

REVISTA DEL NOTARIADO
Colegio de Escribanos de la Capital Federal

TRES CIUDADES EUROPEAS Y SU MÚSICA POPULAR: PARÍS - ROMA - MADRID(*) (768)

Nota

JORGE NIÑO VELA

PARÍS

Se dice que la música, entre todas las artes, es la que engendra cabalmente el lenguaje del alma. Y esta afirmación se hace más auténtica y más veraz si juzgamos a la música dentro de las fórmulas estilísticas de una canción popular. Vive en el corazón del pueblo, es fiel reflejo de un ambiente ciudadano, y, lo que es más importante, puede llegar a reflejar la idiosincrasia de una raza con perfiles definitivos. Y si de París, de Roma o de Madrid se trata (ya que éstas son las ciudades elegidas para ser reflejadas por medio de sus canciones), las características de cada una de ellas aparecen más perceptibles, al punto de hacerse inconfundibles sus orígenes. Si París nos descubre con sus canciones sus sentimientos apasionados, su gracia intencionada o picaresca o las tendencias románticas que alientan, por lo general, la inspiración de sus autores, Roma nos brinda con su música popular el encanto de la melodía, de la nostalgia o del ensueño que sobrevive en las tonadas de nuestra época, como un delicado mensaje de los trovadores toscanos de los siglos pasados. Por último, Madrid sitúa en la música de sus canciones populares, la riqueza del ritmo, de la gracia y de la alegría.

Esta exposición sobre la canción popular como reflejo de las tres ciudades mencionadas -París, Roma y Madrid- dará comienzo con un pequeño análisis sobre los orígenes del género en lejanas épocas de la capital francesa.

Nadie conoce, a ciencia cierta, a cuándo se remontan las primeras manifestaciones musicales. Tal vez los hombres de la prehistoria, aun antes de existir la escritura, guiándose por signos, hayan cantado o ejecutado melodías en algún instrumento rústico en lo que hoy es Francia, Italia y España.

Pero lo que nunca sabremos es qué cantaban o qué tocaban, ya que resulta imposible encontrar indicios de esos primitivos ecos melódicos. Pero si pensamos que aun las tribus salvajes más antiguas se regocijaban con sonos y modulaciones rítmicas, es lógico por ello suponer que los hombres prehistóricos de esas regiones de Europa cantaban y bailaban al compás de algún sonido extraño precursor de la música.

Para el que ha conocido París -y también para quien no ha colmado su sueño de llegar hasta la Ciudad Luz-, nada resulta más atrayente, nada más evocador que las canciones francesas cuyas melodías se esparcen

REVISTA DEL NOTARIADO
Colegio de Escribanos de la Capital Federal

por el mundo con rapidez inusitada, como un perfume que dispersa su esencia confundiendo a los públicos de las más diversas lenguas en un mismo deleite espiritual. Y es que la canción francesa, ya sea con aire de madrigal, ya con tono épico o heroico, o bien con un conmovedor matiz pasional, en su marcada evolución hacia las características que ofrece hoy, nos llega como un regalo para el espíritu; como un recuerdo romántico comúnmente expresado por estrofas poéticas, levemente sentimentales, que convierten a estos temas en persuasivos poemas cantados. Por ello, para traducir con propiedad estas canciones, se hace necesario aún más que la voz, el don de expresar toda la ternura contenida en ellas, manifestando con rigurosa espontaneidad todo lo que de candoroso o picaresco se esconde en un sentimiento; todo lo avasallante y seductor, como lo delicado y armonioso...

La canción popular francesa tiene su sede principal en París. Le dieron realce e importancia figuras de nuestro tiempo -o cercanas a nuestro tiempo-, como Paulette Darty, Paulus, Yvette Guilbert, Mayol, Fragson, Polin, Dranem, Mistinguett, Chevalier, Lucienne Boyer, Jacqueline François, Charles Trenet, Edith Piaf, Yves Montand o Gilbert Becaud, entre muchos más. Y ellos no han sido más que simples continuadores de una tradición que surge de la Edad Media y se desarrolla en épocas subsiguientes, con la presencia de algunos trovadores, como Gringoire o François Villon que, improvisando con sus laúdes versos y melodías, crearon el encanto particular que ostenta la canción francesa de corte popular; aquella que habría de proporcionar una fisonomía propia a ciertos barrios de París.

Actualmente Paname (como se llama en "argot" a París), todo lo circunscribe a una canción, que lo mismo nos habla de un romance amoroso, como de un recuerdo teñido de nostalgia, o nos seduce con la gracia picaresca y ligeramente intencionada de algunas letrillas, particularmente las que hicieron famosas los siempre recordados Mistinguett y Chevalier, auténticos símbolos de París.

La canción francesa es, al margen de ello, la expresión popular de una época, de un estilo, de un modo de ver las cosas; de querer, de divertirse, de filosofar, según la opinión de un profano amante de la música, como de un artista o de un poeta. Por ello las letras que animan estas canciones no tienen nada que ver con la literatura. Y solo respaldan sus bases de éxito en la gracia o en la emoción con la cual puede haber sido concebida. Es el sentimiento de la calle; es el palpitar de la ciudad. Por ello, para lograr un a canción de seductora atracción en París, son necesarios un corazón y cierta ingenuidad verbal, pero auténtica, así como una natural espontaneidad para escribir la música; una música que deberá conquistar por igual a todos los públicos del mundo. Así los contingentes populares de todos los barrios, llegarán a emocionarse al reconocer su acento, su pensamiento y su lenguaje.

Se dice también que la canción de París es artículo de lujo, porque es inimitable. Es, como los perfumes franceses, que no resisten ni admiten una falsificación. Engendran "ese no sé qué" esencial que cautiva por

REVISTA DEL NOTARIADO
Colegio de Escribanos de la Capital Federal

igual a los que ignoran como a los que dominan el idioma. Basta con su tonada, ligera o sentimental. Es como un legado que París envía a través de los siglos y que ofrece, en su recorrido en el tiempo, su lógica transformación. A ella no la anima el folklore; su encanto reside en que se rejuvenece y se renueva cada día. Y si la ubicamos, según las épocas, los ejemplos lo dirán. Tomemos primeramente, una simple canción "Le tamborineur". Es una alegre marcha que data posiblemente del siglo dieciocho. Trata de reflejar un desfile que gradualmente se acerca y se aleja hasta perderse. Bizet la evocó en un pasaje de "La Arlessienne" y tal vez Debussy la tomó como modelo para concebir "Fiesta", el segundo tema de sus "Nocturnos".

También la canción francesa se impone según el lenguaje infantil. Coros y rondas se han cantado y se continúan cantando en los barrios populares y en los paseos públicos de la ciudad. Canciones populares, canciones escolares, llenas de candor juvenil, de inimitable gracia como "Frère Jacques" o "La Mère Michel".

Año 1830. Se inicia el auge de la etapa romántica. Reinan en los ambientes de París las melodías y los valeses de Chopin. Ellos sobrepasan los límites de lo popular para ubicarse en la música culta. Sin embargo, el pueblo los adopta y los canta. Sueña con ello al unísono de su creador, el artista, el pianista y el compositor incomparable, cuya vida, dolorosa y romántica se comenta en París, vinculándosela a la de la ya célebre George Sand. Pero la música de Chopin, tan solo popular por su pegadiza y cautivante melodía, no se sobrepone al encanto de la canción. Y años más tarde, compositores graduados en el Conservatorio han de regocijarse con la creación de numerosas páginas vocales. Algunas de ellas bordean lo popular y alcanzan una difusión -dentro de su época- muy notable. Recordemos "Plaisir d'amour", de Martini, que comienza diciendo: "El placer del amor dura un instante; las penas de amor duran toda la vida". O bien la fresca de otra canción, "La Cigale", una de las más popularizadas en su época, perteneciente a Emmanuelle Chabrier, que repite en su estribillo: "La Cigale, la Cigalon, chante mieux que le violon"...

Si en la historia de la música, en lo referente a París, existe una época rica en verdad, que propicia el desarrollo de este arte, esa etapa se ubica en el siglo XIX. La "Música culta", al dejar un tanto en el olvido el verbo de los compositores clásicos, brinda un auge inusitado a la ópera -un género que se hace el preferido-; lo que permite una enorme difusión a determinadas partituras líricas de Gounod, Berlioz, Délibes, Massenet y Saint-Saëns. La producción sinfónica toma también un vuelo intenso. Y en lo que concierne a la música romántica -tan propicia a los gustos de esa época- se hacen especialmente notorias las obras y actuaciones en París de Liszt y Chopin. Luego, y ya lindando con las postrimerías del siglo pasado, la sensacional aparición de Debussy y de Ravel quienes aportaron con sus fórmulas renovadoras un luminoso amanecer para las tradiciones musicales francesas. También en esta etapa -especialmente la que sitúa en Francia a mediados del siglo XIX el apogeo del Segundo

REVISTA DEL NOTARIADO
Colegio de Escribanos de la Capital Federal

Imperio- un compositor germanojudío, radicado en París, asimilando una espiritualidad muy parisense, comienza a adquirir celebridad como autor de operetas: es Jacobo Offenbach. Se popularizan sus obras: "Barbe Bleue", "La Perichole", "La Belle Hélène", "Orfeo en los Infiernos", "La vie parisienne" y muchas otras, que presentan como números sobresalientes de repercusión popular, aires de can-can, cuadrillas, lanceros, polkas y vales. Estas obras y sus melodías, que gozaron de las preferencias de Napoleón III y de la Emperatriz Eugenia de Montijo, anotaron una decidida influencia en la transformación lograda por las canciones populares francesas, las que recogen estos ritmos alegres lo mismo que la nostálgica melodía de un vals. El vals romántico, el vals francés, bien diferente al que importado de Viena se divulga también en París. Pero detengámonos a analizar las primeras: las tonadas de alegre y pegadizo ritmo. Se insinúa al comienzo de la "belle-époque". Asistimos acaso a la agonía del romanticismo para dar paso a la etapa galante -frívola, si se quiere-, pero que nos deslumbra por la gracia y la espiritualidad. La canción francesa no ha perdido por ello su tono evocativo ni su sutileza, y en los café-concert de 1900 alternan los cuplés de letras picarescas con los vales apasionados, que surgen como una última mirada hacia la etapa romántica...

Triunfan en ese comienzo de nuestro siglo diversas figuras -tanto en el café-concert como en el music-hall- llamadas a forjar el mito de las noches galantes de París, con su irrefrenable alegría. Se imponen en los escenarios Yvette Guilbert, una graciosísima cultora de la canción picaresca; Dufresny, Fóscolo, Mayol, Dranem, Georgel, Polin y otros. Son todos ellos los embajadores de la risa prefabricada, de la travesura, de la zafaduría bien utilizada, con ingenio, con desenfado, con alegría y "esprit". Y por tales medios, las canciones que interpretan estos artistas se hacen rápidamente populares. Monsieur Willy, cronista musical de la época, en ese entonces marido de Colette, anotaba como una creación sin precedentes la que realizaba Yvette Guilbert, a su concepto "dueña de una modalidad y un arte prodigioso", de una canción titulada "Remise ton vaporisateur". Su letra, salpicada de picardía se fusionaba admirablemente al chispeante ritmo, insinuante y pegadizo, de la música, y en esta canción la famosa "vedette", utilizaba un pulverizador con el cual perfumaba al público masculino, de edad madura, cantando con su habitual gracia y su eterna sonrisa: "Remise ton vaporisateur".

La canción que acabamos de escuchar es, indudablemente una de las más ingenuas en su esencia, a pesar de la gracia intencionada de su letra comparada con otras tonadas de la época, que por su audaz contenido la censura se propuso prohibir, sin poder lograrlo nunca. ¡No podía, evidentemente, conspirar contra la alegría y la gracia de París!

En esos años, Polaire era otro de los cantantes que hacía rápidamente muy populares las canciones que entonaba en el escenario de La Scala, un centro de diversión nocturna que rivalizaba en París con los célebres espectáculos que ofrecían El Dorado y el famosísimo Ba-Ta-Clan, dirigido por Mme. Rasimí. Tanto en estos escenarios como en el

REVISTA DEL NOTARIADO
Colegio de Escribanos de la Capital Federal

Moulin-Rouge, se interpretaban canciones que hoy sitúan, positivamente, toda una época; por ejemplo, "Viens Poupoule" o esta otra que contribuyó a la fama y a la atracción que despertaban las veladas del Moulin-Rouge: "La Mattchiche".

Mientras el sector alegre del público, que asistía en París a tales representaciones, en otros centros de diversión, famosas "diseuses" como Henriette Dartéle, Mme. Dufay, Mlle. Bonnaire, y en forma muy especial, Paulette Darty, deleitaban sus auditorios con la interpretación de canciones populares de tono sentimental; generalmente con ritmos de valeses, tan en boga en los ambientes cultos de París de 1900. De todas estas figuras mencionadas, corresponde destacar a Paulette Darty. Se dice que ella cantaba los famosos valeses de la "belle époque" con una expresión realmente conmovedora. Y en cuanto al aspecto vocal, por la dulzura de su acento, se la llamaba "la diseuse de la voz de cristal". Escuchemos uno de estos famosos valeses que cantaba Paulette Darty, en la voz de una joven cantante de la actualidad, Mathé Altéry, que ha logrado poner nuevamente en boga estas viejas canciones en los centros nocturnos de París. La canción se titula: "¡Oh, la troublante volupté!", con música de Barde, y es una auténtica representación de la canción sentimental que gustaba en París en 1900.

Corre rápidamente el calendario de París. Con sus hojas esparcidas al viento, se alejan también los años de la "belle-époque". La guerra de 1914 ha extendido un velo sobre los lugares de diversión de las principales capitales europeas. Y pasada la contienda, de la cortina de humo que ha dejado la guerra, va surgiendo la fisonomía de París, en una etapa en la cual se lucha por olvidar la tragedia bélica y devolver a la capital francesa su optimismo y su ritmo perdido. El bagaje de ilusiones se vuelca en las canciones populares. Y en los escenarios frívolos, triunfan dos artistas de inmensa atracción: una "vedette", Mistinguett, quien en sus comienzos cantaba en El Dorado, presentándose como una "gommeuse" parisiense, y un "chansonnier" que evidencia singular gracia, elegancia y simpatía: Maurice Chevalier. Ambos están llamados a un éxito permanente y aparecen aptos para brindar un renovado esplendor a la canción francesa. Mistinguett deja de lado el tono picaresco de sus canciones y aborda lo sentimental: Maurice Yvain escribe para ella una canción que habrá de hacerse popular en todo el mundo: se inspira en un personaje de una novela de Carco y se titula: "Mon homme".

Las crónicas a raíz de la reciente muerte de Maurice Chevalier, a los 83 años de edad eximen de detallar su carrera artística. Fue un ídolo permanente, un símbolo de París -lo fue y lo será siempre- y de su voz surgieron canciones populares que resumían, en una línea melódica y con un tono elegante, la picardía, la espiritualidad, la palabra apasionada o la frase evocativa, que anteriormente habían brindado especial significación a la canción popular francesa. Con Chevalier surge y toma auge la canción de boulevard. Y especialmente, las que pertenecen a la década de 1920, adquieren un sabor de época muy especial, como

REVISTA DEL NOTARIADO
Colegio de Escribanos de la Capital Federal

aquella en ritmo de shimmy que nos habla del muchacho de París que no puede vivir sin amor: "Je n'peux pas vivre sans amour".

Los años posteriores a la década del veinte traen aparejados problemas para toda Europa. Se vislumbra la inminencia de otra guerra. Es período decadente que ensombrece el espíritu. La canción francesa apaga su voz. Una nueva tendencia ha de impulsarla en el futuro. La canción de París traduce los dolores y la realidad de la vida: como ocurrió con el teatro y el cine.

En las "caves" de Saint-Germain-des-Prés, dentro del núcleo que forman diversos literatos y poetas existencialistas, Pierre Mac-Orlan escribe letras para diversas composiciones que destina a Juliette Greco. Sus canciones, en su mayoría, son ásperas, descarnadas; pero perfilan a un autor de una personalidad recia y sincera. Los versos describen la historia de seres perdidos en una mísera moral, inspirados en la realidad.

Sin embargo, el tono apasionado y apasionante de las canciones de París sobrevive en el espíritu de los autores parisienses, y las canciones nuevas surgen del suburbio, de los barrios alejados. El amor -¡el eterno tema del amor!- vibra con irrefrenable fuerza y es motivo candente para piezas que habrán de formar el repertorio de Edith Piaf, a quien el concepto popular denomina: "El gorrión de París". Edith Piaf, con su voz palpitante de fuerza, de amor, de hondura dramática, convierte en estribillos populares a diversas canciones, como "¡Mon Dieu!", "La ville inconue", "Non, je ne regrette rien!", "Barvo!", "La belle histoire d'amour". Los textos pertenecen a prestigiosos autores contemporáneos y acaso no podrían ser traducidos a otro idioma. Es en francés como adquieren su total e inconfundible significación. ,En "¡Mon Dieu!", Edith Piaf, dice: "¡Dios mío! Déjalo conmigo un poco más. Es el hombre que necesito. Aunque solo sea un día, dos días, ocho... Los bastantes para amarnos, para hablarnos, para recordar. Los bastantes para consumirnos con el sufrimiento..."

Hemos visto como Edith Piaf llegó a brindar en París un nuevo acento a la palabra cantada, ahondando en el sentimiento popular. En base a ello, al tono fuertemente dramático y al aliento humano de las canciones que forman su repertorio, poetas y literatos consagrados se deciden a escribir letras para nuevas canciones populares: Jacques Prévert conquista un éxito rotundo con "Les feuilles mortes"; Marguerite Monnot, con "Les blouses blanches", así como otrora Willemetz creara las letras para las canciones de Chevalier.

Años posteriores aportaron nuevos laureles a la canción popular francesa, Charles Aznavour, Gilbert Bécaud, Sacha Distel. Y en la actualidad, algunos compositores jóvenes, surgidos del anonimato, abocados a escribir las tonadas modernas, salpicadas de gritos de rebeldía; canciones que los parisienses, con acertado criterio, denominan "les chants sauvages" de la actual generación.

ROMA

REVISTA DEL NOTARIADO
Colegio de Escribanos de la Capital Federal

Italia ha dado siempre excepcional importancia a la canción popular. Prueba fehaciente de ello son los festivales que se realizan anualmente en San Remo para seleccionar y premiar a las mejores canciones, certámenes que hoy se consideran como una honrosa tradición y que son celebrados ampliamente con una trascendencia universal. Composiciones e intérpretes alcanzan, gracias a ellos, fama internacional.

A la juventud italiana le gusta evadirse de lo cotidiano, vivir, soñar alejarse de la realidad que preocupa a los mayores. Y por obra y gracia de ese sueño, situarse en un rincón del corazón y regocijarse con el encanto que ofrecen en Italia las dulces canciones de amor.

Si la casualidad nos enfrenta con una cantina perdida en alguna callejuela romana, escucharemos con seguridad alguna canción que nos hará partícipes de su melodía. Esa música nos llegará como una brisa que nos hará aspirar el aire de las ciudades italianas.

Italia, con sus ambientes cultos, ostenta el linaje de su historia, su lirismo, su ciencia y su arte. En la eternidad del romance de Dante y Beatriz vive siempre un eco melódico que lo acompaña. Y a no dudarlo que alguna vieja canción habrá acompañado en su inspiración creadora las maravillas de Leonardo, la visión astral de Galileo o el cincel mágico de Miguel Ángel.

Un ejemplo de lo expuesto, lo demuestra la vida del ya desaparecido cantante florentino Carlo Buti. Se dice que en su juventud fue aprendiz de orfebre y que mientras trabajaba sobre alhajas de oro y plata, cantaba alegremente, sin pensar que se convertiría en uno de los más auténticos y populares trovadores modernos de la región toscana, colocándose luego entre los cantantes populares de mayor fama internacional.

La canción italiana, especialmente en Roma, traduce esa predilección melódica tan característica del peninsular, y se adapta, en determinados casos, a diversos ritmos bailables en boga; lo que le adjudica un renovado hechizo, resultando de arrobadora atracción para los públicos más diversos. Y otra particularidad del romano: es tan devoto de la melodía, que hasta llega a convertir ciertos fragmentos de óperas en canciones populares. Tomemos el caso de "Rigoletto" o de "L'elisir d'amore". ¿Qué romano del pueblo no tararea a la par que el musicólogo culto, la pegadiza melodía de "Questa o quella", "La donna e'mobile" o "Una furtiva lágrima"?

La canción popular de Roma es así: no tiene un carácter propio porque recoge influencias de las típicas serenatas napolitanas o de las viejas melodías florentinas, para forjar con ellas el acento cálido de una canción que será siempre apasionada, melódica, ligeramente nostálgica o romántica, como puede serlo un mensaje de amor, o puede comunicarlo, al despedirnos de una visita a la Ciudad Eterna, la ya también eterna melodía de "Arrivederci, Roma!".

En Roma romance y música se fusionan con facilidad. Y es por ello que por todas partes nos llegan los ecos de alguna canción tradicional o en

REVISTA DEL NOTARIADO
Colegio de Escribanos de la Capital Federal

boga. Cantantes líricos como Beniamino Gigli y Tito Schipa las incorporaron a sus repertorios. Los jóvenes las tararean por las calles, las cantan en las noches estivales, durante los paseos de enamorados por los jardines de la Villa Borghese; los chicos las escuchan luego de introducir una moneda en las máquinas fonográficas de los bares y de las típicas "trattorias" italianas. Y aun en cualquier cantina o restaurante un ciudadano o un turista está próximo a sentir el impacto nostálgico que le despierta alguna melodía, máxime si la canción es entonada por algún cantante callejero -en muchos casos, ciego- que interpreta, con voz muy armoniosa algún estribillo poético, que nos recuerde a Roma o a un amor.

MADRID

Hacer referencia a lo que canta Madrid -y en especial a lo que canta España-, exige primeramente, analizar las características esenciales de la sensibilidad del pueblo. Y el pueblo español es de los que todo lo expresa cantando: los andaluces cantan a la Virgen, con sus conmovedoras saetas; al Jesús del Gran Poder, en las horas angustiosas que vive Sevilla en Semana Santa; dedican coplas a la Petenera o a La Parrala, como a otros personajes de leyenda... Y los madrileños cantan a la alegría, al amor, a la destreza de los toreros en la fiesta brava. También cantan a sus barrios y a todos los personajes típicos: al rey como a la reina, a la maja y al chispero. Y si de acontecimientos históricos se trata, Madrid ha cantando también en ocasión de bodas reales, como a la muerte de una soberana. Sin remontarnos mucho al pasado, aún recordamos las coplas con las cuales los madrileños lloraron la muerte de la reina María de las Mercedes, esposa de Alfonso XII, cuando se cantaba por todos los barrios de Madrid:

*¿Dónde vas, Alfonso XII?
¿Dónde vas, triste de ti?
-Voy en busca de Mercedes, que ayer tarde no la vi.
Merceditas ya se ha muerto;
muerta está que yo la vi.
¡Cuatro Duques la llevaban
por las calles de Madrid!...*

Ahora bien: antes de hacer historia sobre los orígenes de la canción popular española, corresponde anotar que las características que la hacen en Madrid ya definitiva se manifiestan a través de un género que, en su esencia, es copla con aires de viejo romance, que toma su inspiración ya en la poética de Andalucía, como en el donaire, en la gracia y en el garbo madrileño. Generalmente, adquiere en Madrid el tono del cuplé sentimental, o lo que es aún más accesible el ritmo de un alegre pasacalle, del schotis o del pasodoble. De ahí que la temática de la canción madrileña tenga un sabor popular, y lo que relatan sus versos

REVISTA DEL NOTARIADO
Colegio de Escribanos de la Capital Federal

sobre fracasos sentimentales, historias de toreros, como evocativos romances de majas y chisperos, o de lo que ocurre o ha ocurrido en barrios tradicionales, penetra fácilmente en el corazón de quienes saben conmoverse con esta música y con estas canciones concebidas con sinceridad y sencillez. Porque todas las canciones populares españolas llevan en su entraña la hondura y la sinceridad del español, y sus cadencias autóctonas resultan algo así como un embrujo que atrae y entusiasma.

En Madrid la canción popular posee indudablemente su ambiente propicio. Todos la llevan en sus labios y en su corazón. Y si al prestigio ganado por algunas de sus más famosas intérpretes hacemos mención, vale la pena preguntarse: ¿Fueron tales "estrellas" las que hicieron célebres a estas canciones, o fueron las canciones las que dieron renombre y popularidad a sus intérpretes?

"La Fornarina", "La Goya", Adelita Lulú, María Tahou, Raquel Meller, Pastora Imperio, Mercedes Serós, Conchita Piquer, surgen en el recuerdo como las más nobles embajadoras de este arte popular, que lograron comunicar con su acento apasionado o castizo, la esencia madrileña de innumerables canciones, quedando en la historia del género como glorias de una época que documenta el mayor auge de la canción festiva o del cuplé de factura madrileña. Las antiguas canciones españolas que formaron el repertorio de las mencionadas artistas, parecen representar actualmente en Madrid la reacción contra los desorbitados gritos y ritmos de los cantantes modernos. Y por ello, se las escucha con agrado.

Sin perder por eso su acento "españolísimo" que las identifica entre las canciones del mundo, las que corresponden a Madrid anotan, en sus periódicas transformaciones cierta influencia francesa. Esto lo advertimos en los primeros años de nuestro siglo: las canciones de tono picaresco que cantan en París Yvette Guilbert y otras figuras célebres, las cantan dentro del estilo español, "La Fornarina", "La Bella Chelito", Pastora imperio y "La Bella Otero"; las sentimentales que entona Lucienne Boyer, han tenido también su eco en numerosos cuplés. Y hasta el ritmo incisivo, como el grito desgarrante de las "canciones de rebeldía" de los franceses modernos, han encontrado similitud con los temas que interpretan los cantores jóvenes españoles de la actualidad: recuérdese a Raphael y Serrat.

Pero esta apreciación no viene en realidad al caso para fijar la auténtica fuente de inspiración que documenta la canción popular madrileña. Digamos que la canción nació con la antigua "tonadilla", una pieza breve, de esencia popular. Surgió la "tonadilla" de pura raigambre española, sin duda como una protesta contra el extranjerismo que en la época dominaba el arte musical en España. Esto ocurría a mediados del siglo dieciocho, aunque anteriormente se insinuaran tendencias hacia el género. La "tonadilla" era en ese entonces, una especie de monólogo cantado con guitarra, con piano o con pequeña orquesta. Nació y se hizo popular en Madrid, adaptándose fácilmente a la sensibilidad y a los

REVISTA DEL NOTARIADO
Colegio de Escribanos de la Capital Federal

gustos madrileños de aquel entonces. Una artista que se hizo célebre en esa época como intérprete de "tonadillas", fue María Antonia Fernández "La Caramba". Actuó en plena época "romántica" y su retrato fue pintado por Goya. El mote de "La Caramba" surgió por el hecho de que acostumbraba usar un gran moño de terciopelo en el peinado. Una serie de historias noveladas y libros biográficos relatan la vida de esta artista -vida apasionada y hasta cierto punto novelesca- que tuvo como final la tranquilidad del convento en el cual murió después de haber tomado los hábitos de religiosa. María Antonia Fernández "La Caramba" tuvo gran influencia en la difusión madrileña de la "tonadilla". Y una de sus canciones ha sido en nuestros días armonizada por Federico Moreno Torroba para evocar la presencia de la cantante.

Con el auge y el éxito que obtuvo "La Caramba" con sus actuaciones surgieron en el Viejo Madrid otras cultoras del género; entre tales "La Tirana", igualmente admirada y retratada por Goya. Estas figuras anotaron una importante significación para el progreso de la "tonadilla": llega a cantarse en la Corte, como en las calles o en los tablados de las antiguas tabernas y adquiere un carácter singular. A comienzos del siglo XIX el sentimiento popular que engendró la continuidad de este género se introduce en la música culta, ya participa en las partituras de algunas célebres zarzuelas. Y ya en nuestro siglo algún compositor de renombre la recuerda también entre ellos, Enrique Granados, quien con su delicada inspiración y el refinamiento de su estilo concibe una serie de piezas vocales que encantan por su ritmo, su gracia y su levedad, que titula simplemente: "Tonadillas". Estas composiciones conservan el aire primitivo, y sus letras, escritas por Fernando Periquet, se refieren a supuestos romances o amoríos callejeros entre majas y chisperos de la etapa goyesca. Escuchemos "El majo tímido", en el cual Granados define, con rigurosa autenticidad, las características de la clásica "tonadilla" madrileña.

Hacia la etapa de 1900 la canción popular en Madrid gana la calle y es adoptada con entusiasmo por la masa ciudadana. En los "Café-Concert" de la época, triunfan "La Fornarina", "La Bella Chelito" y hace sus primeras incursiones escénicas, la hoy famosísima Pastora Imperio. Cultivan, a semejanza de París, canciones de índole picaresca, y entre tales se popularizan el cuplé del "Morrongo", "La pulga sabia", "La Regadera" y "El Polichinela". Este último, que es el más suave, ha vuelto a tomar auge en nuestros días. En su época lo cantó también "La Bella Otero", cuando reapareció en Madrid, causando tal sensación que inspiró a un poeta popular unos versos que decían:

*Señor Alcalde Mayor,
no prenda usted a los ladrones;
detenga usted a La Otero
que roba los corazones.*

Mas si la sutilísima intención que destacan las letras de tales canciones y su ritmo pegadizo hace las delicias de un público amante de lo popular,

REVISTA DEL NOTARIADO
Colegio de Escribanos de la Capital Federal

no menos atrayente se manifiesta en esa primera etapa de nuestro siglo el schotis madrileño. Es una danza-canción que se escucha en todos los barrios, en todas las esquinas donde están apostados los organilleros ambulantes. El schotis, que ha tomado sus orígenes en el ritmo de una danza vienesa, importada a España en la época de los Austrias, se convierte en baile preferido de la gente del pueblo. Y ese entusiasmo lo conduce (como a nuestro tango argentino) del ambiente popular a las salas de baile, a los tablados madrileños de categoría y aun a ciertos centros aristocráticos. El schotis ha encontrado desde entonces su ambiente preciso en Madrid. Y en su insinuante y seductor ritmo, se perfilan las siluetas de las parejas, marcando en un sector muy reducido los compases típicos de esta danza que, todavía en la época actual, sigue deleitando y actualizando los temas de ayer.

En 1914 conmueve a Europa la tremenda conmoción que provoca la Primera Guerra Mundial. Muere en ese año "La Fornarina" y la canción popular española alcanza su mayor expresión con las interpretaciones de una artista que se califica como "tonadillera": es Aurora Jauffret, conocida teatralmente como "La Goya". Mujer culta y refinada, contribuye a la transformación del género. La "tonadilla", merced a su gracia y a su talento, se hace más popular y sutil. Las canciones que completan su repertorio, tienen tonadas muy pegadizas; lo que contribuye a su rápida difusión. "La Goya" triunfó en Madrid y llegó por primera vez a Buenos Aires en 1915. Actuó en el desaparecido Teatro San Martín, de la calle Esmeralda; luego en el Casino y el Empire. Nos traía "La Goya" con sus canciones un pedazo de Madrid, y hoy el eco de su voz suena como algo muy lejano, inmortalizado por la leyenda... A propósito de leyenda, se cuenta que Aurora Jauffret, al dedicarse al teatro, pensó en un seudónimo, y que inducida por una heroína de una novela de Pedro Mata eligió como su nombre escénico el mote de "La Muñeca". Sin embargo este seudónimo era cursi y no llegaba a satisfacerla. Entonces, a sugerencia de un amigo, Álvaro Retana, lo cambió por el de "La Goya". Esta evocación sugería el recuerdo de Rosario Fernández, "La Tirana", inmortalizada en los cuadros de Francisco de Goya, el pintor de las majas. La elección quedó fija. Y Aurora Jauffret adoptaría para siempre el seudónimo de "La Goya". Y pensó entonces en hacer su "debut" en el teatro, cantando "La Tirana del Trípili", la célebre tonadilla que cantaba la cancionista que fuera pintada por el gran artista en la etapa romántica, vistiéndose para ese número con un traje copiado exactamente del que presenta "La Tirana" en el famoso cuadro de Goya. Escuchemos un fragmento de "La Tirana del Trípili" cantado por "La Goya", número que interpretaba siempre como su presentación, y con el cual actuó por primera vez ante el público, el 18 de junio de 1911, en el Trianón Palace, de Madrid.

La popularidad que en Madrid y en gran parte de Europa y América Latina tuvo "La Goya", se mantuvo durante varios años. Y ello dio lugar al surgimiento de otras notables tonadilleras que alcanzaron igualmente la fama. Fue de tal modo que procedente de Barcelona, después de haber

REVISTA DEL NOTARIADO
Colegio de Escribanos de la Capital Federal

logrado sonados triunfos en el Teatro Arnau de la capital catalana, llegó a Madrid una artista que habría de colocar en la cumbre más alta a la canción popular española. Es Raquel Meller. Dueña de un estilo muy personal, con su pequeñísima voz, Raquel Meller cultivaba con igual categoría la canción dramática o sentimental, como la tonada callejera, y en mérito a sus notables interpretaciones, ganó rápidamente la admiración del público, eclipsando a "La Goya". Raquel Meller fue la creadora del cuplé y su fama se extendió por Europa y América triunfando plenamente en París y luego en Buenos Aires, donde se presentó el 8 de agosto de 1920, obteniendo un éxito delirante. Años después volvió a actuar en nuestra ciudad, en una etapa en que la cantante ya comenzaba a mostrar su decadencia. A Raquel Meller, que lo mismo lograba conmovernos cuando cantaba en "El relicario", la historia de un apasionado torero y su triste agonía en el ruedo, como con la desgarrante figura de la gitana que mata a su amante en "La tarde de Corpus" o con la gracia candorosa de "Caperucita", se le deben la popularidad de muchos cuplés y canciones populares españolas. Sobran los títulos para mencionar: "Acuérdate de mí", "Mala entraña". "Besos fríos" "Flor de té", "Mimosa", "La farándula pasa", "¡Ay Cipriano!"... Pero acaso ninguna de sus canciones ni de sus interpretaciones alcanzó la popularidad de "La violetera", una canción de Padilla de acento madrileñísimo, que cruzó las fronteras de España, fue también incorporada al repertorio de Mistinguett, en Francia, y Charlie Chaplin la adoptó, como música de fondo, para ambientar su famosa película "Luces de la ciudad".

El arte y la modalidad escénica de la Meller alentó a muchas otras artistas españolas a formar su personalidad teatral, dentro de los moldes de la típica cupletista. Podrían mencionarse muchas, aunque no todas supieron adaptarse a la transformación propia que el paso del tiempo exige a todo género artístico. No obstante otra gran cantante popular se hace notable con sus interpretaciones de inspirados cuplés. Me refiero a Conchita Piquer, de origen valenciano, pero que lo mismo sabe adaptarse al ambiente típico de Andalucía, que a la gracia portentosa que define a todo lo que representa a Madrid. La Piquer forma su repertorio con canciones muy seleccionadas, y sus letras lo mismo se refieren a la presencia de una reina María de las Mercedes, o una emperatriz Eugenia de Montijo, que a una legendaria cantante de taberna, como La Parrala. Pero en la voz de esta cancionista hay una extraña sugerencia, de tonalidades graves que se adapta para entonar las canciones sentimentales. Por eso se dice que Raquel Meller cantaba con el alma, y la Piquer con su magnífica voz. El poeta Rafael de León, que es autor de la letra de muchas canciones que interpretaba la Piquer, escribió sobre ella conceptos muy interesantes, que la reflejan así:

*Abanico, flor y peina,
manejados con un gusto y un gracejo,
que de seguro una reina acatará en estas lides su consejo.*

REVISTA DEL NOTARIADO
Colegio de Escribanos de la Capital Federal

*Con su ademán te arrebatá,
te contagia de pasión o de dulzura,
y con tu copla te mata
y te llega de los huesos a la hondura.
Del cuplé es la señora
quedará para los restos su canción...
¡La Piquer cantando llora,
pues le sube a la garganta el corazón!*

Ya alejada desde algunos años de la escena Conchita Piquer, la canción popular española -o sea el antiguo cuplé, como la tonadilla y el schotis- se continúan cantando en Madrid, sentando las bases de una tradición, completamente independiente a la popularidad que logran las composiciones que traducen el palpitar de nuestros días en el público juvenil. La canción española continúa, sin embargo, adquiriendo un carácter cada vez más popular; refleja a través de sus estrofas la fisonomía de los barrios madrileños -especialmente el de las Vistillas Lavapiés y Chamberí-, o traduce la visión del caminante que se recrea paseando por la Gran Vía, por la Plaza Mayor o por la calle de Alcalá; en esta última, al compás de un pegadizo pasacalle cuyos versos sitúan a la florista de nardos en esta famosa arteria madrileña.

Hace también la canción popular de Madrid un eco risueño de personajes y costumbres; en lo primero. cuando evoca, por ejemplo, en un conocido cuplé que cantaba con mucha gracia Mercedes Serós, a una pintoresca viuda, que decía:

*Se murió mi pobre esposo,
porque le llegó la hora;
y aunque extraña a mucha gente,
su viudita no le llora.
El fue un santo, y yo una mártir,
como dos no hubo en la historia;
El de fijo está en el cielo,
¡y me encuentro yo en la gloria!*

Madrid ha glosado también en sus canciones, a las típicas lavanderas de los barrios populares vecinos al Manzanares, en una canción que frecuentemente cantaba Encarnación López "La Argentinita", que decía más o menos así:

*A señoras de alcurnia y de opulencia,
les lavamos camisas, que dan vergüenza...*

y también lo que resulta muy gracioso, es un tema, de melodía pegadiza, que retrata, en lo que respecta a las costumbres tradicionales de Madrid, a las mocitas casaderas, que no tienen novio y que siguen concurriendo con su mamá a los tradicionales tés danzantes del Hotel Ritz, que resulta ambiente propicio para que las muchachas encuentren marido. La canción se titula "Las tardes del Ritz".

Esta modalidad tan propia de los madrileños, que manifiesta la gracia y

REVISTA DEL NOTARIADO
Colegio de Escribanos de la Capital Federal

el sentido de la sátira reflejada a través de sus canciones, alterna también con los cuplés de ligero tono sentimental, pero igualmente localistas, pertenecientes a autores contemporáneos, que alternan en el repertorio de las cancionistas, con las antiguas tonadas de ayer. Estas últimas, las siguen interpretando aún Lilian de Celis, Nati Mistral, Paquita Rico, Carmen Sevilla, Lola Flores y Sara Montiel. Y ese fervor madrileño por la canción popular, que se conmueve con una letrilla romántica o con los ritmos alegres del pasodoble netamente castizo, se manifiesta fiel a la emoción que provoca el recuerdo, en los estribillos de algunas canciones, de figuras ya inolvidables en la memoria del pueblo: llámese Pedro Romero, el célebre torero, o simplemente Luis Candelas, el bandolero romántico que sobrevive en la leyenda.

Pero es indudablemente el pasodoble, por su alegría el que se eleva sobre todos los ritmos; españolísimo, cautivante, acompañado siempre por una pegadiza y fácil melodía, con lo cual consigue introducirse en el corazón del pueblo. Y el pasodoble parece aún más representativo y castizo, cuando lo entona una artista como Celia Gómez, que a pesar de ser argentina, ha sabido asimilar como pocas el acento, la gracia y la entraña madrileña.

¡Cuánto pintoresquismo, cuánta pasión en estas canciones populares madrileñas de ayer y de hoy! El pueblo las canta siempre, y hasta llega a reverenciarlas como expresiones de un arte superior. Y ello se comprende por representar a una expresión firme y auténtica de España, de esa España que sabe reír y cantar.