invisible. Todo en pantomima suprema, en pantomima delicadísima o sugestiva, o desnuda o cruel o brutal, según el ambiente social, según quiénes.

Dos danzas sudamericanas adoptaron la coreografía del fandango español para su música: la zamacueca (cueca, zamba, chilena, marinera, etcétera) del Perú y de Chile, y el lundú del Brasil; una del Pacífico, la otra del Atlántico. Dos maravillas. Por eso, por las profundidades de humanidad que borbotaron en cada representación, fueron aclamadas y escarnecidas, condenadas y elogiadas, malditas.

Vamos a ofrecer un cuadro elocuente y persuasivo. Primero reproduciremos la sumaria y expresiva versión del fandango que vio el famoso mujeriego Giovanni Giacomo Casanova en un baile de máscaras de Madrid en el año 1747; después, la descripción completa del lundú que presencié en el Brasil hacia 1882-1887 Federico José de Santa-Anna Nery y, finalmente, en comparación de detalle con ella, párrafos de descripciones de la zamacueca que vieron en Lima, Perú, F. D'Abadie y André Bresson.

FANDANGO. Casanova, Madrid, 1747.

“El baile de máscaras es sumamente divertido. A media noche, al son de orquesta y palmoteos, se baila el famoso fandango, baile mucho más animado y más loco de lo que yo me había figurado. Cada pareja toma mil actitudes de extraordinaria lascivia. Allí se encuentra la expresión del amor, desde su nacimiento hasta su fin, desde el suspiro que desea hasta el éxtasis del goce [...]. Aquella bacanal me daba tanto gusto que yo prorrumplía en gritos de alborozo.” (*Memorias*, París, 1884, VI, p. 217.)

LUNDÚ. Santa-Anna Nery, Brasil, 1882-1887.

La coreografía del lundú era, naturalmente, “suelta”, es decir, la anti-gua en que los danzantes no se enlazaban. Tenemos una descripción completa, aunque tardía, del lundú que entre 1882 y 1887 vio el publicista brasileño F. J. de Santa-Anna Nery:

“Una pareja se levanta y empieza la fiesta. Apenas se mueven al comienzo; hacen chocar los dedos con ruido de castañetas, levantan o redondean los brazos, se balancean muellemente. Poco a poco, el caballero se anima: evoluciona alrededor de su dama, como si fuera a rodearla con sus brazos. Ella, fría, desdeña sus avances; él redobla de ardor, ella conserva su indiferencia soberana. Ahora, helos ahí cara a

cara, los ojos en los ojos, casi hipnotizados por el deseo. Ella se turba, se lanza; sus movimientos se hacen más marcados⁷⁴, y rebulle en un vértigo apasionado, mientras la *viola* suspira y los asistentes, entusiasmados, baten palmas. Después, ella se detiene, jadeante, agotada. Su caballero continúa su evolución durante un instante; enseguida él va a provocar a otra bailarina, que sale de la fila, y el lundú recomienza afiebrado y sensual.”⁷⁵ (Santa-Anna Nery: *Le folc-lore brésilien*, p. 76.)

ZAMACUECA. D’Abadie, Perú, 1859. Bresson, Perú, 1872.

“La zamacueca es un baile de dos muy original [...] Empiezan con movimientos de extrema languidez [...]” (D’Abadie).⁷⁶

“A medida que la acción arrecia gradualmente, la danza toma un carácter extremadamente vehemente, los deslizamientos y las piruetas dejan lugar a los gestos apasionados.⁷⁷ Los bailarines, la mirada del uno clavada en los ojos del otro, parecen como electrizados; sin embargo, la mujer, por un último sentimiento de pudor, ensaya aún firme resistencia, pero está completamente fascinada. Entonces, vencida, pasmada, desgredada, jadeante, cae en los brazos de su vencedor, en medio de los bravos frenéticos de los asistentes, embriagados por esta pantomima [...]” (Bresson, 1872)⁷⁸

La zamacueca y el ondú elaboran sus gérmenes en la primera mitad del siglo XVIII; adoptan la pantomima del fandango, la aplican allá, en Lima, a una preexistente música ternaria y aquí, en el Atlántico, a la arcaica y viva corriente binaria. Montado el argumento en armonía con el genio de unos y otros grupos, las dos danzas entran en ebullición y, con diferencia de muy pocos años, hacia 1810/1820, ascienden a los salones y se lanzan por el continente levantando voces de adoración y de anatema.

Ya en 1825 el lundú se está bailando por el lado andino, en Arequipa (Perú), casi sobre el Pacífico. Un viajero francés, Gabriel Lafond, lo vio en

74. Anotación de Vega al margen: “saccadés: movimientos bruscos y cortados”.

75. Vega señala un fragmento y anota: “no está en Renato” [Almeida].

76. Vega escribe en el margen la cifra 499, que corresponde a la página en que aparece la cita (más extensa) de D’Abadie en la edición 1952 (primera) de su *Las danzas populares argentinas*.

77. Vega intercala aquí, entre los dos párrafos, la frase: “Entonces, simulando indiferencia, él se pone a bailar con ardor por su propia cuenta.”, que es anterior en el texto de Bresson. Luego, él u otra persona anota al margen: “no va”.

78. Vega escribe en el margen “Bresson/491” y repite más abajo la cifra 491, que remite una vez más a la página en que aparece la cita de Bresson (también más extensa) en la edición 1952 de su *Las danzas populares argentinas*.

una reunión social y publicó su impresión en *Voyages autour du monde* (t. III, p. 369): Después de los cantos patrióticos, uno de los oficiales tocó la guitarra; en fin, se terminó por bailar algunos boleros, el *guachambé*, el *ondú*, y el *mismis*, danzas de carácter muy conocidas en la América española.

Alternando con contradanza española, valse, minué y gavota (con poco suceso), fue visto el lundú en 1830, activo en altas reuniones sociales de Santa Cruz de la Sierra, en el corazón del continente, por el sabio francés Alcide d'Orbigny: "el elegante *ondú*, verdadero *bolero* español, que se danza con castañetas." (II, p. 527)⁷⁹

En 1839 el explorador Charles Wilkes pasó por Chile justamente cuando en Valparaíso se daban tres grandes bailes al presidente Prieto. El ilustre gobernante bailó el minué con una gran dama después de lo cual el baile se hizo general y consistió, dice Charles Wilkes, "of quadrilles, country-dances, and waltzes, besides which they had the lascivious dances of samacueca, cachucha⁸⁰, and lordean". (*Narrative...*, I, p. 172)

Este misterioso "lordean" es el lundú. Y nos interesa saber que, en opinión del viajero, "éstas participan un poco del bolero y el fandango, o sea danza española y africana". Nótese cómo quedan hermanados el lundú y la zamacueca por el efecto de su coreografía española y el estilo africanoide de las contorsiones. Danzas lascivas.⁸¹

No tenemos la menor duda de que el lundú se bailó dondequiera su estilo avanzado se recibía con tolerancia, entre las altas clases y en los ambientes medios y populares, aunque faltan documentos precisos. El 6 de diciembre de 1842 el literato peruano Manuel A. Segura estrena en Lima su comedia *La moza mala*, y una escena que se produce en el seno de una familia acomodada, valora las condiciones sociales del lundú en el repertorio de salón de la época:

"Lucía. - Que bailen la contradanza,
el ondú, la pieza inglesa,
o así cualquiera otra pieza

79. Nos hemos permitido alterar la redacción de este párrafo por Vega, quien es inducido a la confusión por el texto de una ficha (probablemente hecha por un tercero) en la que se ha sintetizado la larga descripción que hace D'Orbigny de una sucesión de danzas. Vega escribe en el original manuscrito: "Fue visto el lundú en 1830, activo en altas reuniones sociales de Santa Cruz de la Sierra, en el corazón del continente, por el sabio francés Alcide d'Orbigny: «Alternan con la contradanza española, valse, minué, gavota (con poco suceso), el ondú, verdadero bolero español, que se danza con castañetas.»"

80. En la edición de 1845 dice "cachucha", mientras que en las de 1852 y 1856 (véase **Referencias**) aparece como "cachuca".

81. Espacio en blanco.

seria y digna de alabanza;
 ¡¡¡pero la tal moza mala,
 la zamba, el chirimoyero!!!
 Antes me traspase el cuero
 de a treinta y seis una bala,
 que permita a esas mozuelas
 hacer dengues y arremuecos.”
 etcétera.

La moza mala y la zamba son especies de zamacueca - pareja suelta que mima la conquista -, y lo notable del caso es que aquí se encuentran cara a cara las dos líneas herederas del fandango español, una, la del ondú, “seria y digna de alabanza”, la otra no permitida por sus gestos, en opinión de Lucía. Sin duda, el ondú estaba muy correcto y compuesto; las otras, en cambio, en peruanas y populares...⁸²

No sólo se bailó en los salones y –más que seguro– en el teatro, sino que los profesionales tomaron su tema musical o coreográfico para la creación de variantes o fantasías. Así vemos cómo el veterano maestro de danzar Isidoro Navarro ofrece en el diario *El Comercio* de Lima (mayo 19 de 1847) la enseñanza del “Ondú de la Marrúa” y de “El ondú lusitano de variaciones”. Comprobamos entonces que los altos círculos de Portugal han intervenido y están interviniendo en la difusión de formas o estilos del londú que nos son desconocidas. Manuel A. Fuentes nos dice en 1866 que entre los antiguos maestros de Lima sobresalía un negro apodado Tragaluz. Este negro “también componía danzas, y entre sus obras coreográficas se cuenta el *londú floreado*, la *valse de aguas* y la *cachucha intencional*.” (*Lima*. París, 1866, páginas 158 y sig.)

Su boga superior alcanza el apogeo en el continente a lo largo de la primera mitad del siglo XIX⁸³, y su decadencia se precipita en la segunda. El mismo Fuentes escribe en 1861 lo siguiente: “El severo y ceremonioso *minué*, el mesurado *vals de tres tiempos*, el acompasado *londú*, y la expresiva *cachucha* dejaron hace años los salones para cederlos a la voluptuosa *polka*, a la estrepitosa *galopa* y al tempestuoso *vals de dos tiempos*. La *zamacueca* ha tenido también que abandonar los salones de alto tono, para imperar, con siempre igual fuerza, en la casa del obrero y de la mujer de vida alegre [...]” (*Guía del viajero en Lima*. Lima, 1861, p. 265.) He añadido esa línea sobre la

82. En el manuscrito de Vega, este final llega hasta el borde inferior de la página. Puede que el texto esté incompleto.

83. Dice “siglo XIX” en el original.

zamacueca para hacer notar que ella y el lundú, coreográficamente gemelos, corren la misma suerte y tienen la misma sobrevida popular también con uno o más nombres distintos.

Cuando el Conselheiro Lisboa fue al Caribe y al Ecuador en 1853, hizo observaciones sobre la música y nos dijo: “El mismo tipo de música nacional existe ahí que en todo el resto de América habitada por la raza latina⁸⁴: el bambuco, música de baile y canto, [...] hace recordar nuestra tyranna del Brasil; y, cuando tuve ocasión de hacer conocer nuestros lundúes [lunduns], invariablemente descubrí que podían hacer vibrar la fibra granadina como hacen vibrar las brasileñas.” (*Relação de uma viagem a Venezuela, Nova Granada e Equador*, Bruselas, 1866, pp. 259-260.)

Naturalmente, creemos que el lundú llegó al Caribe antes y que cayó antes de 1850⁸⁵.

En la región del Plata el lundú no fue acogido como danza de salón, y no se documenta su adopción en los dominios de las clases medias ni de las suburbanas, bien que parezca posible en los estratos más bajos. En cambio, su éxito como espectáculo, ya en su completa forma de danza bailada, ya en su forma de canción lírica –seguramente con los textos de Caldas Barbosa– a veces concertada para dúo, fue extraordinaria. La música y los versos animaron las hazañas del circo y quedaron, ya con letra castellana, en los dominios del pueblo.

El rechazo de su coreografía no es particular. Buenos Aires nunca adoptó el fandango, ni la zamacueca, ni danza alguna de la familia del resbaladizo asedio pasional. Era la conducta común ante el estilo euronegro. Renato Almeida nos cuenta que –según Silo Bocanegra Júnior– en 1836 el administrador del teatro de Bahía consultó al jefe de policía a ver si podía poner en escena el lundú, pues se lo pedían los aficionados. El jefe, deseoso de “combatir ese decidido gusto por las danzas inmorales”, se opuso. Al año siguiente vino un jefe nuevo, y el administrador renovó su pedido, añadiendo que el lundú podría ponerse “sin contorsiones que, por indecentes, chocan a la moral”. Otra vez que no. Y explicó el nuevo jefe que el lundú debería ser evitado “por inmoral, ofensivo al pudor de las familias”.

En febrero de 1823 la compañía de comedias que actúa en Montevideo ofrece una función en que, sin duda como entremés, se baila el lundú. Se presupone, porque Lauro Ayestarán nos proporciona la información de que el periódico *El Pampero* del día 5 de febrero critica a Bernabé y a Petronila

84. Sic en los originales de Vega.

85. Sic.

Serrano por “su indecencia para bailar el despreciable y obsceno ondú”. No sabemos si por eso o por qué, al día siguiente son Juan Aurelio Casacuberta y Manuela Martínez, finísimos bailarines, quienes ejecutan el lundú brasileño. (*Fuentes para el estudio de la música colonial uruguaya*, pp. 23 y 56.)

Al año siguiente, la *Gaceta Mercantil* de Buenos Aires anuncia para el 6 de noviembre de 1824⁸⁶ una gran función lírica a beneficio del cantante Juan Antonio Viera. Se cantará –anticipa el diario– “Un londun. En el que madama Ricciolini acompañada del interesado se portará con la regularidad que le permite un bayle de su país.” La compañía que dirigía el maestro Borgaldi empezó a brindar trozos de ópera en abril de 1829 y, entre otros, cantaban el famoso barítono Vaccani y su esposa María Cándida. El día 24 la *Gaceta Mercantil* anuncia lo que van a cantar: “Dueto con londú brasileiro. Sra. Cándida y Sr. Vaccani.” Aquí el lundú es obra de concierto, pero no faltan las expresiones coreográficas. En la *Gaceta Mercantil* de enero 22 de 1830 se anuncia “la gran tragedia Numa Pompilio” y “Dueto y ondú por los señores Miguel Vaccani y su esposa”. Felipe Catón y su esposa inician en 1832 su actuación como bailarines clásicos e instalan una academia. Con sus discípulos forman una compañía para obras de mayor importancia. El *Diario de la Tarde* anuncia el 12 de febrero de 1833 un espectáculo que “será adornado con un landú brasileiro y un padedú bailado por los mismos”.

Ahora se trata, al parecer, de una fantasía coreográfica con partes cantadas: “Gracioso lundú cantado y bailado por el Sr. Viera y la Sra. Campomanes con la letra en portugués que empieza *Venha ca meu cazador*.” (*Diario de la Tarde*, enero 17 de 1834.) Y en un importante espectáculo mixto de comedia y baile se representará *Eduardo de Escocia* y... “Terminará la función con un vistosísimo baile general pantomímico/La recluta en la Aldea/en el que el Sr. Felipe David en carácter de vieja bailará el londú brasileiro con el espresado Sr. Catón y su esposa [...]”. (*Diario de la Tarde*, julio 23 de 1834.) En el Circo Olímpico –siempre estamos hablando de la ciudad de Buenos Aires– hay ejercicios ecuestres y una pantomima. “La pantomima será exornada con los siguientes bailes: el landú de Lamonroi, por los SS. Laforest y Carolina Catón, la escocesa por la Sra. Smith, un lindo padedú por el Sr. Catón y su esposa”, según el *Diario de la Tarde* de setiembre 12 de 1834.

86. El manuscrito reza 9 de noviembre pero la ficha hecha con anterioridad por Vega dice 6. Se trata al parecer de un error de copia.

Y aquí tenemos con títulos de creación original el tema del ondú con variaciones para guitarra. Primero, la comedia *Adolfo y Clara*, “Concluyendo el todo de la función, con tocar el Sr. Gutiérrez, en dos guitarras, un vals, un minuet montonero y un londú variado, composición suya”. Suponemos que el señor Gutiérrez no habrá tocado en dos guitarras al mismo tiempo. (*Diario de la Tarde*, enero 30 de 1835.)

Después de asistir nuevamente a la ejecución de “el gracioso londú brasileiro” como cierre de un espectáculo de comedia (*Diario de la Tarde*, junio 13 de 1836), tenemos que oír una nueva expresión y función del ondú: las de música para amenizar las pruebas de los juglares del circo. Estaban funcionando los primeros circos criollos formados por “hijos del país” –dicen– y es claro que por razones de propiedad y de economía, en lugar de la nutrida banda de metal y madera los humildes maromeros se arriesgaran al son de uno o dos cantores populares con sus guitarras. El *Diario de la Tarde* pronostica pruebas y ondúes en el Jardín del Retiro así: el 13 de agosto de 1837⁸⁷ “El Sr. Castañera bailará sin balanza en la cuerda tirante el ondú” y repetirá su hazaña el 10 de diciembre; el 18 de noviembre de 1838 otra vez el ondú por Cecilio García; tiempo después, el 22 de mayo de 1839, el mismo Florencio Castañeda “bailará un londú sin balanza”, gran esfuerzo porque están todos muy contentos debido a que es “La 1ª vez que esta compañía trabaja en el teatro”; en fin, el 25 de diciembre de 1840 bailará “G. Masías un ondú sin balanza”. Después volveremos sobre la situación del londú en el repertorio del circo.

Mientras tanto, en una gran función mitad drama mitad ballet que se realizó el 20 de diciembre de 1838 se dio un drama, se bailaron unas bole-ras y aconteció un gran baile pantomímico. “La pantomímica será exornada con graciosos y divertidos bailes; en la que el Sr. Casacuberta desempeñará el papel de Sargento antiguo y, acompañado de las Sras. Álvora García y Carolina Catón, bailarán / el londú brasileiro.” (*Diario de la Tarde*, diciembre 17 de 1838.)⁸⁸

Los precedentes datos referentes a la difusión del londú y a su intensidad en la Argentina –es lo que nos interesa ahora– significan mucho más que su simple cantidad. Unas cuantas representaciones en unos cuantos años parecerían más bien testimonio de mediocre aceptación; pero es el caso que tampoco las otras danzas tuvieron mejor acogida, como veremos.⁸⁹ En primer lugar, las compañías no repetían una especie hasta que se

87. Nueva discrepancia en el día entre el manuscrito y la ficha previa al mismo.

88. Extenso espacio en blanco.

89. Vega usa el margen izquierdo para comprobar las cifras (la cantidad de menciones de diferentes danzas) que respaldan su afirmación.

hubiese olvidado un poco la representación anterior; en segundo lugar, no hubo empresas estables, y las que tuvieron alguna duración interrumpieron sus actividades en Buenos Aires para servir al público del Uruguay, de Chile y hasta del Perú; en tercer lugar, durante la dictadura de Rosas las actividades líricas se redujeron considerablemente y, por fin, los conjuntos de volatineros, buenos consumidores de música popular, salían con frecuencia al interior.

Así, los documentos significan una extraordinaria resonancia del lundú en la Argentina durante la primera mitad del siglo XIX⁹⁰, tiempo de su apogeo. El lundú fue página lírica ejecutada por cantantes europeos famosos con acompañamiento de orquesta; fue tema para famosas parejas de danza clásica y para fantasías en que los propios cantantes alternaban el texto portugués con pasajes coreográficos y aun añadían un tercer artista para enriquecer la composición; fue motivo para la creación de variaciones destinadas a la guitarra artística, todo para el público más culto, y, finalmente, el lundú es música de fondo en las modestas presentaciones de los volatineros populares.

Estadísticamente, sólo el minué federal, danza del partido gobernante, y las cuadrillas –recientes, prestigiosas, deslumbrantes–, superan el número de ejecuciones del lundú en los espectáculos. Esta danza iguala a las más populares españolas (*cachucha* y *fandanguillo*) y al más importante de los bailes rurales del país (el *gato*). Y es necesario que lleguemos a la conclusión que imponen los documentos: el lundú brasileño, como música, es danza que, por obra de una popularización intensiva durante treinta, cuarenta o cincuenta años, se adentra en el espíritu porteño, adquiere el entrañamiento de la tradición, es expresión local de primera fila, y cuando se produce su decadencia en los estratos superiores, sigue viviendo en las preferencias del pueblo, tal como su gemela la zamacueca en el Perú. En pocas palabras: el lundú brasileño cumple aquí el clásico proceso que argentiniza decenas de danzas peruanas, en el orden de las expansiones intracontinentales. Es el mismo proceso internacional que, desde su sede europea, da a todos los países el repertorio de las grandes danzas. Coreográficamente, estas aventuras del lado del Atlántico se reproducen al mismo tiempo por el del Pacífico en el caso de la zamacueca, la gran heredera andina de la pantomima amatoria del fandango español, entonces universal:

90. Dice “siglo XIX” en el original.



En rigor, el lundú brasileño vino a la Argentina con su coreografía, es natural. Se hizo una tentativa realista de lanzarlo como espectáculo en 1823 y en Montevideo –ya lo vimos–, y sabemos que los actores fueron periódicamente azotados por “su indecencia para bailar el despreciable y obscuro ondú”. Ni el lundú ni su congénere mímico la zamacueca, ni otro alguno de los bailes picarescos fue aceptado en los salones de Buenos Aires, pero es muy probable –por no decir indudable– que su coreografía suelta a base de contorsiones haya merecido más o menos secreto y discreto favor en estratos muy bajos, en centros de libertinaje y en los sitios de los negros, que al realizar sus quebraduras estarían como el pez en el agua. No hay ninguna imposibilidad sociológica en reconocer este estrato coreográfico, pues ya sabemos que poco después alcanza publicidad ya bajo otra etiqueta. Siempre y en todo caso debemos entender que la coreografía del lundú en Buenos Aires habría circulado en voz baja, o unificada con otra danza afroamericana.

Sin embargo, y a pesar de toda nuestra seguridad con respecto a la música y de nuestras lógicas presunciones con respecto a la coreografía, el lundú no se menciona en Buenos Aires después de 1860. Desaparece como espectáculo y como número de concierto, pero su música propia se salva en los dominios del pueblo, lejos del afán informativo de los diarios. Ha sobrevenido –parece evidente– un cambio de nombre en los estratos populares; habría un nombre nuevo local o importado. El nombre “lundú” frecuentemente nombrado antes, cesa hacia 1860. ¿No hay un nombre jamás

mencionado antes que aparezca en los documentos después de 1860? Sí; ese nombre es “milonga”.

En este punto necesitamos el documento-clave...

La milonga⁹¹

En este punto necesitamos el documento-clave que elimine nuestra incertidumbre y nos lleve a conclusiones más consistentes y mejor respaldadas. El documento existe y, con todo lo que hemos estudiado hasta ahora, nos hallamos en condiciones de aclarar y aprovechar su contenido; es decir, podemos *interpretarlo*.

Lucio V. López describe en su obra *La gran aldea* el Buenos Aires de 1860-1870 más o menos.⁹² En esta “verídica historia” el autor elabora escenas que ocurren sobre el episodio real del regreso del ejército del general Mitre, después de la batalla de Pavón (setiembre 17 de 1861). El protagonista va al Bajo a ver las tropas que vienen en barcos por el río. Cuenta entonces:

“En la playa, y al pie mismo del murallón donde nosotros estábamos, varios carreros del Bajo, en traje de fiesta, se habían congregado para oír a dos de ellos que, armado el uno con una guitarra profusamente encintada de blanco y celeste, y el otro con un acordeón, cantaban coplas patriotas en una de esas tonadas características del compadrito de Buenos Aires.” Hay un diálogo, y sigue:

“El de la guitarra con el del acordeón atacaron un aire vulgar, pero cadencioso, antepasado en línea recta de la milonga del día [...]”. Quiere decir que esta milonga del día, esto es, “de ahora”, tiene un “antepasado en línea recta” vulgar y cadencioso cuyo nombre no da el novelista. Y nosotros conocemos una difundida especie porteña y tradicional que es exactamente igual a la milonga, y la única en el panorama musical de ese momento que puede ser el antepasado en línea recta de la milonga⁹³: es el lundú, aporteñado desde medio siglo antes; el lundú, que pierde su débil

91. Original manuscrito. El texto es parcialmente similar al capítulo “La milonga” - más extenso - que Vega escribe en su libro *Las canciones folklóricas argentinas*, incorporado al *Gran manual de Folklore* de Hamlet Lima Quintana et alii (Ediciones Honegger, Buenos Aires, 1964, pp. 191-320).

92. Espacio en blanco. Vega ha anotado al margen, al comienzo de la página: “hay que anticipar el bautismo”.

93. En *Las canciones folklóricas argentinas* (1964, ya mencionado), Vega anuncia: “Conocemos muy bien este antepasado; en próximo libro detallaremos el hecho”.

coreografía de pareja suelta y que, ya con la obligatoria coreografía de la pareja enlazada, es cosa nueva en conjunto y ha merecido nuevo nombre, el nombre de “milonga”, no sabemos si por eso.⁹⁴

Ante todo, la palabra “milonga” aplicada a una danza determinada no existe entre nosotros antes de 1850, antes de 1860, tal vez tampoco antes de 1865. Es claro que no es fácil esta terminante negación, porque muchas veces las cosas existen sin que las nombren los documentos. Según y qué. Pero resulta que tenemos repertorios enteros de canciones y danzas, consumidos en los teatros, en los salones o en las fiestas, que cuentan más de cien especies distintas, todas de la primera mitad del siglo XIX, y no figura entre ellas la milonga. Y el lundú sí. Incluso contamos con la lista de las canciones y bailes que se ejecutaban en los humildes y populares circos de volatines; y tampoco. Sí el lundú. Ventura R. Lynch describe el gaucho federal y el gaucho unitario, ambos de hacia 1829-1852, y enumera sus cantos y bailes. No incluye la milonga. Pero la menciona cuando habla del “gaucho actual” (1852-1882), aunque sin aclarar cuándo se incorpora. Sin duda, no propiamente en 1852. Él no lo sabe.

Por lo pronto no hemos encontrado ningún documento que mencione la milonga como canción o como danza antes de 1880. Después, no es difícil hallar su nombre. Todos los autores viejos que nombran la milonga como existente hasta en 1860 no se fundan en documentos de la época sino en recuerdos. Por ahora sólo estamos autorizados a creer que esa especie, la misma, funcionaba con otro nombre y que hacia 1880, cuando escribe Lucio V. López, puede llamarse “la milonga del día”. Pero, es claro, si estaba en 1883 tan difundida como dice Ventura R. Lynch, debemos admitir que el bautismo se produce hacia 1865.⁹⁵

La palabra es africana, sin duda. Cualquiera haya sido su significación de origen, ahora nos interesa el sentido con que se nos presenta en Sudamérica.

En lengua Jaunde, por el Camerún (Golfo de Guinea) hay “melunga”⁹⁶; en lengua Bunda hay “mulonga”, que significa “palabra”, y su plural es “milonga”⁹⁷. En Pernambuco, Brasil, hacia 1890, “milonga” significaba “enredos y ambages”, y por la misma fecha se decía en Buenos Aires “es una milonga” para referirse a “una cosa desordenada en extremo”. (*Diccionario del lenguaje argentino*.)⁹⁸

94. Espacio en blanco.

95. Espacio en blanco.

96. Una ficha de Vega remite a la revista *Anthropos*, tomo IV, Viena, 1909, p. 699.

97. Otra ficha señala: “cf. Martiniano Leguizamón: *El primer poeta criollo del Río de la Plata*. Paraná, 1944, págs. 9, 10 y 11.”

98. Espacio en blanco.

Pero ya desde tiempo antes andaba corriendo por el Plata con la acepción de bullicio, algarabía, fiesta, baile (sarao). En este amplio sentido la emplea Hernández en *Martín Fierro* (1872):

“Supe una vez, pa mi mal,
de una milonga que había,
y ya pa la pulpería
enderecé mi bagual.”

O, mejor todavía, más clara la acepción de baile:

“Supe una vez por desgracia
que había un baile por allí,
y medio desesperao
a ver la milonga fui.”⁹⁹

La milonga se extendió rápidamente por todas las provincias en la década del 80. En 1921, cuando los maestros de escuela del país formaron la *Colección de Folklore*, recogieron textos que se recordaban en todas partes. En algunos casos la procedencia estaba indicada, como en esta de la lejana provincia de Jujuy (CF, 30):

“Milonga
“Señores voy a cantar
Como cantan los porteños
No sé si a los presentes agrada
Lo que les canta un jujeño.”

Hay una rica serie de la milonga perdida. Y de la popularidad de la especie parece dar buena idea la siguiente estrofa recogida en San Luis (CF, 5):

“Esto de cantar milonga
Nunca me suele gustar
Porque no hay perros ni gatos
Que no la sepan cantar.”

No hay para qué decir que se cultivó intensamente en la República Oriental del Uruguay. Allí distinguían las milongas de ese país con el adjetivo de “criollas” y llamaban “porteñas” a las de Buenos Aires, que reconocían por más “quebrallonas”.¹⁰⁰

99. Espacio en blanco.

100. Aquí la referencia es tomada de Ricardo Sánchez (1889). Ver más adelante.

Como danza también se difundió por los bailes libres de las provincias. El periódico *El Independiente* de Rosario, Santa Fe, de agosto 22 de 1882, comenta una riña y nos ilustra de paso: “Anteanoche se habían reunido en un conventillo de la calle Libertad varias damas de la *high life* de los suburbios con el propósito de festejar el casamiento de la hija de la dueña de casa. [...] La orquesta se componía de arpa y violín y ejecutaba lindísimas *milongas* a cuyo compás se balanceaban las numerosas parejas”. Un par de meses después, el 10 de octubre, el mismo periódico narra otro suceso. Una señora reunió algunas amigas e “improvisó un baile donde el *roncostico* corrió como el agua que lleva el Paraná. / En medio de las risas, y cuando se bailaba una *milonga porteña*, presentose de improviso el amante de Nana, a quien se creía lejos de la ciudad”... (y hubo golpes).

La primera nota en que se considera la especie *milonga* como canción pura y como música para la danza es la que Ventura R. Lynch publica en su conocido folleto de 1883. Dice Lynch (p. 28):¹⁰¹

“[...] en la milonga hace gala de todo su ingenio, su talento, agudeza y malicia”. (Se está refiriendo al gaucho.) / “El malambo no se canta, la milonga sólo la bailan los compadritos de la ciudad, quienes la han creado como una burla a los bailes que dan los negros en sus *sitios*. / Lleva el mismo movimiento de los tamboriles de los *candombes*. / La milonga se parece mucho al *cantar por cifra*, con la diferencia que el cantar por cifra es propio del gaucho payador y a la milonga le rinden culto sólo el compadraje de la ciudad y campaña. / Como es consiguiente, las músicas de una y otra no guardan ninguna analogía. / La milonga es zandunguera, el cantar por cifra es mucho más serio”...

El gran interés de la obra de Ventura R. Lynch finca en la temprana fecha en que nombra especies, da músicas y anota versos. Todos sus materiales y sus comentarios deben ser sometidos a severa crítica, y con frecuencia no sobrevive otra cosa que su testimonio sobre la existencia del hecho mismo.

No creemos que la milonga fuera creada por los compadritos como una burla a los bailes que dan los negros en sus *sitios* –como dice Lynch–; no creemos que tuviera el mismo movimiento (?) que los *candombes*, si se entiende por “movimiento” la fórmula rítmica. Suponemos que no estará refiriéndose a una secundaria semejanza de velocidad. En fin, no interesa hacer la crítica historiográfica del documento, pues la realidad misma, la tradición oral, estuvo –y aún está en parte– a nuestro alcance.

101. En el original manuscrito, aquí espacio en blanco. En el margen, anota Vega: “Colón, Colón/34, tiene Ud./su habitación.”

imaginó que la artista española, su intérprete, debía bailar sola, sin compañero, alguna fantasía coreográfica a base de meneos.

Desde antes de 1883 los organitos molían la milonga, según Lynch. Carlos María Ocantos, escritor argentino, lo confirma en *El candidato*, obra publicada en 1893: “[...] y un organillo desentonaba agriamente la más criolla de las milongas”.¹⁰⁶

Como canción fue tardíamente reconocida en léxicos. Daniel Granada, en su *Vocabulario rioplatense razonado*, segunda edición, Montevideo, 1890, dice en el artículo *milonga*: “Tonada popular muy sencilla y monótona”. El teatro recogió varias veces esta milonga-canción. En 1891 se oye en *Exposición argentina* de Ramón Usó y F. Martínez Gomar, con música de Pedro J. Palau. El coro canta:

“Que cante, que cante,
que cante nomás
venga una milonga.
Payador - Pues... allá va.”

Nemesio Trejo menciona la milonga en *Los políticos* (1897):

“Una - Ya sé por qué vos che... che me querés más
por envidia del oficio
o porque canto milongas
o porque yo valgo más.”¹⁰⁷

En el mismo año de 1897 en el cuadro de costumbres campesinas *Ley suprema*, de Ezequiel Soria, aparece un inglés cantando una milonga:

“Mí ser gaucha macanuda
mí trabaja por la plata”.

Y el mismo autor, en su zarzuelita *El deber*, con música de Antonio Reynoso (1898), nos da esto en la escena VII:

“Ramona - ¡Ja, ja, ja!” (riendo) (luego irónicamente canta la siguiente milonga:)
Señor Comisario
traiga un vigilante
que pele la lata,
que aquí hay una vieja
que con sus paradas
de fijo me mata.”

106. Espacio en blanco.

107. Espacio en blanco.

La serie de textos del “Señor Comisario” era popularísima veinte años antes, hacia 1880, especialmente las estrofas que empezaban “Señor Comisario/deme otro marido” y “Señor Comisario/deme otra mujer”.

La muerte de la milonga sobreviene rápidamente. La antigua Academia Argentina (de la lengua) fundada en 1873 redacta en cumplimiento de su reglamento (1877) un *Diccionario de argentinismos* o *Diccionario del lenguaje argentino*. Nosotros examinamos el manuscrito. El artículo *milonga* dice: “s/f. (B.A.) *ant.*: baile que se usaba solamente entre la gente de baja esfera = *mod.*: es una milonga: dicese hablando de una cosa desordenada en extremo.” Y en *milonguero*: “adj. s.: el que bailaba la milonga.” En *milonguear*: “v. n.: bailar la milonga.” (Se ha atribuido a este diccionario la fecha de 1877. Es un error. La precedente fecha del reglamento se tomó indebidamente de mi libro *Danzas y canciones argentinas*, Buenos Aires, 1936, p. 260. El diccionario debe haber sido redactado mucho después, ya en la década del 90).

Ricardo Sánchez, un colaborador uruguayo del *Almanaque sud-americano para el año 1889*, escribe lo siguiente, sin duda en 1888, con referencia al Uruguay:

“Pocos ejemplares de legítimos *milongueros* se encuentran ya entre nosotros. La mayoría de los que así se titulan, no son más que imitadores rutinarios, o cantan lo aprendido de memoria, careciendo de aquella inspiración descuidada de los primitivos, pero las más de las veces original y graciosa./Es cierto que todavía existen algunos compadres de las orillas que entonan *milongas*, y más cepillados por el roce, incluyen en su repertorio variados temas; pero les falta espontaneidad. El refinamiento de las costumbres concluirá por hacerlos desaparecer de la escena, y dentro de algunos años no quedarán sino recuerdos de lo que fueron.”

La milonga padece agonía a lo largo de la década 1890-1900; poco a poco se va apagando en los diversos lugares de su amplia dispersión. La impresión definitiva de su ya ocurrida muerte en Buenos Aires se da en la revista *Chambergos y galerías*, de Manuel Saavedra, estrenada en 1906.¹⁰⁸

El curioso pregunta: “Y aquella viejecita ¿quién es?” Pérez le contesta: “La Milonga. En sus mocedades se hacía oír; pero hoy lo hace de tarde en tarde. (*Sale la Milonga.*)” Que es una artista caracterizada de vieja. Dice:

108. Lo que sigue no aparece en el original manuscrito, en el que Vega anota “D y C / 261”, es decir, la página 261 de su libro *Danzas y canciones argentinas* (1936). Transcribimos pues ese texto, suprimiendo un par de oraciones entre “hacia 1900, si no antes.” y “Deseo llamar la atención”. Igual criterio se siguió en la versión mecanografiada en 1967/1968.

“Señores: Soy la milonga;
 en un tiempo, algo valía;
 conmigo se amanecía
 la mozada en un festejo
 [...]

Sólo alguno de mis tiempos
 se acuerda de cuando en cuando
 [...]

Ya nadie canta milonga
 [...]

La milonga se ha perdido,
 ya murió el canto del criollo.”
 etcétera.

Podemos creer que la milonga, vieja especie lírica, adquiere precaria coreografía poco antes de 1880, pierde prestigio y cae como danza y como canción hacia 1900, si no antes.

Deseo llamar la atención del estudioso sobre este punto sutil: la milonga no perdió la vida hacia 1900; perdió el nombre. Alentará después, muchos años, en la entraña del tango argentino.

El tango español ¹⁰⁹

El tango español es una canción con o sin coreografía ¹¹⁰ de larga trayectoria e itinerario internacional por vecinos o lejanos ambientes propicios. Nunca fue una danza universal, pero tampoco una expresión local.

109. Este capítulo posee varias versiones. Se ha optado por tomar como punto de partida la mecanografiada de 20 páginas (con modificaciones manuscritas), posterior a una manuscrita parcial, de 27 (una de las cuales está parcialmente mecanografiada), versión en la que consta, al comienzo: “Pasado a máquina”, en letra manuscrita de Vega. Ayestarán enumera “39 folios a máquina con copia, más 15 folios manuscritos, más 6 fichas, más 5 ilustraciones musicales sueltas”, lo que permite temer algún traspapelamiento en el correr de las décadas. En un informe sin firma, fechado en marzo de 1968, que da cuenta del trabajo realizado a esa fecha por el grupo de musicólogos de la Universidad Católica, se establece que, salvo tres de sus partes (que nombran como “Compositores españoles en Buenos Aires”, “Compositores argentinos en Buenos Aires” y “Difusión porteña”), “los restantes títulos estaban pasados a máquina por el autor y fueron corregidos de acuerdo con las páginas manuscritas que se hallaron”. En ambos originales de Vega, tanto en la versión manuscrita como en la mecanografiada, el título es precedido de un número uno romano, que pasa a tener significación más adelante cuando aparecen otros textos encabezados por numeración romana.

110. Este comienzo ha sufrido una interesante modificación de Vega entre la etapa manuscrita y la mecanografiada. Dice el manuscrito: “El tango andaluz, más ampliamente el tango español, es una canción-danza de larga trayectoria [...]”.

EL TANGO ESPAÑOL

Canción y danza.- Dispersión.- Sus expresiones.- Antigüedad.-
 Especies de tango.- ~~El tango español en la zarzuela.~~- Composi-
 tores de jerarquía.- Música regional en la zarzuela.- Danzas uni-
 versales en la zarzuela.- El tango español en la zarzuela y en
 el género chico.- En Marina, 1855; en las zarzuelitas de comienzos del
 siglo.- El tango español, couplet en París.- Tangos de Albéniz,
 Granados y Tarrega.- Resonancia del tango español.- Cele-
 bridad y popularidad de sus números cantables.- Floracio-
 nes colaterales.

LOS TANGOS ANDALUCES.- La zarzuela y el género

?

Este índice no tiene

LA ZARZUELA EN LA ARGENTINA.- ~~com~~ Las temporadas de
 zarzuela y zarzuelita en Buenos Aires.- Compositores espa-
 ñoles en la Argentina.- Compositores argentinos de zar-
 zuela.- ~~Nuevos~~ Viejos tangos españoles populares en la Ar-
 gentina.- Nuevos tangos españoles creados en Buenos Ai-
 res para la zarzuela.- Difusión de los tangos teatra-
 les.- Argentinización del tango español. Los primeros
 tangos argentinos en estilo español.-

Hemos hablado de una categoría media que agrupa algunos bailes cuya belleza, pujanza o significación los lanza fuera de sus fronteras natales. La Argentina produjo uno en 1811, el cielito; el Perú, con la colaboración de Chile, lanzó por todo el continente una danza estupenda, insuperable: la zamacueca. Les faltó París, y con París la gloria del mundo. No fue aquél el momento para ellas; en rigor, no inauguraban, continuaban. El tango español, sin la significación del cielito ni la grandeza de la zamacueca, fue, sin

embargo, una danza de gran dispersión y vida casi centenaria. Mereció preferencia como danza de espectáculo y en los altos ambientes artísticos halló entendimiento y acogida como forma de canción. Escribieron tangos compositores de la talla de Isaac Albéniz, Enrique Granados y Francisco Tárrega, en el puro nivel de la alta música, y numerosos compositores cultos de zarzuela, como Gaztambide, Francisco Asenjo Barbieri, Fernández Caballero, Marqués, Valverde, Chueca, Chapí, Bretón, Vives...¹¹¹ Algún interés despertó en París como *couplet*.

El tango español se extendió por América Latina. En cuanto nos atañe, tuvieron sus diversas expresiones –la andaluza popular, la del teatro, la artística– resonancia proporcionada a la índole de los ambientes. Como danza española, no brilló en Buenos Aires fuera de los escenarios y reuniones o veladas; como canción gozó de enorme popularidad, no sólo entre los miembros de la densa colonia española sino también en todos los círculos y niveles. En Chile... se están reeditando hasta hoy los tangos españoles. Se cantaron y se bailaron en el Perú, en el Caribe, en México...

No necesitamos insistir en recordar que su música –con ésta o aquella coreografía– es remotísima descendiente de los regios repertorios medievales. Puede ser, o no, consecuencia directa de las melodías que allí mismo, en el monasterio de El Escorial, duermen en arcaica notación desde el siglo XIII; puede ser, o no, consecuencia de un antiguo reflujo americano, pero hay un tango español que está funcionando ya en la primera mitad del siglo XIX¹¹², y que se manifiesta y evoluciona –en ambientes diferentes, en distintas capas sociales– con suerte diversa y altibajos frecuentes. Es este tango, y su presencia en Buenos Aires, lo que nos interesa.

El doctor Eduardo Sánchez de Fuentes, musicólogo cubano bien documentado, escribió lo que sigue con referencia a los antepasados de la habanera: “No hay duda de que sus ascendientes fueron la *contradanza* y la *danza* y es admisible la creencia de que los viejos *tangos* españoles pesaron en su formación, si se tiene en cuenta que este género de nuestro *folklore* es de los más antiguos.” (*Influencia de los ritmos africanos en nuestro cancionero*, Habana, 1927, p. 50.) Sólo nos importa destacar esta opinión sobre la antigüedad del tango español en Cuba porque la enuncia un musicólogo culto que nació en La Habana en 1874. En cuanto a una “esencial”¹¹³ influencia del tango español sobre la habanera, pudo ser o no. En realidad, estas especies vivieron dispensándose corteses influjos vecinales mínimos. La habanera es posterior al tango español, pero no lo es la *danza*, progenitora de la habanera.

111. En el original manuscrito se incluye a Arrieta, que no aparece en el mecanoscrito.

112. Dice “siglo XIX” en el original.

113. En el mecanoscrito, la palabra “esencial” aparece sin las comillas.

José Otero, profesor de Sevilla desde 1872 –ya mencionado– escribe hacia 1911: “Aunque el *tango* es baile antiguo no se ha generalizado hasta hace unos ocho o diez años” [1901-1903]. “En Cádiz siempre se bailó el *tango* entre la gente artesana, pues era su baile favorito, y aquí en Sevilla en los cafés cantantes, en varias ocasiones, se han visto bailadores de *tango* que han sido de Cádiz, y los dos últimos que vinieron fueron el Churri y Paquiro, que estuvieron en el café de Novedades.” Dice Otero en otro párrafo: “Hoy [1911] es uno de los bailes de moda y que da dinero a los artistas; no hay quien aprenda a bailar, sea de la clase que sea, que no pida le enseñen el *tango*”... Este dato, fuera ya de las fechas que nos interesan, importa para tener en cuenta que el tango español, al menos como espectáculo, fue durante largos años contemporáneo del tango argentino universalizado, y que también vivió antes al lado del tango americano (cubano) en España y en América por obra de simple intercambio¹¹⁴.

Si recordamos las anteriores páginas sobre las especies afines vemos ahora que antes del año 1850 hubo tres especies de tangos en España, los tres con idéntica fórmula de acompañamiento rítmico. Uno, probablemente el más antiguo, localizado en hondos estratos suburbanos de las ciudades de Andalucía, el *tango gitano*. La Real Academia, que nunca tuvo apuro, ni edición anterior en ese siglo¹¹⁵, lo menciona recién en 1869. Le atribuimos mayor antigüedad, pero ninguna fecha es demasiado antigua para el tango en un país que atesora versiones de ese género escritas en 1270. No rechazamos la idea de que la tradición medieval haya decaído en España hasta la inoperancia, y nos parece vivamente admisible que la especie, conservada en América con cualquier nombre, haya retornado a su país de origen. Este es el caso del segundo tango, del *tango americano*. Vimos que un diccionario lo nombra en 1853 y hace notar que en su texto hay palabras de la jerga de los negros; añade que se hizo popular “en estos últimos tiempos”, y ya explicamos por qué debe haber ingresado a España poco antes de 1848. El tercer tango es el *tango español*.

Sin documentación musical conocida procedente de la primera mitad del siglo XIX (1800-1850), sin testimonios escritos de ese mismo período, no podemos hacer más que atenernos al hecho evidente de que hacia 1850 hay un tercer tango, menos áspero que el tango americano, ya muy conocido en España, ya canción teatral en 1855, número animador de la zarzuela *Marina*. E ignoramos si hubo tangos en las zarzuelas anteriores, hasta 1851.

Antonio Cairón, que describió los bailes españoles en 1820, no menciona ningún tango. Si era por entonces simple canción o especie relegada y humilde –acaso el mismo *tango gitano*– pudo Cairón omitir su recuerdo;

114. El manuscrito dice “de simple intercambio natural”.

115. Curiosamente, se repite el error anotado en la llamada 38.

pero la presencia del tango español es notoria y su popularidad indudable al promediar el siglo, porque cuando los grandes compositores españoles de zarzuela incorporan a sus obras las formas populares de España (jota, seguidillas, malagueña, carceleras, guajira, zapateado, etcétera) el tango asciende a los tablados entre ellas con los mismos títulos de hispanidad y de popularidad. Es cierto que subieron también las formas de los bailes de pareja¹¹⁶ universales de moda (vals, polca, mazurca, chotis, etcétera), pero debemos admitir que el tango español, con su arcaica bailarina individual, no puede incluirse entre los bailes universales de moda, puesto que no era tal. Hacia 1870 apareció en los tablados la habanera, muy grata por su carácter y como expresión provincial hispánica. No sería necesario añadir que esas canciones y bailes, siempre vivaces en cada obra, podían amenizar pero no constituir la zarzuela. Cuando la tensión lírica o dramática lo exigía, los compositores creaban romanzas, arias, dúos, etcétera, al modo itálico que, triunfante a la sazón, era familiar y grato a todos.

Vamos a dedicar algún espacio a documentar el ascenso de la música tradicional española y de las danzas universales de salón a los altos estrados de la zarzuela, y a valorar, por su calidad y su frecuencia, la significación del ascenso del tango español, creado, recreado o adoptado por compositores eminentes.

La moderna zarzuela surge en Madrid a mediados del siglo XIX, entre 1848 y 1851. Aunque una tardía influencia romántica trae a escena los ambientes exóticos y el mencionado influjo de la ópera italiana estimula pretenciosas creaciones en estilo culto, la zarzuela, sensible a las sugerencias del costumbrismo, prefiere la representación de la vida local, y es, por eso, importante creación española. Por sus valores intrínsecos la zarzuela se colocó desde el comienzo a un solo grado de la más encumbrada de las formas escénicas universales de la época: la ópera. Se ha dicho con razón que la zarzuela española es la *opéra comique* y hubo compositores que denominaron *ópera cómica* a sus obras del género. Fue, especialmente como *zarzuela grande*, un género de elevada jerarquía, y algunos de sus creadores escribieron verdaderas óperas o zarzuelas más importantes que algunas óperas comunes.

Si incluimos las especies afines, las obras de aquel popularísimo y difundido movimiento se pueden contar por millares, y han pasado a la historia de la música superior¹¹⁷ española los nombres de los compositores Joaquín Gaztambide (1822-1870), navarro; Francisco Asenjo Barbieri (1823-1894), madrileño; Emilio Arrieta (1823-1894), navarro; Cristóbal Oudrid

116. El manuscrito dice "de pareja enlazada".

117. El manuscrito dice "música artística".

(1825-1877), badajocense, y no sabemos si el de algún otro. De la segunda época permanecen Manuel Fernández Caballero (1835-1906), murciano; Jerónimo Jiménez (1854-1923), sevillano; Ruperto Chapí (1851-1909), allicantino; Pedro Miguel Marqués (1843-1918), mallorquín; Federico Chueca (1848-1908¹¹⁸), madrileño; Manuel Nieto (1844-1915), catalán (“¿Dónde vas con mantón de Manila?”); Joaquín Valverde (1846-1910), badajocense; en fin, José Serrano, valenciano y, por último, el primero, el catalán Amadeo Vives (1871-1932).

Con respecto a la música regional española en las zarzuelas, es indudable que los compositores trataron de documentarse lo mejor que pudieron y que incluyeron en sus obras versiones más o menos originales o tradicionales, más o menos alejadas en alas de rebuscamientos técnicos. Seguramente por su vitalidad y generalización la especie preferida fue la jota. Hay jota en *El ta y el te* del veterano y erudito Francisco Asenjo Barbieri; la hay en *De Madrid a París*, de Chueca y Valverde; en *El Dúo de la Africana*, de Fernández Caballero; en *La alegría de la huerta*, de Chueca; en *El molinero de Subiza*, de Oudrid; en *Llamada y tropa*, de Arrieta; en *Las nueve de la noche*, de Caballero y Casares; en *El guitarrico*, de Pérez Soriano; en *Certamen nacional*, de Nieto; en *Historias y cuentos*, de Rubio; en *La bruja*, de Chapí; en *Tirador de palomas*, de Vives; en *La gran vía*, de Chueca y Valverde; y, no sabemos si será necesario decirlo, en *La Dolores* –la jota de *La Dolores*–, del maestro Bretón, entre muchas otras.

Hay seguidillas en *El chaleco blanco*, de Chueca; en *Pan y toros* y en *El barberillo de Lavapiés*, de Barbieri; en *La verbena de la Paloma*, de Bretón, y en otras. Hay malagueñas en *Cuba libre*, de Fernández Caballero; carceleras, en *Las hijas de Zebedeo*, de Chapí; paso-doble, en *Cádiz*, de Chueca y Valverde; guajiras, en *Agua, azucarillos y aguardiente*, del maestro Federico Chueca; zapateado, en *Música clásica*, de Chapí; tirana y bolero, en *El barberillo de Lavapiés*... Todo esto, o casi todo, en las tres últimas décadas del siglo XIX.

La habanera es una danza de moda que aspira al triunfo mayor, pero es una especie españolizada, aparte de pertenecer políticamente al reino por el hecho de que Cuba es una provincia española. España acogió la habanera con deleite y la absorbió; su ritmo le era familiar por el tango americano, también de Cuba, y por el tango español, español desde siempre. Además, su noble ambiente melódico, la sensación de molicie que difundía su reducida velocidad y las sugerencias del trópico que se unían a su dulce vaivén la habían hecho encantadora. Así se explica que los compositores de zarzuela y zarzuelita incluyeran en sus obras la habanera con gran frecuencia.

118. 1846-1908 según algunas de las fuentes.

Hay habanera –no nos importa el orden cronológico¹¹⁹– desde 1870, en el juguete cómico y lírico *La sensitiva*, de Aceves; en *Los sobrinos del Capitán Grant*, de Fernández Caballero; en *La verbena de la Paloma*, de Bretón; en *El pobre Valbuena*, de Quinito Valverde y López Torregrosa; en *La Gran Vía*, de Chueca y Valverde; en *Toros y Vallecas*, de Conde; en *Niña Pancha*, de Romea y Valverde; en *El gorro frigio*, de Nieto; en *El juicio final*, de M. Albelda; en *El tambor de Granaderos*, de Chapí; en *El mercado de esclavos*, de Cortijo Vidal; en *Toros de Puntas* y en *El caramelo*, de De Miguel; en *Cantar llorando*, de Moreno; en *El hombre es débil*, de Barbieri...

Hay vals, en *El vendedor de pájaros*, de Carl Zeller; en *Las campanas de Carrión*, de Robert Planquette; en *La borracha*, de Chueca; en *El dúo de la Africana*, de Fernández Caballero; en *La Gran Vía*, de Chueca y Valverde; en *De paso por aquí*, de Abad Antón; en *Château Margaux*, de M. Fernández Caballero; en *El mercado de esclavos*, de Cortijo Vidal; en *Cómo está la sociedad*, de De Miguel; en *¿Me conoces?*, de Franquelo...

Hay mazurca en *El pañuelo de yerbas* y en *El rey que rabió*, de Chapí; en *Coro de señoras*, de Nieto; en *La casa del oso*, de Chueca; en *La viejecita*, de Fernández Caballero; en *El año pasado por agua* y en *De Madrid a París*, de Chueca y Valverde...

Hay polcas, hay cake-walks, hay chotis, hay paso-dobles, hay pasacalles, hay hasta una gavota, acaso porque la especie resurgió hacia 1885; hay tangos... Esto es, y a eso vamos. El tango español fue difundido por la zarzuela, por la zarzuelita, por las revistas líricas, y por todas las piezas con números cantables que ocuparon los escenarios desde 1855 en adelante.

Sin una investigación particular de larga duración es imposible la presentación de una nómina completa de las zarzuelas que incluyen tangos españoles. Semejante trabajo supera nuestro propósito de ofrecer una simple nómina habida casi al azar, pero suficiente para documentar la presencia del tango en el género en relación con la de otras especies.

En 1855 Camprodón y Emilio Arrieta lanzaron *Marina*, cuyo agradable tango, minorizado y muelle, con veleidades de barcarola, desdeña el sincopado y el *staccato* y se aleja en dirección a la romanza no obstante su purísima y persistente fórmula rítmica de acompañamiento. Su texto empezaba:

“Dichoso aquel que tiene
su casa a flote
a quien el mar le mece
su camarote.”

119. Vega anota al margen su deseo de, más adelante, “rehacer por orden de fechas”.

Se podría pensar que el autor resbaló vagamente hacia los formularios melódicos de la habanera, pero en 1855 esta especie permanecía en la penumbra bajo el nombre de *danza cubana*, en todo caso *danza habanera*, y carecía de resonancia en Madrid. *Marina*, corregida y aumentada, se estrenó como ópera en 1871; entendemos que el tango –o lo que sea– fue número de la versión primitiva.

El 15 de octubre de 1857 se dio en el Teatro de la Zarzuela la obra del género titulada *El relámpago*, texto de Camprodón, música del maestro Barbieri. Dicen que el público enloqueció con el tango español:

“Ay qué gusto qué placé
qué cosa rica
ver bailá al cocuyé
con la sopimpa.”

En este mismo teatro se estrenó el 30 de mayo de 1859 la zarzuela *El último mono*, texto de Narciso Serra, música de Cristóbal Oudrid. Al valorar lo que escribió este compositor –más de noventa obras– Antonio Peña y Goñi considera dignos de perduración tres jotas, un sainete y el tango español de esta zarzuela.

Entre mi mujer y el negro, zarzuela en 2 actos, texto de Luis de Olona, música de Barbieri, estrenada el 14 de octubre de 1859 en el Teatro de la Zarzuela, tiene entre sus números el tango “Como tengo la cara negra”.¹²⁰

En 1865 (o 1866) se presenta *El joven Telémaco*, libreto de Eusebio Blasco, música de José Rogel. Fue en el Teatro Variedades, y por la nueva compañía de Bufos Madrileños. Todo Madrid, toda España, cantó durante más de medio siglo el tango español que se reedita hasta hoy con el nombre de habanera:

“Me gustan todas
en general
pero las rubias
me gustan más.”

Encontramos una mención del tango español en la obra *Pascual bailón*, de La Fuente y Brañas, música de Guillermo Cereceda, representada en 1868. Pascual, el protagonista, maestro de can-can, dice:

“Soltero ayer, libre y solo
dejé por insustanciales
el tango, el vito y el polo.”

120. Este párrafo es una pequeña hoja manuscrita de Vega adherida con un alfiler.

En 1877 triunfa la zarzuela *Los sobrinos del Capitán Grant*, de Ramos Carrión y el maestro Fernández Caballero. Dice Marciano Zurita: “Todos los cantables se hicieron popularísimos, los cuplés de Mochila, el tango del pitillo, los valeses... Todos, pero singularmente el dúo de tiples –la española y la inglesa– y aquella celeberrima habanera con que a todos nos han adormido nuestras nodrizas:

«Así escuchando de la mar
el melancólico rumor,
entre la luz crepuscular
bogando vamos sin temor.

¡No hay mejor placer
que el de navegar!
Nunca en tierra se gozó
este dulce bienestar.»

Aquella celeberrima habanera es un tango español. Más adelante lo encontraremos, efectivamente, popularizado.

En 1886 España se conmovió. En el Teatro Felipe se estrenó la “revista madrileña cómico-lírica, fantástico-callejera en un acto y cinco cuadros” *La Gran Vía*, libreto de Felipe Pérez y González, música de Chueca y Valverde. (Recuérdese que la Gran Vía es algo así como la Avenida de Mayo, una calle ancha tardíamente abierta por demolición.)

Se aplaudió el vals “Caballero de gracia”, se repitió cuatro veces la canción de la “pobre chica”, pero cuando llegó, ya en ambiente caldeado por el entusiasmo y la emoción, la enseguida famosa “Jota de los Ratas”, el público perdió la razón. Cuando salieron los tres Ratas y –nada más– dijeron

“Soy el Rata primero.
Y yo el segundo.
Y yo el tercero...”

“el público, puesto en pie, gritó frenético de entusiasmo” –dice Marciano Zurita–. Se repitió varias veces. Se aclamó la mazurca, se premió el célebre chotis:

“Hay pollo que cuando bailando va
enseña la camisa por detrás”.

El tango de *La Gran Vía* es el tango español ya suave de los últimos tiempos. Se nos presenta como “canción” y los compositores –de acuerdo con la costumbre– indican “tiempo de habanera”.¹²¹

En la revista *La tierra del sol*, de Guillermo Perrín y Miguel Palacios, música de Rafael Gómez Calleja, se canta el “tango de los viejos ricos”, cuyo texto recordarán sin duda todas las personas mayores:

“¡Ay Tomasa, Tomasa, Tomasa!
Vengasté, que no sé lo que pasa.”

En 1888 Perrín y Palacios, con el maestro Manuel Nieto, lanzan *Certamen nacional*. Su precioso *tango español* mereció la celebridad que pueden certificar quienes lo oyeron. Sin decir “agua va” entra a escena el “café”, una bella tiple, con su gran cortejo de cañas de azúcar, es decir, con su grupo de cantantes. Entonces el “café” entona:

“¡Cariño!
¡No hay mejor café
que el de Puerto Rico!”¹²²

Cuando se publicó el libreto se añadieron en apéndice nada menos que seis estrofas para las repeticiones, algunas con recuerdos de la *nega* y el *neguito*, porque si hay tango tiene que haber negros. Aparecieron bajo el título de “Letras para el tango”¹²³.

El Teatro Eslava entregó al público el 17 de octubre de 1888 la zarzuela *El gorro frigio*, de Limendoux y Lucio, música del maestro Manuel Nieto. En esta obra hay un célebre tango español, merecedor de su fama:

“Paseando una mañana
por las calles de la Habana
la morena Trinidad”

Por su tema suele llamársele habanera, pero la franqueza severa de la fórmula quebrada del tango también en la melodía la define como tango.

121. Vega escribe al margen de la versión manuscrita: “Mucho ojo”. Y aparte: “El tango de la pobre chica”.

122. En el manuscrito, Vega escribe al costado: “tengo mús. ver trozo” y hay un rectángulo recortado.

123. Vega escribe en la versión manuscrita: “*Certamen nacional* se estrenó en Buenos Aires en seguida, en 1890, y todo Buenos Aires cantó «¡Cariño!»”.

El 1º de marzo de 1889 se estrenó en el Apolo de Madrid la revista *El año pasado por agua*, texto de Ricardo de la Vega, música de Federico Chueca y Joaquín Valverde¹²⁴, y en ella otro tango español:

“Oiga usted, Caballero
fíjese usted en mí.”¹²⁵

En la zarzuelita *Las estrellas*, de Carlos Arniches con música de Quinito Valverde y José Serrano (1900), hay un tango español de rígido acompañamiento y allanada melodía. Dice la cantante: “y ahora escuchen con mucho *cuidao*, un tanguito que me han *enseñao*”¹²⁶. Habla Antoñita: “Bueno, ¿a ustedes les molestaría quedarse bizcos? ¿No? Pues les voy a bailar a ustedes un tanguito”... Y el público asiste a la coreografía individual femenina del tango español.

En la zarzuelita *Enseñanza libre*, letra de Perrín y Palacios, música del maestro Giménez (1898), se entona un tango español andaluzado al extremo de que el ritmo tradicional ha sido sustituido por una fórmula en 6x8. Pero si los compositores no eran diestros en formas y estilos populares, tampoco el público se andaba con primores discriminatorios de especies, y el llamado tango alcanzó las cimas de la celebridad:

“Arza y dale
yo tengo un morrongo
que cuando en la falda
así me lo pongo”

Hasta se lanzó en 1902 un entremés-parodia titulado *El morrongo*, en cuya escena inicial se recuerda el tango. Inés, sentada, lee un libro. Canto místico en la orquesta; “[...] dentro, al mismo tiempo, suena algo lejos un piano de manubrio tocando el «tango del morrongo»”... Inés exclama:

“Ay qué tango tan bonito”...

En la escena II, recogiendo un papelito explica:

“Un tango que andan vendiendo
y que se canta la mar,
de una obra muy popular
[...]

124. En la original manuscrito escribe Vega: “Esta obra permaneció en la cartelera más de tres años.”

125. En el manuscrito, Vega escribe al costado: “hay música / reprod fragmento p. 5”.

126. Espacio en blanco en ambos originales: manuscrito y mecanografiado. Vega escribe en el margen: “música”.

Es el tango del morrongo
[...]
Esa canción cadenciosa"...
etcétera.

Ya se ve. El tango andaluz en los organitos de Madrid, hacia 1902; los mismos tangos andaluces, en la misma época se oían también en los organitos porteños.

¹²⁷ Fechado en Madrid, en julio de 1899, vemos unas coplillas [en las] que, bajo el título de "Cosas de teatro (Revista de la quincena)", José Jackson Veyán comenta, atacando, la aparición de un nuevo género de teatro, menor que el chico, y enumera sus defectos:

"Al género chico
le salió un hermano
mucho más pequeño
y más casquivano
[...]
Y hará que del todo
el mal gusto entre
con tangos flamencos
y danzas del vientre."¹²⁸

En *La luna de miel*, de García Álvarez y el maestro Paso (1900), cuadro V, llega al gabinete fotográfico un profesor que ofrece sus producciones para grabación, y las enumera con precios: "–Habaneras, cinco pesetas. Jaleos, tres. Tientos, por uno solo dos cincuenta; si intervienen dos hay subida". El grabador pregunta: "–¿Y no hay tangos?/–Puede que haya tango" ...

Ya en los primeros años del siglo XX¹²⁹, nos encontramos la zarzuelita *San Juan de Luz*, música de Tomás López Torregrosa, estrenada en 1902, y en ella el "tango de la cacerola"; y pocos años después el mismo Torregrosa con Qunito Valverde escriben el "tango del automóvil" para la zarzuelita *El último chulo*:

"El automóvil, mamá,
es una cosa
que sorprende a la gente, mamá
y es prodigiosa

127. Ficha manuscrita adjuntada por Vega en la versión mecanografiada mediante un *clip*.

128. Fin de la ficha.

129. Vega escribe "del presente siglo".

pues siendo un coche
 como sabrá
 nos conduce por calles y plazas
 sin mulas, caballos,
 ni trolley, ni na."

El tango español continúa después en las zarzuelas o en el género chico, siempre como número cantable, a lo largo de las décadas de la declinación, siempre dando lustre y prestigio al nombre de la especie.

En los primeros años del siglo XX¹³⁰ el tango español tuvo pasajero éxito en París. Sobre versos de Ricardo Taboada, el compositor E. H. de Anduaga, que vivía por entonces en esa ciudad, escribió un bello tango español, el "Tango de la Chunga". Reproducimos una parte de su pobre texto:

"Quieres el tango aprender,
 pues en mí puedes ver
 que sin resbalar y sin tropezar,
 pasando cerca de ti
 ya te vuelvo gil y te dejo atontao,
 te quedas chalao. ¡Arza y olé!"

La cupletista española "La Fornarina", que tenía este tango en su repertorio, lo cantaba en París con texto francés. Musicalmente es un tango que, aun cuando conserva con rigor la fórmula acompañante típica de la especie, ofrece una melodía muelle de las que tienden hacia las grandes habaneras de fin de siglo. Al extremo de que el musicólogo podría considerar como posible que, al revés, es la evolución del tango español en las cumbres de la jerarquía y del éxito lo que influye en la caracterización de las habaneras tardías.

Los grandes cantantes de ópera y drama lírico no desdeñaron la ejecución de los buenos "números" de la zarzuela. Julio Enciso, autor de las *Memorias de Julián Gayarre*, refiere que el célebre cantante navarro, la noche de su despedida en Madrid en 1888 cantó... "por último, el preciosísimo tango del maestro Barbieri «Como tengo la cara negra», de la graciosa zarzuela *Entre mi mujer y el negro*".¹³¹

Al tango español le faltaba, para su definitiva consagración, el interés de los más encumbrados compositores españoles de la época; y lo tuvo. Isaac Albéniz (1860-1909), que vivió su infancia y su adolescencia aspiran-

130. Vega escribe "de este siglo".

131. También este párrafo es una pequeña hoja manuscrita de Vega adherida con un alfiler.

do las resonancias de la zarzuela y ascendió un día hasta las alturas de su bello drama lírico *Pepita Giménez*, acogió la pequeña y noble forma del tango español. No debemos jactarnos. En la plenitud de la gloria, Albéniz desdenaba todas aquellas obritas menores, pero sin dejar de acotar que “algo hay en ellas”.

Isaac Albéniz escribió un *Tango* (en la) y un *Tango en re*. En ambos predomina la fórmula rítmica característica del acompañamiento de la especie con alguna de sus variantes. El *Tango* en la se desentiende melódicamente de la fórmula típica y distiende un tema comúnmente desplegado en tresillos, es decir, que adopta una de las características disidentes del tango español. En cambio el *Tango en re* se atiene a la fórmula clásica también en la melodía y produce una impresión que aproxima la obra hacia lo que entendemos por “tango”¹³². Enrique Granados (1867-1916), otra de las glorias de España, escribió también un tango¹³³. Por fin, el creador de la guitarra moderna, Francisco Tárrega (1854-1909); nuevamente observamos aquí la fórmula del acompañamiento empleada con rigor¹³⁴.

La simpatía de grandes músicos españoles por el tango es apenas un detalle acerca de la importancia de la especie y una muestra de la inclinación general del romanticismo –del costumbrismo– por las expresiones del pueblo. Lo que nos importa aquí es el torrencial movimiento de la zarzuela y de sus géneros menores. El precedente sumario carecería de objeto y de sentido si no insistiéramos en destacar aquello que lo define como un fenómeno único en la historia de la exaltación en España y en Hispanoamérica: la difusión de su música por todos los ámbitos y todas las clases; la interpenetración de esos estilos de creación y los coetáneos estilos locales de vida mental y sensorial; la popularización total. Podríamos abrumar al lector con enumeraciones de resonancia, pero nos limitaremos a lo indispensable para una idea que el mismo lector fecundará dentro de los términos de la realidad histórica.

En consonancia con la densidad del movimiento había en Madrid hacia 1890-1900 once teatros enteramente consagrados a las zarzuelitas y afines, y se estrenaron por entonces unas mil quinientas obras. La materia dio para crear sin tasa desde el comienzo. Cristóbal Oudrid escribió noventa y dos zarzuelas (treinta en colaboración); Gaztambide, cuarenta y cuatro (doce en colaboración); Barbieri, cerca de ochenta (diez o quince en colaboración); Arrieta, más de medio centenar. Y para dar noción de lo que fue la

132. Escribe Vega: “Reproducimos fragmentos”, y deja el correspondiente espacio en blanco.

133. Vega deja el espacio en blanco.

134. Es probable que Vega previera un ejemplo también aquí.

etapa final bastará con mencionar el record de Quinito Valverde (hijo de don Joaquín, Joaquinito): compuso doscientas cincuenta obras, varias en colaboración.

Las zarzuelas se estrenaban en Madrid y a poco se representaban en todas las provincias de España. Por otra parte se formaron subfocos de creadores en varias ciudades: Menent y Porcel, en Barcelona; Espín y López Uría, en Sevilla; en Valencia, el homofónico Juan B. Placencia; en Valladolid, Tomás Genovés... Los libretistas Perrín y Palacios y el maestro Nieto, al hacer una nueva edición de su celeberrima zarzuelita *Certamen nacional* a sólo nueve años de su estreno, en 1897, informan que la obra se representó 2.610 veces en los teatros Del Príncipe, Alfonso, Zarzuela, Alhambra, Apolo, Felipe y Martín, de Madrid, y en muchos de las provincias españolas. *La Gran Vía* fue un suceso tan grande, que después del año inicial en el Teatro Felipe siguió representándose durante cuatro temporadas consecutivas en el Teatro Apolo.

Ya sabemos los extremos que alcanzó la popularidad de la música. “Todo Madrid, y toda España –escribe don José Subirá refiriéndose al éxito de *El joven Telémaco*, de Rogel–, cantaron por aquel tiempo dos números de la obra: «Me gustan todas, en general» y el que principia así: «Suripanta, la suripanta»” ...

José Deleito y Piñuela anota que... “el público no se hartaba de hacerla repetir [a la cantante, en *Certamen nacional*] el número con diversos cantables [...]. El estribillo de todas aquellas coplas, que aún canturrean los supervivientes del siglo anterior, era el popular: «¡Cariño!»”, etcétera.

En un ensayo de 1927 escribió don Julián Ribera: “El maestro Serrano compuso a principios del presente siglo una pieza teatral, titulada *Alma de Dios*, en la que había una canción que comenzaba así:

“Hungría de mis amores
patria querida” ...

que se popularizó en España hasta el punto de saturación, por no decir empacho: altos y bajos, ricos y pobres, viejos y niños, todos la aprendieron; y se repetía a todo momento, en todas partes, hasta el extremo de causar fastidio el oírla cantar.” (*Disertaciones y opúsculos*, II, p. 156.) Y más adelante: “Otro ejemplo: la canción de la zarzuela u ópera española de Arrieta, titulada *Marina*:

“Al ver en la inmensa llanura del mar” ...

Muchos recordarán la boga que alcanzó. Apenas habrá habido español del último tercio del siglo XIX, de la clase media, que no la cantase” ... (Ibid, p. 158.)

Marciano Zurita, historiador del género chico, dice esto: “¿Para qué vamos a decir que el éxito de *El año pasado por agua* rayó en lo inverosímil? Rondaba ya el año 1892 y todavía no habían retirado del cartel del Apolo la famosísima revista [...]”. Y refiriéndose a Agua, azucarillos y aguardiente, de Miguel Ramos Carrión y Federico Chueca: “A los cuatro días de estrenada la lindísima zarzuela de don Miguel y don Federico, no había calle, plaza, plazuela ni travesía en Madrid donde no se reprodujeran a voz en grito «todos los cantables que tenía la obra». Desde el coro de niñeras al de barquilleros y desde el vals al dúo, nada pudo escapar a las terribles púas de los desaparecidos organillos” ... (*Historia del género chico*, Madrid, 1920, pp. 49, 75-76.)

Antonio Peña y Goñi escribe por 1880 que el compositor don Francisco Asenjo Barbieri, viejo ya, “aun le sigue y aclama la muchedumbre como en los tiempos de mayor fortuna”. Ni siquiera faltó la gratitud del pueblo.

Gilbert Chase, el gran hispanista norteamericano, escribe, refiriéndose a la habanera de *La verbena de la Paloma*, que “basta que uno tararee solamente unos pocos compases de esta melodía, para provocar una inmediata respuesta de los labios de todo español”. Y añade, con respecto a las zarzuelas, en general, que su “inmensa popularidad las hizo parte integrante de la vida española”. Creemos que estas palabras son decisivas.

Pensamos que estos pocos fragmentos de notas y opiniones –se podrían multiplicar– dan a la gente nueva clara idea de lo que fue aquel extraordinario movimiento de lírica simple y de felicidad penetrante, que un día aparece y se extiende a la medida de un ambiente que lo está esperando con vocación de madre e intolerancia orientadora. Resulta prácticamente incomprensible que aquellas convenciones, modos y gracejos madrileños tan locales hayan podido conservar su eficacia en el medio centenar de diferenciadas provincias españolas, en las últimas posesiones marítimas del reino y en todas las nuevas repúblicas hispanohablantes de América asentadas en sustratos indios, negros o blancos, y que, por su total penetración hasta las capas populares, haya operado como instrumento civilizador ameno y persistente. Es imposible abarcar y comprender su largo medio siglo de conmociones sin volver a la idea de que el movimiento artístico de la zarzuela y afines fue un hecho sin igual en la historia del teatro por su resonancia y su trascendencia multitudinaria nacional e internacional.

Hemos visto que las provincias españolas participaron en el movimiento, ya mediante la actividad de compositores locales, ya como disponibilidad de público recipiente. En muchas ciudades menores y hasta en algunos pueblos, los aficionados formaban conjuntos para representar zarzuelas o zarzuelitas, como pudieran, o para entonar sus números cantables.

De suerte que se pueden aplicar a todo el reino las expresiones del testigo: “no había calle, plaza, plazuela ni travesía donde no se reprodujeran a voz en grito”... O, apenas “habrá habido español del último tercio de siglo que no la cantase”... “ricos y pobres, viejos y niños”... Puede ser que en muchos casos esta repercusión popular haya sido pasiva, pero es el caso que alguna vez –hasta donde nosotros sabemos– alcanzó a engendrar colateralmente una promoción de poetas populares que operaban sobre la música de las zarzuelas, si es que no crearon también algunas melodías a su imagen. Es el caso de los tangos andaluces de 1855-1885.

Los tangos andaluces en Andalucía ¹³⁵

Hace treinta años nuestra búsqueda de documentos localizó una importante floración de tangos con su centro en Sevilla y expansión por casi toda Andalucía. En aquel primer contacto con los documentos pensamos que eran *precisamente los tangos de esa floración* los que constituían el antiguo sustrato que entregó el modelo de la especie a la avidez de los compositores de zarzuela. Hoy debemos admitir que los tangos de esa floración no eran *todos* anteriores a la zarzuela e independientes de ella, y que la exaltación misma de la especie fue remota consecuencia del foco central. Los repertorios de la zarzuela pudieron haber arrastrado consigo algunos tangos andaluces del sustrato viejo, pero es evidente que difundieron otros que nuestra información posterior ha identificado como tangos originales de los zarzuelistas radicados en Madrid. La originalidad de la floración andaluza se funda principalmente en la adecuación de nuevos versos a determinada música. ¹³⁶

Vista así, esta importante promoción de tangos andaluces resulta un episodio de exaltación en la dilatada vida anterior y posterior de la especie en Iberoamérica. Llegó a su apogeo por los años 1855-1875, si no antes, pero no mucho después de 1882 en que Alejandro Guichot y Sierra escribe: “Hasta hoy han estado muy en boga; ahora creemos notar que han sido olvidados un tanto por el pueblo”. Según testimonios que hubimos, estos tangos andaluces eran cantados después de 1880 por las comparsas

135. Original mecanoscrito de Vega (que llamaremos original 2), posterior a uno incompleto, alternadamente manuscrito y mecanoscrito (que llamaremos original 1). Este capítulo va precedido por un dos romano (II). Ver nota 109 en *El tango español* (“Este capítulo posee...”).

136. El original 1 finaliza el párrafo con un comentario que desaparece en el original 2: “En fin, aquí tenemos una muestra más de la enorme popularidad de los cantables de la zarzuela y de sus resultados”.

carnavalescas bajo la batuta de un director, y es cierto que sus coplas, ligeramente modernizadas, y su música, algo más pulida, se ejecutaron después de 1900. Todavía vivos, esos tangos alcanzaron los primeros discos fonográficos y hasta hoy, al cabo de una fuerte evolución diferencial, forman parte del repertorio tradicional pasivo y se ofrecen como espectáculo.¹³⁷

El tango español era o es canción y danza. En la época de su ocasional florecimiento andaluz constaba el texto de varias cuartetos de hexasílabos, octosílabos o alternancia de éstos con pentasílabos. La guitarra acompañaba al cantante mediante un rasgueo invariable, y después del estribillo oíamos un breve interludio punteado, la “falseta”. También se bailaba el tango español: al principio, por una mujer sola; luego, por una o más parejas. Hombre y mujer, frente a frente, marcaban el ritmo con los pies, semigirando y haciendo castañetas.

Los folkloristas españoles Antonio Machado y Álvarez (“Demófilo”), Francisco Rodríguez Marín y Alejandro Guichot y Sierra publicaron sendas notas sobre los tangos andaluces en la revista *El Folk-lore Andaluz*, que editó en Sevilla la sociedad de igual nombre durante los años 1882-1883. Gracias a ellos han llegado hasta nosotros textos fidedignos y consideraciones precisas anotados por brillantes profesionales en el momento mismo de la floración. Complemento de tales notas, el autor de estas líneas buscó y halló testimonios fieles entre los andaluces residentes en Buenos Aires, y no sólo confirmó el contenido de las publicaciones sino que obtuvo otras informaciones tradicionales.

Las renovadas coplas con que se cantaban los tangos andaluces aludían a diversos episodios o escenas populares y recibían una subdenominación tomada de la familia temática del texto. Así, había “tangos de la casera” (o “de los merengazos”, esta vez por el estribillo), “tangos de los sombreritos”, “tangos de la vaquita”, etcétera. El nombre particular de la familia caracterizaba, además, su melodía, y los estribillos subsistían en tangos cuyas nuevas coplas carecían de relación con ellos.

Desgraciadamente, los cronistas de la revista *El Folk-lore Andaluz*, tan diligentes en cuanto a la poesía, no pudieron obtener la música. Guichot confiesa: “No nos ha sido posible dar con la música de los tangos para completar su exposición”. Estamos en presencia de un importante movimiento popular en las grandes y cultas ciudades andaluzas, que en plena época moderna se desarrolla en el mundo oral como hace mil años.

137. El original 1 continúa: “Precisamente por esto es inocente la comparación de los tangos andaluces o españoles de hace cien años con el tango argentino de nuestros días, también producto de inexplicable alejamiento de sus tipos locales de hace medio siglo”.

Rodríguez Marín, camarada de Guichot y cronista del tango andaluz, publicó justamente entonces, en 1882-1883, los cinco tomos de su obra *Cantos populares españoles*, e incluyó música en el V. Pero no se acordó del tango andaluz. Hay en este tomo V una canción, “Mariblanca”, n° 16, que pertenece a la familia rítmica del tango:

Ma ri blan-ca'n la puer-ta er só Ca yóu-na mon-ja y se re ben
 tó A yu déx me laá le ban tar por a-mor de Dios

Es otra cosa. Entendemos que se ha publicado algún tango antiguo; lo desconocemos, aunque sabemos que se imprimió algo bajo el nombre de “tango”. Es la época de las colecciones folklóricas, pero la atención de los estudiosos no se ha detenido en estas producciones urbanas, sino en las hondas vetas de las remotas tradiciones orales, verdaderas expresiones del folklore. De todos modos, la fórmula rítmica del acompañamiento del tango era conocida en toda España y, aunque no fue la preferida, se encuentra en cualquier colección de cantos españoles antiguos. Es de imaginar que el lector no habrá olvidado su existencia en la Edad Media, tal como explicamos en el capítulo de la música¹³⁸; y si es músico culto o buen *amateur* tampoco habrá olvidado los tangos españoles de los grandes compositores, en que una enérgica evolución melódica no ha oscurecido la fórmula antigua. Pero nada de esto nos cura del mal de ausencia: no tenemos la música de aquellos tangos del movimiento andaluz. Naturalmente, a cualquier músico experto le basta la observación de las fórmulas melódicas y de las constelaciones típicas de estas especies para atribuirles la fórmula acompañante del caso, y esto bastaría para nosotros. Sin embargo hay algo mejor: el propio Machado y Álvarez, colector de los textos, escribe: ...“estas coplillas, que se acompañan con una música que parece una especie de «tango habanero»”... Creemos que huelgan las explicaciones: el ritmo de la habanera, es el ritmo del tango español, y el de la milonga. Además, contamos con otro testimonio. Dijimos que se imprimió algún viejo tango español que no conocemos. Lo vio el argentino Juan Álvarez. En 1908 escribe Álvarez: “en una colección de piezas antiguas editada en España [...] encuentro bajo el rubro de *tango*, el acompañamiento típico de las milongas nuestras”. Y reproduce la fórmula consabida.

138. Se refiere al capítulo 7 del plan original, que Vega no llegó a redactar.



En conclusión, los tangos andaluces de 1855-1880 se acompañaban como el tango español, como la milonga, la habanera y el tango argentino (antiguo). ¿Y las melodías?

Pensamos entonces –hace décadas– que si a un joven de hoy le preguntaran dentro de cincuenta años cómo se entonaba la letra “En mi pobre rancho / vidalita”, no vacilaría en cantar la correspondiente música, y como a la sazón vivían en Buenos Aires muchísimos andaluces viejos, de los que oyeron aquellas coplas, nos dimos a la búsqueda de tales españoles y obtuvimos inmediatamente la perdida música de algunos tangos de esa floración. Eran, en efecto, tangos.

Uno de los más ricos en coplas diversas es el “tango de los sombreritos”. “Demófilo” nos da once coplas referentes a varios temas, incluso al que en Sevilla dio ese título general a la vieja familia. Las coplas del “tango de los sombreritos” deben su aparición a la circunstancia de haberse impuesto en Sevilla por el año 1880 la moda de ciertos sombreros a la austríaca, enormes y recargados de adornos francamente ridículos, en opinión de la gente del pueblo. Oportunamente los copleros compusieron numerosas canciones alusivas:

“Estos son los sombreritos
que gasto yo,
que me sirben de paraguas
y quitasol.”

Y esta otra copla que no sabemos cómo se relaciona con la del tema anterior:

“Desde que bino el uso
De las peinetas,
Paresen las mositas
Gayos con cresta.”

Dice el primitivo colector que ese tango llegó a Sevilla después de un tiempo de boga en Cádiz, donde se le habían asociado coplas que comentaban la espectacular caída de un balcón sobre la imagen de San Juan que en ese preciso instante pasaba por debajo conducida por la Cofradía del Santo Entierro de una iglesia gaditana, en 1880. Sobre este punto tenemos la versión coetánea de Machado y Álvarez y la confirmación de varios testimonios orales:

“Ar salí los nasarenos
 Er Biernes Santo,
 Er barcón que estaba enfrente
 Se bino abajo.”

Nuestros viejos andaluces radicados en Buenos Aires nos cantaron la música con que se entonaban estas coplas de los nazarenos.¹³⁹



Charles Davillier, notable escritor francés que visitó Sevilla en 1862 y entregó sus valiosas impresiones a *Le tour du monde* (año VII, París, 1866, p. 369 y siguientes), habla del *tango americano* o cubano en términos que hemos reproducido en su capítulo y, refiriéndose a su fuerte acentuación rítmica, que considera africana, afirma que “se puede decir otro tanto de la mayor parte de los aires que tienen el mismo origen, y especialmente de la canción que comienza con estas palabras: «¡Ay! ¡Qué gusto y qué placer!», canción tan popular como el tango desde hace algunos años” (*chanson aussi populaire depuis quelques années que le tango*). Parece que Ch. Davillier distingue muy bien el *tango americano* de esta otra canción que, por su ritmo, también es negra, en su opinión. Nadie se deje seducir por estas impresiones de viajero no especialista, porque el ritmo está en su casa y no es negro, como lo demuestran las notaciones medievales que hemos presentado. Ahora recuérdese la fecha de 1862, interesante para ir calculando la antigüedad de esas canciones.

139. Cruz encerrada en una circunferencia, para intercalar al parecer el ejemplo que hemos escogido en el Archivo Carlos Vega. En función de la letra transcrita previamente, el compás caudal de la tercera frase debería ser igual al de la primera, lo cual permite suponer que la aquí pautada es una variante.

El texto que nos da el viajero francés abre nuevas perspectivas. Esa “canción tan popular como el tango” –según Davillier– es también un tango, un tango español. Es el tango de la zarzuela *El relámpago*, libreto de Francisco Camprodón, música de Francisco Asenjo Barbieri, que se estrenó en el Teatro de la Zarzuela el 15 de octubre de 1857. En efecto, el texto empezaba como oyó el viajero y seguía como vemos aquí:

“Ay, qué gusto que placé
qué cosa rica
ver bailá al cocuyé
con la sopimpa.”

El libretista le dio al compositor un texto con dicción negra para un baile de negros y el compositor le aplicó un tango porque, otra vez y siempre, la gente cree que el tango es negro por las mismas razones que aduce Davillier. Por ninguna razón. Pero la síncopa y el negro están asociados, y está bien y es muy cierto, pero no por eso la música es negra. Las articulaciones a base de pequeñas síncopas menores no son exclusivas del africano, como hemos demostrado. No obstante lo cual Barbieri adopta un tango andaluz o americano, pues para el caso es lo mismo, y escribe cualquier cosa menos tango alguno, en cuanto a la melodía. Damos en paralelo la versión tradicional de los andaluces de 1880 - ya deformada - y la original del maestro Barbieri.¹⁴⁰

<p>Tango de la zarzuela “El Relámpago” (1857), de F.A. Barbieri:</p> 	<p>Tango andaluz “Ay salí los naxarenos” (1862/1880):</p> 
--	--

Más adelante veremos otras consecuencias de esta canción.

140. Espacio en blanco, previendo sin duda la intercalación del ejemplo que hemos escogido.

El *tango de la casera* debe su nombre al conocido personaje protagonista, y su independiente estribillo seguramente le viene de un tango anterior. He aquí uno de los textos principales:

“-Señora casera,
¿qué es lo que s’arquila?
-Sala y antesala,
comedó y cocina.
Sí, sí, sí,
a mí me gustan los merengazos.
No, no, no,
a ti te gustan los medios vasos”...



La señora casera participa en diálogos diversos, más o menos relacionados con sus funciones, determinando un conjunto de variantes entre las que se encuentran muchas de las páginas más interesantes del género.

Con el antecedente del tango de la zarzuela *El relámpago* será más difícil encarar una relación menos directa: la del “tango de la casera” con el tango “No hay mejor placer” (por alguno llamado *habanera*) de la zarzuela *Los sobrinos del Capitán Grant*, de Ramos Carrión y el maestro Fernández Caballero, que se estrenó en 1877. No se trata aquí de un clima de coincidencias mínimas a lo largo de todo un período, sino de la frase temática inicial del estribillo. Los cantores populares siguen después por su cuenta en una elemental reproducción del esquema rítmico del comienzo. En otras circunstancias la relación parecería forzada. Si una, la primera, se hubiera creado, por ejemplo, en Rusia y en el año 1700, y la segunda en el Perú, en 1900, habría que poner en duda que el segundo compositor se hubiera inspirado en el tema del primero. Pero si se trata de una “celeberrima habanera” compuesta en Madrid en 1877, y seguramente difundida en seguida por toda España, nada de extraño sería que los andaluces de 1880 la hubieran

adoptado y transformado. Algo más hicieron con la letra: se la cambiaron. Además, eso es lo que estaban haciendo los aficionados de la floración andaluza, y los de toda España: cantar las melodías de las zarzuelas.

Reproducimos para la comparación la melodía de la zarzuela y el “Tango de la casera”:

<p>Melodía de la zarzuela Los sobrinos del Capitán Grant (1877).</p>	<p>Tango andaluz Señora casera (1880).</p>
<p>No hay me-<u>jo</u>r pla-<u>cer</u></p>	<p>Se-<u>ño</u>-<u>ra</u> ca-<u>se</u>-<u>ra</u></p>

Sólo debemos añadir que la fórmula rítmica de la frase temática inicial no es común. es una constelación acéfala para hexasílabos rara, con certeza, y aun muy rara. Volveremos a verla.

El “tango de la vaquita” se cantó con unas coplas en que se protestaba por la calidad de la carne de vaca que repartían en aquella época los carniceros sevillanos. Parece que fueron traídas de Marruecos, para el consumo, vacas lamentablemente flacas y viejas. Los copleros populares las recibieron dignamente:

“Yo no sé lo que tiene
la carnicilla’ e vaca,
Yo no sé lo que tiene,
Que me la traen tan flaca.

¡Ay! qué vaquita.
¡Ay! qué esqueleto.
¡Todo se vuelve
Pellejo y hueso!”...

La misma música solía servir para nuevos textos; y era natural que las diversas combinaciones métricas originaran numerosas variantes melódicas.

“Como me sigas trayendo
Carne de la morería
No vuelvo a comer más carne
En el resto de mi vida.

Como me sigas trayendo
Pieles de la morería
Ya no me pongo zapatos
En lo que me *quea e bía*.”

Los andaluces de Buenos Aires no acertaron a cantarme la melodía de este tango. Aún recuerdo la lucha de los ancianitos al entre-recordar su música. Obtuve fragmentos. Nada más.

Los tangos andaluces están vivos hasta hoy, pero ya no en los torrentes de la “mesomúsica” viva y dominante en torno, sino en los pasivos cauces del espectáculo o de la exhumación tradicional, y en este carácter tienen incluso acceso a los discos fonográficos. Aquí no se trata de eso, sino de los últimos tangos vivos de la gran floración popular andaluza de fines del siglo XIX. Hemos dicho que algunos de los últimos tangos andaluces persistieron hasta encontrar acogida en los primeros discos fonográficos. Es otra cosa. Ya no tiene el carácter periodístico que distinguía a los del movimiento andaluz en apogeo. Aquí tenemos la primera estrofa del texto de uno de ellos:

“Detrás de una liebre iba
una mañana temprano
la escopeta prevenía (prevenida)
por la calle del Bragao.
Siguiéndola como un gargo
con gracia fui y le apunté
por darle gusto a la mano
d’un tiro la destrocé.

Me la comí y me hizo daño,
mira qué güena estaría”
etcétera.

Estas muestras dan clara idea de las características –por cierto muy singulares– de la índole que animó los textos de aquel movimiento particular de tangos andaluces dentro del movimiento general del tango español.

La zarzuela y la zarzuelita en la Argentina¹⁴¹

Pues lo hemos dicho y no se ignora, será innecesario repetir que el acontecimiento de la zarzuela superó las fronteras de España y se extendió por todos los países de habla española con su increíble y hasta inexplicable éxito de popularidad. América la conoció pocos años después de establecida en Madrid (1851). Primero se aventuraron compañías de dramas y co-

141. Original mecanoscrito con título precedido de un tres romano (III). El subtítulo (manuscrito) del mecanoscrito reza **Los compositores**. La versión manuscrita previa también es encabezada por un tres romano.

medias que contaban con algunos cantantes, luego, agrupaciones locales a base de artistas españoles residentes en cada país, por fin, las compañías completas de profesionales españoles. Para abreviar añadiremos que varias generaciones de comediantes en numerosas compañías –dos por año, a veces, en las primeras décadas, después cada dos o tres años– recorrieron los países de América, y este año (1964) está actuando en el continente la compañía de Faustino García.

A sólo tres años de la consagración de la zarzuela en Madrid, en 1854, llegó a Buenos Aires una compañía mixta de drama, zarzuela y baile. La ciudad conoció entonces el nuevo género hablado-cantado. Apenas concluida su media temporada de 1856, llegó e inició larga actuación la compañía de Matilde Duclós y Rosarito Segura, pronto en competencia con el elenco de Jordán. Un conjunto de elementos abordó en ese mismo año de 1856 la zarzuela grande, y se escogió *Jugar con fuego*, una de las grandes obras iniciales. Quedaba franqueado el repertorio superior y se aprovecharon las circunstancias con *El duende* y *El valle de Andorra*. En 1857 debutó la compañía del actor Las Casas con *El estreno de un artista y Jeroma la castañera*.

En 1860 debuta la compañía de Jaime Villardebó, y en 1862 lo hace la de los actores Enamorado y Cuello con *Entre mi mujer y el negro*, que se había representado en Madrid tres años antes. Varias zarzuelas magistrales ofrece en 1867 y 1868 la importante compañía de Astort y la Mur, y en 1869 un nuevo conjunto con Isidora Segura al frente representó varias grandes obras, entre ellas *Los magyares*, ya en 1870. Este mismo año llega José Miguel con una bien nutrida compañía y debuta con *Marina*, y entre las que integran su repertorio figura *El relámpago*. Con ellas entran, respectivamente, los tangos “Dichoso aquél que tiene” y “Ay, qué gusto qué placé”. Y no hay para qué decir que serían conocidos de antemano, ya por la actuación de las compañías anteriores, ya por la acción de los españoles aficionados residentes, ya por el recuerdo del público hispánico inmigrante. Por lo demás, debemos admitir que entre las zarzuelas que se representaron antes en Buenos Aires también debió haber tangos españoles que no hemos podido identificar, pues la especie era preferida por los compositores acaso por el singular ritmo quebrado con que podía variar la serie de “números” cantables.

Por entonces José Jarques e Isidora Segura encabezaron en Buenos Aires una buena compañía de zarzuelas, y a poco llegó “la más completa y mejor organizada de cuantas se han exhibido aquí” –como dice *La Gaceta Musical*¹⁴²–. El propio maestro Manuel Fernández Caballero vino a Buenos Aires en 1885 para ponerse al frente del gran conjunto.

142. 24-VIII-1879, citado por Gesualdo (ver constancia de Vega más adelante).

El conocimiento y la estimación de la zarzuela grande en la Argentina produjo enseguida la correspondiente *continuación argentina de la zarzuela española*. Músicos españoles residentes, instados por libretistas españoles (o viceversa); libretistas y músicos argentinos, sensibles a los atractivos del nuevo género, reproducen aquí el hecho español de los subfocos independientes.

Se encontraba en Buenos Aires el notable tenor y compositor Ricardo Sánchez Allú –hermano de Martín, que figuraba en España al lado de los astros de la iniciación–. Buen conocedor de la zarzuela en España, lanzó dos en la Argentina: *Flores y abrojos* y *Los tres gobiernos brujos*, ambas en 1870. El bilbaíno Avelino Aguirre, distinguido compositor de óperas y zarzuelas que se había avocinado en Buenos Aires en 1876, escribió en 1877 la zarzuela *Lo que puede el mate*. No conocemos ni el texto ni la partitura, pero a juzgar por el título parece tener alguna relación con el ambiente local o, por lo menos, con el mate... Don Avelino escribió, además, *Nicolasita*, otra zarzuela, en 1885. *De paseo en Buenos Aires*, su zarzuela-revista en tres actos y catorce cuadros, se estrenó en 1890 con texto de Justo S. López de Gomara.

También en la Argentina hubo resonancias provinciales. El compositor Feliciano Latasa, nacido en San Sebastián en 1871, llegó a Buenos Aires hacia 1895 y se radicó en Rosario de Santa Fe. Autor de varias zarzuelas, estrenó dos en esa ciudad: *Risas y lágrimas* (1899) y *Celeste* (1905). Hay que añadir la intervención del compositor italiano José Strigelli (n. en Milán en 1844, f. en Buenos Aires en 1916). Radicado en esta ciudad en 1875, musicó la zarzuela *El pronunciamiento de Mayo* (hacia 1878).

Si nos limitáramos a decir que la zarzuela española tuvo éxito en Buenos Aires daríamos una miserable idea de lo que ocurrió. El suceso fue enorme. La aceptación del nuevo género por el público porteño llegó incluso al tumulto desde el primer momento. El historiador argentino Vicente Gesualdo –a quien hemos seguido en la precedente enumeración de las compañías– escribe, refiriéndose al elenco que debutó en 1854: “El éxito de esta primera compañía fue muy grande y para la segunda función el público forzó las puertas del teatro para sacar entradas”. (*Historia de la música en la Argentina*, Buenos Aires, 1961, II, p. 121.)¹⁴³

143. Extenso espacio en blanco en la versión manuscrita. En otro lugar del Archivo Vega hemos encontrado una página manuscrita que podría estar prevista para ser intercalada aquí, si bien no aparece recogida en la versión mecanografiada. Dice así:

La sola lista incompleta de obras informa al lector acerca de la popularización del movimiento, pero aún caben algunas líneas sobre su resonancia en todos los ambientes. Hubo dos, tres, cuatro y más compañías consagradas al género chico en otros tan-