

XV CONGRESO NACIONAL
DE ACTIVIDADES FLAMENCAS
BENALMADENA 5 AL 12 DE
OCTUBRE 1987

XV CONGRESO NACIONAL DE ACTIVIDADES FLAMENCAS

**PONENCIAS
Y
COMUNICACIONES**

BE
398
CO
qui

Sala 8067594

NO SE PRESTA

Sólo puede consultarse
dentro de la sala de lectura

PONENCIAS

R. 21001

Arroyo de la Miel

Sig.: BEN 398 CON qui
Tit.: XV Congreso Nacional de Ac
Aut.: Congreso Nacional de Activ
Cód.: 8067594



NO SE PRESTA

Sólo puede consultarse
dentro de la sala de lectura

PONENCIAS

R. 21004



XV CONGRESO NACIONAL DE ACTIVIDADES FLAMENCAS

Ponencia:

LA RELIGIOSIDAD EN EL CANTE FLAMENCO

Ponente:

Dr. Alfredo Arrebola
PROFESOR-CANTAOR

Benalmádena, Octubre 1987

XV CONGRESO NACIONAL DE ACTIVIDADES FLAMENCAS

Ponencia:
LA RELIGIOSIDAD EN EL CANTE FLAMENCO

Ponente:
Dr. Alfredo Arebola
PROFESOR-CANTOR

Benimàdama, Octubre 1987

Señores Congresistas:

Quiero exponer, con la mayor objetividad que merecen las cosas de nuestro cante flamenco, una brevísima síntesis de mi libro del mismo título, que pronto verá la luz pública. Se me ha pedido una colaboración para este XV Congreso Nacional de Actividades Flamencas, y es natural que no pusiera la menor objeción. Siempre estoy dispuesto a colaborar en la difusión cultural que conllevan -pese a muchos- nuestros cantes flamencos. Mi libro está basado fundamentalmente en la experiencia de muchos años dedicados a interpretar el arte por excelencia del pueblo andaluz. Quiero manifestar, por otra parte, que considerándome hombre creyente y profundamente liberal en todos los aspectos, he sentido el máximo respeto a las concepciones religiosas de las personas consultadas. Y esta misma idea deseo manifestar públicamente aquí: máximo respeto a todos los Congresistas, ya que es una auténtica forma de saber vivir en democracia.

La religiosidad en Andalucía es, ciertamente, un fenómeno sorprendente. Y es verdad que Andalucía es una tierra impregnada de religiosidad -cfr. "La religión en Andalucía", pág. 9. Biblioteca de la Cultura Andaluza - y ésta se expresa en mil formas en su arte, su folklore, sus fiestas y costumbres, su habitat... Pienso que la religiosidad es un fenómeno omnipresente en las tierras del Sur y se canaliza en la forma de vivir y de ser del pueblo. En esta misma línea está el flamencólogo Ramón Porras en su "Donde Dios era UNDEBE" - cfr. "CANDIL", Marzo y Abril, 1980 (Jaén) - donde leemos: "... En un país, en el que se han operado grandes síntesis doctrinales y científicas, es arriesgado preguntarse por el tema de Dios. El flamenco como expresión genuina de la cultura de este pueblo recoge de manera muy heterogénea las referencias al ser trascendente. Tal vez, porque el Cante Jondo es en si mismo otra gran síntesis cultural y como toda síntesis concilia y refunde elementos antagónicos. Y más adelante afirma que "no nos cabe duda de que existen vestigios en las letras flamencas en todas y en cada una de las culturas que florecieron en Andalucía. Sería apasionante poder hablar del poso que dejó en el cante jondo el hylozoismo iberico hasta el monoteísmo cristiano, pasando por el eclecticismo romano, la dulzura sinagoga de los judíos o el nuevo monoteísmo de Alá". Por tal motivo, Señores Congresistas, hay que acercarse al tema religioso en el flamenco con la máxima humildad y reverencia. Hay que ser benévolos con las ideas ajenas; pues, en último término, todos tenemos "algo" de verdad. De esa verdad que nos hace libres y que aspiramos siempre. El tema está ahí y no podemos permanecer indiferentes.

Siempre he pensado que el cante flamenco es un sistema complejo de vivencias de un pueblo que ha sido marginado social y políticamente. Y la religiosa es una de ellas. El flamenco, que es una "queja resignada", engendra una verdadera y auténtica sabiduría, y en el concepto filosófico una "sapiencia". El cante está abierto a todas las vivencias. No podía, por tanto, faltar la religiosa. Porque Andalucía es una y muchas al mismo tiempo. La religiosidad del pueblo andaluz se ofrece como un hecho polivalente. A través de su religiosidad, podemos llegar a conocer perfectamente su idiosincracia. Pienso que la religiosidad flamenca es un camino para conocer mejor Andalucía.

Lo humano y lo divino se relacionan. el hombre necesita asentarse en sus principios humanos siempre que tienda hacia lo divino. Quizás el arte sea el medio más idóneo de la proyección de lo humano a lo divino. Y el cante es un arte. En esto se distingue esencialmente del folklore. A través de la copla, el hombre se humaniza, y, en cierto sentido, se espiritualiza identificándose con la divinidad. A veces, el cantaor raya en la senda de la máxima espiritualidad por una cierta fuerza mística que, incluso, él mismo no sabe explicar. Siente y expresa lo que puede decir con palabras, es decir, se hace música sin letra. El flamenco no fue nunca una canción protesta, sino una sabiduría resignada: saber que la injusticia mayor, más grande, es una metafísica; tenemos que morir y que las otras, yendo y viniendo, no importan demasiado. Es esta perspectiva la que le da al flamenco su infinita capacidad de síntesis: poder cantar el Oteló en tres versos:

"La noche del aguacero,
díme donde te metiste
que no te mojaste el pelo".

El cante es, para mí, un **medio de purificación**, es decir, una "catarsis". En esta catarsis intenta el hombre su purificación de todo cuanto le rodea y tiende hacia **algo trascendente**. Esto, a mi juicio, es una religiosidad. Prueba de ello es que la encontramos en gran número de coplas que hablan de Dios, en el sentido que sea. No obstante, hay quienes piensan todo lo contrario. Así se manifiesta José Luís Buendía en "El sentido intrascendental de la temática religiosa en el cante flamenco". cfr. CANDIL, núm, 10, pág. 7 - quien dice: "... Pienso que en muy raras ocasiones el pueblo andaluz ha mostrado en el flamenco una verdadera trascendencia religiosa. Ese arte, salido de la más recóndita entraña del pueblo, ha tratado el tema religioso con la finura, la ironía y la elegancia que siempre han acompañado el buen decir flamenco. Pero no nos engañamos, con un despego tan acusado que ha hecho de Dios, de la religión, y de todo tipo de trascendencia un motivo estético, a veces un compañero de viaje inevitable. Pero nada más". Mi experiencia personal y artística me han demostrado lo contrario. No obstante, jamás afirmaré que el centro de los cantes flamencos sea el tema religioso, no. El eje central del flamenco es el "problema humano" con todos los demás que arrastra el hombre. El andaluz necesita del cante como una "liberación y purificación". Esto ocurre ciertamente en Andalucía. Porque el andaluz sabe que Andalucía no es, ni mucho menos, una tierra tan feliz como ha sido pintada en muchas películas, incluso como lo era hasta ahora mismo en los carteles que rezan "Spain is different" con sus dos tercios de reja, un trozo de flamenca con bata de cola, un escorzo de caballo del Puerto de Santa María, y otras tantas simplezas que hemos tenido que soportar. Y... eso no es Andalucía. Ni tampoco Andalucía es una tierra tan trágica como nos la describió Azorín en su obra "Los pueblos". La tragedia del hombre andaluz - según mis observaciones - es EXISTENCIA, pero sabiendo encontrar la alegría de la misma **angustia existencial**.

El hombre andaluz echa mano de los cantes para encontrar alivio a los múltiples problemas que le asedian. Esta es nuestra tierra que Rodrigo Caro - en testimonio de Blas Infante en "Origen de lo flamenco y secreto del cante jondo", pág. 12 nombró madre de todas las canciones y canción de todas las madres. Sentimiento de purificación religiosa que el sevillanísimo Manolo Machado supo expresar en estos versos:

"NO HAY, PENILLA NI ALEGRÍA
QUE SE QUEDE SIN CANTAR.
POR ESO HAY MAS CANTARES
QUE GOTAS DE AGUA EN EL MAR
Y ARENA EN LOS ARENALES"

(Cfr. Alfredo Arrebola en "Cantes a los poemas de Manuel Machado, edit. Philips 6328123/74).

Es verdad: no todos los cantes flamencos comportan un sentido teológico, ni siquiera de "religiosidad", tomando el término en su sentido etimológico. Es muy amplia y compleja la religiosidad, ya que ésta

puede darse incluso sin Dios. Cuando hablo de religiosidad es lógico que haga referencia a la tradicional, y, de manera concreta, a la andaluza manifestada en los cantes flamencos. La religiosidad está presente incluso en un sentido burlesco y sarcástico. Pero nadie niega que la idea de Dios que rige, gobierna y ha creado todo, es tan antigua como la misma humanidad consciente. Todos los pueblos lo han sentido, y siguen sintiéndolo. Pero de la misma forma, el Dios concretado, hecho como si dijéramos material en una época, ha sido abandonado, lenta, paulatinamente por las generaciones siguientes. Las religiones, forma externa de concretar la idea de Dios, al quererle atrapar entre sus mallas se les escapa por sus intersticios. El Dios de los griegos, de los romanos y antes el de los egipcios, todos. El Dios de Israel no se escapó, porque lo apuntaló Jesucristo, aquel hombre excepcional con visión de futuro, la más amplia que en el mundo ha habido. Esta es la idea que está siempre presente en las coplas flamencas. Siempre he sostenido que el problema de la fe es eminentemente individual. Y nadie es mejor porque crea o no crea. Esto es fundamental a la hora de analizar objetivamente a los intérpretes del arte flamenco. Todos hemos conocido a personas creyentes e incrédulas, incluso agnósticas. El ateo se fundamenta en la postura de la negación, aunque a mi modo de entender, me parece que el ateísmo es metafísicamente imposible, puesto que nadie puede negar aquello que no existe. Pero, en fin, cada persona es dueña absoluta de manifestarse en una determinada postura de creencia religiosa. La fe no se puede imponer. Yo creo en la religiosidad de nuestros cantes manifestada clara y evidentemente por sus intérpretes. Sin embargo, José Luis Buendía - cfr. Candil, núm. 10, pág. 8 - no admite el sentido trascendental de religiosidad en el flamenco. El dice lo siguiente: "... Lo que negamos es una trascendencia espiritual de esos estados emocionales. Negamos también que hubiese comprensión y aceptación de los grandes ciclos religiosos de la liturgia cristiana. En esta misma línea está Ramón Porras en su artículo "Donde Dios era UNDEBE". Para quien el Dios del flamenco es algo parecido a la concepción griega de Dios antropomórfico. Con qué ímpetu - afirma Ramón Porras - el cante jondo percibe y es sensible a ese Dios antropomórfico que revienta de dolor, su humanidad flagelada y su nombre perseguido y humillado. Un Dios que se asemeja demasiado a la humana encarnadura del cante. Dios es, en ocasiones, esa forma de objetivar la propia desesperación, el punto de referencia, la medida del máximo dolor. Algo sorprendente: la comprensión del misterio de Salvación que evidencian algunas letras flamencas. Donde toda hermenéutica falla sobre lo trascendente, el pueblo lo alcanza, capta intuitivamente este misterio y lo plasma en coplas de franciscana sencillez:

" PASTORA DIVINA
TU SERAS LA NAVE;
COMO CRISTO SEA EL MARINERO,
QUIERO YO EMBARCARME".

Según mi experiencia artística, creo que el cantaor - mediador del sentir popular - capta bien y expresa la forma más humanizada del Jesús evangélico. Tal vez por esto, quiera identificarse al Dios-Hombre. Y hable a Dios de tú a tú. Y tal vez también, sean más sencillas las razones de expresión y captación religiosas. Pero todo sigue siendo un enigma, porque el flamenco es así: ENIGMA.

Siempre he manifestado que no se pueden destrozar las tradiciones de los pueblos sin atentar contra su identidad y vitalidad. Por tanto, no se debe olvidar que la religiosidad en Andalucía ha tenido un papel importante. Tanto que no se puede comprender la cultura andaluza sin tener en cuenta el fenómeno religioso, sobre todo en su vertiente tradicional-popular. Lo religioso forma parte del ethos cultural andaluz y todo la sociedad andaluza lleva implícito el condicionamiento religioso. Tampoco se puede negar que el fenómeno religioso forma parte integrante del fenómeno humano: religión y cultural resultan indisolubles, de modo que es falaz toda dicotomía entre lo sagrado y profano o secular. La religiosidad tradicional en Andalucía es heredada - cfr. L. Maldonado en "Religiosidad popular", pág. 17 - en buena parte de las religiones antiguas y en general del paganismo. Y esta religiosidad tradicional en Andalucía gira, en gran parte, en torno a la vida y a la muerte. Vida y muerte simbolizados tanto en la siembra y recolección de frutos como en los acontecimientos de la propia existencia humana. Hechos que están perfectamente relatados en muchas coplas flamencas. Algunas estudiosos han calificado esta religiosidad como una "religiosidad cósmica", debido a la relación existente entre manifestaciones religiosas con las fechas de cambio de estaciones o con la siembra y recolección de cosechas. Buen ejemplo de ello nos lo ofrecen los Verdiales, que están cargados de un sentido mítico y religioso sui géneris.

Precisamente en el calendario litúrgico cristiano coinciden toda una serie de fiestas religiosas con estos acontecimientos cósmicos. Estas fiestas están referidas en las coplas flamencas. Encontramos fiestas

religiosas que inauguran el ciclo inercial: Navidad, Santos Inocentes, Reyes Magos. Fiestas de primavera: mes de mayo, lleno de contenido poético y musical.

Hay un disco "CANTES ANDALUCES DE MARIA SANTISIMA" Ed. Pax 2 DLF - 362 que es una antología de cantos dedicados a María, pues siempre se ha dicho que Andalucía es "la tierra de María Santísima", en cuyos festejos, ferias y romerías se derraman la inspiración y la gracia inefable de un pueblo, por encima de todos sus amores, coloca el de la Madre de Dios, a la que concibe, con esa que podríamos denominar "Teología popular", como "causa de nuestra alegría". Fiestas de las cruces, Corpus Christi (en Granada se celebran festivales flamencos), Misas flamencas, Semana Santa (saetas), Navidad Flamenca, etc.

El pueblo andaluz, sirviéndose del cante, ha hecho compañero inseparable de sí mismo todo su enorme caudal de vivencias humanas y religiosas. Lo que no significa en modo alguno que sea un pueblo "beato". Nada más lejos a la concepción religiosa de este pueblo que es capaz de expresar por soleá un tratado de teología:

Por aquella noche oscura
yo iba buscando a mi Dios
con un hierro al rojo vivo
las entrañas me marcó.

(F. Salgueiro)

Afirma un teólogo andaluz que "las raíces orientales del flamenco van a devolvernos de nuevo hacia la dimensión interna de lo religioso andaluz. Los gitanos traen consigo la creencia en la Gran Madre, la DE-BLA. Y por otro lado, lo morisco va a seguir proporcionando su concepción fatalista de la existencia, que tan profundas huellas marcará al cante:

Sólo se me ocurre a mí
pasarme toda la vida
viendo a la muerte venir (Soleá)
(M. Alcántara)

Tras una larga experiencia como cantaor e investigador de temas flamencos, he llegado a la conclusión de que la **Madre** consoladora y el Dios fatal impregnan toda la religiosidad que manifiestan los cantes gitano-andaluces. Angustia y duda metafísica que el poeta ha sabido captar y el cantaor - poeta metafísico del pueblo andaluz, expone con el dolor de su cante:

No digo que sí o que no.
Digo que si Dios existe
no tiene perdón de Dios (Soleá)

No digo que no o que sí.
Digo que me gustaría
que El también creyera en mí (Soleá)

Manuel Alcántara

Durante dos años consecutivos - 1974 y 1975 - me dediqué a analizar exhaustivamente el contenido religioso de las letras flamencas. Sería demasiado largo enumerar aquí toda su temática. Por lo que respecta a las estrictamente religiosas, estos son los elementos fundamentales que aparecen. La trascendencia es concebida frecuentemente a modo de demiurgo, fatal y terrible. Miedo a Dios, no el "santo temor de Dios" de la Sagrada Escritura. Dios aparece como un ser arbitrario, castigador, y - en la mayoría de las veces - vengativo a quien raramente se le llama "padre". No así a Jesucristo que por lo general es "padre". Escribe Carlos Domínguez que es sumamente revelador el modo en que aparece Jesús en la religiosidad flamenca. Jesús se ha convertido en Padre, y en un Padre que fundamentalmente aparece como "el que chorrea sangre". La pasión y muerte es con mucho el tema cristológico que más aparece, es un tema de hondas raíces populares.

Hay en la cristología flamenca una mística del dolor que roza el masoquismo en la imagen de un Jesús sometido a un inquebrantable decreto de Dios. Así reza una saeta:

La Divina Trinidad,
desde el cielo decretó
su inmutable voluntad;
y a morir con humildad,
al Hijo de Dios se prestó.

Los santos se nos presentan como pequeños seres tutelares representativos de cada localidad, barrio o profesión. Muchas letras flamencas aluden a estos conceptos. Con los santos existe una confianza tan grande que, a veces, se llega a la mofa. La iglesia es siempre templo y nunca la comunidad. En las coplas flamencas se identifican iglesia, curas, monjas y frailes, los cuales reciben un trato poco respetuoso. El cura es simplemente "er cura" de los bautizos, bodas y entierros. Visto - por lo general - como el hombre que hace falta en un momento determinado. La jerarquía eclesiástica, de ordinario, está mal considerada. Y el Papa aparece como una figura mítica llena de poderes taumatúrgicos y mágicos:

Te den una puñalá
que el Santo Padre de Roma
no te la pue curá" (Soleá)

Sin embargo, el dato revelador del contenido religioso en las coplas flamencas es el dedicado a la Virgen María. Tanto es así que el número de letras dedicadas a María duplica al de las dedicadas a Jesús. En este sentido, Rafael Cansinos en "La copla andaluza", pág. 124, dice: "...El andaluz sufre pasión, y vuelve vencido y traicionado, a echarse en el regazo de la madre, sola y enlutada como María del Viernes Santo. Las advocaciones marianas más numerosas son: Pastora Divina, Virgen del Rocío, Virgen de las Nieves, Virgen de Regla, Macarena, Virgen del Carmen, Virgen de las Angustias, etc." Advocaciones dice Carlos Domínguez - que revelan tanto el carácter divino que se atribuye a María como su maternidad vinculación con la naturaleza. Lo materno en una doble vertiente de diosa Madre y de Madre Tierra, subyace a la mariología del cante flamenco:

Un devoto por ir al Rosario
por una ventana se quiso arrojar,
y al decir "¡Dios te salve María!
se halló en el suelo sin hacerse ná".
(Campanilleros).

Carlos y Padreo Caba - cfr. "Andalucía: su comunismo y su cante jondo", pág. 220 - afirma que "históricamente la Mariolatría nace en España y fuera de España a favor de una reivindicación de la ignominia que pesa sobre la Eva pecaminosa del Paraíso. Es significativo que las Vírgenes en el culto andaluz son siempre algo representativo de su psicología. Es Mariolatría, no Virgolatría, porque no es la Virginidad, sino la Maternidad, la que atrae enérgicamente al pathos jondos. La Virgen de Monserrat, la del Pilar, la de Covadonga o la de Guadalupe son, ante todo, Vírgenes en el sentido fisiológico del vocablo; las Vírgenes andaluzas son **mujeres**, y, sobre todo, **madres**. En las coplas flamencas, la Virgen aparece siempre invocada en múltiples formas: dolor, amparo, mujer andaluza, patrona, forma humana, soledad, etc...!

Cuando penas tengo
me voy a llorá
a la capillita que tiene la Virgen
de la Soleá.
(Seguiriya gitana).

¡Mira qué bonita era!
Se parecía a la Virgen
de Consolación de Utrera.
(Soleá).

Tu carne morena
y tus ojos negros
me parecen la Virgen del Valle
la que está en San Termo.
(Seguiriya).

Cádi no se llama Cádi
que se llama relicario,
porque tiene por patrona
a la Virgen del Rosario.

(Alegrías).

Existe, pues, una religiosidad andaluza que se manifiesta claramente en el cante flamenco. No se puede negar - creo - esa religiosidad sui géneris del pueblo andaluz. Y según Ricardo Molina -cfr. Mundo y formas del cante flamenco", pág. 115 - estas **letras religiosas** expresan elementos heterogéneos. Tres son los elementos que dominan mostrándose casi siempre mezclados: cristianismo, panteísmo y superstición. Con la mayor objetividad, podemos decir que las coplas flamencas son orientadoras de la religiosidad andaluza. Y como escribe Rafael Cansinos -cfr. "La copla andaluza", pág. 127 - el pueblo andaluz es demasiado afectivo para no ser religioso. No hay pueblo que no sea creyente; sólo los individuos alcanzan la actitud agnóstica; los pueblos necesitan creer, pues de otra suerte se extinguirían, ya que no hay nada tan biológico como una creencia. Por esa afectividad suya le cogieron los misioneros del catolicismo y le impusieron su mitología evangélica, sus calores de dolor y de amor, su teología romántica. La religiosa popular proporciona una cosmovisión y un sentido de la vida, dando explicación al sufrimiento y al mal. La religiosidad popular ha preocupado no sólo a parte de la iglesia, sino también a científicos sociales para intentar comprender este tipo de relación de masas campesinas y urbanas que participando - cfr. "Exvotos de Andalucía", pág. 27 - de ritos y creencias básicamente iguales y con una moral inspirada en creencias cristianas, difieren grandemente en cuanto a la valoración de los principios, la selección y recreación de los ritos y la adaptación de las normas.

Sólo quisiera añadir que para tratar ampliamente la religiosidad en el cante flamenco, tendría que hacer una exposición sobre La Navidad Flamenca que se viene celebrando en muchos pueblos andaluces y en la que se han distinguido tantos artistas flamencos: Manuel Torre, Niña de los Peines, Manuel Vallejo, Antonio Mairena, etc... la "Saeta en el cante flamenco" para cuyo trabajo y conocimiento podría señalar una extensa bibliografía, la proyección musical del gregoriano en el cante flamenco, las Misas flamencas, pero es imposible tratarlos aquí donde los Señores Congresistas sólo podrán conocer una mera semblanza de lo que significa y comporta LA RELIGIOSIDAD EN EL CANTE FLAMENCO. Gracias.-

XV CONGRESO NACIONAL DE ACTIVIDADES FLAMENCAS

Ponencia:

IMPORTANCIA DE LAS LETRAS EN EL CANTE FLAMENCO.

Ponente:

Dr. José Luis Buendía López

Benalmádena, Octubre 1987

Presiento que la rutina tiene la culpa de todo. Y ¿por qué no decirlo?, la decadencia en que este arte nuestro aparece sumido desde hace una buena porción de años. Alguien se preguntará a qué tipo de decadencia me refiero, cuando hoy en día los profesionales del flamenco viven mejor que nunca, han superado afortunadamente la etapa de las estrecheces económicas, y el arte jondo como fenómeno cultural, ha entrado en un estadio de normalización de todos sus cauces de difusión, esto es, se editan más libros que nunca, las grabaciones de los artistas tienen una mayor calidad y, por resumir a grandes rasgos, los contactos del profesional jondo con su público, jamás se han visto acompañados de mayor éxito económico.

Y, sin embargo, yo me atrevo a hablar de decadencia y rutina. Para aclarar estos duros términos debo de desarrollar no sólo una explicación que los justifique, sino además una especie de personal confesión que explique una experiencia personal, que, aunque tenga este carácter, creo que responde a un sentimiento colectivo bastante arraigado en un determinado sector del consumidor de arte flamenco, y, lo que es más importante, y hablo ahora en términos mercantiles, o si queremos de promoción de un producto, potencialmente susceptible de crear aficionados, esto es, hipotéticos clientes, futuros adictos, o como queramos llamarles de nuestro arte.

La historia en cuestión es bien fácil de resumir: Un buen número de aficionados, entre los que se encuentra el que ésto escribe, se vieron un día sorprendidos, no importan las circunstancias concretas, por un tipo de música y letra, que bellamente conjuntadas le conmocionaron hasta la raíz más profunda; en los tres o cuatro versos de que constaba aquella copla jonda, el neófito asistía a la más pura conmoción de tipo artístico a que nunca había estado sometido; allí se hablaba de amor en términos líricos inusitados que retomaban toda la capacidad sensitiva de la coplilla popular andaluza desde los remotos tiempos en que se puede empezar a hablar de nuestro pueblo; también empezó a oír en boca de sus protagonistas de las penas y alegrías de nuestra comunidad, de nuestras gentes, a plantearse por vez primera, y en una época en la que todo tipo de crítica social estaba duramente reprimida, los males que atenazaban a su pueblo, males que no eran de hoy ni de ayer sino tan antiguos como la áspera voz que así los musitaba. El potencial aficionado comenzó a percibir en los mensajes de esas coplas los primeros signos de insumisión, de rebelión peculiar ante la injusticia; aprendió a oír la voz de un pueblo sin trabas ni cortapisas, pero también la de sus hombres, uno a uno, pues como afirmaba Blas Infante: "Los cancioneros flamencos andaluces se determinan entre otros caracteres, por su individualismo irreductible", ésto es, se caracterizan por narrar, a la vez que la historia de todos, la más personal de las congojas de cada individuo.

Las letras jondas fueron lo primero pues que nos atrajeron a un buen número de personas hacia el cante, los que no tuvimos la suerte de criarnos en un ambiente flamenco que nos hiciera aprender lo que supimos más tarde, esto es, que aquel tesoro sin igual se llamaba siguiroiya, taranto o soleá. En nosotros la voz del pueblo andaluz resonó pura, sin adherencias ni etiquetas clasificatorias, y nos ganó para siempre, nos hizo sentirnos depositarios de esa inmensa herencia a la que no se debe renunciar nunca porque está amasada con la sangre y el sudor de generaciones populares.

Pero dejemos a un lado las vivencias y vayamos a la justificación de nuestra teoría. Hablábamos de decadencia de un arte que parece vivir sus mejores momentos económicos. Yo no dudo de que así sea, y por supuesto me alegro por esos profesionales flamencos que, al fin, han visto dignificado ese arte sin igual que derrochaban en indignos cenáculos caciquiles o veían perderse sin continuidad en los avatares de una historia absurda que no tenía sitio para el arte verdadero. Pero quizás haya sido ese excesivo crecimiento, ese aluvión de reconocimientos, el que ha perjudicado a las más íntimas esencias flamencas. Todos los tratadistas coinciden en señalar que el flamenco, a medida que rompía la intimidad familiar, iba dejando a un lado lo más puro de su autenticidad: primero fueron los Cafés, más tarde el gran Salón, el teatro o la Opera flamenca; lo que se ganó en estatus social para los intérpretes se perdió en verdaderas esencias jondas. Y así, después de un apretado devenir histórico que no vamos a recorrer porque es sobradamente conocido, llegamos a la de hoy: El flamenco se ha profesionalizado hasta tal punto que puede hablarse incluso, más que de un arte, de un oficio, que, a veces insuficientemente aprendido, da para comer a los que a él se dedican, sin que la afición brille por encima de otros valores. La máxima manifestación de esta actividad laboral, que no artística, son los recitales y, sobre todo, los festivales flamencos, donde durante tres o cuatro horas (a veces seis o siete) se martillea a los asistentes con una serie de cantes en los que predomina la reiteración, el tedio, y se echan en falta la motivación del artista, la improvisación, el momento inspirado que transmite la emoción hasta su público.

De ahí que habláramos de decadencia en unos espectáculos que hasta es posible, y que conste que ni siquiera siempre sucede, que los cantes hayan sido ejecutados con ajuste a los cánones preestablecidos. Pero se echa de menos en ellos ese punto de verdad, ese aliento que, como decía el poeta, hace saltar el azogue de los espejos. De alguna manera estamos matando la gallina de los huevos de oro, porque si bien el momento del cante flamenco es bueno, ya se empiezan a notar sin público muchos festivales, desaparecidos otros y rutinarios y sin brillo los más. Entre otras muchas causas que no es momento de analizar, yo culpo de ese anquilosamiento al poco interés que se manifiesta por las letras en la mayoría de los intérpretes flamencos. Se olvida que el cante es el resultado de la bellísima conjunción de unos melismas y de unos contenidos, esto es, de las letras, que, a lo largo de la historia jonda, han creado un riquísimo patrimonio artístico del que cada vez se hace un uso más restringido y cicatero. Sorprende y apenas contemplar estos espectáculos fríos, verdaderas parodias de lo jondo, donde cualquier cantaor de nombre y de prestigio, y también, ¿por qué no decirlo? de saneados ingresos económicos, repite su alicortado repertorio noche tras noche, año tras año, sin modificar siquiera el orden de interpretación de las repetidísimas letras en el organigrama mental preconcebido, y eso que, algunos presumen de creadores y se hallan inscritos como letristas en la Sociedad General de Autores.

Así, no tiene nada de extraño, que el otro día en la provincia de Jaén, el pueblo no importa, en un festival al que asistíamos en calidad de presentadores, nos encontráramos con que, de seis cantaores intervinientes, tres interpretaron la conocida letra, bellísima por otra parte, de "A la mare de mi alma, cómo la camelo yo", dos se arrancaron por granaínas alabando a "La que vive en la carrera" y cuatro, ¡ahí es nada!, en un alarde creativo sin precedentes hablaron, o mejor aún cantaron, las excelencias de los cuatro puntalitos que sostienen a Triana.

Y eso en un momento de reedición de repertorios letrísticos sin igual, en el que, cualquier cantaor, por un precio más que módico, puede adquirir impresos los añejos cancioneros jondos de Demófilo, Balmaseda, José Carlos de Luna y un largo etcétera, sin olvidar el acervo maravilloso de creadores contemporáneos que encuentran en la copla jonda un vehículo de expresión a sus inquietudes andaluzas, y cuyas letras, forzosamente, deben de ser incorporadas a los actuales repertorios porque son una corriente de agua fresca en medio del anquilosamiento y el despiste general. Sólomente una recopilación de letras, la realizada por los profesores Fernández Bañuls y Pérez Orozco, recoge varios miles de letras antiguas que casan a la perfección con todo tipo de estilos y palos jondos, y que darían para centenares de discos o recitales diferentes con destino a intérpretes que tuvieran verdaderas ganas de no caer en la rutina. Y, como ya he repetido en alguna ocasión, que nadie me venga con la excusa pueril de que, como cuenta Eugenio Noel, Joaquín el de la Paula afirmara que "Er cante no cabe en el papé". Quizá no quepa en el papel pautado, sujeto a rígidas estructuras musicales, dado su poder de improvisación y riqueza per-

sonal, pero sí cabe en la emoción de los mensajes a transmitir, en ese ser depositario de la voz de siglos que ya supo percibir hace años el sensibilísimo Cansinos Assens en su genial estudio **La Copla Andaluza** cuando afirmaba: "Entonces, unidos a los recuerdos individuales, surgen esas otras memorias atávicas vagamente percibidas, pero sentidas intensamente, esos espantos sufridos por los abuelos ignorados, la intuición de las afrentas padecidas y de las oportunidades históricas perdidas para siempre. Nostalgias de ritos abolidos, duelos misteriosos que tienen acaso su venero al pie de las hogueras inquisitoriales y en la linde de las rutas del éxodo".

No, no consintamos que se pierda tan rico patrimonio. En ninguna otra expresión musical se toleraría a un buen profesional que cantara siempre la misma letra para acompañar su melodía. Mucho menos en este arte nuestro que por proceder de una cultura oral, transhumante y castigada por la acción implacable de la historia, no tiene otro sistema de transmisión que lanzar al aire los resortes más profundos de esa memoria colectiva. Ayudemos entre todos a recuperarla cuidando como un tesoro nuestras letras.

IV CONGRESO NACIONAL DE ACTIVIDADES FLAMENCAS

Ponencia:

REFLEXIONES EN TORNO A LA SOLEA

Ponente:

D. Manuel Cano

Barcelona, Octubre 1987

XV CONGRESO NACIONAL DE ACTIVIDADES FLAMENCAS

Ponencia:

REFLEXIONES EN TORNO A LA SOLEA

Ponente:

D. Manuel Cano

Benalmádena, Octubre 1987



Vamos a partir, desde la guitarra, al estudio que nos viene a configurar las diferentes variantes de este estilo, pero como en todo lo flamenco, sin la intención de dejar criterios fijos o "dogma de fé", solamente hacer un análisis de distintas épocas centralizadas en la "forma anímica" que el toque con su interpretación en sus diferentes tonalidades aporta como gran influencia en la creación, recreación y posterior evolución del cante, producto de la intuición de cada individuo que ha seguido los principios de tradición, conservación y engrandecimiento de sus primitivas manifestaciones.

Lo que empieza llamándose "Soleares" nacen bailables atemperando con acentos definidos, el ritmo vivo y seguido de los "Romances Andaluces", también llamados popularmente "Jaleos ó Corridos", si bien es sabido que los romances por su antigüedad y tradición oral han adoptado formas primitivas muy diferentes que podemos asociar con las del flamenco, en cantes acomodaticios en los cuales poder encajar las letra de los mismos, asociada tradicionalmente de romances de gesta o épico-líricos que arrastrados de siglos pasados han venido representando una expresión adaptada a diferentes épocas y regiones geográficas.

Debemos para este estudio centralizarnos siempre en los "Romances Andaluces" cuya forma generalmente se expone en ritmo ternario, compas de 3/4 o 3/8, pero sin acentuación:

1.2.3. - 1.2.3. - 1.2.3. - 1.2.3. - ...

Creándose bajo esta forma rítmica, muchas interpretaciones romanceadas. Podemos destacar entre los muchos conocidos los "Romances de Alba" también llamados "Rosarios de la Aurora".

Es la Virgen María la Barca,
San José los remos
y el niño el timón.
Y el espíritu santo, el piloto,
que guía y gobierna...
esta embarcación.

Análoga a la forma métrica y rítmica de otra manifestación muy popular en toda Andalucía los cantos de "Campanilleros".

A la puerta de un rico avariento,
llegó Jesucristo..
limosna pidió.
Y en lugar de darle limosna
los perros que había...
se los azuzó.

El flamenco desde su aparición como tal arte, se viene rigiendo por unas normas tradicionales que han permanecido invariables, siendo este hecho, quizás uno de los principales y más importantes motivos de su discusión y controversia.

No sentemos este principio como inmovilista, conservador o trasnochado, sino simplemente para poder comenzar desde una base que pueda llevarnos al análisis de sus diferentes formas y características, unas llegadas de manera tradicional, otras como sucesión oral y todas incluidas en la guitarra dentro de una forma propia, rítmica y expresiva "el compás", que como antes hemos definido es el resultado de la acentuación y adecuación atemperada en el desarrollo correcto cantable o bailable de la letra o verso creado para ello.

Estos pueden ser ejemplos de letras de tres o cuatro versos octosílabos, como los característicos del cante por soleares:

- 1 - De terciopelo el vestido
al niño de San Antonio,
se lo tengo prometido.
- 2 - Por la carretera...
le eché el sombrero a la cara
que la luna no le diera.
- 1 - Lo que intento logro
yo no me quejo a mi estrella.
Que no he intentaito cosita
que no me salga con ella.
- 2 - Cuando paso por un templo
a Dios le pido salud.
Porque la poca que tengo
te la estás llevando tú.

Ejemplo de cante compuesto:

Por tí abandoné a mis niños
Y mi maresita de pena murió.
Ahora te vas y me dejas,
no tienes perdón de Dios.

Veo que te vas a quedar
con el dedo señalando...
como se quedó San Juan.

Pensemos en la anarquía con que se expresarían estos versos si al cantarlos no existiera la aportación de la guitarra, que hace una subdivisión de los mismos provocando con sus tonos o tercios de "Cambio y cierre" la apoyatura en la frase para poder cuadrarlo todo dentro de un compás que con sus acentuaciones flamencas, nos brinda una medida concreta.

1.2.3 4.5.6 7.8 9.10
 acento acento acento acento

que analizado y comparándolo con la métrica del ritmo popular romanceado, sería como partir la frase en tres partes que han de servir para encajar en cada una de ellas los diferentes tercios que componen la creación métrica de la soleá.

Los llamados "Romances o Corridos", expresión cantable tanto del "cantor del pueblo" con una mayor facilidad y condiciones, como de los que se catalogan "primitivos cantaos flamencos", se expresan generalmente como forma de entonación y con métrica o ritmo percusiva y acompasada, producida preferentemente sin la aportación de la guitarra tales como "Martinete, Deba, Tonás, Carceleras o como cantes de carácter definido dentro de formas localistas; Temporeras, Cantos de Arada, Villancicos, Saetas viejas, etc. Sin embargo las "soleares" fueron siempre proclamadas, no sólo por estos artistas sino por folkloristas, eruditos y músicos, como el primitivo y máximo estilo "matriz", de los ya conocidos como cantes flamencos en sus dos manifestaciones; tanto como "Cante alante" de exposición personal y creadora, o "Cante atrás", forma de introducción, guía y acoplamiento con el baile.

LOS REGISTROS SONOROS.

Por el estudio y deducción de los registros que nos van llegando de estas primitivas manifestaciones desde la época del cilindro parlante hasta las "Placas de pizarra" discos de 78 r.p.m., en los primeros años de este siglo, la guitarra en el acompañamiento al cante se expone y emplea en (el semitono formado entre LA MAYOR - SI BEMOL tónica RE MENOR), forma tradicional flamenca "por medio".

Podemos sacar de este hecho una primera reflexión, al observar que en el transcurso de estos años, de evolución y capacidad creadora de las muchas deformaciones sufridas por el cante y la evolución insospechada de la guitarra, este tono produce en todo guitarrista una forma "anímica y de expresión diferente que le incita e impulsa a tocar mucho más rápido con acento distinto, más festivo con variaciones cortas, sin empleo de un amplio mecanismo, con falsetas creadas con el dedo pulgar "toque pa'abajo", un mayor empleo como síncopa o silencio del golpe en la tapa de la guitarra; es el acompañamiento a estas primitivas soleares rápidas, más seguidas en su forma de expresión que después son catalogadas como "Soleá por Bulerías".

Como uno de los primeros ejemplos - al menos a mi llegados - estan los cantes que registrados en cilindro parlante interpreta con una marcada forma de soleá de Triana registrado en La Marina por el Sr. Cagancho el de Triana con las guitarras del Niño el Carmen y el Campanero.

En el mismo registro y de forma más audible nos deja cantadas y acompañadas un cantaor llamado "Paco el de Montilla", las siguiente soleares.

Dos vereitas iguales
yo me paro en la mejor.
Si tomo la de mi gusto
ha de ser mi perdición.

Nunca de la ley negué,
que te tengo tan presente
como la primera vez.

Con el que observamos que estamos empezando a encontrar un cante a ritmo con cierta acentuación flamenca que lo motiva el desarrollo de la letra, pero sin que ni siquiera se separen en la guitarra los diferentes tonos que han venido a configurar las cadencias de transición entre los tercios, dando paso a un nuevo compás de preparación y llamada de la guitarra. Seguimos por tanto con un estilo que le llegaría a este interprete de anteriores formas cantables escuchadas a otros cantaos é igualmente encuadradas en el cante de estilo trianero.

Pocos años después, sin catalogarlos en una fecha exacta, pero entre los años 1.908 - 1.910 en la colección o alburn de placas de pizarra de la International Talkin Machine, D. ANTONIO CHACON con el acompañamiento de un gran guitarrista profesional JUAN GANDULLA "Habichuela", graba las siguientes letras bajo el título de SOLEARES N° 1, en un estilo más reposado con una mayor posibilidad de cuadratura con la guitarra, asociable al cante de Mercedes Fernández Vargas "La Serneta" - (Jerez 1.834 -Utrera 1.912).

Con mirarte solamente... Ay.
Conocerás que te quiero
y también conocerás...
que quiero hablarte y no puedo.

Ni pasar por ti quebrantos (***)
si no tienes que ser mía
como Dios no haga un milagro.

De que me sirve llorar...

ni pasar por ti quebrantos.

Hago esta llamada (***) porque en la segunda estrofa de este tercio, el cante se adelanta al final del compás de cuadratura de la guitarra entrando en el golpe "séptimo" sin terminar el cierre.

Resulta irrespetuoso hacer esta observación tratándose de un cante expuesto por D. Antonio Chacón y como una de las primeras soleares donde podemos ya observar un compás ajustado entre cante y guitarra con sus falsetas y tonos de apoyatura que nos marca el principio de su evolución, pero en este análisis sólo se pretende hacer una nueva reflexión en el comienzo de este cante tan hermoso... pero tan difícil, ya que, cuantas veces después de muchos años de ser tan cantado y estudiado ¿No es muy frecuente que ocurra lo mismo?

Estos principios de las soleares nos lo corrobora el hecho de que en la grabación de un albur con un total de dieciocho cantes, sólo se graba uno por soleares, en una amplia gama de (4 Tangos - 3 Cartageneras - 3 Tarantas - 6 Malagueñas - 1 Seguidilla - 1 Soleá).

Iguals desacuerdos podemos encontrar en otras soleares también de esta época grabadas por Antonio Ortega Escalona "Juan Breva" ya con la guitarra de Ramón Montoya - nº 1 del ejemplo de cuatro versos - y así en un caminar sin fin de soleares del Niño de la Isla, del Cojo de Málaga, Niño de Cabra etc.

Años después nos encontramos con el cante de MANUEL SOTO LORETO "Manuel Torre". En una de sus primitivas placas encontramos un registro que voy a comentar: Comienza el prelude de la guitarra y se escucha una voz que dice "Miguelito te quiero" - refiriéndose al guitarrista Miguel Borrull (hijo) - para luego apostillar esta frase ¡"Vamos a ver ese cante de Alcalá... hombre"!

Tonalidad en la guitarra la usual "por medio". Comienza el cante con una salía cuadrada a compas más lento con una cadencia distinta y más marcada en el apoyo a las frases ya que la guitarra tiene tiempo de esperar al cante y cerrarle en sus tonos en un constante apoyo como recuerdo y advertencia de la extensión en la medida de cada frase para su ajuste perfecto.

Entrada del cante, para aliviar el esfuerzo y cuadrar perfectamente, en el golpe tercero del compás seguido de la guitarra así como de las falsetas de Borrull, que avalan su maestría y conocimiento.

Son estas grabaciones el más concreto vehículo de estudio del cual sacamos la consecuencia de que en los primeros versos que ocupan la parte completa de un compás, existe la llamada "caía o respiro" al tiempo que la guitarra completa el compás con una sucesiva relación numérica que sería el de las cifras 11 y 12. Pero que en esta forma de "compás cantado" volvemos a decir 1-2. Con lo cual se ha dado forma completa a este estilo flamenco.

1.2.3. 4.5.6. 7.8. 9. 10 1.2.

acento acento acento acento Silencio
golpe acompasado
o cierre, de compás.

En las soleares, con la ayuda y sabiduría del guitarrista, como producto de un estudio mucho más constante y racionalizado que el que puede tener el cantaor cuya expresión es personal é intuitiva, el acompañamiento ha aportado el apoyo y la correcta forma métrica del compás para lograr una conjunción, generalmente inadvertida al escuchar un cante, pero que analizada nos daría el siguiente resultado.

Partimos de estas soleares tomadas como modelo en este cante de Alcalá de Manuel Torre, con la sabia guitarra de Miguel Borrull (hijo), que por tantas horas de unión y convivencia, llegó a conocer su cante y su forma de exponerlo prestándole en todo momento esa ayuda que le guiará por el camino del compás.

Salida de entonación cuadrada.

Por tí abandone a mis niños
y mi maresita de penita murió.
Ahora te vas y me abandonas...
no tienes perdón de Dios.

Veo que te vas a quedar
con el deo señalando
como se quedo San Juan.

Para una mayor comprensión y prescindiendo de una ejemplorización escrita en música en su compás de 3/4. Indico en un recuadro superior los diferentes tiempos del compás cantado de las soleares. Las lí-

neas continuas (x x x x) representan los tiempos que ocupa la guitarra en sus paseos o falsetas para completar la perfecta medida, y la letra está indicada con su extensión y cadencia aproximada, en los tiempos del compás en que comienza y termina.

1 - 2 - 3	4 - 5 - 6	7 - 8	9 - 10	1 - 2
x x x x x x x x	x x x x x x x x	x x x x x x x x	x x x x x x x x	x x x x
x x x x x x x x	POR TI...ABANDONE. A	MIS NIÑOS	x x x	
x x x x x x x x	x x x x x x x x	POR TI ABANDONE A MIS..		
NIÑOS.....	Y MI MARETA	DE PENI.....		
.....TA..	MURIO ...	x x x x x x x x	x x x x	
x x x x x x x x	x x x x x x x x	x x x x x x x x	x x x x	
AHORA	TE VAS....	Y ME ABANDONAS.	x x x	
NO	TIENES ...	PERDON DE DIOS.	x x x	
x x x x x x x x	x x x x x x x x	x x x x x x x x	x x x x	
VEO	TE VAS.....	A QUEDAR		
CON	EL DEO SE.-	ÑALANDO		
COMO SE	QUEDO	SAN ...	..JUAN	x x x
SEÑALANDO ...		CON EL	DEO ..	x x x
COMO SE	QUEDO	SAN ...	..JUAN	x x x
x x x x x x x x	x x x x x x x x	x x x x x x x x	x x x x	x x x x

Si nos ceñimos a un estudio de las reglas de medida de este cante, podemos observar la anarquía, con que en la primera parte se produce la entrada de cada una de las frases cantables, que la guitarra va rellenando con su constante forma rítmica para en la segunda -la de tres versos- lograr la entrada al principio de cada compás.

Como estudio se han tomado estas grabaciones que abarcan unos años de las más significativas figuras del primitivo flamenco, pues en otras la impresión que nos produce su escucha es la de encontrarnos ante un cante rígido medido golpe a golpe en la guitarra y con un marcado recorte en la frase, como adviniéndose una preocupación en los artistas por no pasarse en la medida y sin ninguna soltura o elasticidad.

La evolución instrumental de la guitarra con sus mayores posibilidades de sonoridad y ejecución, así como la aportación de las escuelas de los guitarristas técnica y personalmente, va suscitando un mayor interés por el cante por soleá escuchado "alante", (sin ser propio para baile en su acompañamiento,) marcándose así un camino firme para el mismo.

Entre los años 1.912/13, DON ANTONIO CHACON graba de nuevo tres estilos diferentes de soleares tituladas con los números 1 - 2 y 3 con el acompañamiento de la guitarra de Ramón Montoya.

MANUEL TORRE cuyo cante se ha puesto como modélico para este análisis, cuenta para sus sucesivas grabaciones con el acompañamiento de las guitarras de Javier Molina y sobre todo la de Miguel Borrull, llegando en esta unión de guitarra y cante, a saber y comprender lo que cada uno quiere en el diálogo creativo del flamenco, dando por resultado una mayor fidelidad interpretativa en este estilo "a compás" pero más elástico y acomodado a las exigencias del cante.

Como indiscutible "solearero", graba doce cantes por soleares más otro como artista invitado y fuera del Concurso de Cante Jondo de Granada en el año 1.922, dejando patente en cada uno su gran predisposición e inigualable personalidad como creador y artista indiscutible. Como resumen debemos señalar que esta unión y ayuda en todo momento debe ser, ha sido y será, la importancia de la guitarra en su acompañamiento.

NACIMIENTO DE SUS ESTILOS.

Estamos tratando de un cante que como todos los flamencos en su nomadismo y su transhumancia, va tomando raíces tanto personales como localistas que nos llevan a esa catalogación genérica adquirida por el mismo, que sin lugar a duda no ha sido otra cosa que la creación personal y el asentamiento de determinado artista.

Como clasificación de los mismos podemos establecer el siguiente cuadro localista.

SOLEA DE JEREZ (José Yllanda - Curro Frijones - Loco Mateo
D. Antonio Chacón - Manuel Torre).

SOLEA DE CADIZ (Enrique el Mellizo - Paquirri el Guanté).

SOLEA DE TRIANA (La Andonda - Silverio Franconetti
Los Cagancho - Ramón el Ollero).

SOLEA DE ALCALA (Joaquín el de la Paula - Agustín Talegas).

SOLEA DE UTRERA (Mercedes "La Serneta").

SOLEA DE CORDOBA (Ramón el Ollero - Manuel Moreno "Juanero el
Feo" - Ricardo Moreno Mondejar "Onofre" o
Media Oreja.

A partir de estas formas que determinan los diferentes estilos básicos de las soleares y como hemos tratado de la gran aportación de la guitarra en el acompañamiento de los mismos, pueden encontrarse dos maneras que acopladas a la tesitura de la voz, y a la característica personal e interpretativa del cante, requieren para su acompañamiento una forma tonal diferente.

Unos cantes, en los cuales se mantiene por expresión anímica la tonalidad primitiva "por medio" - semitono entre LA MAYOR - SI BEMOL - y otros que por igual circunstancia encuentran su más idónea expresión cuando la guitarra está tocando "por arriba" - semitono entre MI MAYOR - FA MAYOR.

Descubrimos desde este momento que la guitarra "sonando por arriba" ha quedado totalmente inmersa en la Soleá; podríamos considerar que la "piedra de toque" para todo guitarrista, desde que comienza su afinación, la constituye esta forma expresiva por sus extensas posibilidades tonales, además de que anímicamente produce un retraso en la velocidad que puede ser controlado produciendo un toque más relajado donde igualmente es posible el desarrollo de todos los mecanismos técnicos aplicados a sus falsetas -arpeggios-tremolos- etc.-, junto a las necesidades que exigen unos determinados estilos del cante, solamente cubiertas con esta forma de toque.

Es muy frecuente empezar tocando y cantando por soleá, que con sus distintas formas, bien dosificadas, calientan el ambiente, sobrecojen al auditorio y no habrá ni un solo aficionado que en un momento determinado del cante o del toque no sienta la emoción flamenca y quede totalmente satisfecho.

Ya son más frecuentes y extensos los cantes por soleá; las coplas romanceadas se imponen por su carácter sentencioso; son muchos los cantaores que han aprendido de sus raíces para después exponerlos a su manera o a su forma de creación personal con lo cual se va fijando de forma definitiva, no los esporádicos cantes por soleares, sino los de los verdaderos "soleareros" que nos dejan sus estilos para la posteridad.

Hemos fijado anteriormente de forma localista y geográfica los cantes, asociando su nacimiento a la paternidad de unos intérpretes sólo conocidos por transmisión oral: Paquirri el Guanté - Mercedes la Serneta - Joaquín el de la Paula, etc. Posteriormente nos encontramos con otra generación de intérpretes considerados como los más fieles continuadores de estos creadores y que a través de sus grabaciones nos hacen escuchar cantes que, por convivencia personal, familiaridad, tradición oral o deducción ambiental, vienen a suponer la recreación, y en muchos casos el engrandecimiento de estos estilos primitivos, por la aportación personal y formación cantora de quienes los actualizan.

Nombres como D. Antonio Chacón; Manuel Torre; Pastora Pavón "Niña de los Peines", su hermano Tomás Pavón; Antonio Silva "El Portugués"; Juanito Mojama; Manolo Caracol, Pepe el de la Matrona... y un largo etcétera, ya que como hemos dicho, este cante se va generalizando, se va extendiendo, calando profundamente en continuadores que alternan sus propias creaciones, con los más ortodoxos y tradicionales estilos de soleares fomentando su difusión y creando su gran afición.

Hablando de la afición y de los aficionados, entre los cuales me cuento y nos encontramos todos, se produce un fenómeno muy interesante, por ese deseo que se nos despierta en el conocimiento y catalogación de los cantes, lo que implica una mayor importancia y amor por el flamenco.

Nos interesa la lectura de los primeros volúmenes que tratan del flamenco, uno de los primeros el librito de Fernando el de Triana, ARTE Y ARTISTAS FLAMENCOS editado en 1.935 con la gran recopilación de fotografías, datos biográficos y sabrosas anécdotas, (1) junto a un volumen menos difundido CANTAO-RES ANDALUCES de G. Nuñez de Prado (2) pero con la gran distancia de que uno es el relato vivo de un artista y el otro está basado en nombres asociados a melodramas de historias y tragedias.

El gran escritor D. Tomás Borrás al prologar el libro "Preludio al Cante de Fernando" lo presenta como viejo caballero que ha sido cantaor que cansado del Rumbo que había tomado el flamenco se volvió a su pueblecito de Camas junto a Sevilla, para en su colmao y con sus amigos, beberse a sorbitos sus recuerdos, lo que confirma el propio autor en su prologuillo cuando recuerda que allá por el 1.886, una legión de aficionados andaban cada noche del Café de Silverio al Café del Burrero donde cantaban D. Antonio Chacón y Francisco Lema "Fosforito", en turnos establecidos para escuchar a cada uno a una determinada hora, apostilla recordando esa época y comparándola con la de la Opera Flamenca ¿Iría alguien hoy de un teatro a otro a escuchar a dos de esos "Niños de las Milongas"...?

Posteriormente un gran impacto produce la aparición de un libro básico para la afición MUNDO Y FORMAS DEL CANTE FLAMENCO (3) de Ricardo Molina y Antonio Mairena, así como el titulado TEORIA DEL CANTE JONDO (4) de Hipólito Rosy y desde ahí, todo lo que nos ha llegado en estos últimos años.

Esta primera literatura viene a reforzarse con la convulsión que produce la aparición de la ANTOLOGIA DEL CANTE FLAMENCO de la casa HISPAVOX S.A. producción en microsurco de una gran sonoridad y el sabroso prologo y comentarios de D. Tomás Andrade de Silva, a cada uno de los cantes grabados por las figuras más destacadas de aquella época; Jacinto Almadén, Bernardo el de los Lobitos, Pericón de Cádiz, Rafael Romero, el Chaqueta, Roque Montova "Jarrito", Niño de Málaga y para este estudio, las soleares grabadas por Pepe el de la Matrona, todo con el asesoramiento y conocimiento de su único guitarrista Perico el de Lunar.

Ya se empieza a comentar entre las tertulias flamencas, en reuniones de aficionados etc. las características de cada cante porque nos sentimos más conocedores de estilos flamencos gracias a esta aportación artística y sonora.

Esta generación mía, que sólo habíamos escuchado sus referencias en placas de pizarra, recuerdo aquella tertulia en el taller de platería del maestro Miguel Salamanca en la calle de San Matías a base de vueltas a la manivela de una gramola y el profundo y respetuoso silencio con que se escuchaban los más viejos cantes impresionados por las figuras primitivas, que ya casi nos los sabíamos de memoria, después su comentario acompañado de una copa de vino - de barril - aceitunas aliñás, alguna tajadilla de bacalao y sobre todo en el centro de la -mesa- un plato de picadura de tabaco negro y un librito de papel de fumar para entre cante y cante "liarse" un cigarrillo.

Ya empiezan los Festivales Flamencos del Paseo de los Tristes, donde en Granada se tiene la suerte de escuchar personalmente a la mayoría de las mejores figuras del momento, Almadén, Rafael, Romero, Jarrito, Jan Talega, Fosforito, Antonio Mairena, etc. Con motivo de la estancia de estos artistas se organizaban accidentalmente reuniones muy particulares donde se invitaba y agasajaba a la figura y en una de ellas, allá por los años cincuenta y algo, gozamos íntimamente del cante de Antonio Mairena, en una noche de entrega absoluta.

ANTONIO MAIRENA, cantaor a golpes de corazón, sabiduría, amor al flamenco y de una infinita personalidad, nos ofrece con su cante toda una amplia y completa gama de estilos del "cante por soleá" - no dudemos que con la mayor honestidad - después de muchos años de trabajo y contactos con el mundo cantaor, catalogando los cantes, haciendo sentir desde este momento al aficionado, un conocimiento que le permita atreverse a emitir una opinión ya avalada, por estos años que pueden considerarse como de principios en la iniciación flamenca ya que, fuera de un mundo profesional o íntimamente ligado por tradición al flamenco, muy pocos entre el pueblo podían atreverse a exponer, con fiel criterio, la catalogación de los cantes.

Quiero hacer referencia a una conferencia de Ricardo Molina, en la primera Semana de Estudios Flamencos de Málaga, ilustrada por el cante de Antonio Mairena con el acompañamiento de Eudardo de la Malena, cuando se trataba en su seminario un estudio sobre las soleares y así lo corroboran las palabras que Antonio Mairena dirige al público anunciándonos que va a cantar por soleá, y que gama tan completa de cantes nos dijo aquella noche de hace ya unos años.

LA GRAN HISTORIA DEL CANTE GITANO ANDALUZ.- Estos contactos directos sobre la edición del libro entre Ricardo Molina y Antonio Mairena, sus múltiples conversaciones que se complementaban con apuntes de cantes para poder acercarse lo más profundamente posible a la más fiel interpretación de lo que de forma escrita se publicó, gracias a la aportación cantaora de Mairena y la fina y culta sensibilidad de Ricardo Molina, había que darle forma, había que dejar - como en todo lo flamenco - un documento sonoro que pudiera pasar a la posteridad no como una referencia sinó como una vivencia que perdurará por la interpretación a viva voz de una historia antológica con una catalogación definitiva.

A) Soleares de los Puertos y Jerez

Cantes de Enrique el Mellizo
Cantes de Paquirri el Guanté
Cantes de José Iyanda
Cantes de Curro Frijones
Cantes de Teresita Mazzantini.

B) Soleares de Alcalá

Cantes de Joaquín el de la Paula
Cantes de Agustín Talegas
Cantes de la Roesna
Cantes de la Jilica de Marchena
Cantes de Anónimos.

C) Soleares de la Serneta y Triana

Cantes de Merced la Serneta
Cantes Viejos de Triana
Cantes de La Andonda
Cantes de Juaniqui de Lebrija.

Existe la aclaración posterior de que las soleares de Enrique el Mellizo y los cantes de Paquirri el Guanté, son los más difundidos por Cádiz y su provincia, llamándose por eso Soleares de Cádiz, título que faltaba en su clasificación general.

En posteriores grabaciones, muestra de la gran producción creadora y discográfica de Antonio Mairena, nos sigue exponiendo cantes por soleares, y como ejemplo de otra reflexión; desde La Gran Historia del Cante Gitano Andalúz citando estas formas de cantes expuestos en cada uno de sus estilos - conociendo personalmente por mis vivencias el cante de sus soleares - las guitarras del Niño Ricardo y de Melchor de Marchena generalmente tocan "por arriba".

Del disco ANTONIO MAIRENA Y EL CANTE DE JEREZ, referencia Ariola, grabación a la que le tengo un gran cariño por ser regalo personal en una determinada ocasión, hay un cante bajo el título "Me daba pena" -Bulerías por Soleá- donde la guitarra de Melchor de Marchena vuelve a su forma "anímica" por medio, con el ritmo que este magistral cante pide, más rápido y primitivo.

En el mismo disco canta como Soleares de Frijones "ve y pasa por mi puerta" y la guitarra suena "por arriba" porque es esta la forma en que ambos actores, guitarra y cante se sienten unidos y además cómodos en la expresión por el llamado, a la manera flamenca, "rasgo", que no es más que el arrastre más extenso, más elástico de la forma anímica del toque y que necesita esta soleá en la forma de exponer y medir los tercios de este cante.

También con Antonio Mairena la guitarra vuelve de nuevo a su primitivo origen de expresión rítmica en el acompañamiento a sus creaciones en la interpretación de los viejos "Romances" que en el disco CANTES FESTEROS DE ANTONIO MAIRENA también lo titula como "Corrido gitano", -fuentes de orígenes con que hemos empezado este estudio.- En otras antologías publicadas, donde la aportación del cante de otras figuras ha sido de gran importancia, igualmente se ha recurrido en los cantes por soleá al concurso de las grabaciones del maestro, que nos dejó en su disco póstumo EL CALOR DE MIS RECUERDOS una soleá donde volvió a cantar "por medio" a ese compás caliente, medido con la hondura que necesitaba la colocación de las frases bien dichas, en mis Recuerdos de Charamusco.

En este estudio de la soleá, he de mencionar a otro cantaor, también ya desaparecido y además igualmente buen amigo José Nuñez "PEPE EL DE LA MATRONA" que en la Antología del Cante Flamenco, HISPAVOX, graba el único cante por soleares y nos hace conocer y popularizar de nuevo el Cante Grande de Triana, soleá de difícil ejecución expresada gracias a la voz y amplio registro de este cantaor. Años más tarde en 1.970 también HISPAVOX con la dirección y asesoramiento de José Blas Vega presenta a Pepe el de la Matrona en TESOROS DEL FLAMENCO ANTIGUO.

Son cuatro soleares las que presenta este hermoso trabajo bajo los títulos de Soleares de Utrera -Soleares de Triana- Soleares de Paquirri y Soleá de Preparación y Soleá grande de Triana.

Esta soleá cuyo conocimiento nos había llegado por la grabación de Diego Bermudez "El Tenazas" en discos Odeón con motivo del "Primer Concurso de Cante Jondo" celebrado en Granada en el año 1.922, en esta versión, en la voz siempre fresca a pesar de sus bien llevados años, Pepe el de la Matrona nos descubre una parte de la soleá que se llama de preparación, concepto más que sobrado para elevar la

importancia del cante tratado; hay que preparar la voz, hay que tomar un impulso necesario para poder llegar a un cante que en su modulación tonal entre los "altos y bajos"; hay diferencias que sólo cantaores muy completos pueden llenar.

Como final, en estos cantes característicos de Triana, encontramos la analogía en la creación de la "Soleá de Córdoba", donde un estudio de la misma nos lleva igualmente a comprender sus dos modalidades. La soleá "llana" (por no llamarla chica), de tercios con más consonancia en la modulación tonal y otro cante de soleá grande, desgarrada y a forma de romance y de medida casi libre en su acompañamiento, estilo que nos dejó Jose Onofre en un registro particular sin acompañamiento de guitarra, como solían exponerse estos cantes de forma espontánea a voz abierta y en fiestas campestres "peroles", cuando la ocasión así lo reclamaba, forma particular y característica del carácter Cordobés, y en la cual observamos que lo mismo que la de Triana, las diferencias de modulación son igualmente violentas y difíciles de interpretar.

EJEMPLO 1

Soleá llana (popular)

Museos y piedra escrita
y hasta la calle Montero,
Vinistes detrás de mi...
sabiendo que no te quiero.

Le pido a San Rafael
que en lo mejor de tus sueños
te acuerdes de mi querer.

EJEMPLO 2

Soleá Grande-Romanceada.(José Onofre)

La luna vino conmigo
y se asomó a tu ventana.
Y no salistes a abrirme *
di que te pasó serrana. *

Estaba mala mi mare...
y al verla triste y afligida
yo no me acordé de nadie.

Ya está buena por fortuna,
y en la ventana te espero
dile que salga la luna...
y verás como te quiero.

Sobre un cante y un toque que ha marcado dentro de unos conceptos flamencos afines -como hemos venido estudiando- una de las gamas más amplias en la creación interpretativa tanto de los actores del cante, como de su situación geográfico-Andaluza y que desarrollado dentro de un compás definido e invariable ha supuesto igualmente uno de los campos más amplios de estudio, capacidad creadora e interpretativa de las figuras más destacadas de la guitarra, que nos transmiten las diferentes escuelas de su evolución; mucho más extensa, quizás inacabable podría ser la reflexión que constantemente nos viene aportando su estudio.

La bibliografía reseñada y las grabaciones que como ejemplos sonoros pueden completar este trabajo -para una mayor comprensión e interpretación del mismo- están al alcance de cualquier aficionado. Yo sólo he intentado abrir un camino que aplicable, en su día, a toda la gama de los cantes flamencos con mi deseo de modesto investigador, de aficionado incansable y profesionalmente catedrático y guitarrista siempre al servicio de la mayor pureza tradicional flamenca, ofrecer una aportación constructiva para estímulo del arte que a todos nos convoca y reúne, siempre con una gran ilusión por su continuidad histórica, su valor innegable como expresión cultural y sobre todo por el amor y regocijo que personalmente nos transmite, y que nunca puede perder ni su vivencia ni su inmortalidad avalada hoy por los muchos años que transmitido viene acompañando.

Manuel Cano.

XV CONGRESO NACIONAL DE ACTIVIDADES FLAMENCAS

Ponencia:

CANTES DE CONQUISTADORES ANTES DEL V CENTENARIO

Ponente:

D. Luis Garrido Nieto

Benalmádena, Octubre 1987

Esta pretensión de cierto afiro alipico para el flamenco ante el V Centenario es un discurso cultural que con base folklórica viene dándose -que sepamos- especialmente en la afición extremeña desde el

Para intentar sugerir a los organizadores de cuanto desde Sevilla se está montando alrededor del V Centenario, podría argumentarse que el flamenco, según el extremeño Pedro Caba, es un arte que penetró en América más que ninguna otra comunicación no guerrera... Otro flamencólogo extremeño afortunadamente vivo, Manolo Yanga, explica cuando quiere, su sutil predilección por la apertura geográfica que supuso para el flamenco... Pero el argumento que más mal complace para pretender del flamenco un rol de penetración universal en base a los actos programados para el V Centenario, se enreda en uno de los más coherentes árboles genealógicos del cante, aquel que en su rama izquierda, y a partir de la Caña, pasa por Tangos hasta llegar a Milongas, Colombianas, o Guajiras, con muchas otras especies en los albores de la conquista americana y cantadas algunas por los soldados de Cortés, Pizarro, Soto, Balboa, y tantos otros capitanes extremeños allí transportados por marinos andaluces auténticos traslados de aquel cante jondo viajero de nostalgias.

Se necesitaría un marco especial para cantar tanta evidencia. No cabe duda de que el flamenco es el más internacional de los cantes profundos como dijo Lorca en Nueva York. El genuino aficionado no discute orígenes y se plantea horizontes. Los señoritos y los turistas han quedado desprogramados por la cultura de los pueblos porque la historia del flamenco es un paisaje que quizá rebasa cinco siglos. Escribe Eugenio Montes desde Roma que el Coliseo sería culturalmente funcional si aquí hubiera cantado El Alpercatero.

Con todo el respeto que merecen otras opiniones, un aficionado que se hace sin oír de niño ninguna soledad, no podrá cantar igual que otro que lo haya mamado, pero desde luego sabe escuchá mejor que los demás... Esta frase es de alguien que presume de cordobés sin haber nacido en Córdoba: Antonio Gala. Y viene a cuento porque esta ponencia se escribe en Extremadura con la modestia que no suponga humillación. Este híbrido pueblo fronterizo con el fado portugués y el fandango de Huelva, para cimentar su afición al cante, comenzó a aprenderlo bajo velas andaluzas de color azúcar morena y hace más de quinientos años, cuando ni siquiera se llamaba flamenco.

Esta constancia histórica nos da pie para continuar.

...que se han ido formando a lo largo de la historia, que han ido adquiriendo un carácter necesario para poder expresar los sentimientos de los flamencos, que han ido adquiriendo un carácter necesario para poder expresar los sentimientos de los flamencos...

...que se han ido formando a lo largo de la historia, que han ido adquiriendo un carácter necesario para poder expresar los sentimientos de los flamencos, que han ido adquiriendo un carácter necesario para poder expresar los sentimientos de los flamencos...

EJEMPLO 1

Solera Luna (1902)

Muneca y guita valiente
y hasta la calle florecía,
Viniste detrás de mí,
sabiendo que no te quiero.

Le pedí a San Juanito
que me enseñara a bailar
te acuerdes de mi querer.

EJEMPLO 2

Solera Grande-Romanceado (José Oribe)

La luna vino conmigo
y se asomó a tu ventana,
Y no salistes a abrirme,
dijiste que te pasó serrana.

Estaba mala el cuerpo,
yo no me acordé de nadie.

Ya está buena por fortuna,
y en la ventana te espero,
dile que saque la luna...

Ponencia:

CANES DE CONQUISTADORES ANTES DEL V CENTENARIO

Sobre un canto y un toque que ha marcado dentro de unos conceptos flamencos afines como hemos venido estudiando una de las gamas más amplias en la creación interpretativa tanto de los actores del canto...

La bibliografía reseñada y las grabaciones que hemos podido encontrar pueden completar este trabajo para una mayor comprensión e interpretación del mismo, están al alcance de cualquier aficionado. Yo solamente he intentado abrir un camino que quepa, en la medida de lo posible, a los caminos flamencos con mi deseo de modesto investigador, de aficionado, de amante del arte flamenco...

...que se han ido formando a lo largo de la historia, que han ido adquiriendo un carácter necesario para poder expresar los sentimientos de los flamencos, que han ido adquiriendo un carácter necesario para poder expresar los sentimientos de los flamencos...

...que se han ido formando a lo largo de la historia, que han ido adquiriendo un carácter necesario para poder expresar los sentimientos de los flamencos, que han ido adquiriendo un carácter necesario para poder expresar los sentimientos de los flamencos...

...que se han ido formando a lo largo de la historia, que han ido adquiriendo un carácter necesario para poder expresar los sentimientos de los flamencos, que han ido adquiriendo un carácter necesario para poder expresar los sentimientos de los flamencos...

...que se han ido formando a lo largo de la historia, que han ido adquiriendo un carácter necesario para poder expresar los sentimientos de los flamencos, que han ido adquiriendo un carácter necesario para poder expresar los sentimientos de los flamencos...

...que se han ido formando a lo largo de la historia, que han ido adquiriendo un carácter necesario para poder expresar los sentimientos de los flamencos, que han ido adquiriendo un carácter necesario para poder expresar los sentimientos de los flamencos...

...que se han ido formando a lo largo de la historia, que han ido adquiriendo un carácter necesario para poder expresar los sentimientos de los flamencos, que han ido adquiriendo un carácter necesario para poder expresar los sentimientos de los flamencos...

...que se han ido formando a lo largo de la historia, que han ido adquiriendo un carácter necesario para poder expresar los sentimientos de los flamencos, que han ido adquiriendo un carácter necesario para poder expresar los sentimientos de los flamencos...

...que se han ido formando a lo largo de la historia, que han ido adquiriendo un carácter necesario para poder expresar los sentimientos de los flamencos, que han ido adquiriendo un carácter necesario para poder expresar los sentimientos de los flamencos...

...que se han ido formando a lo largo de la historia, que han ido adquiriendo un carácter necesario para poder expresar los sentimientos de los flamencos, que han ido adquiriendo un carácter necesario para poder expresar los sentimientos de los flamencos...

Esta pretensión de cierto aforo atípico para **el flamenco ante el V Centenario** es un discurso cultural que con base folklórica viene dándose -que sepamos- especialmente en la afición extremeña desde el verano de 1986.

Para intentar sugerir a los organizadores de cuanto desde Sevilla se está montando alrededor del V Centenario, podría argumentarse que el flamenco, en sus primeras expresiones muy anteriores a los Cafés de Chinillas, según el extremeño Pedro Caba, **es un arte que penetró en América más que ninguna otra comunicación no guerrera...** Otro flamencólogo extremeño afortunadamente vivo, Manolo Yerga, explica cuando quiere, su sutil predilección del cante de Levante **por la apertura geográfica que supuso para el flamenco...** Pero el argumento quizás más convincente para pretender del flamenco un modelo de penetración universal en base a los actos programados para el V Centenario, se enraiza en uno de los más coherentes árboles genealógicos del cante, aquel que en su rama izquierda, y a partir de La Caña, pasa por Tangos hasta llegar a Milongas, Colombianas, o Guajiras, con muchas letras escritas en los albores de la conquista americana y cantadas algunas por los soldados de Cortes, Pizarro, Soto, Balboa, y tantos otros capitanes extremeños allí transportados por marinos andaluces auténticos inventores de aquel cante jondo viajero de nostalgias.

Se necesitaría un marco especial para cantar tanta evidencia. No cabe duda de que **el flamenco es el más internacional de los cantes profundos** como dijo Lorca en Nueva York. El genuino aficionado no discute orígenes y se plantea horizontes. Los señoritos y los turistas han quedado desprogramados por la cultura de los pueblos porque la historia del flamenco es un paisaje que quizá rebasa cinco siglos. Escribe Eugenio Montes desde Roma que **el Coliseo sería culturalmente funcional si aquí hubiera cantado El Alpargatero.**

Con todo el respeto que merecen otras opiniones, **un aficionado que se hace sin oír de niño ninguna soleá, no podrá cantar igual que otro que lo haya mamao, pero desde luego sabe escuchá mejor que los demás...** Esta frase es de alguien que presume de cordobés sin haber nacido en Córdoba: Antonio Gala. Y viene a cuento porque esta ponencia se escribe en Extremadura con la modestia que no suponga humillación. Este híbrido pueblo fronterizo con el fado portugués y el fandango de Huelva, para cimentar su afición al cante, comenzó a aprenderlo bajo velas andaluzas de color azúcar morena y hace más de quinientos años, cuando ni siquiera se llamaba flamenco. Esta constancia histórica nos da pie para continuar.

Aquella prioritaria participación extremeña en el descubrimiento de América fue quizás la semilla para que en la actualidad funcionen como medio centenar de Entidades y Peñas Flamencas y que sea ésta la primera Federación Regional creada y con Estatutos que solicitan para otras. En los largos días de navegación. En las peligrosas guardias de la conquista americana, el cante, en su arcaicismo más puro, fue un mano a mano entre andaluces que enseñaban y extremeños que aprendían; tras mucho tiempo de convivencia allí el deje al cantar fue similar. Reclamar esta particularidad poco manipulada en los archivos de Indias tiene su objetivo en Octubre de 1987 porque, como dice la vieja letra que cantara como nadie Chacón, **quiero recoge los hilos de tu ropa pa repetirte el vestio**, y éste como tantos viejos cantes que guarda en pizarra el flamencólogo de Fuente de Cantos antes citado, son el testimonio de una afición que a lo mejor merece ser portavoz cuando los actos por el V Centenario la propongan. Entre esos hilos de la conquista americana el tejido extremeño representó, evidentemente, la capa que arropó el quejío de aquella primera gran emigración que comenzara a unir extremeños con andaluces.

Para reclamar justificación y desde luego no pretender protagonismo absurdo, esta ponencia para el XV Congreso lo que pretende es plantear una hipótesis de trabajo dentro del mundo del flamenco, y hacerla pragmática dentro de cinco años.

Previamente, alguien que no sea andaluz, tiene la obligación moral de hacer constar que algo así como **el impuesto cultural sobre el valor añadido del flamenco, es una retranca que la mayoría del pueblo andaluz -depositario privilegiado del cante jondo- nunca ha pretendido fiscalizar. Y esto es de justicia reconocerlo cuando solicitamos para Extremadura cierto trasvase homologado y coyuntural por el V Centenario. Porque este OFNI -objetivo folklórico no identificado- quizás es más serio que el baile por sevillanas ahora de moda en toda España, pero lo que no parece ya, afortunadamente, es un cuarto elitista o cortijero de mediados de siglo: la sorprendente apertura de este arte tuvo su primera referencia histórica con los conquistadores extremeños de América. En una época donde los ordenadores obtienen cualquier información confidencial, el flamenco, siendo purista en su esencia, es un arte minoritario para mayorías.**

Esta aproximación flamenca de mucha gente en Cáceres y Badajoz podría servir como tesina para iniciar el estudio profundo y sociológico del por qué el flamenco ha calado hondo en tantos pueblos, algunos con otra lengua, y podría servir para ralentizar la historia amable de la conquista, fotografiar el escaso pero estremecedor equipaje folklórico de aquellos primeros emigrantes extremeños que embarcaron junto a la marinería del sur de Andalucía. Podría pormenorizarse en aquellas letras simples mezcla de seriedad extremeña con filosofía andaluza que, interpretaron juntos, para ocultar quizá la problemática personal de los viajeros; que ensayaron durante la travesía, y que de alguna manera transmitieron luego a los indígenas hasta evolucionar en las **habaneras** y el **quejío venezolano**, o el **fandango pampero**, por no citar también algún cancionero portorriqueño que consume USA y que en sus raíces es asimismo flamenco sin catalogar aún.

No se reclama en Benalmádena cuando faltan cinco años para 1992 algún protagonismo extremeño en base a un arte flamenco que es patrimonio de todos pero particularmente del pueblo andaluz que le cantó la nana; lo que si planteamos con el margen de error asumido y la historia como Notario, es que Extremadura, debería redondear la Expo de Sevilla, trasportando unos días al aforo romano de Mérida alguna escenificación desde los cantos de Galeras a la Salve rociera...

Hay una explicación más que enorgullece a ciertos estudiosos andaluces y quizás preocupa a los nostálgicos extremeños: El flamenco ha prosperado tanto en Badajoz muy principalmente, y en Extremadura por lo general -Plasencia es la caseta de la bulería extremeña-, porque desde hace cinco siglos, conscientemente, la raíz folklórica de esta región cuyas dos provincias son las más extensas de España, se ha impregnado del agua del Sur para cantar su seca nostalgia. El flamenco no es para chauvinistas. Tampoco es un arte que admita ese concepto dramático de minorías étnicas. Ni siquiera se recuerda aquel oscurantismo de **gregoriano con guitarra** que satirizó alguien. Pueden convivir con suficiente armonía un cantaor de Chiclana y una aficionado panameño. Incluso el machismo de época ha quedado diluido, la pionera "Peña Femenina de Huelva" es un modelo asexual del cante jondo. Hacemos estos apuntes para justificar que a la conquista de América fueron utópicos, nostálgicos, o desesperados, tres clases sociales de dos pueblos muy parecidos -extremeños y andaluces- que para entonces ya estaban impregnados de la idiosincrasia trivalente de judíos, gitanos, y árabes; tres claves ensombrecidas inquisitorialmente por los mismos monarcas que, desde Granada, financiaron el primer viaje de Colón desde Palos a El Salvador.

Conscientes de la vaporosa situación de su líbido flamenco, responsables de su patrimonio histórico, orgullosos de haber cotransportado aquel primer cante hasta América gran parte del pueblo extremeño de

hoy a poco que se les recuerde su aportación volvería a dar pruebas de transmisión. La afición flamenca de Extremadura estaría operativamente feliz si para 1992, coincidiendo con la Expo de Sevilla, el XX Congreso Nacional de Actividades Flamencas tuviera como ciudad organizadora y anfitriona a la capital de aquella Comunidad Autónoma.

El propósito de esta Ponencia aparte de la posible discusión flamenca de su discurso cultural histórico, es solicitar de todos los congresistas reunidos hoy en este auditorio de la Costa del Sol, su atención, por favor, para que una Extremadura respetuosa con los orígenes del flamenco, pueda ocupar su puesto de vieja afición ante ese próximo V Centenario del Descubrimiento de América. Porque el XX Congreso Nacional de Actividades Flamencas es una deuda histórica que Extremadura pretende satisfacer al cante jondo de todos los tiempos. Si para entonces nos reuniéramos allí, en Mérida, sepan ustedes por adelantado que sin pretender organizar un congreso monográfico de conquista, lo que si intentáramos, todos juntos, es un panel de ponencias y comunicaciones que hagan de 1992 el año en que el flamenco sea exposición universal.

La Federación de Entidades Flamencas de Extremadura (F.E.F.E.X.), para entrenarse como posible coordinadora de ese XX Congreso Nacional, ya ha presentado hace meses a la Oficina del V Centenario dependiente de la Presidencia de la Junta de Extremadura, el borrador para un próximo **Concurso Internacional de los Cantes de Ida y Vuelta**, que contará con importantes premios y la participación de casi todos los pueblos hispanoamericanos donde de alguna manera se canta por estos palos. Porque los cantes de aquellos conquistadores seguramente tenían suspiros de dehesas extremeñas con salinas del Sur. El aire que los andaluces pactaron con aquellos compañeros de viaje a las Indias sirvió a ambos colectivos para, primero, hacer más soportable la travesía de la mar océano, y segundo, para transmitir, una vez allí y a partir de la atávica Soleá el cante que sugería el recuerdo de las tierras del suroeste español. El vasto territorio americano proporcionaba cadencias nuevas para aquellos conquistadores que añoraban amores, celos, y compases. Luego llegarían los esclavos negros proporcionando con merengues y salsas la rumba africana. Antes ya los Incas y Mayas sin apenas folklore precolombino recibieron la invasión de tanto cante primitivamente jondo sin ofrecer resistencia. Tamaña integración todavía no estudiada en profundidad acrisoló un fondo especial que habría que analizar en flamenco antiguo.

No pretendemos colectivizar el flamenco como si fuera una reforma agraria por la razón de ser congresistas. Sería como negar que por ejemplo en Jerez no exista afición porque no asisten a estos Congresos de Actividades Flamencas. Lo que sí argumentamos con estadísticas es el gran número de Festivales Flamencos que se dan en Extremadura y que en opinión de los propios cantaores saben escuchá.

Lo que en definitiva deseamos comunicar con esta Ponencia ante el XV Congreso Nacional de Actividades Flamencas de Octubre 87 en Benalmádena, es la existencia de una infraestructura de cultura flamenca en Extremadura, capaz seguramente de poder organizar el congreso correspondiente dentro de cinco años, en base a la aportación mayoritaria que en la conquista americana tuvo el pueblo extremeño. Una media mensual veraniega el año pasada de 69 Festivales Flamencos en las dos provincias, y media anual de 26, convierte a la Comunidad Autónoma Extremeña, por su número de habitantes, en **la mayor receptora del país en arte flamenco**. El año pasado en Hospitalet ya lo sugeríamos aunque no constara en acta. Ha llegado el momento de solicitar para Extremadura la oportunidad de satisfacer tanta deuda por las atenciones de muchos veteranos congresistas. Pero sobre todo la circunstancia histórica del V Centenario de aquel descubrimiento en donde Extremadura participó mayoritariamente. La dulce seducción semántica de Arroyo de la Miel. La apertura al mar de Benalmádena integrada en el carisma flamenco de Málaga, resulta un triángulo perfecto para invitarles a que confíen en nosotros pese a las imperfecciones que les hayamos demostrado ocasionalmente y, en esta esperanza, **Extremadura enclave 92**, es el logotipo con el que la Junta de Extremadura intenta vender el producto de su vivencia americana.

Arropados en esta coartada histórica del V Centenario, la Federación de Entidades Flamencas de Extremadura, espera saber gestionar durante los próximos cinco años la celebración en Mérida del XX Congreso Nacional de Actividades Flamencas, en el marco del más viejo anfiteatro de España, con la seductora apertura del componente americano respetando la seriedad del cante trasmisor de tantas áreas comunes.

Luis Garrido

XV CONGRESO NACIONAL DE ACTIVIDADES FLAMENCAS

INTRODUCCION.-

En primer lugar quiero mostrar mi gran satisfacción por estar aquí como ponente y tener la oportunidad de expresarme, para hablar de los cantes de mi tierra. Agradezco a la Organización de este Congreso por haberme dado la oportunidad de acercarme hasta vosotros para tratar de "lorear", con mi modesto verbo, EL FANDANGO DE HUELVA Y SU PROVINCIA. Los llamados buenos, se pusieron delante de él, sin que nadie le haya sabido nunca contar la verdad.

En este sentido, y por razones demostrablemente argumentadas, es del todo ineludible dar a esta ponencia un carácter reivindicativo para salir a paso de tantas mentiras y enredos que, propios y extraños, dieron en sus respectivas facetas, al tratar los cantes de Huelva. Uno, lo minimizaron tanto que pasaron desapercibidos, otros, los tomaron como si fueran de su propiedad, otros, los tomaron en abundancia pero con el más total y absoluto desconocimiento.

Por todo esto, quiero presentarles un trabajo serio y cuidadosamente realizado, con ejemplos más que demostrables para que, de una vez por todas, se abra una verdadera abierta a todos los interesados, sean estudiosos, artistas o aficionados, asomen con humildad a esta rica veta musical que conforman los fandangos de Huelva y su Provincia.

Para tal efecto, he dividido la ponencia en dos partes, que convergen entre sí. Una será la parte crítica a los estudios realizados y la otra puede ser didáctica, en una explicación de su posible historia.

TRATAMIENTO DE LOS FANDANGOS DE HUELVA Y PROVINCIA POR DIVERSOS FLAMENCOLOGOS Y ARTISTAS.-

Es del todo increíble, a la altura en que está la línea investigadora del flamenco, tener que decir que el Fandango de Huelva y su Provincia continúa siendo el eterno desconocido para la mayoría de los llamados entendidos. La diversidad de los estilos que los conforman son totalmente confundidos y, con ese desconocimiento, difundidos por toda la geografía, alejándolos, cada vez más, de la realidad de sus raíces musicales.

El tema es muy serio porque, entre quienes los confunden, existen plumas de renombrado prestigio en el mundo flamenco que lo han alejado a su libre albedrío, sin tomarse la más ligera molestia de acercarse a sus verdaderas fuentes. Esto, con todos los respetos que personalmente me merecen, no deja de ser más que una gran osadía por sus paries así como un lío para todos aquellos incondicionales que creen y creen en estas plumas.

En el orden de los ejemplos, traemos el primero:

En el año 1968, la firma discográfica VERGARA edita una antología, con el nombre de "ARCHIVO DEL CANTE FLAMENCO", asesorado y dirigido por José Manuel Caballero Bonald. En él notamos una serie

XV CONGRESO NACIONAL DE ACTIVIDADES FLAMENCAS

Ponencia:

EL FANDANGO DE HUELVA Y SU PROVINCIA

Ponente:

D. Onofre López González

Benalmádena, Octubre 1987

INTRODUCCION.-

En primer lugar quiero mostrar mi gran satisfacción por estar aquí como ponente y tener la oportunidad, tantas veces deseada, para hablar de los cantes de mi tierra. Agradezco a la Organización de este Congreso Nacional la invitación amable de acercarme hasta vosotros para tratar de "torear", con mi modesto verbo, un toro -no en sí bravo o manso- que muchos matadores, de los llamados buenos, se pusieron delante de él, sin que nadie le halla sabido nunca cortarle las orejas de la verdad.

En este sentido, y por razones demostrativamente argumentadas, es del todo ineludible dar a esta ponencia un matiz reivindicativo para salir al paso de tantas mentiras y errores que, propios y extraños, dieron en sus respectivas facetas, al tratar los cantes de Huelva. Unos, lo minimizaron tanto que pasaron desapercibidos, otros, los tomaron con total indiferencia y, los más, lo trataron en abundancia pero con el más total y absoluto desconocimiento.

Por todo esto, quiero presentarles un trabajo serio y concienzudamente realizado, con ejemplos más que demostrables para que, de una vez por todas, intente servir como una ventana abierta a todos los interesados, sean estudiosos, artistas o simples aficionados, para que se asomen con humildad a esta rica veta musical que conforman los fandangos de Huelva y su Provincia.

Para tal efecto, he dividido la ponencia en dos partes, que convergen entre sí. Una será la parte crítica a los estudios realizados y la otra puede ser didáctica, en una explicación de su posible historia.

TRATAMIENTO DE LOS FANDANGOS DE HUELVA Y PROVINCIA POR DIVERSOS FLAMENCOLOGOS Y ARTISTAS.-

Es del todo increíble, a la altura en que está la línea investigadora del flamenco, tener que decir que el Fandango de Huelva y su Provincia continúa siendo el eterno desconocido para la mayoría de los llamados entendidos. La diversidad de los estilos que los conforman son totalmente confundidos y, con ese desconocimiento, difundidos por toda la geografía, alejándolos, cada vez más, de la realidad de sus raíces musicales.

El tema es muy serio porque, entre quienes los confunden, existen plumas de renombrado prestigio en el mundo flamenco que lo han aireado a su libre albedrío, sin tomarse la más ligera molestia de acercarse a sus verdaderas fuentes. Esto, con todos los respetos que personalmente me merecen, no deja de ser más que una gran osadía por sus partes así como un timo para todos aquellos incondicionales que leen y creen en estas plumas.

En el orden de los ejemplos, tratemos el primero:

En el año 1968, la firma discográfica VERGARA edita una antología, con el nombre de "ARCHIVO DEL CANTE FLAMENCO", asesorado y dirigido por José Manuel Caballero Bonald. En él notamos una serie

de errores que perjudica la estupenda obra y pone en desdicho el prestigio de este estudioso flamencólogo. Entre otras cosas, dice que "las formas del fandango son tan numerosas como pueblos hay en la provincia..." A este respecto les aclaramos que los estilos de fandangos son treinta y dos, estando localizados su nacimiento en solamente nueve localidades y que la provincia de Huelva tiene setenta y ocho pueblos. Continúa diciendo Caballero Bonald, que el fandango toma su verdadero auge cuando es cantado en la romería del Rocío. Otro error del flamencólogo por cuanto en dicho lugar lo que se canta en su mayoría son sevillanas.

Cuando habla de los estilos, añade uno a Cortegana y otro a Paymogo, dos pueblos que carecen de fandangos propios y, en el orden de los intérpretes de la tierra destaca como uno de los mejores cultivadores a José Pérez de Guzmán, persona que creó un fandango abandonao, que no tiene que ver nada con los ritmos de los de Huelva. Complica más la cosa cuando ilustra el ARCHIVO con la voz de la sanluqueña María Vargas, acompañada por las guitarras de Cepero y Antequera y, por último, en la relación que hace de sus colaboradores es natural que no figure ningún nombre de Huelva.

Continuando con los ejemplos, todos ellos demostrables, les voy a trasladar al año 1971, en el que la firma de disco RCA edita su "GRAN ANTOLOGIA FLAMENCA" de la mano de nuestro querido Antonio Murciano. Dicha obra recibió el Premio Nacional del Disco Flamenco, en 1972 y el Premio Nacional del Ministerio de Cultura, en 1979.

En lo que respecta a Huelva, la obra deja mucho que desear cuando la diestra pluma de Murciano dice textualmente: "... Huelva tiene para dar y regar el mundo de fandangos puros y autóctonos, en alegre y multicolor manojo, **uno por cada pueblo**, hermosos y melódicamente distintos, etc..."

Cuando se refiere a intérpretes de la tierra, dice lo siguiente: "Los grandes artistas flamencos de la vieja Onuba -desde la legendaria Trinidad la Parrala, a los Hermanos Toronjo, pasando por Paco Isidro, Rengel, Comía, Gatillo, **Pichardo** o Rebollo- respetaron siempre su extenso repertorio fandangueril, conservando incólumes esa frescura y solera milenarias, como un tesoro artístico, como una herencia a transmitir sin contaminaciones, mixtificaciones y arreglos."

En este punto les aclaro que, exepctuando a Rengel, que creó un estilo de fandango con la métrica de los de Huelva, ni Paco Isidro, ni Toronjo, ni el Gatillo son creadores de ningún estilo, aunque, por su forma personal de cantarlos tomaran una dimensión extraordinaria. Los referidos a Rebollo y el Comía no dejan de ser fandangos aflamencados, por su ritmo más parádo. En cuanto al estilo del tal Pichardo, nos agrada que Murciano nos dijera quién es este hombre porque allí no lo conocemos.

Por último, y como ocurre con la antología anterior, la presenta ilustrada con las voces por fandangos de Rocío Jurado, Alvaro de la Isla, El Sordera, Romerito de Jerez, Manolo Cantarrana y otros.

Ejemplo grave son los errores que se recogen en la MAGNA ANTOLOGIA FLAMENCA, editada por Hispavox, en 1982, cuyo realizador es José Blas Vega. En ésta, y como si se hubiesen todos puesto de acuerdo, el erudito Blas Vega nos regala la frase: "...cada pueblo tiene su fandango..." y se inventa los estilos de Cumbres Mayores, Paymogo, Puebla de Guzmán, El Almendro y Cortegana, amén de regalar-nos un pueblo más, llamado Villanueva, con fandango incluido. Ni que decir tiene que destaca a estas localidades como las más representativas de la geografía onubense.

En el orden de los intérpretes nos habla de las creaciones de Paco Isidro, Rebollo y, como nó, de la de Pepe Pérez de Guzmán. Remata la MAGNA con las ilustraciones de fandangos paymogueros y de un tal Pedro María -que ya quisiéramos saber quién es- cantados ambos estilos por la voz sevillanera de Paco Palacios "el Pali".

En esta misma parcela de confundir al personal, nos encontramos con la pluma de mi admirado amigo Manuel Rios Ruiz, cuando cae en el craso error de situar un estilo por cada pueblo, añadiendo, además estilos de algunas aldeas de éstos. Destaca -como todos- a Pérez de Guzmán como genuino intérprete de los cantes de Huelva. Este ejemplo podemos comprobarlo en su obra "INTRODUCCION AL CANTE FLAMENCO", editada en el año 1.972.

Como último ejemplo, en lo que respecta al tratamiento por flamencólogos, destaquemos el trabajo del siempre polémico estudioso Manuel Yerga Lancharro cuando, en la revista CANDIL, nº 45, correspondiente a Mayo-Junio de 1986, dice textualmente: "Que yo sepa, tienen sus cantes propios Alosno (inmensa cuna) Almonaster, Calañas, Cerro de Andévalo, **Cortegana, Cumbres, Paymogo, Puebla de Guzmán**, Encinasola, Huelva, **Riotinto**, Santa Barbara, **Tharsis, Valdelamusa**, Valverde y Cabezas Rubias".

Me gustaría conocer la fuente donde Yerga obtuvo los datos para hacer un artículo semejante. El, mucho más que los mencionados anteriormente, tiene derecho a saber que los fandangos atribuidos a Cortegana, Cumbres, Paymogo, Puebla de Guzmán, Riotinto, Tharsis y Valdelamusa, son un invento de mal

gusto. Me da la impresión de que el querido Yerga ha pasado olímpicamente del tema fandangueril. Como no podía pasar de su pincelada eruditamente soberbia, añade en dicho artículo que, desde hace veinte años, los aficionados de Huelva creíamos contar con un estilo de fandango, que nos trasladó Dolores la Parrala, y que, gracias a él, con la ayuda de "El Muela", fué demostrado que no nos correspondía. Para dato les diré que se trata del estilo que grabara Manuel Torre y Cayetano Muriel cuya letra comenzaba: "Yo fuí al río y la cogí..." Esto no deja de ser más que un invento de la calenturienta mente del extremeño por cuanto los aficionados de Huelva sabemos que dicho estilo no lo distinguimos como nuestro.

Si grave son estas afirmaciones que acabamos de relatarles, no lo son menos aquellas grabaciones realizadas por muchos profesionales, por lo que inciden musicalmente para el posterior apredizaje de los aficionados que se inician. No pretendo cansarles dando nombres y apellidos de todos aquellos que lo hicieron sin saber ni lo que cantaban. Solamente decir que el único que se acercó un poco a este aire nuestro, aunque influenciado por la forma de interpretar del maestro de Alosno, Paco Toronjo, es José Domínguez "el Cabrero". Aún así, merece todo nuestro respeto porque llegó con humildad de aprender y supo llenar sus sentimientos con la música de la tierra para proyectarla con la inteligencia de un acompañamiento de guitarra que, como ninguna, sabe dar el ritmo y el aire que cada estilo necesita.

Ante esta situación que acabo de exponerles, no me cabe más que lamentar el trato recibido para este acervo musical de tanta importancia y -aunque sea una utopía- sugerir a las personas interesadas el que rectifiquen estas afirmaciones tan arbitrarias, por el gran daño que están haciendo al aficionado en general y al propio flamenco.

Concluyo esta primera parte de mi ponencia con la frase sentenciosa de un hombre, que se entregó en vida y alma a la investigación, proyección y defensa de la verdad del flamenco: D. ANTONIO MAIRENA.

"... en los tiempos que estamos viviendo, a todo eso se le llama promocionar la incultura..."

paró de raíz para tomar un aflamencamiento que traspasaba la piel y fué la guitarra de Melchor de Marchena la que, en cierto modo, dió el reposo adecuado a estos aires que se diferenciaban de aquellos otros que hablaban de sucesos locales.

No obstante Paco es consciente de que todo lo que recogió es patrimonio de su comarca. También sabe que su forma de expresar es como una especie de enredadera que sirve para hermosear la ya propia belleza del árbol, pero siempre recuerda que su vida está en la raíz de su propio tronco. Con todo esto, podemos decir que Paco Toronjo es el último embajador de estos cantes y que, gracias a él, vivirán con dignidad incorporados a la rica historia del flamenco.

Hoy día son muy pocos los jóvenes alosneros que saben de esta herencia de sus mayores. La labor encomiable de un Coro Parroquial, integrado por mujeres de edad media, conserva este tesoro que difunden, muy ocasionalmente, acompañado por la guitarra anciana de Sebastián Perolino y la del veterano y mejor guitarrista de estos aires Juan Díaz.

Siguiendo un orden de abundancia en estilos nos vamos a HUELVA capital, único lugar de la costa onubense que tiene fandangos propios. Siete formas distintas son conocidas en esta zona: Seis de patrimonio popular y una creada por el extraordinario artista flamenco Antonio Rengel.

Bien es verdad que estos estilos onubenses populares no se fueron conociendo fuera de nuestras fronteras hasta que llegaron a las gargantas de gente cantaoras del turreño, que fueron los que les aportaron la pimienta flamenca de que carecían, para que fueran tomando "cuerpo" musical y la dimensión que hoy tienen.

En el orden de los que mejores lo interpretaron están Paco Isidro, artista que supo adecuar a su forma de interpretar varios estilos hasta fundirlos en su propia personalidad. En esa misma línea están el isleño Rojitas, Pepe Sanz Urbano, Lázaro Díaz Reboll, Pepe el de la Nora y Antonio Toscano. Grandes voces de la tierra, dominando los estilos de tal forma que, al oírlos, le hace olvidar a cualquiera su raíz popular. Gracias a ellos el fandango tomó una altura que nunca tuvo, por estar domiciliado entre rancios mostradores de tabernas, como una explosión colorista y colectiva de reuniones vinateras.

El conjunto serrano del norte de Huelva presenta la mayor extensión territorial de toda la provincia: 3.500 Km² de superficie, con una población aproximada de 60.000 habitantes, aglutinados en treinta y un pueblos. De todos ellos, solamente dos son localidades con fandango propio: ALMONASTER LA REAL Y ENCINASOLA.

En la misma Sierra Alta, y ya metidos, por el sur, en la zona andevaleña, nos encontramos con una de los parajes más bellos de la provincia: Almonaster la Real, pueblo eminentemente campesino, rodeado de pinos, encinas y alcornoques que le hacen, además de histórico y monumental, el marco inspirador para pintores.

Cinco son las formas de hacer el fandango en este lugar, dos de asentamiento propio y tres de claras influencias alosnera. Estas cinco formas de interpretar el fandango, conocidos por los nombres de los de las Cruces de la Fuente y el Llano, los del Pino, los de Santa Eulalia y el Aldeano se cantan con letras alusivas a las dos Cruces de Mayo -rivalizando en sus mensajes- y a su romería de Santa Eulalia.

Son totalmente nacidos para el baile y se cantan a coro acompañados, además de la guitarra, con panderos y tamboril. En el día de hoy, como ocurre en Alosno, un grupo de personas -mayores y jóvenes- lo atesoran y miman para que no pierdan su auténtica raíz.

En la parte más noroccidental de la Sierra, lindando con la provincia de Badajoz, se encuentran ENCINASOLA, antigua y pequeña población que posee un extenso término municipal. Un estilo bellísimo y diferente a los demás nace en este lugar para canto tradicional a la Patrona Virgen de Flores. Un taller de artesanía, dependiente del área de cultura de la Junta de Andalucía, lo cuida y canta junto con otras músicas de la zona.

Dejamos la Sierra y nos metemos en el Andévalo o zona minera. Cambia la gente y su forma de vida y, naturalmente, la música y el mensaje del fandango. Esta es la zona más pobre de la provincia. Su terreno, un gran pizarral, hace a sus hijos bravos y emprendedores, dando lugar a que registre el índice más alto de la emigración.

El Andévalo, un nombre que se nos presenta con el misterio de dos alternativas: la referente a su cabezo dedicado a la diosa Baal (Ande-baal) en el término municipal de el Cerro, de clara reminiscencia fenicia y la referida a la de su origen árabe, de Andelos.

Veintitres son los pueblos que comprenden esta zona minera, y sólo seis son localidades con fandangos propios: ALOSNO -del que ya hemos hablado-, EL CERRO, SANTA BARBARA DE CASAS, CABEZAS RUBIAS, VALVERDE DEL CAMINO Y CALAÑAS.

El estilo de EL CERRO DE ANDEVALO posee una musicalidad dulzona y pegadiza por ese dejillo peculiar que tienen sus habitantes cuando hablan. Su coplero, dedicado por entero a sus lugares más representativos, a sus costumbres y al Patrón San Benito Abad, huye de cualquier suceso relacionado con la mina, como queriéndola alejar de la vida del pueblo. La melodía de este fandango cuadrá para que se cante con más de una voz y, por su vivo ritmo, entronca y se complementa perfectamente con el baile. SANTA BARBARA DE CASA tiene un estilo, que se diferencia un poco de los demás, por ser más lento y cadencioso, rozando casi el ritmo de los estilos llamados libres. Sus antiguas letras reflejan tristezas y humillaciones y se suelen cantar en las fiestas dedicadas a su Patrón, San Sebastián, que celebran el domingo de Resurrección.

Cercano a Santa Bárbara tenemos CABEZAS RUBIAS, con otro estilo, si cabe más quejumbroso que el anterior. Es uno de los fandangos viriles, quizá por lento, lo que le hace muy difícil para su entronque con el baile.

VALVERDE DEL CAMINO tiene un estilo valiente y comprometido. El difícil tono con que está concebido rompe un poco el seguimiento de un itinerario, sin mudar la cejilla. La forma de hablar de sus gentes influye sobremanera en su musicalidad y suena -como los de Alosno- de otra forma cuando, quién lo canta, es una voz de la tierra. Un zapatero del terruño, apodado "el Gatillo", lo elevó a su más alta cumbre. Finalizando este recorrido, tenemos el estilo de CALAÑAS. Un fandango antiguo, de clara influencia alosnera, que tiene un coplero desenfadado y festero, y que es bailable totalmente. Lo alegre de su musicalidad es como un aire fresco, que ahora muchos están descubriendo, para su comercialización. Es, por decirlo de alguna manera, el estilo de moda para aquel que se inicia en el fandango, por la facilidad de su expresión.

Hasta aquí los treinta y dos estilos de Huelva y su Provincia. Si entendemos por estilo la diferenciación, entre ellos, de sus bases musicales. Es lógico qué, como ocurre con otros cantes, muchas de las localidades que no son creadoras hallan adaptado las tonalidades más idóneas a sus propias vivencias, razón por la cual, el que no investiga, cree, por ese hecho, que la letra del fandango va relacionada con el nacimiento del estilo.

En esa misma postura se puede confundir los fandangos malagueños con los que se hacen fuera de esta zona, acompañados abándolaos, por la alusión al lugar donde se cantan.

Los aficionados al flamenco de Huelva reconocemos la gran importancia que tienen nuestro fandangos. Pero no por lo que se ha hecho hasta ahora. Somos conscientes de que hay que llevar a cabo una seria y exhaustiva investigación de los mismos por la gran riqueza de su musicalidad y por la historia que encierra tanta diversidad. Hay que ahondar en el venero de sus raíces donde podemos encontrar causas y cauces de unos melismas primitivos qué, con otras similares, fueron determinantes para la formación de una gran parte de lo que hoy conocemos por cante Flamenco-Andaluz.

XV CONGRESO NACIONAL DE ACTIVIDADES FLAMENCAS

Ponencia:

EL ROMANCERO TRADICIONAL GITANO EN ANTONIO MAIRENA

Ponente:

D. Manuel Martín Martín.

Benalmádena, Octubre 1987

Podemos considerar las sesiones en que el Romancero Tradicional Gitano ha merecido la atención de este Congreso. Por el momento, nos limitaremos a nombrarlas en el estudio y debate de proposiciones, que poco o nada aportan a la génesis y evolución de este arte, argumentos que, entre otros básicos, debieran sustanciar estas asambleas anuales.

El objeto, por tanto, de esta ponencia es la función por el Romancero Tradicional Gitano reflejado en la obra del Maestro Antonio Mairena. En este punto permitámonos recordar una pregunta que Manuel Yerga formulaba en tono algo pesimista (1): "¿Cuánto tiempo estará en nuestra memoria el gran don Antonio Mairena?". Pienso sinceramente que responderé hoy en la tarde un hombre que cante siempre tendrá por guía y norte a Antonio Mairena. ¿Por qué?, se preguntarán algunos. Primero porque es el ejemplo a seguir y en segundo lugar porque como dijo Félix Grande, "En la Universidad que se llama don Antonio Mairena habita todo el canto. Cuanto no recuerde Mairena no lo recordaremos nunca".

Es por ello que en los preliminares de esta ponencia, la inabundante lección al serigo y consuegro me obliga a elevar en la agenda de nuestra historia el día 27 de junio de 1963, fecha accidental para el Arte Flamenco en la que su Majestad el Rey Juan Carlos I le imparte la Medalla de Oro de las Bellas Artes. Es la primera vez que en los anales del Flamenco se reconoce la dignidad artística del mismo encarnado en la persona del más grande cantante de todos los tiempos, don Antonio Mairena, el primer hijo Predilecto de Andalucía.

Recordando este acontecimiento, no todos es sabido que el Maestro nació en la señorial villa localizada de Mairena del Alcor un 5 de septiembre de 1909. Acunado desde su niñez por las más estrictas y puras leyes gitanas, su adolescencia viene a coincidir con los últimos contornos de la Época de Oro del Flamenco. Gracias a sus innatas condiciones propias de un genio, a sus vivencias familiares y a las enseñanzas recordadas de sus primeros maestros Joaquín el de la Paula y Manuel Torre, el Sr. Mairena pronto adquirió conciencia de que como estando en el mundo legaría al Arte Gitano Andalúz a cosas jamás soñadas.

XV CONGRESO NACIONAL DE ACTIVIDADES FLAMENCAS

EL ROMANCERO TRADICIONAL GITANO EN ANTONIO MAIRENA

Ponencia: El romancero gitano en la obra de Antonio Mairena. La figura de Antonio Mairena como uno de los grandes exponentes del flamenco gitano, su estilo único y su influencia en la música flamenca.

El romancero gitano es una forma de expresión que ha sido fundamental en la cultura flamenca. Antonio Mairena, uno de los grandes exponentes de este género, ha dejado una obra que ha marcado profundamente la historia del flamenco. Su estilo, basado en la tradición gitana, ha sido reconocido por su originalidad y su profundidad.

En la obra de Antonio Mairena, el romancero gitano se presenta como una forma de expresión que ha sido fundamental en la cultura flamenca. Su estilo, basado en la tradición gitana, ha sido reconocido por su originalidad y su profundidad. El romancero gitano es una forma de expresión que ha sido fundamental en la cultura flamenca. Su estilo, basado en la tradición gitana, ha sido reconocido por su originalidad y su profundidad.

Hacia aquí los treinta y dos estilos de Huelva y su Provincia. Si entendemos por estilo la diferenciación, entre ellos, de sus bases musicales. El estilo que, como ocurre con otros cantes, muchas de las localidades que no son creadoras hallan adaptadas las modalidades más idóneas a sus propias vivencias, razón por la cual, el que no investiga, cree, por ese hecho, que la letra del fandango va relacionada con el nacimiento del estilo.

En esa misma postura se puede confundir los fandangos malagueños con los que se hacen fuera de esta zona; acorpanados atendiéndose, por la alusión al lugar donde se cantan.

Los aficionados al flamenco reconocemos la gran importancia que tienen nuestros fandangos. Pero no por lo que se ha hecho hasta ahora. Somos conscientes de que hay que llevar a cabo una seria y exhaustiva investigación de los mismos por la gran riqueza de su musicalidad y por la historia que encierra tanta diversidad. Hay que ahondar en el estudio de sus raíces donde podemos encontrar causas y causas de unos matices primitivos que, con otros similares, fueron determinantes para la formación de una gran parte de lo que hoy conocemos por cante Flamenco-Andaluz.

Contadas pueden considerarse las ocasiones en que el Romancero Tradicional Gitano ha merecido la atención de este Congreso. Por el contrario, la mayoría de las veces insistimos abrumadoramente en el estudio y debate de proposiciones, contradictorias y benevolentes, que poco o nada aportan a la génesis y evolución de este arte, argumentos que, entre otros básicos, debieran sustanciar estas asambleas anuales.

El objeto, por tanto, de esta ponencia no es más que presentar una incursión por el Romancero Tradicional Gitano reflejado en la obra del Maestro Antonio Mairena. En este punto permítaseme recordar una pregunta que Manuel Yerga formulaba en tono algo pesimista (1): **“¿Cuánto tiempo estará en nuestra memoria el gran don Antonio Mairena?”**. Pienso, sinceramente, que mientras haya en la tierra un hombre que cante siempre tendrá por guía y norte a Antonio Mairena. ¿Por qué?, se preguntarán algunos. Primero porque es el ejemplo a seguir y en segundo lugar porque como dijo Félix Grande, **“En la Universidad que se llama don Antonio Mairena habita todo el cante. Cuanto no recuerde Mairena no lo recordaremos nunca”**.

Es por ello que en los preliminares de esta ponencia, la insobornable lealtad al amigo y consejero me obliga a ete:nizar en la agenda de nuestra historia el día 27 de junio de 1.983, fecha trascendental para el Arte Flamenco en la que su Majestad el Rey Juan Carlos I le imponía la Medalla de Oro de las Bellas Artes. Es la primera vez que en los anales del Flamenco se reconocía la dignidad artística del mismo encarnado en la persona del más grande cantaor de todos los tiempos, don Antonio Mairena, el primer Hijo Predilecto de Andalucía.

Rememorado este acontecimiento, de todos es sabido que el Maestro nació en la sevillanísima localidad de Mairena del Alcor un 5 de septiembre de 1.909. Acunado desde su niñez por las más estrictas y puras leyes gitanas, su adolescencia viene a coincidir con los últimos coletazos de la Epoca de Oro del Flamenco. Gracias a sus innatas condiciones -propias de un genio-, a sus vivencias familiares y a las enseñanzas reconocidas de sus primeros maestros -Joaquín el de la Paula y Manuel Torre-, el de Mairena pronto adquirió conciencia de que con su estancia en el mundo llegaría el Arte Gitano Andalúz a cotas jamás soñadas.

Tal y como manifestamos en el pasado Congreso de Hospitalet (2), la perspectiva flamenca que subyace en su obra -revolucionaria y sin parangón igual-, se aplica a sus cantes que día a día iba modificando y reconstruyendo. Ello no le permitió pasar ningún instante de su vida sin dotar de cuerpo a músicas diseñadas y abstractas, sin descubrir un nuevo tercio, restaurar estilos perdidos en el tiempo y construir, arquitectónicamente, nuevas y precisas melodías, orgullo y gloria del Cante Gitano Andaluz.

En esta ardua, discutida e ignorada labor investigadora y didáctica por rescatar y desempolvar las reliquias del Cante Gitano Andaluz, merece especial mención el cante por romances, también llamados corridas, corridos del moro o carrerillas (por su forma de cantarse), y que en Triana se difundieron bajo el apelativo de gilianas.

A nadie escapa cómo el Romancero Tradicional Gitano revolotea por las oscuras raíces del género dejando en su estela incuestionables huellas que solicitan imperiosamente la intervención del estudioso y el rigor analítico de tratadistas de esta pasión jonda. En este sentido, anótese al respecto cómo las grabaciones disponibles y la investigación de campo nos deparan grandes y variadas sorpresas en lo que a presencia del romance en otros cantes se refiere. Así encontramos:

- La petenera en el Romance de la Monja que nos canta el Negro del Puerto.
- En el polo de Tobalo que impresionara Pepe el de la Matrona se encuentra una de las estrofas del Romance del Conde Sol.
- Son muchas las bulerías de Jerez y Cádiz ("El maldito calderero" de Ignacio Espeleta y difundida por Caracol y La Paquera, por ejemplo), las que muestran vestigios de romances fragmentados.
- El cante por romeras procede del Torrijo, un romance gitano del Puerto de Santa María.
- Innumerables son las soleares, siguiiriyas, tientos y tonás que... quedan ataviadas con el ropaje de los romances.

Todos estos indicios apuntan hacia un interrogante: ¿es el Romancero Gitano el germen del Arte Flamenco?. Muchos y acreditados tratadistas son los que así opinan. Lo cierto y verdad es que carecemos de todos los datos que, necesaria y suficientemente, pueden cumplimentar una respuesta que satisfaga a todos.

En cualquier caso, y con alguna reserva, nuestra intuición flamenca y los elementos que disponemos aconsejan afirmativamente hacia esa dirección, si bien a los testimonios reseñados habría que añadir otros hechos fehacientes que gravitan sobre nuestro fluctuado criterio y que exponemos a continuación:

1º.- Es público y notorio que la llegada de los gitanos a España viene a coincidir con una extraordinaria difusión de los romances castellanos, alcanzando éstos su mayor popularidad a lo largo del siglo XVI.

2º.- Durante los siglos XVII y XVIII el romance cae en el mayor de los olvidos y queda disperso, preferentemente, en algunos focos localizados de Andalucía.

3º.- Las referencias literarias que encontramos (Cervantes, Lope de Vega, Estébanez Calderón, etc.) señalan de qué forma sobrevive el romance en la comunidad gitana.

4º.- Es el pueblo gitano bajo andaluz quien mejor ha conservado en nuestra región el romance a través de la tradición oral (3), lo transmiten de padres a hijos y lo vinculan a la música más preciada de sus ancestrales ritos, así como lo manifiestan públicamente por medio de nanas, recitados y gilianas antiguas o jelianas.

5º.- Por último, no creo que nadie esté en condicione de refutar lo que sigue: desde el punto de vista flamenco, el romance no es más que la versión gitana de los romances castellanos y froterizos y, por tanto, creación del pueblo gitano bajo andaluz.

Una vez expuestas estas consideraciones de obligado cumplimiento, bueno sería, además, reflexionar sobre el romance y la giliana mairénistas y su entronque con la alboreá gitana.

A nadie escapa el que Antonio Mairena es quien primero brinda en la discografía el romance flamenco. Tanto el romance mairénista como la giliana están basamentados en la misma estructura musical (soleá bailable), si bien difieren en el trazado melódico (4) y en su temática ya que las letras de la giliana hacen alusión al rito de la boda. Este parentesco musical, en compás de 3 x 4, encuentra su principal fundamento en que tanto uno como otro se cantaban como preludio de la alboreá, el cante de boda más genuino de los gitanos bajo andaluces. Esto hizo que la expresión mairénista, siempre agradecida a las solemnidades rituales propias de su raza, pidiera prestado el molde de las bulerías de "ascuche" para cincelar y dar cobijo a dos cantes que siembran de flores el sendero misteriosos por el que se exalta la castidad prenupcial de la novia. En este sentido, el Maestro de los Alcores nos diría en sus "Confesiones":

"...la alboreá nutre con su música, hasta con su literatura, el tronco, las ramas y las hojas de todo el Cante Gitano Andaluz".

Así las cosas, desde el punto de vista literario observamos elementos afines entre la alboreá y el romance castellano. De un lado está la ausencia de vocablos calés en sus letras y, por otra parte, todos los argumentos que priman en la alboreá (las alusiones al "prado verde", al "pañó blanco", al "secuestro" y a la "exaltación de la honra de la novia") quedan fielmente reflejados en el Romancero, tal es el caso del "Romance de una fatal ocasión" que don Ramón Menéndez Pidal recogiera en su "Flor Nueva de Romances Viejos" (5).

Por la estrecha relación musical que el romance mairenista conserva con la alboreá, permítaseme insistir en esta cuestión porque me inclino a pensar que la liturgia de esta ceremonia bien pudiera ser el último residuo de algún rito secreto y religioso de los pueblos orientales que los gitanos ya traían consigo a su llegada a España. Baste como apoyatura de esta religiosidad el altar que a tal efecto se condiciona para la novia así como la actitud venerante de los asistentes con el ofrecimiento de regalos que servirán, más tarde, de elementos ornamentales.

Empero, el rito de la desfloración de la esposa, como prueba decisiva para la validez del matrimonio, queda igualmente detallado entre las primitivas comunidades africanas (6), en algunas zonas del Mediterráneo occidental (concretamente algunos pueblos de Sicilia) y también como costumbre castellana abolida en España cuando dejaron de reinar los Austrias, en los albores del siglo XVII (7). Sirva de ejemplo -como indica Manolo Barrios en su "Proceso al Gitanismo"-, el que Isabel la Católica también se sometió a la cruel prueba de la virginidad cuando se casó en Valladolid.

En cualquier caso, es al calor de los cantes por alboreá -en el seno del hogar familiar y en las fiestas privadas de los gitanos maireneros-, cómo Antonio Mairena entra en contacto con el romance. El se crió prácticamente con su abuela materna, M^a Eugenia, y por mor de una hermana de ésta que estaba bajo sus cuidados, la Tía Francisca, aprendió el Romance de Gerineldos, el de Bernardo del Carpio y el del Conde Niño, romances éstos que presumimos -según las referencias que conservamos- fueran cantados a modo de nanas.

Una segunda información le llega a través de Vicenta la de Cabrera, de la Casa de los Cabrera de Mairena del Alcor, gitanos que vivían en el antiguo edificio de la cárcel.

Pero en las más claras fuentes donde bebió el Maestro fue en las de Juan Cruz Vargas, más conocido como Juan Carmelo (8). Fue éste un notable cantaor gitano no profesional, profundamente querido y respetado en Mairena del Alcor, y padre, entre otros, de Diego el de la Gloria, de Irene Cruz Serrano (la guapa gitana que le cortara las uñas a Mairena) y de Carmela, casada con Antonio Cruz Vargas, tío paterno del Maestro de los Alcores, por quien fue bautismado con el nombre de Antonio.

A medida que avanza el tiempo, y gracias a la estrecha relación entre la Casa de los Mairena y la del Gordo de Alcalá (9), Antonio empieza a ampliar sus conocimientos sobre el Cante Gitano en general y el romance en particular. Apúntese aquí que en Alcalá de Guadaira alcanzaron gran relevancia en el cante por romances Tío Joaquín el de la Paula y La Roezna, ambos primos hermanos e hija ésta del Tío Tinoco (10).

Estas vivencias familiares, impresionadas en la retina de su niñez, le permitieron forjar el llamado romance mairenista a ritmo de soleares bailables. Este romance, como proa dorada del rito gitano, resulta reiterativo para algunos y de una solemnidad y gitanería asombrosa para otros, en los que me encuentro. Bajo mi punto de vista se nos presenta como una flor del tallo inmenso de sus antepasados, un cante de poder a poder, con gran dificultad para "cuadrar" la letra a compás y que se perfila como una unidad estilística perfectamente acabada donde destacan dos líneas melódicas entrañablemente emparentadas y un cierre flamenquísimo que se origina en la alboreá.

Sin embargo, una vez más, el propio cauce mairenista demuestra que ha sabido beber el caudal de todo el Cante Gitano Andaluz. Porque tras lo vivido y escuchado de los gitanos viejos de Jerez de la Frontera y el Puerto de Santa María, así como de las sabias enseñanzas de Pepe Torre y Miguel Niño "El Bengala" (11), Antonio Mairena ha logrado reunir letras que quedaron dispersas, construir romances ya fragmentados en la tradición gitana y, por si fuera poco, como mágico puente huérfano de río, se ha permitido ofrecernos otras concepciones musicales del romance, en este caso aplicado a las tonás y a las bulerías de Jerez y Utrera.

Todo este bagaje cultural y musical permaneció siempre en su memoria y tan sólo lo hacía fluir en contadas ocasiones, principalmente en las fiestas gitanas o en circunstancias muy especiales. Anótese en este sentido que la primera vez que Pastora Imperio (hija de Rosario la Mejorana, reina del baile por soleá)

bailó el romance se lo cantó Antonio Mairena. Sería en los entrebastidores de "La Capitana" -la venta que la genial bailaora dirigía en la Villa de Madrid-, y que suponemos hacia 1945-46.

Ahora bien, ¿qué factores influyeron en el Maestro para que en 1959 decidiera llevar a la impresión discográfica el romance mairenista?. En principio hay que convenir que Antonio Mairena tuvo en su pecho en lugar de un corazón la verdad de muchos temblores de noches inacabables. Fue el mairenismo quien rompió la oscuridad que embargaba al Cante Gitano, quien nos ha hecho, en definitiva, comprender la música que pronuncia la existencia callada de un grupo étnico que resume en unos versos los instantes angustiosos de su larga agonía.

guapa gitana que le cortara las uñas a Mairena). Fue el mairenismo quien rompió la oscuridad que embargaba al Cante Gitano, quien nos ha hecho, en definitiva, comprender la música que pronuncia la existencia callada de un grupo étnico que resume en unos versos los instantes angustiosos de su larga agonía.

Pero el caso que nos ocupa ello no hubiese sido posible si las circunstancias externas o ambientales no se presentaran favorables. Este condicionante primó sobre los demás e hizo que se desnivelaran los supuestos prejuicios.

Y es el historiar de lo jondo el que justifica cuanto decimos, porque en el ecuador de nuestro siglo la afición tiene sed flamenca y su amante no podía ser otro que el manantial de aguas gitanas de Antonio Mairena. A finales de la década de los cincuenta hay un interés inusitado en desentrañar los vericuetos caminos del Arte Flamenco por parte de la intelectualidad española. En 1956 comienza su andadura el Concurso Nacional de Córdoba como continuación del I Concurso de Cante Jondo de Granada. Se inaugura en 1957 una nueva etapa en su historia, la de los Festivales Flamencos, y se publica, en septiembre de 1958, el manifiesto de la Cátedra de Flamencología y Estudios Folklóricos de Jerez de la Frontera. Pocos años más tarde, en mayo de 1962, y con motivo de la disputa de la III Llave de Cante y I Llave de Oro en la ciudad de Córdoba, Antonio Mairena, ya consciente del impulso, respeto y atractivo dignificador que despertaba la esencia de lo jondo, cantó por primera vez en público el romance, concretamente el Romance de Bernardo del Carpio en una versión distinta a como aparece en el Romancero. Ni que decir tiene que este romance causó una grata impresión entre los numerosos aficionados asistentes porque por vez primera se les era dado a escuchar en vivo.

Sentada esta aclaración a tenor de las injustas críticas que en su momento recibió, y siempre refiriéndonos al Romancero Tradicional Gitano (12), Antonio Mairena llegó a grabar en la discografía seis romances a ritmo de soleares bailables, uno al compás de las bulerías de Jerez, uno por toná corrida y un verso del Bernal Francés en la "salida" de algunas tonás. Tampoco podemos soslayar la grabación "doméstica" que conservamos del Romance del Conde Arnaldos, cantado por Antonio Mairena en julio de 1980 en Segovia, así como el interés y la intención que tuvo de grabar el Romance "Moro Alcaide", recogido por Ramón Medrano (13), se gún carta dirigida a Luis Suárez Avila y fechada el 17-6-1973.

Todos estos romances que se especifican y que comentamos a continuación, han permitido dilatar el abanico del Flamenco contemporáneo, facultan incrementar el repertorio de los cantaores actuales y se han convertido, como por encanto, en seña de identidad de uno de los más importantes Festivales de la geografía andaluza: la Caracolá Lebrijana.

ROMANCE DE BERNARDO DEL CARPIO

"Cantes de Antonio Mairena". 1959.

Columbia (Single). Ref.- ECGE 70892

Guitarras: Paco Aguilera y Moraito Chico.

Estamos frente al primer romance que registra la historia de la discografía flamenca, ofrecido gracias al genio revolucionario del Maestro de los Alcores. Tuvo una notable acogida por parte de la afición y por el contrario, fue criticado, entre otros, por Ramón Medrano al traspasar el umbral de la intimidad gitana. En el hogar familiar gitano es junto con el de Gerineldos el romance más cantado por nanas y así lo escuchó Antonio Mairena en su infancia de boca de la Tía Francisca y de Juan Carmelo, en este caso por bulerías "de escuche". De todas formas, adquiere visos de realidad el que lo recogiera en su integridad a través de Pepe Torre.

Sea como fuere, lo canta en público por primera vez con motivo de la disputa de la I Llave de Oro, en la ciudad califal el día 20 de mayo de 1962.

ROMANCE DE LA VIRGEN Y EL CIEGO

"La Gran Historia del Cante Gitano Andaluz". 1966

Alhambra (Columbia). Ref.- SCE 914

Guitarras: Niño Ricardo y Melchor de Marchena.

Acompañamiento: Grupo gitano de la Baja Andalucía.

Antonio Mairena lo reseña con el título de "Más hermoso que un clavel" y como villancico por bulerías. Evidentemente se trata del Romance "La Virgen y el ciego" y está cantado por bulerías de Jerez al estilo de Rafael Ramos Antúnez "Niño Gloria".

ROMANCE DEL CONDE SOL

"La Gran Historia del Cante Gitano Andaluz". 1966

Alhambra (Columbia). Ref.- SCE 915

Guitarras: Melchor de Marchena y Niño Ricardo.

Este es el segundo romance mairenista -admitase este etiquetado- a ritmo de soleares bailables. Antonio Mairena lo tiene grabado con el título de "Grandes guerras" pero se trata de una de las muchas versiones existentes del Romance del Conde Sol -don Ramón Menéndez Pidal decía tener más de 250 versiones-, también llamado Romance del Conde Flores o Romance de La Condesita.

La letra que interpreta Antonio Mairena está extraída de la redacción que dió el escritor malagueño Estébanez Calderón (14) en sus "Escenas Andaluzas" de 1847.

Este romance fue recolectado por Luis Suárez a Pepe Torre en Sevilla el año 1960. Las fuentes de información de Antonio Mairena son Vicenta la de Cabrera, Juan Carmelo, Pepe Torre y, fundamentalmente, Miguel Niño "El Bengala" que atesoraba las formas del portuense Manuel Sacramento Niño López.

ROMANCE DE LA CONQUISTA DE ALHAMA

"Honores a La Niña de los Peines". 1969

R.C.A. Ref.- 10396-N

Guitarra: Melchor de Marchena.

Es un romance que estuvo muy de moda a lo largo del siglo XVI y se presenta como de los más traducidos por la enorme popularidad que alcanzó allende nuestras fronteras.

Antonio Mairena lo titula con el nombre de "Lloran por Granada" y se trata del Romance de la Conquista de Alhama por el marqués de Cádiz, don Rodrigo Ponce de León, la noche del 28 de febrero de 1482. Con esta conquista dió comienzo la guerra de Granada.

Según mis noticias, Antonio Mairena se lo escuchó a Juan Carmelo y a Irene Cruz, recogiénolo más tarde en Alcalá de Guadaira con la letra modificada.

ROMANCE DEL CASTILLO DE MAIRENA

"La Fragua de los Mairena". 1970

R.C.A. Ref.- NL-35321

Guitarra: Melchor de Marchena.

Es de autor anónimo y se refiere al castillo árabe de Mairena del Alcor. Fue un arqueólogo inglés quien conservaba la letra en un libreto de "Demófilo". Este libreto llegó a manos de uno de los señores encargados del castillo quien a su vez se lo regaló al Maestro.

ROMANCE BERNAL FRANCES

"Antología Documental del Cante Flamenco y Cante Gitano". 1971

Columbia. Ref.- CS 8135

Tras el cante de Rosalía de Triana y Pepe Torre es cuando Antonio Mairena ejecuta la "salida" de la debbla con el Trím, trín, que a la puerta llaman". Lo grabó por indicación de Luis Suárez y corresponde al Romance Bernal Francés popularizado por el gitano portuense Perico la Tatá que lo cantaba por tonás (15). Según Luis Suárez de éste lo aprendieron Juan Vargas Ortega "Juan de la Cera" y Juan de los Reyes Santos "El Sopa". Su origen se encuentra en la estrofa:

Tím, tén, que a la puerta llaman

Yerbabuena baja a abrí.

¿Quién será ese caballero
que a mi puerta llama así?

ROMANCE DEL CONDE NIÑO

"Cantes Festeros de Antonio Mairena". 1972

Ariola. Ref.- 85486-1

Guitarra: Melchor de Marchena.

Las dos primeras estrofas de este romance ya fueron grabadas por Antonio Mairena en "La Gran Historia del Cante Gitano Andalúz" (16), en el seno de una serie de seis bulerías de Utrera con el título de "Yo vengo de Utrera" y el acompañamiento de Melchor de Marchena. Esta versión bulearera se origina, según nuestras pesquisas, en la Tía Francisca y en Juan Carmelo que lo cantaba por bulerías "ar gorpe". Su texto completo nos lo brinda el Maestro el año 1972 en el disco "Cantes Festeros de Antonio Mairena". Lo recogió -así nos lo comentaba- en las bodas gitanas de Jerez de la Frontera y, fundamentalmente, de Miguel Niño "El Bengala", encuestado por Luis Suárez el año 1966 en Triana.

ROMANCE "DESDE EL CALLEJON"

"Cantes de Cádiz y Los Puertos". 1973

Philips. Ref.- 814588-1

Guitarra: Melchor de Marchena

Se refiere a las persecuciones de los gitanos. Fue recogido por Luis Suárez y es una toná corrida en un romance -atribuido a Perico la Tatá- de los gitanos del Puerto de Santa María.

ROMANCE DE LA PRINCESA CELINDA

"Triana, Raiz del Cante". 1973

Philips. Ref.- 814 589-1

Guitarras: Melchor de Marchena y Enrique de Melchor.

Este romance despertó gran interés en Antonio Mairena cuando se lo escuchó por vez primera a una gitana vieja de Jerez de la Frontera en una de las muchas fiestas que por aquellos pagos disfrutó. Sin saber por qué, estuvo siempre enamorado de este romance y cuando por fin cayó en su poder un Romancero lo pudo llevar a la impresión discográfica.

ROMANCE DEL CONDE ARNALDOS

Y concluimos detallando el Romance del Conde Arnaldos, un romance de aventuras por el que el infante Arnaldos se embarca en la nave desconocida y encuentra en ella a sus familiares y criados que andaban buscándole. Para don Ramón Menéndez Pidal el romance completo y primitivo sólo se conserva en la tradición de los judíos de Marruecos.

Este romance fue cantado por Antonio Mairena en el Palacio de Quintanar de Segovia el día 15 de julio de 1.980 y con la guitarra de Juan Antonio Muñoz Pacheco. En esa fecha, en un acto presidido por don Diego Catalán, Antonio Mairena recibía el primer Diploma "La Nave de Arnaldos", concedido por la Cátedra Menéndez Pidal de la Universidad Complutense y dentro del Curso de Música Tradicional y Romancística Española.

Para el diario El Adelantado de Segovia este acto merecía el siguiente comentario: "Se ha presentado en la Cátedra Seminario Menéndez Pidal el Maestro Antonio Mairena, una de las personalidades más conocidas y más estimadas dentro del mundo de la canción tradicional de Andalucía, dentro de la más pura y auténtica concepción del cante flamenco. Este ciclo está dedicado a la tradición romancística española, y don Antonio Mairena es uno de los pocos exponente del romancero en este campo del flamenco, tan falseado a veces por unas concepciones del pseudo-andalucismo".

Allí presentó Antonio Mairena cinco de los seis romances que tenía grabados a ritmo de soleares bailables y tuvo, además, la deferencia de ofrecer a los asistentes el Romance del Conde Arnaldos que horas antes le habían entregado para su lectura. El Maestro, con lentes puestas y papel en mano, ofertó este romance que rescatamos de nuestro archivo sonoro -gracias a Paco Celaya- para todos los presentes.

(1) Revista Candil de Jaén, N° 51. Mayo-Junio 1987. Pág. 33

(2) XIV Congreso Nacional de Actividades Flamencas, Hospitalet de Llobregat, septiembre 1986. Ponencia: "Reflexiones ante la revolución mairenista".

(3) Trátase de una de las conclusiones del IV Coloquio Internacional del Romancero de Tradición Oral, celebrado en junio de 1987 en el Puerto de Santa María ante 150 profesores venidos de todo el mundo. En el mismo, la profesora M^a Teresa Catarella definió el Romancero de los gitanos como "un Romancero no corriente y que ofrece un tesoro de valor incalculable".

- (4) La giliana cuenta con una entrada inicial y sus variaciones melódicas se distinguen del romance, si bien ambas surgen del mismo "corpus" musical.
- (5) 4ª edición, 1980. Págs. 60, 61 y 62.
- (6) Así se relata en "Eros Negros", según Rachwiltz.
- (7) El último fue Carlos II (1665-1700)
- (8) Así lo constatan Belén Torres, nuera de Juan Carmelo, y Curro Mairena, hermano del Maestro. La Casa de Juan Carmelo fue albergue de los grandes maestros gitanos de la época hasta su fallecimiento en 1920. Antonio Mairena fue gran admirador de Juan Carmelo al que siempre recordó gracias al eco sonoro de Irene Cruz, íntima amiga de su madre.
- (9) El Gordo de Alcalá es el patriarca de la Casa de Tío Joaquín el de la Paula, su primer maestro. Por otra parte, un hermano de Juan Carmelo, Curro Carmelo, trabajaba en la fragua del padre de Mairena. Curro casóse con La Nena, hermana de Josele, marido éste de La Roezna de Alcalá.
- (10) El Tío Tinoco era tío paterno de Joaquín el de la Paula. Además, la familiaridad entre ambas casa gitanas queda incrementada cuando una prima hermana del padre de Antonio Mairena, María Cruz "La Fragua", contrae matrimonio con José Fernández Franco, hermano de Joaquín, de cuya unión nacería el incomparable Manolito el de María. María Cruz fue conocida también como María la de la "Vía", porque su marido, José, era guardaagujas en el ferrocarril.
- (11) El jerezano José Soto Loreto "Pepe Torre" (1887-1965) es el introductor de los romances que su hermano Manuel aprendió de Joaquín y Enrique Jiménez Fernández "El Mellizo". Miguel Niño Rodríguez, falleció en 1974, fue uno de los grandes mentores de Mairena en lo que a cantes de Triana se refiere. Descendiente de los Caganchos y del portuense Pedro Niño "El Brujo", fue sobrino-nieto de Juan José Niño, encuestado éste en la trianera calle Pureza por Manuel Manrique de Lara el año 1916 a los 57 años de edad.
- (12) Obviamos, por no ser objeto de este análisis, las grabaciones de "El Gloria" (1968), las bulerías "ar gorpe" romanceadas de Alcalá de Guadaira (1983), al igual que las gilianas "Las Cautivaron" (1970) y "Los Llamán" (1973).
- (13) Ramón Medrano Fernández (Sanlúcar de Barrameda 1907-Sevilla 1984), sobrino de Félix de Sanlúcar "El Potajón".
- (14) Estébanez Calderón: "Escenas Andaluzas". Espasa Calpe S.A., 4ª Edición, 1960. Págs. 116, 117 y 118.
- (15) De finales del siglo XIX y principios del XX.
- (16) Ed. Alhambra, año 1966. Ref.- SCE - 916.

(4) La glosa cuenta con una entada inicial y sus variaciones melódicas se distinguen del romance. En ambas surgen del mismo "corpus" musical.

(5) 4ª edición, 1980. Págs. 60, 61 y 62.

(6) Así se llama en *El Romancero* según Boscovich.

(7) El último fue Carlos II (1552-1558).

(8) Del castellano *El Romancero* surgen de Juan Camero y Juan Mainera, hermano del Maestro. La Casa de Juan Camero fue el lugar de los grandes maestros glosas de la época hasta su fallecimiento en 1829. Antonio Mainera fue gran admirador de Juan Camero al que siempre se le atribuyó el origen de la glosa. Mainera de su madre, "según el dicho popular", era de la Casa de la Reina, es el patrón de la Casa de Tío Joaquín el de la Paula, su primer maestro. Por otra parte, un hermano de Juan Camero, Juan Camero, trabajó en la tienda del padre de Mainera. Juan Camero casó con La Reina, hermana de Josele, marido éste de La Reina de Alcalá.

(9) El Tío Tino era el patrón de Joaquín el de la Paula. Además, la similitud entre ambas casas, ya que Juan Camero casó con una prima hermana del padre de Antonio Mainera, María Cruz. La glosa, "contra matrimonio con José Fernández Franco, hermano de Joaquín, de cuya unión nacieron el incomparable Manolo el de María. María Cruz fue conocida también como María la de la Paula.

(10) "Raíz del Cante", 1973.

(11) El hermano José Soto Torero "Pepe Torero" (1887-1965) es el introductor de los romances de su hermano Manuel Sotillo de Joaquín y Enrique Jiménez Fernández "El Mellizo".

(12) Miguel Niño Rodríguez, fallecido en 1924, fue uno de los grandes maestros de Mainera en lo que a cante de Jónas se refiere. Desempeñó de los *glosantes* y del *glosado* Pedro Niño "El Niño", fallecido en 1916, cuando estaba en la prisión de Burgos con Manuel Manolo de la casa el año 1916 a los 57 años de edad.

(13) Oportunos, por no ser objeto de este análisis, las grabaciones de "El Glosa" (1968) "Jardines de la Reina", romances de Alcalá de Guadaira (1983) "Alcalá de Guadaira" y "Castellano" (1970) y "Los Jónas" (1973).

(14) Ramón Menéndez Pidal, en su obra *El Romancero* (1907-1911), según de la *Revista de Filología* de la Universidad de Madrid, se refiere a la glosa como un tipo de romance.

(15) Este romance fue cantado por Antonio Mainera en el Palacio de Quintana de Segovia el 15 de mayo de 1916. En la *Revista de Filología* de la Universidad de Madrid, se refiere a la glosa como un tipo de romance.

(16) La *Revista de Filología* de la Universidad de Madrid, se refiere a la glosa como un tipo de romance.

(17) De finales del siglo XIX y principios del XX, el romancero español.

(18) En el diario *El Adelantado* de Segovia este acto mereció un homenaje. En la *Revista de Filología* de la Universidad de Madrid, se refiere a la glosa como un tipo de romance.

(19) La *Revista de Filología* de la Universidad de Madrid, se refiere a la glosa como un tipo de romance.

(20) La *Revista de Filología* de la Universidad de Madrid, se refiere a la glosa como un tipo de romance.

(21) La *Revista de Filología* de la Universidad de Madrid, se refiere a la glosa como un tipo de romance.

(22) La *Revista de Filología* de la Universidad de Madrid, se refiere a la glosa como un tipo de romance.

(23) La *Revista de Filología* de la Universidad de Madrid, se refiere a la glosa como un tipo de romance.

(24) La *Revista de Filología* de la Universidad de Madrid, se refiere a la glosa como un tipo de romance.

(25) La *Revista de Filología* de la Universidad de Madrid, se refiere a la glosa como un tipo de romance.

(26) La *Revista de Filología* de la Universidad de Madrid, se refiere a la glosa como un tipo de romance.

(27) La *Revista de Filología* de la Universidad de Madrid, se refiere a la glosa como un tipo de romance.

(28) La *Revista de Filología* de la Universidad de Madrid, se refiere a la glosa como un tipo de romance.

(29) La *Revista de Filología* de la Universidad de Madrid, se refiere a la glosa como un tipo de romance.

(30) La *Revista de Filología* de la Universidad de Madrid, se refiere a la glosa como un tipo de romance.

(31) La *Revista de Filología* de la Universidad de Madrid, se refiere a la glosa como un tipo de romance.

(32) La *Revista de Filología* de la Universidad de Madrid, se refiere a la glosa como un tipo de romance.

(33) La *Revista de Filología* de la Universidad de Madrid, se refiere a la glosa como un tipo de romance.

(34) La *Revista de Filología* de la Universidad de Madrid, se refiere a la glosa como un tipo de romance.

(35) La *Revista de Filología* de la Universidad de Madrid, se refiere a la glosa como un tipo de romance.

(36) La *Revista de Filología* de la Universidad de Madrid, se refiere a la glosa como un tipo de romance.

(37) La *Revista de Filología* de la Universidad de Madrid, se refiere a la glosa como un tipo de romance.

(38) La *Revista de Filología* de la Universidad de Madrid, se refiere a la glosa como un tipo de romance.

(39) La *Revista de Filología* de la Universidad de Madrid, se refiere a la glosa como un tipo de romance.

(40) La *Revista de Filología* de la Universidad de Madrid, se refiere a la glosa como un tipo de romance.

(41) La *Revista de Filología* de la Universidad de Madrid, se refiere a la glosa como un tipo de romance.

(42) La *Revista de Filología* de la Universidad de Madrid, se refiere a la glosa como un tipo de romance.

(43) La *Revista de Filología* de la Universidad de Madrid, se refiere a la glosa como un tipo de romance.

(44) La *Revista de Filología* de la Universidad de Madrid, se refiere a la glosa como un tipo de romance.

(45) La *Revista de Filología* de la Universidad de Madrid, se refiere a la glosa como un tipo de romance.

(46) La *Revista de Filología* de la Universidad de Madrid, se refiere a la glosa como un tipo de romance.

(47) La *Revista de Filología* de la Universidad de Madrid, se refiere a la glosa como un tipo de romance.

(48) La *Revista de Filología* de la Universidad de Madrid, se refiere a la glosa como un tipo de romance.

(49) La *Revista de Filología* de la Universidad de Madrid, se refiere a la glosa como un tipo de romance.

(50) La *Revista de Filología* de la Universidad de Madrid, se refiere a la glosa como un tipo de romance.

(51) La *Revista de Filología* de la Universidad de Madrid, se refiere a la glosa como un tipo de romance.

(52) La *Revista de Filología* de la Universidad de Madrid, se refiere a la glosa como un tipo de romance.

(53) La *Revista de Filología* de la Universidad de Madrid, se refiere a la glosa como un tipo de romance.

(54) La *Revista de Filología* de la Universidad de Madrid, se refiere a la glosa como un tipo de romance.

(55) La *Revista de Filología* de la Universidad de Madrid, se refiere a la glosa como un tipo de romance.

(56) La *Revista de Filología* de la Universidad de Madrid, se refiere a la glosa como un tipo de romance.

(57) La *Revista de Filología* de la Universidad de Madrid, se refiere a la glosa como un tipo de romance.

(58) La *Revista de Filología* de la Universidad de Madrid, se refiere a la glosa como un tipo de romance.

(59) La *Revista de Filología* de la Universidad de Madrid, se refiere a la glosa como un tipo de romance.

(60) La *Revista de Filología* de la Universidad de Madrid, se refiere a la glosa como un tipo de romance.

(61) La *Revista de Filología* de la Universidad de Madrid, se refiere a la glosa como un tipo de romance.

(62) La *Revista de Filología* de la Universidad de Madrid, se refiere a la glosa como un tipo de romance.

(63) La *Revista de Filología* de la Universidad de Madrid, se refiere a la glosa como un tipo de romance.

(64) La *Revista de Filología* de la Universidad de Madrid, se refiere a la glosa como un tipo de romance.

(65) La *Revista de Filología* de la Universidad de Madrid, se refiere a la glosa como un tipo de romance.

(66) La *Revista de Filología* de la Universidad de Madrid, se refiere a la glosa como un tipo de romance.

(67) La *Revista de Filología* de la Universidad de Madrid, se refiere a la glosa como un tipo de romance.

(68) La *Revista de Filología* de la Universidad de Madrid, se refiere a la glosa como un tipo de romance.

(69) La *Revista de Filología* de la Universidad de Madrid, se refiere a la glosa como un tipo de romance.

(70) La *Revista de Filología* de la Universidad de Madrid, se refiere a la glosa como un tipo de romance.

(71) La *Revista de Filología* de la Universidad de Madrid, se refiere a la glosa como un tipo de romance.

(72) La *Revista de Filología* de la Universidad de Madrid, se refiere a la glosa como un tipo de romance.

(73) La *Revista de Filología* de la Universidad de Madrid, se refiere a la glosa como un tipo de romance.

(74) La *Revista de Filología* de la Universidad de Madrid, se refiere a la glosa como un tipo de romance.

(75) La *Revista de Filología* de la Universidad de Madrid, se refiere a la glosa como un tipo de romance.

(76) La *Revista de Filología* de la Universidad de Madrid, se refiere a la glosa como un tipo de romance.

(77) La *Revista de Filología* de la Universidad de Madrid, se refiere a la glosa como un tipo de romance.

(78) La *Revista de Filología* de la Universidad de Madrid, se refiere a la glosa como un tipo de romance.

(79) La *Revista de Filología* de la Universidad de Madrid, se refiere a la glosa como un tipo de romance.

(80) La *Revista de Filología* de la Universidad de Madrid, se refiere a la glosa como un tipo de romance.

(81) La *Revista de Filología* de la Universidad de Madrid, se refiere a la glosa como un tipo de romance.

(82) La *Revista de Filología* de la Universidad de Madrid, se refiere a la glosa como un tipo de romance.

(83) La *Revista de Filología* de la Universidad de Madrid, se refiere a la glosa como un tipo de romance.

(84) La *Revista de Filología* de la Universidad de Madrid, se refiere a la glosa como un tipo de romance.

(85) La *Revista de Filología* de la Universidad de Madrid, se refiere a la glosa como un tipo de romance.

(86) La *Revista de Filología* de la Universidad de Madrid, se refiere a la glosa como un tipo de romance.

(87) La *Revista de Filología* de la Universidad de Madrid, se refiere a la glosa como un tipo de romance.

(88) La *Revista de Filología* de la Universidad de Madrid, se refiere a la glosa como un tipo de romance.

(89) La *Revista de Filología* de la Universidad de Madrid, se refiere a la glosa como un tipo de romance.

(90) La *Revista de Filología* de la Universidad de Madrid, se refiere a la glosa como un tipo de romance.

(91) La *Revista de Filología* de la Universidad de Madrid, se refiere a la glosa como un tipo de romance.

(92) La *Revista de Filología* de la Universidad de Madrid, se refiere a la glosa como un tipo de romance.

(93) La *Revista de Filología* de la Universidad de Madrid, se refiere a la glosa como un tipo de romance.

(94) La *Revista de Filología* de la Universidad de Madrid, se refiere a la glosa como un tipo de romance.

(95) La *Revista de Filología* de la Universidad de Madrid, se refiere a la glosa como un tipo de romance.

(96) La *Revista de Filología* de la Universidad de Madrid, se refiere a la glosa como un tipo de romance.

(97) La *Revista de Filología* de la Universidad de Madrid, se refiere a la glosa como un tipo de romance.

(98) La *Revista de Filología* de la Universidad de Madrid, se refiere a la glosa como un tipo de romance.

(99) La *Revista de Filología* de la Universidad de Madrid, se refiere a la glosa como un tipo de romance.

(100) La *Revista de Filología* de la Universidad de Madrid, se refiere a la glosa como un tipo de romance.

- (1) Revista Candil de Jaén, N° 51, Mayo-Junio 1987, Pág. 33
- (2) XIV Congreso Nacional de Actividades Flamencas, Hospitalet de Llobregat, septiembre 1986. Ponencia: "Reflexiones ante la revolución mainerista"
- (3) Trátase de una de las conclusiones del IV Coloquio Internacional del Romancero de Tradición Oral, celebrado en junio de 1987 en el Puerto de Santa María ante 150 profesores venidos de todo el mundo. En el mismo, la profesora M^a Teresa Catarella definió el Romancero de los gitanos como "un Romancero no corriente y que ofrece un tesoro de valor incalculable".

XV CONGRESO NACIONAL DE ACTIVIDADES FLAMENCAS

Ponencia:

MÁLAGA Y SU IMPORTANCIA EN EL CANTE

Ponente:

D. Antonio Mata Gómez

Benalmádena, Octubre 1987

XV CONGRESO NACIONAL DE ACTIVIDADES FLAMENCAS

Ponencia:

MÁLAGA Y SU IMPORTANCIA EN EL CANTE

Ponente:

D. Antonio Mals Gómez

Benisidena, Octubre 1987

Al presentaros este trabajo y antes de entrar en el fondo del tema fundamental, quisiera exponer una serie de consideraciones que sé que la mayoría conoce, pero que quizá a los más jóvenes o a los recientemente incorporados a nuestro Arte puedan parecerles extrañas o dudosas, y que intentaré en el transcurso de la lectura de la ponencia aclarárselas.

Cuando se viene de buena fé al estudio del cante flamenco hay que prepararse en principio a conocer todos los "palos" de una forma profunda, procurando cuando se conocen bien todos ellos diferenciar los estilos de los diferentes cantaores creadores de ellos para luego especializarse en los que más le agraden a cada estudioso al objeto de poder posteriormente explicar sus conocimientos fruto de sus estudios y posteriores investigaciones.

Viene a cuento este preámbulo con motivo de una reciente entrevista que se me ha hecho y en la que mi interlocutor, me decía, por supuesto con su mejor intención, pero a mi entender, con poco conocimiento, que Federico García Lorca era el que más había estudiado sobre el flamenco y el que más sabía del tema. Tuve naturalmente que contradecirle y le hice ver que efectivamente había firmado con otro grupo de intelectuales las bases para el famoso concurso de Granada del año 22, pero que ello, no le daba carta de crédito para ser el mayor conocedor de su época.

Ahora bien lo que sí afirmo, es que era un buen aficionado y sobre todo después de su escrito a Adolfo de Salazar donde dice: "Me parece que lo flamenco es una de las creaciones más gigantescas del pueblo español". Así pues, demos a Federico su condición de buen aficionado, pero no hagamos de él un mito en lo flamenco.

Hemos pues de aceptar los que nos acercamos al mundo del flamenco, lo que afirmaba Demófilo, es decir, que los que quieran conocer a fondo e investigar, que "el cante es un arte fundamentalmente de cantaores, y hemos de convenir en que sólo en él y en sus creadores es donde hemos de fundamentar nuestros pilares de investigación".

A manera de justificación, os diré que aún cuando el tiempo que tengo para desarrollar mi ponencia es escaso, máxime como en mi caso que para explicar algunos de los estilos traigo a un famoso cantaor de la gama malagueña, hará que no pueda profundizar como sería mi deseo, pero si para que lleven una impresión eficaz de los cantes que les vamos a presentar en vivo y de los que iremos narrando en el transcurso de la ponencia.

Hemos de decir que este trabajo es fruto de muchos años de investigación, tanto entre cantaores viejos como en estudiosos serios. Adolfo el cuchillero, Diego el Pijin, El Piyayo, Niño de las Moras, Breva Chico, El Trinitario, El Malandino, Manolillo "el herraó", Aurelio Sellés, Pepe Alcoba, Joaquín "Cojo de Málaga", Chiquetete padre, Niño de Vélez, Pepe de Badajoz, Joaquín Tabaco, Sebastián "El Pena", Niño de Barbate, Manolo Fregenal, Pepe Pinto, Manuel Vallejo, Antonio Povea, Cepero, Manuel Centeno, Antonio Piñana, Pepe el de la Matrona, Manolo Caracol, Pepe Marchena, Antonio Mairena, etc.

Y los Pepe Navarro Rodríguez, Manuel de Salamanca, Manuel Martín Liñán, Hilario Sánchez, Manuel Soler "el Faquilla", Rafael Cañete, Antonio Villodres, José M^a Pemán, Julián Pemartín, Manolo Adorna, Ricardo Molina, entre los que nos dejaron y entre los actuales Fosforito, Manolo de la Rivera, Calixto Sánchez, Naranjito de Triana, Antonio de Canillas, y los Francisco Bejarano, Antonio Alarcón Constant, Pepe Luque Navajas, Luís Melgar Reina, Rafael Doña, Pepe Márquez Cabello, Francisco Vallecillo, Rafael Salinas, Antonio Murciano, José Blas Vega, Juan de la Plata, Agustín Jiménez Vallejo, Manuel Rodríguez Granados, Joaquín Rojas, Pepe Sollo, Antonio Murciano, Fernando Quiñones, Francisco Moreno Galván, Gonzalo Rojo, Lucas López, Manolo Cano, Manuel Yerga Lancharón, Amós Rodríguez Rey, etc.

No conviene olvidar tampoco que el ponente es uno de los dos aficionados que han asistido a los QUINCE CONGRESOS de ACTIVIDADES FLAMENCAS que se han realizado, y en todos ellos ha tenido intervenciones, bien desde el estrado como ponente o comunicante o en los coloquios desarrollados, lo cual, si no "patente de corso" si le dá justificación a la presentación de este estudio.

Y ya, pasado este, a manera de prólogo, comienza el fondo principal de este trabajo:

Málaga es, señoras y señores, sin ningún género de dudas, una de las más importantes cunas del cante flamenco. No dice el ponente este aserto por chauvinismo, sino porque tiene pruebas suficientes que se irán desgajando como uvas del racimo, en la exposición que a continuación vamos a desarrollar.

Málaga es la cuna del verdial y al parecer, es el primer cante como tal flamenco, que se conoce. Hemos estudiado, investigado y comprobado finalmente, que todo lo que existía con anterioridad a los verdiales, era lo que llamamos folklore.

Las seguidillas, tanto extremeñas como castellanas, el fandango-folklore, los boleros, las tiranas, las jotas, las meloneras, las jotillas, las torrás, las jerigonzas, las canciones de ronda, las canciones de quintos, villancicos, canciones de laboreo, canciones de vendimia, canciones de cuna, canciones de rueda, canciones del columpio, las gañanadas, las tonadillas, los pregones, las zarabandas, los zerendengues, los escarramanes, las chaconas, las pavonas, las gavotas, la cachucha, el robado, las malagueñas boleras, el olé y el vito, entre las canciones y las danzas del paloteo, del cordón, los mayos, la danza de las ánimas, la danza de los diablos entre los bailes y el romancero en lo escrito, es a nuestro entender, el antecedente, en el que el pueblo andaluz se fijó y donde la impronta de Andalucía, de los andaluces y "lo andaluz", pusieron la guinda de su sabor y hondura, para crear lo que hoy conocemos por flamenco.

Y Málaga fué, la que creará el primer cante flamenco de que hay historia en el llamado de los verdiales. Podrían los que no han estudiado a fondo el tema poner la objeción -razonable- de que es un cante que se acompaña con múltiples instrumentos y no con guitarra sola como los demás cantes; pero a ese argumento, podemos indicarle, que al ser el primer cante flamenco, copiaban del folklore y así lo ejecutaban. A favor de mi teoría, está el que una serie de estudiosos a los que no se pueden calificar de "Dudosos" confirmen que es un cante de los más antiguos que se conocen:

Julián Permartín en "EL CANTE FLAMENCO" dice: "En el Partido de Verdiales, en los montes de Málaga, se canta en el pueblo y desde muy antiguo, un tipo de fandango que acompaña un característico baile tradicional, fandango que es conocido con el mismo nombre de verdiales".

Mateo Jiménez Quesada dice: "El fandango más antiguo y de más difícil ejecución es el fandango por verdiales".

José M. Caballero Bonald afirma: "La estructura de la malagueña se basa, sin embargo, en otros estilos más ANTIGUOS de la región: los llamados verdiales y bandolés".

Donn Pohren expone: "Se cree que es el cante más antiguo de la provincia de Málaga. Son un alegre y movido predecesor de las malagueñas".

Domingo Manfredi, honestísimo estudioso comenta: "Parece ser que los fandangos fundamentales, que eran cante "jondo" sin discusión posible, nacieron en los campos de Verdiales, de Málaga, y se acompañaban con guitarras, primitivos violines de dos cuerdas y platillos pequeños".

Hipólito Rossi expone: "Este pequeño lugar (se refiere a Verdiales) ha dado nombre a la más primitiva forma que se conserva de fandango andaluz: los verdiales".

Y para concluir las opiniones firmadas por los distintos flamencólogos vaya la del catalán Carlos Almen-

dros: "Los verdiales están considerados como la forma más primitiva del Fandango andaluz, habiendo ejercido influencia notable en otras provincias, como Almería, Murcia, Córdoba (Lucena)".

Creo que son datos suficientes, máxime por venir de quien vienen -observe que el ponente no ha acudido a malagueños para apoyar su tesis- de que los verdiales, son primero cante flamenco y además, el más antiguo de que hay historia conocida.

Hay además, y queremos repetirlo, un hecho que aún cuando algunos han intentado ocultarlo viene a confirmar mi aserto, el primer cantaor de que hay historia es natural de un pueblo netamente verdialero: Fernando Sánchez Molina "Junquito de Comares".

Un estudioso argentino, discípulo de Anselmo González Climent, hizo un delicioso poema titulado "Al primer nombre del cante: Junquito de Comares", llamado Guillermo, hablo del poeta.

Afortunadamente, mis estudios en el bello pueblo malagueño han ratificado cuanto exponemos.

Queremos, pues, aunque sea brevemente explicar algo de los verdiales y para ello, vamos a acojernos a un texto del estudioso de los cantes malagueños Luque Navajas: "De que los verdiales es la forma más primitiva del cante flamenco, no existen dudas. Los verdiales son anteriores incluso al nacimiento del llamado cante flamenco; una vez aparecidos estos, se unieron a él por afinidad, mas no participan de todas sus características, pues aquellos se cantan con varios instrumentos de cuerda y percusión, mientras los cantes flamencos, sólo con la guitarra y, todo lo más, con palmas".

El nombre de verdiales se debe a un celebre partido rural malagueño, dentro del término municipal de la propia Málaga, y que es el que ha dado los mejores intérpretes y quienes más bellamente lo han cultivado.

El acompañamiento, como hemos dicho, es plural, es decir, existe un violín, dos guitarras, un pandero -que lleva el ritmo y dos pares de platillos o chinchines de metal-.

Las "pandas", que así se llaman, son dirigidas por el alcalde, que es el que manda, siendo los días más característicos para salir por los campos con motivo de fiestas religiosas o coincidiendo con los solsticios de verano e invierno, es decir el día de San Juan y la Fiesta de los Santos Inocentes, 24 de junio y 28 de diciembre, aparte, por supuesto, del viernes de Dolores, patrona de Verdiales.

Existen tres zonas verdialeras propiamente dichas, y que tienen especiales características que las distinguen: la zona de Comares, donde el verdial es algo más lento en su ritmo y que comprende Cutar, El Borje, Almáchar, la zona de la Axarquía, Santón Pitar y un pequeño reducto en el Barranco de Huit, donde el toque tiene una especial sonoridad de bandolá.

La zona de los montes de Málaga y cuyo punto principal está situado alrededor de la Ermita de Verdiales con los partidos rurales de Venta Nueva, Las Animas, Santa Catalina, Venta Larga, Tres Chaperas, Jotón y Lomilla, aquí, el toque vá a ritmo natural, es decir, lleva un justo termino medio.

Y la tercera zona, comienza en el Puerto de la Torre, para fijar su punto neourálgico en el Partido de Los Mora, seguir a Almogía y concluir en Villanueva de la Concepción, después de recrearse en Alora, y es de ritmo más rápido.

Los verdiales han evolucionado muy poco dentro del cante flamenco, manteniéndose en su raíz primitiva. -se fija su creación, alrededor de 1700- y son cantes de una rudeza, pureza y autenticidad maravillosos.

Las letras de sus cantes son alegres, lugareñas, montaraces y sencillas.

Fueron grandes intérpretes de verdiales, aparte del citado Junquito de Comares, los Calderones, los Anaya, el Panciego, Miguel Aguilar, Malandino, Arañita, el Maestro Félix, Enrique España y de los que existen en la actualidad, Luis Gámez, y Antonio Cruzado "el rubio". No quisiera en este somero repaso a los verdiales, dejar sin dedicar un recuerdo emocionado al gran maestro de verdiales, recientemente fallecido, Antonio Fernández "Povea".

Y digamos una letra de verdiales:

Partido de verdiales
partido de muchas viñas
entre pitas y olivares
estoy queriendo a una niña
y no me la dá su mare.

Si hemos dicho que el verdial es un cante rudo, campesino, agreste y montaraz, cuando baja a la Axarquía, se ralentiza, se hace más melódico sin perder su compás de 3 por 4, y se convierte en la bandola. Esa elegancia en el cante, esa jugosidad en sus "melos" es la esencia de la bandolá.

Recibe también el nombre de cante abandolao, y es un cante, que como vais a oír, ya no se puede bailar como se hace con los verdiales. En Vélez-Málaga, que existía un cantaor con la voz de oro, hizo maravillas con aquel cante, hija de los verdiales. El nombre no es otro que el de Antonio Ortega Escalona "Juan Breva" que creó su maravilloso cante:

Se corta y vuelve a nacer
se siembra una rama verde
se corta y vuelve a nacer
pero se muere una madre
y no se vuelve más a ver
prenda que tanto se quiere.

En la Cala hay una fiesta
mi mare me vá a llevar
en la Cala hay una fiesta
y como voy tan compuesta
me sacaran a bailar
co mi par de castañeta.

Pero no se queda en Vélez el cante, se vá hasta la Costa y allí, se saliniza con la gracia y la sal del Mare Nostrum, y surge vibrante otro estilo de bandolá, llamada el jabegote o cante de los marengos, debido a que son estos, los pescadores, los que habiendo oído el cante de Juan Breva, se lo apropian y le hace una variante, fundamentalmente en el cuarto tercio y lo convierten en:

Estando la mar en calma
se me mojaron las velas
estando la mar en calma
y fué de las puras lagrimas
que yo derramé por ella.

Pero no cede en los pueblos costeros la fuerza de la bandolá, Nerja, Torrox, El Morche, Torre del Mar, Rincón de la Victoria, sino que como relación de dependencia, llega a la ciudad y en la Plazuela de Montes, dos hermanas que canturreaban, se enomoraron del cante abandolao, que había surgido de los verdiales, y ellas, María y Manuela, dos hermanas, que tenían una posada donde reparaban fuerzas las caballerías, que con sus amos venían por sus mercaderías a la capital, crearon un estilo, que se le llamó jaberías, nombre debido a que como vendían habas y el lenguaje popular lo convertía en "jaba" eran conocidas por jaberías:

Dos hermanas, dos mozuelas
del Barrio la Trinidad
dos hermanas, dos mozuelas
pregonaban por jaberías
y desde entonces "pá acá"
las canta Málaga entera.

El arriero veleño era luchador y emprendedor. Donde quiera que hubiese posibilidad de trabajar y vender allí se plantaba con sus mercancías, para hacer su negocio y siempre iba cantando y llegó a Ronda. Ronda, es sabido y más tarde se explicará, que es una importante cuna de cantes, percibió con su fino instinto y su oído flamenco aquellos cantes abandolaos y se los apropió para cantarlos primero y después recrear su famosa rondeña.

Domingo Manfredi Cano, nos habla de una rondeña muy antigua, que dice "sirve de cartel de empadronamiento:

Las rondeñas malagueñas
cántamelas, primo mío
que al son de las malagueñas
me voy quedando "dormío"

Navegando me perdí
por esos mares de Dios
y con la luz de tus ojos
a puerto de mar salí.

Pero fue tal la fuerza de estos cantes abandolaos, que su influencia traspasó los límites locales, para ir esparciéndose a derecha e izquierda de su contorno y así llegaron las suaves melodías flamencas de la bandolá a la provincia de Córdoba y la solera, el empaque y el senequismo de aquellas ciudades se quedaron prendidas en el perfume de su encanto y el genio creador de Cayetano compuso los fandangos de Cabra, y dice:

Lucero de la mañana
acaba ya de salir
mira que ya viene el alba
por el Puente del Genil.

Y Lucena y Puente Genil con sus zánganos son fiel reflejo de los cantes malagueños. No en balde Dolores la de la Huerta, Cayetano Muriel, Los "Onofres", Juan Hierro, "el Seco", y los actuales Dolores de Córdoba, Antonio Ranchal, Pedro Lavado y el gran cantaor y amigo Antonio Fernández Díaz "Fosforito". En el cuadro sinóptico, que se os ha entregado, vereis la extensa gama de cantes derivados de las bandolás.

Por ejemplo en Granada, tenemos que las granainas y medias granainas, tomando como base la bando-lá y de la malagueña del Marrurro, maduró tras impregnarse en las aguas del Darro y del Genil con los purísimos aires de la Alhambra y Sierra Nevada, sus cantes punteros. Es verdad, que los viajes de Juan Breva a aquella preciosa ciudad y la categoría artística de Antonio Chacón y de Manuel Vallejo, pusieron el resto, pero fue la fina sensibilidad de los aficionados granadinos, los que supieron captar la grandeza y singular belleza de los cantes progenitores.

En los pueblos granadinos de la Costa, Albuñol, La Rabita, las Alpujarras y en Güejar Sierra con distintos nombres se cantan y bailan verdiales; en la Peza, la valentía cantaora de Africa la Peceña, recreó un cante de Juan Breva y Frasquito Yerbabuena hizo otra recreación, que en definitiva, era un cante de Juan con un brillante sexto tercio, que engrandeció su cante.

Y Almería. Hasta allí, atraídos por el trabajo llegaron las voces malagueñas, pensando que Rodalquilar era el Paraíso por sus minas de oro, pero al cabo de un tiempo, tuvieron que regresar a sus casas o bien marchar a Linares, Mazarrón o La Unión, porque los pozos se cerraron al comprobar, con tristeza, que no eran rentables las extracciones del preciado metal, no sin dejar fondos musicales de su tierra, para la composición de los fandanguillos de Almería y la base, -la pena la ponían los pobres mineros fracasados- para la creación del taranto:

Queriendo
hasta después de la muerte
te tengo que estar queriendo
que muerto también se quiere
yo te quiero con el alma
y el alma nunca se muere.

Siguiendo por la costa, Aguilas, Mojácar, Mazarrón hasta Cartagena, en todos los cantes murcianos hay un eco, unas resonancias, algunos genes, del cante abandonao y de las posteriores malagueñas. El genio creador de Rojo El Alpargatero, Concha la Peñaranda, El Rampa, Chilares, Emilia Benito junto con Pedro "el Morato", almeriense, pero residente en La Unión y Cartagena, junto con las enseñanzas de los Pena Padre, Cojo de Málaga, Guerrita y Manuel Escacena, hicieron el resto y Murcia, con esos fondos musicales importados y las sabias lecciones de D. Antonio Chacón, crearon para la posteridad una serie de cantes importantísimos que ya están con toda razón incluidos en el escalafón flamenco: sus tarantas, sus mineras, sus totaneras, sus fandangos mineros, murcianas y cartageneras.

De Manuel Ríos Ruiz vaya esta taranta:

Tu tienes en la garganta
minero de jonda pena
el sino negro que canta
-entre barrena y barrena-
el farol de la Taranta.

O esta otra de Francisco Salgueiro:

Dos cosas hay que saber
pá cantar bien por minera
primero, lo que es querer
y segundo, compañera
la ciencia del padecer.

Y cuando creemos que por la Geografía del cante, éste se había acabado, en Albacete encontramos una panda exactamente igual que las que podíamos encontrarnos en la Venta del Tunel o en Santón Pitar, en El Bonillo (Albacete) y cuando al preguntarle, pues las letras, eran distintas, aunque exacta la melodía, me contestaron: esto son verdiales malagueños, adaptados y que para nosotros, es nuestro cante particular.

Y vamos hacia el otro lado, no sin hacer para Linares, un recuerdo de sus tarantas, que al igual que en Murcia tiene reminiscencias malagueñas.

Huelva: No quisiera -bien lo sabe Dios- molestar en absoluto a mis excelentes amigos onubenses, con mi teoría, de que los fandangos alosneros, creados por Pepe Pérez de Guzmán, son de base abandono, como lo prueban dos hechos fundamentales: primero, el toque que los acompaña es de bandolá y el creador, vivió, aprendió a cantar e hizo su cante en Málaga y Antequera, antes de llegar a Huelva. Que posteriormente, le infundiera la gracia choquera y la sal del Alosno, es otra cosa, pero que la base fundamental, de esos fandangos de Huelva, son de Málaga, para mí, es indiscutible. Y dejamos los cantes derivados o influenciados por los verdiales y bandolás y vamos a entrar en las malagueñas.

Si el verdial es la madre del cante, o al menos de los cantes malagueños, las bandolás las hijas, las nietas, bellisimas, delicadas, fragantes, son las malagueñas.

No quisiera pecar de amor a mi patria chica, en una manifestación pública como la presente, pero a fé de buen aficionado, he de manifestar mi devoción por este cante, que a mi me embelesa. Perdonen, pues, de antemano, los piropos que pueda echarle a algun estilo de malagueñas, pero a mi, que me gustan todos los cantes, al llegar a estos cantes, ...vivo sin vivir en mi.

Para mí, la malagueña es el cante más romántico y más melódicamente acabado, para nosotros, es pues la más maravillosa joya barroca de la genialidad de los flamencos malagueños.

Bejarano Robles afirma: "La malagueña es un cante serio, grande, apasionado, sentimental, gallardo, difícil, de poderosos arranques y retraimientos quejumbrosos, de enorme jondura y fuerza de pecho y uno de los más expresivos del alma andaluza, con toda su sensualidad, pasión y sentimientos."

Luque Navajas: "Es el cante más difícil de todos los del género".

Creo, que los estudiosos citados, por su categoría profesional avalan mi posición, en el estudio y defensa de los cantes de Málaga.

Y antes de adentrarme en un repaso completo de las malagueñas y sus creadores, aún cuando sea muy superficialmente, no quisiera olvidar, que hubo grandes malagueñeros, hombres sin haber nacido en Málaga, aprendieron primero y crearon después preciosos estilos de malagueñas, y pongamos como ejemplo a ese singular jerezano, que recibió el don en méritos a su arte: D. Ant^o Chacón.

Ahí vá este poema de José M^a Pemán:

No sé si es copla gitana
o si es refrán español
el que nos dice que el sol
hoy se vá vuelve mañana...
Tiene razón el refrán
hay mil cosas que se van
y como se van volvieron
pero hay cosas que se fueron
y que ya no volverán...
Volverá, si, la guitarra
-esa que rompe y desgarrar
con ayes del corazón-
volverá a hablar de pasión
de un flamenco entre los brazos,
cuando le quiten los lazos
que ahora lleva de crespón
y volveran a sonar
juntos guitarra y cantar
con sus notas de pasión,
y sus notas de ilusión
y sus ternuras risueñas...
pero... ¡Aquellas malagueñas
de don Antonio Chacón...!

Hubo dos clases de creadores de malagueñas, los naturales de Málaga o sus pueblos -con la gran aportación de Alora- y los cantaores que siendo de otras provincias, hicieron creaciones personales.

Entre los malagueños debemos citar al Maestro Ojana, Juan Trujillo El Perote, Joaquín Aranda "Tabaco", Manuel Reyes "El Canario", El Cachorro de Alora, El Caena de Pizarra, Ciprino Díaz "Pitana", "Loriguillo" de Coin, Alapargatero de Málaga, El Caribe de Málaga, Baldomero Pacheco, Diego

el Pijin, Niño del Huerto, María "La Chilanga", María "La Chirrina", Trinidad Navarro "La Trini" y José Beltrán "Niño de Vélez".

Digamos del Canario:

Copos de nieve en tu cara
parece que estan cayendo
mientras más te estoy mirando
más bonita me estas pareciendo.

O esta otra de Cipriano Díaz "Pitana".

Cipriano Díaz "Pitana" fue un cantaor de voz aguda y brillantísima que tomando como base la malagueña de La Chirrina y apoyado en sus grandísimas facultades, hizo esta magnífica creación:

Para más martirio darme
mientes a quien más quería
yo te juro por mi vía
que he de venir a cobrarme
a toas las horas del día.

María "la Chilanga", gran cantaora de su época, basándose en el cante de La Trini, compuso una preciosa malagueña, en la que expuso en una letra triste, lo azaroso de su propia vida.

Y me dió la absolución
a un cura me confesé
los pecaos cometíos
no tenían comparación
con lo que yo había sufrío

Y Trinidad Navarro Carrillo "la Trini". Esta fue la más portentosa voz flamenca de su época, en la que había cantares de la talla de Manuel, Juan Breva, el Chacón joven, la Niña o Fernando de Triana, pero sus extraordinarias dotes y sus excepcionales facultades, tanto creadoras como cantaoras hicieron de ella un hito y es la principal fuente donde bebieron los creadores de malagueñas. A manera de particularísimo homenaje a su cante, os diré que este ponente que les habla tiene en la Trini, su artista preferida de todos los tiempos:

El escritor malagueño Julián Sesmero, en su libro "Málaga, crónicas de ayer", narra lo siguiente: La Trini, desesperada en el hospital con su problema de salud, improvisó un cante que rápidamente salió a la calle y cuya letra decía:

El camino de la vía
regando voy con mi llanto
son tan grandes mis quebrantos
que tengo la fé perdía
y el mundo me causa espanto.

Una vez operada, y afortunadamente recuperada, -os hablo de 1897- cuando fue dada de alta, cantó:

No se borra de mi mente
el día catorce de abril
y siempre tendré presente
que en ese día me ví
a las puertas de la muerte

La Trini, sencillamente, genial.

Entre los cantaores de fuera de Málaga, que enamorados de la belleza del cante, tenemos a los siguientes: Diego el Marrurro, Enrique El Mellizo; Niño de la Isla, de San Fernando; Francisco Lema "Fosforito el Viejo"; Manuel Torre; Cojo de la Pomares; Niña de los Peines; Fernando el de Triana; Cayetano de Cabra; Concha la Peñaranda; Juan Varea, Chato de las Ventas; Juan "el Pavirri del Puerto"; Manuel Lobato "El Loli de Jerez"; Gayarrito; El Personita y sobre todo la figura genial entre los malagueños foraneos que es D. Antonio Chacón.

Un importante estudioso Pepe Blas Vega, que ha hecho un libro de gran profundidad artística y humana de la vida y arte del maestro titulado "Vida y cante de D. Antonio Chacón" afirma: "Decir Chacón en el cante por malagueñas es decirlo todo, pues él prácticamente en este cante fue su revolucionador, su jerarquizador, su mejor intérprete, su divulgador, y su creador genial".

Nosotros que admiramos el trabajo, el esfuerzo, la recopilación y la paciente investigación de este ilustre flamencólogo, estamos de acuerdo en casi todo lo que dice en su cuidado texto Blas Vega, pero le ponemos el casi, por cuanto pienso que si Chacón, estudioso, inteligente y creador no hubiese mamado en el arte de La Trini -a la que admiraba- el Canario y Juan Breva en Málaga y en el discípulo de Juan en Granada Frasquito Yerbabuena, no habría creado las maravillosas malagueñas, que nos legó a la afición. Para mi gusto, junto con la malagueña del Mellizo, Chacón fue el creador de las mejores malagueñas foraneas que existen.

Y voy a permitirme, decirles cuales fueron las más sobresalientes a gusto del que os habla del gran cantautor jerezano:

Que te quise y que te quiero
en mi vía negaré
mira que cariño fue
que en contra del mundo entero
vuelvo a quererte otra vez.

A que niegas el delirio
que tienes por mi persona,
le das martirio a tu cuerpo
tu te estas matando sola
y yo pasando tormentos.

Y muy de pasada, casi corriendo, en esta exposición de cantes de Málaga, sus derivados y sus influencias en los cantes de otras provincias, les diré, que en nuestro escalafón de cantes, tenemos las saetas malagueñas, que son una perfecta simbiosis de dos cantes señores: La seguirilla y el martinete.

Los cantes de la Pirula y la Repompa, la soleá de "Rafael El Moreno"; el fandango de Macandé, el cante artístico y personalísimo del Piyayo y los pregones malagueños del Niño de las Moras.

Asímismo, no podemos olvidar a Ronda, esa preciosa ciudad malagueña, donde la rudeza de la serranía se mezcla con el señorío y arte de los rondeños. Sus creaciones y sus creadores, son dignas de todo elogio y que será junto con los cantes autóctonos, motivo de otra ponencia en un próximo Congreso de Actividades Flamencas: El polo, la caña, la rondeña antigua, las livianas, el estilo personal de la seguiriya del Loco Mateo, las soleares del Loco, de Tobalo, de Aniya la de Ronda y singularmente las serranas, son natural causa del sano orgullo de este malagueño que os habla en razón a la gran cantidad de cantes creados, la gran influencia en la creación de otros y los singulares cantaores que ha dado a la Historia del flamenco.

Por ello, no me resulta extraño, que un gran escritor y poeta, definiera a mi tierra, y con especial dedicación, yo hoy os lo digo, lo que de ella dijo Machado...

y MALAGA.... CANTAORA.

Antonio Mata Gómez
Málaga septiembre de 1987

CANTES DE MALAGA

VERDIALES

Comares → AXARQUIA
→ BARRANCO HUIT - GUEJAR SIERRA ALBUÑOL.

Montes de Málaga

Almogía

BANDOLAS

Juan Breva →

Jabegotes

Rondeñas

Jaberas

GRANADA → Frasquito Yerbahuenta
→ Granadinas Medias
→ Africa La Peceña

ALMERIA → Fandanguillo Almería
→ Taranto

MURCIA → Cartagenera
→ Tarantas
→ Mineras

ALBACETE → Fandango El Bonillo

CORDOBA → Lucena
→ Cabra
→ Zangano de P. Genil

JAEN → Tarantos Linares

HUELVA → Pérez de Guzmán

MALAGUEÑAS

Maestro Ojana
Manuel Reyes "El Canario"
Juan Trujillo "El Perote"
Joaquín Aranda "Tabaco"
Juan Acedo "Cachorro"
Fco. Garrido "El Caena"
Cipriano Díaz "Pitana"
Trinidad nasarro "La Trini"
Fco. Garrido "Loriquillo"
Alpargatero de Málaga
El Caribe de Málaga
Baldomero Pacheco
Niño del Huerto
María "La Chilanga"
María "La Chirrina"
Diego "El Pijín"
José Beltran "Niño de Vélez"

OTROS CANTES MALAGUEÑOS

Saetas Malagueñas
Cante de la Pirula-Repompa
Fandangos de Macandé
Soleá de Rafael "El Moreno"
Tangos del Piyayo
Pregones Niño de las Moras

RONDA

Livianas
Soleares de Tobalo - Anilla la de Ronda
Polo de Ronda
Cañas
Rondeñas Antigua
Seguiriyas Loco Mateo
Serranas

MALAGUEÑAS FORANEAS

Diego el Marrurro
Enrique el Mellizo
Fco. Lema "Fosforito"
Niño de la Isla de S. Fernando
Manuel Torres
Cojo de Pomares
Niña de los Peines
Fernando el de Triana
Cayetano Muriel de Cabra
Concha la Peñaranda
¿Gayarrito?
Chato de las Ventas
Juan "El Pavirri"
Manuel Lobato "El Loli"
Juan Varea
¿El Personita?

CANTE DE MALAGA

Los cantos de Málaga son de gran variedad, desde los sencillos y populares hasta los más elaborados y académicos. En esta sección se recogen algunos de los más representativos, agrupados por temas o estilos.

VERDIALES

Almogía
Aunque se originó en el sur de España, la almogía se popularizó en Málaga. Se trata de un canto de gran fuerza y ritmo, que se canta al son de la guitarra y el tamboril.

BANDOLAS

Rondeñas
Las rondeñas son cantos de gran popularidad en Málaga. Se caracterizan por su ritmo alegre y su letra sencilla. Se suelen cantar en grupo, acompañados por la guitarra y el tamboril.

MALAGUEÑAS

FORANEAS
Las foraneas son cantos de gran variedad, que se originaron en diferentes partes de España. En Málaga se han adaptado a los gustos locales, creando una versión única.

MALAGUEÑAS

Algaratero de Málaga
Este canto es muy popular en el Algarate, una zona de Málaga. Se caracteriza por su ritmo rápido y su letra alegre. Se suele cantar en grupo, acompañados por la guitarra y el tamboril.

MALAGUEÑAS

Seguiriya
La seguiriya es un canto de gran fuerza y ritmo, que se originó en el sur de España. En Málaga se ha adaptado a los gustos locales, creando una versión única.

MALAGUEÑAS

Ronda
La ronda es un canto de gran popularidad en Málaga. Se caracteriza por su ritmo alegre y su letra sencilla. Se suelen cantar en grupo, acompañados por la guitarra y el tamboril.

MALAGUEÑAS

Seguiriya
La seguiriya es un canto de gran fuerza y ritmo, que se originó en el sur de España. En Málaga se ha adaptado a los gustos locales, creando una versión única.

También en la ciencia existen vicios. Y la ciencia del Flamenco no se priva. Uno de los más difundidos y frecuentes, consiste en otorgar a una determinada hipótesis, validez "erga omnes", sin replantearse la. Y así queda aceptada de forma general como indiscutible, casi como dogma. Hasta que alguien con bastante criterio y apropiado caudal de argumentos y osadía, pues va y la rebate.

Muchas son las hipótesis que funcionan así en el mundo de la ciencia del Flamenco. Una de ellas, la que afirma que en los primeros tiempos de este Arte, no existía la guitarra. Que ésta se le incorporó después, como interesada advenediza, cuando ya andaba solito el Cante. Pero a nosotros no nos convence la teoría. Y vamos a discutirla en esta ponencia.

El autor que consideramos padre del aserto, el primero que la defiende, es Ricardo Molina. En 1.960 publica su artículo LOS DOS TIPOS DE CANTE ANDALUZ: EL GITANO Y EL FOLKLORICO. SU DIFERENCIACIÓN. Y hablando del folklore andaluz de la primera mitad del siglo XIX, dice:

"Su diferenciación con el cante gitano contemporáneo era, pues, clara y profunda, porque éste, rara vez se acompañaba entonces de guitarra (la presencia de la guitarra en bodas gitanas es reciente, según me informan de buena tinta gitanos de pura cepa de Sevilla y Cádiz) y siempre era cante a "compás", aunque no lo fuese bailable". (1)

Es necesario tener muy presente que Ricardo Molina distinguía dentro del Flamenco, lo que él denominaba "cante gitano-andaluz", del resto de cantes no-gitanos. Aquí en este artículo, especificó antes como "cante gitano": "Soleá, Sigüriya, Jaleos, Tango, Toná y sus derivaciones". Nosotros nos limitamos a recoger esta clasificación aunque no la compartimos.

Tres años después, en 1963, publica otro artículo, EL CANTE FLAMENCO, donde repite la clasificación. Y en ella, repite la afirmación de que el cante gitano no se acompañaba de guitarra.

XV CONGRESO NACIONAL DE ACTIVIDADES FLAMENCAS

En 1987, en el XV Congreso Nacional de Actividades Flamencas, celebrado en Benalmádena, se repite la afirmación de que el cante gitano no se acompañaba de guitarra.

Ponencia:

LA GUITARRA EN LOS PRIMEROS TIEMPOS DEL FLAMENCO

Ponente:

D. Eusebio Rioja Vázquez
D. Angel Luis Cañete Díaz

Benalmádena, Octubre 1987

En otro lugar reafirman:

"Hasta hace muy poco en las bodas gitanas no entraron las guitarras, y las bodas marcaban la apoteosis de sus cantes". (2)

Esta opinión encuentra de inmediato seguidores. En 1.966 sale a la luz la famosa TEORÍA DEL CANTE JONDO, de Hipólito Rossy. Y allí cuenta:

"De seguro que la más antigua manifestación del cante jondo fue, en sus comienzos, una canción cantada cediéndose a las exigencias de las palabras, de tal modo que las notas más largas, como las de reposo, quedarían determinadas por la acentuación prosódica de cada sílaba, a fin de dar a la palabra la expresión de su sentido ideológico y poético.

Es decir, que el cante jondo, en sus comienzos, tuvo que ser como los cantos primitivos de todos los pueblos cuando el cantante era a la vez poeta y músico y no se había llegado a la fusión de la melodía con el ritmo y el tem-

XV CONGRESO NACIONAL DE ACTIVIDADES FLAMENCAS

Ponencia:

LA GUITARRA EN LOS PRIMEROS TIEMPOS DEL FLAMENCO

Ponente:

D. Eusebio Rioja Vázquez
D. Ángel Luis Cañete Díaz

Benalmádena, Octubre 1987

También en la ciencia existen vicios. Y la ciencia del Flamenco no se priva. Uno de los más difundidos y frecuentes, consiste en otorgar a una determinada hipótesis, validez "erga omnes", sin replanteársela. Y así queda aceptada de forma general como indiscutible, casi como dogma. Hasta que alguien con distinto criterio y apropiado caudal de argumentos y osadía, pues va y la rebate.

Muchas son las hipótesis que funcionan así en el mundo de la ciencia del Flamenco. Una de ellas, la que afirma que en los primeros tiempos de este Arte, no existía la guitarra. Que ésta se le incorporó después, como interesada advenediza, cuando ya andaba solito el Cante. Pero a nosotros no nos convence la teoría. Y vamos a discutirla en esta ponencia.

El autor que consideramos padre del aserto, el primero que la defiende, es Ricardo Molina. En 1.960 publica su artículo LOS DOS TIPOS DE CANTE ANDALUZ: EL GITANO Y EL FOLKLORICO: SU DIFERENCIACION. Y hablando del folklore andaluz de la primera mitad del siglo XIX, dice:

"Su diferenciación con el cante gitano contemporáneo era, pues, clara y profunda, porque éste, rara vez se acompañaba entonces de guitarra (la presencia de la guitarra en bodas gitanas es reciente, según me informan de buena tinta gitanos de pura cepa de Sevilla y Cádiz) y siempre era cante a "compás", aunque no lo fuese bailable". (1)

Es necesario tener muy presente que Ricardo Molina distinguía dentro del Flamenco, lo que él denominaba "cante gitano-andaluz", del resto de cantes no-gitanos. Aquí en este artículo, especificó antes como "cante gitano": "Soleá, Siguiriya, Jaleos, Tango, Toná y sus derivaciones". Nosotros nos limitamos a recoger esta clasificación, aunque no la compartimos.

Tres años después, publicaría su célebre MUNDO Y FORMAS DEL CANTE FLAMENCO, escrito en colaboración con Antonio Mairena, de donde extraemos los siguientes párrafos:

"la guitarra flamenca o andaluza aparece históricamente como acompañamiento único y propio del cante hacia mediados del siglo XIX.

De las dos grandes provincias del cante en la primera mitad de ese siglo (estudiadas anteriormente) los cantes andaluces propios solían acompañarse bien de un conjunto de instrumentos (dos guitarras y mandolina; violín, guitarra y castañuelas, bandurrias y guitarras, etc...), bien de un solo instrumento. Por lo general, guitarra o bandurria.

Los cantes flamencos primitivos, esto es, los gitanos puros, inicialmente no se acompañaron de guitarra. Esta se les asocia después y su simbiosis con el cante gitano debió iniciarse allá por el año 1.850, fomentada por los acontecimientos que transformaron poco a poco el cante en espectáculo, o, al menos, en arte que se exhibe en fiestas privadas primero, en Cafés de Cante más tarde.

Las tonás (martinete, debla, carcelera, etc...), las siguiiriyas, los cantes de jaleo o festeros, los bailes primitivos gitanos de la Baja Andalucía, no llevaban al principio, otro acompañamiento que "el son" o palmas, el golpear rítmico, el zapateo o el taconeo. Todavía, en las bodas gitanas de las provincias de Sevilla y Cádiz no es costumbre que se utilicen las guitarras, y el ritmo de esos cantes llevado por las manos -golpeando en una mesa, por ejemplo, con los nudillos es diferente del marcado por las guitarras."

En otro lugar reafirman:

"Hasta hace muy poco en las bodas gitanas no entraron las guitarras, y las bodas marcaban la apoteosis de sus cantes". (2)

Y esta opinión encuentra de inmediato seguidores. En 1.966 sale a la luz la famosa TEORIA DEL CANTE JONDO, de Hipólito Rossy. Y allí cuenta:

"De seguro que la más antigua manifestación del cante jondo fue, en sus comienzos, una canción cantada ciñéndose a las exigencias de las palabras, de tal modo que las notas más largas, como las de reposo, quedarían determinadas por la acentuación prosódica de cada sílaba, a fin de dar a la palabra la expresión de su sentido ideológico y poético.

Es decir, que el cante jondo, en sus comienzos, tuvo que ser como los cantos primitivos de todos los pueblos cuando el cantante era a la vez poeta y músico y no se había llegado a la fusión de la melodía con el ritmo y el tiem-

po, que ya es una manifestación evolucionada y perfeccionada de la música.

El primitivismo de estos cantos no remonta su creación, forzosamente, a los primeros tiempos de la música. Los cantos primitivos debieron subsistir muchos años conviviendo con los evolucionados y nuevos, acomodándose a las preferencias de las distintas generaciones, según su grado de civilización, las influencias externas, los cambios ideológicos y el relevo del idioma hasta llegarse al castellano actual, más o menos adulterado por las peculiaridades lingüísticas de las regiones o pueblos donde se cultivan tales cantos". (3)

Más adelante continúa:

"No se sabe cuándo, pero lo probable es que esta unión de la guitarra -de cinco o seis cuerdas- con el canto y el baile flamenco no se produjera hasta el siglo XIX.

Llegados aquí, interesa reflexionar. Sin duda, el sorprendente carácter arcaico -extrañamente anacrónico para su época- del Cante Flamenco, es el que motivó estas insólitas conjeturas. En concreto, ese sentido ancestral reluce con intenso brillo en las Tonás y los Romances. No olvidamos que Molina y Mairena consideraron las Tonás "cante básico" y que escribieron lo siguiente sobre ellas:

"Las "tonás" constituyen la nebulosa madre de la que se desprendieron las siguiiriyas. Nos consta que son mucho más antiguas y que en un principio, bajo ese nombre genérico conprediéronse diversos cantes como siguiiriyas, martinetes y debba. Su primitivismo salta a la vista, o mejor, al oído". (4)

En el fondo de la cuestión, subyace el concepto evolutivo-lineal del Cante. El caduco invento del "árbol genealógico", aunque de otra manera menos simple. Sin embargo, nosotros no comulgamos con ese sistema. Pensamos que los orígenes del flamenco son varios, distintos, anacrónicos y anatópicos. Que los cantes no surgen de un mismo lugar, ni en un mismo tiempo. Por el contrario, al proceder de un substrato folklórico andaluz extendido por amplio territorio, y poseer este folklore abundantes variedades en función de la referida extensión-distancia, se determina así por esta causa, una variedad y cantidad de formas que, en definitiva, es donde radica su actual riqueza. Del mismo modo, al producirse dicha génesis durante prolongados y diversos períodos, origina un anacronismo de elementos-musicales, literarios, consuetudinarios, etc. que se sincronizan en un concreto instante- que procuran tanto el sentido evolutivo en determinadas formas, como el degenerativo en otras. De ahí que existan cantes que se enriquecen con el paso del Tiempo, tanto como otros que se mutilan y pierden. La cosa es así de complicada.

Los esfuerzos realizados por Rossy en su intento de sincronizar el primitivismo de determinados cantes que "ni siquiera se acompañaban de guitarra", con la perfección formal de otros, en un mismo momento histórico y sin tener en cuenta los factores apuntados, nos parece ingenua. No cayó en que unos estaban más de moda -por decirlo así- y se enriquecían, y otros dejaban de gustar, se empobrecían y se perdían. Por supuesto, le resultó más tentadora la solución "arqueológica", la de retrotraer determinadas características primitivas de algunos cantes, nada menos que a "los primeros tiempos de la música". Y poco más o menos, habría que decir de los argumentos de Molina y Mairena, de donde bebería Rossy, sin duda. Pero claro, corrigiéndolos y aumentándolos.

La verdad es que la creación del Arte Flamenco no se remonta, ni con mucho, a "los primeros tiempos de la música". Es mucho más reciente. Hasta ahora, todos los rastreos anteriores al final del XVIII nos han salido vanos. Y aún así, podemos afirmar que hasta mediados del XIX no debemos hablar con toda propiedad y sin lugar a error de Flamenco-Flamenco. Esto refuerza nuestra convicción de que se trata de un arte romántico (5). Entre el último cuarto del XVIII y la primera mitad del XIX, lo que topamos con frecuencia es una grata abundancia de noticias sobre el proceso que -extendido por amplias zonas andaluzas- catalizó concretas formas del folklore musical andaluz, en Arte Flamenco. Y esta génesis, dados los rumbos tomados en aquellos tiempos por la música española, que a su vez estuvo determinada por otra larga serie de factores, no nos sorprende en absoluto. (6)

De todo lo dicho, tampoco nos extraña que allá por entre 1.820 y 1.830 (7), Estébanez Calderón, "teniendo entendido que podía oír alguno de estos romances desconocidos" (8), atravesara "el puente famoso de barcas para pasar a Triana" y una vez metido en fiesta, escuchara nada menos que el Romance de El conde Sol cantado por El Planeta. Este principio "después de un preludio de vihuela y dos bandolines, que formaban lo principal de la orquesta, y comenzó aquellos trinos penetrantes de la prima,

sostenidos con aquellos melancólicos dejes del bordón, compaseado todo por una manera grave y solemne, y de vez en cuando, como para llevar mejor la medida, dando el inteligente tocador unos blandos golpes en el traste del instrumento, particularidad que aumenta la atención tristísima del auditorio". Y comenzara el cantaor "por un prolongado suspiro, y después de una brevísima pausa, dijo el siguiente lindísimo romance, del Conde del Sol, que por su sencillez y sabor a lo antiguo, bien demuestra el tiempo a que debe ser".

Como decíamos, no nos impresiona la curiosidad de El Solitario por escuchar tan insólita y arcaica pieza, ya que su hallazgo resultaba difícil incluso en aquellos tiempos. En varias ocasiones se detiene en afirmarlo (9). Y tampoco nos extraña el evidente acompañamiento instrumental, porque hasta entonces se trataba de una de las piezas folklóricas que el pueblo andaluz interpretaba. Como tantos otros romances. ¿Y qué pasó después? Pues sencillamente, el romance -que ya estaba en desuso- se perdió. Pasó de moda. Y después de muchos años, sólo lo encontramos en el gris recuerdo de algunos ancianos -José el Negro, entre ellos- que lo cantaban con carácter flamenco y claro, sin guitarra. ¿Y por qué sin guitarra, claro? Pues porque no sabía tocarla. Ni él, ni quien se lo enseñó. Si hubiésemos encontrado algún guitarrista que lo recordara, seguro que conoceríamos hoy su toque.

Y ahora sí que estamos de acuerdo con Molina y Mairena cuando dicen:

"Los romances gitanos es muy probable que tuvieran en alguna época un gran parecido con los andaluces. Casi seguro que el siglo XVI Y XVII no había diferenciación. Cuando el cante flamenco se delimita con bulto propio en el siglo XIX, los viejos romances (anacrónicos ya en la población andaluza) adquieren personalidad gitana, esto es, flamenca". (10)

Es cierto que hasta mediados del XIX no existía diferenciación entre los "romances gitanos" y los "andaluces". ¡Cómo que eran los mismos! O sea, folklore andaluz. A partir de entonces, los que se "aflamencan" toman aires flamencos, y los que no, pues no. También conocemos romances no-flamencos, es decir, folklóricos. Para prueba, nos remitimos de nuevo a la ESCENA de El Solitario. ¿Eran romances "flamencos" los que cantaban aquellos gitanos?

Y en lo que no estamos de acuerdo, es en lo que escriben a continuación:

"En su propio ambiente, el romance gitano nunca llevó acompañamiento. Cantóse (y aún pervive la costumbre) en las bodas calés en las que hasta hace muy poco no entraron las guitarras. Fue el romance gitano un cante hogareño rara vez exhibido en fiestas y Cafés. Su extensión desmesurada si se la compara con otros cantes, era un grave inconveniente.

Existe, naturalmente, la excepción de un Serafín Estébanez Calderón, escritor curioso, interesado por esta arcaica manifestación de la vieja tradición española". (11)

¡El viejo truco de las excepciones! ¿Qué casualidad! Es más lógico pensar que efectivamente se acompañaba de guitarra -¿por qué tuvo que perderla al aflamencarse?- y que su toque se olvidó. Como se olvidaron muchos romances. Pero no queda ahí la historia del Romance. Pudiera ser que el Romance perviera aún metamorfoseado. ¿No han notado el enorme parecido entre el Romance y la Toná? El mismo Antonio Machado y Álvarez dice en una nota pertinente a determinadas letras de Tonás que apunta en su COLECCION DE CANTES FLAMENCOS:

"Estas tres coplas que se cantan "corridas" constituyen un verdadero trovo que desconocíamos cuando facilitamos al señor Rodríguez Marín, el de Silverio, que nuestro querido amigo insertó con el nº 9 en su artículo titulado "Los Trovos". (12)

¿No podía ocurrir que el enigmático nombre de Tonás bautizara fragmentos de Romances? Además de los parecidos insinuados, ¿han notado su falta de guitarra? Sería esto más lógico que la explicación que da García Matos sobre el origen del las Tonás:

"Estilizaciones de cancioncillas populares diversas que unos y otros gitanos sabrían de haberla oído en los medios folklóricos de tal o cual región o provincia peninsular" (13)

Y como nosotros -o mejor, nosotros como él- también lo cree José Blas Vega que apunta en su libro TEMAS FLAMENCOS:

"Hemos comprobado, examinando estos materiales folklóricos, que los romances son un antecedente de las tonás, dato para tener en cuenta". (14)

De la misma forma se expresa Luis Suárez Avila:

"Al escuchar los antiguos corridos, romances, corridas, nos encontramos en ellos la severa musicalidad de las Tonás y los Martinetes, de las Siguiriyas, las Soleares o incluso -como uno rarísimo que cantó José de los Reyes 'El Negro'-, adivinamos una antigua petenera; no podemos menos de ver en los romances que conservan aún los gitanos, el origen de una parte del más puro cante flamenco". (15)

Y también P. Camacho Galindo:

"Aclimatación del grupo gitano a la cultural musical andaluza y aportación a ella de los rasgos sobresalientes de su raza: raje, ritmo, ornamentación oriental y refundición o forja de algunas formas singulares y específicamente agitanadas como los romances tradicionales hispánicos, que adecuados y convenientemente tematizados, serían el embrión de las actuales tonás gitanas y de sus derivadas las siguiriyas". (16)

Pudiera ocurrir incluso, que la añosa fuente de los romances folklóricos, dada su amplitud y variedad, vertiera en el Flamenco, a través de los años y las lógicas evoluciones, más de un estilo de los que hoy nos preguntamos su origen. De hecho y por citar una sola observación, detectamos numerosas querencias épicas en las estructuras de muchos cantes, a pesar de su fundamental sentido lírico de hoy, como creación -o recreación- romántica a la que responden. Y de estas querencias no se escapa la Soleá, ni -por supuesto- la Soleá por Bulerías.

Creemos que es más fácil que las Tonás sean fragmentos de Romances perdidos u olvidados, evolucionados en tal caso, que las demás explicaciones anotadas. No obstante, no conviene rechazar matemáticamente la autorizada -a priori- opinión del prestigioso García Matos. También pudiera ocurrir que en otros lugares fuera de Andalucía, se operara el mismo efecto evolutivo de los romances hacia otras formas. De ahí, la hipotética similitud de éstas con las Tonás, a las que alude. Lo que no cabe duda, es que si él lo escribió como lo escribió, por algo sería. Nos merecen toda consideración sus afirmaciones.

Y siendo así la Toná, de paso nos explicaríamos su falta de guitarra. Una carencia que, desde luego y sea el caso que sea y aceptado que sean las Tonás una de las formas más antiguas del Flamenco, tampoco respondería a la explicación "arqueológica". Pero hay que tener presente la descripción de "las modernas tonadas" que hace El Solitario y que hemos apuntado en las notas (ver la nº 9): coplas de pie quebrado, acompañadas por la guitarra en tono de mi menor, y bailables. Sin duda, no serían parecidas en absoluto a lo que hoy conocemos por Tonás. Incluso de haberse semejado al Romance, el fino oído de Estébanez Calderón habría detectado la sintonía. Seguro. A lo mejor esto concuerda con lo que apuntaba García Matos...

Sin embargo y como decíamos al principio, aquella conjetura fraguó. El mismo J.M. Caballero Bonald escribiría:

"Las tonás, como todos los cantes originarios, se ejecutaban sin acompañamiento musical alguno". (17)

Y en su libro LUCES Y SOMBRAS DEL FLAMENCO abunda:

"El flamenco primitivo, el arte gitano puro que aún permanecía desarrollándose en el cerrado círculo caló sevillano-gaditano, no se aventura a valerse de un soporte musical -el de la guitarra- hasta que se abren los primeros Cafés Cantantes, es decir, cuando el flamenco sale ya decididamente del anonimato". (18)

Manuel Ríos Ruiz se expresaría de esta manera en su INTRODUCCION AL CANTE FLAMENCO:

"Es de suponer que la guitarra andaluza entró de lleno en el ámbito flamenco para acompañar algunos cantes a principios del siglo XIX" (19)

Un importante adelantamiento cronológico de media centuria por este autor. Andrés Salom comentaría a su vez:

"Parece ser que en los primeros tiempos del flamenco sólo los cantes para baile se acompañaban a la guitarra. Los demás se harían, como sucede hoy con los de fragua "a palo seco", o, en todo caso, a base de un acompañamiento elementalísimo, golpes en el suelo con el pie o con un bastoncito o de nudillos sobre la mesa que marcarían los tiempos internos del cante". (20)

Manuel Cano también argüiría en varias publicaciones:

"Es tarea bien difícil la de hablar de la guitarra flamenca, arte que, como ustedes saben, fue acompañado en su principio por la percusión o ritmo acompañado, las más de las veces producido por los nudillos de las manos sobre la mesa, las palmas, los pitos, etc. (...) Partiendo, pues, de esta guitarra concebida, como queda dicho, a principios del siglo XIX, la cual queda definitivamente incluida en el acompañamiento del canto y baile flamencos, y situando como fecha de arranque, para la misma, hacia la mitad de este siglo XIX, época en que justamente podemos considerar el arranque de este "flamenco como arte", con su extensión y difusión a partir de los Cafés Cantantes". (21)

"En este aspecto, encontramos la guitarra incorporada a su principal factor de evolución y acepción por el pueblo, cuando queda incluida en el acompañamiento del arte andaluz, como principio, de lo que más adelante sería su más importante faceta popular "El Flamenco".

Un ejemplo vivo de esta guitarra, podríamos encontrarlo en la obra del escritor Serafín Estébanez Calderón (El Solitario) "Escenas Andaluzas" en el Capítulo Asamblea General (...)" (22)

"La guitarra se incorpora al flamenco, se convierte en el instrumento idóneo y definitivo para su creación y acompañamiento cuando nace lo que llamaríamos "flamenco arte (mitad del XIX)". (23)

"Como hemos narrado, la guitarra se incorpora a las primeras manifestaciones -véase El Planeta, como primer guitarrista flamenco- a partir de su total evolución hasta sus "seis cuerdas". (24)

Conviene notar como este autor, en su última cita, adelante sensiblemente la "incorporación" de la guitarra flamenca respecto a sus anteriores observaciones. Si la guitarra -como dice- se incorpora al Flamenco "a partir de su total evolución hasta sus seis cuerdas", y El Planeta es "el primer guitarrista flamenco", está claro que dicha incorporación no sucede "hacia la mitad del siglo XIX", como había expresado antes, sino algunas importantes -y determinantes- décadas anteriores. Un error de interpretación histórica. Por otro lado, nos parece muy atrevido considerar a El Planeta "el primer guitarrista flamenco". Hay que leer con detenimiento a Estébanez Calderón y aquilatar bien si lo que se hacía en sus ESCENAS era Flamenco o no. Si lo que tocaba El Planeta se puede definir como "Toque Flamenco" o no.

Pero algo que nos escama, es que los más acreditados estudiosos del Flamenco anteriores a Ricardo Molina, no compartan la teoría mencionada, o por lo menos, no incidan especialmente sobre ella. Así como que tras la publicación de esta hipótesis, continúen abundantes tratadistas -también de reconocido prestigio- en locuaz escepticismo. Mas existe un escritor -fundamental, a nuestro modo de ver, en la bibliografía flamenca- que muchos años antes, se había manifestado en sentido abiertamente opuesto. Es Fernando el de Triana. En su libro ARTE Y ARTISTAS FLAMENCOS, editado en 1.935, apuntaba:

"No crean mis pacientes lectores que los cantadores antiguos cantaban siempre a palo seco (sin guitarra). Lo que ocurría, según me contaba mi abuelo materno, que fue condiscípulo de Silverio y popularísimo en toda Andalucía con su nombre de Fernando Gómez el Cachinero, era que escaseaban mucho los guitarristas, y en el primer tercio del siglo pasado, los pocos que había eran muy cortos tocando, y ni siquiera se conocía la cejilla en la guitarra, por lo cual todos los cantadores tenían que cantar por arriba (mi) o por medio (la), únicos tonos que conocían los guitarristas por flamenco de aquella época. Este detalle, según lógica consecuencia, sería el motivo de que la mayoría de los cantadores procurasen la voz ronca, pues estas voces, muy parecidas en entonación, se defienden más con la guitarra que las voces claras". (25)

Y aquí sus explicaciones vuelven a ser razonables. En el primer tercio del siglo pasado, el Flamenco estaba aún en evolución. Es lógico pensar que "los guitarristas POR FLAMENCO de aquella época, escasearan". Y subrayamos "por flamenco", al entender que se refería a los especialistas en el género. Un

género que ya iba tomando cuerpo, pero que aún adolecía de notables limitaciones y heterodoxias. Y así las cosas, tampoco nos extraña la regañuza que El Planeta le echa a El Fillo en la ASAMBLEA GENERAL, por cantar con voz "afilá": "esa voz del Broncano, crúa y no de recibo" (26). Así como la célebre letra -de ser verídica- en que

La Andonda le dijo a El Fillo:

¡Anda y vete, gallo ronco,
a asustar a los chiquillos".

De ahí la revolución -una de las revoluciones- que supuso Manuel Torre al ejecutar su cante con voz natural. Pero ya con cejilla, por supuesto.

Mas volviendo donde estábamos, no queda el asunto en lo que dijo Fernando el de Triana.

Echemos un vistazo a la afición guitarrística que existía en España en la segunda mitad del XVIII, época en la que se gesta el Arte Flamenco.

En 1.765, un autor anónimo francés escribe ESTUDIO POLITICO, HISTORICO Y MORAL DE LOS REINOS DE ESPAÑA. Ahí se analiza bajo la ilustrada óptica gala de entonces, buena parte de nuestras costumbres. Destaquemos un significativo párrafo:

"Los jardineros (de El Escorial)..., pasan descuidadamente todo su tiempo tocando la guitarra, instrumento que hace más daño a España que la sequía o el granizo". (27)

El Barón de Bourgoing, que visita nuestro país entre 1.777 y 1.785, narra un baile presenciado en Galicia. Y cuenta:

"No había allí ni guitarra, ni siguidillas; nada que recordase las costumbres de Andalucía, de La Mancha y de Castilla". (28)

El Marqués de Langle publica en 1.784 su VIAJE DE FIGARO A ESPAÑA y expresa lo siguiente, hablando de la guitarra:

"Los moros la llevaron a España: es el instrumento nacional. Hombres, mujeres, ancianos, niños, todos los españoles rasguean la guitarra; es el instrumento más arrebatador, el más delicioso de oír durante la noche. Durante la noche está en todas partes y fue siempre la base continua, la base natural de todos los instrumentos; es a la noche a la que la guitarra debe sus bellezas, sus efectos, su magia, sus acordes más conmovedores". (29)

Y así podríamos continuar largamente, demostrando el uso generalizado de la guitarra que hacía aquí las gentes de la segunda mitad del XVIII y principios del XIX. Esto nos lleva a pensar que no existen motivos para concluir que se desterrara este instrumento de un arte musical que nace como estilización de determinadas formas de folklore andaluz, donde abundaban guitarras. Pero nos falta el encaje de otro elemento: el elemento gitano. Según Molina y Mairena y sus seguidores, eran caso aparte. Ellos engendran en la intimidad de sus hogares, en secreto, "herméticamente", algunas formas flamencas en las que no interviene la guitarra. Por lo visto, no era éste instrumento que practicaran los gitanos. Ni siquiera en sus bodas entraban guitarras hasta hace poco, según afirman.

No es necesario remontarnos a la literatura del XVII -ahí queda Miguel de Cervantes, sus ENTREMESES y sus NOVELAS EJEMPLARES-, para percatarnos de la afición gitana a la guitarra. Volvamos a la segunda mitad del XVIII, hasta la primera del XIX. Cuando según Molina y Mairena, los gitanos, encerrados en sus casas, componían Flamenco sin guitarras.

Y es de nuevo en el referido ESTUDIO POLITICO, HISTORICO Y MORAL DEL REINO DE ESPAÑA, de 1.765 donde encontramos estas líneas sobre los gitanos:

"Su ciencia en música se reduce a las siguidillas; son esa especie de coplas que cantan con acompañamiento de guitarra". (30)

José Cadalso narra como habiéndose perdido por un camino cerca de Cádiz, encuentra a un mozo -probablemente gitano, según deduciremos después- que lo invita a pasar la noche en un cortijo privado y con el que mantiene la siguiente conversación:

"¿Cuales fueron sus primeras lecciones?

-Ninguna: en sabiendo leer un romance y tocar un polo, ¿para qué necesita más un caballero?". (31)

Después y ya en el cortijo, cuando se retiró a dormir, se lamenta de que:

"...los gritos y palmadas del tío Gregorio, la bulla de las voces, el ruido de las castañuelas. Lo destemplado de la guitarra, el chillido de las gitanas sobre cuál había de cantar el polo para que lo bailase Preciosilla, el ladrido de los

perros y el desentono de los que cantaban, no me dejaron pegar ojo en toda la noche".

El cinco de noviembre de 1.838, ofrece Charles Dembowski en Málaga, una fiesta para celebrar el día de su Santo. Y contrata lo que denomina "una zambra de gitanos". Así relata algunos pasajes de lo que allí sucedió.

"A la llegada del tenor y del bajo, que salían de la Opera, donde habían cantado "Semíramis", los cantos y las danzas de los gitanos comenzaron. Uno de ellos acompañaba rasgueando la guitarra las coplas de "las playeras", canción de la que son apasionados los moradores de la playa, que hombres y mujeres cantaban alternativamente marcando el compás con el chocar de las manos de un efecto muy curioso, lo que se llama el palmoteo". (32)

Más tarde, ocurrió lo siguiente, tras unos bailes acompañados de guitarra:

"Oímos luego a un gitano de oficio carnicero cuyo padre es de una gordura tan imponente que se le llama la luna llena de Málaga. NO obstante, toca la guitarra con rara perfección y a pensar de su voz clara, no se le podía escuchar a causa de su horrible pronunciación".

La relación de costumbristas que hablan del cultivadísimo toque de la guitarra por los andaluces-gitanos incluidos- de esa época; podría hacerse extremadamente farragosa. Igual diríamos de los llamados "libros de viajes". Pero de todos los extranjeros que nos visitaron entonces, hubo uno de especial importancia. Se trata de George Borrow -"Don Jorgito el inglés"- que entre 1.835 y 1.840 recorre España en pos de una misión religiosa: la de divulgar la Biblia. Llega a cuajar buenas relaciones con los gitanos y a la vuelta de su periplo, publica sus célebres obras LA BIBLIA EN ESPAÑA (33) y LOS GITANOS (34). De la primera, esta confesión que le hizo un personaje que había estado en la cárcel de Toro:

"Allí aprendí yo a tocar la guitarra. Un caballero andaluz me enseñó a tocar y cantar a lo gitano".

En otro pasaje, relata nada menos que una boda gitana que tuvo ocasión de presenciar. Y otra sabrosa noticia:

"En un rincón bailoteaba Sebastianillo, un gitano ex-presidiario de Ceuta, aporreando furiosamente la guitarra y haciendo una música endemoniada".

¿Seguro que "hasta hace muy poco en las bodas gitanas no entraron las guitarras"? ¿Seguro que los gitanos, en la intimidad de sus hogares, creando Flamenco, no tocaban guitarras?

Mas existe un escritor de esa trascendental época, de singular relieve por lo extenso de sus noticias y por la credibilidad que nos merece. Se trata, por supuesto, de Serafín Estébanez Calderón. Es de suponer que El Solitario -nacido en 1.799- anduvo por Sevilla mientras estuvo enrolado en el ejército, allá por 1.823, ya que poco más tarde lo encontramos exiliado en Gibraltar en 1.824 y ejerciendo la abogacía en Málaga con posterioridad. Y a partir de 1.830, en Madrid, acogido al mecenazgo de los Condes de Teba (35). Sin embargo, sus ESCENAS ANDALUZAS no se editan hasta 1.847, aunque una de ellas -una de las más importantes para nosotros- UN BAILE EN TRIANA, se había publicado en 1.831, así como la célebre ASAMBLEA GENERAL, que lo fue en 1.845 (36). Son fechas muy a tener en cuenta, ya que adelantan considerablemente las épocas en que se desarrollaron aquellos sucesos que cuenta.

Reflejar aquí las numerosas citas en que nos habla de la intervención de guitarras en las fiestas trianeras de la década veinte del siglo XIX -plena "época hermética"-, lo consideramos penoso. Casi absurdo. Mejor sería recomendar al que no conozca las ESCENAS ANDALUZAS -mal aficionado será-, que se deleite con su lectura. Y de paso, compruebe los extremos apuntados. Pero hay un fragmento que no interesa en particular. Es aquel en que retrata la guitarra de El Planeta:

"Este personaje tan autorizado por este vestido lleno de majeza, cuanto por cierta deferencia que todos le tributaban traía debajo del brazo, con aire gentil y desembarazado, una rica vihuela que no era preciso que cantase para conocer al punto que era natural de Málaga e hija legítima de las primorosas e inteligentes manos del famoso y antiguo artífice Martínez. Tal guitarra era ancha en el fundamento, delineada a maravilla en el corte, el mástil llamándose atrás con graciosidad gentil, el pontezuelo de ébano así como los trastes; las clavijas con ojete eran de granadillo y el clavijero de marfil, de donde colgaba en cintas blancas y rojas el moño o fijador. El instrumento era pues de toda arquesa, es decir, de seis órdenes y el encordaje de lo

más fino, con bordones sonoros o de argentería. Se conocía desde luego que era el órgano maestro de aquella catedral, el arpa drúidica de aquel cónclave y el contrapunto y maestro de capilla que había de guiar y dar la entonación a todo el instrumental que allí se convocase". (37)

Escasas son las veces que nos topamos en la literatura española con referencias de tanto valor organográfico. Su descripción, además de bellísima, es prolija y minuciosa. Podemos saber por ella, no sólo que se tocaba usualmente allí la guitarra, sino cómo eran además aquellas guitarras y quien las construyó: "nada menos que el famoso y antiguo artífice Martínez", de Málaga. Pero podemos ofrecer más datos sobre Martínez. Uno de los pocos guitarreros españoles que por sus "primorosas e inteligentes manos", ha pasado en repetidas ocasiones a las páginas de la literatura.

El sensacional compositor y guitarrista Fernando Sor (38), expresa lo siguiente en su METODO PARA GUITARRA (39), publicado en París en 1.830:

"La bondad de los cuerpos de las guitarras napolitanas en general ha aventajado mucho tiempo, a mi parecer, a las de Francia y Alemania; pero no es igual hoy; y, si yo necesitara un instrumento, quisiera tenerlo de Don José Martínez de Málaga, o del Sr. Lacote, luthier francés".

Y poco más adelante, nos ofrece todo un inventario de los mejores guitarreros de aquellas fechas:

"Las guitarras a las que he dado siempre preferencia son las de Alonso de Madrid, las de Pagés y Benediz de Cádiz, las de José y Manuel Martínez de Málaga, o de Rada, sucesor y alumno del último, y las del Sr. Lacote de París".

Mas como hemos visto, se nos plantea un problema de identidad. ¿A cuál de los dos Martínez se refería El Solitario? No podemos precisarlo. Lo que sí debe quedarnos bien claro es que tanto uno como otro, eran bien reconocidos por Fernando Sor. Leamos lo que dice de Manuel Martínez en su mismo METODO citado:

"No es suficiente que un instrumento esté bien construido, es necesario que las cuerdas sean del grosor que exige, y que esté colocado al tono que corresponde a su volumen, para ejercitar su calidad de sonido. El luthier Manuel Martínez de Málaga, cuando se le encarga una guitarra, después de haber tomado nota de las dimensiones que se desearían, preguntaba siempre: "¿le pone Vd. cuerdas finas o fuertes?... ¿Le gusta a Vd. el sonido argentino o aterciopelado?...". Y él se ajustaba después a la respuesta".

De ambos Martínez hemos encontrado las actas de examen de Maestro Guitarrero, cuyas copias existen en el Archivo Histórico Municipal de Málaga (40). Por ellas, podemos saber que José Martínez había nacido en 1.772 y que era "de buen cuerpo, color claro, ojos pardos, pelo castaño, cerrado de barba" y que tenía "una cicatriz en el lado izquierdo de la barba". Que se le otorgó Carta de examen de Maestro Guitarrero el 13 de diciembre de 1.808, ante los Srs. D. Bruno Ruiz y Roldán y D. Luis de Molina y Rengel, Regidores perpetuos del Ayuntamiento de Málaga y Diputados sobre fieles aquel mes, así como del Escribano de Cabildo (falta la firma en el documento). Y que fue presentado por Miguel Valentín y Juan García, Maestros veedores del Gremio de Carpinteros y por Cristóbal Guerrero, Maestro Guitarrero. Manuel Martínez nació en 1.774 y era "de mediana estatura, cerrado de barba, pelo castaño oscuro, ojos melados y algo tiernos, color blanco, con una cicatriz en el nacimiento del pelo en medio de la frente". Se le otorgó su Carta de examen el día 18 de agosto de 1.806, ante D. José María Tentor y Contreras y D. Luis Molina y Rengel, Regidores perpetuos del Ayuntamiento de Málaga y Diputados sobre fieles aquel mes, siendo el Escribano de Cabildo D. José Sánchez de Castilla. Lo presentaron: José Montealegre, Joaquín Díaz y José García, Alcaldes veedores del Gremio de Carpinteros y José García, Antonio Vázquez, José Serrano, Miguel de Robles y Juan Ramírez, Fiscales del mismo Gremio; así como Cristóbal Guerrero, Maestro Guitarrero y "Perito en la facultad referida". A su ruego, firmaron el acta testigos, por manifestar no saber escribir.

La predilección de Fernando Sor por la acreditada escuela de guitarreros malagueños del primer tercio del siglo XIX, queda bien patente en su libro mentado. De seguro, que su estancia en Málaga entre los años 1.802 y 1.803, como militar, contribuyó a su conocimiento y familiarización con ella. Ya hemos visto como también elogia a Fernando Rada, "sucesor y alumno de Manuel Martínez". También hemos encontrado su acta de examen que nos lo sitúa nacido en 1.785, "de buen cuerpo, color blanco, nariz gruesa, pelo castaño claro y poca barba". Se le otorgó Carta de examen el 22 de enero de 1.808, ante D.

Francisco María del Bastardo Cisneros, Señor de la Casa del Bastardo, y D. Andrés Bourman (existe otro nombre ilegible), Regidores perpetuos y Diputados sobre fieles del Ayuntamiento de Málaga aquel mes. El Escribano Cabildo lo fue D. Francisco Sánchez de Casillas. La presentación corrió a cargo de Joaquín Díaz y José Montealegre, Maestro veedores del gremio de Carpinteros, y de Cristóbal Guerrero, Maestro Guitarrero. También firmó el acta un testigo, por manifestar el examinado no saber hacerlo (41). Otra muestra de las preferencias de Sor por las guitarras malagueñas, es la que constituye el instrumento construido por Salvador Ramírez, cuya fotografía incluimos en el apéndice. En la parte superior de su cabeza, existe pegada una etiqueta con la firma de Fernando Sor. Podría tratarse de la guitarra a que se refiere Harvey Turnbull en su libro LA GUITARRA, DEL RENACIMIENTO A NUESTROS DIAS:

"Una colección de cuarenta y cinco guitarras que pertenecieron a ella (Madame Sidney Pratten) y a Madame Giulia Pelzer fue vendida a Sotheby en 1.938. De ellas, trece eran de Panormo; un número superior respecto a las de cualquier otro constructor. Muchas de las guitarras descritas en el catálogo son de interés histórico y dos de estas guitarras son consideradas como usadas por Sor, una de ellas fue hecha por Ramírez de Málaga y otra que fue propiedad de Napoleón y fue obsequiada a Ferdinand Pelzer, padre de Madame Pratten, por su alumno Bacheville, uno de los generales de Napoleón". (42)

De Salvador Ramírez publicamos lo siguiente en nuestro artículo la GUITARRA MALAGUEÑA. LA SEXTA CUERDA, LOS ULTIMOS BARROCOS Y EL CLASICISMO (43):

"De nuevo tres fechas de nacimiento distintas y coincidentes en Málaga: 1.807 (44), 1.810 (45) y 1.811 (46). En 1.842 vivía en calle Torrijos, 15, en casa propiedad de Nicolás Pozo; estaba casado con Juana González, nacida en Málaga en 1.811 y convivían allí los siguientes hijos nacidos en Málaga: Matilde (1.836), Salvador (1.838), Antonio (1.839) y Francisco (1.841). (47)

En 1.850 lo encontramos viviendo en el número 61 de la misma calle. Es posible que lo que cambiara fuera la numeración. Su familia había sufrido importantes modificaciones. No aparecían sus hijos Antonio y Francisco, pero figuran nuevos: Antonia (1.842), otro Antonio (1.847), Francisca (1.849) y Cristóbal (1.850) (48). A los trece años de edad, ya figura su hijo Salvador como guitarrero (49).

Pero volviendo a José Martínez -y perdón por el escarceo-, nos cabe la satisfacción de poder mostrar hoy aquí dos de las obras construidas por este excelente guitarrero. Una de ellas en 1.790 y otra en 1.816. Entre ambas existen las lógicas diferencias de la evolución experimentada por la técnica constructiva del instrumento entre esas fechas. Detallamos pormenores en las fichas técnicas que vertemos en el apéndice. Conocemos otras dos guitarras de José Martínez que lamentablemente no podemos traer. Una se encuentra en la colección de D. Félix Manzanero, de Madrid, y la otra en el Museo de Instrumentos de Copenhague.

La importancia de estas guitarras, aquí y ahora, viene dada porque a cualquiera de ambos tipos pudo referirse Estébanez Calderón al describirla en su ESCENA. Con ella se acompañaría el Flamenco -o pre-Flamenco- en Triana, allá por entre 1.820 y 1.830.

Y a título de conclusiones, apuntaremos las siguientes notas:

Por tratarse el Arte Flamenco de una manifestación evolucionada y que parte en sus inicios del folklore popular andaluz, que usaba generalizadamente guitarras en su interpretación pensamos que este Arte inició sus primitivas formas también acompañadas con este instrumento. Existen abundantes referencias literarias que así lo pintan.

Los gitanos practicaban el toque de guitarra, como instrumento favorito. Es de suponer que las formas flamencas que ellos crearon -si es que las hubo-, también se valieron de ella. Volvemos a remitirnos a las descripciones literarias.

No consideramos suficiente argumento el que al tratarse las primeras formas flamencas de una creación de carácter "Hermético", reducidas a la intimidad de los hogares gitanos -si es que fue así-, tuvieran que prescindir del toque del instrumento. De nuevo, los relatos literarios, cuando hablan de gitanos que cantan, los presentan siempre tocando guitarras. No conocemos ningún testimonio que describa a gitanos cantando "a palo seco" y pueda avalar esta hipótesis. Se trata de una suposición que carece de pruebas.

Las formas flamencas que hoy existen interpretadas sin guitarra -Romances y Tonás-, aparecen en los relatos de Estébanez Calderón acompañadas a la guitarra. Seguro que entonces eran todavía folklore andaluz. Pero hay que tener en cuenta que las cantaban gitanos -El Planeta, El Fillo, etc- y en una fiesta en Triana, barrio gitano por antonomasia. De no ser aún Flamenco -que lo más probable es que no lo fuera-, no vemos por qué al evolucionar, tuvieron que eliminar el acompañamiento guitarrístico. Creemos que ambas formas -Romances y Tonás- perdieron su acompañamiento al caer en desuso. Los escasos cantaores que nos las transmitieron, no sabían tocar la guitarra y consiguientemente, las interpretaban "a palo seco".

La ilusión "arqueológica" de Molina y Mairena y Rossy, fue la que propició que estos autores consideraran el Cante de formación tan antigua que casi llegaron a pensar que cuando se creó -y esto es broma- aún no existía la guitarra. Los demás tratadistas que han abundado sobre esta hipótesis, no sólo no han aportado ningún otro dato en su defensa, sino que se han limitado a repetir los argumentos de Molina y Mairena y Rossy, sin replanteárselos ni criticarlos con profundidad. Aceptan su teoría como indiscutible, casi como dogma. Y así se ha constituido a partir de esta hipótesis un auténtico vicio cultural.

EUSEBIO RIOJA - ANGEL LUIS CAÑETE

NOTAS.-

- 1.- LOS DOS TIPOS DE CANTE ANDALUZ: EL GITANO Y EL FOLKLORICO: SU DIFERENCIACION.- Ricardo Molina. Diario CORDOBA, 07.10.60.- Recogido en RICARDO MOLINA. OBRA FLAMENCA. Ed. Demófilo, S.A. Madrid, 1.977
- 2.- MUNDO Y FORMAS DEL CANTE FLAMENCO.- Ricardo Molina y Antonio Mairena.- Revista de Occidente. Madrid, 1.963
- 3.- TEORIA DEL CANTE JONDO.- Hipólito Rossy.- Ed. CREDSA.- Barcelona, 1.966
- 4.- MUNDO Y FORMAS DEL CANTE FLAMENCO.- 'Ob. cit.
- 5.- En contra de esta afirmación existe el artículo: ANTIRROMANTICISMO DEL ARTE FLAMENCO de Ricardo Molina (Diario CORDOBA, 04.11.65.- Recogido en: RICARDO MOLINA. OBRA FLAMENCA. Ob. Cit.) en el que se apuntan determinados argumentos del músico Mauricio Ohana.
- 6.- Sobre este particular, recomendamos la lectura de las siguientes obras:
-HISTORIA DE LA MUSICA.- Federico Sopeña.- EPESA.- Madrid, 1.978
-HISTORIA DE LA MUSICA ESPAÑOLA (4). Siglo XVIII.- Antonio Martín Moreno.- Alianza Editorial, S.A.- Madrid, 1.985
-HISTORIA DE LA MUSICA ANDALUZA.- Antonio Martín Moreno.- Editoriales Andaluzas Unidas S.A.-Sevilla, 1.985
- 7.- Es importante remarcar estas fechas ya que, aunque la primera edición de las ESCENAS ANDALUZAS, como recopilación, se hizo en 1.847, hubo algunas que se publicaron bastantes años antes. Nos detendremos más adelante sobre este asunto. A propósito, recomendamos ver la presentación que hace Andrés Raya a DOS ESCENAS FLAMENCAS.- Ed. Virgilio Márquez.- Córdoba, 1.984
- 8.- UN BAILE EN TRIANA.- Serafín Estébanez Calderón.- En: DOS ESCENAS FLAMENCAS.- Ob. Cit.
- 9.- Por ejemplo, tras apuntar el Romance de El Conde Sol:
"La música con que se cantan estos romances, es un recuerdo morisco todavía. Sólo en muy pocos pueblos de la serranía de Ronda, o de tierra de Medina y Xerez, es donde se conserva esta tradición árabe, que se va extinguiendo poco a poco, y desaparecerá para siempre". (UN BAILE EN TRIANA)

Unas páginas antes, abundó -y con profundidad- con estas frases:

"Después de pasar varias veces de estas fáciles a las otras difíciles y peregrinas, canturias, se ameniza de vez en cuando la fiesta con el canto de algún romance antiguo, conservado oralmente por aquellos trovadores no menos románticos que los de la edad media, romances que señalan con el nombre de "corridas", sin duda por contraposición a los "polos", "tonadas" y "tiranas", que van y se cantan por coplas o estrofas sueltas. Acaso en estos romances se encuentran muchos de los comprendidos en el Romancero general, en el Cancionero de romances y otros, y acaso se conservan también algunos, que no se hallan en semejantes colecciones, pero que, a pesar de las mutilaciones y errores que tienen, revelan desde luego pertenecer al mejor tiempo de nuestra poesía

peculiar. ¿Por qué se han conservado en Andalucía, mejor que en Castilla u otras provincias, estos cantares y romances? ¿Cómo es que preciosidades de la literatura y costumbres tan interesantes no se han recogido en las antiguas o modernas colecciones? Una respuesta sola hay para esto... la música oral los ha conservado así como los cánticos de Escocia y la poesía de otros pueblos. El averiguar por qué en Andalucía se conserva más resto de costumbres antiguas, más tradiciones caballerescas que en otras provincias antes restauradas de los moros, fuera asunto para una curiosa disertación. (UN BAILE EN TRIANA).

- 10.-MUNDO Y FORMAS DEL CANTE FLAMENCO.- Ob. Cit.
- 11.-Ibíd.
- 12.-COLECCION DE CANTES FLAMENCOS.- Antonio Machado y Alvarez. - Ed. Demófilo, S.A. - Madrid, 1.974.
- 13.-INTRODUCCION A LA INVESTIGACION Y ORIGENES DEL CANTE FLAMENCO.- Manuel García Matos.- En: ACTAS DE LA REUNION INTERNACIONAL DE ESTUDIOS SOBRE LOS ORIGENES DEL FLAMENCO.- Centro de Estudios de Música Andaluza y de Flamenco.- Madrid. 1.969
- 14.-TEMAS FLAMENCOS.- José Blas Vega.- Ed. Dante. Madrid, 1.973
- 15.-Cifr.- CANTES GITANO-ANDALUCES BASICOS. Alfredo Arrebola.- Arresanz.- Cádiz. 1.986
- 16.-LOS PAYOS TAMBIEN CANTAN FLAMENCO.- P. Camacho Galindo.- Ed. Demófilo, S.A.- Córdoba, 1977
- 17.-ARCHIVO DEL CANTE FLAMENCO.- J.M. Caballero Bonald.- Discos Vergara - S.A.- Barcelona, 1968
- 18.-LUCES Y SOMBRAS DEL FLAMENCO.- J.M. Caballero Bonald.- Ed. Lumen.- Barcelona, 1.975
- 19.-INTRODUCCION AL CANTE FLAMENCO.- Manuel Ríos Ruiz.- Ed. Itsmo.- Madrid, 1.972
- 20.-DIDACTICA DEL CANTE JONDO.- Andrés Salom. Ed. 23-27.- Murcia, 1.976
- 21.-LA GUITARRA FLAMENCA: SUS ORIGENES Y TRANSFORMACIONES.- Manuel Cano.- En: ACTAS DE LA REUNION INTERNACIONAL SOBRE LOS ORIGENES DEL FLAMENCO.- Ob. Cit.
- 22.-UN SIGLO DE LA GUITARRA GRANADINA.- Manuel Cano.- Caja de Ahorros de Granada, 1.975
- 23.-APORTACIONES DE LA GUITARRA AL FLAMENCO.- Manuel Cana.- En: PONENCIAS Y COMUNICACIONES DEL IX CONGRESO NACIONAL DE ACTIVIDADES FLAMENCAS.- Almería, 1.981
- 24.-LA GUITARRA. HISTORIA, ESTUDIO Y APORTACIONES AL ARTE FLAMENCO.- Manuel Cana.- Caja de Ahorros de Córdoba, 1986
- 25.-ARTE Y ARTISTAS FLAMENCOS.- Fernando el de Triana.- Ed. Demógrafilo, S.A. - Córdoba, 1.978
- 26.-ASAMBLEA GENERAL.- Ob. Cit.
- 27.-ESTUDIO POLITICO, HISTORICO Y MORAL DE LOS REINOS DE ESPAÑA.- En: VIAJES DE EXTRANJEROS POR ESPAÑA Y PORTUGAL.- J. García Mercadal.- Ed. Aguilar.- Madrid, 1962
- 28.-Ibíd.
- 29.-Ibíd.
- 30.-Ob. Cit.
- 31.-CARTAS MARRUECAS.- José Cadalso.- En: COSTUMBRISTAS ESPAÑOLES.- E. Correa Calderón Ed. Aguilar. Madrid, 1.964
- 32.-En: BAILE DE GITANOS.- Charles Dembowski.- Rev. BANDOLA, nº 1.- Ed. Peña Juan Breva, Málaga, 1.968
- 33.-LA BIBLIA EN ESPAÑA.- George Borrow.- Alianza Editorial, S.A. - Madrid, 1.970
- 34.-LOS ZINCALI (LOS GITANOS DE ESPAÑA).- George Borrow.- Ed. Turner.- Madrid, 1.979
- 35.-Para la biografía de Serafín Estébanez Calderón, véase el capítulo pertinente de la obra: MALAGA, PERSONAJES EN SU HISTORIA.- Ed. Arguval, S.A.- Málaga, 1.985

36.-Usamos tres ediciones de las ESCENAS ANDALUZAS: la ya citada de Ediciones Demófilo, otra incluida en COSTUMBRISTAS ESPAÑOLES, también citada y la siguiente: ESPASA CALPE, S.A.- Madrid, 1.960.

37.-ASAMBLEA GENERAL.- Ob. Cit.- De la profundidad de los conocimientos, tanto flamencos como musicales de El Solitario, se ha dudado en ocasiones por tratadistas que esgrimían distintos criterios a los que él manifiesta. Como muestra de lo sabio de sus argumentos, bástenos esa descripción recién apuntada. O ésta que hace de los "olés, tiranas, polos y las modernas serranas y tonadas":

"La copla por lo regular es de pie quebrado. El canto principal también por un suspiro, la guitarra o la tiorba rompe primero con un suave y melancólico por "mi menor", pasando alternativamente y sin variación la mano izquierda de una posición a otra, y la derecha hiere las cuerdas a lo rasgado, primero por lo dulce y blando, y después fuerte y airadamente según la intención y sentido de la copla. El cantador o cantadora entra cuando bien le parece, y la bailadora con sus crócalos de granadillo o de marfil, rompe también sus movimientos con la introducción que tiene toda danza o baile, que allí se llama paseo". (UN BAILE EN TRIANA.- Ob. Cit.)

Recuérdese a propósito, el detalle que realiza tanto del canto como del acompañamiento del Romance de El Conde Sol, por El Planeta:

"...principiaba un romance o "corrida" después de un prelude de la vihuela y dos bandolines, que formaban lo principal de la orquesta, y comenzó aquellos trinos penetrantes de la prima, sostenidos con aquellos melancólicos dejes del bordón, compaseado todo por una manera grave y solemne, y de vez en cuando, como para llevar mejor la medida, dando el inteligente tocador unos blandos golpes en el traste del instrumento, particularidad que aumenta la atención tristísima del auditorio. Comenzó el cantador por un prolongado suspiro, y después de una brevísima pausa, dijo el siguiente lindísimo romance, del Conde del Sol, que por su sencillez y sabor a lo antiguo, bien demuestra el tiempo a que debe el ser". (UN BAILE EN TRIANA. Ob. Cit.).

Otro relato sin desperdicio, es el que hace de lo que cantó "la rubia Carmela":

"Entre las cosas que cantó, dos de ellas sobre todo fueron alabadas. Erase una la "Malagueña" por el estilo de la "Jabera", y la otra ciertas coplillas a quienes los aficionados llaman "Peteneras". Cuantos habían oído a la "Jabera" todos a una la dieron en esto el triunfo y decían y aseguraban que lo que cantó la gitanilla no fue la "Malagueña" de aquella célebre cantadora, sino otra cosa nueva con diversa entonación, con distinta caída y de mayor dificultad, y que por el nombre de quien con tal gracia la entonaba, pudiera llamársela "Dolora". La copla tenía principio en un arranque a lo malagueño muy corrido y con mucho estilo, retrayéndose luego y viniendo a dar salida a las desinencias del "Polo Tobalo", con mucha hondura y fuerza de pecho, concluyendo con otra subida al primer entono: fue cosa que arrebató siempre que la oyó el concurso. Tocante a las "Peteneras" son como seguidillas que van por aire más vivo, pero las voz penetrante de la cantadora dábanles una melancolía inexplicable". (ASAMBLEA GENERAL. Ob. Cit.)

Después de esta lectura, o mejor: después de la lectura de las ESCENAS, nos cuesta mucho pensar que El Solitario no sabía de música, ni de Flamenco -o lo que allí se hiciera-, o que le tomaran el pelo en esas fiestas.

38.-Sobre la biografía de Fernando Sor, puede consultarse cualquiera de los manuales de Historia de la Música que existen. En todos se dan suficientes noticias. De todos modos, para una aproximación fiable, clara y breve, volvemos a recomendar la HISTORIA DE LA MUSICA ESPAÑOLA (4). SIGLO XVIII, ya referida y citada.

39.-METHODE POUR LA GUITARE.- Fernando Sor. París. 1.930.- No conocemos ninguna edición española de este libro.

40.-A.H.M.M.- Actas de Escribanía de Cabildo.- legajo 108.- Fol. 591

41.-A.H.M.M.- Actas de Escribanía de Cabildo.- legajo 107.- Fol. 637

42.-LA CHITARRA. DEL RINASCIMENTO AL NOSTRI GIORNI.- Harvey Turnbull. Ed. Curci.- Milano, 1.976

- 43.-LA GUITARRA MALAGUEÑA. LA SEXTA CUERDA, LOS ULTIMOS BARROCOS Y EL CLASICISMO.-Eusebio Rioja.- Rev. JABEGA N° 47.- Dip. Prov. de Málaga, 1.984
- 44.-A.H.M.M.- Padrón Municipal de Málaga de 1.842.- Dto. 2° - Fol. 125
- 45.-A.H.M.M.- Padrón Municipal de Málaga de 1.850.- Dto. 3° - Fol. 275
- 46.-A.H.M.M.- Padrón Municipal de Málaga de 1.851.- Dto. 3° - Fol. 342
- 47.-A.H.M.M.- Padrón Municipal de Málaga de 1.842.- Cit.
- 48.-A.H.M.M.- Padrón Municipal de Málaga de 1.850.- Cit.
- 49.-A.H.M.M.- Padrón Municipal de Málaga de 1.851.- Cit.

De este hijo -Salvador Ramírez González- tenemos las siguientes noticias:

"Notabilísimo constructor de guitarras de muy buenas orientaciones. Nació en Andalucía; muy joven se radicó en Buenos Aires, capital de la República Argentina, labrándose una justa fama. En el año 1.890 se hallaba establecido en la calle Rivadavia N° 436 de la capital mencionada. No fue un gran artífice; pero sí un sólido constructor, y sus instrumentos de precio se pulsaban con deleite por su bello sonido y su perfecto diapasón. Fue el maestro del tan conocido constructor en la Argentina, D. Francisco Núñez. Una hermana del guitarrero Ramírez, contrajo enlace con el guitarrista español Gaspar Sagreras". (DICCIONARIO DE GUITARRISTAS.- Domingo Prat.- Ed. Romero y Fernández.- Buenos Aires, 1.934).

APENDICE

1.- GUITARRA N° 1.- JOSE MARTINEZ.- MALAGA, 1.790

Presenta una línea de diseño característica de los ejemplares barrocos, reducida, estrecha, de cintura fina y base plana. La cabeza es larga y de forma trapezoidal. Ofrece un recorte a marquetería en sus tres lados al aire que la embellece sobremanera. Es de cedro, como el mástil, y se refuerza por detrás mediante cuña del mismo mástil. Está forrada con chapa de palosanto por delante y contiene doce agujeros para clavijas -seis cuerdas dobles- y otros dos en la parte superior para colgar. Es donde podría colgar "en cintas blancas y rojas el moño o fijador" que nos relató El Solitario. Las clavijas no son originales.

El mástil es delgado, estrecho, muy cómodo a la mano y perfilado en forma triangular con el vértice redondeado para facilitar el acoplamiento de la mano izquierda. El tacón es muy fino y elegante, disminuyendo en tamaño hacia atrás y forrándose en su espalda con palosanto sin adornos. El diapasón es de palosanto y sólo llega hasta el traste décimo donde se une directamente a la tapa, a su mismo nivel.

La tapa es de pino abeto. En la parte comprendida entre traste diez y doce, presenta un adorno de incrustaciones de ébano figurando zarcillos que rematan en flor de lis invertida con incrustaciones de nácar. Entre la puente y la base, ofrece el mismo motivo y con la misma técnica, pero mucho más ampliado, ocupando todo ese espacio inferior de la tapa.

La boquilla es ancha y muy adornada. Consta de cinco juegos de filetes concéntricos a diferente distancia en palosanto y sicomoro. Entre el primero y el cuarto -partiendo del interior- van incrustados tres discos con adornos de nácar. El primero y el tercero en lentejuelas tangentes y el segundo en zig-zag.

La puente, de ébano, es de forma rectangular con los bordes recortados a marquetería y formando un dibujo que recuerda en su trazo a la cabeza. En sus extremos, dos botones de nácar incrustados. No tiene hueso.

Alrededor de la tapa, contornea una cenefa compuesta por tres filetes de palosanto y sicomoro. en la parte superior se ingletea con el diapasón. Los aros son lisos, anchos -más profundidad de caja de la que hoy tomaríamos como normal en su proposición- y sin adornos de filetería. La culata se adorna con frisos de sicomoro de forma trapezoidal, ingleteados en la parte superior, la tocante a la tapa.



El suelo es de palosanto, al igual que los aros, de una calidad soberbia. Va en dos piezas con cenefa central y a lo largo de todo su contorno, en palosanto y sicomoro.

La tapa y el suelo se sujetan a los aros mediante peones interiores de cedro. La tapa lleva dos barras de sujeción horizontales por encima y debajo de la boca. Entre ambas, dos verticales más pequeñas y rebajadas a ambos lados de la boca que cumplen la función de refuerzo de boquilla.

Entre la barra de sujeción inferior y la base de la tapa, tres varetas armónicas en forma de abanico que dan impresión de cumplir funciones de refuerzo de la tapa, de solidez, más que acústica.

Un detalle curioso y que contrasta vivamente con el esmero en el resto de la labor, es que el taco de culata va sin perfilar, en bruto.

2.- GUITARRA N° 2.- JOSE MARTINEZ.- MALAGA, 1.816

Denota una gran evolución en sus criterios constructivos. Se puede ya decir que estamos ante un ejemplar del Clasicismo -o Neoclasicismo, si se prefiere- frente al Barroquismo dieciochesco de la anterior. Es una concepción del instrumento mucho más preocupada por el sonido que por la estética artesanal. En su caja de resonancia, se reduce y redondea el lóbulo superior -de valor acústico calificado insignificante en aquellas fechas- y se amplía y racionaliza el inferior, dotando así al instrumento de mayor potencial sonoro. El diapasón también se ensancha, haciéndolo cuerdas, así como la puente que toma mayor altura. Las cuerdas vuelven a ser seis, pero sencillas.

La cabeza es de forma trapezoidal, más corta y sencilla que la anterior, sin recorte en el extremo superior y con recortes muy leves en los flancos. Se cubre con chapa de palosanto y se refuerza por detrás mediante cuña del mástil. Presenta agujeros de colgar y seis clavijas de ébano con incrustaciones de nácar en sus lóbulos figurando flores.

El mástil, de cedro, vuelve a tomar la forma triangular antedicha, así como el zoque que es casi idéntico al anterior.

El diapasón es de ébano y va superpuesto a la tapa. En su borde inferior, recorte de marquetería con forma similar a la de la cabeza de la guitarra descrita atrás. La tapa es de pino abeto. En todo su rededor, una cenefa doble de filetes en espiga, jugando con dos colores de madera. La boquilla es muy ancha y adornada. Se compone de un juego de ocho discos concéntricos, los cuatro exteriores son filetes triples y muy finos en negro y blanco, los dos siguientes hacia el centro contienen las cenefas espigadas de alrededor de la tapa. Cada dos centímetros (aprox.) se invierte el sentido de la dirección de las espigas para romper la monotonía del dibujo. A continuación, vuelve a repetir los filetes triples de los discos exteriores. El central contiene las cenefas espigadas ya descritas, pero algo más anchas. También va cambiando el sentido del dibujo intercalando aquí unos cuadraditos ajedrezados finísimos.

La puente es muy fina y carece de hueso, presenta mayor altura que la de antes, buscando salvar la altura del diapasón -hay que recordar que va superpuesto- y procurar un lugar de vibración de las cuerdas a distancia óptima de la boca, potenciando así su oscilación y sonido. Los laterales rematan en pequeñas volutas talladas en dirección de abajo-arriba, cuyos límites no superan la anchura del puente. En el centro de las volutas, botones incrustados de nácar. En la parte destinada al amarre de las cuerdas, un dibujo enmarcado en doble filete finísimo que se compone de 17 lentejuelas de nácar incrustadas y tangentes. A ambos lados -hacia fuera- dos incrustaciones en barritas verticales de nácar, a continuación, dos incrustaciones de nácar formando flores, otras dos barritas de nácar verticales y las volutas ya descritas que rematan la puente.

La tapa dispone de un golpeador incrustado y a su mismo nivel. Es de forma rectangular con los extremos redondeados, resultando casi ovalado y de un material brillante y pulido (¿carey?). En su interior un óvalo con la misma cenefa espigada

de la boquilla, pero menos ancha, enmarcada en filetes dobles. En el centro unas letras incrustadas en hueso: A.A.B., posiblemente las iniciales de quien encargó la guitarra. Los aros son de palosanto, así como el suelo, y van partidos por su centro por cenefa de filete triple. La misma cenefa rodea los aros en sus dos lados. La culata presenta una cuña trapezoidal enmarcada en los filetes descritos, cenefa espigada. El suelo va partido por su centro por cenefa de filete triple. El interior deja ver una labor esmerada y pulcra con gran preocupación por la solidez. Barras de sujeción y refuerzos de boquilla como en la anterior guitarra. Sobre ellas, un refuerzo de diapason que busca contrarrestar la presión que ésta ejerce sobre la tapa. Cinco varetas en forma de abanico, largas, finas y bien repasadas. Las exteriores muy abiertas para fortalecer la tapa. El taco de culata bien perfilado y repasado. La tapa y el suelo se unen a los aros mediante refuerzos corridos, característica ésta muy común en la escuela malagueña.

3.- GUITARRA N° 3.- SALVADOR RAMIREZ.- MALAGA.- Sin fechar.

Se trata de una guitarra que responde perfectamente al tipo de que era común construir en Málaga durante la primera mitad del XIX. Coincide en muchos de sus rasgos con las obras coetáneas de Antonio de Lorca I o de Fernando del Olmo, como exponentes más característicos. Es un instrumento de no demasiado esmero ornamental, pero que denota una gran preocupación por la calidad y cantidad de sonido y la solidez constructiva.

Conserva en la parte trasera de su cabeza, una etiqueta adherida, con la firma de Fernando Sor. Se especula con la posibilidad de que Sor la adquiriera durante su estancia en Málaga (1.802-1.803) y la llevara a Londres en 1.809, cediéndola a Panormo (como es sabido) para que estudiase la construcción de guitarras "a la española". De hecho, las guitarras de Panormo de esa época, tienen parecido con este tipo de Ramírez. De todas formas, la coincidencia de fechas es imposible, por lo que de haber sido ésta la que llevó Sor a Londres, no la podía haber hecho el Salvador Ramírez biografiado, sino otro anterior de dudosa existencia. Es más lógico pensar que de alguna manera perteneció a Fernando Sor, pero algunos años después de su estancia en Málaga. Hecho que tampoco nos extraña, dada la predilección de Sor por las guitarras malagueñas.

Los rasgos que presenta, denuncian una construcción bastante simple. Seguro que no fue de las mejores guitarras que haría nuestro Ramírez. La cabeza es trapezoidal y recta en sus lados, sin ningún dibujo ornamental.

Muestra ya las incurvaciones de estrechamiento en su base, característica ésta que algunos autores han atribuido a Antonio de Torres. En el centro de la cabeza, presenta una incrustación vertical de distinta madera -no podemos precisarla a través de la foto- como único motivo de adorno. En su espalda, vuelve a reforzar mediante cuña del mástil.

El diapason es superpuesto a la tapa y se recorta en su base con dibujo similar al antes descrito de Martínez; elemento éste muy propio de su época. El mástil es estrecho, aunque de mayor anchura que la Martínez n° 1, y también de sección triangular, redondeada en su vértice. El tacón es fino y en forma decreciente.

La tapa carece de otra ornamentación que la que constituye la boquilla. Esta presenta varios juegos de cenefas concéntricas -no podemos precisar más a través de la fotografía- con motivo en forma de espiga en la cenefa central.

La puente es alta, rectangular y con incrustaciones de nácar a los lados. Los triángulos de nácar dirigen sus vértices agudos hacia el centro y sus bases son redondeadas. En su soporte central se amarran seis cuerdas sencillas que parten directamente hacia la cabeza, sin apoyo de hueso.

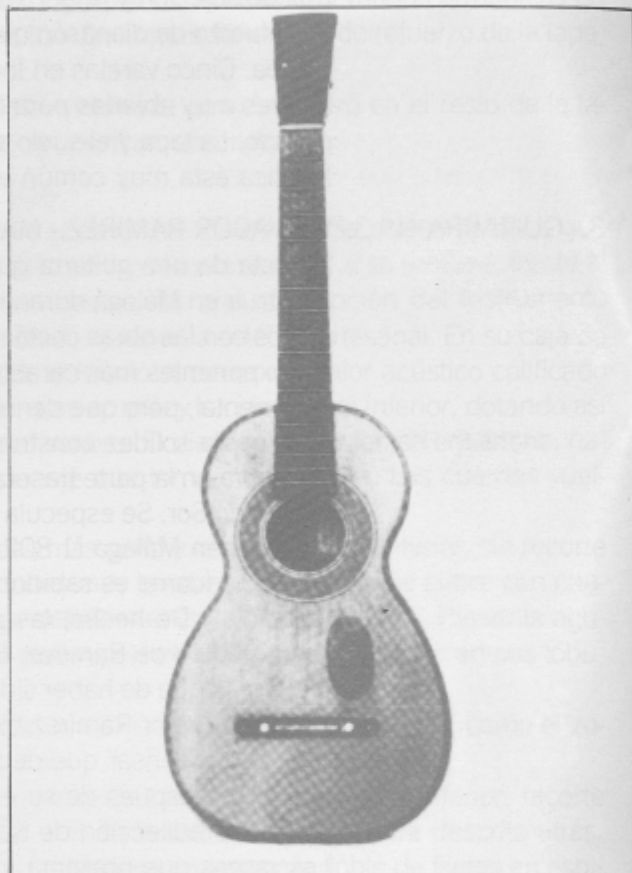
El suelo es partido, con ancha cenefa de distinta madera en su centro. Ignoramos asimismo la profundidad de aros y sus características.

GUIARRA N° 1.- JOSE MARTINEZ, Málaga, 1.790
Colección Angel Luis Cañete.

GUIARRA N° 2.- JOSE MARTINEZ, Málaga, 1.816

GUIARRA N° 3.- SALVADOR RAMIREZ, Málaga (sin fecha)
En manos de su actual propietario: Mr. Glover.

ETIQUETA CON LA FIRMA DE FRENANDO DOR, EN EL DORSO DE LA CABEZA DE LA GUIARRA N° 3



XV CONGRESO NACIONAL DE ACTIVIDADES FLAMENCAS

Ponencia:

DEL CANTO AL CANTE

Ponente:

D. José Ruiz Sánchez

Benalmádena, Octubre 1987

Siempre que he tenido la oportunidad de investigar sobre la etimología andaluza, me he encontrado ante un dilema: o me limito a escribir sobre una forma aproximadamente fonológica tal y como estos se han producido en la historia del español, o bien en el orden en que han sido recibidos fueron, en el momento de la recepción, o bien en el momento en que más rigurosa técnicamente y pudiera dar la impresión de un mayor interés investigativo, la segunda, en cambio, resulta más curiosa y cercana. Y ante este dilema estoy hoy, y por ello, me dirijo a vosotros a tomar aquel último camino, y lo que pueda pasar en el futuro, se lo diré en su momento. Antes de entrar en materia, me parece oportuno confesar que nada sé de etimología y mucho menos, un flamenco. En todo caso, mi investigación y acercamiento al tema se ha basado en una única hipótesis: la que, una vez llegado al tiempo de la existencia de palabras y frases flamencas, visto y oído, quisiera el relevo a los flamencólogos que son los que saben la etimología, decir por demás, y se lo saben bien.

Donde Goethe, siempre oportuno en sus manifestaciones que "es menester saber a medida de la historia cada veinte años", lo que no deja de tener vigencia porque la investigación histórica, con el paso del tiempo, va ofreciéndonos noticias que, aunque en desde ámbitos no indagados, hacen falta prestar y considerar.

No me resisto a adelantar una de estas noticias que, llegado a mi saber en el verano del 86, venía a confirmar algo en lo que estaba trabajando. Procede la información de un libro del profesor y catedrático de la Universidad de Oviedo, Álvarez Buylla, titulado *La canción asturiana*, publicado en 1977, dice así: "En un espacio del programa *Ritmos*, de TVE, emitido el día 3 de junio de 1976, aparecieron unos sonidos grabados en la serranía de Baza donde varias ancianas cantaban melodías populares que el autor define de ascendencia árabe y relaciona con los cantos tradicionales de la noche de San Juan, de encenderon cibera y de estructura arcaica medieval, que terminaban con un grito que pese a la edad y variantes locales podía identificarse perfectamente con una forma de *luzo*".

GUITARRA Nº 1: JOSÉ MARTÍNEZ, Málaga, 1793

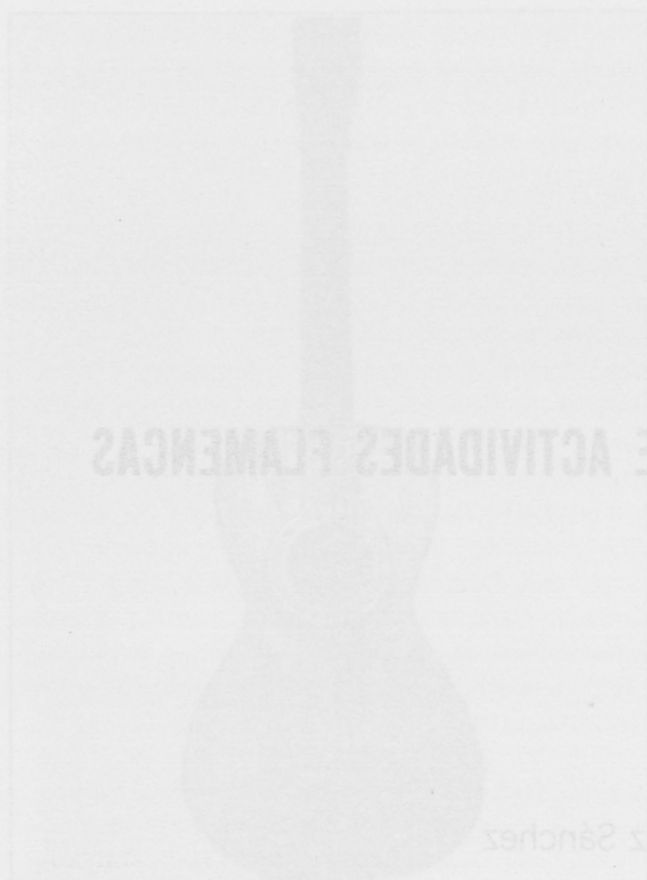
Comandante Ángel Luis Cordero

GUITARRA Nº 2: JOSÉ MARTÍNEZ, Málaga, 1816

GUITARRA Nº 3: SALVADOR RAMÍREZ, Málaga (sin fecha)

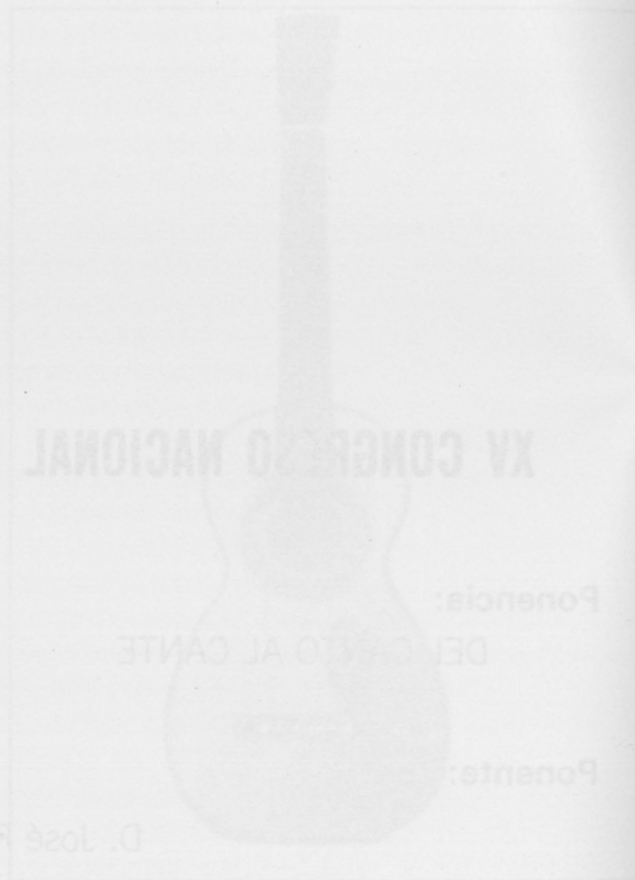
En manos de su actual propietario: Mr. Glover

ETIQUETA CON LA FIRMA DE FERNANDO DOR, EN EL DORSO DE LA CABEZA DE LA GUITARRA Nº 3



XV CONGRESO NACIONAL DE ACTIVIDADES FLAMENCAS

D. José Ruiz Sánchez

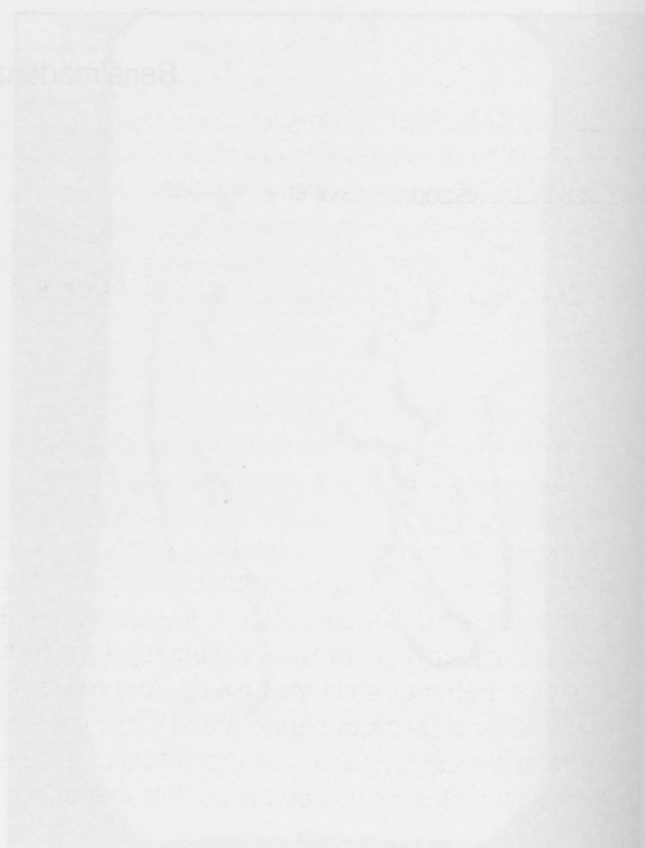


Ponencia:
DEL CANTO AL CANTE

Ponente:



Benzelmehana, Octubre 1987



Siempre que he tenido la oportunidad de desarrollar públicamente mis investigaciones sobre la etnomusicología andaluza, me he encontrado ante un dilema: o relataba los hechos de una forma rigurosamente cronológica tal y como éstos se han producido en la Historia Social de Andalucía, o hacerlo en el orden en que tales noticias fueron, en el tiempo, llegando a mi conocimiento. Acaso, la primera de las opciones sea más rigurosa técnicamente y pudiera dar la sensación de un mayor énfasis investigador; la segunda, en cambio, resalta más curiosa y cercana. Y ante esta docta asamblea, y por ello, me siento inclinado a tomar aquel último camino, y lo que pudiera perdese en sorpresa, se podría ganar en amenidad. Antes de entrar en materia, me parece oportuno confesar que no soy un musicólogo y, menó aún, un flamencólogo. En todo caso, mi investigación y acercamiento al tema lo ha sido desde una óptica histórica, así que, una vez llegado al tiempo de la existencia de grabaciones y noticias fidedignas, cedo y cederé gustoso el relevo a los flamencólogos que son los que saben la asignatura, difícil por demás, y se la saben bien.

Decía Goethe, siempre oportuno en sus manifestaciones que: "es menester volver a escribir la Historia cada veinte años", lo que no deja de tener vigencia porque la investigación histórica, con el paso del tiempo, va ofreciéndonos noticias que, aparecen desde ámbitos no indagados, hace falta ordenar y considerar.

No me resisto a adelantar una de estas noticias que, llegada a mi saber en el verano del 86, venía a confirmar algo en lo que estaba trabajando. Procede la información de un libro del profesor y catedrático de la Universidad de Oviedo, Alvarez Buylla, titulado **La canción asturiana**, publicado en 1977; dice así: "...en un espacio del programa **Raíces**, de TVE, emitido el día 3 de julio de 1976, aparecían unas secuencias grabadas en la serranía de Ronda donde varias ancianas cantaban melodías populares que el locutor definía de ascendencia árabe y resultaban ser canciones tradicionales de la noche de San Juan, de ascendencia cristiana y de estructura arcaica medieval, que terminaban con un grito que pese a la edad y variantes locales podía identificarse perfectamente con una forma de **ixuxú**".

En ese sentido de revisión de la Historia, nuestro más insigne polígrafo y erudito D. Ramón Menéndez Pidal, que nunca apostó por nada incierto, afirmaba refiriéndose a la etnomusicología andaluza y a su arranque en el tiempo: "Esto es asociar fantásticamente un ayer y un hoy separado por veinte siglos. Pero es que los eslabones intermedios van apareciendo..." Acaso, dicho sea con las naturales reservas, haya encontrado otros eslabones, y eso es lo que pretendo exponer en esta ponencia.

Con este preámbulo vamos, sin más, a los hechos para decir que hace unos quince años, tuve la ocasión de tomar por primera vez contacto con el tema. Tengo familia cercana en Asturias, razón por la cual he hecho viajes por aquella bonita tierra -oirán hablar de Asturias en este discurso-. En cierta ocasión fui invitado a una fiesta asturiana, a la que también estaba invitado El Presi, el máximo intérprete de las asturianadas, o **asturianaes**, que son unos cantos que se interpretan sin acompañamiento musical o, utilizando nuestro lenguaje, a "palo seco". como la fiesta estaba muy animada, bien pronto El Presi se arrancó por esas citadas canciones, y a medida que iba desgranando esos aires del Principado, yo me iba sorprendiendo más y más, porque tenían un gran parecido con tonás y martinetes. Archivé esta circunstancia en la memoria, creo haberlo comentado en alguna ocasión, y ahí se quedó la cuestión durante años.

Pero el canto y el cante andaluz, he de significarlo, me buscó a mi más que yo a él. En 1983, me llamó de nuevo con más intención. Salía yo del Liceo de Málaga de fallar el premio Málaga de Investigación, del que soy jurado permanente, cuando el presidente de dicha entidad me propuso que diera el Pregón de la Malagueña. Me resistí a ello por considerar que mis conocimientos de flamenco eran muy elementales y él, amigo, me opuso sus razones en el sentido de que, en realidad, se trataba de una exaltación lírica de los cantes de Málaga, por lo que era apto para un poeta. Quiero salir al paso de esta calificación de poeta, vocablo desbordado y de subjetivas adjudicaciones y, sobre lo que Jorge Guillén, con maliciosa sonrisa apostillaba: "Yo escribo versos, lo de poeta es cuestión opinable". Pues bien ante aquella insistencia del presidente del Liceo de Málaga, le prometí pensarlo y ver si tenía posibilidades de hacerlo. Al día siguiente, me pasé por la librería donde suelo hacer mis encargos de libros, y adquirí los tres que sobre flamenco tenían en existencia, éstos eran: **Memoria del flamenco, El flamenco, vida y muerte y Mundo y formas del cante flamenco, cuyos autores son de sobra conocidos por todos. No voy** a entrar en juicios de valor sobre los mismos, aunque reconozco que el tercero de ellos, por su sistematización, me fue muy útil; y acepté el encargo del Pregón. Salí del trance con holgura pero, al encontrar en aquellos textos, en líneas generales, ciertas discordancias con los hechos sociales de la Historia de Andalucía, caí en el recuerdo de aquella fiesta asturiana y pensé que, quizás, fuese un camino a estudiar y una posibilidad a tener en cuenta. Así que escribí un breve prólogo, fuera de discurso, para dejar constancia de tales hechos presenciados y oídos por mí.

En principio, pensé que, acaso, este contacto entre el folklore musical asturiano y el andaluz había tenido lugar en el siglo XIII, cuando Alfonso X el Sabio repobló algunas zonas de Cádiz, reconquistadas por su padre Fernando III el Santo, con gentes de su reino de León, una vez reprimida una sublevación de moriscos y expulsados éstos al reino musulmán de Granada. Hasta tenía una palabra del bable, lengua asturiana, que me entusiasmaba como antecedente del vocablo flámenco: se trataba de **falamentu**, que significa parlamento, conversación, y que cumplía todas las reglas de la Gramática Histórica para acabar en nuestro término denominativo del cante.

Y volví a dar el asunto por terminado. Pero por si no había entendido bien la llamada, y aunque no creo en ninguna circunstancia mágica de esa entelequia conocida con el nombre de destino, parece como si volviera a emplazarme la muy puñetera. Y así, algunos días después, exactamente el 18 de agosto de 1983, encontrándome en Almería de vacaciones, se me ocurrió comprar en aquella ciudad el Ideal de Granada; en él, y de forma extensa, aparecía una entrevista que le habían hecho a Lothar Siemens, musicólogo español de origen alemán, de fama internacional, miembro fundador del Instituto Internacional de Musicología, creador de la asignatura de prehistoria musical, residente en Canarias, que había sido invitado al festival de cantos de la Alpujarra, celebrado unos días antes en tierras granadinas y organizado por la asociación Abu-Xarra. Y ante mi sorpresa, curiosidad e interés se expresaba así: "Una de las características del flamenco es la manera de cantar una canción y esa canción, muchas veces, no es ajena a lo que existe en otras regiones como música; se trata simplemente que se canta a lo flamenco. Ese canto a lo flamenco no es un hecho exclusivo de Andalucía. Hay canciones de arada en León que tiene la misma técnica de expresión musical que utiliza el flamenco. Es un fenómeno de expresión muy antiguo, muy español y aunque la gente piensa que es de origen árabe, los árabes piensan que es de

origen andaluz. Ellos diferencian entre la música árabe pura que es la oriental y la andalusí que es del norte de Africa occidental”.

“Habría que ver hasta qué punto es antigua esa manera de expresión de la música española que, concretamente se ciñe ahora a Andalucía y que, para mí, no es gitana aunque hoy día los gitanos se lo hayan apropiado. Documentos sobre una gran musicalidad de tipo melismático, con mucha vocalización, en Andalucía existen desde la época de los romanos en que se exportaban chicas de Cádiz a las salas de fiestas de Roma. Además, el canto visigótico-mozárabe que es una reforma de canto litúrgico que se hizo para España, se ve desbordado de melismas (...) En definitiva, creo que el flamenco es más ancestral de lo que se piensa”.

Aquello coordinaba con mis ideas, recuerdos y puntos de vista, y ya no supe resistirme a la tentación de averiguar que había en todo ello de verdad, puesto que persona de tal categoría musicológica venía a darme la razón en mis incipientes sospechas. Dejé cuanto tenía entre manos de mis aficiones y vocaciones, y me lancé de lleno en este conflictivo y apasionante mundo del cante.

Lo primero que hice, fue tratar de comprobar la posibilidad de que esos cantos de asturianadas hubiesen llegado hasta la provincia de Cádiz con las citadas repoblaciones de gentes del antiguo reino de León por parte de Alfonso X el Sabio. Y, efectivamente, así había sido, y entre estos repobladores los había asturianos. Me puse en contacto con D. Lorenzo Novo Mier de la Real Academia de la Llingua Asturiana. No fue alentadora su opinión sobre el particular. No tenía ninguna noticia de que el vocablo bable *falamentu* fuera aplicado en el sentido que yo le sugería, y me mandó a D. Modesto González Cobas, quizás el mejor folklorista asturiano. Estuvimos conformes en que era posible una conexión astur-andaluza; él, por su parte, en una conferencia, había insinuado que las asturianadas procedían del flamenco, cosa que no le gustó nada en absoluto a su auditorio. Me informó de que, igualmente, existían en aquella región unos cantos llamados “alleranos” que también parecían tener esa relación de parentesco con el cante flamenco.

Pese a todo, decidí profundizar estas posibilidades y no obtuve resultado alguno, porque desde principios del siglo XIII hasta finales del XVIII, medía una distancia histórica en la que no pude encontrar noticia alguna que relacionase ambos folklores musicales. Revisé las fichas de más de cinco mil volúmenes de la Biblioteca Nacional, a través del **Ensayo de una Biblioteca Española de Libros Raros y Curiosos** de Bartolomé José Gallardo acudí a cuantas informaciones me fue posible acercarme sin ninguna fortuna en el empeño.

Había referencias sobre el folklore musical andaluz -ahora citaré algunas-, pero sobre el vocablo flamenco en su etimología referida al cante no había absolutamente nada. Reconozco que éste fue un error por mi parte: pensar en la relación vocablo-cante como algo simultáneo e interdependiente. No sólomente no la había, sino que, al contrario, estaba claro que el término flamenco siempre, por aquellos tiempos, se refería a los naturales de Flandes. Existe una curiosa referencia sobre unas celebraciones, acaecidas en 1637, para festejar la elección del Rey de Romanos, cuya crónica parece encontrarse en la Real Academia de la Historia, en Madrid, y en ella se dice: “Habiendo todos pasado provisionalmente delante de sus majestades que lo miraron con atención y gusto, salieron las cuadrillas al cadalso -es decir al estrado- y en él bailaron todas, la una en pos de la otra; la de los portugueses que era de seis hombres con sus mujeres, fue muy buena (...) las demás danzas fueron a lo flamenco, a lo vizcaino, a lo catalán, a lo castellano y a lo gitano...”. Esta crónica fue aportada por el Sr. Gómez Alfaro, en su **Músicas y bailes gitanos del siglo XVIII**, y para el IX Congreso N. de A. F. Por las fechas debe tratarse del rey Felipe IV. De lo que no cabe duda es que, por esas fechas, flamenco, gitano y andaluz eran conceptos diferentes. Existe, desde luego, unas noticias en Cervantes, y en su novela ejemplar **Rinconete y Cortadillo**, de indudable interés, dice así el texto a que aludo: “...pero escuchemos lo que quieren cantar nuestros músicos, que parece que la Gananciosa ha escupido, señal de quiere cantar”.

“Y así era la verdad, porque Monipodio le había rogado que cantase algunas seguidillas de las que se usaban; mas la que comenzo primero fue la Escalanta, y con voz sutil y quebradiza cantó lo siguiente:

Por un sevillano rufo a lo valón
tengo socarrado todo el corazón.”

“Y Siguió la Gananciosa cantando.

Por un morenico de color verde,
¿cual es la fogosa que no se pierde?”

"Y luego Moni podio, dándose gran prisa al meneo de sus tejoletas, dijo:

Riñen dos amantes; hácese la paz;

si el enojo es grande, es el gusto más!

"No quiso la Gariharta pasar su gusto en silencio, porque tomando otro chapín, se metió en danza y acompaño a las demás diciendo:

Detente, enojado, no me azotes más:

que si bien lo miras, a tus carnes das!

"Cántese a lo llano -dijo a esta sazón Repolido-, y no se toquen estorias pasadas...".

Lo de la voz sutil y quebradiza y el cambio de estilo propuesto por Repolido, parece indicar que había dos formas de cantar canciones populares. La acción transcurre en Sevilla y el ambiente hampunESCO -léase germanías- donde ésta tiene lugar, nos lleva de la mano a los bajos fondos sociales andaluces. Este mundo, en relación con la etnomusicología del sur de España, está sin estudiar; no he encontrado, al menos, ningún texto sobre tal circunstancia y las noticias sobre cantos de germanía andan por ahí esparcidas sin ninguna sistematización ni estudio.

Por ejemplo, en la obra **Relación de la cárcel de Sevilla**, de la que fue autor el abogado Cristóbal de Chaves, seguramente un poco antes del año de 1585, nos encontramos con el siguiente párrafo: "De noche hay demás de esto, que cantan sus cantares jermanos con ellos desde las rejas, y responden ellas, y por guitarra o arpa hacen el sonecillo en los grillos con un cuchillo o en la reja. Muy lindo eso, luz de estos ojos (dicen ellas).- "Ya entiendo (responden ellos) ¿qué te parece, vida mía? Mañana va un billete a esa tu casa: estánme poniendo unas coplas al cabo...". Y teniendo presente las posibles conexiones de los gitanos en estos ámbitos y por aquellos tiempos, no es desdeñable la posibilidad de que estas fuentes del canto andaluz hayan provisto de elementos cantables a esta etnia.

Sea como fuere, ya lo anticipé, los cantos de germanía están pidiendo un trabajo, al menos inicial, de acercamiento porque algo nos pueden decir sobre la evolución histórica del folklore musical andaluz. Desde luego, lo que no había y por tanto no encontré en mi repaso por la literatura española del siglo de Oro, es la total desconexión del vocablo flamenco por tiempos históricos de la etnomusicología andaluza, eso era evidente, lo que dejaba en fuera de juego a todas las teorías etimológicas existentes, algunas delirantes, salvo la de García Matos que, con evidente razón y dicho sea con cierto énfasis de indicativo, lo da como procedente del mundo de las germanías.

Y volviendo atrás, y tratando de encajar Asturias con Andalucía, quedaba algo que podía ser de interés: se trataba del **otro** Camino de Santiago. De todos es sabido que dicho camino, itinerario de las peregrinaciones medievales a Compostela, discurre por el sur de la cornisa cantábrica y fue un importante foco de trasvase cultural y humano desde Europa hasta el **finisterre** español, el otro camino, de mucha menos entidad e importancia, pero que existió, discurría de sur a norte siguiendo una vía que después sería conocida con la "ruta de la plata" y que hoy, procedente de Sevilla, pasa por Mérida, Cáceres, Salamanca, Zamora y León, por donde se integraría en el camino general de los peregrinos. Las noticias sobre este particular son muy escasas e imprecisas y tampoco añadieron ni aclararon nada. Tampoco se podría olvidar el fenómeno de la Mesta, organización ganadera para defensa de sus actividades que ya los Reyes Católicos habían sancionado con su aprobación y que, en el contexto de la trashumancia ganadera, también podrán haber significado cierto intercambio de personas y bagajes culturales populares.

Y volviendo al hilo del discurso de esta ponencia, hay que referenciar que, noticias sobre interpretaciones gitanas de canto y baile las hay a barullo. Así como sobre el folklore musical andaluz. De su mano nos iremos acercando hacia finales del XVIII y principios del XIX, fechas decisivas para una teoría que ponga las cosas en su sitio sobre la historia del cante. Citaré de pasada algunas de todas conocidas, y a medida que nos vamos acercando a esas fechas clave, nos va a hacer falta una prudencia crítica absoluta para no desviarnos en ningún momento de la realidad histórica.

Por ejemplo, Lope de Vega en su obra teatral "La isla del sol" escribe allá por 1616:

"Hay chacona de Castilla,

de Guinea gurujú,

y bravos escaramanez

bailados a lo andaluz".

En 1740, vuelve de Italia el maestro Pedro de la Rosa, y se nos da noticia del acompañamiento a guitarra de algunas piezas populares. En 1767, y por parte de G. Casanova se nos habla encomiásticamente de

cómo bailan los gitanos el fandango. Algo más tarde, por Cadalso, y en sus **Cartas Marruecas**, tenemos noticia de la célebre juerga del Tío Gregorio. Ya en 1775, Henry Swinburne, se da una vuelta por España y escribe su **Travels through Spain**, en estos relatos, nos habla del carnaval de Cádiz, referencia muy conocida sobre un baile indecente llamado **manguindoy** que lo bailan los gitanos. Este libro me da la impresión de que no está traducido en su totalidad al castellano. No me resisto a citar una descripción que nos hace del baile del fandango, dice así: "Aquella tarde, concluyó con un baile donde, en primer lugar, tuvimos el placer de presenciar la danza del fandango, lo que es bastante entretenido y singular cuando se ejecuta con precisión y agilidad todos los pasos de los pies, los giros de los brazos y el chasquear de los dedos, lo que excede en picardía a cualquier danza que yo haya visto. El tal movimiento, semejantes actitudes del cuerpo producen sonrojo verlo. Una mujer bailando un fandango que suele durar alrededor de unos cinco minutos, es un serpenteo parecido al que tendría un gusano cortado en dos de una cuchillada". la traducción es mía y la acción a que se refiere el autor transcurre en Cádiz. Tampoco podemos olvidar otra cita clásica, ésta recogida de "La Quicaída", poema heroico burlesco del Conde NOrroña, en donde, entre otros cantos, se nos habla del "quejumbroso polo agitanado".

Y llegamos a González del Castillo y D. Preciso. En estos momentos sé que estarán pensando en Demófilo, pero vamos a tratar estos tiempos con mucho cuidado porque creo que ahí está el meollo de la cuestión, el punto cero del cante jondo, y los equivocados caminos que por él se han andado.

José Ignacio González del Castillo, es uno de mis testigos importantes en este ensayo, y quiero ser breve porque el tiempo se nos puede echar encima. Nace en 1763 y muere en 1800, escribió cuarenta y cuatro sainetes, todos ellos inmejorables, es el mejor sainetero del siglo; desde su Cádiz natal, se acerca a lo popular con indudable acierto, hasta conoce el lenguaje de germanías. Nos encontramos en sus obras multitud de referencias a canciones populares de la época. Se nos habla de boleros, fandangos, tiranas, tonadillas, zorongo, seguidillas, etc., todo el despliegue de los cantos populares del Cádiz de entonces, pero no nos da ni una sola noticia de nada que podamos relacionar con el cante, y estamos, recordémoslo entre 1763 y 1800.

En apoyo de esta circunstancia, traigo aquí ahora a D. Juan Antonio de Iza Zamacola, más conocido como D. Preciso, autor de una **"Colección de las mejores coplas de seguidillas, tiranas y polos que se han compuesto para cantar a la guitarra"**. El primer tomo fue publicado en Madrid en 1800, y el segundo, también en la capital de España, en 1802. Las fechas como podrán comprender son cruciales también en la aparición del cante. Pues bien, tampoco nos da noticia de él, ni siquiera indirectamente. D. Preciso no sabe nada sobre el particular. Y hay unas palabras suyas en el prólogo al segundo tomo de su colección que son altamente significativas, dicen así "La benignidad con que ha admitido el público mi primer tomo (...) exigía que yo me esmerase en recoger otros muchos cantares para complacerle. En efecto, habiendo escrito a varios amigos de Cádiz, Málaga y Murcia, que como no son poetas a la moda, tienen un gusto muy delicado para discernir el mérito de este género de poesías líricas, me remitieron varios legajos de cantares de aquellos que corren de boca en boca llenos de gracia y agudeza, los cuales incluyo en este segundo tomo, satisfecho de que merecerán la aprobación del público, porque la sencillez con que se expresan en ellos los pensamientos más delicados, les dará siempre un lugar preferente en la poesía lírica española cantable, cuyo género es poco o nada conocido de nuestros poetas de nuevo cuño".

D. Preciso, recibe, pues, legajos de coplas populares y dejando de lado a sus amigos de Murcia y, acaso también a los de Málaga, en Cádiz siguen sin enterarse de los cantes que han aparecido en Jerez unos años antes. Por otra parte, entre su cancionero y el del padre de los Machado, hay una evidente ruptura en estilos literarios, en temas copleros y en nominaciones cantables. Recordemos que D. Preciso está entre 1800 y 1802, y Demófilo parece que arranca desde 1770 aproximadamente, con lo que también está en discordancia con González del Castillo. Y estamos tocando el cabo del hilo del cante: alguien debe no estar en lo cierto, y en esta encrucijada de caminos había que tomar una decisión.

Personalmente le tengo un santo temor a los vocablos abstractos, a las opiniones subjetivas y a la tradición oral: suelen gastar malas pasadas y hay que evitar, desde el punto de la investigación histórica caer en veneraciones o decisiones radicales sobre tales fundamentos; no es que sean desaprovechables, es que hay que revisar estas cosas en toda su profundidad; así, no se puede dejar ningún cabo suelto y hay que comprobarlo todo exhaustivamente. Es preferible, a veces, no tener noticias a tenerlas equivocadas, porque con fundamentos de estas características podemos caer en conclusiones desafortunadas; y ya es hora de que lo diga: D. Antonio Machado y Álvarez metió al cante en un callejón de difícil salida; se salió de él, pero no por la puerta buena, y de tal forma, los resultados no han ayudado al esclarecimiento de este particular fenómeno andaluz.

Veamos por qué: creo que ante tan especializada asamblea, es ocioso entrar en demasiados antecedentes. Demófilo en sus notas, nóminas de cantaores y relaciones de las tonás, nos presenta datos suministrados por Juanelo de Jerez, un cantaor gitano, de Jerez, claro, jubilado por una afección en la garganta, al que, según se desprende de una nota de Demófilo, compensaría económicamente. No dudo en ningún momento de la honestidad informativa del padre de los Machado, él se limitó a recoger escrupulosamente lo que Juanelo le decía. Tampoco es cosa de poner en entredicho a éste último, él se limitó a informar de lo que sabía: mucho de Jerez, algo de Cádiz, escasamente de Sevilla y algunos retazos del resto del mapa del cante de aquellos tiempos. Por otra parte, que podría importar algún escaso margen de años en relación con algo que, en principio, era considerado como una herencia morisca; qué importancia, pues, podría tener 1770, 1800 ó 1810. No estimo en Juanelo ninguna falta de rigor histórico donde no parecía necesaria y no, además, podía haberla.

Así que, se ha situado, con razón, a la vista de los datos, a Tío Luis el de la Juliana -primer cantaor de la nómina de Jerez y por su situación en ella, cantando sobre 1770. Y como las cosas no ocurren por generación espontánea, hubo que buscar algo que justificara la aparición de las tonás por esas fechas. Y estaba a mano la célebre pragmática de Carlos III, que acababa con las discriminaciones, injustas por supuesto, que padecía el pueblo gitano. De esta forma entraban en juego obligadamente dos circunstancias poco fiables; de una, la participación decisiva de los gitanos en la creación del cante de elementos dispersos andaluces y moriscos; de otra, la condición ritual y secreta del flamenco primitivo para paliar la absoluta falta de noticias anteriores a 1770. Es lógico que así se planteara, y para dar tiempo a aquella creación, la convivencia de moriscos huidos de la expulsión con las tribus gitanas donde fueron acogidos.

No resulta fácil digerir tales planteamientos porque: ¿cómo los gitanos hicieron tan fina distinción entre las tonás, o sus antecedentes, y el resto de los cantos gitanos?

Después: ¿cómo fue posible la convivencia de los gitanos, un pueblo ferozmente nómada, de particulares costumbres y oficios, y de muy especial forma de vida, con otro como el morisco, absolutamente sedentario, de ocupación agrícola y artesanal, extremadamente laborioso y ahorrativo. No se olvide que en tiempos de moriscos corría el dicho de: "quién tiene moro tiene oro".

Además, el canto no es ocupación que se pueda practicar en silencio. Pues bien, nadie oyó a los gitanos cante jondo o algo que se le paresiese, y sí toda clase de cantos españoles y andaluces, ¿quién se hubiera incomodado y cayera en aviso peligroso para los gitanos, mientras se cantaba melismáticamente en los ambientes hampunescos (germanías), de donde los gitanos podrían, con más lógica, haber tomado influencias y raíces para sus creaciones?

No encajan bien estos planteamientos. Por otra parte, dicho sea de pasada, porque parece que los tratadistas están aceptando por fin tal circunstancia, los moros -lo de árabe no deja de ser una entelequia- los invasores musulmanes, no cantaban porque la ortodoxia islámica de aquellos tiempos tenía proscrito el canto por ser una ocupación impura para un creyente. Dicho al fin con claridad: los musulmanes aprendieron a cantar en España de los andaluces. Pueden leer los trabajos del P. García Barriuso sobre el particular. Qué otra cosa podían hacer frente a un folklore musical andaluz, fuerte, vigoroso, arraigado, de larga e histórica tradición en el tiempo, sino adoptarlo. Recordemos a Isidro de las Cagigas. **Los mozárabes.** 1º de Estudios Africanos, 1947, II tomo, que en su página 58 del primero escribe: "El grado de cultura de esta minoría (mozárabe) fue superior en los primeros tiempos, al de los vencedores, y durante siglos conservaron el bajo latín hispánico del pueblo...". El canto no tuvieron que conservarlo: no había otro más que el suyo, es decir el hispano-cristiano.

En resumen, un folklore musical pobre y rudimentario en el mejor de los casos, frente a otro milenario, de fuerza expansiva y de arraigo tradicional, practicado por una población andaluza de alrededor de un millón de habitantes, frente a unos treinta o cuarenta mil invasores, que apenas podían controlar los nuevos territorios conquistados. No olvidemos que el califa Umar que reinó en Damasco entre el 717 y el 720, estaba tan impresionado por las revueltas españolas que hasta se afirma en relaciones auténticas, que llegó a dar la orden para que los musulmanes evacuaran la Península.

De otro lado, las noticias que se dan sobre Zyriab, que son ciertas, no hacen más que caer en el reiterado error de no considerar el abismo separador entre música popular y música culta. ¿Cómo es posible relacionar las escuelas de canto académicas y cortesanas en aquellos tiempos, con lo que cantaban, por ejemplo, los "catetos" de la Axarquía veleña. Y no quiero entrar en más detalles por no alargar demasiado esta información.

Bien, volviendo a Demófilo, y siguiendo con las incoherencias y discordancias de las informaciones de Juanelo, podríamos citar las que existen entre las nóminas de cantaores y la relación de los creadores de las tonás, que existen y añaden confusión al entendimiento de tales noticias. Hay algo más que tampoco resulta convincente. Si por ejemplo Tío Luis el de la Juliana cantaba sobre el final del XVIII, acaso según se dice por los años 1770, y del que no tenemos otras noticias. Sí las tenemos del Planeta, que está situado el primero en la relación de Cádiz, del que Serafín Estébanez Calderón en sus **Escenas Andaluzas**, lo da como hombre de edad provecta y aún madura. Este concepto es, por supuesto, así que vamos a manejarlo con sumo cuidado; provecta es según el Diccionario, una edad madura, entrada en días, pero tal circunstancia hay que referirla a la mitad del siglo XIX, y según lo que entonces representaba el aspecto físico de un ser humano en Andalucía, pero no era viejo. Se me ocurre pensar en unos cincuenta años. Tendríamos entonces al Planeta naciendo sobre 1795 y empezando a cantar sobre 1810 ó 1815. En el más riguroso sentido nos encontramos con una diferencia de unos 30 años para que el cante viaje de Jerez a Cádiz. La cercanía en kilómetros y las relaciones comerciales entre ambas ciudades, así como el constante trasiego de personas en uno y otro sentido, fiestas, espectáculos, ferias etc., nos hacen difícil imaginar tal cantidad de tiempo entre la aparición del cante en Jerez y en Cádiz; sin olvidar por otro lado la falta de noticias del sainetero González del Castillo y del folklorista y recopilador de coplas D. Preciso.

Un cálculo parecido se puede hacer con el primer cantaor de la lista de Sevilla: Silverio, que nace en 1831, que viaja a América y que vuelve a España para dedicarse plenamente al cante en 1864, lo que arrojaría entre Jerez y Sevilla unos 70 años. Y tal cosa con la importancia demográfica sevillana, con su feria, con sus espectáculos populares y el peso específico en el folklore andaluz, insisten en lo difícil de entender este tan largo espacio de tiempo entre ambas ciudades para el camino del cante de una a otra. Aún nos quedaría algo más, y es que Silverio solía decir que, para oír martinetes, había que ir a Cádiz a escucharlos a Juan Cantoral, lo que hace a éste último estar vivo cuando el italo-andaluz opinaba así. Tampoco concuerda todo esto de forma clara.

A la vista de todo ello, me propuse un artificio, y es no considerar las notas de Demófilo y tomar el tema como si sus informaciones no hubieran existido.

Nos encontramos entonces con los siguientes hechos:

1º.- La primera noticia del vocablo flamenco referida a personas data de 1830 y aparece en el juguete cómico el Tío Conejo.

2º.- La primera noticia de un cante inequívocamente flamenco aparece reseñada por Richard Ford, y se refiere a la caña, en 1831.

3º.- La primera noticia del vocablo citado referido a cantares, la da Bécquer en 1862, en un artículo aparecido en Madrid en **El Contemporáneo**, el día 30 de enero, y titulado **la Nena**.

Por otro lado nos encontramos en 1802 con las últimas noticias de cantos que no pueden ser considerados como flamencos procedentes de D. Preciso. Este planteamiento nos llevaría de la mano a la consideración de un punto ceró para el origen del cante jondo entre 1802 y 1825 aproximadamente.

Nos queda otro hecho curioso y significativo, se trata del estudio de la temática de las coplas de la **Co-lección de cantes flamencos** del padre de los Machado. Realizado este estudio por mí, arroja unos resultados que, dicho sea de paso, desacreditan la opinión de que el cante es el grito desgarrado de una minoría perseguida. Estos son los resultados:

Ausencias y mal de amores	20% de coplas
Penas y fatigas	15% de coplas
Filosóficos y moralizantes	10% de coplas
Anécdotas	9% de coplas
Desplantes	8% de coplas
Sangre y muerte	6% de coplas
Despectivos y vindicativos	6% de coplas
Buen amor	6% de coplas
Protesta social	4% de coplas
Carcelarios	4% de coplas
Amor filial y familiar	4% de coplas
Piropos	3% de coplas
Religiosos	3% de coplas
Festivos	2% de coplas

No es, pues, que estos ayes de protesta no existan, es que tal afirmación con estos resultados no se puede sostener. Y, además, y atención: las coplas reflejan de forma evidente la problemática social del momento en que nacen. Pues bien, tenemos noticias del fusilamiento de Torrijos, de la rebelión y ajusticiamiento de Riego, de la entrada de "Los cien mil hijos de San Luis" y su consiguiente paso por España, las tenemos también del grave conflicto entre liberales y conservadores etc., etc, pero, fíjense, ninguna referencia en el cancionero de Demófilo a la Guerra de la Independencia, hecho que desencadenó miles de coplas populares en toda España, lo que nos hace deducir que estas coplas son inmediatamente posteriores a dicho acontecimiento bélico.

La historia de Andalucía, y la de España, es por esos tiempos de principios del siglo XIX agitada, turbulenta y colmada de problemas políticos y militares. Parecía aconsejable investigarlos y empecé como es natural por el más importante de ellos, algo que cambió la estructura social de España de punta a cabo, que originó migraciones, cambios de mentalidades y de población. Así que me fui a un estudio muy completo de D. Andrés Oliva Marra López, publicado en los números 4 y 5 de la revista **Gibralfaro**, en Málaga en 1954, titulado "La invasión francesa en Málaga".

En él se nos refieren los hechos bélicos de la división del general Ballesteros, que acabó tomando la ciudad citada, y mía, y vuestra, sobre el 28 de agosto de 1812. El general Ballesteros fue un notable estratega que usó de sus conocimientos militares con afortunadas decisiones, se amparó en el apoyo de la escuadra inglesa en el sur de Cádiz, y realizó incursiones por la serranía de Ronda, la Hoya de Málaga y parte de la provincia de Sevilla. Consideró de forma muy acertada la introducción de una cuña en el ejército francés del mediodía, amenazando a Ronda, Sevilla y Málaga. La Serranía empezaba a conocer la existencia de guerrilleros patriotas, así que, en contacto con ellos, decidió apoyar esta insurrección con todo lo que tenía a su alcance. El objetivo era levantar en armas todo el macizo montañoso de la Serranía, para lo cual envió destacamentos de sus tropas veteranas al mando de oficiales españoles de su división; y lo consiguió, estos comandos españoles convivieron junto con los guerrilleros serranos durante casi un año. Cuando leí una noche nombres de los regimientos de donde procedían, dí literalmente un salto en el asiento donde me acomodaba. Estos nombres eran Cangas, Infiesto, Castropol y Elena. Todos absolutamente asturianos. Me faltó tiempo a la mañana siguiente para dirigirme al Servicio de Información Militar del Ministerio del Ejército y a los ayuntamientos respectivos de los pueblos citados. Me puse también en contacto con un compañero de academia por ver si tenía en su biblioteca algunos datos referentes al tema que me ocupaba o conocía a alguien que poseyera información sobre el particular. Me dio el nombre de José M^a Bueno Carreras, dibujante que confeccionó los dibujos de uniformes militares que, hace tiempo, aparecieron en las cajas de cerillas de la Fosforera Española. Y poseía esa información, al día siguiente, tenía en mi poder dos textos, uno de ellos era: **Historia del alzamiento, guerra y revolución de Asturias**, de Justiniano García Prado; el otro, era la **Historia del Regimiento de Castropol**, escrito en campaña por su sargento mayor con grado de teniente coronel Juan de Murias.

Hubo suerte, las tropas del general Ballesteros eran conocidas por la "División Asturiana", y todos sus componentes procedían del alistamiento voluntario de los naturales de cada villa o consejo asturiano respectivo. Todas las tropas eran del Principado. Así que, asturianos y andaluces de la Serranía convivieron en acciones guerrilleras, caminaron, comieron y durmieron juntos durante los meses que duró la campaña, descansaron juntos y, claro, cantaron juntos, y les aseguro que los asturianos son propensos a sus cantos y cantan mucho y bien.

Sencillamente nos trajeron sus asturianadas: recordemos que suelen interpretarse sin acompañamiento musical alguno, que era una de las preguntas que en una investigación del cante había que responder y necesario hacerse: ¿por qué las tonás se cantan a **palo seco**? Las tonás, pues, no son más que asturianadas andaluzadas. Si hacen la prueba de proveer a uno de esos cantos del Principado de un "ayeo" inicial y de un "auar" final, y se le coloca algún "pellizco" central, se nos queda una hermosísima toná. Y ahora hay que volver a Asturias, y lo haré de la mano del libro del profesor ovetense Alvarez Buylla titulado **La canción asturiana**. Los asturianos nos llevan ventaja, ellos conocen su folklore musical y, a través de los medios sonoros de comunicación social, parte del nuestro. Existen dos grandes grupos cantables en su acervo popular: uno es el de las asturianadas, otro el de las vaqueiradas, de origen celta, en cuanto a sus tipos de canciones individuales.

Los estudiosos asturianos no acaban de explicarse este asombroso parecido de las asturianadas con algunos "palos" del flamenco. El Sr. Alvarez Buylla, con clara intuición, alude a restos de costumbres antiguas musicales del pueblo español, que la historia y los hechos han conservado en algunos puntos de la geografía peninsular, y con evidente don profético, señala a Ronda cuando escribe: "La identidad geo-

gráfica de la montaña salmantina o mallorquí, o la serranía de Ronda, con Asturias, parece sugerir o indicar con suficiente evidencia que estos vestigios constituyen restos aislados, islotes de una tradición común perdida, pero que se extendió en un periodo determinado por toda España y cuya continuidad fue rota luego por el mismo proceso histórico".

No es el único que señala en esa dirección de Ronda porque refiriéndose a Serafín Estébanez Calderón. D. Antonio Cánovas del Castillo, en su libro **"El Solitario" y su tiempo**, en 1883, y en su primer tomo, pag. 301, escribiendo sobre los romances que este último andaba recopilando dice: "Hacía más, y era entonarlos en muy íntima confianza él mismo, que no presumía de músico por cierto: tal y como durante su juventud los oyó cantar, según decía, en la serranía de Ronda".

Rafael La fuente en su texto **Los gitanos, el flamenco y los flamencos**, editado en Barcelona en 1955, en su página 135, y versando sobre Chiclanita de Cádiz y los corridos se expresa así: "Hubo otros llamados corridos rondeños que el viejo cantaor no recordaba ya".

Traigo también aquí a Richard Ford que en **Las cosas de España**. Ediciones Turner, Madrid, 1974, página 358, nos dice: "Estas melodías morunas reminiscencias de otros tiempos, se conservan mejor en pueblos serranos de cerca de Ronda". Esto lo observa Ford sobre 1830 y tomemos lo de "morunas" con las naturales reservas.

Habría que añadir aquí la contundente noticia, expuesta por mí al principio de esta ponencia sobre uno de los programas "Raíces" de T.V.E.

Faltaba algo, faltaba por qué endiablada razón habían llegado estos cantos hasta el antiguo reino de León, de lo que ya Lothar Siemens nos advierte en su alusión a los cantos de arada, en la entrevista publicada por **Ideal** de Granada y ya referenciado por mí que, dicho sea de paso, se puede apostar sin posibilidad de pérdida, en el sentido de la imposibilidad de distinguirlos de los andaluces cantos de trilla. Faltaba ese trayecto en el esquema.

Y en ello estaba, cuando una de mis hijas, que conocía mis trabajos y que, por entonces, estudiaba Derecho, me apareció con un texto de esa Facultad, donde se hablaba de los fueros mozárabes del antiguo reino de León. Por lo leído, en tiempos de Alfonso III, monarca de ese reino y allá por los siglos IX y X y algo del XI, consolidadas las fronteras de sus dominios, quedó una zona completamente deshabitada al sur de sus territorios; allí emigraron y se asentaron mozárabes, entre ellos muchos andaluces. Existe un célebre antifonario en la catedral de León, y otro en la de Salamanca y hasta en la de Santiago de Compostela, se crean monasterios y se queda una extensa franja de terreno que, por deshabitada, los mozárabes conservan allí sus cánticos religiosos, sus leyes y fueros, y sus costumbres, y ahí llevan, pues, sus cantos mozárabes y, entre ellos, los andaluces, es decir los cantos melismáticos de los hispanocristianos del sur de España.

El ciclo estaba cerrado y completo, y el cante jondo viene a ser como otro canto de ida y vuelta, una ida y vuelta larga en el tiempo, pero que, llevado allí por andaluces se conservó puro en las montañas asturianas. Permítame que no haga mucha literatura porque esta información puede pasarse de hora y es el resultado de cuatro años de investigaciones. Ahora convendría esbozar una sucinta historia de la etnomusicología andaluza hasta la aparición del cante. Del canto al cante a través de la Historia.

Un folklore musical de muy antiguo origen, acaso venido a estas tierras con las primera cultura oriental que arribó a nuestras costas, procedente de la familia de los nietos de Noé, de la tribu de Jafet precisamente. Cuya cita está en la Biblia en el Génesis 10. 4, nada menos, y dice así:

"Esta es la descendencia de los hijos de Noé: Sem, Cam y Jafet, a quienes les nacieron hijos después del diluvio. Hijos de Jafet: Gomer, Magot, los medos, Yabán, Mések y Tirás (...). Hijos de Yaban, Elisá, Tarsis, los Kittin y los Dodanis. A partir de éstos se poblaron las islas de la Tierra". A pie de página hay una nota que dice: "Las islas y costas del Mediterráneo".

Posiblemente, ya Hesiodo en su Teogonía, nos dé una incipiente y discutible noticia pero que apunta certeramente cuando, al referirse a las Hespérides, escribe: "... y a las Gorgonas, que habitan al otro lado del famoso Océano, en el límite de la noche, donde las Hespérides, de armoniosa voz".

Posteriormente, Strabón, Marcial -por cinco veces-, Estacio, Juvenal y Plinio el Joven, nos dan informaciones precisas de este folklore musical que hizo furor en la Roma del Imperio. Von Grunebaum y Ann Livermore, nos hablan, luego, de este folklore significando su importancia y vigencia en época preislámica.

Los musulmanes lo adoptaron y se extiende por todo el norte de Africa, emigra a la Rioja, y algo tiene que ver con el nacimiento de la jota, y emigra a Asturias como ya hemos visto. Con la Reconquista, nos llega una avalancha del folklore castellano y manchego, así como de casi todas las regiones de España,

en forma de fandangos, jotas y seguidillas, y casi están a punto de arrinconar al folklore musical andaluz. Este se conserva en zonas rurales y en el mundo de las germanías; ahí, en el mundo hampunESCO, los gitanos lo conocen y lo desarrollan mientras cantan romances, romances y romances.

Alusiones a esta circunstancia las hay a placer por la literatura española.

Y así llegamos al Conde de Noroña y su quejumbroso polo agitanado en su largo poema "La Quicaida", a Cadalso en la célebre juerga del Tío Gregorio, pasando por Rinconete y Cortadillo de Cervantes ya citado. Los temas castellanos se andaluzan con el tiempo, en esa avasalladora fuerza asimiladora y transformadora de lo andaluz, y llegamos por fin a 1811-1812, donde aparecen las tonás, de clara derivación asturiana y raíz mozárabe, y los martinetes, carceleras, seguriyas, etc. De la serranía de Ronda, y llevado por trajinantes, arrieros y contrabandistas y el nomadismo de la etnia gitana, siempre atenta al folklore musical andaluz y español, parten dos caminos, uno hacia Ronda: caña, polo flamenco, serrana y derivados de la rondeña, para pasar a Málaga, Granada, Almería y el levante español. La otra línea entra en las gitanerías de Jerez: seguriyas, soleares, tangos, tientos, bulerías y el aflamencamiento de toda la fandanguería andaluza. Y esto es, a grandes rasgos, el esquema y el ensayo histórico que he desarrollado.

Faltan en este discurso, datos y hechos y curiosas anécdotas, pero no da para más el tiempo disponible. Faltaría, sobre la base de estos hechos, completar el panorama del cante y sus estilos, que también tiene sus zonas oscuras, pero pienso que con las bases que ofrezco, se podrían intentar una definitiva y completa historia de la etnomusicología andaluza. Vosotros, los flamencólogos teneis la palabra. Les aseguro, para terminar, que ha sido un trabajo apasionante.

En cuanto al vocablo flamenco, García Matos acertó plenamente al concederle una procedencia del argot de germanías. Pienso que por los turbulentos años de principios del XIX, los gitanos, que tenían un montón de apelativos a mano, lo adoptaron como protección a esas situaciones y avatares bélicos, pues tal término tenía por entonces el concepto genérico de extranjero. Igual que por los años treinta fue el de inglés y ya, en nuestros tiempos, se le llamó sueca a toda señora de buen ver que apareció por nuestras costas.

Dejo, pues, el relevo a quien corresponda para volver donde solía, que ya hace tiempo que andan mis versos esperándome. Me tienta, no obstante, hacer alguna que otra incursión por los cantos de germanía, o por los oscuros caminos primeros de las tonás o las saetas, o las seguriyas, donde habría, en este último caso, que sopesar la posible existencia de dos playeras, una de playa y otra de plañidera, estudiando hasta donde la endecha ha de ser tenida en cuenta, no en balde, endechera, según el DRAE, es plañidera, oficio que bien pudieron practicar las gitanas.

Sea como fuere, un día aparecí por estos andurriales del cante, y una hembra de tronío, apasionada y guapa, me cogió por las entretelas del alma, y no supe pasar de largo, o no quise, o no es posible hacerlo, una hembra de larga ejecutoria humana que me requirió de limpios amores y que se llamaba y se llama Andalucía.

José Ruiz Sánchez

Por eso se me antoja, que si es importante discutir en un Congreso por ejemplo una supuesta Solá del CHARAMUSCO, grano anónimo en el flamenco, porque la "oportunidad" del gran maestro Antonio Mairena la encontrará en el tránsito de una madrugada flamenca, si no será y cuando menos tan importante y oportuno ofrecer y discutir en otro Congreso Nacional dedicado al estudio del flamenco, un apartado sobre el estudio y no estudio del Cante Flamenco, que es penosamente extremo y que ha sido y es fuente de inspiración en la creación y recreación de innumerables artistas en las distintas ramas del Arte. Con este preámbulo y quizás a modo de justificación innecesaria para nuestra presencia, pero que nos sirve de introducción de la misma en este XV Congreso Nacional de Actividades Flamenca, empezamos haciendo dos grandes apartados dentro del CANTE EXTREMEÑO.

A. CANTES PROPIOS O AUTOCTONOS EXTREMEÑOS.

1.- JALEOS EXTREMEÑOS.

2.- TANGOS EXTREMEÑOS.

B. CREACIONES PERSONALES DE ESTILOS DE CANTES (preferentemente el Fandango), CREADOS POR CANTAORES EXTREMEÑOS.

1.- TARANTA DE "PEPE EL MOLINERO" de CAMPANARIO.

2.- FANDANGOS DE "PEREZ DE GUZMAN" de JEREZ DE LOS CABALLEROS.

3.- FANDANGOS DE PORRINA DE BADAJOZ.

4.- FANDANGOS DE MANOLO FREGENAL, de FREGENAL DE LA SIERRA.

XV CONGRESO NACIONAL DE ACTIVIDADES FLAMENCAS

Los puntos de asentamiento de esta raza en Extremadura y posteriormente recreados en torno a la PLAZA ALTA de Badajoz.

Ponencia:

EL CANTE EXTREMEÑO

Ponente:

D. Francisco Zambrana Vázquez

Benalmádena, Octubre 1987

en forma de fandango, jaca y seguidilla, y casi están a punto de arincorar al folklore musical andaluz. Este se conserva en zonas rurales y en el mundo de las germanías; ahí, en el mundo hampunero, los gitanos lo conocen y lo desarrollan mientras cantan romances, romances y romances.

Alusiones a esta circunstancia las hay a plazer por la literatura española.

Y así llegamos al Conde de Noroña y su quejumbroso polo agitanado en su largo poema "La Quicada", a Castaño en la célebre juerga del Tío Gregorio, pasando por Rincónete y Cortadillo de Cervantes ya citado. Los temas castellanos se andaluzan con el tiempo, en esta arrasadora fuerza asimiladora y transformadora de lo andaluz, y llegamos por fin a 1811-1812, donde aparecen los tonás, de clara derivación asturiana y del mozárabe, y los marineros, catalanes, segurianos, etc. De la serranía de Ronda, y llevado por trapeantes, arrieros y contrabandistas, y el romanticismo de la zona gitana, siempre atenta al folclore musical andaluz y español, parten dos caminos, uno hacia Jerez, cántico flamenco, serrano y derivados de la ronda, y otro hacia Málaga, Cádiz, Almería y Almería, y la zona gitana. La otra línea entra en las germanías de Jerez, Segura, Málaga, Cádiz, Almería y Almería, y el arte flamenco de toda la región andaluza. Y así va, a guisa de ensayo, el ensayo histórico que he dejado. Falta en este discurso, desde el origen y evolución, pero no de para más el tiempo disponible. Falta, sobre la base de estos hechos, comenzar el estudio del cante y sus estilos, que también tiene sus zonas oscuras, pero pienso que con los datos que ofrezco, se podrán intentar una definición y completa historia de la etimología del flamenco. Volvamos, los flamencólogos tenéis la palabra. Les aseguro, para terminar, que he sido un trabajo apasionante.

XV CONGRESO NACIONAL DE ACTIVIDADES FLAMENCAS

La Federación de Entidades Flamencas de Extremadura (F.E.F.E.X.) ha dedicado parte de los años 1986 y 87, a la organización y realización del I CONCURSO NACIONAL CANTE EXTREMEÑO, en el que consiguieron los primeros premios:

M^a DE LOS ANGELES SALAZAR "LA KAITA" y ALEJANDRO VEGA en JALEOS EXTREMEÑOS; DOMINGO RODRIGUEZ y "LA KAITA" EN TANGOS EXTREMEÑOS; FRANCISCO DAVILA en tres modalidades: Taranta de "Pepe El Molinero", Fandangos de Pérez de Guzmán y Fandangos de Manolo Fregenal; JOSE GUERRERO en Fandangos al estilo de "PORRINA DE BADAJOZ" y PRIM BARQUERO en la modalidad de Cantes Libres.

Todos ellos junto a las guitarras extremeñas de DAVID SILVA y JOSE A. CONDE y a la guitarra amiga de J.L. POSTIGO, han grabado un disco, bajo el patrocinio de la Excma. Diputación de Badajoz, que presentamos con el título de "CANTES EXTREMEÑOS" y que supone el hasta ahora trabajo más importante de recuperación y difusión de nuestros cantes y de nuestros jóvenes valores que ha realizado la F.E.F.E.X.

Por ello, nos parece muy oportuno, adelantar en este XV Congreso Nacional de Actividades Flamencas, un breve ensayo del estudio de investigación que en torno a nuestros Cantes extremeños estamos realizando.

A veces, quizás pudiera parecernos un poco arriesgado, en un momento en el que, sin discutir el evidente origen andaluz de este arte causa de nuestras pasiones, encuentros y estudio, se mezclan de una forma casi excluyente las palabras flamenco y andaluz, venir a plantear a Andalucía la paternidad para Extremadura de una serie de modalidades y estilo de nuestro cante flamenco.

Pero por otra parte, da fuerza ponerse a pensar, la dificultad que entraña decir y también saber, donde empieza y termina Extremadura o donde termina y empieza Andalucía y desde cuando; y también continúan reflexionando, hasta que punto guarda más relación en el flamenco y en las costumbres y en definitiva en la cultura: un andaluz de Sevilla o Huelva, con un extremeño de Badajoz que un andaluz de Almería con otro de Cádiz o bien un murciano de Cartagena o La Unión con un andaluz de Jaén y ese mismo andaluz de Jaén, Granada o Almería con otro andaluz de Sevilla.

Y todo esto sin olvidar puntos de encuentro y permanencia de maestros de nuestro Arte como ha sido y es Madrid y por otra parte la afición que día a día espontáneamente aflora en sitios alejados de la Geografía Sur e incluso fuera de nuestras fronteras.

Por eso se me antoja, que si es importante discutir en un Congreso por ejemplo una supuesta Solá del CHARAMUSCO, gitano anónimo en el flamenco, porque la "oportunidad" del gran maestro Antonio Mairena la encontrará en el tránsito de una madrugada flamenca; si no será y cuando menos tan importante y oportuno ofrecer y discutir en otro Congreso Nacional dedicado al estudio del flamenco, un apartado latente y no estudiado del Cante Flamenco, que es genuinamente extremeño y que ha sido y es fuente de inspiración en la creación y recreación de innumerables artistas en las distintas ramas del Arte. Con este preámbulo y quizás a modo de justificación innecesaria para nuestra ponencia, pero que nos sirve de introducción de la misma en este XV Congreso Nacional de Actividades Flamenca; empecemos haciendo dos grandes apartados dentro del CANTE EXTREMEÑO.

A.- CANTES PROPIOS O AUTOCTONOS EXTREMEÑOS:

- 1.- JALEOS EXTREMEÑOS.
- 2.- TANGOS EXTREMEÑOS.

B.- CREACIONES PERSONALES DE ESTILOS DE CANTES (preferentemente el Fandango), CREADOS POR CANTAORES EXTREMEÑOS.

- 1.- TARANTA DE "PEPE EL MOLINERO" de CAMPANARIO.
- 2.- FANDANGOS DE "PEREZ DE GUZMAN" de JEREZ DE LOS CABALLEROS.
- 3.- FANDANGOS DE PORRINA DE BADAJOZ.
- 4.- FANDANGOS DE MANOLO FREGENAL, de FREGENAL DE LA SIERRA.

A.- CANTES PROPIOS O AUTOCTONOS EXTREMEÑOS:

LOS JALEOS Y LOS TANGOS EXTREMEÑOS.- Cantes genuinamente gitano-extremeños, creados en los distintos puntos de asentamiento de esta raza en Extremadura y posteriormente recreados en torno a la PLAZA ALTA de Badajoz.

1.- JALEOS EXTREMEÑOS.

EL JALEO EXTREMEÑO.-

Cante autóctono gitano-extremeño que tiene su origen en el rito-fiesta que en forma de cantes y bailes acompaña a la boda de los gitanos, en el momento en que se considera realizado el casamiento, con la prueba de la "virginidad" y en el que una letra "EL LLELI" se conoce con el nombre de ALBOREA. Es un cante acompasado y con un ritmo muy parecido al que es conocido en la actualidad como de bulería al golpe. El nombre de JALEO, puede deberse, a el alboroto que en forma de cante y baile se produce, como manifestación de alegría al conseguirse con limpieza o pureza una boda por el rito gitano. Creemos que en un primer momento, el ritmo utilizado sería igual en todos los lugares con asentamiento gitano; más tarde con la gestación de los distintos cantes, este ritmo serviría como matriz del cante por SOLEA, al solemnizarse, al recibir la impronta personal de los artistas creadores y al tomar contacto con los diferentes elementos musicales subyacentes en Andalucía. En Comunidades aisladas de estas influencias como Extremadura, no puede producirse la evolución, de forma similar a como ocurre en la evolución de las culturas primitivas que nos lleva a reconocer en las postrimerías del Siglo XX la existencia de algunas todavía en lugares aislados y se conserva por tanto el primitivo ritmo, que irá recreándose y conformándose en torno a la PLAZA ALTA de Badajoz, lugar de gran asentamiento, trasiego y paso de los gitanos y en el que existían grandes y numerosas posadas para caballerías, y que podríamos comparar en cuanto a Extremadura, con el equivalente en la distancia de lo que supuso Triana en el Cante con respecto a Andalucía, y así se irá formando este cante con el nombre de JALEO EXTREMEÑO y el aire propio, la cadencia y la acentuación del habla de los gitanos extremeños y sus influencias.

En otras provincias andaluzas, donde tampoco existen cantes propios por SOLEA, tales como JAEN, GRANADA, MALAGA, ALMERIA y HUELVA; creemos que no se mantiene el primitivo ritmo de JALEO, porque la existencia de otros generos de cantes distintos y propios de gran riqueza y entidad, impiden u oscurecen la conservación de este ritmo gitano primitivo o la evolución de los mismos, más elaboradas en otros lugares y su toma de contacto con estas provincias donde sí habían evolucionado, hacen que se pierdan; peligro que indudablemente estaba corriendo el JALEO EXTREMEÑO, ya que nuestros artistas en MADRID practicamente lo cantan y lo graban a ritmo de bulerías, debido a la gran influencia y facilidad en la difusión actual de todos los géneros flamencos.

De esta forma la evolución de este primitivo ritmo, será solemnizándose a SOLEA al igual que el TANGO al solemnizarse y enlentecerse se hace TIENTO; y al aligerarse, al igual que el tango se hace "TANGUILLO" para la chufia y el baile; el JALEO se hace BULERIA para la burla, la chufia, el baile y la fiesta.

Hay eso sí, una diferencia en el tiempo de la evolución de la SOLEA con respecto al TIENTO, ya que éste es mucho más moderno y esto es lógico, debido a que los cantes de bodas gitanas tenían un carácter reservado a estas fiestas y tienen que buscar pronto la salida en la SOLEA; no ocurre así, con el TANGO, cante festero por excelencia y que por tanto no necesita una celebración especial ni reservada.

En cuanto al TANGUILLO Y LA BULERIA; como tienen compás distinto, el tanguillo tiene menor calidad y dificultad y es normalmente considerado género menor y la BULERIA aunque también empezó considerándose como género menor, por su dificultad técnica sobre todo, cobra gran espectacularidad y protagonismo en tiempos modernos.

Las formas del JALEO EXTREMEÑO, recuerdan en parte al tango extremeño y de hecho en la actualidad se cantan letras de unos y de otros indistintamente; si bien sus tercios son menos alargados y con menos riqueza musical. Tienen una especial cadencia-parada en el último tercio, que rompe el ritmo y hace muy difícil su interpretación.

Las letras del JALEO EXTREMEÑO, aunque como hemos dicho las actuales suelen intercambiarse con las del TANGO EXTREMEÑO; suelen hacer referencias a las bodas,

Abreme la puerta Peña
que se ha llevao el tío Joaquín
la flor de las Extremeñas.

y a otros ritos de aparejamiento, como los expositamientos:

Esta noche me exposito
mañana por la mañana
me la llevo a Don Benito

O las fugas, con lamentos o reflexiones al elegir, en la boca de la mocita.-

Ay un encajero
madre yo me voy con él
que tiene mucho dinero.

el pretendiente.- El aire le dice al "samo"
que yo me quedo con la chiquirrinina
que la grande tiene amo.

o de los padres.- Ay que por mi puerta pasó
un gitano canastero
que a mi niña se llevó

Las estrofas suelen ser de tres versos y entre las letras de los mismos, sobre todo entre el penúltimo y el último verso, suelen intercalarse palabras características, tales como "caramba" que aumentan la dificultad en la interpretación sin salirse del compás.

EL TANGO EXTREMEÑO.

Cante autóctono-gitano-extremeño, que parte de un ritmo común al ritmo de TANGOS que es el cante festero por excelencia de los gitanos; es por tanto una rama de uno de los CANTES BÁSICOS GITANOS: LOS TANGOS.

Es un cante acompasado, que se caracteriza y diferencia de las otras familias de TANGOS en su riqueza musical, en su variedad de melismas, en su cadencia lenta alargando mucho algunos de sus tercios y en el cambio de ritmo final parecido al que se produce en el JALEO EXTREMEÑO.

El Tango Extremeño a menudo es mal conocido con el nombre de TANGOS CANASTEROS, sobre todo en Andalucía, quizás porque Andalucía los recibe de la emigración de los gitanos extremeños en las fiestas de ganados preferentemente, y estos normalmente hacían su desplazamiento en caravanas, utilizando caballerías y tardando bastante tiempo en regresar a su asentamiento habitual ya que es lógico que aprovecharan más de una feria antes de retornar y el medio de locomoción es evidente que no era muy rápido.

EL TANGO EXTREMEÑO actual es una mezcla de las diferentes formas que se crean en las distintas localidades extremeñas, preferentemente Tierra de Barros con Almendralejo, Villafranca de los Barros y Santa Marta como principales focos, Zafra con su gran fiesta de ganado, Granja de Torrehermosa y Azuaga, Mérida como paso en su feria chica, la Siberia y la Serena Extremeña etc; y al igual que en la recreación y formación del JALEO EXTREMEÑO su cuerpo definitivo lo toma en la PLAZA ALTA de Badajoz, lugar como hemos dicho anteriormente de gran asentamiento y de gran trasiego gitano.

EL TANGO EXTREMEÑO, antes de que surgiera la figura del Cantao profesional y coetáneamente con él, se cantabay todavía se canta en cualquier fiesta gitana a coro, sobre todo las mocitas y suelen ir haciendo una rueda de parejas en el baile sacándose unos a otros. Las letras suelen ser muy simples, y las estrofas suelen ser de cuatro o tres versos y en estos suele repetir el primero según la forma del Tango y hacen referencia a cualquier episodio, manifestación o gracia del acontecer diario.

Cantando las excelencias del hombre de sus sueños:

Estoy queriendo a un gitano
con los ojos dormilones
con la cara más bonita
que pueden soñar los hombres

Expresando un estado de ánimo, en la espera:

Ni me pinto ni me lavo
ni me pongo colorete
hasta que no venga mi Antonio
de la feria de Alburquerque.

Situaciones chocantes diarias:

Tú que vienes telerando
porque vienes de Madrid
si tú eres de Badajoz
y eso no te pega a tí.

Dudas de enamorado:

Te tengo que preguntar
si cuando me ves te alegras
o te sirve de pesar.

Penas de enamorado:

Debajo de esa farola
me estoy quitando una espina
y hasta el corazón me llora.

Simple filosofía popular:

Está visto y comprobao
que el que bebe vino tinto
está gordo y colorao.

Situaciones de incertidumbre ante la vida:

Toa la noche en la escalera
è sperando el porvenir
y el porvenir que no llega.

Resultados de conflictos y reyertas, marcados por la ley gitana:

Los hijos de la María
se los llevan al Tardón
sólo por una porfía.

O describiendo simplemente la realidad cruda:

Al entrar en la Picuriña
lo primero que se ve
a los gitanos con cueros
y a los niños sin comer.

Estas letras suelen ser por su temática muy expontáneas, y si en el momento caen en gracia, se repiten hasta la saciedad a lo largo de la fiesta y después cualquier portador que la ha aprendido la repite en otra u otras fiestas y así de unos a otros se van incorporando al repertorio popular y general del TANGO EXTREMEÑO.

En muchas finales las letras suelen ligarse al ritmo bien con un: "Ay lerelerele lereleré" (que también suele utilizarse de inicio para templarse) o bien con "Oh! mare, oh! mare "o con" mira prima, mira prima". Las letras suelen ser muy simples.

Existen en algunas discografías poco cuidadas y quizás por la ignorancia de las casas productoras títulos tales como: TANGOS PORTUGUESES, TANGOS DE LA PICURINA, TANGOS DE LA LUNETA, que como decimos se deben muchas veces a la ignorancia y otras a la particular personalidad de algunos artistas tales como el genial Porrina de Badajoz que le gustaba bautizar con títulos distintos los mismos cantes; porque en realidad es el mismo TANGO EXTREMEÑO en alguna de su variedad de formas y que nosotros tenemos recogido hasta seis diferentes.

En Portugal los gitanos cantan los mismos tangos por influencia, pero más rápidos, conservan la forma y el aire y la única diferencia puede extrinsecarse en la distinta pronunciación del lenguaje.

B) CREACIONES PERSONALES DE ESTILOS DE CANTES (PREFERENTEMENTE EL FANDANGO), CREADOS POR CANTAORES EXTREMEÑOS.

1.- LA TARANTA DE PEPE EL MOLINERO.- Creada por José Gallardo "Pepe El Molinero" de Campanario, es una bellísima taranta de superficie, con sonidos rarísimos que recuerdan los cantes de ida y vuelta de los que "El Molinero", fue un consumado maestro, así no en vano fue conocido en su tiempo por "El Rey de las Colombinas" y que para su interpretación necesita una voz limpia y clara, como la que tuvo el cantaor de Campanario.

2.- EL FANDANGO DE PEREZ DE GUZMAN.- Creado por JOSE PEREZ DE GUZMAN Y URZAIZ, terrateniente extremeño de Jerez de los Caballeros, aficionado al cante y a los toros, y que pasa su juventud en Huelva, de donde recoge el aire valiente de su fandango; simplemente aficionado a cantar no llega a grabar este fandango que lo ha inmortalizado pero si lo hicieron unos amigos cantaores, los artistas flamencos: El Cojo de Málaga y M. Centeno.

El Fandango de Perez de Guzman es el resultado por tanto de la mezcla de un fandango valiente con aires de Huelva y la dulzura del acompañamiento del aire "abandolao" de Málaga.

Manuel Yerga, siempre ha mantenido que existen dos estilos de Fandango de Pérez de Guzmán, nosotros creemos que se trata del mismo fandango grabado por artista y tiempo distinto, ya que recibido verbalmente difícilmente es repetible la igualdad en un cante.

También mencionemos que no estamos de acuerdo en absoluto con Miguel Espia y Romualdo Molina, que en el librito homenaje a JUAN VAREA, atribuyen el origen del Fandango de Pérez de Guzmán en el cantaor sevillano Rafael Pareja, ya que con toda seguridad anterior a esa fecha que no especifican ya estaba grabado por El Cojo de Málaga y M. Centeno.

3.- EL FANDANGO DE PORRINA DE BADAJOZ.- Creado por el genial JOSE SALAZAR MOLINA, se fundamenta esencialmente en la particularísima y acaramelada voz de Porrina, que igual rompe sin techo en los altos, que pica en unos inimitables tonos bajos a medio falsete que muy pocos artistas han poseído; por eso el fandango de Porrina de Badajoz es muy difícil de imitar.

De Porrina de Badajoz, cantaor al que en el anterior Congreso dedicamos una ponencia, presentamos una cassette con cantes inéditos al objeto de sufragar un monumento que se inaugurará el día de Reyes 88 en Badajoz; en él se recogen una serie de fandangos de distintos estilos que hablan por sí solos de las etapas de formación y aprendizaje de este artista, preferentemente bebiendo como tantos en "fuente Marchena", hasta conseguir identidad propia.

4.- LOS FANDANGOS DE MANOLO FREGENAL.- Tres estilos distintos de fandangos creados por el cantaor extremeño con formación y devoción sevillana. Manuel Infantes "El Niño de Fregenal", el del cuerpo y la voz de jilguero, que nos dejaría para la historia del cante, dos estilos de fandangos personales, al estilo natural y otro, como su pueblo a un paso entre Badajoz y Huelva, que nosotros denominamos de "Transición" entre el fandango natural y el de Huelva.

Este fandango grabado por el también desaparecido "Pepe Toronjo", hermano y pareja durante muchos años del genial Paco Toronjo, ha sido equivocadamente atribuido a este cantaor choquero y conocido como "El Fandango de Pepe Toronjo", siendo una creación de Manolo Fregenal; y también ha sido grabado en la gran Antología de RCA (nueva) por Manolo Cantarrana con la denominación de Aires de Fregenal en el apartado denominado "Cantes flamencos de la periferia andaluza" que pueden llevar a la confusión a quien no los conociera.

Terminamos diciendo que todos estos cantes, como dije anteriormente, han sido recogidos en la interpretación de los jóvenes valores extremeños, que consiguieron los primeros premios del I CONCURSO NACIONAL DE CANTE EXTREMEÑO que recientemente hemos celebrado, en un disco-albún que titulamos CANTES EXTREMEÑOS, y que ponemos a disposición de todos los aficionados a través de este Congreso.

Extremadura, 20 DE Agosto de 1987

Fdo.- FRANCISCO ZAMBRANO VAZQUEZ.
PRESIDENTE DE LA FEDERACION DE ENTIDADES
FLAMENCAS DE EXTREMADURA. (F.E.F.E.X.)

COMUNICACIONES

En Portugal los gitanos cantan los mismos tangos por influencia de los flamencos, pero el aire y la única diferencia puede atribuirse a la voz del cantante. En Portugal los gitanos cantan los mismos tangos por influencia de los flamencos, pero el aire y la única diferencia puede atribuirse a la voz del cantante.

En Portugal los gitanos cantan los mismos tangos por influencia de los flamencos, pero el aire y la única diferencia puede atribuirse a la voz del cantante.

B) CREACIONES PERSONALES DE ESTILOS DE CANTES, PREFERENTEMENTE EL FANDANGO, CREADOS POR CANTAORES EXTREMEÑOS

1.- LA TARANTA DE PEPE EL MOLINERO.- Creada por José Severo "Pepe El Molinero" de Campanario, es una bellísima taranta de superfiere, con sonos rarísimos que se escuchan en las de las de los que "El Molinero", fue un consumado maestro, así no en vano. Le precedió en su tiempo por "El Rey de las Colombinas" y que para su interpretación necesitaba una voz limpia y clara, como la que tuvo el cantor de Campanario.

2.- EL FANDANGO DE PÉREZ DE GUZMÁN.- Creado por JOSÉ PÉREZ DE GUZMÁN Y URZAIZ, notadamente extremeño de Jerez de los Caballeros, aficionado al canto y a las artes, y que pasa su juventud en Huelva, de donde recoge el aire valiente de su fandango, simplemente aficionado a cantar no llega a grabar este fandango que lo ha immortalizado pero sí lo han grabado unos amigos de los amigos flamencos: El Ojo de Málaga y M. Centeno.

El Fandango de Pérez de Guzmán es el resultado por tanto de la mezcla de un fandango valenciano, los aires de Huelva y la dulzura del acompañamiento del aire "abancado" de Málaga. Manuel Yerga, siempre ha mantenido que existen dos estilos de Fandango de Pérez de Guzmán, nosotros creemos que se trata del mismo fandango grabado por artista y tiempo distinto, ya que realmente verdaderamente difícilmente es repetible la igualdad en un canto.

También mencionamos que no estamos de acuerdo en absoluto con Miguel Enríz y Román Molina, que en el librito homenaje a JUAN VAREA, atribuyen el origen del Fandango de Pérez de Guzmán al cantor sevillano Rafael Pareja, ya que con toda seguridad anterior a esa fecha que no especifican ya estaba grabado por El Ojo de Málaga y M. Centeno.

3.- EL FANDANGO DE PORRINA DE BADAJOZ.- Creado por el genial JOSÉ SALAZAR MOLINA, se fundamenta esencialmente en la particularísima y acarameñada voz de Porrina, que es igual rompe sin fecha en los años, que pica en unos inimitables tonos bajos a medio fañete que muy pocos artistas han poseído, por eso el fandango de Porrina de Badajoz es muy difícil de imitar.

De Porrina de Badajoz, cantor al que en el anterior Congreso dedicamos una ponencia, presentamos una cassette con cantes inéditos al objeto de sufragar un monumento que se inaugurará el día de Reyes 88 en Badajoz, en él se recogen una serie de fandangos de distintos estilos que hablan por sí solos de las etapas de formación y aprendizaje de este artista, preferentemente habiendo como tantos en "Fuente Marchena", hasta conseguir plenitud poética.

4.- LOS FANDANGOS DE MANOLO FREGENAL.- Dos estilos distintos de fandangos creados por el cantor extremeño con formación y desarrollo sevillano, Manuel Infantes "El Niño de Fregenal", el del cuerpo y la voz de Fregenal, que nos lleva por la historia del canto, dos estilos de fandangos personales al estilo najas y más, tanto en Sevilla y en comparsas Badajoz y Huelva, que nosotros denominamos de "Fandango" según la variedad, natural y el de Huelva.

Este Manolo Infantes "El Niño de Fregenal", hermano y pareja durante muchos años con María "La Chica de Fregenal", que nos lleva por la historia del canto, dos estilos de fandangos personales al estilo najas y más, tanto en Sevilla y en comparsas Badajoz y Huelva, que nosotros denominamos de "Fandango" según la variedad, natural y el de Huelva.

XV CONGRESO NACIONAL DE ACTIVIDADES FLAMENCAS

Comunicación: SOLICITUD LLAVE DEL CANTE PARA ANTONIO FERNANDEZ DIAZ "FOSFORITO"

COMUNICACIONES

Comunicante:

Federación de Peñas Flamencas de Madrid

Benalmádena, Octubre 1987

COMUNICACIONES

XV CONGRESO NACIONAL DE ACTIVIDADES FLAMENCAS

Comunicación: SOLICITUD LLAVE DEL CANTE PARA ANTONIO FERNANDEZ DIAZ "FOSFORITO"

Comunicante:

Federación de Peñas Flamencas de Madrid.

Benalmádena, Octubre 1987

XV CONGRESO NACIONAL DE ACTIVIDADES FLAMENCAS

Comunicación: SOLICITUD LLAVE DEL CANTE PARA ANTONIO FERRANDEZ DIAZ "FOSFORITO"

Comunicante:

Federación de Peñas Flamencas de Madrid

Señalada, Octubre 1987

Sres. Congresistas:

La Federación de Peñas Flamencas de Madrid, tiene a bien exponerles en este Congreso, que viene realizando una campaña de recogida de firmas de peñas flamencas legalizadas, flamencólogos, investigadores y críticos del flamenco sobre la consulta siguiente:

Creemos que ha transcurrido el tiempo suficiente como para que la opinión flamenca comience a manifestarse, sobre que determinado cantaor, ha demostrado y demuestra reunir más y mejores cualidades artísticas, para convertirse en el nuevo poseedor de la Llave de Oro del Cante Flamenco.

Los espacios de tiempo transcurridos entre la asignación de pretéritas llaves a cantaores históricos, resultaron tan dilatados, que otras figuras gloriosas del cante, vieron agotarse sus vidas profesionales sin haber tenido oportunidad de optar al mencionado trofeo.

Sabemos que nunca tuvieron opinión previa a la organización para la asignación del trofeo, las sociedades flamencas, encontrándose la afición con el triunfador -siempre de gran valía-premiado por una organización que sin haberlo pretendido rozaba el "yo me lo guiso, yo me lo como" por mor de unas circunstancias limitadas. Pero hoy las circunstancias resultan óptimas, pues todas o casi todas las peñas flamencas nacionales y extranjeras, conocen la existencia y domicilio social de sus hermanas flamencas, como así mismo el de las federaciones donde muchas de ellas se encuentran encuadradas.

Siendo verdad, que es necesaria una organización para la asignación de la Llave de Oro del Cante Flamenco, lo es tanto la advertencia, que no se realizaría nada medianamente decoroso sin conocer la opinión de las asociaciones flamencas de base, motivo que nos ha impulsado a dar esta comunicación en un congreso. Por lo demás la cuestión concurso resultaría más de trámite que de necesidad, pues el cantaor mayoritariamente reconocido, no podría situarse en el riesgo de una noche aciaga, ante unos oponentes de insuficiente historial flamenco.

Nuestra Federación entrega su voto a Antonio Fernández "Fosforito", por creer que es actualmente el cantaor con mayores logros alcanzados a través de su dilatada carrera artística. Por su respeto y formalidad ante el Arte, que tan brillantemente ha paseado por el mundo entero; por su verdad canónica; su sentido del compás, su transmisión emocional y su enorme erudición flamenca. Opinión a contrastar con su enorme discografía y sus muchos ciclos de conferencias.

Esperamos que en este XV Congreso, nuestra comunicación tenga el debido eco, como para iniciar todos la puesta en marcha que nos conduzca a la entrega de un tan digno trofeo, que requiera de nuestra opinión fruto del merecimiento.

Muchas gracias.

P.D.

Disponemos del sí, de numerosas peñas flamencas y nombres de reconocimiento en el mundo flamenco, e instamos a las peñas que lo deseen a dar su beneplácito mediante firma al sin par "Fosforito".

co, e instamos a las peñas que lo deseen a dar su reconocimiento mediante firma al sin par "Festón".
Disponemos del sí, de numerosas peñas flamencas y nombres de reconocimiento en el mundo flamen-

P.D.

Muchas gracias.

opinión fruto del merecimiento.

Esperamos que en este XV Congreso, nuestra comunicación tenga el debido eco, como para iniciar fo-

con su enorme disculpa y sus muchos celos de conferencias.

sentido del compás, su transmisión emocional y su enorme emoción flamenca. Opinión a contrastar
dad ante el Arte, que tan profundamente ha poseído por el mundo entero; por su verdad canónica; su
cantar con mayores logros alcanzados a través de su dilatada carrera artística. Por su respeto y formal-

Nuestra Federación entrega su voto a Antonio Fernández "Festón", por creer que es actualmente el

oponentes de insulente flamenco.

cantar mayoritariamente reconocido, no podría situarse en el rango de una noche aciaga, ante unos
un congreso. Por lo demás la cuestión concierne realmente más de trámite que de necesidad, pues el
ción de las asociaciones flamencas de base, motivo que nos ha impulsado a dar esta comunicación en
menor, lo es tanto la adversidad, que no se realice nada verdaderamente decoroso sin conocer la opi-

Siendo verdad, que es necesaria una organización para la asignación de la Llave de Oro del Cante Fla-

como así mismo el de las federaciones donde muchas de ellas se encuentran encuadradas.

menas nacionales y extranjeras, conocer la existencia y domicilio social de sus hermanas flamencas,
tancias limitadas. Pero hoy las circunstancias resultan óptimas, pues todas o casi todas las peñas fl-

nización que sin haberlo pretendido intaba el "yo me lo guiso, yo me lo como", por mor de unas circuns-

des flamencas, encontrándose la acción con el triunfador, siempre de gran valía-premiado por una orga-

Sabemos que nunca tuvieron opinión previa a la organización para la asignación del trofeo, las socieda-

haber tenido oportunidad de optar al mencionado trofeo.

salieron tan dilatados, que otras figuras gloriosas del cante, vieron agotarse sus vidas profesionales sin
Los espacios de tiempo transcurridos entre la asignación de premios llevés a cantores históricos, re-

artísticas, para convertirse en el nuevo poseedor de la Llave de Oro del Cante Flamenco.

testarse, sobre un determinado cantar, ha demostrado y demuestra reunir más y mejores cualidades

Creemos que ha transcurrido el tiempo suficiente como para que la opinión flamenca comience a mani-

gos, investigadores y críticos del flamenco sobre la consulta siguiente:

que viene realizando una campaña de recogida de firmas de peñas flamencas legalizadas, flamencolo-

La Federación de Peñas Flamencas de Madrid, tiene a bien exponerles en este Congreso.

XV CONGRESO NACIONAL DE ACTIVIDADES FLAMENCAS

Comunicación: EL CANTE POR MALAGUEÑAS

Comunicante:

D. Antonio Cano Martín

Benalmádena, Octubre 1987

En favor del toque y Cante por malagueñas.
Precisamente en Málaga, y organizado por la Casa "Florencia" de Málaga, se celebró en esta
ciudad o caseta, donde en primer lugar, y en la sala de reuniones se celebró un malagueño de fiesta,
que según su toque y cante, se hizo un gran malagueño de fiesta. Cante por malagueñas, ya
está ahí más bien, como unas flores en el viento. Y lo hacen con su toque y cante por
malagueñas ni tampoco con los demás, ya que no se puede hacer por malagueñas.
Yo he recopilado y grabado una cinta, y he recopilado todos los cantos de Málaga, y todos los cantos
con sus Bandas, con sus cantantes, el cual canto, que es Cante por malagueñas y cante por malagueñas.
El toque y cante por malagueñas, que es el toque y cante por malagueñas y cante por malagueñas.
toque ni parecidos.
Si se le hubieran puesto el título "Fiesta Malagueña" o "Fiesta en Málaga", ya estaría todo más
mejor. Los demás Cante Malagueños por artistas de Málaga, están bien de verdad.
Dico que con tal adulteración en su título se hace mucho daño al toque y cante por malagueñas, ya que
toque y cante por malagueñas, cuando quedó perfectamente, quedó en el momento del momento por
esto lo dice un cordón de Fuenteovejuna, que está en Málaga. Un saludo a todos.

El comunicante

P.D.: la caseta la levanté yo personalmente.

XV CONGRESO NACIONAL DE ACTIVIDADES FLAMENCAS

Comunicación: EL CANTE POR MALAGUEÑAS

Comunicante:

D. Antonio Cano Martín

Benalmádena, Octubre 1987

XV CONGRESO NACIONAL DE ACTIVIDADES FLAMENCAS

Comunicación: CANTES DE CONQUISTADORES ANTES DEL V CENTENARIO.

Comunicante:

D. Luis Garrido Nieto

Benalmeduna, Octubre 1987

En favor del toque y Cante por malagueñas.

Precisamente en Málaga, y costado por la Caja Rural Bancaria, ha salido al público, grabada en una cinta o cassette, donde en primer lugar, y en la cara A se escucha un título llamado malagueña de fiesta, que según su toque y cante, no tiene ningún parecido al toque y Cante Flamenco por Malagueñas, se escucha más bien, como unas Bulerías adulteradas, y no tiene nada que ver ni con el toque y cante por malagueñas ni tampoco con los cantes Verdialeros llamados hoy Bandolás.

Yo he recopilado y grabado una cinta, donde explico todos los Cantes de Málaga, e incluso donde llegaron sus Bandolas, con sus influencias, el cual regalo para el Congreso y para todos en general. El toque y cante por Malagueñas, quedó para el apartado de Flamenco, y es imposible introducirle otro toque ni parecido.

Si se le hubiesen puesto el título "Fiestas Malagueñas" o "Fiestas en Málaga", quizás hubiese encajado mejor. Los demás Cantes Malagueños por artistas de Málaga, están bien cantados. Creo que con tal adulteración en su título le hace mucho daño al toque y cante por malagueñas ya que toque y cante por malagueñas, cuando quedó perfeccionado, quedó en el apartado del Flamenco puro. Esto lo dice un cordobés de Puente Genil afincado en Málaga. Un abrazo a todos.

El comunicante

P.D.: la cassette la llevaré yo personalmente.

P.D.: la cassette la llevaré yo personalmente.

El comunicante

Esto lo dice un cordobés de Puente Genil afincado en Málaga. Un soñase a veces.
 toque y canto por malagueños, cuando quedó perfeccionado, quedó en el apartado de flamenco puro
 que con tal abstracción en su título se hace mucho daño al toque y canto por malagueños ya que
 mejor, los demás Cantes Malagueños por artistas de Málaga, están bien cantados.
 Si se le hubiesen puesto al título "Fiestas Malagueñas" o "Fiestas en Málaga", quizás hubiese encajado
 el toque y canto por Malagueñas, quedó para el apartado de flamenco, y es imposible introducirlo
 en sus Bandoles, con sus influencias, el cual regalo para el Congreso y para todos en general.
 Yo he recopilado y grabado una cinta, donde explico todos los Cantes de Málaga, e incluso donde llega
 malagueños en tanto con los cantes verdaderos llamados hoy Bandoles.
 escucha más bien, como estas Buenas Noches, y no tiene nada que ver ni con el toque y canto por
 que según su toque y canto, no tiene ningún parecido al toque y Cante Flamenco por Malagueñas, se
 ointa a cassette, donde en primer lugar, y en la cara A se escucha un título llamado malagueña de fiesta,
 Precisamente en Málaga, y costado por la Casa Rural Barcana, ha salido al público, grabada en una
 En favor del toque y Cante por malagueños.

XV CONGRESO NACIONAL DE ACTIVIDADES FLAMENCAS

Comunicación: CANTES DE CONQUISTADORES ANTES DEL V CENTENARIO.

Comunicante:

D. Luis Garrido Nieto

Benalmádena, Octubre 1987

El título de esta comunicación se hace después de analizar rigurosamente el alcance de la obra literaria de FELIX GRANDE, un autor suficientemente conocido en la familia flamenca y que sin embargo apenas aparece en público para explicarnos sus averiguaciones.

Evidentemente, son muchos los autores que pueden enriquecer el simbolismo de esta comunicación. A partir de Tangos -quizá también jaleos extremeños, ponencia que presenta a este Congreso el doctor Francisco Zambrano- los cantes de Ida y Vuelta, como su nombre indica, pudieron ser estilos heterodoxos del flamenco antiguo que marchó y volvió, sin apenas dejar raíces allá, ni conseguir luego suficiente respeto acá. En la pag. 87 del libro CANTE Y BAILE FLAMENCO escrito por Domingo Manfredi, la rama izquierda del árbol genealógico del flamenco que allí se ilustra, sirvió de base a la Ponencia CANTES DE CONQUISTADORES ANTES DEL V CENTENARIO que esta Comunicación sobre sugerencias de Felix Grande intenta puntualizar sin dogmatizar porque toda investigación está en permanente proceso de actualización: si son los Tangos la raíz del **jondo**, y los cantes de Ida y Vuelta pudieron nacer por Tangos, estamos en el primitivismo más homologado sin apenas haberlo señalado. ¿Pero quiénes cantaron aquello por primera vez? Tuvieron que ser gente perseguida a juzgar por la tragedia o melancolía de sus letras en archivos de Indias. Tras la navegación a velas hubo que fletar naves más pesadas para transportar el oro del Descubrimiento, y aquellas gigantescas galeras tuvieron que ser servidas por remeros condenados: **gitanos probablemente** según muestra fuentes consultadas a partir de Felix Grande.

En un trabajo sobre Antropología de la Medicina, el psiquiatra Felipe Reyero, descubre que **los gitanos trajeron de Indias las primeras adormideras para mejor cantar sus marginaciones mientras remaban en galeras**. El eurodiputado Juan de Dios Ramírez, en su libro VIDA GITANA, justifica que **algunos gitanos fueron contratados para entretener en las travesías poscolombinas o ser ajusticiados por el Santo Oficio**. Si tenemos entonces la evidencia histórica de que eran gitanos la tropa tercer mundista de aquellos colonizadores de América, el nexo del canto jondo es fácil de descubrir a poco se investigue como hizo Felix Grande.

Pero en esta línea han investigado muchos otros. En 1835, vino a Málaga un inglés vendedor de Biblias y escribió un libro después de investigar el tema: **Los Zincali**, que probablemente sea el estudio más objetivo de **los gitanos en España**: seguramente este inglés levantó el primer avispero flamenco y por ello muchos le ignoran, pues bien, entre este autor extranjero llamado George Borrow, ya fallecido, y el autor extremeño afortunadamente vivo, Felix Grande, coartada para nuestra comunicación, hay como un hilo conductor que lleva desde los cantes por galeras **cuyos eslabones saqueó Draké** -según Borrow- hasta **el flamenco en el Teatro Real** que grabó experimentalmente El Lebrijano antes de comenzar de la mano de Felix Grande a buscar orígenes del flamenco perseguido.

De otras derivaciones, como la orquesta Andalusí, no vamos a tratar, porque para peinetas las de Martirio, aunque todo merece un respeto en el contexto de un Congreso Nacional de Actividades Flamencas. En esta línea de investigaciones y/o experimentaciones, en la revista Candil, Norma González, publicó hace tiempo una hipótesis de trabajo sobre el apelativo **flamenco** que, en síntesis. Analizaba el fenómeno de afición e interpretación a partir de una compañía de gitanos que lucharon en Europa contratados dentro de los Tercios de Flandes: aquellos hipotecados gitanos forzosamente milicianos, al regresar a Andalucía, comenzó a denominárseles **flamencos**.

Posterior a este comentario de la revista editada en Jaén y a la que la afición tanto debe como vehículo cultural propio y buzón intercongresos, el domingo 29 de Enero de 1984, en "El País", el antropólogo Tomás Calvo, expone textualmente que **la siempre latente discriminación racial más hostiles y donde, por ello, converge una parte de la agresividad importada...** Al margen del carácter dulzón de los cantes de Ida y Vuelta, la hostilidad con la que los remeros gitanos eran despedidos en los puertos españoles, sirvió de base para las más soterradas hostilidades de un pueblo que, siendo tradicionalmente más sumiso que el payo, en galeras, a veces, cantaba odiando. Y de ésta constatación surgió la idea de grabar PERSECUCION con Félix Grande como piloto. Pero aquella gangrena que surgió en el siglo XIV la mantiene el pueblo gitano cuando va a iniciarse el XXI: Mario Maya, el bailarín actualmente quizá más profundo, con su espectáculo **Ay Jondo** ha llenado el Carnegie Hall de Nueva York, porque conectó con la hipocresía USA del más disimulado racismo, recordándoles con su espectáculo gitano que el pecado era compartido por otros payos y no precisamente contra el Harlem. **Ay Jondo** es un libreto exportable y durante su representación una voz en off lee las pragmáticas de Felipe IV que fechada el 8 de Marzo de 1633 manda a los gitanos que huyan a América como marineros de ínfima categoría, o queden en mazmorras del Reino.

Dentro del flamenco, los gitanos, salvo si pertenecen al **getho cantaor de Jerez**, suelen ser tratados más o menos bien sólo cuando llegan a ser figuras. Se les perdona casi todo a Turroneiro, Lebrijano, Camaron, etc. Algunos aficionados payos les tratan igual que los norteamericanos consideran a sus negros cuando se llaman Duke Ellington, Louis Armstrong, Tina Turner, o Stevie Wonder; pero, habría que evitar esta constante de algunos señoritos -españoles o norteamericanos- de tratar a **sus gitanos**, y a **sus negros**, como estimables histriones que cantan y bailan como nadie. Félix Grande, aparte de haber investigado cordialmente la presencia gitana en los cantes por galeras, en todos sus escritos consultados para documentar esta comunicación para la ponencia "Cantes de Conquistadores antes del V Centenario", demuestra un sincero orgullo de payo por haber entendido el duende gitano que se expresa con el arte flamenco.

En la mayoría de las conclusiones de nuestros XIV Congresos Nacionales de Actividades Flamencas, el tema de los gitanos -al margen de la coartada de hoy por los cantes de Ida y Vuelta- por razones obvias, ha merecido siempre la atención de alguna ponencia, comunicación, o debate; incluso durante el celebrado el año pasado en Hospitalet, Antonio Mata, presentó una moción de censura a la conferencia de Paco Vallecillo, haciendo constar en acta textualmente que **en dos ocasiones** -el representante flamenco de la Junta de Andalucía- **indicó que los gitanos habían sido decisivos en la formación del flamenco, teoría completamente opuesta a la mía** -decía Mata-, **de que el cante es exclusivamente creado por Andalucía, los andaluces, y lo andaluz** (sic.).

Con estas posiciones encontradas es natural que en esta comunicación sobre la aportación gitana en los cantes de Ida y Vuelta, no queramos provocar la ira de nadie, y sólo pretendamos invitar a todos los congresistas para profundizar juntos con **Felix Grande, autor de letras flamencas para cantes de Ida y Vuelta**.

Porque lo pretendido como apoyatura de la ponencia titulada CANTES DE CONQUISTADORES ANTES DEL V CENTENARIO, lo que intentamos comunicar al respecto, es la grata compañía pese a la obligatoriedad del destino, que en la colonización de América pudieron tener cierto colectivo de gitanos hasta la

fecha muy poco estudiados por el elitismo racista de los primeros cronistas de Indias que estaban de alguna manera emparentados con el poder inquisitorial entonces reinante y contrario a todo positivismo gitano. Para un Congreso Nacional de Actividades Flamencas, la rigurosidad exigida no nos permite mayores reflexiones, pero si puede apuntarse brevemente que convendría racionalizar para mayor seriedad del tema. Los cantes de Ida y Vuelta son un patrimonio que merecen en el marco de los actos convocados por el V Centenario, alguna investigación inédita, que desdramatice convencionalismos flamencos, y que consulte a partir de los estudios de Félix Grande sobre las claves gitanas que fueron y volvieron del Nuevo Mundo. Son muchos los documentos que Félix Grande podría aportar en este sentido. No basta con haber escuchado aquel disco grabado en 1976 donde en su cara A empieza un Canto Anónimo, al que sigue el celebre movimiento **Libres como el Aire**, después Bulerías, Tientos, y Romances, para acabar con otros Tientos titulados FINALES DEL SIGLO XV que son, a nuestro juicio, un apunte sobresaliente e insólito sobre la historia del flamenco en su telúrica transmisión gitana, muy difícil de contradecir documentalmente.

Si los cantes de Ida y Vuelta tienen su fundamento en Tangos como la expresión más antigua del flamenco, y los cantes por galeras, las tarantas, la Toná, la siguiiya, y la caravana, son la patente gitana de la primera transmisión flamenca que derivará en guajiras, milongas, colombianas, etc. puede apostarse con reservas pero dignidad analítica que, el mosaico que aglutinó los cantes de Ida y Vuelta, son algo demasiado serio para continuar subestimándolos por el capricho de algunos aficionados que opinan que el flamenco empezó con los discos de pizarra. Las bulerías no han sido quizá más que la comercialización del canto gitano. Igual que el cante por petenera ha podido ser como la celda de su inquisición familiar. Pero no estamos tratando sobre etiquetas, porque el flamenco es una evolución permanente donde el duende suele pellizcar en la esquina que menos se pueda imaginar. Los negros aman el **spitual** porque les recuerda las travesías como esclavos desde Africa. Si la afición ayudara a los cantaores gitanos para remover sus raíces, su propia cultura de pueblo flamenco afloraría con sus cromosomas perseguidos en los cantes de Ida y Vuelta. Lo que ocurre es que los palos estos no están lo suficientemente ahondados como para que la afición más exigente los reclame. Sin embargo en sus versiones originales los cantes de Ida y Vuelta, por las razones que Félix Grande nos sugiere, debieron ser de los más serio del flamenco. Entre los cantes por galeras y la habanera hay un puente de guitarra y sentimiento que convendría actualizar para mayor riqueza del arte flamenco. El escritor payo Felix Grande ha traspasado al cantaor gitano Juan Peña la inquietud por aquellas preguntas de los cantes por galeras. Cuando la afición aplaude al Lebrijano con la orquesta árabe de telonera, está asistiendo a un experimento de búsqueda de raíces porque no se ha sabido profundizar en los cantes de ida y Vuelta; sin embargo, como apunta Felix Grande, el complejo de **pureza de sangre** es una voz maniatada; esos cantes que fueron y volvieron de América y que alguna afición no contrata y mucho menos promociona, son como grilletas en las cuerdas del cante flamenco gitano; aquellas derivaciones de tangos que hoy no se escuchan porque en el siglo XIV no había cuarto de los cabales, son la genética secreta del primer flamenco del alma:

dejame volver a puerto
sin pagar con más sudores
por haberte querido tanto
y no darles razones

L.G. Nieto
SOCIOLOGO

lucha muy poco estudiados por el elitismo tacito de los primeros cineastas de Indias que estaban de al-
 guna manera emparentados con el poder industrial; entonces reflexivo y cotidiano a los dos últimos. Si-
 tano. Para un Congreso Nacional de Actividades Flamenecas, la comunidad exige no nos permita mis-
 yores reflexiones, pero si puede aglutinar previamente que convendría racionalizar para mayor seriedad
 del tema. Los cantos de ida y Vuelta son un patrimonio que merecen en el marco de los actos convoca-
 dos por el V Centenario, alguna investigación inédita, que desdramatice convencionalismos flamenecos,
 y que consulte a parte de los estudios de Félix Grande sobre las claves gitanas que fueron y volveron del
 Nuevo Mundo. Son muchos los documentos que Félix Grande podría aportar en este sentido. No basta
 con haber escuchado aquel disco grabado en 1976 donde en su cara A empieza un Canto Andantino, al
 que sigue el célebre movimiento Libres como el Aire, después Bulerías, Tientos, y Romances, para
 acabar con otros Tientos titulados FINALES DEL SIGLO XV que son, a nuestro juicio, un apunte sobre-
 niente e insólito sobre la historia del flamenco en su auténtica transmisión gitana, muy difícil de contradecir
 documentalmente.

Si los cantos de ida y Vuelta tienen su fundamento en Tangos como la expresión más antigua del fla-
 menco, y los cantos por galeas, las tarterías, la Tuna, la siguiriya, y la caravana, son la patente gitana de
 la primera transmisión flamenca que derivó en guajiras, milongas, colombianas, etc. Que de apócrifos
 con reservas pero dignidad analítica que, el mosaico que aglutinó los cantos de ida y Vuelta, son algo de-
 masado serio para continuar subestimándolos por el capricho de algunas aficiones que opinan que
 el flamenco empezó con los discos de gitarra. Las bulerías no han sido quizá más que la comercializa-
 ción del canto gitano. Igual que el canto por petenera ha podido ser como la celda de su inclusión la-
 miliar. Pero no estamos tratando sobre etimologías, porque el flamenco es una evolución permanente don-
 de el mundo suele pelizarse en la espina que menos se pueda imaginar. Los negros aman el aguilal
 porque les recuerda las travesías como esclavos desde África. Si la afición ayuda a los cantores gita-
 nos para renovar sus raíces, su propia cultura de pueblo flamenca afloraba con sus cromosomas perse-
 guidos en los cantos de ida y Vuelta. Lo que ocurre es que los países estos no están lo suficientemente
 abonados como para que la afición más exigente los reclame. Sin embargo en sus versiones originales
 los cantos de ida y Vuelta, por las razones que Félix Grande nos sugiere, debieron ser de los más serios
 del flamenco. Entre los cantos por galeas y la habanera hay un puente de guitarra y sentimiento que
 convendría actualizar para mayor riqueza del arte flamenca. El escritor payo Félix Grande ha traspaado
 al cantor gitano Juan Peña la inquietud por aquellas preguntas de los cantos por galeas. Cuando la afi-
 ción aglutina al lebaniego con la orquesta árabe de jóners, está asistiendo a un experimento de bus-
 queda de raíces porque no se ha sabido profundizar en los cantos de ida y Vuelta, sin embargo, como
 apunta Félix Grande, el complejo de pureza de sangre es una voz manipulada; esos cantos que fueron y
 volvieron de América y que alguna afición no controla y mucho menos promociona, son como engriles
 en las cuerdas del canto flamenca gitano; aquellas derivaciones de tangos que hoy no se escuchan por-
 que en el siglo XIV no había cuando de los capataes, son la genética secreta del primer flamenco del alma.

dejame volver a pueblo
 sin pagar con más bulerías
 por haberte querido tanto
 y no dadas razones

L.G. Nieto
 socoroco

XV CONGRESO NACIONAL DE ACTIVIDADES FLAMENCAS

Comunicación: ¿HEMOS LLEGADO AL FINAL DE UNA EPOCA?
BUSQUEMOS LA PUERTA; EL FLAMENCO CONTINUA.

Comunicante:

D. Agustín Gómez

Benalmádena, Octubre 1987

XV CONGRESO NACIONAL DE ACTIVIDADES FLAMENCAS

Comunicación: ¿HEMOS LLEGADO AL FINAL DE UNA EPOCA?
BUSQUEMOS LA PUERTA; EL FLAMENCO CONTINUA.

Comunicante:

D. Agustín Gómez

Benalmádena, Octubre 1987

Las "llaves del cante" no se han transmitido por herencia; han representado a sus respectivas épocas. La primera se otorgó en un reservado café cantante al Nitri. Representó la época del "Café Cantante", valorando el cante familiar e íntimo.

La segunda se otorgó en un teatro de carácter empresarial a Manuel Vallejo. Representó la época "Teatral", valorando en ella el divismo.

La tercera se otorgó en un concurso organizado por un Ayuntamiento a Antonio Mairena. Representa la época de concursos y festivales, valorando en ella su aspecto cultural.

Esta última época se prolonga y repite a sí misma, por lo que no procede todavía adjudicar nueva "llave". Los concursos y festivales exageran sus características. No hay proporción entre sus intereses económicos y el público capaz de satisfacerlos. Es éste su mayor síntoma de decadencia. ¿Hasta cuándo? Nuestro reto es buscar una salida a esta época que sea puerta de otra más consecuente con las necesidades de un flamenco natural.

Más que en ninguna otra época, el trofeo "llave del cante" ha preocupado en la nuestra, no sólo al fallecimiento de Antonio Mairena sino antes incluso. Recuérdese la polémica que suscitó en aquel lejano congreso de La Unión (Murcia). Mi postura en aquella ocasión fue defender su carácter vitalicio frente a quienes querían ponerlo en juego cada ocho años. Desaparecido físicamente Antonio Mairena, he manifestado siempre que no debemos empeñarnos en adjudicar de nuevo el trofeo máximo porque nuestra época no necesita más santones oficializados. Que cada cual venere al que estime oportuno. Es la mínima libertad que reclama una afición con motivos para sentirse mayor de edad y con información suficiente sobre los gustos estéticos. Cualquier procedimiento de canonización tendrá carácter partidista, y su logro, una imposición a la mayoría. Creo que siempre ha sido así, pero nunca la afición ha tenido tanta capacidad de expresión y protesta. Esa capacidad de expresión nos llevaría a una atomización de llaves, cerrojos y candados.

Una gran mayoría de preocupados por el tema han manifestado que no es oportuno pensar en nueva "llave del cante" porque no hay nadie merecedor de tal distinción, por comparación con Antonio Mairena. Casi siempre que se habla de nueva "llave" aparecen los términos "sucesión", "herencia", "continuidad"... Pienso que no se trata de heredar o continuar, con más o menos dignidad, a quien anteriormente ostentó tal honor, sino de representar a una época. Y es porque ésta sigue representada por Antonio Mairena, porque no ha cambiado en su esencia, por lo que no necesita de otro representante.

Sí, cada "llave del cante" ha representado una época. Recordemos la del Nitri. Dicen que tuvo el Nitri por maestro al Fillo y de oponente, rey a su vez del "Café cantante", a Silverio, pero es el Nitri quien aparece en la fotografía con la "llave". Parece una reivindicación de lo particular, de la élite flamenca, frente a lo popular y generalizado. La "llave" es recibida por el Nitri en un Café cantante de manos de un grupo de entendidos, chaneladores o cabales. No sabemos si hubo discusión u otros candidatos. Es la historia la que nos ha dado servido el trofeo sin más dato que la fotografía y lo hemos aceptado por el valor de la imagen. En cualquier caso, la primera "llave del cante" simboliza una época hermética coexistente con el "Café cantante" que, desde nuestra perspectiva, se sublima frente a éste.

El campo de manifestación flamenca, de comunicación o divulgación, va paulatina y progresivamente pasando del Café al Teatro. Al margen siempre quedará un flamenco sumergido o conservado en estado de pureza, no contaminado por los públicos y sus exigencias, pero casi no cuenta para la historia, esa gran luminaria que deja estela con letra impresa. Se ha dicho de Chacón que vistió al flamenco de smokin o que ha sido la máxima expresión del flamenco en el Teatro. No fue así, Blas Vega nos demuestra que, si bien tuvo una gran actividad en el Café, fundamentalmente fue cantaor de cuarto, de élite. Sin embargo fue tal su perfección estética, su celebridad y magisterio que se situó a la altura de un Gayarre. La asociación viene dada por nuestro complejo de inferioridad, ese complejo que nos hace infravalorarnos como flamencos y de no estimarnos si no estamos a la altura divulgativa de otros géneros más representativos en un sentido general. Es lo que nos hace hablar de la "ópera flamenca", de un "flamenco pop"; de equiparar a Chacón con Gayarre, a Marchena con Carlos Gardel, y si no seguimos en este momento con parangones es precisamente por la atomización del divismo que nos lo haría muy variado y caprichoso. (En un producto discográfico de uno de nuestros flamencos de vanguardia se ha asociado la memoria de la Niña de los Peines a Mahalia Jackson).

La época teatral ofreció la "llave del cante" a Manuel Vallejo. No fue Chacón, sino los chaconianos quienes se manifestaron decididamente en el Teatro, y Vallejo daba la máxima calidad lírica que el Teatro requería. Puede asegurarse que Vallejo fue un cantaor general: pero cuando se le recuerda por lo más característico se habla de su bella aria, las granaínas y media granaína, acaso por ser lo más lírico y teatral. Obsérvese que Vallejo no encarna los valores que suponemos al Nitri; es, simplemente, el más representativo de su época teatral.

De la manifestación teatral, el flamenco pasa a nuestra época que hemos llamado de concursos y festivales. Si antes las "llaves" se dieron en el reservado del Café y en el Teatro de sentido empresarial, ahora se da en un concurso organizado por un Ayuntamiento con sentido cultural; es lo que corresponde. El espectáculo flamenco, sustancialmente, no ha tenido todavía otra transferencia; seguimos con los concursos y festivales. Poco importa que éstos sean en corrales o en polideportivos y plazas de toros; su espíritu es el mismo. No vislumbramos siquiera cambio de época, aun sabiendo que éste ha de producirse lenta y progresivamente. Desde el año 56 hasta el 62 hubo un plazo de afirmación y definición. ¿Hacia dónde vamos ahora? ¿al flamenco en el cemento de los estadios y la mayor ampliación megafónica para dar satisfacción, no a la divulgación y cultivo del género, sino a los intereses económicos que el propio género o su manifestación desarrolla? En la medida que exageramos y salimos de nuestras propias casillas, entramos en su decadencia; no lo dudemos. Estamos sacando el género flamenco de sus casillas. No lo puede pagar su público. Otros géneros llamados pop, rok o folk son pagados por sus públicos; el nuestro, no, es pagado por los impuestos.

Quienes trabajamos por la divulgación del flamenco, desde el artista hasta el periodista o radiofonista, pasando por organizadores altruistas, apreciamos cada vez más al artista por lo que cobra al tiempo que disminuye el paso por la taquilla. Multiplicamos el número de concursos y festivales al tiempo que los hacemos cada vez más deficitarios. Pagan los impuestos. Algún día nos dirán que ya está bien, pues hasta los impuestos hay que hacerlos rentables. Si los impuestos pagan en concepto de cultura, de política o de sociología, búsqueda de la propia identidad del pueblo, desarrollo de sensibilidad o gusto estético..., algún día tendremos que rendir cuentas. ¿Responderemos satisfactoriamente? De momento estamos viendo que, efectivamente, algunos suben a un gran nivel económico gracias a Dios y a los impuestos, no a la taquilla.

Urge hacer balance, examen de conciencia. Y lo tenemos que hacer nosotros, los flamencos en cualquiera de nuestras actividades, desde cualquiera de nuestras responsabilidades. Tenemos que darnos una respuesta. ¿Vale la pena seguir así? ¿Hemos llegado a la decadencia de esta manera de manifestar o cultivar el género? la decadencia se produce siempre en el cultivo de cualquier arte cuando los intereses económicos exceden y no se corresponden con los demás; sí, el dinero corrompe. Si es así tenemos que

ver la manera de ir cambiando, de buscar una salida o una alternativa. Si es acertada tendrá éxito por sí misma como lo tuvo en su tiempo ésta que nos estamos temiendo llega a su final, como llegó a su final el café cantante y el teatro flamenco. El momento actual es mucho más grave que aquellos tránsitos. ¿Quién canta hoy si no es en un acto organizado con citación previa? Aquel cante a los amigos se ha perdido. Creímos sustituir el cuarto pagado del señorito por las actuales peñas flamencas, criadero de cantaores y de amistad flamenca. ¿Quién se atreve a cantar, quién quiere cantar en una peña si ésta no se constituye en público organizado? En la peña no se hace el aprendizaje, si acaso, en la casa y en el cuarto de baño casi de manera vergonzante con la cassette o el disco. Dejemos la flamencología para los flamencólogos, dejemos sus discusiones bizantinas. Nuestros congresos fueron primero de "organizadores de concursos y festivales flamencos"; hoy, de "actividades flamencas". Nuestra preocupación, entonces, es qué hacer con el flamenco para que se cultive en las mejores condiciones. Las fórmulas de ayer ya no son válidas hoy, aunque mucho cuidado en caer por la dinámica de la moda general. El flamenco tiene otras claves más humanas e incluso espirituales. Antes que al ritmo de la técnica, hemos de acogernos al ritmo del espíritu.

Este mismo año parece que se ha encontrado una fórmula: Señalar a cada artista del cartel unos cantes concretos. Es muy duro señalar y obligar al artista lo que tiene que hacer, y aun cuando se consigue, se entra en una contradicción; el arte es libre. Se ha dicho siempre como máxima flamenca que es de mala educación pedir cante al cantaor, cosa por otra parte de cajón; el "encargo" es un obstáculo siempre para la creación artística. Las voces y las gargantas, por otra parte, no están siempre en las mismas condiciones para hacer unos cantes u otros. Es una tiranía tremenda exigir unos determinados cantes, cuando ya se exige lugar y hora. No enfriemos más todavía la mecánica del festival y el concurso. Pero en fin, de lo que se trata es de buscar fórmulas de manifestación, divulgación y, sobre todo, de cultivo. Sigamos probando, busquemos un remedio o salida a esta situación que empieza a ser caótica. A nosotros que presumimos de actividades flamencas nos corresponde.

Comunicación:

"LETRAS" Y ALGUNAS DISONANTES.

Comunicante:

D. José Márquez Cabello.

Señalmádena, Octubre 1987

XV CONGRESO NACIONAL DE ACTIVIDADES FLAMENCAS

Comunicación:

"LETRAS" Y ALGUNAS DISONANTES.

Comunicante:

D. José Márquez Cabello.

Benalmádena, Octubre 1987

Y al 3x4:

Cantado:

Que gozas en mi agonía
tienes tan malas entrañas,
que gozas en mi agonía,
pero el día ha de venir
que libres gotas de sangre
acordándote de mí...

Pero cuando el zángano de P. Genil tomó carácter de Cante bueno fue al recogerlo el nativo Antonio Fernández "FOSFORITO" y llevarlo a su repertorio. Hoy lo cantan muchos bajo el patrón marcado por el cantautor puentense, con ese su sello de pozo.

Cantado: Nazareno o, de La Puente...

También canta bien el zángano el pontanés Pedro Lavado, pero cuando lo grabó en el disco "Café de Chinitas" se dejó "deci": Me gusta Mi Mariquillo... O sea:

Cantado: "Me gusta mi Mariquillo - 1ª y 3ª

con el pelo alborotao,
la falda por las rodillas
el relajo encarnao
del color de sus mejillas..."

XV CONGRESO NACIONAL DE ACTIVIDADES FLAMENCAS

Comunicación: "LETRAS" Y ALGUNAS DISONANCIAS.

Comunicante:

D. José Márquez Cabello.

Benalmádena, Octubre 1987

Posiblemente los Cantes del sur de Córdoba: Puente Genil, Lucena, Cabra, etc., tengan su ascendencia en los verdiales de Málaga. El tratadista Luque Navajas, apostilla en su libro MALAGA EN EL CANTE que se originaron en aquellas zonas llevados por los famosos arrieros, llegados desde siglos atrás regularmente, hasta Loja, Archidona, Cuevas de S. Marcos, Cuevas Bajas, Rute, Antequera, Puente Genil, Lucena, Cabra... "Y junto con las frutas y otros productos agrícolas portaban el bizarro estilo de los cantes veleños".

Desde luego en los toques son inconfundiblemente parecidos, tanto al 3x4 como al 3x8; igual al rítmico "cha-ca-chá-cha-ca-ch-á-cha-chá" como al moderado "tarará-tarará-ta-tá".

O sea, verdial 3x8:

Cantado: Atravesando los montes
salí de Málaga un día.
atravesando los montes
y oí una voz que decía:
Chiquillo, no me conoces,
tanto como me querías...

Y al 3x4:

Cantado: Que gozas en mi agonía
tienes tan malas entrañas,
que gozas en mi agonía;
pero el día ha de venir
que llores gotas de sangre
acordándote de mí...

Pero cuando el zángano de P. Genil tomó carácter de Cante bueno fue al recogerlo el nativo Antonio Fernández "FOSFORITO" y llevarlo a su repertorio. Hoy lo cantan muchos bajo el patrón marcado por el cantaor puentense, con ese su sello de pozo.

Cantado: Nazareno o, de La Puente...

También canta bien el zángano el pontanés Pedro Lavado, pero cuando lo grabó en el disco "Café de Chinitas" se dejó "decf": Me gusta MI Mariquilla... O sea:

Cantado: "Me gusta **mi** Mariquilla - 1º y 3º
con el pelo alborotao,
la falda por las rodillas
el refajo encarnao
del color de sus mejillas..."

Todo está bien menos eso de **mí**, porque el hortelano es muy amante y celoso de lo suyo. Así aconteció que en la primera ocasión me dijo uno de la Ribera Baja "Eso no va bien con nosotros. Debió haber "dicho" **la**; "Me gusta **la** Mariquilla..."; una Mariquilla cualquiera, no la de uno: su novia, su mujer o su hermana. ¡Que leche! dígaselo a Perico...

Así se lo comuniqué a Lavado, y me arguyó: ¿Y ya que coño se puede hacer?. Pero otra vez recuerdo que Pedro me pidió unos cuantos zánganos inéditos y le dí el del "Forraje al guarro", y el del rucho, Este:

Cantado: Te pusiste colorá
cuando el rucho te solté - 1º y 3º
y rábano que lavabas
le estropeabas la pié
tú sabrías qué pensabas...

Y va y me dice: Esto tengo que "hacerlo" acompaña de sus ademanes propios. (Y se ponía de manera que estuviera lavando el rábano). Eso no, hombre; eso no puede hacerse en todas partes...le dije Sobre esto del zángano del rábano y el rucho, me paso una cosa curiosa cuando la 3ª Semana de Estudios Flamencos en la Casa de Cultura, con una estupenda periodista treintañera que vino de Madrid con don Alcadio Larren.

Una vez terminé de canturrear: en una charla "Cuando el rucho te solté... se viene para mi dicha señorita, y me espeta: Usted no tendría inconveniente en venirse conmigo a un rinconcito de aquí y procurar meterme en el cuerpo eso del rábano ¿no?.

— ¿Que le meta...? - le contesté un poco confuso ¿El rábano, dice?...

— Hombre, en las entendederas, se entiende, para yo luego poderlo explicar en mis crónicas...

— Ah, eso ya es otra cosa... Pues mire "soltar el rucho" es declararse el mozo a la moza en tanto ella cumple su misión de lavar los rábanos en la acequia, quitando a los tubérculos la tierra hecha barro adherida a las raíces:

Cerciorada y retirada, a poco rato un conocido de estos trajines, me dice: ¿Qué quería esa gachí, contigo?...

— Pues... que le metiera en el cuerpo lo del rábano...

— Y ¿no ha tenío a otro más joven que tú que escoger?...

— A lo mejor le he gustao sin mirarse en los años... Y, largándome - lo dejé con sus dudas y su envidia...

Y ahora me place traer a colación otra cosilla a tenor de mi reciente artículo en el núm. de CANDIL "Monográfico de Fosforito". Tal habrán visto muchos, hablo de cuando A. Fernández me pidió unas "letras" para grabarlas. Yo le dí seis o siete, y a la primera que echó vista, una seguriya, la siguiente:

Cantado: La noche y el día
me pasé llorando
pa qué de nuevo tu querer y el mío
remienden su daño.

Y me encasqueta: "No te parece que esto de remienden, estaría mejor remedien. Y yo le argüi: Me parece que está mejó de aquí a Pekín. Y así lo grabó. Un allegado mío, cuando ha leído "Candil" me ha zampado: "Oye, esto ¿no crees que te favorece poco, y en cambio realzas a tu paisano?. Yo me desahugué: Bueno y qué. Yo digo la verdad escueta y realzo la calidad de poeta que también tiene, porque es de tierra de poetas. Y que siempre he dicho que al pan, pan, y a Dios lo que es de El, y al otro lo que es suyo. Y ahora reciente, leerían por el "Sur" que en el Concurso de Verdiales de la Cámara de Comercio, me fueron concedidos dos premios el 1º y el 2º. Poco después me preguntó un curioso: ¿Como te apañas pa jase esas letras tan apañas. Y yo le contesté: Muy sencillo: que las compongo cantando, y así no faltan los acentos gramaticales o prosódicos y van en donde justamente deben de ir. Ejemplo:

En la Cala hay una fiesta...

Cantado: Pero te sobra el salero
bonita sé que no eres,
pero te sobre el salero
a tu cuerpo tan serrano
por el que de pena muero;
por el que de pena muero...

Asimismo me es grato revisar ante ustedes lo que hizo conmigo el profesor-cantaor Sr. Arrebola. Editó un libro titulado LOS CANTES PREFLAMENCOS... y se entretuvo en copiar un artículo mío de la Revista "FLAMENCO" de Ceuta sobre Juan Breva, y lo insertó en tal libro sin consultarme ni comunicarme nada; ni más nota en "cita de fuentes". Yo me conformé con escribirle una "carta abierta" en "Sur" para conocimiento de la afición entera.

Pero es que después, personas que saben me han dicho que aun podía demandarle a los tribunales por apropiación indebida de la propiedad intelectual y que le costaría un perraje. Pero yo al poco tiempo de mi Carta me lo encontré en el Teatro Alameda, y al expresar "¿Pelillos a la mar?", yo le constesté igualmente: pelillos a la mar, y ya no me vuelvo atrás, ni le reclamo ná, ni ná... Pero lo que me parece mentira cómo este, todo un señor profesor, llegó a cometer semejante falta en el aspecto de "robo intelectual", sabiendo -creo- que soy miembro de la S.G.A.E. hace un pilón de años.

¿A ustedes qué os parece; lo llevo a reclamo o lo dejo a merced de su sino y que Dios reparta suertes?... Aunque con todo, lo que peor me sabe es que me prometió una cassette con "cuarteras" y se ha hecho el longui y me tiene aún esperando.

¿Qué dicen ustedes, le llamo a careo, o lo dejo tranquilo...?

A vosotros, apreciados amigos, a quienes os considero con alguna autoridad en nuestro mundillo, os propongo si debo exigirle responsabilidades a este ser desmandado aunque también "miembro de la familia", o dejarlo que por sí sea quien recapacite su postura y que no vuelva a reincidir ni por pienso, ya que es cosa que puede irle muy desfavorablemente a su identidad "o fachenda". Gracias por escucharme. He dicho.

(Miembro de las peñas "Juan Breva", y "FOSFORITO")

(Para agregar a Comunicación de Márquez Cabello)

Voy a tener el gusto de leerlos un soneto que hice hará varios días dedicado a este bello pueblecito que pasamos:

CANTE.

A BENALMADENA

En su XV Congreso de Actividades...

En la XV Reunión de Actividades
Flamencas, de este pueblo malagueño,
os deseo que todo sea halagueño
porque han cuidado hasta las nimiedades.
Aquí se ha de gozar-valgan verdades-
de todo cuanto abarca el magno Empeño,
desde un cante "verdial" del gran veleño
a la hondura de jondas soledades. (soleares)

BENALMADENA Costa-consta en Mapa-
es Sede este año del Acontecer
que dijo: ¡Aquí estoy yo: si alguien derrapa
para que siga el Arte su quehacer
de cuidar la Cultura extraordinaria,
"Mare Nostrum", señora y milenaria!...

J. Márquez Cabello

XV CONGRESO NACIONAL DE ACTIVIDADES FLAMENCAS

Comunicación:

- EL COMPAS DE LA SOLEA EN LA INFORMATICA
- PROYECTO DE BASES PARA OTORGAR LA IV LLAVE DE ORO DEL

CANTE.

Comunicante:

D. Ricardo Rodríguez Cosano

„Nos imaginamos el largo periodo de tiempo que estos cantos sencillos habrían de servir para acompañar el no menos sencillo baile hasta que los flamencos lo interpretaron en el Café—cantante?

Lo que no cabe la menor duda es Benalmádena, Octubre 1987 (Un grupo reducido de familias para cantar por solea utilizaron la veces lo utilizan ya que el guitarrista de turno brilla por su ausencia en más de una ocasión) los nudillos de la mano y el dedo índice marcando los tiempos del compás. De esta manera, esta estructura musical, la falseta, con sus doce tiempos, va a interpretarse de forma diferente al compás de 3/8 que, generalmente, lleva la guitarra.

En el compás de 3/8, los tiempos fuertes son el 1, 4, 7 y 10 de los respectivos compases, siendo débiles, los restantes. Sin embargo en "el compás de los nudillos", los tiempos fuertes son el 3, 6, 8, 10 y 2, siendo débiles, los restantes. He aquí representadas las falsetas correspondientes a los compases donde las cifras escritas en número son los tiempos fuertes y las cifras en letra, débiles.

COMPAS DE 3/8

1 dos tres
4 cinco seis
7 ocho nueve
10 once doce

COMPAS DE LOS NUDILLOS

un dos 3
cuatro cinco 6
siete 8
nueve 10
uno 2

Como puede comprobarse son dos maneras diferentes de medir un mismo tiempo: la falseta. En el compás de 3/8, hay cuatro compases iguales mientras que, en "el compás de los nudillos", hay cinco compases; los dos primeros iguales, con tres tiempos cada uno, y los restantes, iguales pero con dos tiempos cada uno.

XV CONGRESO NACIONAL DE ACTIVIDADES FLAMENCAS

Comunicación:

- EL COMPAS DE LA SOLEA EN LA INFORMATICA
- PROYECTO DE BASES PARA OTORGAR LA IV LLAVE DE ORO DEL

CANTE.

Comunicante:

D. Ricardo Rodríguez Cosano

Benidorm, Octubre 1987

EL COMPAS DE LA SOLEA EN LA IMFORMATICA

Cuando aparece la soleá, en los albores del Cante, su estructura musical se inscribe en el compás de 3/8. Generalmente, cada verso que se canta comprende cuatro compases. De esta manera, apareció en la guitarra una unidad musical de acompañamiento que se llamó falseta. La falseta consta de 12 tiempos (Cuatro compases de tres tiempos cada uno). Más tarde, aparecerían las falsetas dobles que servirían de introducción al cante. Con el tiempo, los guitarristas fueron sacando otras falsetas con más extensión.

¿Nos imaginamos el largo periodo de tiempo que estos cantos sencillos habrían de servir para acompañar el no menos sencillo baile hasta que los flamencos lo interpretaron en el Café—cantante?

Lo que no cabe la menor duda es que los gitanos de la baja Andalucía (Un grupo reducido de familias) para cantar por soleá utilizaron (a veces lo utilizan ya que el guitarrista de turno brilla por su ausencia en más de una ocasión) los nudillos de la mano y el dedo índice marcando los tiempos del compás. De esta manera, esta estructura musical, la falseta, con sus doce tiempos, va a interpretarse de forma diferente al compás de 3/8 que, generalmente, lleva la guitarra.

En el compás de 3/8, los tiempos fuertes son el 1, 4, 7 y 10 de los respectivos compases, siendo débiles, los restantes. Sin embargo en "el compás de los nudillos", los tiempos fuertes son el 3, 6, 8, 10 y 2, siendo débiles, los restantes. He aquí representadas las falsetas correspondientes a los compases donde las cifras escritas en número son los tiempos fuertes y las cifras en letra, débiles.

COMPAS DE 3/8

1 dos tres
4 cinco seis
7 ocho nueve
10 once doce

COMPAS DE LOS NUDILLOS

un dos 3
cuatro cinco 6
siete 8
nueve 10
uno 2

Como puede comprobarse son dos maneras diferentes de medir un mismo tiempo: la falseta. En el compás de 3/8, hay cuatro compases iguales mientras que, el "el compás de los nudillos", hay cinco compases; los dos primeros iguales, con tres tiempos cada uno, y los restantes, iguales pero con dos tiempos cada uno.

Así, pues, son dos lecturas diferentes de un mismo tema. El primero, el compás de 3/8, lleva un aire monótono mientras que el segundo, "el compás de los nudillos", se caracteriza por un aire flamenco por excelencia y que fue transmitido por los cantaores y guitarristas gitanos.

El compás de la soleá es aplicable al polo, caña, romances, camperas, bulerías por soleá, bulerías, los cantes gaditanos y, como no, a las bulerías al golpe que suelen ser interpretadas con los nudillos de la mano sobre la barra de la taberna o la mesa de la tasca.

He aquí, un ejemplo del "compás de los nudillos" donde, en las dos primeras falsetas, se van a enumerar los tiempos.

La composición de este compás es difícil de captar en su conjunto ya que el que lo domina sólo lo interpreta a la hora de cantar. Para tener acceso al mismo hay que tener facultades para el cante y estar en contacto directo desde la más temprana edad. Esta herencia atávica se ha guardado en un grupo reducido de familias gitanas y pasó de generación en generación. Naturalmente, se guarda como oro en paño ya que meter el cante por este compás tiene su importancia.

Lo que pretendemos con este trabajo es mostrar esta joya, "el compás de los nudillos", ya que su aparición supuso una auténtica revolución en la medida de los cantes.

Pues, bien, en la idea de poder divulgar, para aficionados y estudiosos al cante, los tiempos del "compás de los nudillos" en la nueva tecnología, se ha buscado en el ordenador el siguiente programa cuyo desarrollo queda de la siguiente manera:

```
1 For n= 1 TO 12
2 PAUSE 10: READ notd
3 BEEP. 15, notd
4 NEXT n
5 DATA -3, -3, 6, -3, -3, 6, -3, 6, -3, 6, -3, 6
6 RUN 1
```

Posiblemente, al escuchar estos sonidos del ordenador sea difícil comprender como un número reducido de familias gitanas de Triana, Alcalá, Utrera, Lebrija, Jerez o los Puertos forjaran muchos de sus cantes metidos en este compás. Sin embargo, creemos que la informática nos puede ayudar a descifrar estos enigmas que suponen la aparición del "compás de los nudillos" en los albores del cante y el forjar los nuevos estilos de soleá en la cuadratura de este mismo compás.

Ricardo Rodríguez Cosano.

PROYECTO DE BASES PARA OTORGAR LA IV LLAVE DE ORO DEL CANTE

1/. Cada Peña Federada enviará a sus respectivos socios la papeleta de voto, previo modelo enviado por la Federación Provincial de Peñas Flamencas, junto con la correspondiente citación para la convocatoria de Asamblea General Extraordinaria de Socios donde se elegirá los cantaores que a juicio de los votantes deberán concurrir a la IV LLAVE DE ORO DEL CANTE. Dicha papeleta tendrá un recuadro en blanco donde el socio escribirá el nombre de un solo cantaor.

2/. El secretario de la Peña levantará acta del resultado del escrutinio realizado en la misma y lo enviará a la Federación Provincial de Peñas Flamencas correspondiente.

3/. Cada Federación, reunida en Asamblea General Extraordinaria convocada al efecto, levantará acta del resultado de las votaciones emitidas por las respectivas peñas federadas. En dicho acta se consignarán de mayor a menor el número de votos obtenidos por cada cantaor y lo enviará a la Confederación Regional de Peñas Flamencas.

4/. Cada Confederación, reunida en Asamblea General Extraordinaria convocada al efecto, levantará acta del resultado de las votaciones emitidas por sus respectivas federaciones. En dicho acta, se consignarán de mayor a menor el número de votos obtenidos por cada cantaor.

5/. Las juntas directivas de las respectivas confederaciones, presididas por un representante de la Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía, confeccionará una lista por orden alfabético con los 6 cantaores más votados.

6/. En dicho acto, se dará a conocer la Comisión Organizadora de la Fase Final, que estará integrada por un miembro elegido por cada Federación, presidida por el representante de la Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía.

7/. Dicha Comisión pondrá a disposición de los miembros del Jurado el historial artístico de cada cantaor finalista teniendo en cuenta la discografía número de palos interpretados a través de la discografía, primeros premios en concursos, peñas a su nombre, número de festivales en los últimos años, recitales en peñas y otras distinciones.

8/. La Comisión Organizadora de la Fase Final convocará a los miembros del Jurado que han de elegir al Ganador de la IV LLAVE DE ORO DEL CANTE por votación secreta. El Jurado estará compuesto por un número indeterminado de miembros.

9/. Para optar a miembro del Jurado, las Peñas que lo deseen propondrán a dicha Comisión a aquellas personas que por su reconocida afición al Arte Flamenco deban pertenecer a dicho Jurado, como asimismo, guitarristas, bailaores, letristas, conferenciantes, críticos y estudiosos al tema en general.

10/. Cada miembro del Jurado recibirá 6 papeletas para la votación final. Cada papeleta tendrá escrito el nombre de un solo cantaor finalista, emitiéndose una sola de ellas en el momento de la votación. A continuación, se levantará acta del resultado de dicha votación, procediéndose a la proclamación del ganador de la IV LLAVE DE ORO DEL CANTE.

Ricardo Rodríguez Cosano

Comunicante:

D. Manuel Yerga Lancharro

Benalmádena, Octubre 1987

4/ Cada Confederación reunida en Asamblea General Extraordinaria convocada al efecto, levantará acta del resultado de las votaciones emitidas por sus respectivas federaciones. En dicho acta, se consignará el número de votos obtenidos por cada confederación.

5/ Las listas finales de las respectivas confederaciones, presididas por un representante de la Confederación, se presentarán a la Junta de Andalucía, acompañadas una lista por orden alfabético con los datos de cada confederación.

6/ En dicho acto, se dará a conocer la Comisión Organizadora de la Fase Final, que estará integrada por un miembro elegido por cada Federación, presidida por el representante de la Confederación de Cultura de Andalucía.

7/ Dicha Comisión tendrá a disposición de los miembros del Jurado el historial artístico de cada confederación, así como el número de discos interpretados a través de la discografía, por finistas reconocidos en concursos, número de festivales en los últimos años, récords, premios en concursos, papeles de los últimos años, en otras distinciones.

8/ La Comisión Organizadora de la Fase Final convocará a los miembros del Jurado que han de elegir al Ganador de la IV Llave de Oro del Cante. El Jurado estará compuesto por un mínimo de tres miembros.

9/ Para optar a miembro del Jurado, las Peñas que lo deseen pondrán a dicha Comisión a aquellas personas que por su reconocida acción al Arte Flamenco deban pertenecer a dicho Jurado, como así lo establece el Reglamento de la Federación Provincial de Peñas Flamencas de Sevilla.

10/ Cada miembro del Jurado recibirá 5 papeletas para la votación final. Cada papeleta tendrá escrito el nombre de un solo cante finalista, emitiéndose una sola de ellas en el momento de la votación. A continuación, se levantará acta del resultado de dicha votación, procediéndose a la proclamación del ganador de la IV Llave de Oro del Cante.

Posiblemente, al finalizar los actos de esta edición, los organizadores de la edición de la IV Llave de Oro del Cante, tendrán un gran número de familiares de Triana, Alcalá, Utrera, Lebrija, Jerez o los Puertos forjados muchos de sus cantantes en estos compás. Sin embargo, creemos que la información que se aporta en este apartado de enigmas que suponen el enigma de la edición de la IV Llave de Oro del Cante, en la cuadratura de este mismo compás.

Ricardo Rodríguez Cosano

PROYECTO DE BASES PARA OTORGAR LA IV LLAVE DE ORO DEL CANTE

1/ Cada Peña Federada en la Federación Provincial de Peñas Flamencas de Sevilla, enviará por la Federación Provincial de Peñas Flamencas de Sevilla, un modelo de votación para la convocatoria de Asamblea General Extraordinaria de la Federación Provincial de Peñas Flamencas de Sevilla, en el que se deberán consignar los datos de cada Peña y el nombre de los representantes de la Peña que han de elegir al Ganador de la IV Llave de Oro del Cante. Cada papeleta tendrá un recuadro en blanco donde el socio emita su voto.

2/ El secretario de la Peña Federada en la Federación Provincial de Peñas Flamencas de Sevilla, entregará a la Federación Provincial de Peñas Flamencas de Sevilla, el modelo de votación.

3/ Cada Federación, reunida en Asamblea General Extraordinaria convocada al efecto, levantará acta del resultado de las votaciones emitidas por sus respectivas federaciones. En dicho acta, se consignará el número de votos obtenidos por cada confederación y se entregará a la Confederación Regional de Peñas Flamencas de Sevilla.

XV CONGRESO NACIONAL DE ACTIVIDADES FLAMENCAS

Como este título es inconcreto y poco claro, diré que al igual que en Andalucía, Extremadura sólo cuenta con unos pocos pueblos cantaores: Campanario, Castuera, Orellana la Vieja, Fuente de Cantos, Fuente de Maestro, Badajoz, Cáceres y Quintana de la Serena. No todo su territorio es cantaor y en la mayor parte únicamente de Andalucía, salvo raras salpicaduras sin importancia, fuera de ella. Sin embargo, aquellos que tenemos la suerte de vivir en alguna de las zonas próximas a las provincias de Córdoba, Sevilla y Huelva, vivimos el arte como si fuésemos verdaderos andaluces. Yo, al menos, me congratulo de pertenecer al cuarterón, como se dice en el argot gitano.

Comunicación: EXTREMADURA Y HUELVA, SUS CANTAORES Y SUS CANTES.

Comunicante: D. Manuel Yerga Lancharro.

De los profesionales que tuvimos entonces, sólo nos quedan Manzanito de Castuera y Pepe Nieto de Orellana.

MANZANITO DE CASTUERA. Cantor de gran personalidad, con un repertorio personal muy bonita y flamenco. En la actualidad reside en Madrid, gozando de perfecta salud y capaz aún de ejecutar sus cantes, aunque ya se ha "pubilado" como cantaor.

PEPE NIETO DE ORELLANA. Este cantaor cuenta con más de ochenta años de edad y aún continúa en activo. Se enorgullece llevando consigo una fotografía donde aparece "cantando pa'trás" para una bailaora de postín. Ganó varios premios en competiciones. Uno de ellos en el Festival del cante de las Minas. Grabó, en su juventud, varias placas, acompañado a la guitarra por Sabicas, cuando éste comenzaba su carrera artística.

MANOLO DE FREGENAL. De este cantaor, más andaluz que extremeño, ¿qué puedo decir que no conozcan mis lectores andaluces? Llegó a Sevilla con sus padres en el año de 1915, cuando sólo contaba cuatro años de edad. Vivió y se crió en la célebre Alameda de Hércules entre cantaores, bailaores y mujeres alegres y ya sabéis que decir Alameda de Hércules, es igual a barrio de Santiago o San Miguel, de Jerez de la Frontera. Tiene un fandango personal muy bonito y flamenco que grabó en los años treinta con Antonio Moreno a la guitarra. Vivió en Sevilla hasta que, como sabéis, falleció recientemente, a consecuencia de arterioesclerosis. La última vez que estuve con él fue en el homenaje que le hicieron en la Peña de Lora del Río. El pobre Manolo, para complacernos, después que actuaron Juan Valderrama, Curro de Utrera y algunos aficionados de la localidad, nos interpretó, a duras penas, unos fandangos, robándoles a sus pulmones un poco de aire del que disponía para poder respirar. Su hermano "El Chato" también fue un buen cantaor. Murió muy joven en Sevilla de una soberana paliza que una madrugada, actuando en una Taberna, para ganarse el sustento, le propinara la Guardia de Asalto.

XV CONGRESO NACIONAL DE ACTIVIDADES FLAMENCAS

Comunicación: EXTREMADURA Y HUELVA, SUS CANTADORES Y SUS CANTES.

Comunicante:

D. Manuel Yerga Lanchano.

Benalimédena, Octubre 1987

Como este título es inconcreto y poco claro, diré que al igual que en Andalucía, Extremadura sólo cuenta con unos pocos pueblos cantaos: Campanario, Castuera, Orellana la Vieja, Fuente de Cantos, Fuente del Maestre, Badajoz, Cáceres y Quintana de la Serena. No todo su territorio es cantaor y en la mayor parte ni siquiera es aficionado.

El cante es únicamente de Andalucía, salvo raras salpicaduras sin importancia, fuera de ella. Sin embargo, aquellos que tenemos la suerte de vivir en alguna de las zonas próximas a las provincias de Córdoba, Sevilla y Huelva, vivimos el arte como si fuésemos verdaderos andaluces. Yo, al menos, me congratulo de ser andaluz de cuarterón, como se dice en el argot gitano.

Tanto Cáceres como Badajoz fueron muy aficionados al cante flamenco, en las décadas de los veinte y los treinta, hasta que en 1936, como consecuencia de la guerra, decayó en gran manera, de forma trágica.

De los profesionales que tuvimos entonces, sólo nos quedan Manzanito de Castuera y Pepe Nieto de Orellana.

MANZANITO DE CASTUERA. Cantó muy bien. Tiene una soleá personal muy bonita y flamenca. En la actualidad reside en Madrid, gozando de perfecta salud y capaz aún de ejecutar sus cantes, aunque ya se ha "jubilado" como cantaor.

PEPE NIETO DE ORELLANA. Este cantaor cuenta con más de ochenta años de edad y aún continúa en activo. Se enorgullece llevando consigo una fotografía donde aparece "cantando pa'trás" para una bailaora de postín. Ganó varios premios en competiciones. Uno de ellos en el Festival del cante de las Minas. Grabó, en su juventud, varias placas, acompañado a la guitarra por Sabicas, cuando éste comenzaba su carrera artística.

MANOLO DE FREGENAL. De este cantaor, más andaluz que extremeño, ¿qué puedo decir que no conozcan mis lectores andaluces?. Llegó a Sevilla con sus padres en el año de 1915, cuando sólo contaba cuatro años de edad. Vivió y se crió en la célebre Alameda de Hércules entre cantaos, bailaores y mujeres alegres y ya sabéis que decir Alameda de Hércules, es igual a barrio de Santiago o San Miguel, de Jerez de la Frontera. Tiene un fandango personal muy bonito y flamenco que grabó en los años treinta con Antonio Moreno a la guitarra. Vivió en Sevilla hasta que, como sabéis, falleció recientemente, a consecuencia de arterioesclerosis. La última vez que estuve con él fue en el homenaje que le hicieron en la Peña de Lora del Río. El pobre Manolo, para complacernos, después que actuaran: Juan Valderrama, Curro de Utrera y algunos aficionados de la localidad, nos interpretó, a duras penas, unos fandangos, robándonos a sus pulmones un poco de aire del que disponía para poder respirar. Su hermano "El Chato" también fue un buen cantaor. Murió muy joven en Sevilla de una soberana paliza que una madrugada, actuando en una Taberna, para ganarse el sustento, le propinara la Guardia de Asalto.

"PORRINAS DE BADAJOZ". Otro artista al que todos habéis conocido, posiblemente, mejor que yo. Tuvo una voz preciosa, especialmente dotada para ejecutar todos los cantes y además gozó de un "bajini" envidiable que utilizaba con frecuencia en la interpretación de su fandango. Se atrevió a cantar por todos los "palos", pero no llegó a ser un gran siguiyero ni solearero.

En la actualidad existen varios artistas en la provincia de Badajoz y me hablan muy bien de ellos. Yo sólo conozco a unos cuantos, a los demás no les conozco personalmente.

Y en Cáceres tenemos a Simón García Bermejo "El niño de la Ribera" que lo canta todo con buena voz y potencia. Para mí este cantaor sólo tiene "un defecto": no haber nacido y vivido en una localidad cantao-ra de la región andaluza. Es un gran entusiasta del cante flamenco, estudioso como nadie y raro es el día en que no comparece en la Radio cacereña o en algún pueblo extremeño, dando charlas sencillas, pero amenas, ante un auditorio de jóvenes aficionados. Creo que es merecedor de que se le apoye y porteja, para que logre promocionarse de forma que pueda competir con éxito dentro de la geografía cantaora. De todas formas él sabe, porque yo se lo he dicho, en varias ocasiones, que para triunfar como cantaor tendría que olvidarse de Andalucía y actuar en su tierra; o en Barcelona y Madrid, mecas de todas las artes.

PEÑAS FLAMENCAS

Para satisfacción general diré que en Extremadura, sobre todo en Badajoz, se padece en estos últimos años una gran fiebre flamenca, si tenemos en cuenta la proliferación de Peñas. Así contamos, entre otras, con las de Cáceres, Badajoz, Jerez de los Caballeros, Fuente de Cantos, Villafranca de los Barros, Almendralejo, Zafra, Fuente del Maestre, Llerena, Quintana de la Serena, Campanario, Talavera la Real y la Coronada. Todas ellas agrupadas en una federación extremeña.

FESTIVALES FLAMENCOS. Casi todas las Peñas que acabo de enumerar, y coincidiendo con las Ferias y Fiestas de sus respectivas localidades, organizan festivales y concursos, sobresaliendo por su importancia los de Cáceres, Badajoz, Fuente de Maestre y Talavera la Real.

Esto puede ser, en síntesis, el panorama flamenco de Extremadura, región poco flamenca y que, sin embargo, cuenta con cantes propios de importancia como son los Tangos y Jaleos de Badajoz. Panorama, pues, del que debemos sentirnos satisfechos todos los buenos aficionados.

HUELVA Y SU PROVINCIA. Seguidamente me refiero a los cantes y sus intérpretes de Huelva y provincia, donde el último cuarto de siglo ha habido, por lo general poca actividad y, yo diría también, poca evolución, porque solamente Paco Toronjo, José María Infante "El Moreno de Paymogo", Perlita y algún que otro, han cantado como profesionales, los estilos de su tierra en estos últimos veinticinco años. Y en cuanto a festivales, que yo sepa, Huelva, Punta Umbría, Paymogo y algunos más, han sido los únicos en organizar festivales y certámenes flamencos y de los que no ha salido ninguna figura, ya que todos los aficionados que han intervenido, se han limitado a copiar los aires inconfundibles de ese gran Toronjo irreplicable, sin aportar nada nuevo. Esto es lo que yo pude comprobar en el Certamen de Paymogo, que tuve el honor de presidir hace ya muchos años.

Se salva de este naufragio, Punta Umbría y en lugar preeminente la Peña de Huelva, ubicada en la calle Adoratrices, que desde hace ya varios años están desarrollando una extraordinaria labor de promoción en las tres facetas del arte, manteniendo viva en toda la provincia, la antorcha del más preciado tesoro artístico cultural de Andalucía. Yo me congratulo públicamente de ser socio de honor de la misma.

Una vez dicho esto, voy a tratar de reflejar algo de mis escasos conocimientos de los cantes y cantaores onubenses y que viene a ser parte de un trabajo de investigación más amplio que me ocupa en estos momentos. Este trabajo al que me refiero es una relación esquemática de los cantes personales y locales, así como unos apuntes inéditos para las biografías de algunos de sus más destacados creadores y cantaores.

La proliferación de cantes en la provincia de la vieja Onuba se ha dado, afortunadamente, como en ninguna otra dentro del contexto de la gran región "donde nace lo temprano" y donde sobra la gracia y el salero.

¿Qué pueblo de Huelva no cuenta con su fandanguillo propio? Muy pocos. Y debería haber menos. ¿Por qué? Pues porque el campo de la investigación, en aquella tierra, está casi virgen y no tengo la menor duda de que buscando con perseverancia y tesón, pueblo por pueblo, se podrían rescatar algunos estilos más que, ciertamente, se hallan en la actualidad ocultos o aletargados en las gargantas de viejos aficionados.

¡Cuántos estilos se habrán extinguido para siempre con la desaparición de las personas! Y yo pienso que, hemos llegado a este extremo de pérdidas irreparables, debido a la apatía que algunos aficionados tienen con respecto a las diligencias investigadoras. Sin embargo, el andaluz es celoso de lo suyo y definiendo a ultranza la grandeza y cuna de sus cantes.

Conozco un sucedido que ilustra perfectamente lo que digo y que supuso el enfrentamiento entre el cantaor "Fosforito" y el aficionado de Huelva, Eduardo Hernández Garrocho, a causa de unas manifestaciones de aquel en la revista flamenca de Ceuta, poniendo en duda -yo no lo interpreté así- el flamenquismo y la jondura del fandanguillo. Polémica que Vallecillo, con su recocado talento, supo zanjar a través de la revista, utilizando mi teoría o mis conocimientos sobre el tema, y así pudo evitar que el problema se encrespase más. He aquí, amigos lectores, cómo el gran pontanés, sin pretenderlo, de ello estoy seguro, hirió la sensibilidad del onubense, celoso de lo suyo.

No debió ofenderse, en modo alguno mi amigo Eduardo, porque la nominación de "Fandanguillo" no conlleva ningún símbolo de pequeñez ni de insignificancia. Para mí, y a ellos se lo he dicho en muchas ocasiones, tal denominación no tiene otro significado que el de poderlo diferenciar del fandango que, como saben mis lectores, procede del gigantesco árbol malacitano.

Que el hecho de llamarse fandanguillo, no quiere decir que exista una acusada diferencia con el fandango, en cuanto a flamenquismo, valentía y jondura. Creo no equivocarme a nadie si digo que existen fandanguillos que superan en valentía a muchos estilos por malagueñas y cartageneras.

Decir fandanguillo no es como decir, en sentido peyorativo, de Manolo, Manoliyo. De ninguna manera. "El fandanguillo de Huelva nadie lo sabe cantar", dice una de sus antiquísimas letras.

Tan difícil es interpretarlo con absoluta fidelidad que, en ocasiones, no he tenido inconveniente en manifestar a cantaores y aficionados, tanto de la tierra como foráneos, que para cantar por Huelva, con su "dejillo" y con su auténtico aire musical, el artista tiene forzosamente que haber nacido en esa bella ciudad choquera o en alguno de sus pueblos cantaores y, además, haberse criado allí. De no ser así, al cante le faltará un no sé qué, un no sé cuánto; le faltará sal o vinagre y será un gazpacho incompleto. Este es un fenómeno inexplicable para mí, pero que realmente es así.

Cuando alguien me dice: -¿Has escuchado cantar por Huelva a fulano?. — ¡Es maravilloso!. — ¡Cómo canta!. Mi pregunta siempre fue escueta y contundente: Ese cantaor, al que te refieres, ¿ha nacido y se ha criado en Huelva o en alguno de sus pueblos cantaores?. Si me contesta en sentido negativo le digo, que por muy bien que haya cantado para los que no somos onubenses, para el oído del hijo de Huelva no será igual, porque en seguida captará que al cante ejecutado le falta ese algo que nosotros no podemos captar: el "dejillo" como diría don Marcos Jiménez, y el aire característico que sólo sabe insuflarle el artista que es de la tierra.

Los cantes de Huelva los he dividido en tres apartados:

PRIMERO. Cantes locales, cuyos creadores se desconocen y que son los más.

SEGUNDO. Cantes personales que con el tiempo formarán escuelas.

Y, TERCERO. Cantes personales que ya han formado escuela.

APARTADO PRIMERO: Estos cantes locales eran, las más de las veces, auténticas invocaciones de los cantaores a sus patronas. De ahí mi interés por hacer figurar el de cada pueblo:

ALONSO: Patrona San Juan Bautista.

Decir Alosno es decir Jerez en Cádiz. Alosno es la mayor y mejor cuna de cantes, de creadores e intérpretes.

Al pie de un naranjo dulce
de roiyas me postré,
y le conté mis agravios
y de pena que le dio,
de dulce se volvió agrio.

ALMONASTER LA REAL. Patrona Santa Eulalia.

Tengo una copa en la mano
y en los labios un cantar,
y en mi corazón más penas
que agua hay en el mar
y en el desierto aena.

CALAÑAS. Patrona, Ntra. Sra. de la Coronada.

Mira que contradicción
pelo rubio y ojos negros
mira que contradicción;
aun siendo rubia y morena
fuego, nieve, luna y sol
y a un tiempo rubia y morena(sic)

CERRO DEL ANDEVALO. Patrón, San Benito Abad.

Que a tu puerto llegó un día
yo soy aquel pobrecito
que a tu puerta llegó un día;
a pedirte una limosna
por ver si hablarte podía
yo soy aquel pobrecito.(sic)

CORTEGANA: Patrona, Ntra. Sra. de la Piedad.

Y por más martirio darme
mientes a quien más quería
para más martirio darme;
que he de venir a cobrarme
a toas las horas del días (sic)

CUMBRES MAYORES: Patrona, Ntra. Sra. de la Esperanza

El agua me dijo un día
a qué vienes a mi orilla
el agua me dijo un día;
si cuando vienes me paro
"pa" escuchá tus cosillas.(sic)

ENCINASOLA: Patrona, Ntra. Sra. de Flores.

No me arrepiento mujé
de haberte tanto querío,
no me arrepiento mujé;
le tengo que agradecer
lo mucho que he aprendío.(sic)

HUELVA: Patrona, Ntra. Sra. de la Cinta

Con el fandanguillo orgullosa
está Huelva y su provincia,
con el fandanguillo orgullosa;
lo mismo que está una rosa
cuando recibe caricias
de una mujer cariñosa. (sic)

PAYMOGO: Patrona, Sta. María Magdalena.

Por tu querer traicionero
le perdí tanto a la vía,
qué mala suerte es la mía;
que ya quererte no quiero
y te quiero todavía. (sic)

PUEBLA DE GUZMAN: Patrona, Ntra. Sra. de la Peña.

Para pasear tu calle
no necesito cuchillo
"to" los novios que tú tengas
me los meto en el bolsillo
para pasear tu calle. (sic)

RIOTINTO: Ntra. Sra. del Rosario.

De qué le sirve a los sabios
pensar tanto en esta vía,
este mundo es un calvario
de falsa hipocresía
el que es más tonto, es más sabio. (sic)

SANTA BARBARA DE CASAS: Patrona, Sta. Bárbara.

Rosita de Alejandría
rosa de Jericó
rosita de Alenjandría;
pero no hay una flor
como mi Rosa-María
dueña de mi corazón. (sic)

THARSIS: Patrona, Santa Bárbara.

Sube al enganche minero
y dile al enganchó,
sube al enganche minero;
que pregunte a los torneros
si quea toavía só
"pa" pegá fuego ar barreno. (sic)

VALDELAMUSA: Patrona, Sra. del Carmen.

A un sabio le pregunté
una noche, cuánto vale,
a un sabio le pregunté;
y el sabio me respondió
si es en Huelva no lo sé
siendo a gusto quién lo sabe. (sic)

VALVERDE DEL CAMINO: Patrona, Ntra. Sra. del Reposo.

Mira que bonitos son
los zapatos de Valverde,
mira que bonitos son;
más bonita sus mujeres
con pañuelo y toquillón,
¡Ay, Valverde de mi Valverde!(sic)

CABEZAS RUBIAS: Patrona, Ntra. Sra. de la Consolación

Espuma que lleva el río
eres la nata del agua,
espuma que lleva el río;
eres un jardín de flores
novia de un amigo mío,
María de los Dolores. (sic)

En total son dieciséis los pueblos que cuentan con escuelas propias.

APARTADO SEGUNDO: Intérpretes cuyos cantes con el tiempo formarán escuelas.

PEPE "LA NORA". De San Juan del Puerto.

A Pepe le atribuyen los aficionados de la Peña de Huelva un fandanguillo personal. La verdad es que yo me veo obligado a creerlo, porque les conozco y sé que son hombres serios y bien formados flamencológica y culturalmente. De afirmarlo otros, me resistiría a creerlo, porque yo que he escuchado varias veces a Pepe, su cante nunca me dijo nada distinto de lo que otros artistas de la tierra me dijeron con los suyos. Es posible que en este caso yo esté equivocado.

No me vengas más a ver
con tu yegua reluciente,
que el potro de mi marío
relincha cuando la siente
y se va a formar el lio (sic)

ANTONIO TOSCANO. De Huelva

A Toscano tuve la satisfacción de conocerlo hace ya una veintena de años. Precisamente desde el día que presidí el primer certamen Flamenco de Paymogo. Desde ese día que descubrí, un tanto alarmado, que los principales aficionados de entonces desconocían los cantes de Pepe Rebollo, de Antonio Rengel y del resto de los grandes artistas que con sus cantes dieran fama y prestigio a la tierra del choquero. Solamente conocían los cantes que, a su manera, les interpretaba Paco Toronjo. Y la verdad es que este genial cantaor no es fiel copista de Rebollo, Rengel, Pérez de Guzmán ni de nadie. Porque él canta por ellos. Pero apartándose de los moldes originarios, nos hace unos cantes que, aún conservando algo de las respectivas escuelas, le insufla inteligentemente su sello personal de forma tan acusada, que bien pudiéramos decir: CANTE DE PACO TORONJO.

¿Se le reconoce como el mejor cantaor de Huelva en las tres últimas décadas? Por mi parte sí que lo ha sido.

Hoy, afortunadamente, el panorama flamenco de Huelva ha cambiado de forma muy acusada y positiva, gracias a la singular Peña flamenca y a los aficionados Antonio Toscano, Eduardo Hernández y otros. Toscano es para mí el mejor depositario del bien saber interpretar los cantes de su tierra en la actualidad. El ha demostrado con sus recientes grabaciones y sus innumerables actuaciones en la Peña, que canta muy bien todos los estilos, incluso se ha atrevido a grabar por Rebollo y puedo decir que, excepto el último tercio (incopiable) los demás los ha ejecutado perfectamente bien.

Cuando todos esos buenos aficionados desconocían los estilos de Rebollo, Rengel y Pérez de Guzmán, yo les envié una selección de cante de los citados artistas y me consta, por las muestras de agradecimiento que recibí, que fue el mejor libro que llegó a sus manos para aprender.

Que se perdió la llave
eres como el arca nueva,
eres bonita por fuera
y por dentro nadie sabe
lo que tu persona encierra.(sic)

APARTADO TERCERO: Como perteneciente a este apartado tenemos a los siguientes creadores, cuyos cantes han formado escuela.

ANTONIO ABAD. De Alosno

Antonio Abad, aunque nacido en Alosno, parece ser que se crió en Huelva. Así al menos lo afirman los aficionados de la tierra. Su fandanguillo lleva una mezcla sabiamente hecha utilizando los aires flamencos característicos de su patria chica y los de la ciudad que lo adoptó.

No le pierdas la carrera
jerío va er jabelí
si se te mete entre er jará,
que termine de sufrí
acabándolo de matá. (sic)

BARTOLO. De Alosno

De este cantaor tengo escasas referencias personales. Sólo que por su tierra se le atribuye un fandanguillo muy personal, difundido por Paco Toronjo y del que ha formado escuela gracias a este genial intérprete.

Dicen que no sé queré
dicen que soy caprichoso
dicen que no sé queré;
yo quiero hacer sabé
que siempre fui muy dichoso
al lado de mi mujé.(sic)

FERNANDO CAMISA. De Alosno.

Al igual que el anterior, se le atribuye un fandanguillo personal.

Dile a esa mujé que ría
que yo sigo con mi pena,
dile a esa mujé que ría;
que me ha hecho un desgraciao
el tiempo que la he querío
y la he tenío a mi lao.(sic)

MANOLIYO EL ACALMAO. De Alosno.

El fandanguillo de este artista rezuma el aroma alosnero, sin embargo se le atribuye su creación por el incomparable sello personal que le imprime.

Más valía en ocasiones
estar loco y no sentir
porque el sentir causa pena
de esas que no tienen fin
y el loco vive sin ella.(sic)

JUAN MARIA BLANCO. Unos lo suponen nacido en Alosno y otros que en San Bartolomé de la Torre. El cante de Juan María quien lo interpretó y lo grabó con más fidelidad, fue Manuel Centeno, el artista que mejor copió a los cantaores de su época.

Aunque lo maten mañana
contrabandista lo quiero
aunque lo maten mañana;
que llegue a la puerta y diga
toma mi jaca serrana. (sic)

MANUEL MORA "EL COMIA". Este artista creó un estilo por fandanguillo que hasta hace pocos años era desconocido entre la afición de Huelva. Gracias a los buenos artistas de la Peña que lo rescataron, hoy podemos gozar escuchándolo.

Bartolo el de la Tomasa
le dijo a Alberto una tarde
vamos a pedir dos gordas
a la infeliz de tu mare
"pa" aguardiente en "ca" Cristóbal.(sic)

DON MARCOS JIMENEZ. Labrador y Ganadero. De Alosno.

Este gran cantaor no profesional y creador de varios estilos por fandanguillos alosneros, se ganó el "don" como Chacón. Con su enorme personalidad y con su descomunal talla artística. Don Marcos fue para Alosno y el cante, lo que Juan Breva para Vélez-Málaga. Con el transcurso del tiempo, algunos de sus estilos han debido perderse para siempre. Es posible que yo conserve alguno de ellos en las voces de viejos cantaores.

Fandanguillo, dónde has nació
que tó el mundo te conoce,
yo nací en un rinconcillo
que Alosno tiene por nombre
donde le dan su "dejillo".(sic)

FRANCISCO BARRERA "PACO ISIDRO". De Huelva.

Paco Isidro, sin llegar a la altura artística de un Pepe Rebollo o de un Rengel, no se limitó a interpretar los fandanguillos de su tierra, a los que rebozaba con su aire personal, incrustándoles, a cada tercio, unos gritos tenues, casi imperceptibles, muy flamencos, si no que, además, cantaba bastante bien por Levante.

Bebió en las fuentes flamendas de sus contemporáneos, y hoy sus cantes, muy merecidamente, han sido catalogados dentro de la nómina de cantes personales, formando escuela con ellos.

Por una montaña espesa
vuela una paloma triste,
va en busca del bien que adora
no hay rincón que no registre,
¡Con qué sentimiento llora! (sic)

NIÑO LEÓN. De Bollullos del Condado.

Del "Niño León" se dice que cantó un fandango personal, sin relación alguna con los típicos fandanguillos de Huelva. Es cierto que el cante que interpretó el bollullense nada tenía que ver con los de Huelva, pero no lo es menos que se diga, sin fundamento, que todo lo que cantó y grabó fue creado por él. No hace mucho tiempo llegó a mis manos un LP lanzado a la parcela flamenca por la Peña de Huelva y leí sorprendido en la carátula del mismo: "Fandango al estilo del Niño León". Convencido de que no correspondía a este artista, me apresuré a escucharlo en la voz de Antonio Toscano y, como esperaba, resultó ser errónea la nominación del título, como la paternidad que se le atribuía, debido, sin duda, a la falta de una investigación previa, necesaria para llegar a determinar, con exactitud, quién fue su creador.

El fandango grabado con la letra "En lo alto de la loma/quién tuviera una casita", no es del "Niño León", sino de Juanito Varea que lo creó en su juventud, inspirándose en la musicalidad o estilo personal del que fuese cantaor y guitarrista, "El Rubio Pará".

Hoy estas improcedentes adjudicaciones no deberían producirse porque ya contamos con los medios técnicos apropiados para registrar en cinta magnética el cante y su estilo. ¿Por qué no se hace así en Autores?. De esta forma se acabarían los copistas.

Haciendo un poco de historia, para enderezar entuertos, diré que el "Niño León" fue un gran admirador de Juanito Varea y procuró, en los inicios de su arte, hacerse con la amistad personal del burrianense. No sólo consiguió este propósito, sino que, incluso, llegó a actuar junto a él durante varios años, resultando ser un excelente copista, por lo que no le fue difícil aprender el estilo de Varea. Desde entonces el "Niño León" propagó su fandango y además lo grabó con la misma letra: "En lo alto de la loma/quién tuviera una casita". Pero años antes ya lo había grabado Juanito. Ambas grabaciones las conservo y son como dos hermanos gemelos.

A Juanito, hombre bueno y prudente, nunca le molestó que su amigo interpretara su cante, más bien al contrario, lo consideró un honor -según me dijo- siempre y cuando no peligrase su pertenencia. Y así fue, porque el extraordinario cantaor, Leoncito, nunca se atribuyó la creación del estilo de fandango al que me he referido. Este artista, después de habar permanecido ausente de España por algún tiempo, regresó, con tan mala suerte, que falleció poco después atropellado por un vehículo automóvil.

Agonizaba mi mare
cuando me mandó a llamar,
y entre quejíos me decía
ya no te volveré a ver más;
¡Hijo mío de mi vía! (sic)

JOSE REBOLLO PIOSA. De Moguer.

De este sin par cantaor se ha dicho tanto; se ha dicho, entre otras cosas, que fue descendiente de aquellos negros africanos que compraron los señoritos para dedicarlos, como esclavos, al trabajo agrícola y de los que, por lo visto, existen muchos en Moguer y en Gibraltón. Que fue hombre de tez muy morena, de pómulos salientes, de pelo abundante y completamente anillado y... no sé cuántas cosas más.

Yo rechazo estoicamente este "cuento" para niños, porque tengo en mi archivo una valiosa prueba para destruirlo. Tal prueba no es otra que una estupenda fotografía de los años veinte, en la que se ve con nitidez que sus rasgos son distintos de los que tienen los africanos. Rebollo tuvo ojos grandes con finos párpados, pómulos casi ocultos, labios normales y nariz perfecta, formando un conjunto facial característico del hombre latino. Yo diría mucho más. Que Rebollo fue físicamente un hombre favorecido por la Naturaleza.

El artista, por lo que me contaron hace ya años, fue de carácter agrio y quizá por esta cualidad humana poco grata, no le gustara cantar en público. Jamás quiso formar parte de aquellas célebres Compañías, que en verano recorrían los pueblos de Andalucía y Extremadura. Rebollo prefería cantar como siempre

he dicho: cuatro y en un cuarto. Y no le fue mal esta forma de actuar, porque al ser su arte de primerísima categoría, siempre y en cualquier lugar, tenía asegurado el éxito artístico y el económico. Fue cantaor de tan alta talla artística, que al poco tiempo de darse a conocer en su tierra, se ganó la admiración y el apremio de los señoritos aficionados, que eran, en aquella época, quienes le buscaban para cantar. Hasta tal extremo fue así, que no había fiesta organizada por esos señores donde no estuviese el gran Pepe Rebollo, para deleitarles con sus fandangos inimitables.

Los estilos de este gran cantaor, difieren de forma muy acusada del resto de los de Huelva, por lo que no puedo creer lo que me dijo un anciano onubense que lo recordaba perfectamente: que Rebollo aprendió a cantar por la escuela de un tal Rojitas, posiblemente malacitano. Y yo añado: ¿y por qué no de la región de Vélez?

Recuerdo que una vez en La Campana, de Sevilla, me dijo Pepe "El Culata" que Rebollo "hacía el fandango de Sevilla". Esta afirmación me quedó frío y la rechacé, porque yo que siempre estuve al lado de la "Niña de los Peines", de Tomás y otros viejos artistas, donde se hablaba de todo estilo de cante, no les oí hablar nunca de la existencia de un fandango concreto de la ciudad hispalense. Ciertamente es que hubo sevillanos como "El Carbonerillo", "El de la Calzá" y "Paco Mazaco", por ejemplo, que tuvieron su fandango propio y por el nacimiento de los mismos podemos decir que sus fandangos fueron sevillanos. De existir ese fandango concreto de Sevilla, Pepe Pinto que fue uno de los más extensos fandangueros, lo hubiese conocido y tampoco me habló de él, como me hablaba de la Sigüiriya de Cagancho. Lo que si es cierto, para mí, es que mientras no se me demuestre lo contrario, el fandango de Rebollo pertenece a la gran familia de los abandolaos, aunque Ramón Montoya y Manolo de Badajoz, sus tocaores, no le acompañasen en sus grabaciones, con ese aire que exigen los cantes de la región veleña. Ahora bien, de lo que no hay duda es de que a su fandango lo rebozó siempre de un matiz personalísimo. (Grabó su fandango y también por Huelva).

Hay quienes creen que Rebollo solamente cantaba su fandango y no es así. El artista lo cantaba todo a su manera, a su aire, aunque, ciertamente, no lo interpretara ajustándose a las reglas melódicas de cada escuela. Yo digo que cantó por otros "palos" porque conservo algunas de sus grabaciones por sigüiriya y por soleá.

Tan difícil de imitar fue el cante de Rebollo, que me atrevo a decir: ¿Quién ha sido capaz de copiar fielmente el "temple" o "salía" y el último tercio o verso de su fandango? ¡Nadie! Solamente Antonio Toscano, estudiándolo con interés y perseverancia, ha conseguido no hacer el ridículo en una grabación realizada.

Rebollo, de joven, actuaba en el Portuario de Huelva alternando en fiestas y juergas nocturnas. Hasta que un día memorable para él, conoció a Coral, quien sería después su inseparable compañera, y a la que quiso con verdadera pasión, aún sabiendo del lodazal de donde la había sacado. De un lodazal donde las enfermedades venéreas y la tuberculosis estaban a la orden del día.

Al poco tiempo de conocerse y de una armónica convivencia entre ambos, instalaron una Taberna en la calle de Gran Capitán y hacia el año de 1928 se trasladaron a Sevilla porque, Coral, cayó enferma aquejada del mal más extendido entre los artistas flamencos de aquella época: la tuberculosis. La humedad permanente que se respiraba en Huelva, no le venía bien a la enferma y pronto se vieron forzados a trasladarse, como he dicho, a la ciudad de la Giralda, donde alquilaron una habitación en la casa número 29 de la Alameda de Hércules. A los pocos meses de hallarse instalados, le sobrevino la muerte a Coral, y Pepe viéndose sólo y abatido por la pérdida de su compañera, partió para Barcelona, donde artísticamente era conocido. En la ciudad permaneció por espacio de año y medio aproximadamente y aprovechó para grabar varias caras de placas gramofónicas de pizarra, acompañado a la guitarra por Manolo de Badajoz, que, por cierto, se encontraba esos días grabando con "El Carbonerillo" y "Pepe Pinto". Terminado este período de estancia en Barcelona, retornó a Huelva, en cuya capital y a los pocos días, en el Gran Teatro, le organizaron un festival-homenaje con la finalidad de proporcionarle unas pesetas con las que poder hacer frente a su precaria situación económica. A tan humanitario acto acudieron todos los artistas de la provincia: Rengel, Paco Isidro, El Pipa, El Cano, Rofa y cuantos por allí, en esos días, se buscaban la vida con su arte. Ya entonces, según me dijo Rengel, en su Pensión, su cara daba muestras de padecer la misma grave enfermedad que se había llevado a Coral.

A los pocos días, después del homenaje, viéndose morir, se fue a su domicilio de Sevilla y el mismo Rengel me aseguró que la muerte de Coral, con quien no llegó a contraer matrimonio, precipitó la suya. Al quedarse solo, la pena que le embargaba su espíritu, unida a la tuberculosis que padecía, contribuyó a que su óbito se produjera en Mayo de 1932.

Rebollo escribió varias letras para sus fandangos, en las que hacía alusión a su compañera y a la enfermedad que acabó con ella:

He aquí dos de sus letras:

Yo sin ella me quedé
siendo tan santa y tan buena,
pa mí se acabó la vía
la alegría y el placé
¡Señor, cuánto la quería!

Cura no puede tener
enferma está mi compañera
cuando ella se me muera
no encontraré otra mujer
que me quiera como ella.

DON JOSE PEREZ DE GUZMAN Y URZAIZ. De Jerez de los Caballeros.

Este noble señor, de enorme talento musical y de refinado gusto, viviendo intensamente, por su afición, junto a cantaores de Sevilla, Cádiz, Jerez y Málaga, creó dos estilos por fandangos, inspirándose en los cantes de esta última ciudad malacitana. Estos fandangos son, dentro de la extensa gama de los fandanguillos existentes en Huelva y en los pueblos cantaores de su provincia, los más difíciles de ejecutar, debido a que algunos tercios hay que lanzarlos hacía arriba.

Lástima que, exceptuando a Manuel Centeno y al Cojo de Málaga, este gran maestro no haya tenido ni tenga seguidores de categoría en la actualidad. Sólo se conoce, con más o menos difusión, un fandango de los dos que creó, siendo éste el que popularizó y grabó el citado "Cojo de Málaga". El otro se conoce menos aún. Yo diría que casi nada. Menos mal que lo conservo en mi archivo, grabado por Manuel Centeno, acompañado a la guitarra por Manolo de Huelva. La grabación que hizo este cantaor, me atrevo a asegurar que es copia exacta de la de Pérez de Guzmán. ¿Por qué? Pues porque Centeno, en aquella época, fue el mejor copista de los cantes flamencos, gracias a su buen oído musical.

Además, me consta que lo grabó con fidelidad porque en invierno cuando no tenía trabajo, desde Girona, donde vivía con su esposa Josefa Pacheco, iba casi todos los fines de semana a visitar a su amigo don José, para aprender sus dos fandangos.

Decía, Centeno, de don José que, como gran caballero que era, como tal le recibía y se comportaba con él. Comía en la intimidad familiar, porque la amistad entre ellos venía desde que éste fue torero. Le pagaba el viaje de ida y vuelta en ferrocarril y, además, le daba veinte duros para su esposa.

El triste final de don José nadie se lo esperaba. Como posiblemente sabrán algunos de mis lectores, don José se suicidó, sin que en ningún momento se llegase a conocer los motivos que le impulsaron a hacerlo.

Su muerte cayó como una bomba dentro de las esferas de la alta sociedad, la tauromaquia, la cinegética y el cante, a las que pertenecía.

Dice el acta de defunción que "falleció en su finca "La Luz" del término municipal de Lucena del Puerto, a los treinta y nueve años de edad y a consecuencia de heridas de arma de fuego".

Estuvo casado con doña Dolores Molina Alvarez, de Sevilla, y no tuvieron descendientes.

He aquí una letra de su fandango difundido por el "Cojo de Málaga" y que todavía se canta en nuestros días:

Cabellos de emperaora
a tu puerta hemos llegao,
si tú tienes un novio guapo
dile que salga aquí y ahora
que en la esquinita le aguardo.(sic)

Y a continuación la letra del fandango olvidado, pero que conservo en la voz de Manuel Centeno:

Me quisieron dar la muerte
en la vereá del zoco
y se encargó mi cuchillo
que se jugara la suerte
de un hombre honrao y un pillo.(sic)

ANTONIO RENGEL RAMOS. De Huelva.

Antonio Rengel ha sido uno de los mejores cantaores que ha dado Huelva, a principios de este siglo. Bebió en la fuente de José Rebollo, coetáneo suyo, y además siguió de cerca la escuela del que fuera el mejor discípulo de Dolores Parrales, Antonio Silva "El Portugués", como la siguiera "Fernando el de Triana" de su amiga Dolores.

A está genial y polifacética cantaora moguerense, se le debe la enorme difusión que tuvo en la provincia de Huelva, el fandango campero de aire abandonao, de la Comarca de Verdial, en la segunda mitad del siglo pasado. Ella con su fina sensibilidad y buen oído supo recoger los cantes malagueños y llevar a su tierra ese fandango y difundirlo, con tal profusión, que raro era el hombre de campo que no lo cantaba mientras desarrollaba sus faenas agrícolas:

Yo fui a un nio y la cogí
blanca paloma te traigo
yo fui a un nio y la cogí;
su mare queó llorando
como yo lloro por tí
la solté y salió volando.(sic)

Antonio Rengel, además de haber sido el segundo fandanguero en importancia en la interpretación de los cantes de su tierra, también fue un genial ejecutor de los cantes por soleá y un fuera de serie por serranas, siendo por este "palo" el mejor intérprete conocido, superando a Fernando el Herrero y al Niño de la Isla, que ya es decir.

Este portentoso cantaor, en el declive de su vida artística, de acuerdo con su esposa e hija, instalaron una Pensión en Sevilla, en la calle de San Eloy, número once, obteniendo buenos resultados económicos. Pero como la felicidad y las cosas buenas duran poco, poco duró la alegría en el hogar de los Rengel, porque a los pocos años comenzó, Antonio, a sentirse enfermo, falleciendo de cirrosis, según consta en el acta de su defunción.

Al fallecer Antonio, la viuda e hija continuaron con el negocio y todo les iba bien, hasta que un día la niña se enamoró y contrajo matrimonio.

Según fui informado por un hombre de negocios que se hospedaba en la Pensión Rengel, el matrimonio, cerró el negocio y, acompañado de la viuda de Rengel, se trasladaron definitivamente a Madrid.

El Juez que te condenó
y te leyó la sentencia,
dijo que te condenaba
porque no tenías conciencia
del mal pago que me dabas.(sic)