

LA SIGUIRIYA GITANA

Els sons obscurs de la pena

Josep Vicent Frechina

«La siguiriya gitana comienza por un grito terrible. Un grito que divide el paisaje en dos hemisferios ideales. Después la voz se detiene para dar paso a un silencio impresionante y medido. Un silencio en el cual fulgura el rastro de lirio caliente que ha dejado la voz por el cielo. Después comienza la melodía, ondulada e inacabable en sentido distinto a Bach. La melodía infinita de Bach es redonda, la frase podría repetirse eternamente en un sentido circular, pero la melodía de la siguiriya se pierde en sentido horizontal: se nos escapa de las manos y la vemos alejarse hacia un punto de aspiración común y pasión perfecta donde el alma más dionisiaca no logra desembarcar». Només Lorca sembla haver copsat en tota la seua magnitud –amb la saviesa suprema dels poetes– el misteri musical que encobreix la *seguiriya*, *siguiriya*, o com bonament se us ocrrega de transcriure la genuïna pronúncia meridional de seguidilla.

La siguiriya és un enigma apassionant com a artefacte sonor i un tresor inexhaurible com a mitjà d'expressió. Res hi ha, a tota la conca mediterrània, que pugua competir amb la siguiriya per canalitzar el desassossec existencial, la pena negra que infecta un cor torbat, el neguit que governa una ment malalta de dolor; és el *quejío* ancestral que penetra el temps amb el seu compàs vacil·lant i els seus melismes estremidors. «*Cuando canto a gusto la boca me sabe a sangre*», confessava la tia Anica la Piriñaca en una frase que s'ha fet justament cèlebre. Aquest és el so autèntic de la siguiriya: un so de sang bascosa que s'emet com a exorcisme, com a teràpia, com a catarsi desesperada i recurrent.

La siguiriya no necessita espectadors: és canta cap endins, burxant el subconscient amb el ganivet esmolat del *jipío*. El segle XX l'ha vist convertida en objecte artístic, pujada a un escenari per al seu gaudi públic, coreografiada fins i tot. Però no devia ser així en els seus orígens: sembla més aviat un mecanisme defensiu per al consum individual, un instrument expressiu adreçat només al cercle més íntim de l'interpret, sense mirada d'altri que li atorgue una vàlua estètica.

SIGUIRIYA GITANA O ANDALUSA?

Aquesta pregunta, habitual en tot el que fa referència al flamenc, amaga, en la conjunció disjuntiva, un rerefons de racisme inquietant: sembla evident que el seu origen és gitano i andalús, que són els gitanos andalusos –o els andalusos gitanos– els que la creen, els que la fan créixer i els seus més significats intèrprets.

Ha estat l'estudiós francès Bernard Leblon qui més i millor ha insistit en la condició sincrètica del flamenc, fruit en bona part de «l'acció subversiva dels gitanos» sobre el substrat musical del folklore andalús.

La intervenció de la cultura gitana sobre el fons folklòric local esdevé una absoluta revolució estètica que, en primer lloc, confereix una dimensió dramàtica a un repertori més aviat asèptic, quan no decididament jovial –tan sols cal comparar el romancer hispànic amb el

romancer gitano per adonar-se'n–; en segon lloc, dissol els acostumats ritmes ternaris en compassos d'almalgama o en ritmes lliures que només obeeixen la lògica més pregona del discurs musical; i, finalment, esmicola les melodies perquè les notes deixen de donar salts d'una freqüència a l'altra i s'arrossegueuen sobre el gradient de tot l'espectre sonor.

Només així es pot entendre la transició de la seguidilla –tonal, alegre, sil·làbica– a la siguiriya –modal, tràgica, melismàtica–, un salt conceptual que desconcerta profundament les ments més preclares de la flamencologia –disciplina, llevat de honroses excepcions, molt disposada a la retòrica i poc permeable a la documentació– i que ni tan sols podem afirmar amb seguretat que es donà. Hi ha, certament, pocs punts de tangència entre ambdós gèneres llevat de la coincidència onomàstica i del parentesc en l'estrofa. I, hi ha, sobretot, una gran manca de documentació referida al període en què aquesta hipotètica transició es produí: les darreries del segle XVIII, un moment de gran convulsió que agafa a bona part de la població gitana empresonada o condemnada a treballs forçats –arran de la pragmàtica del 1749 promulgada per Ferran VIé, en el que s'ha vingut a anomenar la «*redada general de gitanos*».

La siguiriya s'ha relacionat també, amb l'aval de la tradició oral i d'una documentació minsa però rellevant, amb un altre gènere anomenat històricament *playera* –presumpta deformació de *plañidera*– i



vinculat al laments fúnebres que podem trobar en altres indrets de la Mediterrània. Manuel Garcia Matos, per exemple, n'exhuma la prova documental més reculada en una òpera italiana de 1820, *La maschera fortunata*, on es troben unes *playeras* amb l'estructura estròfica de la siguiriya. També Antonio Machado y Álvarez, *Demófilo*, pare dels coneguts poetes i primer estudiós important del flamenc, considera *playera* i siguiriya dos termes sinònims. Aquesta genealogia alternativa obre camins interpretatius molt suggerents –no és gens negligible la possibilitat que la siguiriya fos en el seu origen un cant mortuori: en coneguem desenes d'estrofes amb aquest motiu temàtic i la seua dicció tràgica trobaria aquí una rotunda justificació– però novament l'escassetat documental ens impedeix d'anar més enllà. Bé sabem que, en l'àmbit de la música popular, l'heteronímia respon molt sovint a motius irritantment circumstancials.

Finalment, altres fonts converteixen la siguiriya en una forma evolucionada de la *tonà* que, al seu torn, i segons la poderosa argumentació de Gerhard Steingress (2006), derivaria de la saeta preflamenca. La *tonà* és un gènere musical primitiu, d'origen gitano, que s'interpreta sense acompanyament instrumental, a *palo seco*. Les concomitàncies temàtiques i d'estructura melòdica en algunes frases musicals, i la progressiva aparició

en la literatura dels gèneres esmentats, ens podrien fer pensar, efectivament, que tots tres, siguiriya, tonà i saeta antiga, pertanyen a un mateix tronc comú. La transmutació d'uns a altres queda altra vegada, però, en l'esponerós terreny de l'especulació.

RUDIMENTS MUSICALS DE LA JONDURA

La siguiriya –juntament amb la *soleà*– compendia els valors essencials de l'anomenat *cante jondo*: ambient sever i patètic, preeminència del plany sobre la melodia, reiteracions obsessives de notes i mots, tensió expressiva que combina, silencis, gemecs i bruscs rampells d'extroversió –inspirats per l'emotivitat d'un vers o la necessitat comunicativa de l'instant– i, impregnant-ho tot, un manifesta sensació d'autenticitat.

Els rudiments musicals de tot plegat són, però, molt austers: un àmbit melòdic que rarament supera els límits d'una sexta, abundància d'interval microtonals, un compàs d'al·lambicament resultat de la combinació d'un 6x8 amb un 3x4 i un acompanyament amb la guitarra que desplega les seues falsetes sobre la coartada harmònica de l'escala andalusa.

L'esquema bàsic d'una interpretació per siguiriyas seria aquest: comença la guitarra raspejant amb

violència sobre l'acord de tònica, segueixen algunes floritures sollemnes sobre l'escala andalusa i, eventualment, torna de nou el raspejat sobre l'acord principal. Llavors entra el cantaor amb un «ai!» lacerant –o un «tiritirí» més desolat encara– i ataca un primer terç breu però profundament commovedor. A partir d'aquí, cantaor i acompanyant mantenen un diàleg de gran intensitat en el qual el segon marca el compàs mentre el primer avança a trompicons, lliure de servituds rítmiques i obcecat només en assolir el seu límit emocional: redobla els primers terços, farcint-los de queixes i melismes, escomet el terç llarg posant tota la carn a la graella i deixa caure secament el darrer tancant, de sobte, la seua intervenció.

Luis Soler Guevara i Ramón Soler Díaz (1992) han demostrat que no existeix la siguiriya com a gènere musical *per se*, sinó que hi ha un conjunt de siguiriyas que formen un corpus tancat d'on prenen els cantaors l'estil que volen interpretar. Analitzant 736 siguiriyas enregistrades per noranta-cinc artistes nascuts abans de 1920, aquests autors postularen l'existència d'uns seixanta estils diferents els quals van organitzar en base a un criteri d'adscripció geogràfica que, si bé metodològicament podria ser ben discutible, a efectes pràctics resulta d'una gran utilitat. Els seixanta estils, designats amb el nom del cantaor que els va popularitzar o al



qual la tradició oral li n'atribueix la paternitat, s'enquadren en quatre grans zones: Cadis, Xerès, los Puertos –se'n diu així de la contrada que comprén San Fernando, Puerto Real, Puerto de Santa María i Sanlúcar de Barrameda– i el barri sevillà de Triana. Els estils de los Puertos i de Triana semblen més arcaics, amb un parentiu més pròxim amb les tonàs, mentre que els de Xerès es caracteritzen per la seua depuració, amb terços més curts i elèctrics, fruit de la seua consolidació més tardana.

A la mateixa família flamenca de les siguiiriyas pertanyen els cabals –l'única diferència amb el cant matriu és que s'interpreten en l'escala major–, la serrana –que en comparteix el compàs– i la liviana –un cant de transició entre la siguiiriya i la serrana.

ELS VERSOS DEL DESCONSOL

L'estrofa de siguiiriya poseeix una estructura molt característica, per bé que se sol presentar amb moltes irregularitats. La conformen quatre versos: el primer, el segon i el quart hexasíl·labs –fent servir el recompte sil·làbic castellà– i el tercer un endecasíl·lab compost per dos hemistiquis amb cesura després de la quinta síl·laba –la *caía* que en diuen els cantaors.

El text mostra sempre un sentiment incisiu, sofert per un jo líric que se situa a l'extrem de la sensibilitat, i la seua temàtica visita tots els neguits existencials de l'ésser humà. Són molt usuals, per exemple, les apel·lacions a la mort de la mare, com en aquesta famosa estrofa recollida per Demófilo i atribuïda al llegendari cantaor El Nitri.

*Por aquella ventana
que al campo salía
le daba voces a la mare de mi alma
y no me respondía.*

O a la pròpia mort, tal i com apareix en la siguiiriya cabal que la



Manuel Torre, llegendari cantaor per siguiiriyas.

tradició popular imputa al geni creador del Fillo:

*Desde la Porverita
hasta Santiago
las fatiguitas, madre, de la muerte
me rodearon.*

També es reitera el tema de la presó des del mateix moment de l'aparició del gènere. Així ho podem llegir en la siguiiriya més antiga que ens ha arribat i que tothom convé en atribuir al Planeta:

*A la luna le pido,
la del alto cielo,
como le pido que saque a mi pare
de 'onde está preso.*

Altre motiu freqüent és el tema amorós: la siguiiriya assoleix aquí, per mitjà de l'exacerbació sentimental, una palpitació lírica difícilment superable pels poetes cultes:

*Cuando yo me muera
te pido un encargo:
que con la trenza de tu pelo negro
me amarren las manos.*

Com ja hem exposat, però, el motiu que més s'hi repeteix és la desesperada apel·lació a la sort adversa que tant pot materialitzar-

se en un reneç, una blasfèmia, un clam o un exercici autocompassiu

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

HOMES I DONES FERITS PEL DESTÍ

Els primers cantaors que la tradició popular vincula amb la siguiiriya constitueixen tota una constel·lació mítica de noms que resplandeixen en la memòria col·lectiva del flamenc.

Abans que ningú El Planeta i El Fillo (Francisco Ortega, ca. 1810-1878), protagonistes de dos episodis de les *Escenas andaluzas* d'Estébanez Calderón (1821) qui descriu amb precisió la *jondura* del seu cant:

*...el cantador, arrobado también
como el rusieñor o el mirlo en la
selva, parece que sólo se escucha a
sí mismo, menospreciando la
ambición de otro canto y otra
música vocinglera que apetece los
aplausos del salón o del teatro,
contentándose sólo con los ecos
del apartamento y la soledad.*

Deu siguiriyas inoblidables

Codi de lectura:

Cantaor, títol (any d'enregistrament o publicació original), guitarrista

Títol del CD que la conté, any de publicació

1. Manuel Torre, «Por tu causita» (1909), amb Juan Gandullas

Grabaciones Históricas (1909-1931), 1997

Impossible no començar amb Manuel Torre, l'home amb més cultura en la sang, segons les admirades paraules de Lorca. La siguiriya pertany a un estil atribuït al Viejo de la Isla i sorprén per la raresa del primer vers (dotze síl·labes, en compte de les sis habituals), fet que el cantaor resol amb un arc melòdic de immensa bellesa.

2. Antonio Chacón «Si yo supiera la lengua» (1909), amb Juan Gandullas

Album de oro 1909, 1994

D'Antonio Chacón, tan respectat en el seu temps que merescué el tracte de «don», s'ha discutit amb passió la presumpta impostura atiplada de les seues interpretacions, massa tècniques i, per això, molt poc *jondes*. Cap millor argument per dissentir-hi que aquesta siguiriya, pletòrica de delicadesa i força, de perfecció tècnica i sensibilitat.

3. Pastora Pavón, *Niña de los peines* «Tu no tienes la culpa» (1928), amb Niño Ricardo

Grabaciones en discos de pizarra, 1928-1930, 2002

Superb exemple d'afinació atemperada: la Niña de los Peines fa avançar la melodia sense salts arrossegant-la pels microtons i deixant que les notes es queden suspeses en freqüències insòlites i enervants.

4. Tomás Pavón «Reniego yo / Y Dios mandó el remedio» (1948), amb Melchor de Marchena

Documentos sonoros del patrimonio musical de Andalucía, 1993

Tomás Pavón, germà de la Niña de los Peines, encadena aquí dues siguiriyas de Triana: la primera atribuïda a Frasco el Colorao, enigmàtic cantaor nascut a les darreries del segle XVIII, i la segona d'Antonio Cagancho, patriarca d'una llarga nissaga flamenca. La interpretació de Tomás d'aquesta darrera esdevé un inquietant monument a l'economia melòdica i el dramatisme expressiu.

5. Manolo Caracol «De Santiago y Santa Ana» (1958), amb Melchor de Marchena

Una historia del cante flamenco, 1992

El sempre controvertit Caracol esmola aquí el seu geni flamenc per deixar-nos la seua obra més personal i ambiciosa, enregistrada, segons es diu, amb una fenomenal borratxera. Les siguiriyas, heterodoxes i impures, han superat impunement el pas del temps i avui les escoltem magnetitzats pel seu *duende*.

6. Pepe Torre, «A la luna le pido (Siguiriya del Planeta)» (1959), amb Melchor de Marchena

Antología del cante flamenco y cante gitano dirigida por Antonio Mairena, 2001

Siguiriya cabal atribuïda al llegendari Planeta de la qual Pepe Torre, cantaor d'escassa i valuosíssima discografia, en fa una extraordinària, estremidora revisió, plena de matisos i saviesa interpretativa.

7. Antonio Mairena, «Ya vienen las requisas» (1966), amb Niño Ricardo

Grabaciones completas de Antonio Mairena (1992)

Per a bé i per a mal, res haguera estat igual al món del flamenc sense la decisiva intervenció de Mairena, responsable últim de la seua evolució des de mitjans de la dècada dels cinquanta fins a la irrupció de Paco de Lucía i Camarón. Mairena restaurà gèneres, establí atribucions, inventà estils i deixà per a la posteritat una monumental obra discogràfica recollida en setze CDs on podem trobar trenta-sis enregistraments de siguiriyas. Aquesta, escarida i punyent, dona bon compte de la aclaparant pulcritud interpretativa del cantaor.

8. Juan Talega, «Dolor te diera (Siguiriyas del Señor Manuel Cagancho y Tomás el Nitri)» (1959), amb Melchor de Marchena

Antología del cante flamenco y cante gitano dirigida por Antonio Mairena, 2001

Juan Talega, «la veu dels pares antics» que en va dir Francisco Moreno Galván, només va ser conegut del gran públic ja septuagenari, quan acompanyà Mairena en alguns espectacles i festivals. La interpretació d'aquesta siguiriya fa justícia al seu prestigi de cantaor eixut i profund.

9. Sernita, «Moritos a caballo» (1967) amb Paco de Antequera

Canta Jerez, 2001

Moment culminat d'una obra cimera de la discografia flamenca: en un ambient d'emoció desbordada, el malaguanyat Sernita es marca unes siguiriyas cabals que resten per sempre com inigualables emblemes del gènere.

10. Terremoto de Jerez, «La Cartuja» (1977), amb Manuel Morao

Terremoto en Sevilla, 2005

Esgarrifosa sèrie de siguiriyas interpretades per un Terremoto gloriós, hipnòticament atrapat en el món dels *soníos negros*, en un enregistrament en directe que descansava als arxius de Ricardo Pachón i que resitua al cantaor de Xerés al capdamunt de la jerarquia flamenca coetània.



99

AMB ALTRA VEU

Després vindrien Frasco el Colorao (s.XVIII-?), Manuel Molina (Manuel Ortega, 1820-1879), Curro Durse (Francisco Fernández, ca. 1825-?), el Loco Mateo (Mateo Lasera, s. XIX), el Nitri (Tomás de Vargas Suárez, 1828 [o 1850]-ca. 1890), El Viejo de la Isla (Pedro Ferrnández, 1836-?), Paco la Luz (1839-1914), Joaquín Lacherna (Joaquín Soto, 1843-?) fins arribar al gran Silverio Franconetti (1831-1889) que marcaria la primera osca en l'eix cronològic del gènere.

La segona vindrà ja amb la irrupció de la indústria discogràfica i l'impressió dels primers discos de pedra: la inspirarà Manuel Torre (Manuel Soto, 1878 - 1933), per a molts afeccionats el millor cantaor de tots els temps. Manuel Torre enregistrà, entre 1909 i 1931, 26 plaques de pissarra, amb un total de 51 cants, 14 d'ells siguiquiries. La seua forma de cantar, prenyada d'estranyos ecos tràgics –els inefables *soníos negros*– i el seu caràcter esquerp i inestable, li conferiren una reputació ben bé sacramental. Es conta que l'adhesió que suscitava arribava a tal punt, que les seues veïnes esperaven despertes a que tornara a casa de matinada perquè sovint podien escoltar, a través dels barandats, com els cantava una cançó de bressol als seus fills.

Torre serà el precursor d'una generació veritablement excepcional que donarà noms com el d'Antonio Chacón (1869-1929), Pastora Pavón, la Niña de los Peines (1890-1969), el seu germà Tomàs Pavón (1893-1950), etc.

Tanmateix, les vel·leïtats de la moda flamenca que, a partir dels anys trenta del segle XX, s'escora del sentiment al sentimentalisme, del dramatismes a la teatralitat i de la puresa a la mixtificació, bandejaran la siguiquia com a estil massa arcaic i posaran en el seu lloc el fandango lacrimògen i la filigrana superficial. El cant flamenc se degrada, autocaricaturitzant-se, i esdevé la punta de llança d'una cultura de masses

autòctona que el franquisme no farà sinó potenciar.

Haurem d'esperar fins el darrer terç de segle per a assistir a un retrobament amb el cant pur, propiciat, entre molts altres factors, per la tasca tenaç d'Antonio Mairena (Antonio Cruz, 1909-1983) qui encapçalarà la recuperació definitiva de la siguiquia acompanyat de vells cantaors rescatats també de l'oblit –Pepe de la Matrona (José Núñez, 1887-1980), Juan Talega (Juan Agustín Fernández, 1891-1971), la Tia Anica la Piriñaca (Ana Blanco, 1899-1987)–, algun nom il·lustre còmodament instal·lat a cavall entre les dues tendències –és inevitable aquí la menció a Manolo Caracol (1909-1973)– i una nova i fabulosa generació d'interprets que prendran el seu relleu en el panteó sagrat de la flamenologia: Terremoto (Fernando Fernández, 1934 - 1981), Agujetas (Manuel de los Santos, 1939), Chocolate (Antonio Núñez, 1930-2005), Sernita (Manuel Fernández, 1921-1971), etc., hereus, tots ells, d'una vella nissaga d'homes i dones, per dir-ho amb les belles paraules de Ricardo Molina, mortalment ferits pel destí.

DISCOGRAFIA

DD.AA., *Por siguiquiries*, Emi-Hispavox, 2003.

Amb Niño Ricardo, Manuel Soto Sordera, Pepe de La Matrona, Enrique Morente, Pericón de Cádiz, Carmen Linares, Manuel Cano, Porrina de Badajoz, El Chocolate, Terremoto de Jerez, Bernardo el de Los Lobitos, Perrate de Utrera, Manolo Vargas, Gabriel Moreno i Sabicas.

DD.AA., *El cante por Sigueiriya*, Universal, 2007.

Reedició remasteritzada d'antics enregistraments realitzats, entre el 1957 i 1973, per Manolo Caracol, Paquera de Jerez, María Vargas, Sernita i Porrina de Badajoz, entre d'altres.

DD.AA., *Magna antología del cante flamenco*, Emi, 1998, vols. 2 i 3.

Pepe de la Matrona, Antonio Mairena, Enrique Morente i Terremoto, entre d'altres, en una obra fonamental de la discografia siguiquiryera.

BIBLIOGRAFIA

ÁLVAREZ CABALLERO, Ángel (1995): *La discoteca ideal del flamenco*, Barcelona: Planeta.

CABALLERO BONALD, José Manuel (1975): *Luces y sombras del flamenco*, Barcelona: Lumen.

ESTÉBANEZ CALDERÓN, Serafín (1985): «Un baile en Triana», dins *Escenas andaluzas* Madrid, Catedra.

GARCÍA LORCA, Federico (1930): *Arquitectura del cante jondo*, inclosa a *Poesía Completa II* (ed. de Miguel García Posada), Barcelona: Random House Mondadori, 2004, pp. 19-42.

GAMBOA, José Manuel (2005): *Una historia del flamenco*, Madrid: Espasa.

GARCÍA MATOS, Manuel (1987): *Sobre el flamenco*, Madrid: Cinterco.

GRANDE, Félix (1987): *Memoria del flamenco*, Madrid: Espasa Calpe.

LEBLÓN, Bernard (1984): «Los misterios de la siguiquia gitana», *El Candil*, 34, juliol-agost

MACHADO Y ÁLVAREZ, Antonio (1975): *Cantes flamencos recogidos y anotados por Antonio Machado Alvarez (Demófilo)*, Madrid: Centro de Cultura Hispánica.

MERCADO, José (1982): *La seguidilla gitana. Un ensayo sociológico y literario*. Madrid, Taurus.

SOLER GUEVARA, Luis i SOLER DÍAZ Ramón (1992): *Antonio Mairena en el Mundo de la Sigueiriya y la Soleá*, Sevilla: Fundación Antonio Mairena, Junta de Andalucía.

STEINGRESS, Gerhard (2006): «El trasfondo bizantino del cante flamenco. Lecciones del «encuentro del flamenco andaluz con el rebético greco-oriental», *Trans. Revista Transcultural de Música*, 10 (en la xarxa: <http://www.sibetrans.com/trans/trans10/steingress.htm>)