

LAS SOLEARES: UNA SEHNSUCHT A LA ANDALUZA (ORIGEN ROMÁNTICO Y DIFUSIÓN EUROPEA DE LA CANCIÓN DE SOLEDAD)

ENRIQUE BALTANÁS

Universidad de Sevilla y Fundación Machado

INTRODUCCIÓN: LARRA Y LA VENTANA DE UNA BELLA EN ANDALUCÍA

Antes de entrar en materia, sobre las soledades o *soleares*, andaluzas o flamencas, quisiera comentar un artículo de Larra. No siempre es la novela, o el teatro, o la lírica, el cauce expresivo para el argumento propicio a la ambientación andaluza. También puede serlo el artículo, costumbrista y anovelado, como en el caso de Mariano José Larra (1809-1837). Fue Carmen de Burgos quien exhumó, entre los papeles del desgraciado suicida, un artículo redactado en francés (nótese el dato), que *Colombine* tradujo y publicó en su biografía de *Fígaro* (Madrid, 1919), y que Carlos Seco Serrano incorporó a su edición de las *Obras completas*. Se titula el artículo *La ventana de una bella en Andalucía* y lleva como subtítulo *La mujer y su guitarra*¹. En su corta extensión, el texto nos ofrece en cifra y abreviatura un argumento que reaparecerá ampliado, reducido, modificado en mayor o menor medida—según los casos—, en tantas piezas de la materia de Andalucía.

Comienza Larra por ponernos en situación, con una breve descripción del escenario y del ambiente: «¿Veis esa casita, cuya fachada os deslumbra, blanqueada con cal...?» Y nos hablará—esperablemente—de la azotea y del patio, y del azahar, «la flor del oloroso naranjo», y en ese medio, el tipo inconfundible del andaluz literario y romántico, caracterizado por su indolencia y su vistosidad, dejándose llevar dulcemente de «los rayos del sol de Andalucía»:

Allí, el apacible andaluz, perezoso, dormitando, lánguidamente sentado sobre una silla rústica de madera, fuma con fruición su cigarrillo, del cual extrae y lanza al aire frecuentes bocanadas de humo. La chaquetilla, tiesa, con botoncitos plateados; el chaleco, de colores vivos; la faja de seda roja, el calzón sostenido por unos lazos de seda, la media blanca, la pechera deslumbradora, el pañuelo sostenido en el cuello por un anillo de oro, y en su cabeza, inclinado hacia un lado, el sombrero, de anchas y redondas alas, cuya copa, adornada alrededor por una cinta de terciopelo negro, se levanta en forma de pirámide. Es el andaluz. Su perro está a sus pies. goza de su embriagadora pereza. Se encierra en sí mismo, tiene conciencia de que vive, y eso le basta.

1. Mariano José de Larra, *Obras de...*, edición y estudio preliminar de Carlos Seco Serrano, Madrid, Atlas, 1960 (BAE, t. CXXX), pp. 332-333.

Pero no es en este personaje-tipo en quien quiere fijarse Larra, y a esta descripción estática sucede el meollo del cuento o esbozo de cuento que es el artículo de *Fígaro*. Del patio y la azotea pasamos a la reja, escenario privilegiado del amor, de la belleza y de la sensualidad.

Se abre una ventana con un ruido apagado en el piso bajo; no se ve ninguna luz; al amor le gusta el misterio y vive en la sombra; diríase una cárcel: largos barrotes de hierro se entrecruzan en la ventana e impiden la entrada al amante atrevido; tras la reja se ha dejado ver la hija del andaluz de lindos piecitos seductores, de pierna bien modelada, de tez morena, de ojos chispeantes y de negras trenzas, de seno levantado y palpitante, de delgado talle, que diríase va a quebrarse y que se balancea sobre las mórbidas caderas como una flor sobre su tallo; no posee la andaluza más que su amor por toda gala, pero ¡qué bella es! Su mirada de fuego es el rayo que os abrasa y os trastorna.

Al movimiento —«se abre una ventana...»— sucede el sonido, que naturalmente es el de una guitarra, el instrumento por antonomasia, y la música andaluza que es un «aire alegre y melancólico a un mismo tiempo»:

Pero escuchad. ¿No oísteis algo? Es un instrumento... de sonos agudos y graves que se suceden rápidamente; un aire alegre y melancólico a un mismo tiempo; es la tristeza de la dicha; a veces resuena sólo una cuerda, punzada por un dedo delicado; otras, son varias cuerdas que se armonizan y producen un sonido ruidoso y prolongado. Es el instrumento, es la guitarra; es el instrumento nacional, es el lenguaje de la andaluza. ¡Cómo hace hablar a esta guitarra! La oís; comprendéis ese lenguaje porque os habla al corazón, porque es el lenguaje del amor, y estuvísteis enamorados vosotros también alguna vez.

Pasa Larra a continuación de describirnos el instrumento y su sonido a presentarnos a la persona que la rasguea, ofreciéndonos su etopeya, como antes su prosopografía:

No tiene más que trece años la muchacha; ni siquiera los ha cumplido, y no tiene novio; no quiere decir esto que los jóvenes del pueblo no se hayan enterado aún de sus encantos nacientes...; pero ella ha soñado con un novio; le ha adornado con todas las cualidades del corazón, le ha prestado sentimientos fogosos, y la realidad no se ha presentado aún a sus ojos con toda la poesía de su corazón.

De noche es cuando las sombras favorecen tan dulces ensueños: ve dibujarse a su novio en la sombra; entonces alza sus ojos al cielo, y un suspiro se escapa de su seno estemecido y sus dedos afilados transmiten a las cuerdas de su instrumento las vibraciones de su corazón.

La guitarra es su intérprete, porque en el rodar de su pensamiento cree escuchar absorta la voz de su amado fantasma y la guitarra es quien le responde. La triste y suave rondeña es sustituida por la alegre seguidilla, y en su lenguaje misterioso la desatinada jácara y el rasgueo melancólico se suceden tan rápidamente bajo sus dedos como la alegría y la tristeza comparten alternativamente su amoroso éxtasis.

Los sueños de amor de la joven no se realizarán, sin embargo; su «amado fantasma», su ideal grabado en el corazón, sólo se realiza en la música, y en ella vive lo triste y lo alegre, alternativamente. Parece, un momento, que sus deseos van a cumplirse, cuando los muchachos del pueblo se acerquen hasta su reja, aunque para la bella adolescente su amigo fantasma nunca estará entre ellos:

Si llega entonces la ronda de mozos y de majos que andan dando vueltas por la ciudad cantando y tocando ante las bellas juveniles, y se detiene ante su ventana entreabierta, la joven andaluza palidece y un ligero estremecimiento de indignación sacude sus sentidos; ¡qué atrevimiento representa en ellos el venir a turbar de este modo su dulce coloquio; son testigos inoportunos que llegan a interponerse entre ella y su amigo! Ha callado la guitarra, y ella ha mirado; pero no es la inquietud de la enamorada; es la curiosidad de la mujer.

Uno de los mozos se acerca, se destaca, ¿será éste el quimérico él que esperaba?

El más atrevido de la comparsa se ha acercado de pronto; su traje le delata.

Comienza una suave tonada... pero, ¡oh, sorpresa! En el acto la joven de ojos negros ha cerrado sus párpados abrasadores; su guitarra se le escapa de las manos. “¡Virgen Santísima! –ha exclamado toda temblorosa–. ¡No era él tampoco!” Y una lágrima ardiente se ha deslizado por su mejilla. Se ha cerrado la ventana, y la alegre ronda se retira y va a dar a otros sitios la serenata y el amor.

Inevitablemente, la realidad nunca cumple la idealidad prometida. Por eso hay que seguir esperando el ideal. Y en la soledad sólo hay un consuelo: la música. La guitarra es el sustituto del amado, el símbolo de su ausencia:

Sin embargo –concluye Larra su artículo-cuento–, la muchachita llora. ¡No era él tampoco! ¡Ah, Virgen Santísima, ampara! cuando sea él de verdad, porque él vendrá, sin duda, y vendrá a esta misma ventana y allí cambiará con la joven andaluza estas tiernas palabras de amor durante la noche protectora...! La joven andaluza tiene trece años y sabe puntear en su guitarra. Él no está lejos. Entonces llorará ella de bien distinto modo, quizá entonces olvide su guitarra...

Andalucía, la muchacha andaluza, es la espera de un ideal que no llega, un deseo de idealidad, un sueño de amor inalcanzable, una utopía que está o parece estar al alcance de la mano, pero que no se llega a tocar nunca con los dedos. Es el injerto metafórico en la materia de Andalucía del viejo género europeo de la *chanson de femme*, del *Frauenlied*, del *cantar de doncella* o de la *canción de amigo* de remotos orígenes medievales: «¡Ay, cómo tardas, amigo!/ ¡Ay, cómo tardas, amado!» «Madre mía, amores tengo:/ ¡ay de mí, que no los veo!»².

LA SOLEÁ COMO SEHNSUCHT ROMÁNTICA

«La soledad –escribió G. A. Bécquer a propósito de *La soledad* de su amigo Augusto Ferrán– es el cantar favorito del pueblo en mi Andalucía»³.

La *soledad* es, pues, un tipo de cantar, o un género de canción. Bécquer no dice que sea un género andaluz, sino que es el preferido del pueblo en Andalucía. Pero Bécquer nos proporciona varias otras útiles indicaciones sobre esta *canción de soledad*.

Ésta se caracteriza por los siguientes rasgos:

- «concisión de la frase»
- «sencillez de los conceptos»

2. Margit Frenk, *Lírica española de tipo popular*, Madrid, Cátedra, 1984, pp. 126-127.

3. Gustavo Adolfo Bécquer, *Obras completas*, Madrid, Aguilar, 1969, pp. 1184-1195.

- c. «la valentía y la ligereza de los toques»
- d. «la gracia y la ternura de ciertas ideas»

Pero, sobre todo, y por encima de la variedad temática de su contenido y de la diversidad de los sentimientos expresados, lo que distingue a la canción de soledad es «una especie de vaga e indefinible melancolía que produce en el ánimo una sensación al par dolorosa y suave». Mucho más importante que los marcadores sintácticos —«conciación de la frase»—, que la construcción ideológica —«sencillez de los conceptos»—, que los rasgos formales —«la valentía y la ligereza de los toques»— o temáticos —«la gracia o la ternura»—, es el tono y el efecto en el receptor, esa «vaga e indefinible melancolía».

En realidad, el mundo temático de la *soledad* puede ser muy variado, y no por necesidad ha de ser siempre triste:

... lo mismo al reír que al suspirar, al hablar del amor que al exponer alguno de sus extraños fenómenos, al traducir un sentimiento que al formular una esperanza, estas canciones rebosan en una especie de vaga e indefinible melancolía que produce en el ánimo una sensación al par dolorosa y suave.

El tema, en efecto, puede ser alegre o triste, y expresar esperanza o desilusión, risa o suspiro, pero lo definitorio es la «vaga e indefinible melancolía». Por eso añade Bécquer: «En mi país, cuando la guitarra acompaña la soledad, ella misma parece como que se queja y llora».

El propio Ferrán insistiría en esta mezcla de alegría y tristeza que caracteriza este tipo de canción: «En cuanto a mis pobres versos, si algún día oigo salir uno de ellos *de entre un corrillo de alegres muchachas, acompañado por los tristes tonos de una guitarra*, daré por cumplida toda mi ambición de gloria...»⁴.

Las palabras de Bécquer, al igual que las de Ferrán, son de 1861. Años más tarde, en 1881, otro andaluz, Antonio Machado y Álvarez, se referirá a las soledades, en su célebre *Colección de cantes flamencos*⁵. Para *Demófilo*, ya las soledades no son un canto popular, sino cante flamenco, «género poético —dice— predominantemente lírico, que es, a nuestro juicio, el menos popular de todos los llamados populares; es un género propio de cantadores...» Pero en las «*soledades*, llamadas también *soleares* y *soleás*» flamencas predomina también el sentimiento de «melancólica tristeza». Es más, nos advierte *Demófilo* que «aunque todas las coplas de cuatro versos pueden cantarse por aire de *soledad*, los maestros no gustan emplear más que las letras tristes...» Advertencia ésta que repetirá sólo unas líneas más abajo: «Distínguense, pues, sólo las *soledades* de cuatro versos de las *rondeñas* o *malagueñas*, en que los cantadores buscan para las primeras las letras más tristes...» Lo que caracterizaba, pues, la soledad flamenca no era la métrica, sino el tono y el sentimiento: podía haber soleares de tres o de cuatro versos; y no toda copla de tres —es decir, la soleá en sentido métrico— o cuatro versos —es decir, la copla común romanceada— era un canto de soledad.

4. Las cursivas son mías (E. B.).

5. Cito siempre por mi edición, Antonio Machado y Álvarez, *Colección de cantes flamencos...*, Sevilla, Portada Editorial, 1996.

Soledades (1903) se titulará, treinta y dos años después del libro de Ferrán, el primer libro de Antonio Machado. Su hermano Manuel, en el poema "Elogio de la solear" (*Cante hondo*, 1912) dejará escrito:

Canto de soleares,
hondo cantar del corazón,
hondo cantar.
Reina de los cantares.
Madre del canto popular.
Llora tu son,
copla sin par.
Y en mi vacío corazón
se oye sonar
el *De profundis* del bordón...
Llora, cantar⁶.

Proliferaron los libros que llevaban la palabra *soledad* o *soledades* en su título: *Soledades* (1878), de Eusebio Blasco, probable antecedente de las *Soledades* de Machado; *Soledad* (novela, 1884), de Francisco Martín Arrúe (que fue amigo de Demófilo y colaborador en las tareas del Folk-Lore); *Soledades en vuelo* (1945), de Pedro Pérez Clotet... El mismo Estébanez Calderón adoptó el pseudónimo de *El Solitario* de cierto elogio que hizo de la soledad⁷. Para Guillermo Díaz-Plaja, el sentimiento de soledad es un rasgo constitutivo del Romanticismo:

Acaso la característica más radical del Romanticismo —escribe— consista en el choque dramático entre el yo (subjetivo) poético y el mundo (objetivo) que le circunda... Ser romántico consiste en sentirse aparte de la vida normal y suspirar por ella, sin deseársela en el fondo⁸.

La soledad era un sentimiento contradictorio, pero era también un sentimiento internacional. De ninguna manera era un sentimiento andaluz, ni tampoco flamenco. El flamenco había sido el resultado de una fusión entre el Romanticismo y la canción popular. Ésta acabó orientalizándose, agitanándose, adoptando un aire bohemio y marginal, tanto en lo musical como en lo literario. La soleá flamenca, la soledad andaluza, fueron también fruto de esta fusión. La canción de soledad había existido siempre, desde la canción de amigo o *chanson de femme* medievales, pero ahora la soledad adquiría un nuevo sentido con el Romanticismo. La soledad romántica no es una mera *Einsamkeit*⁹, y ésta no es la traducción que conviene; la palabra alemana que realmente da idea de este sentimiento de soledad romántica es

6. Manuel Machado, *Poesías completas*, edición de Antonio Fernández Ferrer, Sevilla, Renacimiento, 1993, p. 202.

7. «Jamás lleva acompañante alguno, ni se le conoce amigo viviente; lo que unido con el elogio que días atrás escribí sobre la *Soledad*, hizo que la tertulia le llamase el *Solitario*, cuyo apodo al fin concluyó por adoptar él mismo...» (Serafín Estébanez Calderón, *Obras completas*, edición de Jorge CAMPOS, Madrid, Atlas, 1955, BAE LXXIX, vol. II, p. 462).

8. Guillermo Díaz-Plaja, *Introducción al estudio del Romanticismo español*, Madrid, Espasa Calpe, 1953, pp. 53 y 55.

9. Cfr. Karl Vossler, *Poesie der Einsamkeit in Spanien*, München, Bayerischen Akademie der Wissenschaften, 1935-1938. Hay traducción española: *La soledad en la poesía española*, Madrid, Visor, 1999.

Sehnsucht, término, según Aguiar e Silva, «difícilmente traducible, que significa la nostalgia de algo distante, en el tiempo y en el espacio, a que el espíritu tiende irresistiblemente, sabiendo sin embargo de antemano que le es imposible alcanzar ese bien soñado»¹⁰. Ahora bien, el equivalente exacto de esta palabra alemana, *Sehnsucht*, es la *saudade* portuguesa, la *soidade* gallega, la *solitude nostalgique* del francés¹¹, las soledades andaluzas o las *soleares* flamencas.

La mezcla de alegría y tristeza, verdadera *concordia discors* del alma romántica, reflejaba la tragedia de la *ironía romántica*: «La poesía romántica –resume Fritz Martini– anhelaba encerrar todos los temas y todas las formas en nunca concluida evolución; era a la vez universal e individual, fantástica e irónica. Al abolir los límites y las leyes de la experiencia objetiva, dando al genio y a la fantasía un infinito campo de acción, otorgaba al alma individual el libre dominio sobre las cosas y la capacidad para jugar ilimitadamente con los asuntos, los humores y la propia personalidad. Así se formó la *ironía romántica*, detrás de la cual se escondía una tragedia: la admisión de que lo infinito no puede ser vivido ni agotado en nuestra limitada realidad»¹². Esta contradicción irresoluble llevaba fatalmente al sentimiento de nostalgia elegíaca, o de soledad nostálgica, o de *Sehnsucht*. Por eso Friedrich Schlegel declaraba:

Nur in der Sehnsucht finden wir die Ruhe... Ja, die Ruhe ist nur da, wenn unser Geist nicht gestört wird, sich zu sehnen, wo er nichts Höheres finden kann als die eigene Sehnsucht.

(Sólo en el anhelo nostálgico encontramos el reposo... Sí, sólo se da el reposo cuando a nuestro espíritu no se le veda anhelar y buscar donde pueda tal vez encontrar algo superior a su propio anhelo)¹³.

Luego, naturalmente, este sentimiento romántico de la *Sehnsucht*, se coloreará de tonalidades locales, de diferencias lingüísticas y dialectales (soledades, saudades, soidades, soleares...), de adaptaciones ambientales, de matices geográficos¹⁴. Y Rosalía dirá:

Campanas de Bastabales
cuando vos oio tocar
morrume de soidades.

Del mismo modo que la anónima copla flamenca canta:

10. Vitor Manuel de Aguiar e Silva, *Teoría de la literatura*, versión española de Valentín GARCÍA YEBRA, Madrid, Gredos, 1975.

11. Cfr. Elena Balan-Osiac, *La solitude nostalgique dans la poésie roumaine, espagnole et portugaise*, Bucarest, Editura Minerva, 1977.

12. Fritz Martini, *Historia de la literatura alemana*, traducción de Gabriel Ferrater, Barcelona, Labor, 1964, p. 321.

13. *Ibíd.*

14. Para la *Sehnsucht* en la poesía culta española del Romanticismo, véase Victoria León, «El estudiante de Salamanca y el Canto a Teresa: la *Sehnsucht* titánica de Espronceda», en *Revista de Estudios Extremeños*, t. LIX, III (2003), pp. 1017-1036. La *saudade* en Rosalía ha sido estudiada por diversos autores: véase, por ejemplo, Xesús Alonso Montero, *Rosalía de Castro*, Madrid, Júcar, 1972, pp. 65-68, y Marina Mayoral, *La poesía de Rosalía de Castro*, Madrid, Gredos, 1974, pp. 197-210. Para la *saudade* como *Volkgeist* de Portugal, véase Teixeira de Pascoaes, *Arte de ser português*, Lisboa, Assírio Alvim, 1998.

A mí me gusta escuchá
las campanas de las monjas
cuando me voy a acostar.

La soledad o *Sehnsucht* romántica desemboca en la pena inmotivada, gran protagonista no sólo de la copla andaluza, sino de la entera *materia de Andalucía*¹⁵. Es el argumento sin argumento, es la pena porque sí, por algo indefinible, tal como acertó a expresarla Manuel Machado en un poema, "La Pena", de su libro *Cante hondo*, de 1912:

Mi pena es muy mala.
porque es una pena que yo no quisiera
que se me quitara.

Vino como vienen,
sin saber de dónde,
el agua a los mares, las flores a mayo,
los vientos al bosque.

Vino y se ha quedado
en mi corazón,
como el amargo en la corteza verde
del verde limón.

Como las raíces
de la enredadera,
se va alimentando la pena en mi pecho
con sangre e mis venas.

*Yo no sé por dónde,
ni por dónde no,
se me ha liao esta soguita al cuerpo
sin saberlo yo*¹⁶.

Y una de las coplas recogidas por su padre, Machado y Álvarez, decía, con mayor concisión:

¡Qué grande es la pena mía!
Que me he caído en un poso
y no encuentro la salía¹⁷.

Como la muchacha andaluza de Larra, como la Soledad Montoya de Lorca, las canciones de soledad expresan la angustia por el ideal inalcanzable, por la rudeza de lo real, por que el mundo sea así, finito e infinito, doloroso y alegre. Menos flamenco, más filosófico, hubo de decirlo el Antonio Machado de *Nuevas canciones*:

15. Trato de esto más detenidamente en mi libro, *La materia de Andalucía. El 'ciclo' andaluz en las letras de los siglos XIX y XX*, Sevilla, Fundación José Manuel Lara, 2003, col. Universitaria, núm. 3.

16. Manuel Machado, *Poesías completas*, p. 217.

17. p. 137

Hora de mi corazón:
la hora de una esperanza
y una desesperación¹⁸.

Pero resumamos lo dicho. En el ámbito de los cantes flamencos, la palabra *soleá* o, en plural, *soleares*, es polisema y puede referirse a tres realidades distintas.

a. En primer lugar, las *soleares* como un estilo musical específico o *palo* del flamenco. A su vez, con notables variantes locales (soleares de Triana, de Alcalá, de Utrera, de Córdoba, de Jerez...) ¹⁹.

b. En segundo lugar, la *soleá* como forma métrica, que no es estrictamente sino la tercerilla asonantada (la cual, como señaló acertadamente Hugo Schuchardt, procede de la cuarteta romanceada o copla, forma común de la poesía popular en toda Europa, por la eliminación, normalmente, del primer verso) ²⁰.

c. En tercer lugar, la *soleá* como tema y tono, el sentimiento de soledad nostálgica romántica (*Sehnsucht*), y que puede expresarse a través de cualquier forma métrica: la *soleá*, la copla, e incluso por la seguiriya gitana o playera: «Ar campito solo/ me voy a yorá./ Como tengo yena e penas el arma/ busco soleá» ²¹.

Es esta última acepción la que nos interesaba aquí. «*Soledad*—escribe Schuchardt en 1881—define un estado de ánimo cargado de añoranza, enamoramiento y aflicción en soledad y lontananza, y por ende un poema compuesto en esta disposición» ²². Este sentimiento romántico de soledad penetró en los cantes flamencos, pero, como tal sentimiento, abarcó muchos otros géneros literarios. Era un rasgo de época, no exclusivo ni original de los cantes flamencos. Era la *saudade* convertida en *soleá* andaluza y agitanada, era la *Sehnsucht* que mencionaba Schlegel, trasplantada a los campos y ciudades de Andalucía. No hay que ver en esto demérito o merma de la originalidad del flamenco; al contrario, es buena prueba de su universalidad, en la medida en que supo apropiarse y dar nueva forma y estilo a las preocupaciones e inquietudes humanas en una coyuntura histórica determinada. En la medida en que el viento flamenco sopló en la misma dirección en que lo hacía por, al menos, toda Europa, si no ya por todo Occidente.

18. Antonio Machado, *Poesía y prosa*, edición crítica de Oreste MACRÍ, Madrid, Espasa Calpe, 1989, t. II, p. 636.

19. Vid. Francisco Gutiérrez Carbajo, *La copla flamenca y la lírica de tipo popular*, Madrid, Cinterco, 1990, t. II, p. 992, que menciona unas cuarenta modalidades diferentes.

20. «... considero que el terceto español *aba* es, al igual que el italiano, una reducción de la cuarteta.» (Hugo Schuchardt, *Los cantes flamencos*, edición, traducción y comentarios de Gerhard Steingress, Eva Feenstra y Michaela Wolf, Sevilla, Fundación Machado, 1990, p. 64).

21. *Colección de cantes flamencos...*, ed. cit., p. 195.

22. Op. cit., p. 62.