

La Caña, “Canto flamenco” de Juan Cansino

(Originalmente publicado en Webflamenco en marzo de 2012)

Guillermo Castro Buendía
Musicólogo especializado en Flamenco

a Manuel Bohórquez

Juan Cansino (1828-1897), fue un importante músico malagueño que trabajó en la Catedral de Málaga junto al más conocido Eduardo Ocón (1833-1901), autor del famoso cancionero *Cantos españoles*, publicado en 1874.

Con menor éxito en vida que este último, y siendo cinco años mayor que él, Cansino estuvo siempre a la sombra de Ocón, quien gozó de más favores y apoyo, no por ello fue peor músico o compositor, conservando una importante obra que está por rescatarse en su totalidad¹.

Entre las piezas de importancia que escribió, la Biblioteca Nacional de Madrid conserva en sus fondos una obra publicada por Carrafa y Sanz Hermanos en 1865, titulada *La Joya de Andalucía. Miscelánea de aires característicos para piano*², estando dedicada a su discípula, la Srta. D^a Lola Muller. La obra contiene los siguientes números en este orden: Polo, Bolero, Vito, Jaleo, Caña, Ole, Mollares sevillanas, Fandango, Rondeña, Malagueña, Granadina, Tirana y Soledá, interpretados todos ellos uno detrás de otro, como si fuera un popurrí de éxitos de la época.

Al llegar al N^o 5 «*La Caña*», indica el autor “Canto flamenco”, siendo prácticamente idéntica a una pieza de 1866 de Fernández Grajal (1838-1920), titulada *Playera o Caña*, a su vez ejemplo muy parecido a otra *caña* publicada entre 1867 y 1872 por Laureano Carreras y Roure (1848-1887), titulada “Andalucía”, dentro de la serie *Cantos y bailes populares Españoles. Ob. 37, N^o 9*³.

Como vemos, las fechas son tan cercanas y las piezas tan parecidas que, pensando que la publicación de Juan Cansino haya podido ser la primera (1865) según se indica en la BNE, habría que pensar en que el modelo recogido por Cansino fue copiado después por otros músicos, de la misma forma que ocurrió con el *Canto gitano* de 1856 de Mariano Soriano Fuertes que luego retomara Inzenga⁴ en 1874 y Nicolai Rimsky Korsakov⁵ en 1887⁶.

¹ A este respecto ver MARTÍN TENLLADO, Gonzalo: *Eduardo Ocón. El Nacionalismo Musical*. Ediciones Seyer, Málaga 1991. Págs. 498-501.

² BNE MP/1400/25

³ BNE MC/3889/20. Esta pieza, y la anterior de Fernández Grajal, fueron estudiadas en mi anterior trabajo “De Playeras y Seguidillas La Seguiriya y su legendario nacimiento”. Revista *Sinfonía Virtual*. N^o 22, enero de 2012. <http://www.sinfoniavirtual.com/>

⁴ *Ecos de España*.

⁵ *Capricho Español*.

⁶ También hablamos de ello en nuestro anterior trabajo citado.

Pudo ser este modelo de caña, una variante flamenca adaptada al piano por Cansino, como haría poco después Ocón con algunos cantos populares calificados de “gitanos” o “flamencos”. Sin embargo, Ocón, más preocupado por plasmar el verdadero carácter popular de estos cantos, recoge de forma más fiel que Cansino las variantes flamencas, que en el caso del polo o la soledad, distan mucho de lo recogido por Cansino en esta partitura, que no nos parece muy flamenca.

Dentro de esta misma obra, el N° 13, llamado *Soledá*, tiene como indicación “*polo gitano*”. Este ejemplo de “polo gitano”, es muy diferente al primer polo que aparece en esta misma pieza, ya que éste último presenta acentuaciones en síncopa y un fraseo melódico cercano al canto flamenco, con melismas y adornos vocales semejantes, aunque en su interpretación rítmica no es muy fiel a la forma flamenca. Ocón recogerá poco después el carácter rítmico de las soleares y el polo flamenco en el cancionero que comenzó a realizar entre 1854 y 1867⁷, y que no vio la luz hasta 1874.

Parece que, Cansino, como otros compositores de su tiempo, no supo plasmar en partitura el verdadero carácter de los cantos flamencos⁸, porque en otra publicación suya de 1870 titulada *Cantos flamencos para piano*⁹, inserta alguno de los anteriores números algo más enriquecidos, pero iguales; a saber: El Vito, Fandango, El Ole, Rondeña y Soledá, ejemplos que luego son calificados de “*aire andaluz*”, salvo la soledá, en la que de nuevo se indica “*Canto gitano*”.

Quizás, acaso en estas piezas, el nombre de *flamenco* pudiera responder a una técnica de ventas, un reclamo debido a la moda a “lo flamenco” que por estos tiempos impera en gran parte de España, y que debió insertar para lograr un mayor público, ya que por estas fechas, como decimos, Ocón sí deja muestra de la forma de interpretación flamenca. Nos sorprende que todo un Manuel Sanz (1829-1888) publicara en 1868 un *Álbum Jitanesco. Canciones del género Flamenco con acompañamiento de piano o de guitarra. Composición póstuma del célebre Manuel Sanz*¹⁰, en el que nada hay de música flamenca que se le parezca (al menos como se entiende desde las primeras grabaciones del género), si acaso la jerga andaluza de las coplas y alguna que otra cadencia frigia en las piezas 4ª y 5ª. Indica el autor debajo de cada título “*canción andaluza*”, y a ritmo de jaleo a 3/8 y con frecuente remate más rápido, se desarrollan las siguientes canciones: “Viva er mosto”, “Camarones ¡Ayá va!”, “Una chalaná”, “La tasquera¹¹”, “La muansa”, y “El marinero”. Otro ejemplo más, parece, de compositores del mundo académico que se acercan a lo flamenco, intentando recrear en sus composiciones lo que acontece en otros ambientes con diferente interpretación y musicalidad.

O esto, o acaso, quizás la música flamenca no estaba definida del todo, como dijo Schuchardt¹², siendo el campo de la música flamenca más abierto de lo que nos pensamos, a la espera de que en el Café Cantante se terminara por definir la forma de

⁷ MARTÍN TENLLADO, Ob.Cit. pág. 181. Por algún error que no alcanzamos a comprender, en nuestro anterior trabajo sobre la seguiriya no insertamos la referencia bibliográfica utilizada para este dato sobre Ocón; enmendamos aquella falta ahora.

⁸ Este tema fue tratado en profundidad en este mismo trabajo anterior.

⁹ BNE MC/3889/24-28.

¹⁰ BNE MC/3889/29.

¹¹ Ésta, tiene un cierto aire a los *caracoles* en el estribillo cantado con la letra que le da título.

¹² SCHUCHARDT, Hugo: *Los Cantes Flamencos*, Traducción de Eva Feenstra y Gerhard Steingress. Fundación Machado, Sevilla, 1990. Págs. 51 y 52. 1ª Edición: *Die Cantes Flamencos* 1881.

interpretación que hoy conocemos. Por lo que se usaría el término *flamenco*, primero para describir una actitud, un comportamiento, un *modus operandi*, y luego para calificar de forma amplia a la música cultivada por “ciertos artistas” que así procedían¹³.

Ya nos hemos pronunciado en anteriores trabajos sobre el verdadero carácter musical de algunas recopilaciones de cantos populares del siglo XIX. No obstante, recogemos aquí nuevas citas que no fueron utilizadas entonces, que evidencian el interés comercial de las mismas y la desvirtuación de sus acompañamientos y melodías originales

Fargas y Soler señala la necesidad de distinguir entre el verdadero canto popular y los arreglos de moda de la época:

“Prescindiendo nosotros del origen de la poesía popular –que el citado escritor D. M. Milá indaga con datos muy probables– y aún de las cantilenas que la acompañan o de quienes fuesen sus autores, nos contentaremos con decir que a pesar de la sencillez y hasta tosquedad de las frases, de los concretos y poco variados periodos y a veces de la monotonía tonal, y de la carencia de formas artísticas que se nota en las melodías populares de nuestro país, es tal el sentimiento o dulce melancolía, o la apacible alegría o la expresiva intención de muchas de ellas, que no han bastado a sepultarlas en el olvido ni los progresos del arte en general, ni los cantos dramáticos en particular, ni las imitaciones más o menos felices que modernamente se hayan intentado de aquellos tradicionales cantos, arreglados al gusto de la época, ni menos aún los han desvirtuado ciertos romances y coplas de nuestros días, debidos a tan ramplones poetas como rapsodas músicos.”

Eco de Euterpe, nº 110, 16 de julio de 1861.¹⁴

Al publicarse la colección de Núñez Robres *La Música del Pueblo* se decía en *La Escena* el 6 de enero de 1867:

“Réstanos decir que el arreglo para piano no presenta dificultades de ejecución, siendo asequible a todos los que se dedican al estudio de ese instrumento, sin embargo, todos los cantos están escrupulosamente respetados, insertándose tales como los entona el pueblo, y habiéndose adaptado a cada cual el acompañamiento que mejor señala su carácter, y cual conviene a su especial fisonomía [...]”¹⁵

Lo que evidencia el respeto melódico, no así su verdadero acompañamiento, que se encuentra o sugerido o inventado.

¹³ Este tema fue tratado de forma profunda en el trabajo sobre la seguiriya.

¹⁴ ALONSO, Celsa: *La Canción Lírica Española en el Siglo XIX*, Música Hispana, Textos Estudios, Publicaciones del Instituto Complutense de Ciencias Musicales, Madrid, 1998. Pág. 382.

¹⁵ *Ibíd.* Pág. 383.

Celsa Alonso recoge dos citas muy interesantes de Felipe Pedrell¹⁶, quien sentía gran admiración por la obra de Inzenga. Sin embargo, éste se quejaba de algunas armonizaciones de sus cantos populares:

“Un solo reparo haremos a la obra del maestro; que haya armonizado los cantos que nacieron sin acompañamiento alguno: presentándolos sin acompañamiento y tal como el pueblo los canta, acaso, hubiera sido más serio y artístico su empeño, él mismo lo confiesa, diciendo que no hay música que pierda más en la escritura y, sobre todo, en el arreglo del piano, que la popular; ¡al piano! el instrumento anti-popular por excelencia, representante del arte civilizado, académico, atildado, afeminado, que raras veces conoce la espontaneidad, aunque lo parezca, que no posee aquella poderosa energía, aquella sublimidad sencilla, aquel cautivador atractivo de manifestación tan innata en el espíritu del hombre, el canto popular, voz de los pueblos, conmovedor y consolador *sursum corda* de la humanidad.”¹⁷

También se pronunció Pedrell sobre los cantos flamencos:

“No tienen nada que ver con este ligero apuntamiento los flamantes autores de esa insípida balumba de ramplonas composiciones, que pretenden aparecer inspiradas en los melancólicos temas de uno de los cantos característicos de nuestra nación más raros y de procedencia más discutida y que circulan, desgraciadamente, con bastante crédito por el extranjero como muestras genuinas de nuestra música nacional, gracias a los pervertidos gustos de tales autores, a los indoctos de la muchedumbre, y a determinadas direcciones tomadas por el flamenquismo zarzuelero de estos últimos tiempos que, afortunadamente, va de capa caída y morirá de saciedad. No tienen nada que hacer aquí, repetimos, los tales perpetradores de verdaderas infamias musicales, que han creído escribir en este género popular sin conocer su estructura melódica, su ritmo propio y su modalidad, que no es la de la gamma musical europea.”¹⁸

Al respecto de por qué la *Soledá* es considerada un “polo gitano” por Cansino, habría que preguntarse si quizás el origen musical de la soleá flamenca, fuera un tipo de polo al que se le empezó a llamar soleá por el estribillo cantado “ay, soledad...”¹⁹, como el que aparece en el célebre *Polo de la soledad* de Tapia²⁰ (ca. 1831), aunque éste de Tapia, no tiene nada de flamenco.

¹⁶ “Felip Pedrell y la canción culta con acompañamiento en la España decimonónica: la difícil convivencia de lo popular y lo culto”. *Recerca Musicològica XI-XII*, 1991-1992, págs. 305-328.

¹⁷ PEDRELL, F.: “La Quincena Musical”, En *La Ilustración Musical Hispano-Americana*, núm. 3, 29 de febrero de 1888.

¹⁸ PEDRELL, F., “Los cantos flamencos”, *Lírica Nacionalizada. Estudios sobre folk-lore musical*. París, Paul Ollendorff, 1900, págs. 11-15.

¹⁹ Algo parecido parece que pasó con la caña, bautizada por su estribillo “Caña dulce caña...”

²⁰ *Colección de Canciones Españolas por F.B. de Tapia A LA SOCIEDAD*, publicado en Madrid por carrafa ca. 1831. conservado en Biblioteca Nacional de París. Fuente Celsa Alonso: *La Canción Lírica Española en el Siglo XIX*, Música Hispana, Textos Estudios, Publicaciones del Instituto Complutense de

Gracias al escritor Luis Cabañas Guevara, sabemos que Don Antonio Chacón cantaba un *polo de la soledad*:

“¡Cómo vive aún, en nosotros, el polo de la soledad, cantado por Chacón, con toda la tradición del polo adornado con grupo de melismos!

*Adiós desdichada cárcel
sepultura de hombres vivos,
donde se amansan los guapos
¡soledad! ¡Ay!...
y se pierden los amigos*

Café de Sevilla, toda una época ingenua y cordial, edad de oro de la flamenquería barcelonesa, y en ella, como un «leit motiv», la malagueña de Chacón.”²¹

No sabemos si musicalmente sería igual al de Tapia, lo más probable es que sí, ya que se le cita como un estilo superviviente.

No obstante, también algunas peteneras incorporaban un estribillo donde se decía “ay soledad...”, por lo que más bien, creemos nosotros que, quizás el origen del nombre de la *soleá* venga por ser un “canto de soledad”²², cantar triste y melancólico, como lo fue la playera en cierta forma, aunque basada esta *soledad* en una peculiar forma rítmica heredera de “ciertos jaleos” que se fueron ralentizando²³. Dentro de esas *soledades*, pudo cantarse algún polo, por qué no, aunque esto ya no es objeto de este trabajo.

Guillermo Castro Buendía
Murcia, 26 de febrero de 2012
<http://www.guillermocastrobuendia.es/>

Ciencias Musicales, Madrid, 1998. Nosotros hemos estudiado la edición que aparece en la serie *El cancionero popular: repertorio de aires característicos españoles. 1ª serie / arreglados para piano con letra por Isidoro Hernández; n. 11*, 1874, reeditada por la Unión Musical Española, Madrid, en 1963.

²¹ CABAÑAS GUEVARA, Luis *Biografía del Paralelo 1894-1934*, Ediciones Menphis, S.L. Barcelona 1945, pág. 30. Recogemos la cita de HIDALGO GÓMEZ, Francisco *Como en pocos lugares. Noticias sobre el flamenco en Barcelona*, Ediciones Carena, Barcelona 2000. Págs. 73-74.

²² Enrique Baltanás se inclina por esta vía, tesis que apoyamos nosotros también, en “Las soleares: una Sehnsucht a la andaluza (origen romántico y difusión europea de la canción de Soledad”, en *De la canción de amor medieval a las soleares. Profesor Manuel Alvar in memoriam: Actas del III Congreso Internacional Lyra Mínima Oral, celebrado en Sevilla, del 26 al 28 de noviembre de 2001*. Ed. Fundación Machado y Universidad de Sevilla, 2004. Págs. 575-6.

²³ Lo veremos en próximos estudios.

La Joya de Andalucía

Miscelánea de obras características para piano

1865

Juan Cansino (1828-1897)
arr. Guillermo Castro

Nº 5. CAÑA. Canto flamenco

Mi frigio la segunda vez, 8ª. alta la mano derecha

Muy piano y con mucho sentimiento

8

14

apagando poco a poco ppp