

Música oral del Sur

Revista Internacional

Nº 8. Año 2009 bianual

Los espacios de la música

CONSEJERÍA DE CULTURA

Centro de Documentación Musical de Andalucía

Música Oral del Sur es una revista internacional dedicada a la música de transmisión oral, desde el ámbito de la antropología cultural aplicada a la música y tendiendo puentes desde la música de tradición oral a otras manifestaciones artísticas y contemporáneas. Dirigida a musicólogos, investigadores sociales y culturales y en general al público con interés en estos temas.

Presidente y Fundador

REYNALDO FERNÁNDEZ MANZANO

(Director del Centro de Documentación Musical de Andalucía)

Director Científico

MANUEL LORENTE RIVAS

(Observatorio de Prospectiva Cultural. Univ. Granada - HUM 584)

Presidente del Consejo de Redacción

JOSÉ ANTONIO GONZÁLEZ ALCANTUD

(Universidad de Granada)

Consejo de Redacción

Ángel Medina (Universidad de Oviedo)

Josep Martí (Consell Superior d'Investigacions Científiques - Barcelona)

Manuel Martín Martín (Cátedra de flamencología de Cádiz)

Francisco Vargas (C. Educación y Ciencia de Andalucía - Málaga)

Alberto González Troyano (Universidad de Sevilla)

Juan Carlos Marset (Universidad de Sevilla)

Elsa Guggino (Universidad de Palermo - Italia)

Sergio Bonanzinga (Universidad de Palermo - Italia)

Marina Alonso (Fonoteca del Museo Nacional de Antropología, INAH - México DF)

Frédéric Saumade (Universidad de Provence Aix-Marseille - Francia)

Samira Kadiri (Directora de la Casa de la Cultura de Tetuán - Marruecos)

Consejo Asesor

Carmelo Lisón Tolosana (Real Academia de Ciencias Morales y Políticas - Madrid)

Mohamed Metalsi (Instituto del Mundo Árabe - París)

Bibiana Aído (Ministra de Igualdad - Madrid)

Olga de la Pascua (Directora del Centro Andaluz de Flamenco)

Enrique Moratalla (Director del Centro Cultural para la Memoria de Andalucía)

Juan Manuel Suárez Japón (Rector de la Universidad Internacional de Andalucía)

Manuel Ríos Ruiz (Cátedra de flamencología de Jerez de la Frontera)

Tomás Marco (Academia de Bellas Artes de San Fernando - Madrid)

Secretaría del Consejo de Redacción

MARTA CURESES (Universidad de Oviedo)

Secretaría Técnica

MARÍA JOSÉ FERNÁNDEZ GONZÁLEZ - IGNACIO JOSÉ LIZARÁN RUS

Edición

CARLOS ARBELOS

Diseño

JUAN VIDA

Fotocomposición e impresión LA GRÁFICA, S.C.A. GRANADA

Depósito Legal: GR-487/95 • **I.S.S.N.:** 1138-8579

Edita © JUNTA DE ANDALUCÍA. Consejería de Cultura.

Centro de Documentación Musical de Andalucía

Indexación

Música Oral del Sur aparece en los siguientes directorios, catálogos e índices:

- Latindex (Sistema regional de información en línea para revistas científicas de América Latina, el Caribe, España y Portugal)
- Dialnet (Portal de difusión de la producción científica hispana.)
- CINDOC (Centro de Información y Documentación Científica)
- REBIUN (Red de bibliotecas universitarias españolas)
- Biblioteca Nacional de España (Catálogo colectivo de publicaciones periódicas)
- CBUC (Consorcio de bibliotecas universitarias de Cataluña)

Información para los autores

El Centro de Documentación Musical de Andalucía acepta colaboraciones en forma de **artículos de investigación original e inéditos**, así como de reseñas no publicadas anteriormente, sobre libros o eventos académicos. El Centro de Documentación Musical de Andalucía arbitra sus contribuciones por medio del sistema de evaluación por pares externos y anónimos.

La fecha límite de recepción de originales es el 30 de Junio en años pares. El comité editorial realiza una preselección y comunica sus resultados a los autores antes del 30 de octubre de años pares.

El resultado del **arbitraje externo** se comunica a los autores antes del 30 de diciembre de años pares.

En caso de que el evaluador externo haga sugerencias al autor, este contará con 30 días para aplicar los cambios solicitados.

Los números definitivos aparecen diciembre de los años impares.

Los artículos publicados en el Centro de Documentación Musical de Andalucía están (si no se indica lo contrario) bajo una licencia Reconocimiento-NoComercial-SinObraDerivada 2.5 España de Creative Commons. Puede copiarlos, distribuirlos y comunicarlos públicamente siempre que cite su autor y mencione en un lugar visible que ha sido tomado de el Centro de Documentación Musical de Andalucía revista Música Oral del Sur. No utilice los contenidos de esta revista para fines comerciales y no haga con ellos obra derivada. La licencia completa se puede consultar en <http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/2.5/es/deed.es>

Criterios de evaluación de Centro de Documentación Musical de Andalucía para artículos y reseñas

Criterios de evaluación de artículos:

Todo artículo presentado al Centro de Documentación Musical de Andalucía debe ser original e inédito y se deberá informar si ha sido presentado y rechazado en otros foros.

Los argumentos y conclusiones principales del artículo tampoco deben haber sido publicados con anterioridad.

Todo artículo que esté en el proceso de edición en Centro de Documentación Musical de Andalucía no deberá enviarse a otros medios ni podrá estar sujeto a procesos simultáneos de evaluación en otras revistas.

En Centro de Documentación Musical de Andalucía todos los artículos pasan por dos procesos de evaluación: la evaluación interna y la evaluación externa.

Evaluación interna

La realiza el equipo editorial de la revista.

En ésta se valora el cumplimiento de las normas editoriales, la correspondencia con el perfil del Centro de Documentación Musical de Andalucía y la calidad de la escritura tanto en los protocolos y usos académicos como en su corrección gramatical y estilística. Los **criterios específicos** de esta evaluación son:

- interés y pertinencia de la temática abordada;
- presentación de una hipótesis o problema de investigación claros;
- concreción en el argumento y en la manera de desarrollar las hipótesis;
- adecuación del aparato crítico (notas y referencias bibliográficas) con el tema y problema tratados.

Evaluación externa

Una vez superada la primera evaluación y en el caso que el equipo editorial así lo requiera, se envía el texto, a un especialista ajeno al comité editorial. El evaluador externo revisa a fondo los contenidos y tiene la última palabra. El Centro de Documentación Musical de Andalucía solicita a los árbitros externos que valoren especialmente los siguientes **criterios específicos**:

- interés y desarrollo del problema presentado;
- innovación en las ideas y los datos;
- aportes a la comunidad de investigadores;
- organización y claridad expositiva;
- calidad sintáctica;
- documentación y base empírica propia;
- adecuación de bibliografía y notas; y
- adecuación a la línea editorial de Centro de Documentación Musical de Andalucía.

Más allá de esta orientación, el evaluador externo podrá hacer otras observaciones que considere oportunas.

Dicha evaluación se hará llegar por escrito al autor, para que éste haga los cambios necesarios a su artículo con fines de su publicación.

Criterios de evaluación de reseñas:

En el Centro de Documentación Musical de Andalucía las reseñas pasan solamente por un proceso de evaluación interna, a partir de los siguientes criterios:

En ésta se valora el cumplimiento de las normas editoriales, la correspondencia con el perfil del Centro de Documentación Musical de Andalucía y la calidad de la escritura tanto en los protocolos y usos académicos como en su corrección gramatical y estilística. Los criterios específicos de esta evaluación son:

- síntesis y comentario del contenido de la obra reseñada;
- claridad en la presentación de los argumentos fundamentales de la obra reseñada;
- comentarios críticos con sustento académico en relación con los contenidos de la obra reseñada;
- aporte de elementos para la valoración académica de la obra reseñada.

Normas editoriales

1. Los originales se enviarán al Centro de Documentación Musical de Andalucía en formato ODT o RTF:
2. Centro de Documentación Musical de Andalucía
3. C/ Carrera del Darro 29. 18010-Granada.
4. Telf: 958 575 691 Fax: 958 575 708
5. informacion.cdma.ccul@juntadeandalucia.es
6. Su extensión media será aproximadamente de entre 6000 y 12000 palabras (entre 15 y 30 páginas A 4) para artículos y entre 2000 y 4000 (entre 5 y 10 páginas A 4) para reseñas. Tipo de letra: Arial. Tamaño: 12 pts. Interlineado 1,5.
7. Se aceptan trabajos en cualquier lengua. Se deben incluir dos resúmenes de un máximo de diez líneas cada uno en el idioma del artículo y el otro en inglés (si el artículo original está en Inglés se facilitará el resumen en Español). Se incluirán también un mínimo de tres palabras clave tanto en el idioma del artículo como en inglés (si el artículo original está en Inglés se facilitarán en Español). Si el autor lo desea es posible incluir versión del artículo completo en otro(s) idioma(s).
8. Incluir una breve reseña curricular del autor de no más de 5 líneas que indique su afiliación institucional actual.
9. Las notas se presentarán al final del texto, antes de la bibliografía general. Utilizar un tipo inferior de letra (10 pts.).
10. Las citas textuales irán entrecuilladas dentro del texto si no ocupan más de tres líneas. En caso contrario se escribirán en párrafo aparte dejando el correspondiente espacio y un tipo inferior de letra (10 pts.) y sin comillas. Toda cita o mención a textos específicos deberá ir seguida de la correspondiente referencia. Las referencias deben hacerse en el cuerpo de texto según el sistema autor-fecha: (Morris 1971: 287-294), Blacking (1976: 31).
11. Todos los gráficos, imágenes y ejemplos musicales deben enviarse en formato jpg. Se insertarán en el texto en el sitio correspondiente, numeradas e identificadas con un título.
12. Numerar por separado **Tablas, Ejemplos musicales** (sólo formato jpg) y **Figuras** (cualquier otra ilustración que no sea tabla ni ejemplo musical, también en formato jpg).
13. Las referencias bibliográficas se reunirán al final del trabajo, por orden alfabético. No deben aparecer en la lista libros que no sean citados o mencionados en el texto.
14. Modelos de referencias bibliográficas será siguiendo la norma internacional ISO 690 y ISO 690-2:

Monografías

Apellidos, Nombre (autor/es, iniciales o nombre/es completo de los diferentes autores separados por;). **Título** (*en cursiva*). Otras responsabilidades: traductor, editor, etc. (opcional). **Edición. Lugar de edición: Editorial, año.** Extensión de la monografía (opcional). Colección (opcional). **Número de ISBN.**

Revistas

Título (*en cursiva*). **Responsabilidad de la revista. Edición. Identificación del fascículo (fechas y/ o números).** **Lugar de edición: editorial, año.** Serie (opcional). Notas (opcional). **Número normalizado (ISSN).**

Artículo de revista

Apellidos, Nombre (autor/es, iniciales o nombre/s completo de los diferentes autores separados por;). **Título del artículo.** Colaboradores (opcional). **Título de la revista** (en cursiva). Año, volumen, número, páginas.

Documentos multimedia (Conjunto de diferentes soportes)

Apellidos, Nombre (autor/es, iniciales o nombre/es completo de los diferentes autores separados por;) o **nombre de la entidad responsable.** **Título** (*en cursiva*) [**Designación del tipo de material**]: subtítulo (opcional y en cursiva). Otras responsabilidades (opcional). **Edición.** **Lugar de publicación: Editorial, año.** Extensión del documento y medidas (opcional). Colección (opcional). Número de control (opcional). Notas (opcional).

Música impresa o manuscrita

Apellidos, Nombre (autor/es, iniciales o nombre/es completo de los diferentes autores separados por;) o **nombre de la entidad responsable.** **Título** (*en cursiva*) [**Designación del tipo de material**]: subtítulo (opcional y en cursiva). Otras responsabilidades (opcional). **Edición.** **Lugar de publicación: Editorial, año.** Extensión del documento y medidas (opcional). Colección (opcional). Número de control (opcional).

Documentos sonoros (Discos, casetes, CDs...)

Apellidos, Nombre (autor/es, iniciales o nombre/es completo de los diferentes autores separados por;) o **nombre de la entidad responsable.** **Título** (*en cursiva*) [**Designación del tipo de material**]: subtítulo (opcional y en cursiva); siguientes títulos (si los hubiera, separados por;). Otras responsabilidades (opcional). **Edición.** **Lugar de publicación: Editorial, año.** Extensión del documento y duración (opcional). Colección (opcional). Número de control (opcional). Notas (opcional).

Videos, DVDs y películas cinematográficas

Apellidos, Nombre (autor/es, iniciales o nombre/es completo de los diferentes autores separados por;) o **nombre de la entidad responsable.** **Título** (*en cursiva*) [**Designación del tipo de material**]: subtítulo (opcional y en cursiva); siguientes títulos (si los hubiera, separados por;). Otras responsabilidades (opcional). **Edición.** **Lugar de publicación: Editorial, año.** Extensión del documento y duración (opcional). Colección (opcional). Número de control (opcional). Notas (opcional).

Artículos

La romería en el templo y otras licencias del canto gregoriano en el siglo XX. <i>Ángel Medina</i>	11
Los tablaos, escenarios permanentes del arte flamenco. <i>Manuel Ríos Ruiz</i>	25
Música ritual funeraria. <i>Carmelo Lisón Tolosana</i>	33
El camino de Jerez y la antropología del cante jondo. <i>Manuel Lorente Rivas</i>	39
Más allá de Paco de Lucía. Una aproximación a la tradición del flamenco en el Campo de Gibraltar <i>Juan José Téllez</i>	55
Colosalidad, ópera y espíritu del lugar: una impresión antropológica de la arena de Verona. <i>José Antonio González Alcantud</i>	85
Planta Japón. Dos culturas, un solo arte. <i>Keiko Higashi</i>	111
Aproximación retrospectiva de la vida y obra de Antonio Pozo: “El mochuelo”: Patrimonio cantaor. <i>Antonio Conde González-Carrascosa</i>	125
La gestión del arte flamenco o el flamenco como industria. <i>Paco Vargas</i>	133
El aflamencamiento de Tetuán (1912-1936). <i>Rubén Gutiérrez Mata</i>	149
Como el aire que respiramos: músicas ambientales en espacios de la cotidianidad. <i>Josép Martí</i>	163
Sevilla, una encrucijada de caminos. <i>Manuel Martín Martín</i>	177

Recensiones

Antropología crítica y autocrítica. <i>Manuel Lorente Rivas</i>	199
--	-----

Descubriendo una historia. <i>León Torres</i>	203
Periodismo etnográfico. <i>Carlos Arbelos</i>	207
Abriendo la sensibilidad y el alma. <i>Rubén Gutiérrez Mate</i>	209
Buscando el origen. <i>Paco Vargas</i>	213
Merecido recorrido histórico. <i>Antonio Conde González-Carrascosa</i>	215
Tomás Marco según Marta Cureses. <i>Manuel Lorente Rivas</i>	217

La romería en el templo y otras licencias del canto gregoriano en el siglo XX¹.

Ángel Medina

Musicólogo. Universidad de Oviedo.

Resumen

El objetivo del presente artículo es el de presentar algunas prácticas singulares de la música litúrgica, habituales en España durante los primeros dos tercios del siglo XX, es decir, entre el *motu proprio* sobre la música sagrada del papa Pío X y los cambios litúrgicos derivados del Concilio vaticano II. Estas licencias tienen lugar básicamente coincidiendo con dos tipos de situaciones contrapuestas: por un lado cuando triunfa la alegría de determinadas fiestas (el Corpus, las celebraciones patronales, por ejemplo) y, por otro, en los ritos funerarios. Una tradición de ámbito geográfico limitado, la *Misa de gaita*, y otra de ámbito del todo general, el *gorigori*, son las dos realidades que muestran la pervivencia de hibridaciones y prácticas del canto gregoriano particularmente chocantes en el marco de las severas directrices propias de la música sagrada en este período.

Palabras clave: Hibridación, sagrado, profano, resistencia, liturgia, *misa de gaita*, *gorigori*.

Romería Pilgrimage in Church and other Forms of Gregorian Chant in 20th century Spanish Liturgical Music

Abstract

This article deals with some unique practices common in Spanish church music during the first twothirds of the Twentieth century, between Pío X's *motu proprio* on sacred music and the liturgical changes originated by the II Vatican Council. Although these forms arose in diametrically different contexts (on the one hand, in joyful occasions such as Corpus Christi and patron-saint festivities, and on the other, in funeral rites), both the "*Misa de Gaita*" (a Bagpipe Mass of limited geographical distribution) and the widespread "*Gorigori*" attest to the continued generation of hybrid forms and practices derived from Gregorian chant. Both are also particularly surprising in light of the Church's severe directives for sacred music in this period.

Keywords: Hybridisation, sacred, profane, survival, liturgy, *misa de gaita*, *gorigori*.

1. Introducción

El templo es el marco propio y habitual (aunque no único) de la música litúrgica. Se supone que la música allí realizada con fines litúrgicos es acorde con dicho espacio sagra-

1. Este trabajo se ha realizado en el marco del Proyecto de Investigación MEC-06-HUM2006-07934, *Música española de la postguerra a la posmodernidad: poder identidades y diálogos con Hispanoamérica*, coordinado por la Universidad de Oviedo.

do, máxime desde que el *motu proprio* “Tra le sollecitudini”, de Pío X, publicado el 22 de noviembre (festividad de santa Cecilia) de 1903, exigiese la santidad, la bondad de formas y la universalidad de la misma². Sin embargo, el fuerte peso de tradiciones anteriores a la reforma de Pío X cuestionan estas premisas y entonces el sagrado espacio del templo se abre a otros tiempos y aun a otros espacios. El pasado profanizante no llega a ser erradicado y los espacios de la fiesta y la romería prosiguen en su sonar en el interior de las iglesias, al tiempo que el descuido y la irreverencia siguen encastillados en este sagrado ámbito con motivo de ciertas prácticas relacionadas con las celebraciones fúnebres.

De esas negociaciones entre tiempos, tradiciones y espacios en la música litúrgica se ocupan las siguientes líneas. Naturalmente, este tipo de situaciones en las que lo sagrado y lo profano (así como sus espacios) parecen confundirse no es algo nuevo en la música litúrgica. Ya el papa Juan XXII llamó la atención en el siglo XIV sobre los excesos del Ars Nova, en aspectos como la intelegibilidad del texto o el histrionismo de los celebrantes, entre otros, pero sus amenazas de excomunión no sirvieron de nada, como tampoco sirvió de nada la bula de Benedicto XIV, en el siglo XVIII, censurando la contaminación teatral de la música de iglesia. Sin embargo, la reforma de Pío X ha venido considerándose como algo distinto y muy alejado del papel mojado en que se convirtieron los textos reformistas anteriores. En nuestra consideración, se ha magnificado el alcance de la reforma sancionada por Pío X y, por tanto, es un tema que requiere una seria revisión.

2. Resistencias y alternativas al nuevo gregoriano

Es de sobra conocido, pero no está de más recordarlo de nuevo, el texto que el P. Eustoquio de Uriarte dedica al nuevo gregoriano (frente al tradicional *canto llano* propio hasta entonces en España en los centros eclesiásticos) en una carta al pianista Juan Miralles. Uriarte había conocido ese nuevo canto gregoriano en Silos, cuando este monasterio estaba repoblado por monjes franceses. El gregoriano importado es para Uriarte la cifra absoluta de la perfección. En contrapartida, la práctica musical propia de la tradición española del canto llano es descrita como “los descompuestos berridos de nuestros cantollanistas”³. Mas ese nuevo gregoriano tuvo que hacerse su sitio en medio de serias resistencias, pese al apoyo oficial de los responsables eclesiásticos. Por otro lado, los sueños de que con las nuevas ediciones y las nuevas teorías rítmicas se unificase la interpretación del canto en todas las iglesias (sueño de universalidad que está presente en el *motu proprio* de Pío X, con el latín como base y la idea de que ningún católico se sintiese extraño en ningún templo de su confesión) no impidieron que lo viejo se resistiese a desaparecer ni facilitaron que lo nuevo penetrase por un camino de rosas. Es decir, que no sólo había que imponer una nueva visión del canto oficial de la Iglesia, sino que se hacía preciso borrar la práctica tradicional que se venía haciendo en España desde siglos atrás.

2. El texto del *motu proprio* lo consultamos en Nemesio Otaño (ed), *La música religiosa y la legislación eclesiástica*. (Barcelona, Ed. Musical Emporium, 1912).

3. Pasajes de esta carta han sido recogidos en Luis Villalba Muñoz, *Últimos músicos españoles del siglo XIX*. (Madrid, Ildefonso Alier ed., 1914) p. 7. Villalba las toma de la revista agustiniana *La Ciudad de Dios*, vol. XVII.

Son frecuentes las cartas pastorales redactadas por los mitrados de las diócesis españolas en los momentos inmediatamente posteriores al *motu proprio* para impulsar el decreto papal, casi siempre con especial atención al nuevo gregoriano. Así, en una carta pastoral de 1904, derivada obviamente del contexto citado, el obispo de Oviedo asegura que “hemos llegado hasta el extremo lamentable de no conocer el canto gregoriano más que en libros incorrectos, alterados y llenos de faltas, aunque por fortuna podemos ya adquirirlos auténticos y legítimos”⁴. Y considera, acto seguido, que una nueva generación será la que “uniforme y regularice las diversas cantinelas hoy en uso”⁵. Por eso, Ismael Fernández de Cuesta alude al “equivoco de identificar el canto gregoriano, sancionado por el papa en el *motu proprio*, con un canto benedictino y una determinada manera de cantar”⁶, al poco de haber asegurado tajantemente que “la reconstrucción de las melodías gregorianas antes y después del *Motu Proprio* fue un engaño teñido de religiosidad para favorecer una aceptación lo más extensa posible de su uso litúrgico”⁷.

Los grandes centros eclesiásticos españoles se preocuparon de inmediato de la formación del clero en el canto gregoriano. Conscientemente reiteramos un pequeño muestrario de testimonios en esta línea, que ya nos habían dado juego en un trabajo más amplio sobre la recepción en diversos frentes (gregoriano, polifonía, instrumentos, expurgo de archivos, etc.) del decreto pontificio en las capillas musicales eclesiásticas⁸. En Palencia se asocia un beneficio vacante a las funciones complementarias de enseñar canto gregoriano en la catedral y en el seminario. Estamos en noviembre de 1905⁹.

En Oviedo, en febrero del año siguiente, ha lugar la iniciativa del prelado de imponer a un beneficio vacante de su jurisdicción “el cargo especial de Profesor de Canto Gregoriano en nuestra Santa Iglesia Basílica Catedral y en el Seminario Conciliar”¹⁰. En 1909 e igualmente en Oviedo, el obispo Batzán impulsa la estancia del P. Carlos Azcárate, del Monasterio de Silos, para impartir unas conferencias sobre el nuevo canto gregoriano¹¹.

En Valladolid hicieron estas labores de difusión del nuevo canto dos monjes del Monasterio de Silos, uno de ellos el reputado gregorianista Casiano Rojo¹². En Valencia se decide ir directamente a las fuentes y llamar a los benedictinos de Solesmes, “para que enseñaran el

4. Ramón Martínez Vigil, “La música sagrada”, 2ª parte, *Boletín oficial eclesiástico del Obispado de Oviedo*, 1-VI-1904, p. 163. La primera parte de esta pastoral se puede consultar en el número anterior del *Boletín*, de 15-V-1904, pp. 101-102.

5. *I. c.*

6. Ismael Fernández de la Cuesta, “La reforma del canto gregoriano en el entorno del *motu proprio* de Pío X”, AA. VV., *Actas del simposio internacional San Pío X y la Música (1903-2003)*, *Revista de Musicología* XXVII I, 2004. Ed. Mariano Lambea.

7. *I. c.*

8. Ángel Medina, “La música en el templo tras el *motu proprio* de san Pío X: una mirada desde los archivos de la Iglesia”, en *Música y archivos de la Iglesia*. (Oviedo, Ed. Memoria Ecclesiae, XXXI, 2008), pp 21-44.

9. José López-Calo, *La música en la Catedral de Palencia*. (Palencia, Ed. Diputación de Palencia, 1981) T. II, p. 502 doc. 6381, acuerdo de 30-11-1905.

10. Edicto publicado en el *Boletín Oficial Eclesiástico del Obispado de Oviedo*, XLIII, n. 4, 15-II-1906, p. 49.

11. *I. c.*

12. María Antonia Virgili Blanquet, *La música en Valladolid en el siglo XX*. (Valladolid, Ed. Ateneo de Valladolid, 1985) p. 31.

Canto Gregoriano durante el tiempo que fuese necesario a los músicos y sochantres”¹³. Hay casos en los que la entrada del nuevo canto gregoriano fue acelerada por la presencia de activistas de la reforma. Así ocurre en la Catedral de Burgos, donde tenía responsabilidades por entonces Federico Olmeda. En cuanto se entera de que ha salido la edición vaticana del *Kyriale*, solicita que se compre¹⁴. Esta petición es de 1905, pero se constata una seria resistencia de la capilla, porque dos años después se eleva una petición al cabildo para que pueda cantarse en algunas ocasiones la misa que era tradicional “antes de adoptarse el *Kyriale* del canto gregoriano, en virtud del *motu proprio* de S. S. Pío X”¹⁵, es decir, la que estaría copiada en los libros de coro o editada en libros y cartillas desde siglos atrás.

O sea, que ni siquiera en centros religiosos animados por el espíritu reformista, merced a la presencia en ellos de activistas de la talla de Olmeda, es posible difuminar las voces de rechazo, el peso de las convenciones y la raigambre honda (si bien un punto acomodaticia) de las melodías litúrgicas anteriores y de su manera de interpretarlas. Hay catedrales en las que, reconociendo sus órganos de gobierno que no se entiende bien el nuevo canto, amenazan con multas a los cantores o, simplemente, renuncian al mismo en tanto no se consiga un mínimo de dignidad en la interpretación del canto reformado. Y, en fin, cuando leemos actas catedralicias de los años veinte y treinta, artículos de los boletines diocesanos o actas de congresos y reuniones sobre música sacra, observamos que la insistencia en la necesidad de mejorar la formación en el canto gregoriano en el seno de la Iglesia es una constante de todas estas fuentes. Lo cual no puede explicarse porque el clero fuese torpe (que no lo era), ni por la consabida lentitud de cualquier cambio de envergadura en los usos litúrgicos, sino por la resistencia, oposición e incluso abierto rechazo que el nuevo canto gregoriano generaba entre amplios estratos del mundo eclesiástico, en fuerte contraste con el empeño por su difusión realizado por las inagotables minorías reformadoras.

El nuevo canto gregoriano quiere ser un elemento más en la configuración del espacio sagrado y, de hecho, en su porte aéreo, fluyente, resultaba propicio para las metáforas ascensionales, para desprenderse de la tierra y ser un canto que busca lo alto. Ilusionado y convencido, Uriarte narró así su experiencia silense: “Supóngame usted ahora en el fondo de ese vallecito un hermoso convento antiguo, de severa arquitectura, grandioso y digno completamente del paisaje, y como moradores del convento unos monjes chapados á la antigua en la austeridad de vida y hasta en la forma de su cogulla; hospitalarios y afables, como los pintan las leyendas cristianas; de movimientos acompasados y uniformes, doblemente ceremoniosos por ser monjes y franceses, y tras esto, colóquese usted en un rinconcito del templo para escuchar la grave salmodia y los ecos repetidos en las bóvedas, que, entre paréntesis, las quisiera más altas, porque en las iglesias me gusta siempre lo encumbrado,

13. José Climent, *La Catedral de Valencia. Devenir musical en el siglo XX*. (Valencia, Real Acadèmia de Cultura Valenciana, 2005), p. 19. AC, vol. 412, ff. 45-57.

14. José López-Calo, *La música en la Catedral de Burgos Vol. VIII. Documentario musical (VI)*. (Burgos, Caja de Ahorros del Círculo Católico, 1996), p. 266.

15. José López-Calo, *O. c.*, p. 277. Registro 160, p. p. 44, 7-II-1907.

lo inaccesible, lo impalpable, lo que se confunde con el cielo¹⁶. Pero *lo otro*, lo que cambia de *status* tras el decreto papal y se acerca a lo proscrito, subsistió.

Impresiona saber que, todavía en el siglo XXI, hay quien recuerda y emplea litúrgicamente ciertas melodías del canto llano propias de la práctica musical anterior a la introducción del nuevo canto gregoriano solesmense a partir de 1903. Y ello nos ha de hacer pensar que lo que está bien arraigado no se elimina con leyes ni con entusiasmo, incapaces de triunfar ante prácticas seculares en las que tampoco faltaba la convicción, por más que no fuesen precisamente las más cuidadosas con lo que se supone que ha de tener una buena música litúrgica.

En efecto, uno de los casos que más ha llamado la atención de los pocos musicólogos que nos dedicamos a este tipo de asuntos con una perspectiva mínimamente crítica, es el publicado por Ismael F. de la Cuesta¹⁷. Se trata del “Kyrie” de la *Misa de réquiem*, recogido por él mismo en un pueblo burgalés, en 2003. No es el “Kyrie” preceptivo desde nada menos que cien años antes, el “Kyrie” que cualquiera puede encontrar en el *Liber Usualis* o en las grabaciones más elementales de canto gregoriano, sino un “Kyrie” en canto llano, el “Kyrie” propio de la tradición cantollanista española de, por lo menos, los cuatro siglos anteriores al siglo XX. Fernández de la Cuesta no le dedica mayor comentario, salvo destacar el valor documental del testimonio que aquí también queremos reiterar. Y, sin embargo, la comparación entre lo que ha quedado del “Kyrie” en canto llano con lo que sería este mismo “Kyrie” en las fuentes antiguas muestra bien a las claras la ruina y el paso del tiempo, el hecho de que la pervivencia en el siglo XXI de esta pequeña joya del patrimonio oral de la música litúrgica fue posible en medio de dificultades, en una situación de desventaja.

De hecho, no sólo hubo de superar la severidad del *motu proprio* de Pío X y disposiciones derivadas, sino también (y es casi más meritorio) las consecuencias del concilio Vaticano II. ¿No llegó de manera muy alterada al siglo XV la música de la liturgia visigótico-mozárabe tras siglos de vivir simplemente tolerada en determinados lugares de Toledo, en tanto que el entonces canto importado del sur de Francia gozaba de todas las mercedes y privilegios? Una simple mirada muestra que el vestigio recogido por Ismael F. de la Cuesta y publicado en la *Revista de Musicología* tiene una estructura tripartita para todo él que está basada simplemente en la primera parte de la igualmente estructura tripartita mucho más amplia y elaborada del “Kyrie” de las fuentes antiguas, tanto en los libros de coro como en los tratados de canto llano, tampoco uniformes, dicho sea de paso, a poco que comparemos. Por eso decimos que nos han llegado ruinas, como cuando por unas columnas rotas y unos pocos sillares intuimos la estampa de un templo clásico. La lección es, en todo caso, que el pasado no se borra así como así.

Por nuestra parte, son varios los momentos del oficio y misa de difuntos en los que hemos podido encontrar pervivencias de tradiciones anteriores al nuevo canto gregoriano

16. Luis Villalba Muñoz, *Últimos músicos españoles del siglo XIX*. (Madrid, Ildefonso Alier ed., 1914) pp. 6-7.

17. Ismael Fernández de la Cuesta, “La reforma del canto gregoriano en el entorno del *motu proprio* de Pío X”, AA. VV., *Actas del simposio internacional San Pío X y la Música (1903-2003)*, *Revista de Musicología* XXVII I, 2004. Ed. Mariano Lambea.

solesmense, tradiciones de variado perfil, por otra parte. Un caso característico (por poner aquí simplemente un ejemplo de un tema aún en curso de investigación) está el del responsorio *Ne recorderis*. La melodía que varios de nuestros informantes aún recuerdan empieza con un diseño que tiene sabor de monodia litúrgica en modo sexto, pero acto seguido la melodía adquiere otros matices, con fórmulas cadenciales en Fa mayor, con pasajes contruidos mediante breves progresiones descendentes, en suma, con un lenguaje de escuela, de autor, que ninguno de nuestros informantes recuerda. De hecho, ni les consta que pudiera ser una obra de autor despojada de un posible acompañamiento y cuya belleza melódica la llevó a permanecer en la tradición oral y, lo que es más importante, a ser cantada más asiduamente que la homónima pieza gregoriana hasta incluso los años setenta¹⁸. El trabajo en curso sobre otras partes del oficio y misa de difuntos reafirma estas licencias, particularmente en el Salmo 7 (tras la tercera antífona del primer nocturno), en las lecciones *Parce* y *Taedet*, lugar de especial lucimiento de los cantores, en el responsorio *Qui Lazarum*, entre otros momentos.

Tras constatar el fenómeno de la pervivencia de modelos anteriores de distinta tradición, sin nada de negativo en sí mismos, aunque no sean precisamente un modelo de oficialidad, pasamos a un territorio más delicado, con licencias harto más llamativas. Veremos, pues, dos casos extremos. Dos casos en los que aquello que tendría que haber desaparecido, no desapareció. Dos sonoridades en las que, parodiando a Freud en su interpretación de una célebre frase de Schelling (en la que se dice que lo siniestro no es sino aquello que, debiendo permanecer oculto, sin embargo se manifiesta), brota y adquiere visibilidad un tipo de prácticas que la teoría había remitido a las provincias de lo inadmisibles. Y, sin embargo, se manifiestan. Esas dos prácticas, en puridad inadecuadas sin atisbo de duda, aunque con matices, en el rigorismo derivado del *motu proprio* de Pío X, son la denominada *Misa de gaita* y el *gorigori*. Con ellas, en circunstancias contrapuestas de alegría y de dolor, prosigue su ejecutoria en el templo lo que, ateniéndonos a la teoría, tendría que, haber sido desterrado del mismo.

3. La Misa de gaita: una fascinante hibridación

Dentro de las misas populares en latín conservadas en España, ofrece un especial interés la llamada *Misa de gaita*. Propia del noroeste peninsular (Galicia, Asturias y comarcas fronterizas a éstas de otras regiones), ha mantenido una mayor continuidad en tierras del Principado de Asturias, estando en uso hasta el presente. La *Misa asturiana de gaita* es el resultado de la hibridación entre una alta cultura (la eclesiástica, vehiculada musicalmente mediante el canto llano tradicional en España o el gregoriano unificado) y una cultura

18. Hacemos constar nuestro agradecimiento a D. José Santos, quien nos cantó la pieza a finales de 2005 y nos facilitó su propia transcripción realizada en los años cincuenta (un fragmento de la cual publicamos con su autorización) y al M. I. Sr. D. José María Rodríguez García, canónigo emérito de la Catedral de Oviedo, que nos la cantó en julio de 2005, con algunas variantes. El agradecimiento lo hacemos extensivo de manera muy particular a nuestro buen amigo, el Rvdo. P. D. Emilio García, que hizo de amable e imprescindible intermediario para la buena marcha de nuestro trabajo.

popular (muy en particular con la representada por el género de canción conocido como *tonada*). Anotemos, de paso, que por *hibridación* no entendemos más que la mezcla de dos realidades que dan lugar a una tercera distinta de ellas, pues no entran aquí en juego conceptos como *globalidad*, *industria* u otros, operativos en las modernas concepciones de dicho concepto.

Son varias las tipologías de la *Misa de gaita* conservadas en Asturias, que suelen ser conocidas por el nombre de los concejos. Aquí ejemplificaremos con la propia del concejo de Salas y zonas colindantes, bien diferenciada de la de la zona de Llanes, ya estudiada por el antropólogo Antonio Cea¹⁹. Pero antes presentaremos dos testimonios valiosos sobre la presencia de este instrumento en el templo, habitualmente emparejado con el tambor, en las décadas postreras del siglo XIX. Ni que decir tiene que la gaita a que nos referimos es la de fuele, con puntero y roncón, de potente sonido y manifiesto simbolismo campestre y dionisiaco. Junto con el fragoroso tambor conforman una pareja que no resultaba (no podía resultar) del agrado de las autoridades eclesiásticas.

Ciertamente, el sínodo presidido por el obispo Ramón Martínez Vigil prohíbe el uso de la gaita en el templo (lo intenta, diríamos mejor) en 1886. Conmina a los párrocos a que erradiquen la gaita del templo “en cuanto puedan”²⁰, lo que no deja de ser un reconocimiento de que la orden no era fácil de ser cumplida de manera fulminante y, por añadidura, cabe tomarla como un claro testimonio del arraigo de lo que se quería prohibir. Las gaitas, según se recoge en las constituciones sinodales, “tocan por la mañana en el templo y sirven luego para profanar la fiesta”²¹. Con “profanar la fiesta” se refiere la constitución sinodal al hecho de que, por la tarde, en la correspondiente romería, la gaita tenía un papel protagonista, en un contexto de jolgorio nada edificante según el Sínodo, marcado por las diversiones profanas, “bailes y borracheras”²².

Es un hecho innegable que la gaita entraba en el templo para tocar como solista acompañada del tambor y, a su vez, acompañar ambos instrumentos determinados cantos litúrgicos a fines del siglo XIX. Enrique García Rendueles recuerda en su discurso de ingreso en el Instituto de Estudios Asturianos (1949) sus propias vivencias de medio siglo atrás (por tanto, de fines del siglo XIX) sobre el papel de la gaita y el tambor en las festividades asturianas del Corpus Christi. Gaitero y tamboritero iban “anunciando la fiesta a las quintanas el día de la víspera; el clero cantaba las *vísperas* en el templo y entraban los músicos a acompañar con sus rústicos instrumentos el *Pange lingua* o *Tantum ergo*”²³. Pero no todo acababa con acompañar la célebre himnodia eucarística. Prosigue García Rendueles: “Terminados que eran, la gaita y el tambor en medio del templo echaban su tocata y redoble”²⁴. Al día siguiente por la mañana, la pareja de músicos recorría las

19. Antonio Cea Gutiérrez, *La canción en Llanes*, (Salamanca, Imprenta Calatrava, 1978).

20. Fray Ramón Martínez Vigil, *Sínodo Diocesano de Oviedo* (Oviedo, Librería Religiosa del palacio Episcopal, 1887). Constitución 8, título 43, p. 171

21. *L. c.*

22. *L. c.*

23. Enrique García Rendueles, “Liturgia popular”, discurso de ingreso en el Instituto de Estudios Asturianos (1949). (Oviedo, IDEA, 1950), p. 46.

24. *L. c.*

calles en alegre alborada, “llegando siempre a tiempo para acompañar a los cantores en la misa y la procesión”²⁵.

De forma que, en gran medida, la gaita y el tambor son los hilos conductores de la fiesta y definen el paisaje sonoro de la misma en todos los espacios posibles: en las quintanas, en los caminos, en las calles del pueblo, en la romería, en la procesión y en el templo. Y en todos los tiempos: en la alborada, en las misas de mediodía y en los oficios y romerías de la tarde y de la noche.

La promulgación del célebre *motu proprio* sobre la música sagrada del papa Pío X en 1903 marcó, como ya se ha dicho, un período de fuerte rigorismo en la vida eclesiástica. En muchas partes de España quedaron prohibidas determinadas prácticas litúrgico-musicales, especialmente las que utilizaban instrumentos, como pudieran ser los célebres *misereres* de Semana Santa, claro que no con el mismo éxito en todos los sitios y con el empleo de mil subterfugios por parte de las diócesis ante la Santa Sede para obtener privilegio de excepcionalidad en función del arraigo popular de dichas celebraciones. Y, sin embargo, la *Misa de gaita*, que emplea instrumentos fragorosos y paganizantes, que incluye preludios e interludios (igualmente denostados por la nueva normativa) se mantuvo vigente durante todo el siglo y hoy día es considerada una apreciable seña de identidad regional.

La hibridación se da en dos planos complementarios: por un lado, la transformación del fondo gregoriano de las melodías; por otro, la vocalidad. En efecto, la *Misa de gaita* se transmite por tradición oral, pero no hay que olvidar que su fuente está en la tradición escrita de la monodía litúrgica cristiana. En concreto, la conocida y tardía misa gregoriana *De angelis* es la fuente principal (aunque no única) que subyace en la *Misa de gaita*. Dado que no se pretende aquí realizar un estudio monográfico sobre la *Misa de gaita*, nos limitaremos a ilustrar la afirmación anterior con un ejemplo que consideramos suficientemente claro. Tenemos en primer lugar la melodía del “Kyrie” de la misa gregoriana (usamos la notación figurada igualmente habitual en la práctica cotidiana, incluso más que el propio manejo del *Liber Usualis*, y no la cuadrada, para facilitar la comparación) y debajo de ella la melodía del “Kyrie” de la *Misa de gaita*, precisamente en una transcripción de mediados del siglo XX realizada por el entonces seminarista don José Santos, a quien agradecemos su gentileza²⁶.

El análisis evidencia que la estructura arquitectónica de la melodía gregoriana se organiza en un proceso ascensional hacia la dominante (Do, propia del quinto modo) mediante una serie de notas eje que articulan dicha subida y que conforman el arpeggio Fa-La-Do-Fa. Lo mismo ocurre en la melodía del “Kyrie” de la *Misa de gaita*, sólo que aquí estamos en Re mayor y por tanto el arpeggio constructivo es Re-Fa#-La-Re. Además ocurre que a una melodía ya de por sí melismática se la incrementa con reiteraciones de algunos diseños, con ornamentaciones y con cadencias de fuerte gusto local.

Más si esta amplificación y ornato de la melodía original ya es significativa, no se puede

25. *L. c.*

26. El ejemplo está extraído, con autorización, de una transcripción del ya citado don José Santos, realizada cuando éste era seminarista y fechada el 20 de febrero de 1952.

entender este nuevo producto sin recordar el tipo de vocalidad del que se sirve y que no es otra que la propia de la tonada asturiana. Y del mismo modo que una hipotética transcripción de una pieza de Camarón de la Isla apenas nos dice nada de su arte y de su particular expresión vocal, lo mismo ocurre con las interpretaciones de la *Misa de gaita*. Se da el caso, incluso, de que las interpretaciones a cargo de sacerdotes conocedores y amantes de esta tradición están más llenas de procedimientos propios de la tonada que algunas interpretaciones de cantantes de tonada que mitigan sus recursos habituales cuando se hallan cantando misa en la iglesia²⁷.

Se trata, pues, de una voz poderosa, no impostada, cuyo ritmo muchas veces libre encaja muy bien con la cantinela eclesiástica. Es una voz que esta cuajada de constantes adornos, sobre todo de mordentes superiores y dotada de un *vibrato* muy marcado. Es la voz que escuchamos en el *chigre* (bar popular asturiano) o en la fiesta y que ahora se ha colado en el templo. Y es que, pese a ser la *Misa de gaita* lo más opuesto a lo establecido por el *motu proprio* de Pío X y legislación derivada, cumplía con el principio de que las misas dominicales (y con más motivo las especialmente festivas) fuesen cantadas. A falta de órgano o de armonio, la gaita podía ejercer como instrumento acompañante en las recónditas parroquias del mundo rural asturiano, alejadas, por otra parte, del inmediato control del mitrado. Sin duda, esta tipología de misa popular en latín había de estar muy anclada en la religiosidad del pueblo para que consiguiese sobrevivir en situaciones claramente adversas, llevando los sonos y las voces de lo popular, de la romería y de la exaltación de la Naturaleza al sacrosanto interior del templo.

Aunque el Vaticano II fue sensible en todo lo tocante a las músicas vernáculas (de lo que provienen diversos horrores musicales en el templo) no favoreció en un primer momento la consolidación de la *Misa de gaita*. Además, la tendencia hacia una fuerte secularización de la vida española (en lógico movimiento de péndulo respecto a las décadas anteriores) puso en peligro el mantenimiento de esta tradición en los años setenta. Pero al hilo de las tendencias identitarias que la actual estructura del Estado incentiva en las comunidades autónomas, la misa se mantuvo y es unánimemente apreciada.

4. Gorigori: las plegarias que no pasan del tejado

Del templo engalanado para la celebración del Corpus o de las fiestas patronales, capaz de abrir las puertas al cantante de tonada, a la gaita y al tambor, pasamos a un escenario completamente diverso, el del templo que despide a los muertos, lo que en una parroquia mediana, a diferencia de los casos anteriores, no ocurre una vez al año sino con notable frecuencia.

Los aires severos del *motu proprio* de Pío X y, muy en particular, los congresos sobre música sagrada dedicados a la aplicación práctica del decreto papal trataron de convertir al nuevo canto gregoriano, procedente de Solesmes, en el bastión inamovible de la música litúrgica

27. Cf. la grabación en CD de El Gaiteru de Veriña y Mari Luz Cristóbal Caunedo, *Misa asturiana de gaita*. Fono Astur, Oviedo. FA CD 8779.

católica. Además, se persiguieron de oficio determinadas prácticas interpretativas que, en algunos casos, ya venían de siglos atrás. Una de las más curiosas, muestra de auténtica irreverencia en pleno altar y en las circunstancias singulares de la muerte es el gorigori, es decir, un contra modelo musical con una tradición de cinco siglos y cuyo final se ha de situar precisamente tras los cambios derivados del concilio Vaticano II, con la pérdida de importancia del latín y el acortamiento de los ritos funerarios²⁸. El gorigori es un término de origen onomatopéyico que el *Diccionario de la Lengua Castellana* (en su primera edición, *de Autoridades*) define como la “Canción con que los niños suelen querer imitar y remedar el canto de los Sacristanes”²⁹. Con el tiempo, el término sufre un corrimiento semántico y ya no es lo que hacen jocosamente los niños (o el pueblo) remedando los latines cantados de los clérigos, sino que pasa a ser simplemente, según las últimas ediciones del *Diccionario de la Lengua Española* de la Academia, “el canto lúgubre de los entierros”. Esta última definición es muy pobre e incorrecta, pues un mismo canto fúnebre puede incurrir en el gorigori o, por el contrario, ser excelso. En su uso real es un concepto lleno de polisemias, de altísimo valor metafórico, que, centrándonos en lo musical, alude al canto de los eclesiásticos realizado de una manera descuidada. Ahora bien, ese canto descuidado, ese gorigori, no se refiere al conjunto del repertorio litúrgico, sino que se centra en los oficios de difuntos. Y el descuido tiene que ver fundamentalmente con la velocidad en el canto, lo que vuelve incomprensible el texto latino de salmos, antífonas y responsorios del oficio de difuntos.

¿Por qué es este territorio de la muerte el ámbito donde prospera el gorigori? Las razones son varias. Los oficios de difuntos, con anterioridad al Vaticano II, eran particularmente largos. Antes de la misa de funeral había unas vigiliass en las que los eclesiásticos estaban prácticamente solos en el templo. Sólo al final de esta parte empezaban a llegar los deudos y amigos del finado para asistir a la misa. Hasta entonces, el rito relajaba su exigencia de solemnidad, los cantos se decían apresuradamente y, desde luego, se utilizaban fórmulas a modo de soniquetes con los que se cantaban los largos textos de la liturgia de difuntos. Por eso uno de nuestros informantes concluía, con gran acierto, que estas plegarias no pasaban del tejado³⁰.

La literatura de las edades moderna y contemporánea nos ha dejado numerosos testimonios del uso de este término. Es frecuente que actúe como eufemismo, para aludir a la muerte sin mentarla o nombrándola con un vocablo jocosos y desdramatizador. Las escenas de *muerte fingida*, tan habituales en el teatro de muy diversos siglos encuentran en la alusión al gorigori un complemento ideal para la comicidad un tanto escabrosa de la escena. En las primeras líneas de *La casa de Bernarda Alba*, de Lorca, por poner un ejemplo, encontramos un uso cabal de la polisémica palabra, cuando uno de los personajes certifica que en la iglesia

28. Para más detalle, remitimos a nuestro trabajo monográfico sobre el tema. Ángel Medina, “Gorigori, las metáforas del gregoriano fingido”, *Cuadernos de Música Iberoamericana*, nº 14, 2007, pp. 177-193.

29. *Diccionario de la Lengua Castellana (de Autoridades)*, T. IV. (Madrid, Real Academia Española, 1734).

30. Hacemos constar nuestro agradecimiento al M. I. Sr. D. José Ignacio Monte Cabañas, canónigo emérito de la Catedral de Oviedo, que nos atendió sobre este asunto en julio de 2005. y lo reiteramos al Rvdo. P. D. Emilio García por su intermediación.

“llevan ya más de dos horas de gorigori”. El gorigori no sólo es velocidad impropia en el canto, sino descuido, negligencia, gusto por machacar las notas de manera cuartelaria, desafinaciones, barbarismos textuales, entradas de un cantor antes de que otro hubiese concluido su parte y arritmias varias. Pero, sobre todo, el asunto de la velocidad traía de cabeza a los puristas y, como una simple muestra, recordamos cómo se planteó en el importantísimo Congreso de Música Sagrada de Vitoria de 1928. En una de las memorias presentada sobre canto gregoriano, el presbítero Francisco de Uriarte señala los cuatro defectos característicos de la salmodia, siendo el primero la “excesiva *celeridad* que provoca el escándalo de la irreverencia y el atropello”³¹. Y añade: “la salmodia vertiginosa (por desgracia muy común) ofende injuriosamente a Dios y mata la fe de los creyentes”³².

La Iglesia, naturalmente, se quejó reiteradamente de estos excesos, pero fue en balde. Y aquí surgen otras razones que explican el fenómeno y que no suelen ser citadas. Nos referimos al poder de intercesión que tienen los clérigos para liberar a las almas de los fallecidos de las penas del Purgatorio. Este concepto (el Purgatorio) no es del todo antiguo en la historia de la iglesia católica. Data, al margen de determinados precedentes más teóricos que efectivos, de los siglos XII y XIII³³. Los disidentes de ese momento y luego los luteranos negaron este otro estadio que se añadía al cielo, al infierno y al limbo, pero el Concilio de Trento lo ratificó y desde entonces se incrementó la teoría de los sufragios, o sea, de los rezos y cantos de los vivos en favor de las ánimas del Purgatorio. No pocos de los fallecidos dejaban mandadas numerosas misas (cientos, incluso miles) para la salvación de su alma. Como es lógico, tales encargos se pagaban, primero en especies y desde el siglo XVIII cada vez más en dinero. En ocasiones la inflación era tal que una determinada iglesia no podía afrontar sus compromisos y tenía que pedir licencia a Roma para sustituir sus obligaciones por otras actividades³⁴, aun en contra de lo que la teología prescribía a este respecto.

Asistimos, pues, a una economización del Purgatorio y de los sufragios. Por eso, si volvemos a Lorca encontramos en el mismo primer acto antes citado, la realista escena en la que los hombres dan a una criada la “bolsa de dineros para responsos”. Con más dinero de por medio, más beneficios para las almas (y para las iglesias, las capillas, los sacerdotes y los sacristanes) pero también más riesgo de una interpretación descuidada. Surge incluso una cierta picaresca, en el sentido de si puede decirse una misa por las almas de dos difuntos que hubieran dejado pagadas cada uno las suyas. La teología postridentina dice que no, pero se buscan soluciones para dar salida a la demanda, como la de aplicar retrospectivamente misas no encargadas a encargos posteriores. Todavía hace pocas décadas, como recuerdan los sacerdotes de más edad, esa bolsa de los dineros del drama lorquiano, las monedas y billetes que los vecinos dejaban en el bonete del oficiante (hoy por ti, mañana por mí,

31. Francisco Uriarte: “Memoria” Tema 2º. *Crónica del Congreso Nacional de Música Sagrada (1928)*. (Vitoria, Imprenta del Montepío Diocesano, 1930), p. 88.

32. *L. c.*

33. Jacques Le Goff: *La naissance du Purgatoire*. (Paris, Gallimard, 1981). Manejamos la edición de 2002. Existe edición en castellano: *El nacimiento del Purgatorio*. (Madrid, Ed. Taurus)

34. Dimas Serpi, *Tratado de purgatorio contra Luthero y otros hereges*. (Barcelona, Ed. Gabriel Graells y Giraldo Dotil, 1609, pp. 387 y ss.

pensaban los vivos que despedían al finado) tenía que ser convertida en responsos, para lo que había un cierto código de equivalencias entre el dinero y la cantidad de rezos y cantos de los sufragios, que los buenos sacerdotes se encargaban de realizar bajo el riesgo probable de apresurarse y cometer gorigori.

La conclusión es que la liturgia de las primeras seis o siete severas décadas del siglo XX no pudo remediar este mal secular, estas negligencias abusivas que, centradas en el ámbito de los ritos funerarios, actuaban como una mala imitación de modelos respetados, banalizando la muerte, dándole, sin saberlo, un estatuto de normalidad al que, por otra parte, ya habríamos de estar acostumbrados, pero al que las ideas de pecado, castigo, purgación, salvación, intercesión y sufragio, rodeadas de detalles económicos que muestran la existencia de una segregación real *post mortem*, habían dotado de un fuerte sentido dramático y trascendente.

También cabe concluir que en las seis o siete décadas más rigoristas para la música litúrgica de toda la historia de la Iglesia convivieron los logros parciales de una reforma de exquisito gusto, capaz de meditar sobre lo trascendente desde el lenguaje musical, más selecto, con prácticas singulares y un punto heterodoxas en ocasiones a las que una historiografía interesada y poco crítica ha querido silenciar sin éxito. La historia, en fin, no se escribe sólo con el oro de las grandes obras sino también con el plomo de la rutina y de lo inconveniente.

Responso



Ej. 1: Fragmento del responso "Ne recorderis" en una transcripción de los años 50 de don José Santos



Misa de Gaita

Kyrie



Ej. 2: Comienzo del "Kyrie" de la *Misa de angelis* y de la *Misa de gaita* (ésta en transcripción de don José Santos fechada el 20-II-1952)



Ej. 3: Perfil melódico del gongori en las vigilia corridas.
Recitación sobre la nota marcada.

Los tablaos, escenarios permanentes del arte flamenco.

Manuel Ríos Ruíz

Escritor y periodista.

Resumen

El de los tablaos es un espectáculo flamenco continuo y en lugares fijos, perfectamente promocionados turísticamente, al que asisten los más heterogéneos públicos, en este aspecto no tienen competencia posible como escaparate del arte flamenco. En cualquier lugar del mundo podemos hallar a alguien que ha vivido una noche flamenca, ya sea en un tablao de Sevilla o Tokio, por ejemplo. Los tablaos se iniciaron en los primeros años cincuenta del pasado siglo en España. El tablao es al mismo tiempo difusión y confusión, depende de la calidad de sus elencos. Actualmente te cuenta con aproximadamente cinco cincuenta tablaos en todo el mundo. El auge que está viviendo actualmente el género, repartido por diversas clases de escenarios, desde los grandes teatros a las peñas flamencas, el futuro de los tablaos puede considerarse esperanzador, especialmente en cuanto a vigencia.

Palabras clave: Flamenco, difusión, elencos, turismo, geografía.

Tablaos, the Showcase of Flamenco Music

Abstract

Tablaos are live flamenco shows which take place at a fixed venue. Well promoted in the tourist industry, they are attended by a heterogeneous audience and are unbeatable as a showcase for flamenco music. Wherever you go in the world you will find someone who has experienced an evening of flamenco, be it in a *tablao* in Seville or Tokyo. *Tablaos* which sprang up in the early 1950's, promote flamenco but can be misleading as the quality of the *tablao* depends very much on the quality of the artists. Currently there are approximately one hundred and fifty *tablaos* throughout the world. Due to the increasing popularity of the genre, displayed in different kinds of venues from big theatres to flamenco clubs, the future of the *tablao* is assured.

Keywords: Flamenco, promotion, artists' group, tourism, geography.

Aparición y auge de los tablaos

En los tablaos se dan cita los más heterogéneos públicos días tras día. A este respecto no tiene competencia posible como escaparates del arte flamenco. El de los tablaos es un espectáculo continuo y en lugares fijos, perfectamente promocionados turísticamente a escala internacional. En cualquier lugar del mundo podemos hallar a alguien que haya vivido una noche flamenca en un tablao de Madrid, Barcelona, Sevilla, Marbella, Córdoba o Granada, por ejemplo. La visión y el entendimiento universal del flamenco, en gran parte está regida por la que se ofrece en los tablaos.

El tablao, nadie puede negarlo, es al mismo tiempo difusión y confusión, depende de la entidad del espectáculo que ofrezcan, si se rige por la ortodoxia o por la heterodoxia. De los tablaos viven muchos artistas flamencos, la mayoría sin gran relieve artístico, pues las grandes figuras, salvo contadas excepciones, al llegar en los años sesenta la etapa de los festivales los abandonaron.

Los tablaos empezaron a tener vigencia a partir de los años cincuenta, un tanto promovidos por el auge del turismo. En principio proliferaron en Madrid, donde llegaron alcanzar la docena. Desde un principio de su aparición, se han provisto principalmente, salvo contadas excepciones, de un público compuesto de turistas extranjeros y de personas adineradas, que acuden a sus locales para una velada *Tipycal Spain*, puesto que los auténticos aficionados concurren a ellos en contadas ocasiones, por lo elevado de sus precios y por lo rutinario de sus programas.

En los tablaos, junto a los intérpretes de menor valor, siempre han actuado excelentes artífices del arte flamenco, como se comprueba repasando los elencos de los más famosos: “Zambra” –considerado durante su existencia como baluarte de la pureza flamenca–, “El Corral de la Morería”, “Los Canasteros”, “El Café de Chinitas”, “La Venta del Gato”, “El Duende”, “Torres Bermejas”, de Madrid, o “El Guajiro” y “Los Gallos”, de Sevilla.

Por lo que puede decirse que la mayoría de los artistas flamencos de nuestro tiempo, desde Manolo Caracol a José Mercé –cantaores– o desde Rosa Durán a Blanca del Rey –bailaoras– o desde Melchor de Marchena a Moraíto –guitarristas– pasando por casi toda la nómina contemporánea del cante, el baile y la guitarra, han actuado en los tablaos, y no sólo de forma ocasional, sino realizando largas temporadas. Incluso un gran número de los artistas flamencos de hoy, se revelaron a través de los tablaos como auténticas figuras.

Teorías sobre los tablaos

Quizás sea un verdadero dilema el enjuiciamiento de la función del tablao en el mantenimiento del arte flamenco y su incidencia en su difusión. Cuestiones, por otra parte, sumamente discutidas desde su implantación hasta la fecha.

El investigador y flamencólogo José Blas Vega, opina al respecto lo siguiente “Hay que decir que ha habido tablaos buenos y malos. Yo creo que el tablao cumplió una función importante en una época en que el flamenco que se producía en teatro estaba momificado, muy mezclado, no estaba definido. En teatro, en la forma que se montaba hace treinta años, no daba lugar a un calor en el público ni a que un artista se emocionara y entrara en situación. El tablao, y ese es su éxito, consigue un acercamiento a un público nuevo, a un público aficionado. Es el intermedio entre el teatro y la fiesta privada. La reunión siempre fue una cosa de privilegio, de señoritos que tenía dinero o de los íntimos del flamenco” (1).

Y el escritor José Luis Castillo-Puche, publicó un reportaje sobre los tablaos madrileños, bajo el título “Madrid, cátedra del flamenco”, del que transcribimos su introducción: “Todo extranjero que llega a Madrid forzosamente tendrá que acercarse a una o varias noches a los tablaos de la capital. Y no sólo los extranjeros, también los españoles que llegan de provincias; y hasta los madrileños y los que no los somos pero que vivimos en Madrid. Porque los tablaos son una de las cosas que hay que ver en Madrid. Como el Museo del

Prado. Como el Palacio de Oriente. Como la Plaza Mayor... De unos años a esta parte los tablaos se multiplican en los rincones castizos. Son locales con carácter, ambiente y misterio muy característicos. Son, diríamos, templos dedicados al culto de cante y el baile andaluz. No es que estén exclusivamente dedicados al turismo. Pero es indudable que se debe al turismo esta actualización del flamenco.

Por ver en qué consistía todo esto de los tablaos nos hemos dedicado durante varios días, mejor dicho durante varias noches, a recorrer todo ese Madrid del flamenquerío, intentando penetrar en el mundo sellado y palpitante de los jondo e incluso dejándonos fascinar por ese gallardo y airoso baile de palillos. Ha sido una aventura agradable y útil, aunque dudo de que hayamos logrado esa comunicación. Unos días más y acaso podríamos entrar en la cofradía. Quién sabe...

Naturalmente, los espectáculos nos han gustado; unos por lo que tienen de purgatorio desconcertante y revelador; otros, por la alegría y desparpajo de sus danzas. Sin embargo está claro que no hemos sabido llegar a la sima torturadora e inerrable de lo jondo. Otra vez será. Acaso un día perdido por los cerros y la marismas andaluzas. El baile flamenco de momento nos paraliza. ¿Es una disciplina rígida y misteriosa? ¿Es que somos más partidarios de lo dionisiaco y desarraigado? El cante y el baile flamenco, de todos modos, nos ha penetrado como un violento narcótico y, a veces, nos hemos quedado mudos de estupor... ¿Qué impresión producirá todo este jipío y estos arcanos y ancestrales bailes a los turistas?"(2)

Después de estas consideraciones del escritor murciano, pero novato como espectador del flamenco, rayanas en la perplejidad y reconocedoras de las dificultades de encontrar en el tablao y su espectáculo las razones y atributos del arte flamenco, hay que apuntar lo siguiente: muchos de los buenos aficionados de hoy, españoles o extranjeros, han comenzado a sentir interés por el cante y el baile flamencos en los tablaos, al vislumbrar que detrás de aquella juerga prefabricada, rutinaria, bulliciosa y multicolor, deberían existir unas razones de arte auténtico. Pero desgraciadamente esto no sucede con demasiada frecuencia y lo que generalmente queda en el público a través de los numerosos tablaos es una visión confusa de un arte.

No obstante las dudas sobre la función de los tablaos en el devenir del arte flamenco y su difusión, es de justicia reseñar la importancia de algunos de ellos, auténticamente históricos, porque por regla general ha ofrecido actuaciones de excelentes elencos y de grandes intérpretes.

El histórico tablao "Zambra"

El Tablao Zambra, que estuvo enclavado en la calle Ruiz de Alarcón, 7, de Madrid, fue fundado en 1954, por Fernán A. Casares, su director, y en su creación y estructura se siguieron las ideas de los músicos Falla y Turina y del poeta Manuel Machado sobre los escenarios ideales del flamenco. Rápidamente alcanzó un gran prestigio entre los aficionados, extendiéndose su fama al extranjero, por lo que su elenco intervino en diversos países ostentando la representación española, destacando sus actuaciones en la Feria Internacional de Nueva York y en el Teatro de las Naciones de París.

De la importancia de este tablao, considerado el más serio de su época, es buena muestra el siguiente comentario del escritor Edgar Neville: “Afortunadamente, la dirección de ‘Zambra’ fue desde el primer momento inteligentísima y respetuosa con lo que de bello hay en el flamenco, y en ningún momento se ha dejado llevar por caminos decadentes y de efecto superficial. Todo ello ha contribuido a la seriedad de su espectáculo y allí reúne el público mejor educado que he visto jamás, no ya en un espectáculo flamenco, sino en cualquier género de espectáculos de España; un público, la mayoría formada por extranjeros y que imponen su educación a los que no la tienen, que va a escuchar el cante y a ver el baile, y a no estar diciendo gracias y haciendo ruido mientras el artista baila o canta o mientras el guitarrista trenza sus trinos melódicos más sutiles”. Y añade: “El público de Zambra no es frío por estar bien educado, sino respetuoso con el artista, como debe ser, y al final de los números aplauden. Vale la pena ir a zambra por la pureza del espectáculo”.

La figura principal del tablao fue desde su inauguración la bailaora Rosa Durán, con ella actuaron entre otros artistas Mary Carmen Acevedo, Maruja Bauena, Mary Cella Riego, Trini Heredia, Asela Prieto, Josele Heredia, Caracolillo de Cádiz, Carmen Moreno, Juan Varea, Pericón de Cádiz, “Jarrito”, Pepe “El Culata”, Manolo Vargas, Rafael de los Reyes, Perico del Lunar, padre e hijo, “Canalejas de Jerez, Juan Triguero, Andrés Heredia, Rafael Romero, Salomé de Córdoba, Teresa Maya, María Medina, Rosario Cortés, Adela Jiménez, “El Tupé”, Antonio Heredia, “Niño Pérez”, Paco Laberinto, Mario Maya, Pepín Cabrales, Muguet y María Albaicín, Marcos Manuel, Manolo de Huelva, “El Flecha” de Cádiz, Manuela de Ronda, Maruja Heredia, Loli Jiménez, Tero Oro, Mari Flor, Isabel Romero, Tomás de Madrid, Bienvenido Maya, José Menese, Enrique Morente, Miguel Vargas y Curro Lucena.

Tras la muerte de su director, el tablao “Zambra”, fue clausurado en enero de 1975, quedando en los anales del género. Con el mismo nombre, en 1987, se abrió un tablao en la calle Velázquez, 8, dirigido por el bailaor Cristóbal Reyes, y aunque en sus elencos actuaron entre otros artistas Adela “La Chaqueta”, Dolores de Córdoba y Pedrito Montoya, solamente se mantuvo abierto una temporada.

Otros tablaos famosos

Existen una serie de tablaos que mantienen cierto prestigio entre los aficionados, en los que además de presentar un elenco digno fijo, contratan a figuras de relieve en determinados momentos del año. Demos, pues, razón de ellos reseñando sus trayectorias.

Durante los años cincuenta y sesenta fue famoso el sevillano tablao “El Guajiro”, considerado junto al madrileño Zambra, uno de los más importantes en su tiempo y en el que se dieron a conocer un gran número de destacados artistas de la etapa de revaloración, sobresaliendo entre otros “Fosforito”, Carmen Carreras, Trini España, Terremoto, Paco Isidro, Tío Parrilla, El Farruco, El Toro, El Poeta, Enrique Montoya, El “Perrate”, “El Chocolate”, “El Sordera”, Matilde y Pepa Coral y Manuela Vargas.

De la misma etapa fue el tablao “El Duende”, que estuvo abierto en la calle Señores de Luján, 3, de Madrid, dirigiéndolo la famosa bailaora Pastora Imperio y su yerno el matador de toros “Gitanillo de Triana”, con actuaciones a lo largo de su trayectoria de las figuras siguientes: Alejandro Vega, Pastora Vega, Pastora Rojas, Rosario “La Mejorana”, Rocío

Jurado, “El Güito”, “La Muñeca”, “Tatiana”, “Terremoto”, los Hermanos Reyes, Carmen Santana, José Salazar. “La cañeta”, “El Lebrijano”, “El Sernita”, Estrella Morena, Carmen Montiel, Tere de Oro, Curra Jiménez, Félix Ordóñez, Dolores de Córdoba, Toni “El Pelao”, “La Uchi”, Peret, Maleni Loreto, Beni de Cádiz, “El Farruco”, Mario Maya, “Chiquetete” (padre), los hermanos Toronjo, Manuela Vargas, Paco Aguilera, Félix de Utrera, Juan “Habichuela”, Manuel y Juan Morao, Matilde Coral, Rafael “El Negro”, Ricardo “El Veneno”, “La perla” de Cádiz, “Mariquilla” y Carmen Mora.

El tablao “El Corral de la Morería”, situado en la calle Morería, 17, de Madrid, abrió sus puertas el 25 de mayo de 1956, por su propietario y director Manuel del Rey, recientemente fallecido, pasando su dirección a sus hijos. Está considerado el tablao flamenco más famoso del mundo, por su tipismo y su solera. La decoración es de estilo castellano, con faroles, muebles de los siglos XVIII y XIX y ménsulas árabes.

El elenco que figuró en su primera programación estuvo compuesto por Regla Ortega, “Porrinas” de Badajoz, Salvador “El Chaqueta”, Andrés Heredia, Rita Ortega, Juan Serrano, Pastora Imperio y “La Chunga”.

Otros artistas que han pasado por su escenario son los siguientes: María Albaicín, Gabriela Ortega, Antonio Gades, Rosario, “Jarrito”, “La Paquera”, “El Farruco”, “La Repompa”, Enrique “El Cojo”, “Serranito”, Dolores de Córdoba, Antonio “El Sevillano”, Carmen Carreras, Manuela Vargas, “Fosforito”, Antonio Arenas, Carmen Casarrubios, Pepe Aznalcóllar, Mario Maya, Fernanda y Bernarda de Utrera, “El Güito”, María Vargas, Juan “Habichuela”, “Amina”, Paco de Antequera, “Toni El Pelao”, “El Tupé”, “La Gitanilla de Bronce”, Ricardo “El Veneno”, “Faíco”, “Candela”, Félix de Utrera, Manuel “El Flecha”, Felipe Maya, Agustín Montoya, José Miguel, Gabriel Moreno, Alejandro Manzano, Juan Maya, “El Pili”, “La tomata”, Fernanda Romero, Beni de Cádiz, Curro de Jerez, Carmen Sibajas, Perico Sevilla, Martín Vega, “Amapola”, “Paquiro”, “Canalejas” de Jerez y Dolores Amaya, siendo durante muchos años su figura estelar Lucero Tena y seguidamente Blanca de Rey.

El 7 de junio de 1960, se inauguró en la calle Norte, 11, de Madrid el tablao “Las Brujas”, que permaneció abierto hasta 1982. Pasando por su escenario un gran número de artistas, entre ellos Regla Ortega, Jacinto Almadén, Calderas de Salamanca, Fernando Gálvez, Pepe de Lucía, “El Chato” de la Isla, Dolores de Córdoba, Merche Esmeralda, Sara Lezama. Manolo Sanlúcar, Juan “Habichuela”, Juan Cantero, María Albaicín, “Canalejas” de Puerto Real, “Porrinas” de Badajoz, Rafael Farina, “Josele”, Fernanda y Bernarda de Utrera, Gaspar de Utrera, Beni de Cádiz, Rafael Ortega, “Faíco”, “Fosforito”, “Toni El Pelao”, Pepa de Utrera, “La Paquera”, los hermanos Toronjo, “Romerito” de Jerez, Serranito, La Polaca, La Contrahecha, Terremoto, Paco Antequera, Alberto Vélez, El “Sordera”, Curro de Jerez, “La Tomata”, “La Pocha”, Carmen Montiel, Isidro Muñoz y “El Tupé”.

El mismo año de 1960, también en Madrid, concretamente en la calle Mesonero Romanos, 11, fue abierto el tablao “Torres Bermejas”, que continúa su trayectoria al cabo de cuarenta y dos años. La decoración imita las paredes de la Alhambra y es sumamente lujosa. La nómina de intérpretes que ha pasado por su escenario es muy extensa, figurando entre otros “El Güito”, Maruja Baena, “Trini” España, “Porrinas” de Badajoz, Pepe “El Culata”,

Mario Maya, Alvaro de la Isla, Juan “Habichuela”, “Jarrito”, Carmen Carreras, “La Paquera”, Beni de Cádiz, “La Sayago”, Tomás de Madrid, “La Tati”, Ansonini, Paco de Valdepeñas, “Fosforito”, “Pansequito”, “La Chicharrona”, Tía Juana “La del Pipa”, “La Cañeta”, Adela “Chaqueta”, Bernarda de Utrera, Gaspar de Utrera, “Niño Ricardo”, “Canalejas” de Puerto Real, “El Camarón” de la Isla, Paco Cepero, “La Perla” de Cádiz, “El Mono”, Ricardo “El Veneno”, “La Tolea”, “El Yunque”, “Toni el Pelao”, “Manolete”, “El Sordera”, Antonio Piñana (hijo) y Fernando Gálvez.

Desde el 10 de abril de 1966, existe en el castizo barrio de Santa Cruz, en Sevilla, el tablao “Los Gallos”, siempre con un amplio plantel de artistas andaluces, entre los que han descollado Manolo Limón, Carmen Albéniz, “El Nano” de Jerez, José Luis Postigo, Ángela Dorado, “El Farruco”, “La Faraona”, “Mame Reina”, Manuela Carrasco, Ramón Amador, “Romerito” de Jerez, Carmen Ledesma, Rocío Loreto y “Currillo” de Bormujos.

Fundado y dirigido por el cantaor Manolo Caracol, el 1 de marzo de 1963, con un concierto a su cargo, acompañado del pianista Arturo Pavón, se abrió el tablao “Los Canasteros”, sito en la calle Barbieri, 11, de Madrid. A lo largo de sus años, actuaron en su escenario numerosas figuras como Gabriela Ortega, Manolo Mairena, Curro Vélez, Carmen Casarrubios, Manuela “La Caracola”, “La Polaca”, “Trini” España, María Rosa Ruiz, “La Perla” de Cádiz, María Vargas, Juana Loreto, “El Sordera”, Gaspar de Utrera, Alvaro de la Isla, Bienvenido Maya, “Bambino”, Paco Cepero, Melchor de Marchena, María Albaicín, Rocío Jurado, Fernanda Romero, “Porrinas” de Badajoz, Beni de Cádiz, Juan Quintero, Matilde Coral, El Farruco, Carmen Mora, La Paquera, Enrique Escudero, Serranito, “La tati”, “El Güito”, Mario Maya, Manuela Carrasco, José Greco, “La Tolea”, Vicente Soto, Juan Morao, “La Paquera”, Juan y Pepe “Habichuela”, Paco de Antequera, Enrique Escudero, y “La Tati”. Tras la muerte de Manolo Caracol, en 1962, se produjo su cierre, siendo reinaugurado en 1979.

Rememorando el célebre café cantante malagueño “Café de Chinitas”, del siglo XIX, en la madrileña calle Torija, 7, se encuentra el tablao “Café de Chinitas” desde 1969, situado en los bajos de un palacio del siglo XVIII. Su decoración realizada con estampas, muebles, sillas y espejos del del siglo XIX, pinturas de Vicente Viudes y esculturas de Sanguino, es obra del pintor Mampaso y del decorador Pinto Coelho.

A lo largo de sus décadas has actuado en sus escenario los artistas Tomás de Madrid, Rosario, Rosa Durán, María Albaicín, Carmen Mora, Pastora Vega, “Morucha”, María Vargas, Gabriel Moreno, Enrique Morente, Loli Flores, “El Lebrijano”, “Serranito”, Matilde Coral, Rafael El Negro, El Farruco, Carmen Casarrubios, Tere Maya, “Caqui” Fierro, Dolores Amaya, Concha Vargas, “El Indio Gitano”, Enrique Escudero, Carmen Linares, El Chaquetón, Luis Habichuela, Felipe Maya, Amador, Manzanita, La Polilla, Lola serrano, “La Globo”, Carlos “Habichuela”, “Candi”, Mariano Torres, Ramón “El Portugués”, Juan Varea, Mario Maya, “Mariquilla”, Gómez de Jerez, Lucía Albarrán, Ramón de Cádiz, Maruja Heredia, Ángela Grande, Sebastián Manzano, Ricardo “El Veneno”, “Faiquillo”, Toni Maya, Miguel Carmona, Salvador Suero, “El Entri”, “Monchi”, Andrés Heredia, José Mercé, José Moreno, Fernando Gálvez, Diamante Negro, La Chunguita, Pilar león, Mercedes García, Maruja Baena, Carmen Greco, Charo Manzano, Vicente Soto, “El Chato” de la Isla y “La

Chunga” que ha sido durante años su figura estelar. El 22 de abril de 1987, la Familia Real española presenció su espectáculo, en compañía de los Príncipes de Gales.

El tablao “El Corral de la Pacheca”, enclavado en la calle Juan Ramón Jiménez, 26, de Madrid, data del 4 de junio de 1971. En su tablao se rodó la serie televisiva “Cantares”, y en él han actuado entre otros los siguientes intérpretes: Ricardo “El Veneno”, “La Repompa”, “El Camborio”, María Jiménez, “Sordera” de Jerez, “La Pocha”, “La Pelúa”, Angelita Dorado, Dolores de Córdoba, “La Bronce”, “La Tolea”, Curra Jiménez y Estrella Flores.

Los tablaos actuales en España y en el extranjero

Los tablaos se han extendido a partir de los años setenta por toda la geografía mundial. Se trata de un fenómeno musical verdaderamente sorprendente. Entre ellos, existen un buen número que mantienen cierta calidad artística. Mas es difícil de dilucidar la importancia de una mayoría, porque a veces sus elencos son valiosos y otras temporadas de menos entidad. Lo que sí es cierto. Los tablaos siguen siendo el escaparate más popular y permanente del flamenco en todas las latitudes. He aquí los más conocidos:

En Madrid: “Andalusí”, “Arco de Cuchilleros”, “Café de Chinitas”, “Corral de la Moreña”, “Corral de la Pacheca”, “Casa Patas”, “La Alcazaba”, “Las Carboneras”, “Las Tablas”, “Anarquía”, “Espacio Flamenco”, “Sala Ole con Ole”, “Torres Bermejas”, “Clan”, “Colmao La Caña”, “Casa Emeterio” (Tres Cantos) y “El Abolí” (Las Rozas).

En Barcelona: “El Cordobés”, “Los Tarantos”, “Patio Andaluz”, “De Carmen” y “Palacio del Flamenco”.

En Palma de Mallorca: sala rociera “Faralae”.

En Sevilla: “El Arenal”, “El patio andaluz”, “El Patio Sevillano”, “Los Gallos”, “La Gitanilla”, “Puerta de Triana”, “Casa Carmen” y “La Trocha”.

En Cádiz: “Taberna La Cava” y el mesón “Los Apóstoles”. En la provincia: “Venta de Vargas”, en San Fernando; “El Lagá de Tío Parrilla”, “La Taberna Flamenca”, “El Rincón del Duende”, sala “Los Varales” y “Bereber”, estos últimos cinco en Jerez de la Frontera.

En Granada: “Jardines Neptuno”, “Reina Mora”, “Los Tarantos”, “Zambra de María La Canastera”, “El Curro”, “Cueva de La Rocío”, “Cueva de La Golondrina”, “Cueva del Pitirili”, sala “Albayzin”, sala “Alhambra”, “Cueva de Manolo Amaya” y “Venta El Gallo”.

En la provincia: “Venta Luciano”, en Almuñécar.

En la provincia de Jaén: “Casa Museo Andalusí” y “El Marqués”, en Úbeda.

En Córdoba: Cardenal y Mesón de la Bulería.

En Málaga: “Vista Andalucía”, “El Tablao”, “El Biznaguero”, “Kelipé” y “La Querencia”.

En la provincia: “Bona Dea”, en Estepona; “Ana María”, “El Tamboril” y “Donde María”, en Marbella; “Los Tarantos”, “La taberna de Pepe López”, “La Carreta”, “El Jaleo” y “El Colmao”, en Torremolinos.

En la Comunidad Valenciana: “La Bulería” y “El Toro y la Luna”, en Valencia; “Al-Ándalus”, en Alicante y Benidorn.

En Murcia: “La Toná”.

En Castilla-La Mancha: “La Giralda”, en Valdepeñas (Ciudad Real).

Seguidamente reseñamos los tablaos instalados en el extranjero.

En Francia: “Casa Pepe”, “La Maroquinaire” y “Le Bristrot”, en París; “Movida Flamenca”, en Bordeaux; “La Bulería”, en Lyon; “La Mesón”, “Le Machine a Coudre” y “Soleá Flamenco”, en Marsella; “Le Cádiz”, en Amberes; “El Patio”, en Arlés; “Tehatre Du Minotauro”, en Béziers; “Los Flamencos”, en Lille; “Bodega Losada Don Miguel”, en Nîmes; “Planète Andalucía”, en Montreuil-Sous-Bois; y “Adace”, en St. Martín d’Hères.

En Estados Unidos: “Sevilla of Carlsbad”, en Carlsbad; “Sevilla of Riverside”, en Riverside; “Café Sevilla”, en San Diego; y “Alegrías” y “El Mesón Flamenco”, en Nueva York.

En Suiza: “Arte Andaluz”, en Châtelaine; y “Peña Bética”, en Carouge Genève.

En Holanda: “Tapas Café”, en Amsterdam.

En América del Sur: “Sangre Mestiza”, en Santiago de Chile; “Cantares”, “Soleares”, “El Naranjo” y “Lo de los Montoya”, en Buenos Aires y “Chipén”, en Rosario, todos en Argentina y “Plaza del Tablado” y “Patio andaluz”, en Sao Paulo y “Soléa”, en Belo Horizonte ambos en Brasil.

En Japón: “Alhambra”, “Carmen”, “Casa de Esperanza”, “El flamenco”, “El Mundo”, “Izacata Nana”, “Espero”, “Real No Mise” y “Spain Club”, en Tokio; “Los Pinchos” y “Viernes Flamencos”, en Fukuoka; “Los Gitanos”, en Hyogo; “Casa de Sevilla” e “Isabela”, en Kanagawa; “Viernes Flamenco”, en Kyoto; y “Viernes Flamenco”, en Osaka.

En Australia: “La Campana”, en Sidney; y “Carmen” y “Colmao”, en Fizzroy.

En Canadá: “Les Pyrénées”, en Montreal. (3)

Los tablaos y su futuro

El auge que está viviendo actualmente el flamenco, repartido en diversas clase de escenarios, desde los grandes teatros a las peñas flamencas, pasando por los festivales en recintos al aire libre, se refleja también en los tablaos de españoles y extranjeros, dándose la singularidad de que muchos de ellos cambian de elenco hasta cada dos días, como es el ejemplo del tablao “Casa Patas” madrileño, que además contratan para los fines de semana figuras de relieve.

Lo cual demuestra que los empresarios de los tablaos intentan estar a la altura de las demás actividades del género. De continuar con el mismo proceder de programación, el futuro de los tablaos puede considerarse esperanzador, para continuar siendo el escaparate más permanente del arte andaluz por antonomasia.

Notas

(1) Ya. Madrid, 11-5-1986.

(2) Blanco y Negro. Madrid, 5-1-1963.

(3) Guía de Flamenco, 2007.

Música ritual funeraria.

Carmelo Lisón Tolosana

Real Academia de Ciencias Morales y Políticas.

Resumen

La música es, como todos sabemos, una arte que con sonidos vocales y/o instrumentales de muy variado tipo nos deleita por su belleza y nos entusiasma porque expresa y produce emociones. Es, además, un arte universal y proteico porque la encontramos en todas culturas y porque va asociado a la palabra, a la canción y a la múltiple danza y, más importante para el tema de estas pocas líneas, con el ritual. No es extraño que su uso se ritualizara en psicoterapia desde hace siglos; al pintor Hugo Van der Goes (1440-1482) le tocaban música para aliviarlo de su melancolía. La música en alguna de sus manifestaciones se oye en todas partes, pero sea clásica o folclórica, sinfonía, jazz u ópera, sonara o fuga, flamenco o jota, e instrumentada por cuerda, percusión, clavicordio, piano, viento etc. se produce según cánones culturales temporales, dimensión importante que nos invita a reflexionar sobre algo tan atrayente desde la antropología. Me limito en este corto ensayo a describir un aspecto tradicional popular en el que engranan música, rito y funeral en parte del SO orensano. Parto, como siempre de la etnografía.

Palabras clave: Antropología, rito, funeral, tradición, Galicia.

Ritual Funeral Music

Abstract

Music, as everyone knows, is an art form based on vocal or instrumental sounds of various kinds; and its beauty is meaningful because it expresses and produces emotions. It is also a universal and protean art form as it is found in every culture associated with words, songs, dance and, more relevant to the subject of this short presentation, to rituals. It's not surprising that its use became ritualised in psychotherapy centuries ago: the painter Hugo Van der Goes (1440- 1482) was treated with music to cure his melancholy. Music is heard everywhere in many forms but – be it classical or folkloric, a symphony, jazz or opera, a sonata or a fugue, flamenco or *jota*, arranged for strings, percussion, harpsichord, piano, wind instruments, etc.- it is made according to cultural canons linked to a specific moment in time, an important dimension which makes music so interesting from the anthropological point of view. In this short essay we will describe a popular tradition which unites music, rites and funerals in an area of the South-West of Orense, Galicia, from an ethnographic perspective.

Keywords: anthropology, rite, funeral, tradition, Galicia.

Escena primera

En una larga y placentera reunión nocturna en un reservado de un bar en Puerto de Bares, con un nutrido grupo hablador alrededor del magnetófono, un joven que sabe

de tradición local, pregunta a un octogenario un tanto sordo pero que intrigado, sigue la conversación con una mano en la oreja: “¿qué hacían antes cuando moría un anxeliño pequeño, no bailaban y hacían una festa?”. Varios jóvenes, conocedores de la costumbre, le instan: “sí, sí, cuéntelo”. Enterado el anciano de la pregunta se convierte en protagonista y gustoso comienza: “ay, sí, sí, sí, baile, eso lo recuerdo yo. Llevaban al pequeño, sabe, y lo ponían allí en una cajita en el baile, encima de una mesa y hacían baile; sí, sí eso lo recuerdo yo y es verdad”. —“¿Y qué hacían?”. —“Baile; tocaban una acordeón o un violín de esos y bailaban allí”. —“¿Bailaban alrededor?”. “Sí, y el pequeño en una mesa, bailaban por los lados... toda la gente del pueblo, mozos y mozas. [El baile] era como hoy, agarrado, pasodobles y vales. Lo hacían de noche, principalmente al anochecer, desque cenaba la gente hasta las doce o la una, hasta la hora que les parecía. El pequeño, por ejemplo, tenía tres días o cuatro, o dos, no más... Todavía la Rubita, era madrina de uno y lo llevó al baile; la Rubita poco ha que murió...” [Todos:] “Sí, sí”, la conocían. “Haberá cincuenta años o más que no se hace... Sí, sí hombre, yo los tengo vistos posados encima de la mesa, y yo lo recuerdo, porque si no lo recordara yo no sabría esas cosas. —“¿Para qué lo hacían?” —“Yo no sé”. —“[Otro le ayuda:] Para que fueran al ceo —cielo—”. —“Si el muerto era mayor lo enterraban como ahora, los pequeños recién nacidos... hacían eso... hacían eso porque no había pena por ellos... como acababan de nacer... eran anxeliños... hacían baile. Los vestían bien vestidos y las cajas bien adornaditas de blanco, con género blanco, con puntilla en la caja. [El baile] era un baile igual [al de hoy], hablaban, se divertían. Mire usted, al pequeño lo llevaban allí para que todo el mundo lo viera, nada más”. Otro le pregunta: “¿e los rapaces novos [los niños] estaban esperando que morrera uno para ir a la festa?”. Contesta el anciano una vez que ha entendido la pregunta: “Ah, claro, [risas], ya lo creo, ya lo creo... El padre [del niño] sí [estaba] pero la madre no porque acababa de dar a luz, pero el padre sí. Quien hacía eso era el padrino y la madrina del pequeño, ellos pagaban el baile, no el padre”.

Anxeliños, claveles, puntillas, alegres toque de campana, violín, acordeón y baile, fiesta y ornamentos blancos conforman un conjunto amable, poético, imaginativo y transcendente, melancólico y alegre, conjuntando vida y muerte en coherente simbiosis, todo de lo más humano. El niño va al paraíso donde le espera el Señor sonriente sin conocer las penalidades de esta vida.

Escena segunda

Para el entierro traían música, “a música dos ángeles” pero solo “hasta siete años, traían un gaitero, tocaba a alegría”. El *rationale* de la costumbre es continuación del anterior como transparenta la energía del léxico: uno que todavía no ha cumplido los siete años, sin uso pleno de razón ni pecado, le corresponde música de ángeles, leve, alegre para su despedida de esta miserable vida terrenal y entrada en el paraíso a unirse con sus congéneres los querubines y serafines.

“Para anxeliños repican las campanas, como si fuera un día de gloria [significativa expresión] al llegar al cementerio y enterrarlos”. Durante el trayecto fúnebre “se oye música de rondalla, con violines y bandurrias...yo gui a tocar...éramos seis...yo el de la gaita”, “traían

un gaitero que tocaba a alegría” o una banda de metal, según las aldeas, que interpretaba “pieza alegres, pasodobles”, “marchas alegres” siempre, algo que se esperaba del padrino del niño pues era el que encargaba la música y pagaba la caja, cuidaba de tirar bombas y cohetes al salir el ataúd de la casa y al enterrarlo y coronar la celebración con fuegos artificiales... el padrino era el encargado de hacer sonoro, alegre y festivo el entierro de su ahijado.

Y para marcar el tránsito mejor “al momento de meter el cuerpo en la sepultura se tocaba lo más alegre que tenía la banda, un pasodoble”. Los anxeliños iban por Santa Baya al campo santo a ritmo de “pasodobles y valse y al enterrarlos tocaban una muñeira, como que iban bailando” en su camino a encontrarse con el Señor. Música, percusión y ruido ritual marcan sonora y ruidosamente la feliz transición.

Pero hay algo más y más complejo en el ritual que dramatiza el paso final.

Los siete años o la primera comunión marcan la frontera temporal porque a partir de este momento la música entristece y suena a marcha fúnebre: “a los siete años tocan a alegría primero y a muerte después porque es niño y anxel, pero es cadáver también”, frontera sin duda lábil, deslizante como siempre puesto que simultáneamente es una cosa y otra, ángel y responsable, sujeto heterónomo, sometido a regímenes morales diferentes, pero en operación sincrónica; categoría híbrida conjuntiva que aflora con insistencia en el universo cultural gallego. Hasta la amistad puede venir expresada por el vínculo de la música ritual: “yo tuve una hermana pequeñita que murió en las fiestas de mi pueblo y había dos bandas de música [amenizándolas] y el alcalde se las mandó a mi padre [para el entierro] y cuando paraba la una tocaba la otra”.

Música desde el principio hasta el final, sin descanso, marchas alegres, pasodobles y valeses, repicar de campanas, disparos de bombas y cohetes y el reparto de dulces a los niños son intensivos sonoros, ruidosos, objetivos y sensoriales que irradian significado festivo, espectáculo y celebración gozosa, fiesta. Eso es el entierro del anxeliño: asistencia y participación, estar en algo triste pero dejándose llevar por la alegría, dramatizar la transformación suprema óptica de un ritual mortuorio en su antítesis, en fiesta.

Y esto se hace de una manera pública y solemne, no solo con banda de música sino con algo culturalmente más universal, con bombas y cohetes y campanas, con percusión, factor primario para significar la transición de un estado a otro, la de este mundo material al más allá espiritual de un anxeliño que en su muy breve vida no ha sido contaminado por la impureza del vivir. Tránsito ideal que hay que celebrar en modo festivo, en fusión de alegría y tristeza, vinculando la vida y la muerte en conjunción de opuestos, en imaginativa armonización de contrarios; ésta es la labor y el mensaje implícito del ritual.

Operación abstracta, mental, hermenéutica a la vez, experiencia más que pensada, simbólica debida a la lenta celebración formal.

Escena tercera

La música mortuoria nos lleva a completar esta área de significado pero desde otro eje de selección y reflexión: la juventud.

Al morir una joven llevaban su ataúd blanco, con ramos de flores, sus compañeras las que, reunidas, recaudaban dinero para traer una banda de música que actuara durante el entie-

ro. Se vestían de blanco e iban cantando hasta el cementerio alternando con la música; al llegar al cementerio detenían el paso para retardar la entrega de aquel cuerpo joven a la sepultura; le cantaban “una despedida muy bonita”. Detenida toda la comitiva ante la tumba tocaba la banda una marcha fúnebre que “facía chorar a la xente” y la enterraban en medio del dolor de todos. Niños y mozas tenían que ser despedidos de este mundo con dignidad pero la elaboración ritual para el entierro de la juventud –mozas y mozos– era más rica y significativa de lo anteriormente dicho: veámoslo brevemente¹.

Esta poética ritual lograba su expresión más cadenciosa y su penetración más profunda en el entierro de los jóvenes en el área indicada anteriormente y en las zonas geográficas lindantes de la provincia de Pontevedra². El ataúd de los jóvenes se cubría con algún signo emblemático que indicaba juventud, una cinta amarilla por ejemplo sobre fondo negro y el interior del féretro cubierto de blanco. Daban toques distintivos de campana –percusión nuevamente–, vestían de negro todos los jóvenes y guardaban luto por dos o tres domingos, formas externas todas de afirmación solidaria juvenil.

Pero es la banda de música y el ritmo en el paso para la conducción del féretro lo que potencia la intención ritual. Nada más producirse el fallecimiento se reunían los jóvenes en una casa para contratar una banda y “escotar” de forma que todos contribuyeran al gasto que ocasionaba; elegían también las preferidas marchas fúnebres a interpretar y el lugar de la banda en el entierro y su actuación cumbre final al sepultarlo. Obviamente que en todo esto influye no sólo la temprana muerte sino también si ésta fue un accidente, el carácter de la persona, su sociabilidad y prestancia en el comunidad, si era músico, poeta local, activista en la aldea o parroquia etc.; en tales casos requería su entierro, según el canon moral de la juventud, un entierro muy digno, esto es, un tiempo de dedicación, paseo y movimiento ritual retardando el momento de la sepultura un tiempo considerablemente mayor y, por tanto, ampliando la actuación de la banda con marchas fúnebres, todo como muestra de reconocimiento y aprecio y también, como gesto de rebeldía y protesta por la muerte antes de tiempo.

Conforme se acercaba la procesión al cementerio los portadores del féretro comenzaban a caminar más despacio, mucho más que cuando llevaban a una persona mayor; pero el momento ritual importante se escenifica ya cerca de la puerta que da entrada al cementerio: los portadores comienzan a dar, a ritmo de música, dos pasos hacia delante y tres hacia atrás y repiten el ceremonial cuanto creen conveniente; otras veces hacen como que marcan un paso, un movimiento pero sin andar, un vaivén con los hombres que se prolongaba en exceso según el clero que protestaba enérgicamente pero a mozos poco obedientes.

Llegado el momento de la sepultura la banda tocaba la marcha fúnebre elegida y las lágrimas brotaban copiosas en los asistentes jóvenes; era su tributo final a un amigo que se iba arrebatado por una muerte prematura, en juventud. A veces se producía un llanto general especialmente cuando la música era interpretada, en algunos lugares, por una flauta o un clarinete que “facía chorar ás pedras”.

1. La elaboración más completa puede verse en *Eros y tanatos (Antropología de Galicia VII)*, Akal, en prensa.

2. Véase el mapa en la monografía citada.

Revelador era el contraste entre ritmos, alegres para unos –anxeliños– y tristes para otros pero los dos induciendo lo que de ellos se esperaba; entierros los dos regidos por ideología, cristiana y salvífica en el primer caso –los anxeliños van al paraíso–, humana y de cierta rebelión –vida innecesariamente– en el segundo.

Dos son las formas rituales que requieren una mínima glosa: la música y los pasos retardados. La primera era algo necesario para expresar la emotividad de los acompañantes: “facía chorar a todo el mundo”, “la música inda da más pena”, “con la música... [se producía] un llanto general”, “todos lloraban” etc. me repetían a veces con añoranza. Si tenemos en cuenta las pocas ocasiones en que podían disfrutar de bandas de música –sin radios ni televisión, solo en la fiesta parroquial– el efecto debía multiplicarse ante la marcha fúnebre.

Los pasos lentos, marcados, adelantar y retroceder rítmicamente, pararse, son movimientos en doble dirección que elaboran y exteriorizan, objetiva y sensiblemente, un argumento diáfano, transparente: al aproximarse al cementerio se detienen como horrorizados ante lo que van a hacer, renuncian momentáneamente y retroceden para dilatar la entrega y diferir la cesión de aquel cuerpo joven a la sepultura. Se resisten a declararse impotentes y vencidos, se rebelan ante la arbitrariedad del azar, vuelven atrás; cada repetición, cada contrapaso es una activación sonora y lúgubre de la protestas, de esa historia de vida no terminada, de sus posibilidades frustradas y de sus connotaciones nunca desarrolladas ni conocidas; cada contrapaso implica una frustración, la injusticia de la naturaleza que siega una vida antes de tiempo, lo que vocean en canto femenino y con marcha fúnebre para hacer más patente su pena; en cada contrapaso prueban, echan un pulso y resisten al límite supremo, hacen lo que pueden.

Tienen, en su experiencia extrema, sensación de tocar fondo existencial, abismo que dramatizan haciendo ver cómo poderosas inhumanas fuerzas exteriores truncan el curso normal de la naturaleza y determinan nuestras vidas.

El drama viene, sin duda, cargado de tenso e intenso significado, refleja el profundo contenido del suceso, descubre la terrible y prosaica realidad pero no con palabras ni solo en abstracto sino ritualizando, objetivando en la forma más expresiva, en gesto, canto, música, coro trágico, cintas, colores, corbatas, coronas y ramos y luto, marcado e insistente movimiento, sensorializando, en una palabra, en clima, atmósfera, sentimiento y llanto lo que está sucediendo ahora, *hic et nunc*, entre, por y para nosotros, en nuestra particularidad circunstancial... la riqueza de detalles rituales, ese imaginativo y penetrante kitsh que han elucubrado para llegar a la primordial realidad de la vida anuda, en realismo existencial, el paraíso de los niños con la tragedia del vivir en azar e incertidumbre.

Al final, entre gritos, trenos, coro y sonoridad wagneriana el cuerpo joven es depositado en la tierra. Enterrar ritualmente es de lo más humano entre humanos.

El camino de Jerez y la antropología del cante jondo¹.

Manuel Lorente Rivas

Antropólogo / observatorio prospectiva cultural. Universidad de Granada - España - Hum 584

Resumen

El estudio del cante jondo en Jerez de la Frontera desde la antropología social y cultural, posibilita explicar su proceso de configuración poética y su desenvolvimiento local de forma original e inédita. Tanto por el establecimiento de relaciones de correspondencia entre diferentes sistemas simbólicos, como por el desarrollo de procesos rituales que contrarrestan las tensiones producidas por el establecimiento y permanencia de jerarquías y estructuras latifundistas de reminiscencias feudales.

Palabras clave: Antropología, ritualidad, simbolismo, poética, *cante jondo*, imaginaria.

The Road to Jerez and Flamenco Singing Anthropology

Abstract

The study of Cante Jondo (flamenco singing) in Jerez de la Frontera from the perspective of social and cultural anthropology allows us to explain its process of poetic configuration and local interaction in an original way, establishing corresponding relationships between different symbolic systems, as well as for the development of ritual processes which counteract the tensions built by establishment and permanence of hierarchies and quasi feudal land owning structures.

Keywords: Anthropology, ritualism, symbolism, poetical, *cante jondo* (Adalusian folk music), religious imagery

I

«El camino de Jerez» es el primer verso o tercio de una popular y alegre letra de cante de fiesta por bulerías jerezanas; para cualquier aficionado al arte flamenco, su mención o simple tarareo es una evocativa fuente de emociones y amplia gama de estímulos y reflejos festeros; con ella se inicia el recorrido por esta serie de fragmentos de antropología social y cultural, a la par que expresamos el ánimo que normalmente nos embarga al dirigirnos y acercarnos hacia este lugar, aunque solo sea con la imaginación.

Ciudad considerada, hoy por hoy, como uno de los principales centros activos y cunas del cante jondo, arte que por otro lado, consideramos como uno de los principales símbolos culturales de Andalucía.

Como breve introito de ambientación, hay que señalar que Jerez de la Frontera está consi-

1. Este trabajo es parte de un proyecto que ha obtenido la ayuda de investigación de la Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía, 2007.

derada como una agro-ciudad de perfil aristo-popular; que en la actualidad cuenta con una población de poco más de doscientos mil habitantes, y que socialmente se caracteriza por tener una débil clase media y un escaso número de funcionarios e intelectuales en relación proporcional con otras ciudades de similar tamaño en España. Esto debido en parte a la poca presencia de modernas instituciones universitarias y del Estado en general, ya sean centrales, regionales o provinciales, además de la gran concentración de la propiedad.

Se explica su perfil sociológico por la génesis histórica de la ciudad, en tanto que frontera y foco de gran importancia en la guerra contra los moros durante la llamada “reconquista”, lo que conllevó la consiguiente presencia de nobleza y caballeros de “contía”, ...” en la que lo esencial, era la obligación que recaía sobre todo vecino con hacienda bastante para sostener un caballo y comprar armas de acudir al llamamiento del monarca, a cambio del cual el contioso se equiparaba al noble en cuanto a no pagar la moneda forera; de eximirse de determinados pechos, ... y a ser tenido en cuenta al distribuir ciertos oficios concejiles” (H. S. Sopranis, 1964).

Caballeros que establecieron sus casas y linajes en la zona, manteniendo la guerra como principal actividad y fuente de prosperidad y beneficio hasta entrado el siglo XVI; continuando sus empresas y diversificando sus esfuerzos y actividades, entre la reconquista en la península, expediciones por el norte de África, Canarias y América, atentos a las solicitudes del rey, hasta bien entrado el siglo XVIII.

La importante extensión y riqueza del término municipal será un factor de aislamiento y dispersión rural latifundista, que de forma periódica y hasta hace poco tiempo en que cambiaron los medios de comunicación, aglutinaba un elevado número de su población alrededor de los cortijos, gañanías, o centros de producción agrícola y ganadera.

La existencia de una gran diferencia y desigualdad en el orden socio económico, así como la lucha por la hegemonía política conlleva y conjuga la alternancia de momentos históricos de crisis y tensiones extremas como las llamadas “banderías” entre los principales linajes, con formas de sociabilidad reparadora, alrededor de creencias, ceremonias y valores simbólico culturales comunes, que irán desplegando las órdenes religiosas.

Si hasta el siglo XVI la guerra de frontera ha sido la principal ocupación según el historiador Sopranis, y hasta entonces “depredación y acaparación” cabalgaron juntas, la prosperidad a partir de la reconquista estará en función de la industria agrícola para alimentar nuevas y lejanas expediciones, el nacimiento del comercio internacional del vino y la correspondiente elevación en la jerarquía del nuevo estado moderno, en función del reconocimiento y sumisión del poder de la monarquía.

La consolidación del sistema de privilegios del Antiguo Régimen conlleva el desarrollo de la llamada evangelización de los nuevos territorios y el desarrollo de la religiosidad popular a través de las órdenes religiosas de predicadores, así como de las hermandades y cofradías de Semana Santa. Resultando simbólica de este tiempo, la presencia y labor asistencial llevada a cabo por el beato Juan Grande, mártir de la Caridad, y miembro de la orden de San Juan de Dios -nacido en 1546 y beatificado en 1853-, además de patrón de la diócesis.

La permanente evangelización de estos siglos barrocos se impulsará de forma reiterada a través de sus sermones, ceremonias religiosas, otras actividades asistenciales y valores como la piedad, la caridad y el perdón; necesarios para establecer la necesaria jerarquía y

la convivencia social, en definitiva para la articulación de la diferencia y la igualdad social, evidenciando un proceso ritual que procura articular “jerarquía y communita” en un todo unitario, en el modo observado por el antropólogo Víctor Turner, en otros contextos socio culturales (V. Turner, 1969).

La caridad como forma de solidaridad y actividad asistencial ha quedado expresada en las páginas de la prensa local desde la segunda mitad del siglo XIX, publicando y dando cuenta a diario de los repartos asistenciales de comida entre los necesitados.

Asistencia y caridad que sigue constituyendo, aún hoy, una parte importante del programa de las actividades de las numerosas hermandades y cofradías existentes en la ciudad, presumiendo algunas de ser la envidia de las otras por su magnífica bolsa de caridad para ayudar a asilos, centros de rehabilitación, huérfanos, etc. (Entrevista Hermandad del Cristo de la Expiración, 2007)

Asociaciones como las Hermandades y Cofradías que promueven el culto a las sagradas imágenes y organizan los desfiles procesionales de Semana Santa, tienen orígenes gremiales y de asistencia para los enterramientos.

Estas ceremonias de raíces medievales y connotaciones antiguas, se implantan en el siglo XVI y desarrollan una importante tradición local que llega hasta el día de hoy; actividad que resulta una ceremonia urbana en la que se exterioriza la jerarquía social, a la par que se interiorizan valores y sentimientos comunes y necesarios para la enculturación en el orden establecido.

Como dice el antropólogo Carmelo Lisón Tolosana: “...el ritual creado por los hombres, revierte sobre ellos socializándolos y haciéndoles desear la norma, lo que debe ser, y esto aunque cueste, aunque sea contrario a lo que el individuo, interesadamente, querría que fuese. Las rencillas entre vecinos, el egoísmo y el capricho, las faltas comunales”. Y añade: “El ritual es un juego muy serio. Se escenifican rituales porque es necesario ritualizar polaridades, ambivalencias, dualidades, crisis, conflictos, principios e intereses opuestos que operan al mismo tiempo y sobre las mismas personas. Así se suavizan y superan.” (C. Lisón, 1979).

Estas ceremonias y desfiles urbanos canalizan nuevas formas de religiosidad popular a través de la imagería de La Pasión; forma de evangelización popular implantada y generalizada a partir del Concilio de Trento, que con relación a las imágenes y su veneración, en su última sesión de diciembre de 1563, se establece que: “...eran necesarias dichas imágenes de Cristo, de la Virgen y de otros Santos en las iglesias a fin de rendirles veneración, no porque existiera en ellas divinidad alguna o virtud por la que hubiera que darles culto o pedirles algo, al estilo de los paganos idólatras, sino porque el honor que se les tributaba siempre se refería a los originales que ella representaba”. (Repetto Betes, 1999).

Ceremonias urbanas de profunda religiosidad popular que han generado poéticas y formas musicales de profunda emoción, como es el caso de las populares saetas jerezanas, breves formas musicales de carácter compungido que expresan musicalmente el drama del Mayor Dolor; así que podemos observar relaciones objetivas de precedencia, contigüidad y correspondencia con los Misereres, Stabat Mater y otros salmos similares que durante siglos se han cantado durante la Semana Santa y sus desfiles.

La Saeta es la versión popular de este universo expresivo de religiosidad popular, con esto la tonada modal adquiere un carácter compungido que transfiere por contigüidad al universo seguriyero popular, que a la vez acaba de configurar su carácter expresivo ajustando su melodía modal a través del llamado compás de amalgama y un acompañamiento básico de la guitarra.

El deslizamiento desde el ámbito de lo religioso a lo meramente social, de la expresión compungida y el tema del dolor y el sufrimiento, explican la configuración del cante jondo, su eficacia terapéutica y la posibilidad de prosperar en aquel contexto de crisis y transformaciones de finales del siglo XVIII y principios del siglo XIX.

Otras formas de sociabilidad reparadoras de la tensión jerárquica, que posibilitan el desarrollo de sentimientos comunitarios positivos son las llamadas “fiestas”, eventos sociales que de forma tradicional vienen articulando las relaciones humanas de tipo familiar, vecinal, barriales y ciudadanas, como un tema y variación que conlleva celebraciones de más o menos anclaje ritual que pueden llegar a durar varios días. En ellas se invierten las formas, rutinas y roles del comportamiento habitual, por otros que en su conjunto expresan un síndrome en el que se dispensan dispendios y consumos de tiempo, comida y bebida, cante, toque y baile a través del compás festero, que de esta forma establece formas de sociabilidad que contribuyen a reparar las tensiones diarias.

Las variaciones jerezanas del evento festero son muchas, entre otras la vinculada a los rituales de los bautizos y las bodas, que tradicionalmente se han celebrado en las casas-patio, formas de habitar y vecindad que ha llegado a aglutinar hasta ciento cincuenta personas.

La zambomba de navidad de carácter familiar, casa vecinal, calle, barrio y ciudad incluso, ya que en la actualidad este tipo de eventos sirven de recorrido urbano.

En las antiguas gañanías, por la tardes para la juventud a modo de cortejo y galanteo, así como los días de lluvia durante el invierno para todos los que allí estaban. Incluso una buena juerga de dispendio y rumbo como las que organizaban del Marqués de San Dionisio y su sobrino en la novela de Blasco Ibáñez, que en sus días de estancia en Jerez e invitado por señores de aquellos, presenciaria para luego describir con todo lujo de detalles, estas ocasiones en las que muchas criaturas comían carne por primera vez en su vida (Blasco Ibáñez. “La Bodega”).

Juan de la Plata me contó que en una ocasión hubo una fiesta en Jerez que duró toda una semana (Juan de la Plata, 2007). Este tipo de evento sociocultural es simbólico de Jerez.

Una fiesta fue lo que observó José Cadalso y narró en la carta VIIª de sus “Cartas Marruecas”, alrededor del año 70 del siglo XVIII, observa y describe aunque parece que no valora en su justo término y dimensión, este tipo de evento socio cultural que transcurre en la campiña entre Jerez y Cádiz.

El evento que describe aglutina a caballeros y gentes del pueblo en una fiesta en la que se come, bebe, canta y baila a compás; la fiesta se organiza con motivo de una cacería y transcurre por la noche mientras llega la hora apropiada de salir al campo. La fiesta transcurre de forma ordenada y respetuosa, las mujeres requeridas para participar de forma remunerada por su arte, acuden acompañadas de maridos, padres e hijos; la misma transcurre según los cánones que oficia el “Tío Gregorio”, que hace los cigarros, los enciende y los pasa a los demás, aparte de hacer el compás cuando bailan sus mentores caballeros.

También marca los ‘tempos’ por los que transcurre la fiesta; es curiosa la observación entre los asistentes de la extensión y uso metafórico del término “tío” para expresar la proyección del afecto familiar hacia el ámbito social y forma de amistad existente entre los allí presentes de diferentes clases sociales.

Curiosa observación sobre esta categoría social que expresa una relación familiar, especial y objetiva de parentesco entre tío-sobrino, en la que se destaca la especial relación en este contexto y tipo de familias amplias nuclearizadas, del “hermano de la madre y el hijo de la hermana”, términos de parentesco objetivos que por su importancia referencial e importancia del vínculo se hacen extensibles y metafóricos para expresar el afecto en el contexto social y la sentida amistad en las relaciones sociales, más allá de los lazos estrictamente consanguíneos. Término, que además explota hoy día, una conocida marca de vinos jerezanos que tantas fiestas ha regado.

Pero volviendo a la valoración que hiciera Cadalso, elogiando el talento y lamentando el tipo de educación de los allí presentes, nos gustaría observar como destaca, la importancia de la fiestas en un contexto de habitual penuria y privaciones, además de señalar la importancia y distinción que suponen el dominio del baile, cante o baile en el contexto barroco y la actualidad.

Pero por otra parte, han pasado más de dos siglos y un paseo por el barrio de Santiago en Jerez posibilita comprender la ambivalente observación de Cadalso, estas habilidades son admirables y la transmisión oral en este contexto casi inalterado ha producido una evolución virtuosa en el dominio del llamado “compás endiablado”, de hecho en Jerez están prácticamente los mejores palmeros de España.

Pero todos no pueden vivir de esto y la formación cualificada y compaginada con otros campos profesionales no estaría nada mal para esta juventud, que sin necesidad de más comentarios, confirma la buena intención de la observación del ilustrado José Cadalso. (José Cadalso. “Cartas Marruecas”)

La fiesta tiene un valor simbólico en este contexto, y como guinda del pastel festero hay que mencionar a la que tiene lugar todos los años durante la Feria de la Vendimia en el mes de septiembre y que se denomina “Fiesta de la Bulería”; el evento fue diseñado y organizado a finales de los años sesenta por el flamencólogo y erudito local Juan de la Plata, con la ayuda del también flamencólogo y poeta Manuel Ríos Ruiz y otros amigos.

A las pocas ediciones trasladaron la responsabilidad organizativa y económica al Ayuntamiento de la ciudad, que lo institucionalizó, y de esta forma se consolida la edición anual de esta fiesta urbana que aglutina una media de cinco mil personas entorno al compás de las festeras bulerías, que interpretan los mejores artistas de las familias flamencas de más rancio abolengo, que a su vez representan a los dos barrios flamencos de más solera la ciudad, orquestando escénicamente y a modo de representación metonímica, tres segmentos polarizados que de esta forma expresan y trascienden la tradicional rivalidad para alcanzar a expresar un fuerte sentimiento de pertenencia local.

Evento curiosamente diferenciado de otros que se celebraban en aquel tiempo por Andalucía, en tanto que por aquellos años de transformaciones y turismo de las últimas décadas del siglo XX, otros festivales de otras ciudades andaluzas re-ritualizan sus respectivas tradiciones

locales con los llamados “Festivales Flamencos”, eventos que organizaban los ayuntamientos a base de criterios que intentaban imponer una progresiva seriedad y dignificación en el suceso, a la par que lograr una correcta representación de la pluralidad regional, introduciendo continuas mejoras organizativas sobre la compostura, seriedad, silencio y orden de sus respectivos espectáculos, fijando incluso el programa o palos que el cantaor debía de interpretar en su actuación.

Pero pese a todo su empeño, hoy en día la mayor parte de estos festivales han desaparecido.

Sin embargo, la “Fiesta de la Bulería” es fundamentalmente un evento localista que goza de plena salud y que prácticamente se autofinancia, su forma de celebrarse transcurre en medio del bullicio, los imprevistos, las familias al completo y el olorcillo a pescado frito y sin que falte el vino y la cerveza.

Tampoco faltan imprevistos, deficiencias en el sonido e incluso cortes de luz, llegando a durar el festival, en muchas ediciones hasta el amanecer, por aquello de no abandonar las buenas costumbres del “exceso” festero en la comida y la bebida, el cante y el baile a compás, además de trasnochiar para variar, como mandan los cánones de una buena fiesta.

II

Con relación a las grandes concentraciones de la propiedad del capitalismo agrario que se consolidan durante el siglo XIX, se explican por el resultado de la confluencia de factores como el auge de la burguesía comercial del vino, la decadencia del Antiguo Régimen y del proceso de desamortización de los llamados bienes de “manos muertas” de la iglesia y órdenes religiosas, además de los otros bienes comunales en general, que de esta forma irán pasando a manos privadas. Las alianzas familiares entre la nobleza decadente y la ascendente burguesía, configuran la nueva oligarquía terrateniente; lo que junto a la necesidad de grandes extensiones para la viabilidad y rentabilidad del modo de cultivo de las tierras de secano, y la necesidad de grandes inversiones en los viñedos para afrontar la plaga de la filoxera que acabó arruinando a muchos medianos y pequeños propietarios, da lugar a una muy polarizada estructura económica y social, aún vigente en la actualidad.

Estructura socioeconómica polarizada en extremo y paradigma de un latifundismo con reminiscencias feudales, como diría el novelista Blasco Ibáñez en su novela; estructura que ha venido a resultar una fuente de tensiones y radicalismos expresados en las históricas agitaciones campesinas que afloraron durante las épocas del “hambre en Andalucía”; organizaciones anarco sindicalistas, asaltos campesinos a la ciudad, huelgas en la época de la recolección de la uva contra los jornales a destajo, sequías y hambrunas, incendios de cosechas y cortijos, con algún que otro asesinato, dieron lugar a un fantasma que de cuando en cuando recorría la campiña con el nombre de la “Mano Negra”, expresión simbólica del odio y el miedo social, que llegará a adquirir la dimensión de una “fantasía real o realidad fantástica”.

Este último entrecomillado corresponde a una imagen compuesta tomada del subtítulo de un libro del antropólogo Carmelo Lisón (“La Santa Compañía”, 1998), que con frase sencilla y compuesta de dos palabras, en versión original e invertida al modo musical, resulta eficaz

para expresar la extraña y doble dimensión de esta misteriosa organización, que invocada de vez en cuando daba pie para la aplicación del llamado “escarmiento”, como forma de resolver los conflictos motivados por la flagrante desigualdad e injusticia social reinante, que inspiraron al radical Blasco Ibáñez a principios del siglo veinte.

Un siglo más tarde, los mismos parámetros socio estructurales se mantiene a grandes rasgos, aunque durante las últimas décadas del siglo veinte, algunas cosas han cambiado y suavizado la situación extrema y sus tradicionales tensiones; mejoras por factores como el aumento de protección social por parte de las instituciones del estado, en la atención médica de la seguridad social, la escuela básica gratuita y obligatoria, la asistencia a la tercera edad, los subsidios para el desempleo y las subvenciones para actividades de intermediación socio cultural, han cambiado parte del escenario.

Además de otros factores como la emigración a otros lugares urbanos y de turismo, con la consiguiente mejora de ingresos y en muchos casos con el retorno a la ciudad, han dado lugar a una mejora de las condiciones de vida: “ahora no es como antes, ahora tenemos buenos coches y buenas casas” nos dice el autodidacta investigador y flamencólogo Domingo Rosado (Domingo Rosado, 2008), aunque el cantaor Fernando de “La Morena” nos comentaba este verano con preocupación la existencia de diez mil parados en la ciudad (Fernando de “La Morena”, 2009).

El antropólogo Esteban Ruiz Ballesteros, en su libro sobre la construcción simbólica de la ciudad, nos habla del fenómeno relativamente reciente de la llamada “desfocalización” de la mayoría de las grandes empresas familiares del marco jerezano, que no es otra cosa que la apertura a la entrada de capital internacional, con mantenimiento de la marca de origen y el consiguiente abandono de la gestión familiar directa de las empresas, que pasa a manos de ejecutivos expertos en la gestión; con lo que estas familias rentan sus beneficios como accionistas, pero se liberan y dispersan en otras actividades personales y profesionales (E. Ruiz Ballesteros, 2000).

Desfocalización que parece haber influido positivamente en la desaparición o invisibilidad de la tradicional figura del “señorito”, personaje histórico de amplio registro negativo en el anecdotario popular, por los abusos y formas poco consideradas de ejercer el poder desde su posición de privilegio. Asunto delicado que han observado y descrito novelistas como Blasco Ibáñez y Caballero Bonald, ejerciendo una influyente labor crítica desde la literatura contra este lamentable personaje social.

También nos habló al respecto el cantaor jerezano Juan Romero Pantoja, conocido como “El Guapo” -nacido en el año 1924, en la calle Nueva del barrio de Santiago-, cuenta sus recuerdos de cuando “El Pantera” lo contrató para cantar saetas durante la Semana Santa: “...Aquel año ya ganaba yo cantando un día lo mismo que durante todo un mes trabajando en el campo, estaba esperando para entrar y subir a cantar en el balcón del casino, cuando pasó por allí mi ‘compare’ “Terremoto” y me preguntó que donde iba a cantar esa noche, al comentarle que en el balcón de “El Pantera”, de inmediato me dijo que no cobraría. Yo pensé lo que me dijo y rápidamente me fui hacia este hombre. ¡Claro que había que ver a este hombre que medía el doble que yo! ...y le dije, mire usted: allí enfrente está mi ‘mare’ esperando que le dinero para ir a comprar y poner una olla de comida para mañana, así que este hombre se sacó la

cartera y me pagó de inmediato, enseguida acudieron los otros cantaores y todos cobraron menos la hija de “El Parlera”. Después se acercó a mi y me dijo: ahora a cantar bien que sino te voy a dar un guantazo que te voy a afeitar, luego te vas a la casa de mi madre y después a Santiago, ...Eran dos lugares más para cantar, así que le quise insinuar que quién abonaría aquello, a lo que me dijo que si es que era tonto del y que si no hacía lo que el decía me iba me iba a dar un guantazo que, ...así que tuve que ir a estos dos sitios, pero ya no volví a cantar para “El Pantera””. (Juan Romero Pantoja, 2008).

Antonio Benítez, que estaba presente y participaba en esta entrevista con “El Guapo”, ponía el énfasis en la escasez y fatigas de aquel tiempo de la post guerra y de cómo aquellas reverencias a la marquesa, al estilo de la película de “Los santos inocentes”, les parecían una cosa natural. Otra imagen fílmica que nos ofreció sobre las relaciones desiguales y los abusos que allí tenían lugar, entre los amos y las criaturas que trabajaban en las gañanías, fue las de las plantaciones de esclavos en América. Según nos contó, el abuso desde esta posición de privilegio no eran exclusivas de las relaciones laborales, y llegaban incluso hasta el ámbito de la sexualidad, cosa que también destacan los dos novelistas referidos (Antonio Benítez, 2008).

De manera que la hibridación social en la franja de población llamada “exótica” por sus variados orígenes, pero sobre todo humilde; se produjo en algunas ocasiones bajo esta forma de intercambio, lo que algunos explican y llaman como reminiscencias feudales; cosa que podría explicar las irracionales fobias sociales existentes en un determinado sector de la población.

Pero lo interesante, desde el punto de vista de las ciencias sociales, es la posibilidad de observar hasta donde pueden llegar las tensiones en la articulación de un conjunto sociocultural sin llegar a quebrarse de forma traumática; se han señalado tensiones estructurales y formas de conflictividad, que se mantienen dentro de un desorden relativo que no llega a alterar lo fundamental del poder y la jerarquía vigente. También buscando en la cultura expresiva local del cante jondo no se han encontrado alusiones a la llamada cuestión social, por lo menos en los términos ideológicos del anarcosindicalismo, socialismo o de cualquier otra ideología política más o menos radical; simplemente se desentiende de este problema, es una poética que expresa y simboliza otros valores morales ajenos a la llamada problemática de las agitaciones sociales de los siglos XIX y XX.

Los intentos manipuladores por parte de algún que otro, aunque importante poeta ideólogo durante la transición democrática de los años setenta, han resultado forzados y caducaron de inmediato, su falta de verosimilitud se puede comprobar en el olvido absoluto de estas letras de corte político-social, ajenas a la poética tradicional del cante jondo y que al poco de cantarse y grabarse incluso, en el mejor de los casos, se escuchan como el que oye llover. También porque y ya que hablamos del campesinado jerezano, hay que recordar que en la campiña no solo había jornaleros, y que el trabajo del campo estaba desempeñado por un conjunto de trabajadores especializados en diferentes tareas de más o menos estabilidad y confianza, que iban desde el encargado al manijero, pasando por el guarda, gañán, pastor, administrador y otros muchos.

Además se puede matizar que los temporeros que llegaban en ocasiones puntuales y desde lugares tan lejanos como Portugal u otras partes de Andalucía, una vez terminada la faena

volvían a sus lugares de origen, aspecto que explica la débil huella que este sector campesino, tan llamativo para la literatura social, ha dejado en la cultura local; siendo precisamente el oficio de manijero el que con más frecuencia es desempeñado por los cantaores, incluso hay un importante cantaor que es conocido artísticamente por este apelativo, su nieto nos comentaba que su abuelo y toda su gente cantaban a porfía mientras hacían las tareas del campo (Rafael Fernández Junquera, 2.007).

También Fernando de “La Morena” comentó que a los 15 años ya había aprendido todas las tareas del campo, trabajando desde niño en una finca en la que su padre estaba de tractorista.

Los manijeros eran especialistas en las tareas del campo, pero también intermediarios en la selección y contratación de los trabajadores, desarrollando una estrategia de contratación familiar con la que podían obtener mas jornales para su casa o familia más o menos amplia, además de los márgenes de beneficios por intermediar en la selección y contratación de los jornaleros. El manijero resultó ser un personaje importante en el paisaje de la campiña en la Baja Andalucía y en los primeros tiempos del cante jondo jerezano.

Antonio Benítez contaba, que su padre era el encargado de un cortijo y que durante los días de lluvia en invierno, se encargaba de suministrar el vino y el gazpacho para los trabajadores que allí estaban trabajando, y que después del famoso “paso adelante y cuchara”, como se denominaba la forma de comer que había en el campo, consistente en un corro alrededor de un recipiente de sopa del que de forma ordenada cada uno iba tomando su cucharada, se formaban las fiestas, durante las cuales Antonio recuerda haber visto a su padre llorar. Con lo que llegamos al momento de aclarar que las letras del cante jondo jerezano se caracterizan por la repetición interpretativa del acervo poético acumulado, dentro de una emotiva forma expresiva y musical específica, que desarrollaron sus creadores originarios en un contexto social y cultural de finales del siglo XVIII y principios del XIX; resultando una obra de arte popular forjada por cantaores analfabetos al calor de las fraguas, tabancos, labores agrícolas y procesiones de Semana Santa, creadores inmersos en definitiva en un universo social de grandes limitaciones materiales, padecimientos y epidemias periódicas, así como un mundo cultural de creencias y valores propios de la religiosidad popular del cristianismo católico, con sus imágenes dolorosas y crucificadas en toda la gama de advocaciones posibles del dolor y el sufrimiento.

Paradigma cultural por tanto, con el que chocan y chirrean los ilustrados, los liberales y otras ideologías radicales, anteriores y diferentes por tanto a las ideologías revolucionarias de la burguesía liberal y del anarcosindicalismo radical, de los movimientos revolucionarios obreros posteriores y de cualquier otra clase de utopía.

Lo que ha llevado a los novelistas del tema jerezano a tener que silenciar o cambiar las letras del cante cuando lo utilizan en sus referencias costumbristas, incluso Blasco Ibáñez en su novela sobre al campesinado jerezano y la cuestión social, tan sensible al decorado costumbrista, tuvo que recurrir a silenciar la letra del cante y dejarlo como un pintoresco decorado mudo.

Pero, este parámetro estructural de la repetición de las letras cristalizadas de “siempre” en el cante jondo, constituye uno de sus rasgos característicos y diferencias con otros géneros de música oral del folclore español, que ponen el énfasis en la rápida inventiva, improvi-

sación y piques entre contendientes, como puede ser el caso de los llamados trovos que encontramos en las montañas de Andalucía oriental y que posiblemente tenga que ver con la repoblación gallega de la zona.

III

Volviendo a la importante tradición jerezana del cante jondo y los cambios acaecidos durante las dos últimas décadas en el ámbito local, la aplicación de la noción de la “desfocalización”, también nos puede resultar fértil y clarificadora, porque es precisamente la apertura al capital o subvención foránea, de instituciones estatales de los segmentos regionales, centrales y comunitarias, lo que posibilita y da lugar a una explotación institucional del símbolo cultural en función de criterios y programas que obedecen a las políticas de sinergias turísticas, que aprovechan el prestigio de la marca de origen para su puesta en valor económico. El chirreo viene de parte de los actores tradicionales de ámbito local, que se ven marginados de la mayoritaria programación de baile y artistas foráneos.

La operación forma parte del un nuevo sistema de macroeventos culturales y millonarios presupuestos con los que se está adornando la geografía del flamenco; expresión de la llamada desfocalización que configura nuevas realidades de cultura planetaria en las que se acercan y citan a modo de bricolaje internacional, artistas domesticados y públicos lejanos y exóticos, en lugares míticos con marca de origen y orquestación a cargo de gestores y criterios interesados en ignorar y marginar a los tradicionales dueños del problema.

Este hecho está produciendo un síndrome de resistencias, exclusiones, imposturas y efectos disolventes, que expresan el malestar producido por la llamada “especulación cultural” de lo local desde la esfera de lo global, según el antropólogo J. A. González Alcantud. (José Antonio González Alcantud, 2008).

Por otro lado, también las revistas especializadas del género flamenco en estos últimos años, han señalado deficiencias y arbitrariedades en la gestión de algunos de estos macroeventos, especialmente en lo que se refiere a la arbitraria distribución de los recursos, extraños criterios para las programaciones que siempre repiten a los mismos y las consiguientes exclusiones, así se generan redes, jerarquías y clientelas, que esquilman la pluralidad del mundo flamenco y el control democrático del mismo (Revistas “Alma100”, “El Olivo” y web “Ático Izquierda”). En el caso de Jerez, el predominio absoluto otorgado al baile, meritorio sin duda pero de poca tradición local, parece expresar la instalación de “filtros” para impedir el paso y continuidad con la tradicional hegemonía del cante y la “fiesta” en el conjunto del arte jondo jerezano. Sus gestores pueden argumentar criterios sobre el gusto de tal o cual público extranjero, pero la exageración y la intención del programa resulta chocante para el contexto, que como anécdota significativa y consuelo, emplean el término ‘remache de punta y tacón’ para hablar de la guasa de la programación.

En cuanto a la especificidad de arte jondo jerezano con relación al conjunto del cante flamenco regional, hay que matizar que este último resulta una metonimia musical representativa del sur de España, en la que el primero se incluye en calidad y especie de subconjunto originario que cumple una función de solera histórica.

Mientras el cante jondo repite de manera obstinada sus letras antiguas y cercanas al entorno vital e imaginario de los primeros intérpretes, el género flamenco se desarrolló a partir de la segunda mitad del siglo XIX con un repertorio de letras que provienen en su mayor parte de cancioneros folclóricos, lo que parece representar una especie de evolución desde el cultismo costumbrista.

Por último, otra diferenciación reciente es la que se lleva a cabo tras la utilización del género flamenco por la ideología poética durante la transición política de los setenta, que abre así el camino para el uso generalizado de la llamada ‘poesía culta’ y la consiguiente adecuación de los parámetros musicales en función de la idea expresiva. Esto, junto al impulso ‘comercial’ promovido por las productoras y el desarrollo del mercado discográfico, introducen cambios que afectan a parámetros musicales: como los llamados ‘coritos’, bajos eléctricos, flautas, cajones de percusión, pianos, orquestas, desarrollos tonales, etc. Dando lugar a lo que se puede llamar como “metaflamenco” actual.

El presente artículo hilvana una serie de fragmentos etnográficos extraídos de una monografía antropológica más amplia, en la que todavía estoy inmerso.

Desde el principio de la investigación he tenido claro que además del método y categorías antropológicas apropiadas para adentrarnos en el mundo del cante jondo, la importancia y profundidad histórica de nuestro contexto de estudio, requería del diálogo y la consideración de las observaciones que otros autores de disciplinas históricas y afines ya habían realizado con anterioridad, pero también y aunque fueran en otro plano de experiencia y expresión, resulta importante la consideración, diálogo y trabajo de campo sin prejuicios con el mundo de la imaginería, la novela y la religiosidad popular, además de la inmersión en la flamenquería local.

Porque si el arte flamenco se hace visible y prospera como sistema durante la segunda mitad del siglo XIX, la mayor parte de sus parámetros o componentes estructurales, ya existían hilvanados en otros sistemas simbólicos con los que mantendrá relaciones de precedencia, contigüidad, correspondencia y traslación, durante un tiempo anterior o fase de configuración dispersa que podemos denominar como protoflamenca.

IV

Para buscar la puerta de la cultura expresiva jerezana, si llegamos desde el Levante, hay que pasar por la llamada Puerta Real que abre la muralla del recinto medieval y lo comunica con la plaza del Arenal.

El espacio abierto para el tránsito está flanqueado por restos de la antigua muralla árabe a un lado y por una iglesia al otro; dando todavía a la estrechura del paso y en la esquina de la iglesia, se abre una pequeña capilla rectangular cuyo fondo preside la imagen de una pequeña escultura de un Cristo sangrante, coronado de espinas, con las manos atadas con cordeles, un trapo rojo anudado al cuello y una cañavera entre las brazos que se apoya sobre el hombro izquierdo; el recinto es visita obligada para muchos de los que por allí pasan, pero hay otros que sin detener su camino, giran la cabeza y dirigen su mirada hacia el fondo débilmente iluminado y sin dejar de caminar, a la par que se persignan con gesto

rápido y a modo de oración mental, dan gracias o piden protección para salir o entrar en esta parte de la ciudad.

También están los que directamente entran y se dirigen al fondo oscuro cerca de la imagen débilmente iluminada por unas velas, se santiguan y hacen sus oraciones con recogimiento, las paredes de la capillita están llenas de pequeños objetos que representan partes del cuerpo humano o ex-votos que la gente lleva allí en agradecimiento por los favores otorgados.

Siempre hay varios mendigos apostados en la puerta para pedir limosnas a los transeúntes y ellos saben quienes son, a los que sin parar en el camino ni dar señales aparentes, desde la calle entablan en una breve especie de oración callada con la imagen de la capilla, ellos detectan el breve gesto y estado de recogimiento del devoto transeúnte y aprovechan el momento para pedir la limosna, pocas veces se equivocan.

En otros viajes a Jerez y en varias ocasiones había pasado por allí, sabía que la capilla existía, pero no recuerdo haber llegado a entrar. Con motivo de una estancia en la ciudad por un proyecto profesional con el guitarrista Paco Cepero, un día del año 2007, al pasar por la puerta entramos sin mediar palabra, permanecemos allí durante unos minutos, cada uno con su pensamiento y junto a otras personas, que en el silencio de aquella estrechura y sin apartar la vista de la imagen del Cristo, hacían sus oraciones. Al salir y continuar nuestro camino comentamos el origen y relación del cante jondo con aquel emotivo culto, que popularmente había cristalizado en la conocida letra del cante que dice: “Al de la Puerta Real / Pa’ que me alivie las duquelas / Que no las puedo aguantar más”.

En el caso que nos ocupa de la Puerta Real de Jerez, las relaciones de precedencia, correspondencia y traslación desde el ámbito de las creencias religiosas, culto a las imágenes y emoción ritual hacia el cante jondo está servida y cristalizada en la cultura expresiva local, que de esta forma expresa sus emociones profundas.

Resultando de ello una especie de oración cantada de creación popular; la letra y el cante es de tiempo inmemorial, las voces jerezanas la interpretan de padres a hijos, de ‘siempre’ y ‘con lágrimas en los ojos’, aquí se tropieza con un epicentro de los moldes expresivos del cante jondo jerezano en permanente erupción y articulación de emoción ritual, religiosidad popular, horma y excelencia expresiva para conmover.

Si se retrocede con intención analítica, se observa que desde el punto de vista espacial y cultural, durante muchos años, la pequeña capilla de la Puerta Real ha marcado -aunque ya no tanto, por haber quedado engullida dentro de la ciudad- un límite o paso de entrada o salida hacia dos espacios bien diferenciados, que podemos signar desgranando una serie de polaridades del estilo: dentro-fuera, civilizado-salvaje, seguro-inseguro, ciudad-campo, previsible-imprevisible, nosotros-otros.

Marcas de límites espaciales y lugares de paso o humilladeros en los que la gente acostumbraba a encomendarse a lo sagrado, realizando el signo de cruz con la mano y bajando la cabeza con humildad para pedir la protección divina de la sagrada imagen de la ermita. Expresando la ansiedad del peligro y pidiendo protección o dando las gracias por ello, según se saliera o entrara a la ciudad, se ritualizaba y ritualiza aún este tránsito.

Los humilladeros de la ciudad también fueron lugares, junto con las iglesias, del recorrido de los desfiles de Semana Santa, que marcaban de esta forma el espacio local del nosotros.

Pero la pequeña capilla de la Puerta Real además de ser un humilladero ritual para los que entran o salen de la ciudad antigua. Ya se señaló que sus paredes laterales están prácticamente acolchadas de exvotos, que los devotos han colgado allí en señal de agradecimiento. Porque allí es frecuente encontrar personas que en silencioso recogimiento hacen sus oraciones ante la imagen del Cristo y luego dejan sus limosnas antes de salir; lo habitual entre los que allí acuden es el ánimo afligido, preocupación y postración por los avatares y circunstancias de la vida, aptitud de súplica y gesto compungido, de lágrimas sin llegar al llanto, de oración callada con la vista puesta en una imagen del Cristo ensangrentado, humillado y coronado de espinas.

Durante esta oración de recogimiento compungido, parece que el sentimiento expresado reconforta y resulta cuando menos terapéutico para el espíritu del devoto, que encuentra con esta forma de ritualidad la resignación ante la imagen del Cristo humillado y ensangrentado.

Todo lo cual, refleja una anécdota que el cantaor Fernando de “La Morena” contaba de una noche jerezana irreplicable: ...” Ya hace años de esto, cuando yo trabajaba de taxista por la noche y procuraba ir a última hora a recoger a los viejos cantaores que trabajaban en el tablado o venta de ‘Los Muleros’ para llevarlos a sus casas. En una ocasión, estando ya subidos en el coche, ‘Tío Gregorio’ me dijo que querían tomarse una copita, porque un señor les había dado una buena propina y tenían ganas de ir a celebrarlo a la casa-venta de ‘La Bolola’, vieja cantaora de Jerez que tenía una especie de choza-venta, curiosamente acondicionada en las afueras de la ciudad, ...allí tuve oportunidad de escuchar a ‘Tío



Gregorio', que apoyado en la barra cantó durante una hora entera por soleares y con dos lágrimas perennes,"...(Fernando de "La Morena", 2009)

Otra letra jerezana de corte compungido y sabor a campiña, que unos atribuyen a "El Manijero" y otros a "Frijones", dice: "Me senté en tu cama / Lágrimas como garbanzos / Me caían por la cara".

El asunto de las lágrimas también ha sido observado por el flamencólogo Juan de la Plata, que nos señala como rasgos específicos del cante jerezano, el ser hablado y corto, intenso, sentido y con las lágrimas en los ojos del cantaor.

Pero llegando al asunto de lo compungido en el arte, volvemos a encontrar relaciones de semejanza, precedencia y correspondencia con la imaginería religiosa, asunto que por su complejidad se tratara en otra circunstancia.

Por ahora, simplemente queda este recorrido por el camino de Jerez, reflexionado sobre la dimensión simbólica, ritualidad, poética y valor terapéutico del cante jondo jerezano.

Referencias bibliográficas

(Por orden de aparición en el texto)

DE SOPRANIS, Hipólito S. y LASTRA Y TERRY, Juan de. *Historia de Jerez de la Frontera. Desde su incorporación a los dominios cristianos 1255-1492 y el siglo de oro*. Editorial Jerez Industrial, tomos I y II, 1964.

TURNER, Víctor. *Proceso Ritual . Estructura y antiestructura*. Editorial Taurus, Madrid, 1988

EL GUADALETE, periódico.

Entrevista con la directiva de la HERMANDAD DEL CRISTO DE LA EXPIRACIÓN, con fecha del 11-1-2.008.

LISÓN TOLOSANA, Carmelo. *Antropología cultural de Galicia*. Edita Akal, Madrid, 1979.

REPPETO BETES, José Luís (coordinador). *La Semana Santa en Jerez y sus Cofradías*. Ayuntamiento de Jerez, 1999.

Entrevistas con Juan de la Plata, con fechas del 1-X-2007 y el 17 del XI de 2007.

BLASCO IBÁÑEZ, Vicente. *La Bodega*. Ediciones Cátedra. Madrid, 1998.

CADALSO José. *Cartas Marruecas*. Ediciones Cátedra. Madrid, 1990.

LISÓN TOLOSANA, Carmelo. *La Santa Compañía*. Editorial Akal. Madrid, 1998.

Entrevistas con DOMINGO ROSADO, con fecha del 11 de enero de 2.008 y el 16 de febrero de 2008.

Entrevista con FERNANDO DE "LA MORENA", con fecha del 1 de agosto de 2009.

RUIZ BALLESTEROS, Esteban. *La construcción simbólica de la ciudad. Política local u localismo*. Editores Miño y Dávila. Madrid, 2000.

CABALLERO BONALD, J. M. *Dos días de septiembre*. Plaza & Janes Editores. Madrid, 1988.

Entrevistas con JUAN ROMERO “EL GUAPO”, con fechas del 12 de enero de 2008, el 26 de enero de 2008 y 17 de febrero de 2008.

Entrevistas con ANTONIO BENÍTEZ, con fechas del 2 de noviembre de 2007, 12 de enero de 2008, 26 e enero de 2.008 y 17 de febrero de 2008.

Entrevista con RAFAEL FERNÁNDEZ JUNQUERA, con fecha del 14 de diciembre de 2007.

GONZÁLEZ ALCANTUD, José Antonio. *El mito de Sísifo*. Editorial Anthropos Barcelona, 2008.

Revistas: “ALMA 100”, “EL OLIVO”, web “ÁTICO IZQUIERDA”.

FERNANDO DE LA MORENA, entrevista 2009.

Más allá de Paco de Lucía. Una aproximación a la tradición del flamenco en el Campo de Gibraltar.

Juan José Téllez

Escritor y periodista

Resumen

La importancia, mediática, histórica y artística generada por Paco de Lucía, tanto por el mismo como en su acompañamiento al ya mítico “Camarón de la Isla” ha generado un velo que enturbia al arte flamenco de todo el Campo de Gibraltar.

Sin minusvalorar el aporte de la familia algecireña Sánchez la tradición jonda se puede rastrear hasta el siglo XVII y pervive en jóvenes valores del cante, el toque y el baile hasta el día de hoy.

Como ejemplo basta mencionar dos nombres que son ejemplo de la pervivencia flamenca “Corruco” y la zaga de “Los Chaqueta”.

Palabras clave: Campo de Gibraltar, geografía del cante, cantaores, señoritos, Los Lucía.

Beyond Paco de Lucía. An Approach to the Flamenco Tradition of the Area of Campo de Gibraltar, Cádiz.

Abstract

Paco de Lucía's importance as an artist in history and in the media is such, particularly due to his work with the iconic flamenco singer “Camarón de la Isla,” that it has practically cast a shadow over the art of flamenco in all of the area of Campo de Gibraltar.

Without underestimating the contributions of the Sánchez family of Algeciras [de Lucía's family name], flamenco tradition in the area dates back to the seventeenth century and lives on in a young generation of flamenco singers, players and dancers of today: for example, “Corruco” and the clan “Los Chaqueta.”

Keywords: Campo de Gibraltar, geography of flamenco singing, flamenco singers, *señoritos*, the Lucía.

1. El comienzo

Ha tenido que sobrevenir el precoz fallecimiento de Joaquín Román “Quino” (La Línea de la Concepción, 1949-2008) para que buena parte de la sociedad mediática aprecie que el flamenco del Campo de Gibraltar incluye nombres y tradiciones ajenas al fecundo linaje de la algecireña familia Sánchez, que en el ecuador del siglo XX, diera nombres de la talla de Ramón de Algeciras, Pepe de Lucía y, sobre todo, Paco de Lucía.

Más allá de ese trío genial o de la larga presencia de Camarón de la Isla en La Línea de la Concepción, la tradición jonda de esta zona fronteriza se remonta mucho más allá, quizá hasta la Algeciras del siglo XVIII en la que Leandro Fernández de Moratín, visiblemente incómodo en aquel “lugarote”, descubrió un café donde se reunía la gente decente y en

donde, después de los cómicos, se interpretaba siempre el bolero o el fandango. En ese mismo confín donde se crearon las variantes de cantiñas conocidas como la contrabandista o la tarifeña, es fama que François Auguste de Chateaubriand encontró inspiración para su libro “Las aventuras del último abencerraje”: se dice que oyó una copla en una taberna perdida en el Parque de los Alcornocales, que recreaba su leyenda.

Fue en esa larga selva de corcho, en la patria profunda de Juan Lobón, donde encontró trabajo ocasional Juan Luis Soto Montero, más conocido por Juan Torre, el padre de Manuel Torre. Nacido en Algeciras, en 1846, y casado en Jerez con Tomasa Loreto, veinticinco años después, descolló por siguiiriyas, tonás corridos y romances: “Durante los años setenta del siglo XIX trabajó en el cortijo de Torres en el término municipal de la ciudad de Los Barrios, de ahí tal vez provenga su apodo artístico, y no de la estatura suya ni de su hijo Manuel”, apunta el investigador Luis Soler Guevara.

Este territorio que resulta el hinterland inmediato de Gibraltar y que políticamente reúne ahora a los municipios de Algeciras, La Línea, San Roque, Los Barrios, Tarifa, Jimena de la Frontera, Castellar, constituyó una auténtica tierra de nadie desde la conquista de los Reyes Católicos hasta concluir, con el siglo XVIII, los asedios a la plaza fuerte del Peñón, en poder de Gran Bretaña desde 1704, en plena Guerra de Sucesión. Al finalizar el quinto asedio contra dicho bastión, España dio por perdida desde el punto de vista militar a dicho enclave y comenzó un relativo periodo de paz y trapicheo tan sólo roto por la batalla de Trafalgar y la invasión francesa: el Peñón se convirtió durante el XIX en lugar de refugio para liberales fugitivos, incluyendo al general Torrijos, cuyo apellido dio lugar a otra suerte de cantiña contraria al absolutismo borbónico. Es en ese clima cuando prospera el contrabando como balón de oxígeno para toda la región: el historiador Rafael Sánchez Mantero calcula que no menos de cien mil personajes ejercían dicho oficio en la Andalucía de mediados del XIX. El flamenco también viajó en las mochilas del estraperlo como cabe inferir de que el padre de Imperio Argentina fuese un guitarrista gibraltareño llamado Antonio Nile o que el irreverente diseñador John Galliano, nacido en Gibraltar, recuerde todavía como le hacían bailar por fiestas cuando era un crío.

Es una tierra de aluvión. Y como su población fluctúa en función de las mayores o menores posibilidades de ganar o perder la vida en la frontera, igual ocurrirá con el flamenco.

Muchos artistas campogibraltareños desarrollan su vida artística fuera de la comarca con la que se sienten vinculados por origen o relaciones familiares. Serán los casos de “Chiqui” de La Línea, Manuel Chivata, o el guitarrista Salva de María, afincado en Barcelona e hijo de la bailaora y cantaora María Luisa Fernández, fallecida con apenas 34 años y ligada al clan de “Los Chaqueta”: “Infortunio el de esta familia de La Línea de la Concepción –alerta Luis Soler–, casi ninguno de ellos vivió más de sesenta años. Es más, no son pocos los que murieron sin haber cumplido ni tan siquiera los cuarenta años. Son los casos de Tomás ‘El Chaqueta’, ‘El Pantalón’, María, que era la mujer de ‘El Flecha’, ‘Chaleco’, María Luisa y su hermana Tomasa, con apenas un año”.

El éxodo también le aguardará al cantaor Pedro Montoya (Algeciras, 1945) o a Pablo Gilabert (Pamiers, Francia, 1958), emparentado por vía paterna con Paco de Lucía e hijo del cantaor Miguel Gilabert que frecuentó en los años 30 con ‘Corruco’ la compañía de Angelillo.

En este ámbito, en cambio, contrajeron domicilio cantaores de la talla de Rafael Pareja, Enrique Pantoja, Miguel Maya o de Juanito Maravillas, cordobés de origen pero avecinado en La Línea de la Concepción, donde al amanecer el siglo XXI, llegó José Cortecita, un jovencísimo gitano de Córdoba que, a pesar de su ceguera progresiva, mantiene un compás absolutamente lucido.

O pasearon artistas de una pieza como el cantaor Morenito de Illora o, más atrás en el tiempo, el bailar portuense “Gatica”, el cantaor ecijano Enrique García “El Gandinga” o el mismísimo Gabriel Díaz Fernández, más conocido como “Macandé” (Cádiz, 1897-1947), cuyo sobrenombre ha heredado ahora un grupo flamenquito.

En la comarca, vivieron y terminaron encontrando el último suspiro artistas como el cantaor malagueño Miguel Fernández “El Galleta”, que calcaba el estilo de su maestro Antonio “El de la Calzá”, o José Delgado, más conocido como Pepe “El Sevillano” (Ecija, 1927-Algeciras, 1975), padre de las cantaoras Pastora de Algeciras y María Delgado. Similar suerte corrió el legendario guitarrista gaditano Manuel Cuesta Visgleiro “Manitas de Plata”, un guitarrista de excepción que había nacido en Cádiz en 1894 y que falleció en Algeciras en 1962, donde había llegado por primera vez en los años 20 y en donde regentaba una tienda de cuerdas de guitarra. También entregaron la cuchara por estos pagos, el isleño Antonio Sánchez “Chururu” o el impagable y ocurrente “Brillantina” de Chiclana, pero también “Tío Frasco” Flores, nacido en Brasil en 1921 y muerto en San Roque, en 1980, donde a menudo tocaba en los bares para ambos.

Quizá, de entre todos ellos, el caso más estremecedor fuera el del cantaor Joaquín Cortés, creador de un fandango propio que ha heredado en Málaga un aficionado llamado “El Álvarez”. Conocido como “El Limpia”, nacido en 1938 en la Línea y muerto en Algeciras en 1994: “El pobre Joaquín –refiere Luis Soler– estuvo viviendo los últimos meses de su vida con destino incierto. Tanta fue su desesperanza, que el día 12 de septiembre, doce días antes de su muerte, instaló su residencia junto al cementerio de Algeciras. Una vez ahí, nunca quiso socorro de nadie. Cuántas veces alguien se asomó a su miseria y dolor, encontró la negativa por respuesta. Cuentan que, excepto un tal J.C., que nunca quiso decir su nombre, le llevó algunos alimentos. Sabedor de un cáncer de esófago en estado terminal, rehusó cuantos alimentos le llevaron”.

2. Los Cantorales

El cantaor más antiguo del que se tiene noticia en estos pagos es Manuel Soto Leal, hijo del legendario José Cantoral de Jerez. Aunque nacido en esta última ciudad a finales del XVIII, Tío Manuel Cantoral contrajo domicilio y matrimonio desde muy joven. Allí, quienes le oyeron elogiaron siempre sus tonás pero también se supo que mantuvo la tradición de los romances aprendidos de su padre y que luego heredaría Antonio Mairena. Con dicha estirpe convivió Salvador Arroyo Montoya (Algeciras, 1799) y de hecho constituyó una genuina fuente de inspiración flamenca por seguriyas, tonás y romances, estilos que asumieron otros artistas con mayor nombradía que “Tío Salvaor”.

En Algeciras, numerosos gitanos se siguen haciendo llamar “Cantoral” en memoria de este linaje. Su sobrino Salvador Arroyo Montoya (Algeciras, 1799-c.1870) fue otro de

los primeros intérpretes flamencos del Campo de Gibraltar que se conocen en la zona. A ese pedigrí pertenece Juan Soto Arroyo, conocido como Juan Cantoral (Algeciras, 1819), una voz legendaria por seguiriyas y soleares. Luis Soler recoge del investigador Manuel Flores la idea de que a toda la descendencia algecireña de esta familia se le conoce por el citado apodo de “Los Cantorales” y una de cuyas últimas descendientes flamencas sería la algecireña María “La Cantoral”. El hijo de Juan se llamó Gabriel Soto Moreno, también llamado “El Cantoral de los Gallos”: nacido en Algeciras en 1848, fue divulgador a su vez de tonás, romances gitanos y seguiriyas, en un estilo que siguió transmitiéndose de generación en generación.

Recibió dicho apodo por su afición a los palenques y a los refideros, uno de los escenarios clásicos del flamenco campogibaltareño, que fue perdiéndose al ir desapareciendo las riñas de pollos. Se sabe que compartió reunión de cabales con Bernardo Arroyo “Tío Bernardo”, “Tío Perico” Montoya, o “Tío Ruanillo”. Dichos encuentros también fueron frecuentados por Juan José Cortés Molina (Algeciras, 1846). Más conocido como “El Negrito”, fue padre de Bartolomé Bartolera (Algeciras, 1882), también llamado “Tío Bartolera”, “aquel que cuando agonizaba cantó por seguiriyas ante de marchar a la otra vida”, según asegura Manuel Flores, quien indica que fue bisabuelo del cantaor José Lerida “El Pañero” y que regentó una fragua en la calle algecireña del Buen Aire.

En la historia jonda de dicha zona caben destacar nombres como el del herrero Juan Heredia El Monono, que hizo raya con sus cantes, el del siguiyero algecireño Juan José Cortés El Negrito o el de Antonia la de San Roque, nacida a finales del XIX y que popularizó una copla que rezaba. “Hasta el corazón me duele/ de brindarte con la paz/ y vienes pidiendo guerra/ cuando la guerra está armá”. Y a la que G. Núñez de Prados incluye en su célebre libro “Cantaos andaluces”, la describe con las siguientes palabras: “Cantaba con el indescriptible desgarró de la hembra altiva, orgullosa y despreocupada”.

También gozaron del privilegio de la nombradía popular sus paisanos la bailaora Juana Heredia La Morringa, Juana la de Ramón y Antonio Heredia, a quien se conoció a su vez por el sobrenombre de Tío Mosca, una voz de referencia en tonás y seguiriyas. Acuñó un estilo original que su hijo Antonio dio a conocer a primeras figuras de los años 30.

En ese mismo tránsito de siglos, se consolida la saga de “Los Metales”, con artistas de la talla del cantaor Juan Montoya Molina (San Roque, 1876-1927), cuyas tonás y seguiriyas se siguen recordando y cuyo apodo de “Tío Metales” heredaría Juan Molina de Soto (La Línea, 1910), ahijado suyo e hijo de “Tío Cafetera”, esto es, de Juan Molina Heredia (Algeciras, 1874), Juan Canela (San Roque, 1880) pero también el bailaor Antonio “El Bizco”, hermano del Momo de La Línea y tío de “Los Chaqueta”, afincado en La Línea aunque natural de Málaga. Teresa Heredia (Algeciras, 1879-1924), se casó con el primer “Tío Metales” y descolló como saetera en la Semana Santa de su ciudad natal, de San Roque y de La Línea.

A comienzos del XX, con el desarrollo del puerto de Algeciras crece la pujanza económica de esta ciudad, donde se celebra la conferencia internacional de Marruecos de 1906. Quizá por ello, se produce la llegada de numerosos campesinos de los alrededores, deseosos de buscar fortuna junto al mar. Ese fue el caso del jornalero Antonio Monje, que instaló

una fragua en las chabolas del Hotel Garrido y, según su yerno “Tío Mollino”, resultaban memorables sus interpretaciones de los cantes de Manuel Torre.

3. Rafael El Tuerto

Entre quienes contraen domicilio en la ciudad figura el gitano trianero Rafael de la Rosa González (Sevilla, 1890-Algeciras, 1974), de voz afillá y sabiduría larga, a pesar de que fuera analfabeto, como muchos otros artistas y no artistas de la época.

Cuando aún no había cumplido 30 años, residió durante un tiempo en Ceuta pero, a partir de 1925, fijó finalmente su residencia en Algeciras, en el conocido “Patio de Pichirichi” y en donde entraría en relación con “Macandé”, “Pipoño” de Jerez y “Chiquetete el viejo”. Su amistad más firme quizá sería la de Antonio Sánchez Pecino, el padre de Paco de Lucía, quien se hizo lenguas de sus calidades cantoras, despertando el interés de artistas como Antonio Mairena o “Camarón”. Eso sí, sólo grabó dos cantes, recogidos en la “Magna Antología del Cante Flamenco”.

Uno de ellos es la cantiña del contrabandista, con aire del mirabrás y compás casi idéntico al de las alegrías, que fuera creada en esta zona y totalmente olvidada hasta entonces. Suyos fueron, al tiempo, unos fandangos que interpretaba “El Rubio” de La Línea y que más tarde popularizó “Camarón”, uno de sus máximos valedores.

El propio “Camarón”, de oídas, recordaba aquellos tiempos: “A Rafael ‘El Tuerto’, el padre de Paco era el que le tocaba la guitarra y trabajaban en el cabaret, en las fiestas. Entonces iban con la guitarra bajo el brazo y no llevaban ni funda ni nada”. Reyes Benítez recuerda dos cosas, que Rafael “El Tuerto” cantaba muy puro por tientos, y que la consideración social del guitarrista ha cambiado mucho: “Se veía malamente que un hombre llevara una guitarra, como si fuera un borracho o un juerguista. La llevaban escondida, casi”.

Su generación fue la que tuvo que encarar en gran medida los años esperanzados de la Segunda República, la convulsión de la guerra civil, que en esta zona apenas existió porque los sublevados ganaron dicho territorio en los primeros días del golpe de estado, favoreciendo una represión indiscriminada que se adentraría en la posguerra.

“Entonces allí había una serie de profesionales, el Titi que hacía un baile muy gracioso, otro tocaor de guitarra de Ceuta que era Manuel Molina El Encajero –padre de Manuel Molina, marido de Lole– y este hombre Manuel Molina era hermano de la madre de Manolito Parrilla que es Manuel Fernández Molina. También se buscaban la vida como tocaores mi pariente Antonio Sánchez Pecino, el padre de Paco de Lucía, y Rafael de la Rosa, Rafael el Tuerto, quien aunque con una voz fea, cantaba muy bien”, recordaba Francisco Vallecillo en un artículo titulado “Sur de sures flamencos”, que publicó la revista Almoraima, de la Mancomunidad de Municipios del Campo de Gibraltar y que supuso la primera aproximación analítica al flamenco campogibraltareño.

4. El tiempo de Corruco

A La Línea, llegarían también con los primeros compases del siglo XX el bailar Antonio “El Bizco” y sus hermanos los cantaores malagueños Salvador Fernández Vargas “El Mon-

tino” y José, conocido como “El Mono” y cuya peripecia vital entronca, por vía conyugal, con la casa de “El Viejo Agujeta”, pero sobre todo con la saga de “Los Chaqueta”. Cantaor largo, sus hijos propios o reconocidos, como Imperio de Granada, Tomás y Antonio “El Chaqueta”, “Fideito” y muchos otros, prosiguieron su genética artística, caracterizada por un cante largo en conocimiento y capacidad.

Es en esa misma etapa histórica cuando nacen a la falda del Peñón la cantaora Francisca Vargas “La Paca”, legendaria por marianas y saetas; el misterioso cantaor José García “Niño de Morón” o José Ruiz Arroyo, más conocido como “Corruco” de Algeciras y uno de los grandes del fandango español durante la Segunda República. Nacido este último en la barriada de La Atunara en La Línea de la Concepción en 1910, solía cantar una letra biográfica que rezaba: “En la Atunara nací yo/ y en La Línea me bautizaron/ y a Algeciras me trajeron/ con los ojitos cerrados”. Y es que siendo muy pequeño, su familia se trasladó a esta otra población, donde transcurrió su infancia y adolescencia.

“Estando un día Manuel Vallejo en Algeciras, en el ‘Café del Moro’, se interesa por conocer a aquel muchacho de 14 años de quien tanto y bueno le hablaban, quedando gratamente sorprendido al escucharle cantar y despertando, más si cabe, aquella vocación que ya era irrefrenable. Por aquellos años son frecuentes sus apariciones en los cafés de Algeciras (‘Plus Ultra’, ‘La Nácar’, etc.) y toma contacto con otros importantes artistas del cante, el baile y la guitarra del Campo de Gibraltar o que lo frecuentaban, como ‘Choclero’, ‘Tío Molino’, ‘Dominguillo’, ‘Los Metales’, ‘Niño de las Botellas’, ‘Manitas de Plata’ (su guitarrista habitual), ‘Carbonerillo’, ‘Macandé’, Palanca...”, explica su biógrafo Juan Rondón.

“Corruco” fue en cierta medida responsable que el guitarrista y bailaor Manuel Fernández “Titi de Marchena”, se estableciera en Algeciras, donde falleció en 1953. El propio Vallejo pidió que acompañara a aquel niño que cantaba tan bien por fandangos y se quedó a vivir en la algecireña calle de San Antonio.

En 1928, “Corruco” participa en un Concurso de Saetas organizado en el Ideal Cinema, de Algeciras, con motivo de proyectarse la película “Currito de la Cruz”. Al año siguiente, actuará en el Teatro Cine Novedades de Sevilla y recorrerá en los años siguientes toda la geografía española, grabando para “La voz de su amo” (9 placas), Parlophon (6) y Odeón (3), incorporando muchas letras, por varios estilos, compuestas por su amigo Paco de “La Obra”.

Entre otras, popularizó la de “Ay, un grito de libertad/ dio Galán y García Hernández/ un grito de libertad/ tembló el trono y la corona/ y con el dolor hizo triunfar/ la república española”. Pero también hizo suya otro texto que siguió cantándose incluso en el tardofranquismo: “La hierba por los caminos/ la pisan los caminantes/ y a la hija del obrero/ la pisan cuatro tunantes/ de esos que tienen dinero”. La guerra civil acabó con su vida, cuando murió un 11 de abril de 1938 por herida de fusil en el frente de Teruel: “Como cantaor –explica Rondón–, ‘Corruco’ acometió muchos estilos del flamenco, y todos con notable ejecución. Unos por fortuna, quedaron reflejados en discos (seguriyas, soleares, malagueñas, tarantas, milongas, campanilleros, media granaina y fandangos). De otros sólo tenemos constancia a través de testimonios de personas que tuvieron la dicha de escucharle. Aunque, sin discusión, hablar de ‘Corruco’ supone ineludiblemente hablar del

fandango, y más concretamente de “su” fandango, aquella particular forma de expresión que encandilaba a los oyentes y que le granjeó fama y prestigio en todos los lugares. Un fandango personal, musical, intimista, profundo, dramático, viril, jondo, auténtico, quejumbroso, sentido... calificativos con que lo han calificado muchos tratadistas y estudiosos del flamenco. Interpretó fandangos de su creación y otros que recreó y sometió a su tamiz prodigioso, impregnándolos de esa voz ‘de llanto’ y almadraba que acariciaba y al propio tiempo desgarraba. ‘Carbonerillo’, Vallejo, ‘El Gloria’ y los estilos huelvanos están presentes en esa amplia gama que reflejó en su discografía”.

De su misma generación, compartió escenario con Manuel María de la Palma Arroyo Jiménez, más conocido como “Tío Mollino” (Algeciras, 1913-1996). Buhonero y tratante, Tío Mollino estaba emparentado con Manuel Torre y era hermano de otro cantaor aficionado Roque Arroyo, pero nunca ejerció como cantaor profesional, aunque se ganó la vida como tal en algunos bares de la algecireña calle Munición, que compartía con la del callejón del Muro la sede de algunos lupanares de posguerra, o el célebre “Café Piñero”. También frecuentaba, en su día, el café de Antonio “El Flecha” o se dejaba caer por ferias y festivales, aunque no llegó a grabar hasta muy avanzada edad, en 1989, un solitario disco de vinilo que le editó la Mancomunidad de Municipios del Campo de Gibraltar y en cuya cubierta Luis Soler avisaba: “Tío Mollino lleva siglos cantando por siguiiriya”. Acompañado a la guitarra por su malogrado paisano Andrés Rodríguez, el disco hubo de grabarlo en sólo dos sesiones porque el estudio estaba situado en un décimo piso y él se negaba a viajar en ascensor por lo que sus 76 años de entonces subieron a pie por las escaleras.

“Su cante arcaico y primitivo siempre me puso los vellos de punta por su sencilla y sincera manera gitana de decir la siguiiriya, la soleá, las saetas por tonás. Era esa voz rota y antigua que todos buscamos en el cante, en el flamenco”, le describía Juan José Silva.

5. Los no tan alegres años 20

Lo cierto es que la conferencia de Algeciras no sirvió para nada y las guerras de Marruecos prosiguieron entre bombardeos de gas mostaza sobre las aldeas del Rif y soldados muertos o malheridos que llegaban a cientos al embarcadero de madera de Algeciras. Allí, desde las cumbres del hotel Cristina o del Anglo-Hispano, o en la joven ciudad de La Línea, al otro lado de la Bahía, los ingleses no sólo colonizaban el Peñón, sino buena parte de la vida económica de la comarca. Eso sí, aunque acechaba la depresión de 1929, esta zona seguía viviendo no sólo de los negocios legales sino del estraperlo que se había visto favorecido con la neutralidad española durante la I Guerra Mundial.

Fue por esos días cuando se establece en Algeciras Rosita “La Gitana”, o cuando se da a conocer en reuniones familiares la cantaora “La Curra” (La Línea, 1911), una extraordinaria siguiiriyera emparentada con “El Cojo” de Málaga. “Frasquito” y Florencio Cortés, los hijos del célebre “Gabrieloto”, que destacaron por bulerías. Y es que los padres primero y luego los maridos ejercían una tutela absoluta sobre cuando debían o no debían cantar las flamencas. Le ocurrió lo mismo a “Currita” Heredia (San Roque, 1900-1965), la tía de Rafael “El Boína”, quien refería que “en cierta ocasión, quizás por los años treinta, Manuel

Vallejo estuvo en San Roque y quiso llevársela en la troupe. La cosa no quedó ahí porque ante la insistencia del cantaor sevillano, Tío José Heredia por poco llega a las manos con Vallejo”. Tampoco nadie logró sacar del entorno familiar a Currita Jacinta (Algeciras, 1913), prima de “Las Marcharía” y extraordinaria y constante saetera.

Será esa la hora del cantaor Paco Gallardo, de Los Barrios, a quien jaleó la mismísima Carmen Amaya; o de Juan Cristóbal Gil Gómez (Tarifa, 1908-Algeciras, 1974), más conocido como “El Niño de la Cantera”, que llegó a compartir escenario con “El Carbonerillo”, “Jarrito” o “Corruco”, llegando a intervenir en la célebre película “Duende y misterio del flamenco”, de Edgar Neville.

6. De Perico Montoya a los Jarrito

En 1900, en San Roque, nace “Perico” Montoya, un cantaor emparentado con “Gabrielito”, primo de “El Sordo”, que se prodigó en reuniones y que gozó de gran predicamento entre los aficionados: el propio Antonio Mairena acudía a oírlo cuando estuvo residiendo durante varios meses en una vivienda de la algecireña calle de Sanz Laguna. De sus labios, de hecho, habría recogido el romance festero “El pollito que piaba”

“Esos aires quedaron en la memoria de todos sus parientes y paisanos —afirma Manuel Flores—. Siempre que se habla de los romances aluden a la inigualable maestría de su interpretación”.

Hermano de María “La Rubia”, quienes le oyeron, aún recuerdan como mecía la soleá de “La Serreta” y transmitió la toná de su padre a Antonio “El Chaqueta”, a “El Flecha” o a “Tío Mollino”. Viajero por Málaga, Antequera y Jerez fue esta última ciudad la que marcaría su estilo.

Así lo describía Anselmo González-Climent: “ ‘Peric’ demuestra una notable serenidad enjuiciativa, una cordialidad natural y, sobre todo, es dueño de un cante regustoso, medido, serio, puro. Y si bien no está encapsulado históricamente, se le puede considerar más inclinado a la ortodoxia gitana que a los nuevos aires de vanguardia o restauración. Respeta mucho el cante de Utrera. Pero su punto de mira estilístico ha sido siempre Jerez. En Jerez —dice— el cante es majado”.

En 1903, también allí, verá la luz otro “Perico” Montoya, un espléndido seguriyero. Al amanecer del siglo XX y en esta misma localidad, nacen los puntales del clan de “Los Jarrito”: el cantaor Antonio Montoya Heredia, conocido por dicho apodo heredado de su padre o por “El Sordo Jarrito” (San Roque, 1912-Marbella, 1988), o sus hermanos, el bailaor Joaquín (San Roque, 1916-Málaga, 1989) y el cantaor Roque (San Roque, 1925-Marbella, 1995). Aunque la suerte profesional les acompañó a todos, quizá este último gozó de mayor celebridad, llegando a figurar en el cuadro neoyorquino de Carmen Amaya y realizando numerosas grabaciones a partir de que figurase en la controvertida antología de “Hispavox” de 1955: su discografía incluye álbumes y singles, en uno de los cuales le acompaña Paco de Lucía. Se inició como cantaor de atrás de “Salvorito” pero pronto conoció el éxito internacional en las compañías de Pacita Tomás o de Pilar López. Fue pionero en llevar el flamenco a Japón y, en el célebre concurso de Jerez de

1962, alcanzó el primer premio nacional de cante, en competencia con el mismísimo Fernando “Terremoto”.

Tras pasar por los mejores tablaos españoles, en 1969, inauguró su propia sala de fiestas, “La Pagoda Gitana”, en Marbella, por donde pasaron desde Estrellita Castro y Lola Flores, a “Camarón”, “Bambino” y Mario Maya. Su popularidad también le llevó al cine a partir de su participación en la película “Los flamencos del año 1966”, dirigida por Jesús Yagüe en 1965. El clan es prodigo en artistas flamencos, a lo largo de diversas generaciones, como fue el caso del cantaor festero José Romero, conocido como “Pepe de Ronda” o “José Potaje”, que fue sobrino de Roque y que falleció en 1982, cuando apenas contaba con 45 años de edad, sin haber agotado su potencial creativo.

7. Los señoritos

Fruto de la economía sumergida, durante dos siglos difíciles de la historia española, el Campo de Gibraltar mantuvo una cierta bonanza económica, incluso en los difíciles años de la posguerra civil. De hecho, la velada y fiestas de La Línea no menguó en ningún momento su dinero relativamente fácil, hasta el punto de que en esa época los feriantes le llamaban “La Salvaora” porque era la única en la que podían resarcirse de sus parcas inversiones en un país devastado por la pobreza y el miedo.

Pero no sólo las ganancias del contrabando propiciaron que el flamenco y sus artistas prosperasen en este lugar. También un negocio lícito, el del sector pesquero siguió atrayendo hasta el sur del sur a numerosos trabajadores aunque también imantase a buscones y pícaros como aquellos que, desde el siglo XVI, acudían a la conquista de Túnez y a servir al Duque a las almadrabas cervantinas de la costa barbateña. Ahora, los exportadores de pescado y los conserveros, habrían de constituir una clase social insólita, esto es, la de señoritos cuyo cuadro de costumbres guardaba serias diferencias con el perfil de los caciques de tierra adentro.

Atraído por este clima, Antonio Mairena residió en Algeciras durante un par de años, a caballo entre 1943 y 1944 y es entonces cuando cruza a Tánger junto con Francisco Vallecillo, a quien había conocido allí en 1939. Al otro lado del Estrecho grabará soleares y fandangos: “No te acuerdes más de mí/ ni del santo de mi nombre/ porque empiezo a ser feliz/ y hasta parezco otro hombre/ desde que no pienso en ti”. Durante ese periodo, es contratado ocasionalmente por los conserveros de Tarifa, entre quienes destacaba Diego Piñero, a quien Juanito Valderrama dedicase una copla memorable que ahora está recreando Pepe Begines:

Diego Piñero
con su flota pesquera y sus marineros
por generoso en un rincón de Cádiz
el más famoso.

Virgen de la Luz
vela por Diego Piñero

que no le falte salud
que reparte su dinero
haciendo el bien como Tú.

Se llama Diego Piñero
en el pueblo de Tarifa
es el que tiene más fama
unido a sus marineros
con sus barcos y sus almadrabas.

Fallecido en 1955, Piñero había comenzado como simple bolichero pero en 1946 se decía que su factoría podía elaborar 8.000 kilos diarios de pescado y ejerció como filántropo: “De que fue un gran aficionado, no cabe duda. Ahí están los testimonios de Juan Valderrama, Pepe Palanca, ‘Carbonerillo’, Pastora Pavón, ‘El Pinto’, que con todos se reunía y gozaban de su amistad en el bar ‘Pepe Donda’ de la Alameda, para, como buen contertulio, hablar de cante o de lo que se terciara, antes de entrar en el teatro”, le recuerda el flamencólogo Alvaro Pérez.

¿Para quienes actuaban los flamencos? No hubo en esa ciudad prosapia sevillana ni poderío jerezano para poder estamparles la etiqueta, propiamente dicha, del señoritismo. Salvo algunas familias de rumbo –‘Los Cervera’ y ‘Los Larios’, por ejemplo, que gozaban de propiedades en la comarca–, el caudal financiero de la zona, en los siempre difíciles años que siguieron a la guerra civil y a la contienda mundial, obraba en manos de estraperlistas que hacían el contrabando con Gibraltar o con el norte de África, de la gente del corcho, algún que otro hacendado, ganaderos y un grupo de pescaderos que vivían de lo que daba el muelle o una antigua ballenera, hoy en día cerrada. La casta de los funcionarios y de los militares, o una incipiente clase media de escribientes, maestros y oficinistas, no frecuentaba los saraos nocturnos. Solían ser éstos, divertimentos de una sola noche y no a la manera de los largos festorios de tres o cuatro días a que tan dados eran los señoritos de la provincia gaditana o de Sevilla, en los cuartitos de La Alameda.

Aunque hubo escenarios teatrales de rumbo –en La Línea, el teatro Trino Cruz, o en Algeciras el Casino Cinema–, el flamenco se refugiaba con frecuencia en los cafés y en los bares. La calle Munición de Algeciras estaba plagado de ellos: El Globo, el Lupe, El Metropol, El Lechero, El Triana o El bar Rosas. O en las ventas: desde el Almidón a La Salvaora, donde cualquiera podía comer un pollo a cualquier hora del día o de la noche.

Ya se ha mencionado el “Café del Flecha” –que se había casado con María Fernández de los Santos, hermana de los Chaqueta, estableciéndose en Algeciras a partir de 1940–, que se llamaba “Corinto y Oro”. Quedaba en las proximidades del mercado de abastos y era un punto de encuentro para los artistas que cruzaban el Estrecho. Entre ellos, Juanito Valderrama, que siempre paraba en la casa de su compadre José Marín, exportador de pescado, en los callejones de la algecireña banda del río: fue allí donde fichó a Ramón de Algeciras y se fijó por primera vez en su hermano Paco. Y fue en Tánger donde estrenó “El emigrante”, una canción realmente dedicada al exilio español en aquella plaza.

Ese café de “El Flecha”, como “El Bohórquez”, “El Piñero”, o las salas de fiestas nocturnas como “Bolonia” o el “Pasaje Andaluz” constituyeron los escenarios favoritos del jondo local durante la larga posguerra española. El flamenco se extendía desde comienzos del siglo XX, desde las humildes corralas algecireñas como el patio de “El Custodio” –donde reinaba el cante de Manuel Piñoño (Jerez, 1922-Algeciras, 1987)–, el de “El Coral”, el de “Mora” –donde vivía a comienzos de siglo el cantaor Manuel del Pozo– o el de “El Pichirichi”, o, por supuesto, las ferias que fueron inicialmente de ganado y que atrajo a tratantes de bolsillo resuelto, algunos de cuyos hallares podrían revertir en los artistas. Fue el caso de Antonio Chacón, contratado durante la feria de Algeciras del 1888 para cantar en el café de “Los Cordones”, ganando, según se dice, seis mil reales por todos los días de feria, cantando tres cantes cada hora.

Durante la posguerra, a la “Velada de La Línea” se le conoció por “La Salvaora”, pues sus beneficios daban para comer a diestro y siniestro durante el año restante. Y en la de Algeciras, el cronista Cristóbal Delgado recuerda, de antiguo, la presencia de músicos ambulantes “que, en cualquier sitio, ofrecían un ‘recital’ de guitarra, de violín, o de gaita, o de complicados instrumentos, llenos de resortes, que manejados simultáneamente, con las manos, con los pies y con la boca, hacían sonar al mismo tiempo un acordeón, un bombo, unos platillos y un pito... total, un verdadero concierto al aire libre... Y algunos hasta cantaban”.

También en Algeciras, había acompañantes femeninas para la fiesta flamenca. Se trataba de una modesta suerte de busconas, bailarinas de ocasión que tan sólo aspiraban a parecerse al estribillo de “La otra” y que se habían acostumbrado a que la censura y los buenos modales llamase salas de fiestas a los cabarés en que alternaban: “Las había contratadas por los cabarés y otras que iban por allí –rememora Reyes Benítez–. Siempre tenían tres o cuatro mujeres para bailar, a las que se les decía tanguistas. Todo quedaba en bailes y en pasar el rato, aunque cuando terminaban la noche, algunas de ellas estuvieran enchuladas con algunos. Los policías eran los que más se las llevaban. Había tres o cuatro policías que eran los chulillos de ellas”.

“Las juergas se sucedían unas a otras y el ambiente se palpaba en caliente, espontáneo –rememora el cantaor algecireño Florencio Ruiz Lara, ‘Flores El Gaditano’–. Las juergas llevaban todas, más o menos, el sello propio de las mismas: La chispa de humor, los celos, el ‘roneo’, la violencia, la presunción de algunos señores y señoritos, como igualmente la de algunos cantaores en su quehacer, las desaboriciones, la gracia fina... y ¡las mujeres!”.

Cuando la juerga alcanzaba el límite llegaba el momento –siguen siendo palabras de Flores– de la “rebujina”. “Unas veces con estilo –describe–, otras sin él; otras fortuitas y con malage. Las terminaciones, como las juergas en sí, las había de todo tipo; pero todo era propio y lógico teniendo en cuenta que, el ambiente de las mismas, estaba lleno de espontaneidad, sin cálculos ni equilibrio. Por eso las juergas volvían una y otra vez, y lo pasado, pasado. Se vivía el momento y se saboreaba el instante inmediato, y nadie hablaba de los cantes en sentido genealógico; ni de si algún cantaor había mezclado un cante por soleá de Cádiz, con otro de la misma cuerda de Triana; o por siguirillas en el mismo sentido; no, no había nada de eso, ni interesaba la ficha de los cantes, ni la genealogía ni las mezclas de los mismos”.

A las fiestas privadas, familiares, se les imprimía el inocente nombre de “reuniones”. Y eran frecuentes en varias zonas de la ciudad, incluso en las de mayor menester y carencias, bien porque sobrara dinero o bien porque faltara, pero siempre era posible si sus protagonistas estaban resueltos en ganas. Las de la casa de la familia Marín eran ocasionales y famosas: “En los callejones –precisa José Luis Pérez Tenorio–. Allí nos colamos alguna vez mi hermano y yo, a guipar. Nos poníamos a charlar y enseguida, alguien nos chistaba ‘a escuchar, a ver si aprendemos a escuchar, aquí se viene a escuchar’. Y nos callábamos”.

La navidad y las parrandas domésticas de fin de año, entre las pastoradas populares de la localidad, permitían oír algún que otro cante en un territorio que iba desde los callejones a los patios vecinales que escoltaban la colina sobre la que aún se asienta el barrio de San Isidro: “Me vienen a la memoria –evoca Guillermo García– los patios de ‘El Coral’, de ‘El Cristo’, de ‘Custodio’, de ‘Pichirichi’, de ‘Las Cabras’, o el ‘Horno de Curro Molina’, en la calle López, donde la familia del cantaor ‘Corruco’ junto a otras, amenizaban la noche pascual, intercambiándose aguardiente y pestiños entre los vecinos. O en el corazón del barrio de San Isidro, en el Café ‘El Refugio’, José Jiménez, su propietario, padre de un conocido hombre de negocios de nuestra ciudad, mataba dos cerdos en estas fechas, repartiendo presentes entre familias amigas, como la de los artistas Flores, ‘Chiquetete’ y Molina, mientras Rosalía, su mujer, preparaba aquellas tortas que luego ofrecía en sendos lebrillos que colocaba sobre el mostrador de dicho Café”. Pero aún quedaba alguna otra ocasión especial para oír buen cante, como la que brindó el veterano socialista Francisco Vallecillo al llevar a Antonio Mairena para que cantase ante los obreros de una conservera que se inauguraba.

8. El Chaqueta y otros textiles

Uno de los hitos flamencos del siglo XX, dentro y fuera del Campo de Gibraltar, apenas era conocido en rigor fuera de los ambientes flamencos. Se trata de Antonio Fernández de los Santos, apodado “El Chaqueta” (La Línea de la Concepción, Cádiz, 1918-Madrid, 1980). Hijo de El Mono, hermano por vía paterna del bailaor jerezano Tomás “El Chaqueta”, de José “El Chaleco” –también linense–, la gaditana Adela “La Chaqueta”, Imperio de Granada y Salvador “El Pantalón”, primo de Juan “Doblones” y “Canono”, tío de “El Chaquetón” y de Antonio Díaz Soto, más conocido como “El Flecha” de Cádiz, quien como ya se ha dicho también residió durante un tiempo en Algeciras.

Todos ellos provienen de un linaje al que Fernando Quiñones, con sorna y con afecto, denominaba como “la familia de los textiles” y que se remonta al abuelo Antonio Fernández Cortés, durante hasta ahora cinco generaciones, uno de cuyos últimos ejemplos fueron precisamente los dos hijos de “El Flecha”: Manuel Díaz Fernández (Algeciras, 1942), que heredó el apodo de su padre y compaginó la afición taurina con la flamenca y José Antonio Díaz Fernández “Chaquetón” (Algeciras, 1946-Madrid, 2003). En las páginas de “El Mundo”, Alfredo Grimaldos describía a este último como “un flamenco clásico, que vivía el cante las 24 horas del día”.

“Nació en el seno de una familia de artistas, creció con los compases de la soleá y desde niño mostró un precoz interés por todo lo relacionado con el flamenco. Comenzó a buscarse

la vida como profesional cuando era poco más que un crío y se ha mantenido en primera línea durante 40 años. Sobre las tablas ha sido todo un ejemplo de honestidad. Su talla humana y profesional ha contribuido a que el flamenco goce del reconocimiento que tiene actualmente. En su prodigiosa memoria conservaba todo tipo de estilos, variantes y matices de cantes, además de un sinfín de letras. Fuera del escenario, siempre estaba dispuesto a hablar de flamenco y podía hacerlo, con sorprendente rigor, durante horas. Enamorado del cante antiguo, se mostraba crítico con los derroteros que está tomando el flamenco, pero siempre en un tono respetuoso y equilibrado. Conversar con él durante horas constituía un privilegio para cualquier buen aficionado”.

Fruto de dichas conversaciones fue seguramente la confidencia que Grimaldos reprodujo respecto a su etapa algecireña, una ciudad que abandonó a la muerte de su padre cuando contaba 12 años de edad: “Chaquetón nació en Algeciras, donde su padre tenía un bar por el que pasaban todos los grandes. El escuchaba el cante y las conversaciones con avidez. Un día, al ver que Pepe Pinto cantaba con una mano en el bolsillo, algo que no encajaba con su idea de lo que debe ser la entrega de un flamenco, le dijo luego a ‘El Flecha’: ‘Papá, si canta con la mano en el bolsillo es que no se emociona’. Y el padre le contestó: ‘Lo que no sabes tú es cómo deja el bolsillo’”.

“Es lo que se denomina un cantaor largo con la virtud de lucir un compás legítimo y gaditanísimo. En su dominio de los estilos, desde el romance a las bulerías pasando por las malagueñas melliceras, ‘El Chaquetón’ destaca por los más genuinos aires de su tierra”, le alababa Manuel Ríos Ruiz. Pero no sólo por ellos, añadía Grimaldos.

“Chaquetón” encontró refugio madrileño precisamente en la casa de “El Chaqueta”, que ya era un secreto a voces pero que incomprensiblemente no gozaba del prestigio que hoy le acompaña y de un magisterio que no sólo dejó huella en su propia familia sino en artistas como el propio “Camarón”, quien aseguraba al respecto: “Es y ha sido el más largo de todos los cantaores de flamenco, ha conocido más palos que todos y se ha muerto sin pena ni gloria”. También cabe rastrear las huellas dactilares de su cante en la obra de Enrique Morente, Chano Lobato, Martín Revuelo, “Morenito” de Illora, Larrondo, Vicente Soto, “Chaqueta” de Fuente Piedra, “Ruanillo El Africano” o los campogibaltareños Antonio Madriles y Paqui Lara, una cantaora sanroqueña cuyo primer disco –un heroico vinilo grabado por la Mancomunidad de Municipios del Campo de Gibraltar– indujo a Miguel Poveda a aprenderlo de memoria y a dedicarse al cante jondo.

“El Chaqueta” solía actuar en la sala madrileña de “Villa Rosa” hasta que en los años 70 fijó su residencia en Málaga, donde en 1977 recibió un homenaje de mano de las peñas “Juan Brea” y “El Sombrero”. Quizá fue el único reconocimiento público del que gozó en vida. Entre sus grabaciones, reeditadas recientemente con la salida al mercado de una espléndida biografía firmada por Ramón Soler, destaca el cante por romeras que incluyó en la antología de “Hispanovox”, rescatándolo del olvido o recreándolo de la nada.

9. El patriarca de los Lucía

A este ambiente, en los años 30, se incorpora Antonio Sánchez Pecino (Algeciras, 1908-

Madrid, 1996), que adoptaría el nombre artístico de “Antonio de Algeciras”, y que le aseguró a Pohren que al principio se gastaba casi tanto como ganaba convidando a vino a Rafael (‘El Tuerto’) para que cantase”. Según Pohren, ya de niño, el padre de Ramón de Algeciras, de Pepe y de Paco de Lucía había aprendido rudimentos de violín y de bandurria. Incluso se habla de que un tío suyo cantaba por “El Marrurro”, pero fue un guitarrista llamado “El Titi” quien le enseñó a tocar la guitarra a Antonio Sánchez Pecino, quien también acompañaría a Antonio “El Chaqueta” y Antonio “El Flecha”. Pohren, que rememora su oficio de vendedor ambulante de telas, relata su presencia en juergas y reuniones flamencas, o en las veladas de un cabaret llamado “El Pasaje Andaluz”, en compañía de otros artistas como “Los Chaqueta” y “El Flecha”, Antonio Jarrita, “Brillantina” de Cádiz, Paco Laberinto o “Churrurú” de la Isla: “El pago acostumbrado por aquel entonces era un duro por cabeza, más el vino y las tapas, por lo que normalmente resultaba ser una noche entera de juerga. Esto puede parecer poco pero era el doble de lo que ganaba un jornalero del campo por largas horas de agotadora labor, y resultaba suficiente para vivir si tus gustos eran sencillos y no estabas cargado de hijos”.

“A mi padre le enseñó a tocar Jesús, un viejo ciego que había aquí en Algeciras. Aprendió a tocar después de casado —rememora Ramón de Algeciras—. Y Jesús, que terminó viviendo por el barrio de Los Pastores, le enseñó lo que era un fa y lo que era un re. Que ‘El Titi’ luego le pusiera una falseta, eso ya es otra cosa”.

Según Reyes Benítez, no estaba ciego del todo y su nombre completo era Jesús Mateo: “Componía una música preciosa. Conocía el violín, la guitarra, y es el que le enseñó a Antonio a conocer el diapasón, todos los tonos, todas las posturas y todos los relativos de todas las escalas. ‘El Titi’ acompañaba muy bien, pero no conocía del todo la guitarra. Era muy buena persona, pero Antonio tocaba mejor que ‘El Titi’”.

Donn Pohren, en su biografía familiar, asegura que Antonio Sánchez Pecino empezó a tocar en las ferias de Algeciras y La Línea y que llegó a acompañar a la guitarra a primeras figuras como Manuel Torre y Aurelio Sellé: “El aprendizaje, entonces, se componía básicamente de imitación e instinto y el resultado dependía en gran parte de la musicalidad congénita de cada uno. Los guitarristas eran pocos, lo cual significaba que los cantaores cantaban mayormente sin acompañamiento y por lo tanto no tenían ni idea del compás de cada cante. Antonio Sánchez comenta que es sorprendente el número de cantaores famosos que incluso en años recientes cantaban, y cantan, fuera de compás. Cita a dos de los muy conocidos que ni siquiera sabían que la siguiya, por ejemplo, tiene un compás determinado”.

También fue en las ferias donde Antonio Sánchez Pecino conoció a guitarristas de su época, como Niño Ricardo, Melchor de Marchena, Manolo de Huelva o Diego de El Gastor: “Podía haber sido un degenerado, con todo lo que ha vivido, y es la persona más puritana que conozco —me confesaba María Sánchez, cuando aún vivía su padre y cuando aún vivía ella—. Lo que siempre tuvo claro es que no había que robar ni hacerle mal a nadie. Siempre decía que no había que hacerle a los demás lo que no quisieras que te hiciesen a ti. Eso es la religión, decía, no hay otra. Lo demás, es política. Mi padre me decía que todos los que son malos van a misa, que todas las putas arrepentidas al final se meten en la Iglesia”.

Tanto se entremezcló, entre las juergas y el chalaneo, con el mundo gitano, que llegaron a

apodarle “El gitano rubio”, “Durante su infancia, Antonio —escribe Pohren— bebió de dos fuentes: la gitana y la paya a la vez, pues él relata que el racismo no existía. Los gitanos y los payos vivían en los mismos barrios y acudían a la misma escuela”.

“Uno es lo que es en su niñez —se reafirma Paco, en persona— y yo en mi niñez a todas horas estaba rodeado de flamencos. Mi padre se iba a buscar la vida por las noches, a las fiestas, y siempre amanecía en casa con flamencos. Mi hermano Pepe y mi hermana María, también desde chiquititos, han estado vinculados a este mundo. Vivíamos en La Bajadilla, un barrio muy gitano. Siempre había alguien en casa cantando o tocando. Por lo tanto, yo no puedo ser otra cosa que un guitarrista flamenco, aunque pretendiera ser otra cosa no podría”.

Paco se ha referido a esa época con frecuencia. Al escritor arcense José María Velázquez-Gaztelu, le describió con mayor precisión ese mismo ambiente: “Mis padres y mis hermanos tocaban la guitarra y tanto en casa como en el patio siempre había gente cantando. Yo me despertaba en las madrugadas y allí estaba Rafael ‘El Tuerto’, un gitano que cantaba maravillosamente bien; Joaquín ‘El Chaqueta’, y tantos otros. Por eso, cuando cogí por vez primera una guitarra, era para mí algo familiar; sólo tuve que aprender a poner los dedos. Fue todo muy fácil, muy natural, como el niño que da los primeros pasos o pronuncia las primeras palabras”.

Si de día regentaba un puesto de verduras en el mercado, por la noche se ganaba la vida tocando en salas de fiestas. Allí se dio cuenta que sobraban cantaores y faltaban guitarristas, por lo que inició pronto la formación profesional de sus hijos en torno a ese delicado y terrible instrumento. Pero también por ello nunca quiso que su estirpe volviera a frecuentar tales rumbos ni actuar en los tablaos: Paco de Lucía sigue recordando con pavor la noche que lo vio regresar llorando a casa porque un señorito le había roto la guitarra de una patada. Según Reyes Benítez, los cantaores que se dedicaban a estas rondas, preferían evitar a aquel adusto Antonio Sánchez, a quien no le gustaba la picaresca: “Los flamencos que andaban de noche por ahí, como podían, le daban de lado porque él era muy serio y no le gustaban las granujerías. Venía Diego Pinero, de Tarifa, por ejemplo, o los de los barcos. Llegaban al ‘Pasaje Andalúz’ y los camareros ponían una botella en la mesa y, sin que se dieran cuenta, dos debajo, vacías. Cuando llegaba la hora de pagar la cuenta, contaban todas las botellas, se las hubieran bebido o no. Antonio no pasaba por eso y claro, a los otros no les gustaba porque al final de la juerga, partían los beneficios los camareros, el dueño y los flamencos”.

“Algunas veces creo que si yo no hubiera nacido en casa de mi padre, no hubiera sido nada, un don nadie, un trasto viejo —le confió a Paco Sevilla—. Yo no creo en los genios escondidos. El artista es bueno incluso si está debajo de una piedra y no tiene reconocimiento. Pero el talento y la capacidad artística que uno tenga no son suficientes. Uno debe continuar batallando, como el primer día”.

10. Los años de posguerra

Durante los años que siguieron a la guerra civil, el ambiente flamenco de Algeciras incluía, por ejemplo, la presencia de una mujer guitarrista que también cantineaba: Carmen He-

redia, que actuaba en el Bar “La Rosa” o en “El Pasaje Andaluz”. Madre del bailaor Pepe Heredia, cuya academia algecireña alcanzó nombradía, la llamaban Carmela y su oficio tocaor, aunque por otras vías, terminó heredando en los años 70 una joven paisana llamada Merche. Su nombre completo es el de Mercedes Rodríguez Arana (Algeciras, 1956) llegó a grabar varios discos –“Hojas del viento”, “Petro Salvaje”, “Jaranera” o “Al otro lado del mar”–, bien en solitario o en compañía de otro tocaor y compositor llamado Antonio Perea (Marchena, 1941), cuyo hijo ha seguido sus pasos. Ambos terminaron tirando la toalla: ella, harta de las presiones comerciales de las casas de discos y él, al asumir un empleo de la ONCE tras disminuir considerablemente su visión.

El batiburrillo cantaor de aquellos pagos, lo completaba un sinfín de creadores que intentaba abrirse paso como fugitivos del hambre. Entre ellos, el cantaor Agustín González “Niño del Tesorillo” (San Martín del Tesorillo, 1908-1968), el bailaor sanroqueño “Salvorito” o el cantaor linense “Chato” Méndez (La Línea, 1914-1964), una voz larga que destacaba por soleá, por bulerías por soleás, cantinas, malagueñas y el fandango de Macandé.

Su forma de decir los cantes la divulgó Francisco López Russe, más conocido como “El Ferry” (La Línea, 1913-1982), pero la conserva ahora “Canela” de San Roque. Quienes le conocieron destacan sobre todo su personalidad intensa: fue capaz de negarle un cante a Pepe Marchena y quedarse a escuchar los pájaros sin permitir que nadie le molestara, como aseguraba Antonio Arenas, aquel guitarrista ceutí que acompañó a “Camarón” en su primer LP, antes de comenzar a grabar con Paco de Lucía.

El hambre azuzaba el ingenio y el arte podía constituir fácilmente una fuente extraordinaria de ingresos. Así que no extraña que en aquellos años terribles convivieran sobre este mismo espacio artistas de diverso perfil como “El Momo”, que llegó a grabar una placa de pizarra con romeras y caracoles; como “El Niño de Ceuta”, o aquel Nazario Expósito al que llamaron artísticamente Antonio Córdoba porque era de Cerro Muriano y que le llegó a cantar a don Juan de Borbón.

Candelaria “La Chunga”, una bailaora tetuaní sobrina de Rafael “El Tuerto”, emparentada con “Camarón”, fijó su residencia en Algeciras, donde recibió los elogios de la mismísima “Niña de los Peines”. Durante un tiempo, acompañó a Pepe Blanco y a Carmen Morell. Aquel era el mundo de “Dominguillo”, un cantaor linense que terminó muriendo en Galicia a mediados de los 90, o del cantaor Miguel de la Estrella, primo de “Los Chaqueta”.

Andando el tiempo, sonaría en La Línea la guitarra del ubriqueño Paco Cabello, o la gracia del saetero Miguel López “El Comprende”. O de “Chocolate” de La Línea, primo del grandioso “Chocolate” del Puerto, Antonio Núñez, y tío de “Pansequito”.

En esa nómina, militan los cantaores María Lara, Lolita Torrejón, el fandanguero “Morenito” de Algeciras, Ricardo Vélez o Diego Vargas, nacido en Olvera pero afincado en La Línea donde actuó con “El Brillantina”, “El Chato” Méndez o Juanito Maravillas. Claro que, al mismo tiempo, se oye a José Santiago Carmona, “El Churri”, un malagueño que se vino al Campo de Gibraltar, cuyo hijo heredó su nombre y su apodo, que todavía pasea como bailaor.

Sin embargo, empieza a sonar la hora de los guitarristas, muy influidos, como es el caso del joven Ramón de Algeciras, por Ricardo Serrapi, Niño Ricardo, heredero en gran medida de

Ramón Montoya. En la posguerra campogibaltareña, sonará el toque de Manuel Iglesias (Los Barrios, 1932), de Manuel Montoya (La Línea, 1939) y sobre todo de Juan Mesa (La Línea, 1933-2002). Profesor y virtuoso que dejaría una larga ración de aprendices y un disco de correctísima factura titulado “Ronda Flamenca” (1976).

11. El Trío de los Gaditanos

También fue la hora de los algecireños Florencio Ruiz Lara y “Chiquetete”, quienes con Molina constituirían el Trío de los Gaditanos, que alcanzó popularidad a escala nacional a partir de que llegaran a Madrid en 1950, grabando pronto algún disco de pizarra y una cumplida colección de vinilos.

El líder natural de dicha formación fue Florencio Ruiz Lara (Algeciras, 1921), embarcado aún hoy en que se le reconozca la autoría de la copla “Qué bonita que es mi niña”, que el trío convirtió en un éxito incontestable, hasta el punto de que Amalia Rodríguez llegó a realizar una pintoresca versión discográfica. A Flores “El Gaditano” —ese sigue siendo su nombre artístico— se le conocería, durante algún tiempo, como el artista de la doble personalidad, ya que intercalaba la interpretación de cantes con la de tangos, en sus espectáculos en solitario.

En sus inicios, formó dúo con el cantaor “Jarrito”, pero sus mayores alegrías las cosechó con el mentado trío que, como tal, nació en el algecireño “Café Piñero”, de la unión de Flores con Juan Pantoja “El Chiquetete” —padre de la tonadillera Isabel— y de Manuel Molina “El Encajero”. Llegaron a grabar varios discos con “Columbia” y participaron en giras con las principales compañías flamencas del momento, entre ellas las que figuraron las de Pepe Marchena, Pepe Pinto, Juanito Valderrama, Manolo “El Malagueño” y Lola Flores. En solitario, también impresionaron algunas antologías de cante y numerosos discos, registrando cientos de canciones en la SGAE. De su repertorio destacan los fandangos, a los que incorpora los de chacarrá, una modalidad de folklore que se conserva en núcleos rurales de Tarifa y Los Barrios, especialmente en Facinas.

Al margen de su biografía flamenca, también destaca como autor de poemas con libros como “Versos y Ráfagas o Eterna Oración”, así como reflexiones y anecdotarios como el que denominó “Revoltijo”, e incluso una novela ambientada en el far-west a imagen de las de Marcial Lafuente Estefanía, que él publicó como “El otro Willy”.

Juan Pantoja Cortés (Algeciras, 1922-Sevilla, 1974) tuvo una vida breve y una biografía artística también precoz: “Empezó a cantar antes que a andar —escribe Luis Soler—. Con apenas diez años cantó en un bautizo en San Roque, donde se sorprendieron hasta artistas consagrados. Siendo un niño se presentó en el “Café Piñero” a buscarse la vida por lo que su padre, cuando se enteró, le prohibió salir a la calle”.

Formaba dúo en el “Piñero” con Manuel Molina cuando conocieron a Flores. Tras la disolución del trío, trabajó en Málaga con Rafael Farina o “Amina” o en “El Duende”, el tablao de “Gitanillo de Triana” en Madrid. Se sintió enfermo mientras actuaba en un cine de verano en Sevilla junto a “El Malagueño”, “Cererito” y Juanito Valderrama, siendo internado en un hospital donde fallecería pocos días más tarde. El apodo le venía de su

padre, el cantaor Antonio Pantoja Jiménez, inicialmente conocido por “Pipoño” de Jerez pero que cambió de mote porque, según Manuel Flores, una señora alicantina le llamaba “chiquet” cuando le contrataba para actuar en sus fiestas. Dicho apodo lo heredaría José Antonio Cortés Pantoja (Algeciras, 1948), nieto de “Pipoño” y sobrino de Juan. Nacido en Algeciras, este último “Chiquetete” contrajo muy pronto domicilio en el barrio sevillano de Triana y que aunque se inició en la pureza del jondo, pronto se decantó hacia la copla, la canción ligera, la rumba y las sevillanas, alcanzando un éxito enorme desde finales de los años 70 y a partir de su disco “Altozano”. Cantaor de atrás en sus comienzos, escoltó a Matilde Coral, a “Farruco” o a “La Contrahecha”.

En sus inicios, este último Antonio Cortés “Chiquetete” formó un grupo al que llamaba “Los Algecireños”, junto con Manuel Molina y Manolo Domínguez “El Rubio”, aunque pronto pasaron a llamarse “Los Gitanillos del Tardón”. Este Molina, nacido en Ceuta y futura pareja sentimental y artística de Lole Montoya, con la que realizó numerosas grabaciones y actuaciones públicas con el nombre de Lole y Manuel, era hijo a su vez del guitarrista Manuel Molina Acosta, apodado “El Encajero” (Algeciras, 1923). Sus inicios profesionales se desarrollaron en Ceuta, en La Línea y en Algeciras. En solitario, llegó a actuar en el “Circo Price” de Madrid y formó otro trío, llamado “Los Canasteros”, junto con Paco Reyes y Juan Montoya, el hermano de Enrique.

De esa generación, destacan otros muchos nombres flamencos como el de Juan “El Africano” (La Línea, 1927-Málaga, 1989), “Niño de Alcalá” (Vejer, 1921-Algeciras, 1953), José Santiago Mateo, “Niño de las Botellas” (Jerez, 1920-Algeciras, 1953), Manuel Rodríguez Alba “El Brillantina” (Chiclana, 1920-La Línea, 1970), Luis García Quirós “El Cai” (Cádiz, 1924, pero afincado en la Línea),

12. La generación de Paco de Lucía

Francisco Sánchez Gómez —su madre era portuguesa y de ella heredó el sobrenombre artístico de Paco de Lucía— nació en Algeciras, en diciembre de 1947. Su creciente éxito desde que se diera a conocer en el concurso de Jerez de 1962 escoltando a su hermano Pepe como “Los Chiquitos de Algeciras”, terminó consolidando su carrera como concertista virtuoso, compositor e intérprete atrevido que sin dejar nunca el hogar del flamenco ha viajado a otros rumbos musicales, desde el jazz a la música clásica.

Premio Príncipe de Asturias de las Artes, Doctor Honoris Causa por la Universidad de Cádiz, premio “Niña de los Peines”; los máximos galardones han reconocido su magisterio flamenco, ejercido en solitario, a través de su sexteto o en compañía de otros rebeldes con causa como “Camarón de la Isla”.

Hay un antes y un después en el flamenco a partir de ambos. Y esa condición de bisagra que la historia adjudica a uno y a otro ha condicionado desde entonces el arte jondo del Campo de Gibraltar. Si la sombra tutelar de Paco se mantuvo en la distancia, sus incursiones en la zona durante los años 70 trajeron también a la sombra del Peñón a su amigo José Monge (San Fernando, 1950-Badalona, 1992), quien terminó contrayendo matrimonio y domicilio en La Línea, tras casarse con Dolores Montoya, más conocida como “Chispa”.

A partir de los años 80, se le empezó a venerar como un príncipe indiscutible de lo jondo y ello marco poderosamente también a la afición local. La Línea se convertirá, después de San Fernando, en uno de los principales lugares de peregrinación del fetichismo camaronero que sigue a su muerte.

Como en vida atrajo hasta allí a cantaores acamaronados como “El Potito”, “Duquende”, José Parra, “Morenito” de Illora, “El Chino”, Remedios Amaya, “Tijeritas”, “Parrita” o “La Susi”, su legado póstumo también le ha convertido en cierta forma en “Camarón” de La Línea y, de hecho, su hijo Luis sigue allí el ejemplo paterno, tanto en solitario –en el disco “Reencuentro”, milagros de la técnicas, se atrevió a acompañar a la guitarra la soleá de “El Chaqueta” que cantó su padre– o en grupo, con formaciones como “De buena rama”, acompañado por su cuñado José Heredia “Nene” y por “Rodo”.

Pero durante ese largo periodo de residencia en La Línea, con escapadas al resto de la comarca y a Málaga, “Camarón” aprendió a beber del flamenco de la zona, desde sus mayores como “El Chaqueta” a jóvenes como el cantaor algecireño Manuel Montoya “Angoli”, perteneciente al linaje de “Los Cafetera” y de “Los Metales”.

A la misma generación de Paco y de José, pertenecen artistas campogibraltares de diverso calibre, como los cantaores Paco Herrera (Algeciras, 1941), Juan Vélez (La Línea, 1948), Rafael Heredia (San Roque, 1942), Gabriel Cortés (San Roque, 1942) Manuel Raíz Caballero, más conocido por “Manolo El Camionero” (La Línea, 1949), Fernando Palma (San Roque, 1946), Paco Rojas (La Línea, 1949), José Cecillac “El Sheriff” (La Línea, 1942), Paco Torrejón (La Línea, 1945) Dioni Peña, “La India” (Algeciras, 1946), Paco Herrera (Algeciras, 1941) pero sobre todo Alejandro Segovia, “Canela de San Roque” (1947), uno de los mayores talentos de su tiempo y situado su arte en las antípodas de ambos.

Que yo he nacido en San Roque
y a mí me llaman Canela,
en el pecho tengo fragua
y en la garganta candela.

Ligado a los linajes de “Perico” Montoya y los Jarrito, su brújula jonda señala más bien para la parte de Antonio Mairena, Tomás “Perrate” y Juan Talega, un rumbo que suele derrochar por soleares, seguriyas u bulerías, aunque también regala fandangos del “Chato” Méndez, Antonio de “La Calzá” y los acaracolados, con su mijita de tientos de Rafael “El Tuerto” y las viejas cantinas de Cádiz, Sanlúcar y Utrera. Cantaor largo, su reino artístico incluye también tarantos, cartageneras, tangos, malagueñas de “El Mellizo” y por tonás. Tras desempeñar varios oficios y mudar su domicilio desde San Roque a Algeciras, terminó profesionalizándose y sus propios hijos siguen, en cierta medida, sus pasos, como es el caso de Joselito Canela (San Roque, 1977). Y es que desde que Alejandro obtuviera el primer premio en 1.983 en el concurso de Mairena del Alcor, su palmarés incluye algunos de los mayores galardones flamencos del país y una numerosa afición que contrasta, sin embargo, con sus pocas grabaciones, que se iniciaron con varios discos colectivos y un vinilo editado por la Mancomunidad de Municipios del Campo de Gibraltar. Su obra más difundida

hasta esta fecha es un disco grabado en directo en la “Sala Juglar” de Madrid a 29 de junio de 2004 y distribuido por “El Flamenco Vive”. Pero sus grandes y mágicos momentos los sigue viviendo en el cuarto de los cabales.

“Canela” es un ejemplo de rigor en un tiempo de convulsiones. De la ópera flamenca, en este país no se pasó al mairénismo sin solución de continuidad sino que buena parte de esa generación tuvo que convivir con las presiones comerciales de los años 60, que obligaron a reeditar fórmulas antiguas para mantenerse en candelero. Uno de los ejemplos más dignos en tal sentido fue el de los llamados “Gitanillos de Bronce”, un trío jondo cuyos componentes tuvieron vida propia en solitario pero que quizá cosecharon juntos los mayores aplausos. Se trata de Gabriel Cortés, de Rafael Heredia “El Boina” y del guitarrista Manuel Montoya (Algeciras, 1943), hijo de Joaquín “Jarrito” y ahijado de “El Marqués de Larios, que acompañó a “Fosforito” y a muchos otros artistas de relieve, actuando en numerosos tablaos o en compañías tan prestigiosas como la de José Greco, ya en los años 70, una década y pico después de que lo hiciera Paco de Lucía.

“El Boina”, hijo de “La Moringa”, llegó a grabar discos junto a “La Perla” de Cádiz, Pepe “El Culata” y Enrique Orozco además de otros artistas, llegando a trabajar en las compañías de Manolo Caracol y de Lola Flores. Hijo de “Tío Frasquito”, Gabriel Cortés —que aparece en la película “Carmen”, de Carlos Saura— formó pareja con “La Gitana de Bronce”, con la que se casó y con quien acompañó a las palmas a su cuñado Alejandro “Canela” en su grabación de la “Sala Juglar”.

Ese fue el tiempo de Juan Montoya (La Línea, 1942-1990), un cantaor caracolero, cuya voz escoltó a grandes del baile como “Mariquilla”, Rafael Aguilar, “El Güito” o Antonio Canales, Cristina Hoyos y Manuela Carrasco. Pero también intervino en el célebre espectáculo “Camelamos Narquerar”, de José Heredia Maya.

O el de Antonio Madreles (Algeciras, 1949). Hijo de un cantaor aficionado de comienzos del siglo XX que fue compadre de Pepe Marchena y seguidor de Chacón. El sigue los pasos de “Caracol”, Mairena y “El Gallina”. Su primera grabación, improvisando, aparece en 1980: un cassette en el que incorpora letras escritas inteligentemente por Jorge Vasallo y fruto del momento histórico que entonces se vivía, el de la transición. Trás otras grabaciones, en 1993 aparece su disco “A mis mayores”, en el que recoge el legado cantaor del Campo de Gibraltar y, en 1995, incorpora su voz a los “Testimonios Flamencos” que recopila Luis Soler.

Otro de los nombres cabales de esa generación es el de José Cortés Jiménez “Pansequito” (La Línea de la Concepción, 1945): “Pocos años antes de morir ‘Camarón’, éste me dijo que lo único que le interesaba del cante que se oía entonces era lo de Pansequito”, atestigua el escritor Ángel Álvarez Caballero. Vinculado vitalmente a El Puerto de Santa María, “Panseco” no ha llegado a perder sus vínculos con su ciudad natal. Y desde el Concurso Nacional de Arte Flamenco de Córdoba de 1974, se le reconoce su indagación cantora con un insólito “Premio a la Creatividad”: él la demuestra en la forma de interpretar soleares y bulerías, pero no sólo en España —acompañado durante una época por Paco Cepero— ha levantado al público interpretando tanguillos, fandangos, tarantos, martinets, rumbas o romances.

“Cuando Pansequito canta por soleá –afirma Manuel Ríos Ruiz, parece que de un instante a otro, va a desparramarse, pero nunca sucede. Lo que ocurre, es que su concepción de este estilo lleva implícita un especial barroquismo en algunos de sus tercios, más el compás natural no lo pierde, sino que lo adapta a su manera de hacer el cante”.

Apenas contaba 18 años, cuando “Caracol” le contrató para inaugurar su tablao “Los Canasteros”, en Madrid, en 1963. Su cante pasó desde la malagueña “Taberna Gitana” al tablao sevillano de “Los Gallos” o en la madrileña “Venta de El Gato”. Bien entrada la madurez, forma pareja artística y sentimental con Aurora Vargas, como una cara y cruz de una misma intención, la de buscar nuevas fronteras flamencas sin apartarse del canon un solo milímetro.

Entre los flamencos nacidos en los años 40 del siglo XX, los hay de mayor enjundia personal que artística, como fueron los casos del bailaor Manuel Cortés “El Pinto”, hermano de “Pansequito” o de una de las figuras claves del paisaje jondo de la época, un humilde palmero llamado Antonio Romero “Romerito” (La Línea, 1943). Hermano del cantaor Juan Romero y yerno de “Tío Mollino”, fue compadre de “Camarón” y llegó a acompañarle en actuaciones públicas y en grabaciones. Pero sigue peleando por el día a día en las calles y en los muelles de Algeciras.

Pero en aquel decenio nacerán otros guitarristas de importancia, quizás oculto por la majestuosa sombra del hijo de “La Portuguesa”.

Es el caso de su amigo Paquito Martín (Algeciras, 1944) o del malogrado Andrés Rodríguez Bermúdez (Algeciras, 1950-1995). Tocaor sumamente inquieto, discípulo de Antonio Perea, no sólo utilizó la guitarra para acompañar con rigor y sabiduría a numerosos artistas sino que practicó la enseñanza a través de una academia fundamental para la historia flamenca de su ciudad natal. Desde allí, saldrían cuadros flamencos que, bajo su batuta, llevaron los nombres de “Soleá”, “Sonakay” y “Oripandó”. Vivió su prematura madurez en la época de los grandes espectáculos flamencos, a los que él sumó modestos pero competentes ejemplos como “La Caña”, junto al cantaor Antonio Madreses o “Del Este al Sur”. Realizó giras internacionales y su guitarra fue la que escoltó a “Tío Mollino”, en su único disco.

También sería el caso ya mentado de Joaquín Román Jiménez, a quien su abuela llamaba “Quino” cuando apenas era un niño crecido en las calles de La Línea y alguien le prestó seis cuerdas para que las tocara sentado en la escalera, esperando el porvenir y el porvenir nunca llega. Cuentan que Andrés Muñoz –un madrileño que ejercía como peluquero en Gibraltar– le enseñó a usarla cuando él apenas levantaba 16 años del suelo. De ahí pasó los tablaos de la Costa del Sol, desde “La Pagoda” a “El Jaleo”, o su presencia en el “Tronío Gitano” donde compartió escenario con “Rancapino”, con su primo “Pansequito”, o con su cuñado “Camarón”.

El incomparable Paco Vallecillo le llamaba sobrino y le dio alas, pero se curtió en los festivales de los años 80, desde “El Gazpacho de Morón” al “Potaje de Utrera” o “La Caracolá de Lebrija”. Aquellos años no sólo consolidaron su carrera sino que constituyeron un máster de compás acompañando el cante de Juan Villar, de “El Turroneiro”, de “La Niña de la Puebla” o de “El Perro” de Paterna, pero también el baile de Manuela Carrasco, Concha Vargas, Mario Maya, “El Güito”, “La Singla” o David Morales. También, a partir

de esa fecha, se convertiría en la escolta imprescindible para la resurrección del cante en el Campo de Gibraltar, en las voces de “Canela” de San Roque –noches de camisas rotas con Félix Grande en casa de Juan G. Macías–, Juan Delgado, Antonio Madres y, sobre todo, la espléndida Paqui Lara.

En vida, fue uno de esos jornaleros del toque que en su modestia encierran mucho más virtuosismo y talento que cualquiera de esos triunfitos que, flor de un día, pegan el pelotazo pero terminan saliendo por la puerta grande del olvido. A lo largo de sus días, “Quino” llenó pocos estadios pero salió a hombros de muchos corazones amigos.

13. Los años yeyés

La generación flamenca que nació en la década del 50 creció con el “Yesterday”. Radio Gibraltar traía hasta el resto de la comarca el ritmo de “The Beatles, de “The Rolling Stones”, de los “Who”, de todo un movimiento musical que, a la postre, influirá al menos en la estética del flamenco.

Fruto de todo ello, quizá sea la convivencia en ese mismo territorio de los “Rocking Boys”, un grupo rockero de La Línea pionero en su género, del algecireño Pancho, vocalista del grupo granadino “Los Angeles”, del gibraltareño Albert Hammond, quien llega a confesar en una de sus canciones la influencia que el flamenco tuvo en su vida, o el malogrado rockero algecireño “An-Tonio”, cuyo único disco incluye una soleá interpretada por su padre, Antonio Rubio, uno de los puntales de la recién nacida “Sociedad del Cante Grande de Algeciras”, creada en 1969, y a la que arropan desde antiguo aficionados cabales como Tío Evaristo Heredia, José Vargas o Luis Soler, probablemente el investigador que más empeño ha puesto en rescatar la memoria flamenca de este territorio.

Escasa justicia se le ha hecho a pesar de un esfuerzo tan dilatado. Junto a su sobrino Ramón Soler Díaz, con quien reunió los 40 discos de “Testimonios flamencos”, publicó dos libros claves para comprender el fenómeno del mairenismo. Se trata de “Antonio Mairena en el mundo de la siguiirya y la soleá” y de “Los cantes de Antonio Mairena”. Pero, desde luego, volcó un rigor exhaustivo en la preparación del diccionario “Flamencos del Campo de Gibraltar” y de su monográfico “Algeciras. Cien años de flamenco”. También aquí, dirigió el Congreso Internacional de Arte Flamenco en 2001, ha impartido cursos y asumió la responsabilidad del Aula de Cultura Andaluza del Ayuntamiento de Algeciras. Junto con otros escritores, participó en la redacción y selección cantaora de la enciclopedia “La historia del flamenco” y en libros que intentaban rastrear el ADN vital y artístico de Manolo “El de Huelva” o de “El Cojo” de Málaga. Ha recibido premios, desde luego. El de la Fundación Antonio Mairena en 1992. Y el Nacional de Flamenco en 1997. Incluso en Algeciras, la cadena Ser le concedió la “Uva Flamenca” en 1995.

Soler fue a su vez el impulsor de la revista “Al-Yazirat” que cada año y con ocasión de la “Palma de Plata” que otorga dicha entidad, realiza interesantes monográficos flamencos. Esa es una de las fuentes sustanciales para el estudio del jondo en esta zona.

Sumada, eso sí, a la aportación puntual de escritores como José Carlos de Luna, el padre literario de “El Piyayo”, que residió en Algeciras durante un tiempo, o Anselmo González

Climent, que acudió al reputado concurso flamenco de San Roque, en 1962 y fue uno de los primeros en rescatar la figura de “Corruco”, a quien Juan Rondón –autor a su vez de una aproximación biográfica de Flores “El Gadiitano”– dedicó una monografía.

Junto con Soler, sin embargo, la personalidad que más ha influido en la difusión e investigación del conocimiento flamenco de la zona ha sido Paco Vallecillo, un barreño de comienzos del siglo XX, fallecido en 1990 y tan querido en la zona del Estrecho que los pescadores en conflicto en Algeciras levantaron temporalmente el bloqueo del puerto para que el féretro que contenía sus restos mortales pudiera ser trasladado a Ceuta, tal como era su deseo. Porque los mejores años de Vallecillo habían transcurrido en Ceuta, donde regentó una almadraza y en donde fundaría la “Tertulia Flamenca”. Militante socialista en la clandestinidad, durante los años 80 asumiría el Departamento Flamenco de la Junta de Andalucía y su biblioteca constituyó la primera piedra de la Fundación Andaluza de Flamenco creada en Jerez y que serviría como base para el actual Centro Andaluz de Flamenco. Al margen de todo ello y de su fuerte vinculación con Antonio Mairena, que dio como fruto el libro “Antonio Mairena, la pequeña historia”, editado en la Biblioteca de Estudios Flamencos, en 1988, Vallecillo fue autor de un artículo “Sur de sures flamencos”, publicado por la revista “Almoraima”, de la Mancomunidad de Municipios, donde se rastrea el acerbo jondo de la zona.

Sobre este mismo particular han escrito voces tan autorizadas como las de Flores “El Gadiitano”, Félix Grande, Donn Pohren, Fernando Quiñones, Diana Pérez Custodio –autora de la primera tesis universitaria sobre Paco–, Faustino Núñez, José Manuel Gamboa, Enrique Montiel, Francisco Peregil, Alberto Pérez de Vargas, Francisco Prieto, José Ojeda Luque, Guillermo García, Andrés Siles, Guillermo Fonseca, Andrés Vázquez de Sola, Agustín Delgado, José Vallecillo, Andrés Lozano Tello, Juan Rondón, Manuel Martín, Alfredo Grimaldos, Alberto García Reyes, Juan Casal, la bailaora y periodista Mónica Bellido, Juan José Silva o el guitarrista Manuel Flores, autor de una notable recopilación testimonial que publicó en “Europa Sur” durante los años 90 y que luego recopiló en forma de libro. Su pesquisa, en gran medida, permite reconstruir el árbol genealógico del jondo local.

Los años yeyés lo mismo pusieron el encuentro entre Paco de Lucía y “Camarón” en Madrid que la mixtificación del flamenco como espectáculo y producto discográfico. Pero también es la década en la que dan sus primeros pasos artistas como el cantaor linense José Gallo “Joselete”, el algecireño Miguel Cárdenas, Rosario Padilla San Leandro más conocida como “Candela” o la saga sanroqueña de “Los Aparecida”: esto es, los hermanos Antonio, Juan y el prontamente malogrado Luis.

Muchos creadores de la época dudan entre dos orillas cómplices, la del flamenco o la de la copla. Es el caso de la algecireña Pastora Delgado, más conocida como Pastora de Algeciras, de una dilatada carrera musical en ambas vertientes y cuya hermana María también se dedicó al canto. Más mestizo es el caso de Francisco Narváez, Paco “El Francés” (Algeciras, 1955), un guitarrista flamenco que acompañó a María Jiménez y muy a menudo al cantautor Paco Ibáñez, muy influido por cierto por ese viejo arte.

No todos estos artistas pudieron ser plenamente profesionales. Es el caso de Manuel Abadía, conocido como “El Lolo”, poseedor de un torrente de voz importante que, sin embargo,

tuvo que ganarse la vida durante muchos años como basurero. Otros terminaron arrojando la toalla, como hiciera Francisco Santiago Heredia, también llamado “Kártama”. Nacido en Ceuta, en 1955, se afincó en Algeciras donde ejerció como percusionista para numerosos artistas, antes de abanderar la primera asociación gitana de la zona, “Sobindoy dor caló”, que traducido resulta “Sueño del gitano” y que fue creada en Algeciras en 1989. Entre otros aficionados, en esa década empiezan a darse a conocer el cantaor algecireño Miguel Molina o el guitarrista linense Manuel Rodríguez.

Hubo, claro es, una sucesión generacional como demuestran nombres como el del guitarrista Diego Montoya (La Línea, 1951) o Bernardo “Bronce” (La Línea, 1959), hijo de “La Gitana de Bronce”. Y artistas de una pieza como Juan Delgado (San Roque, 1958), un cantaor apegado al mairenismo pero que ha evolucionado dentro de ese mismo orden, como demuestran sus por otra parte escasas grabaciones. Es, sin duda, uno de los reyes de los concursos flamencos creados a partir de dicha década en media España.

A trancas y barrancas, trabajarán como profesionales el cantaor, guitarrista y compositor Paco Padilla (La Línea, 1951), la bailaora Rosa Marín “La Tolea” (Algeciras, 1953), emparentada con Juan Torre y que recorrió medio mundo o su paisano, el cantaor y compositor Diego Jiménez “El Yiyi” (Algeciras, 1953).

Es en esa década cuando empiezan a darse a conocer cantaores como Miguel “El Rubio” (La Línea, 1953) o Juan Santiago (La Línea, 1955), pero sobre todo cuando aparecen en escena competentes guitarristas como los algecireños “El Porda” y Andrés Rodríguez (Algeciras, 1950-1995). Este último, padre de la bailaora Silvia y hermano del guitarrista Mario, sería el acompañante de “Tío Mollino” en su única grabación. Su gran momento transcurriría durante los años 80, cuando promueve cuadros de alta calidad como “Soleá” –del que formaría parte el jovencísimo José Sánchez Cruzado (Algeciras, 1970-1996)–, “Orinando” y “Sonakay”, así como espectáculos tan meritorios como “La Caña”, creado con Antonio Madriles en torno al pasado flamenco de la principal vía del barrio algecireño de La Bajadilla. “Del Este al Sur”, “De aquella manera” y “Camastra”, titularon sus otros montajes. Hoy se le recuerda, sin duda, como un gran maestro, a cuya sombra creció toda una generación de creadores, tanto en el toque como en el baile.

Le sobreviven sus hermanos Mario (Algeciras, 1955) y Luis (Algeciras, 1961). El primero, en paradero desconocido durante mucho tiempo, es guitarrista, pecusionista y palmero. Y como tal ha acompañado a artistas como “Gitano Blanco”, “Orillo” de El Puerto, “Lolo” de Algeciras, “Canela” de San Roque, Antonio Madriles, Mónica Bellido, Roque Mollino, Pepe de Ronda y otros. El segundo acompañó durante cierto tiempo como palmero y percusionista a bailaores, cantaores y cantantes como Pastora de Algeciras, Manuel Baena “El Cordobés”, Miguel Molina, María Luisa Rondón, José Parrondo, “El Manolo”, Miguel Maya, David Morales o Macarena Andrades.

14. El flamenco de la transición

A la década siguiente, la de la transición democrática, la de Paco de Lucía tocando en el Teatro Real y con “Entre dos aguas” en el número 1 de los 40 principales, mientras “Camarón de

la Isla” grababa “La leyenda del tiempo”, los flamencos se lanzaron a la arena pública del Campo de Gibraltar con mayor vocación de lucimiento que de cubrir necesidades básicas o superar estrecheces. Aunque siguió habiendo de todo, como en botica. Cambiaba, eso sí, el rostro de los señoritos: los artistas se pusieron en valor, aumentaron los cachés y las instituciones públicas se convirtieron en los principales contratistas de este arte.

Lo flamenco, hasta entonces relegado al ámbito de lo estrictamente populista, se convierte en un objeto de consumo cultural. Y no extraña que colectivos de intelectuales como la “Agrupación de Cultura y Arte” de Algeciras o el “Colectivo del Sur” incluyan dicha faceta artística en sus programaciones habituales, entre proyecciones de películas de culto, exposiciones plásticas o literatura de vanguardia. Los cursos de verano de San Roque, que principian en 1980, incluyen en numerosas ediciones seminarios dedicados al flamenco, que no sólo permite oír conferencias al respecto de Fernando Quiñones, Félix Grande o Luis Rosales, sino que sirve como foro habitual para seguirle el pulso a los artistas de la comarca.

Mientras la caseta municipal de Algeciras acoge, en esos años, la voz de Manuel Gerena, de José Menese o de Remedios Amaya, un concierto de Paco de Lucía en la Plaza de Toros de su ciudad natal, en 1980, se convierte en la puesta de largo de su legendario sexteto. El único problema estribó en la parca presencia de público, a pesar de que el precio de las entradas era absolutamente simbólico: cien pesetas de la época.

Es la era de los festivales y el Campo de Gibraltar los celebra a porfía, sobre todo en Los Barrios, en San Roque y en La Línea. Mientras mairenistas y camaroneros mantienen serias diferencias estéticas en torno a la conservación y evolución del flamenco, también irrumpe en escena el flamenquito y las sevillanas gozan de una absoluta supremacía mediática.

La afición se dispara y su asociacionismo, también. Así, se va a inaugurar la Peña “Jarrito” de Algeciras (1970), la Tertulia Flamenca de Algeciras (1972), la Peña “Corruco” de Algeciras (1978), la Peña “Paco de Lucía” de Algeciras (creada inicialmente en 1978 pero resucitada en 1999), la Peña Flamenca Sanroqueña (1979), la Peña Flamenca “Camarón”, en Algeciras (1980), la Peña “Fosforito” de Los Barrios (1980), la Peña flamenca Cultural Linense (1981), la Peña de Flores “El Gaditano” en Algeciras (1981), la Peña “Perico Montoya”, en San Roque (1982), la Peña Flamenca de Jimena (1984), la Peña Flamenca Tarifeña (1986), la Peña “El Duende”, en Castellar (1987), la Peña “Silverio”, en Taraguilla, mediados de los 80. Y, así, hasta proseguir con las peñas linenses de “La Fragua” y “Camarón”, así como la algecireña “Chiquetete”, todas ellas en 1999.

Lo mismo que ocurre en la escena del pop, el flamenco conoce la aparición de formaciones, más o menos heterodoxas, como “Los Rendundis”, a mediados de los 70, en donde se reúnen Andrés Rodríguez, Miguel Molina, “El Luis” y Salvador Andrades y Manuel Flores. O “Juventud Flamenca” y “Los Almadraba”, cuyo vocalista Alfonso Pozo conocería un cierto éxito como cantaor en peñas, casetas de feria y reuniones de cabales, pero también en la sala de fiestas “Rey Chico”, que reabrirá sus puertas en 1980. Luego, se retiró del arte.

Es bajo esas circunstancias cuando afloran nuevos valores creativos al jondo campogibraltareño. Afincado en Algeciras, Manuel Campos Romero “El Chato” (Manilva, 1961), casi

inaugura la década grabando su primer single con apenas doce años y la guitarra igualmente adolescente de “Tomatito”.

A partir de ahora, la mujer se entroniza en torno al baile, con referentes como Sonia Landrove o las algecireñas Virginia Moreno, Arantxa Romero, Mari Asun o Macarena Andrades. Pero también se abrirá paso el cante de “Perico” Cortés (San Roque, 1969), seguidor desde niño de su tío “Canela”, o Luisa San Leandro (La Línea, 1963), de una saga artística que siempre se movió, como ella misma, entre la copla y el jondo.

Pero durante este decenio transcurrirá la formación de un núcleo de guitarristas que incluye los nombres de Andrés Carmona, “Niño del Rubio” (La Línea, 1968) o de José Miguel Sánchez, más conocido por su segundo apellido, el de “Palomo” (Jimena, 1962), afincándose en Algeciras donde siguió tocando como aficionado aunque ya no ejerza como profesional.

La profesionalidad sin embargo sigue acompañando a Salvador Andrades (Algeciras, 1962), con más de cuarenta grabaciones a sus espaldas junto a primeras figuras del cante y la canción, pero también con excepciones tan pintorescas como la banda sonora original de la película “El Zorro” o el dúo “La Plata”, a quienes acompañó en el festival de la OTI. Creador de espectáculos como “Arte y compás”, ha desarrollado su propia discografía, con títulos como “Cuentos de Al-Yazirat” (2004).

Andrades se inició en la guitarra no sólo guiado por su propio instinto sino por su padre, un constructor local que tal vez adivinó en sus manos el mismo destino que su medio vecino Antonio Sánchez Pecino viera en sus hijos Ramón de Algeciras, Paco y Pepe de Lucía. O en María Sánchez, la única hermana del clan, a la que el viejo Antonio nunca dio clases. Andando el tiempo, ella exigió que se las diera a su hijo José María Bandera (Algeciras, 1960).

Empezó a tocar la guitarra con once años, aunque dudó en estudiar Ingeniería Industrial. Convencido de que sus pasos iban a relacionarse definitivamente con el toque, se incorporó al Ballet Nacional durante varios años, interpretando la “Medea” de Manolo Sanlúcar con Vicente Amigo e Isidro Muñoz. Allí coincidió con Cañizares y ambos acompañarían a su tío Paco en la interpretación de la suite “Iberia” de Isaac Albéniz, y en un trío prodigioso que vino a coincidir con la gira orquestal de “El concierto de Aranjuez”. Muy distinta, en cualquier caso, a la gira mundial con el septeto de Paco de Lucía, que rindió viaje en el año 2001 y en la que volvió a integrarse: “En el grupo hay más sonido, no puedes matizar tanto con la guitarra, tienes que tocar más fuerte y la experiencia de tocar con gente tan buena como la que lleva Paco, es lo mismo de antes, tienes que estar superándote para sentarte al lado de esa gente. Es la ilusión de todo músico, estar con gente que toque mejor que tú. Es la única forma de aprender”, declararía.

Tras aparecer en varios discos junto a su tío, incorporó su guitarra a una rumba para el próximo disco de “Duquende”, a quien Paco de Lucía escolta en dos bulerías, aunque la base de la guitarra es de Cañizares. Con motivo de la Bienal de 2002, José María Bandera se sumó como primer guitarra a “Mariana Pineda”, el nuevo espectáculo de la bailaora isleña Sara Baras, cuya música fue compuesta por Manolo Sanlúcar. Aunque tuvo algo de tiempo para componer partituras propias como la del espectáculo “Contrabandistas”, de David

Morales, siguió viajando con ella, en otros espectáculos, desde “Sabores” a “Carmen”, en cuyo elenco también figura su paisano José Carlos Gómez. (Algeciras, 1972).

Guitarrista versátil y compositor de talento, alumno de Flores, de Salvador Andrades y de Andrés Rodríguez, Gómez lo mismo presta su guitarra a las voces de Alejandro Sanz o de “Niña Pastori” que realiza coreografías para el Ballet Nacional o acompaña a “El Potito”, Joaquín Grilo o Víctor Monge “Serranito”. Tras superar un trasplante de riñón, firmó diversas composiciones para los espectáculos “Sabores” y “Carmen”, de Sara Baras, al tiempo que graba su primer disco, en donde no sólo se oye su guitarra sino su propia voz.

Su promoción será enormemente pródiga para el flamenco campogibraltareño, con nombres como el también guitarrista Joaquín “El Lebrija” (Algeciras, 1970), Carmen María “La Taranto” (Algeciras, 1970), Antonio Carrasco –un parisino de padres algecireños–, Jesús de “La Ina” (Algeciras, 1971) o Antonio Macías “El Yoyo”, sobrino de “Los Aparecida.

En el baile, descuellan Eva Mateo (La Línea, 1970), Antonio Castro (Algeciras, 1972), Felipe González –más conocido como Felipe de Algeciras y afincado en Londres–, María José Poveda (Algeciras, 1971), Ángel Quintero (Algeciras, 1974), Sergio Caballero (Algeciras, 1975) y sobre todo la algecireña Noelia Sabarea que, tras pasar por formaciones flamencas de prestigio como el cuadro “Soleá”, emprendió su propia carrera en solitario, aventurándose incluso en la producción de espectáculos de cuño propio.

Más suerte en este último ámbito tendrá David Morales (La Línea, 1971), que se inicia desde muy niño, en una propicia atmósfera familiar. Exitoso participante en concursos, se codea desde muy pronto con las estrellas flamencas de su tiempo y despierta expectación en los festivales a los que acude. Con un notable palmarés, a partir de los años 90, abrirá su propia academia y en el vértice entre los dos siglos se decide a crear sus propios espectáculos: “Contrabandistas” –la primera irrupción en la Bienal de Sevilla de Javier Ruibal–, “Abraçados” –un encuentro entre el flamenco y la bossa con la escolta de “Nono” García– o “El indiano”, bajo la batuta de Julio Fraga, compartiendo escenario con Rosario Toledo. La complicidad de guitarristas como Francisco Javier Gimeno, de Estepona, o el algecireño José Mari Bandera, resultarán fundamentales en su trayectoria reciente.

La familia seguirá siendo clave en el desarrollo flamenco. Es el caso de los hermanos Rocío –cantaora–, Mercedes –bailaora– y Ramón –guitarrista–, todos ellos de Algeciras y con un currículo flamenco notable. También incumbe a la familia la lanzadera flamenca del cantaor y guitarrista “Lalo” Macías (San Roque, 1973), del cantaor Joselito “Canela” (San Roque, 1977), del guitarrista Antonio Peralta –un sanroqueño del 71 hijo del tocaor Antonio Perea–.

Durante ese periodo, las voces abundan menos pero haberlas haylas, de diverso calibre, desde la afición de David Cruz (La Línea, 1977) a la capacidad de José Bueno Martín, más conocido como “Niño de los Brezos” (Jimena, 1974): su participación en un concurso televisivo en que imitó a “Camarón de la Isla” con tal perfección que ganó el primer premio, condicionó sin embargo su carrera futura.

La voz reinante de este periodo quizá sea la de Paqui Lara (San Roque, 1971), una artista de sobrada solvencia que se hace acreedora de los principales premios a escala estatal, adquiriendo un prestigio enorme que contrasta, en cambio, con su escasa discografía. Escol-

tada a menudo por la guitarra de “Quino” Román, su presencia se hace imprescindible en peñas flamencas y en festivales, recibiendo el espaldarazo de la crítica pero no del público mayoritario, quizá distraído en otros cantos de sirena.

Ya iniciado el siglo XXI, llega a La Línea de la Concepción, José Cortecita, un joven cordobés cuya biografía habría dado para varias novelas de Charles Dickens. Su primer disco permite calibrar sus enormes posibilidades, en una línea que le aproxima a “Camarón”, aunque con matices que permiten vislumbrar una acusada personalidad propia. Prometedor pero precoz resulta el disco “Vivo errante”, que un jovencísimo cantaor algecireño edita en 2005 con ecos de “El Chaqueta” y “Caracol”, pero también de “El Potito”.

15. La lección del futuro

El flamenco se consolida como industria aunque seguirá pendiente de las subvenciones. Como en otros lugares de la geografía andaluza, dicho proceso permite que aparezcan también nuevas figuras hasta el momento ajenas a la realidad flamenca de la zona, como es el caso de los productores “Chico” Valdivia y “Chips”, editores de discos de cierto relieve. Como colofón del auge flamenco de este territorio, sin embargo a menudo ignorado fuera, baste mencionar a dos jóvenes valores: el guitarrista José Manuel León (Algeciras, 1979) y la bailaora Ursula López (Córdoba, 1976).

Hijo adoptivo de Salvador Andrades, el primero creció en una atmósfera de afición flamenca consolidada, lo que le valió que sus primeros pasos no fueran guiados tan sólo por su padre y por la sombra perpetua de Paco de Lucía sino que pronto pasara a la cantera sanluqueña de Gerardo Núñez. Comenzó a despertar especial interés en la crítica a partir de que acompañara al propio guitarrista jerezano y a Carmen Linares, en la presentación del disco “Un ramito de locura”, en el “Teatro Rea” de Madrid.

Comenzó a tocar la guitarra con 13 años, actuando desde 1995 con cuadros flamencos y montando adaptaciones musicales por toda Andalucía. Dos años más tarde graba “Memoria de un mito”, un homenaje colectivo a “Camarón”. Su toque apareció también en el disco “La Nueva Escuela de la Guitarra Flamenca”, que apadrinó Núñez, pero en 2006, lanzó su primer trabajo en solitario, “Sirimusa”, una relectura del pasado de la guitarra valiente y abierta a nuevos mundos y armonías.

Sus directos son poderosos: en solitario se ha dejado oír en el Festival de Jerez, pero también se recuerda con agrado su presencia con artistas melódicos como el dúo “La Plata”, “Rosana”, “Tamara”, Miguel Bosé, Pastora Soler o “Presuntos Implicados”. Pero es preferible oírle cuando se deja caer junto a “Morenito” de Illora, “Las Chamorro” o José “El Francés”. Su “Sirimusa” despertó encendidos elogios, como los suscritos por Faustino Núñez que vislumbró en sus dedos “la versatilidad que tiene el compás flamenco cuando conoces bien el percal”.

Afincada en Algeciras desde niña, Ursula López asiste inicialmente a clase en una academia local por influencia paterna: de hecho, una hermana suya figura actualmente en el Ballet Nacional, en el que ella también ha comparecido como artista invitada en espectáculos como “La Leyenda” o “Café de Chinitas”. Consciente de su talento, con ocho años comienza

a estudiar en el Conservatorio de Danza de Málaga, especializándose en baile clásico y español, sin dejar en ningún momento de interesarse por el flamenco.

Es así que, establecida en Sevilla desde los 17 años de edad, toma clases con Manolo Marín, quien la llevó al Festival de Spoleto 1995 en Italia para actuar en la ópera “Carmen” dirigida por Carlos Saura. En 1996 ingresó en la Compañía Andaluza de Danza, donde permaneció hasta 2004. Durante este periodo, bajo la dirección de José Antonio, actuó como solista en producciones como “Vals patético” (1999), “Drama” (2000), “Picasso” (2001), “Bodas de sangre” (2002) y “La Leyenda” (2002). Viajera flamenca por Estados Unidos y otros países, durante la Bienal de Sevilla de 2004, aparecerá ya como solista, protagonizando los espectáculos como “Don Juan” de Rafael Campallo y “Asimetrías” de Andrés Marín.

La clave del éxito es ser honesta y trabajadora...”, le confesó a Antonio Parra. Y le añadió, en palabras del escritor murciano, algo así como que “la piel de una primera bailarina es la que le enseña la relación entre público y artista. Eso conlleva el miedo al fracaso, a caer, pero también el sabor del éxito y el calor del aplauso. El lugar más difícil para una bailarina, donde nunca debe olvidar los comienzos, donde ha de reconocer sus propios errores, aprender de ellos y seguir trabajando como el primer día”. Se trata, sin duda, de una buena lección para transitar hacia el futuro. Y es la que nos enseña naturalmente el pasado.

Colosalidad, ópera y espíritu del lugar: una impresión antropológica de la arena de Verona.

José Antonio González Alcantud

Antropólogo. Univ. de Granada

Resumen

Que los *genii loci*, o espíritus del lugar, no son sólo azarosas conjunciones de lugares arquitectónicos o paisajísticos con (figura 1), un destino prefijado nos lo puede mostrar la historia cultural de la “Arena” de Verona, antiguo anfiteatro romano, construido en el siglo I, cuya fábrica se conserva en extraordinarias condiciones en el día de hoy. La “Rena” es conocida mundialmente por ser el anfiteatro más grande después del Coliseo romano, y por su estado de conservación que ha permitido su uso continuado como albergue de espectáculos. Lo ha sido más aún desde 1913, en que se celebró una espectacular “Aida” con motivo del centenario del nacimiento de Verdi, manteniendo continuadamente una temporada veraniega de ópera, con un fuerte marchamo verdiano, que atrae a aficionados y turistas de toda procedencia. Esta imagen ha prosperado y ha producido la conjunción entre la colosalidad del anfiteatro y la grandiosidad de las óperas de Verdi, con el público de masas, dando lugar a un espectáculo cuanto menos singular.

Palabras clave: anfiteatro, ópera, etnografía histórica, espectáculo masas, patrimonio.

Colossality, Opera and Spirit of Place: an Anthropological View of the Arena of Verona

Abstract

The cultural history of the Arena of Verona demonstrates that the *genii loci*, or spirits of place, are not the result of a haphazard encounter of architecture or landscape with a predetermined destiny. Built in the first century and still in extraordinarily fine condition, the old Roman amphitheatre is world-renowned as the second largest after the Coliseum of Rome. Thanks to its state of preservation it has always been used as venue for different shows, especially since 1913, when it presented a spectacular ‘Aida’ for the centennial of Verdi’s birth. Since then it hosts a summer opera season with a strong Verdian imprint that attracts a global audience of music lovers and tourists. It is this synergy between the colossality of the amphitheatre, the grandiosity of Verdi’s operas and a massive audience which produces a unique and spectacular event.

Keywords: amphitheatre, opera, historical ethnography, mass spectacle, heritage.

Los románticos, tomándolo del mundo antiguo, fueron quienes dieron nuevas fuerzas a la idea de “espíritu del lugar”, asociándolo a ruinas y lugares evocadores de la memoria pretérita. La antropología y la crítica cultural actuales, naturalmente antirrománticas y básicamente desconstruccionistas, reducen el impacto del misterio, si bien dejan la puerta abierta a dejarse abandonar por el encantamiento, dado el papel que reservan en la inter-

pretación a lo irracional y a los sentimientos. El devenir de la “Arena” podía haber sido otro, sin lugar a dudas, pero ha sido así por la querencia y acción humanas, incluidas las pasiones más o menos desbordadas. Esa es la perspectiva que nos ofrece la antropología al estudio de los lugares. El destino armónico de un lugar exige que un “espíritu” lo encarne, pero este es una construcción sometida al genio humano, y a sus condicionantes sociales, y no tanto a los demonios lugareños, a los *jinn*.

Pero los “genios”, más que los hombres, son los que se imponen con las fantasmagorías de sus comienzos. En esa línea, durante la Edad Media la “Arena” veronesa fue considerada obra del diablo, ya que no era concebible que una “opera così gradiosa fosse dovuta agli uomini” (Lenotti, 1954:5). Según las tradiciones veronesas la Arena fue construida por la noche con la ayuda del diablo, trabajo que se interrumpía de día con el sonido del Ave María, en la hora nefasta en que el sol alcanzaba su cenit (Franzoni, 1972:67). Para contribuir a que esta imagen diabólica prosperase frecuentemente fue asociada la Arena a la idea del “laberinto”. Esta asociación está presente desde el poema anónimo *Versus de Verona*, escrito en el siglo VIII, hasta el *De laudibus Veronae* de Panfilo Sasso, de finales del XV. El laberinto estaría unido, pues, en las imaginaciones a lo diabólico. Otros autores, en especial en siglo XVI Torello Saraina, con un horizonte más racionalista asociaron los misterios subterráneos de Verona a los hombres antiguos, sin más:

“En las fosas que entonces se excavaban —escribe Saraina—, salían a la luz innumerables grutas y cavernas, como si aquella toba estuviera habitada en virtud de esta especie de barracas. Este acontecimiento ha superado mi capacidad de asombro, y me he convencido de que aquellas galerías subterráneas se construyeron cuando los hombres que vivían en los montes durante la Edad de Oro se hacían cabañas y se excavaban grutas” (Saraina, 2006, Libro II, 85).

Scipione Maffei en su tratado de la “Arena” de principios del siglo XVIII se para igualmente en el atractivo de los subterráneos, conjeturando racionalmente sobre sus funciones. Más adelante, a Goethe, en su viaje de 1786, también le llamaron la atención las galerías subterráneas de la Arena. Colosalidad y mundo subterráneo hicieron que en las mentalidades populares prosperase por mucho tiempo el fantasma del diablo como constructor, de ahí que durante toda la Edad Moderna se tiene noticia de que a la hora del *Angelus* se interrumpían las representaciones teatrales celebradas en la Arena, mientras los espectadores mirando hacia al oriente entonaban el Ave María, en recuerdo del hecho milagroso relatado más arriba. Sin lugar a dudas, lo diabólico, hasta la llegada del desvelamiento de lo maravilloso con la modernidad, ha tenido más cuarteles de credulidad que la hipótesis historicista, incluida la de la “edad de oro” de los primitivos hombres.

Debía tener fácil Dante esta asociación entre el anfiteatro veronés y lo diabólico, ya que se ha dicho, con fundamento, que la “Arena” le había servido para inspirarle la parte central del infierno de la “Divina Comedia”. Ciertamente Dante, expulsado de Florencia, se exilió efectivamente en Verona durante un tiempo, deviniendo veronés por elección (Scolari, 1823:71). Sabemos, incluso, que Dante estuvo al servicio de los Scala de Verona durante ciertas etapas de su exilio. Y allí, en Verona, aunque no haga alusión al anfiteatro de manera directa, cosa que llama la atención de los críticos, pudiera haber encontrado una fuente de inspiración para su obra maestra. Dante cantó, en concreto, su infierno en estos términos:

“Oscuro y hondo era, y nebuloso,
 tanto que, aunque miraba a lo profundo/
 nada distinguir pude en aquel foso/(...)
 Allí escuchar/
 Pude suspiros, pero no así llanto,
 Que a aquel eterno aire hacía temblar.”
 (Dante, *Divina Comedia*, canto IV:9-27)

La crítica ha hecho notar la exactitud con que Dante describe los lugares en los que transcurre su obra, y en especial el abismo infernal, y que su “Infierno tiene la forma de un gran cono invertido y hueco, cuyo vértice, en el que halla prisionero Lucifer, coincide con el centro de la tierra” (Crespo, In Alighieri, 2004:187). Es decir, la figura cónica de la “Arena”. Es más, se han llegado a hacer representaciones gráficas de esa visión del poeta (figura 2), poniendo el acento en la relación entre el carácter circular y concéntrico del infierno dantesco y la disposición de las gradas del anfiteatro que finalizan en la lejana arena. Debía tener, pues, Dante fácil la asociación, y, aunque no podamos demostrarla a plenitud, hemos de tener en seria consideración esta fuente de “inspiración” en el poeta.

La idea que vinculaba a Dante con la “Arena” prosperó. Sobre esta idea de unir el infierno de Dante a la Arena volvería el clérigo veronés Giuseppe Venturi en su “Paradiso”. En 1806, con motivo de la visita de Napoleón a Verona, camino de conquistar Venecia, el estudioso Gaetano da Vico dio una conferencia en este sentido en el Liceo en la que se preguntaba “¿Perchè Dante en la sua Commedia non ha fatto menzione dell’Arena?”. En la primera mitad del XIX, época de oro del romanticismo, se suele recordar esta asociación entre el Infierno dantesco y la Arena en estos términos:

“In un tempo in cui fannosi scoperte materiali sull’Anfiteatro, di cui la Relazione ch’ella diede nel 1818 fu con Lode a disteso inserita nei fogli letterarj di Milano, che va ad esser seguita in breve da giunta importantissima con che ella illustra i pezzi preziosi che si trovarono nella cavea; in questo tempo, diceva, in cui a merito in gran parte de’ di lei eccitamenti sono così interessanti i Veronesi a vederlo avvicinato alla sua pompa primiera, mi si perdonerà un *Paradosso*, che à iscopo la gloria del venerando edificio. E non sarebbe infatti un vanto e una gloria dell’Anfiteatro di Verona se dir si potesse ch’egli fu il *Prototipo* dell’Infierno di Dante?” (Scolari, 1823:76).

La imagen se prodigó tanto que en la segunda mitad del siglo XIX el viajero francés Jean Jacques Ampère, que seguía un itinerario dantesco, dirá: “Si Dante ha contemplado (el anfiteatro) desde una extremidad, mientras la luna dejaba caer sus rayos proyectando una sombra gigantesca, y las luces servían para aumentar la profundidad, es probabilísimo que el espectáculo que le había sugerido su modelo interior es su infierno” (Lenotti, 1954:60).

Toda genialidad debía tener algo de diabólico para los románticos y posrománticos, y las ruinas estaban connotadas de este diabolismo (Praz, 1969). Es el último estertor de un mundo premoderno que se niega a desaparecer empujado por las luces de la razón. A pesar de estos inicios “diabólicos” hay que hacer notar que la Arena no tuvo, en tanto que anfiteatro, las connotaciones, por ejemplo, del Coliseum de Roma, donde habían sufrido martirio los cristianos. El anfiteatro en general estaba unido en las mentalidades populares

a la persecución sufrida por los cristianos, y en menor medida por la oposición de estos a la celebración de espectáculos en los que hubiese habido víctimas humanas. Según Scipione Maffei el martirio de los santos Fermo y Rústico tuvo lugar en la Arena veronesa en el año 304. También habla del martirio de San Pascolo, cuarto obispo de Verona. Pero poco más. De esta manera, se minimizó un tema concreto, el martirio cristiano, que hubiese sido recordado de manera permanente, haciendo del lugar un espacio sacralizado, como ocurre con el Coliseum romano, que está presidido hoy día por una gran cruz, y donde anualmente acude el papa por Pascua, para recordar a los mártires.

Prolongando el secretismo, más o menos diabólico, la Verona romana ha sido objeto de explicaciones simbólicas esotéricas sobre su fundación. Contemporáneamente el erudito Umberto Grancelli intentó encontrar una disposición cosmológica que explicara el plano de la fundación romana. Habló de *la città segreta*, encontrando el primer indicio en el empleo del palmo como medida, y en la combinación del triángulo de 3, 4 y 5 medidas en el plano fundacional, lo que sería para él reflejo claro de una intencionalidad de construir el “connubio perfetto, ossia la congiunzione cósmica, perché la Osma dei quadrati dei cateti (3.4) ci dà il 25 come la dà il quadrato dell’ipotenusa” (Grancelli, 2006:33). La vertiente esotérica o secretista seguirá teniendo, seguramente, sus adeptos para explicar el urbanismo veronés, incluido el anfiteatro.

Yendo al encuentro directo de la “Arena”, cabe interrogarse sobre la relación de esta con la colosalidad, contemplada desde el punto de vista funcional, abandonando todo secretismo esotérico, al cual es reluctante la antropología y la historia¹. Lenotti en su texto contesta a la interrogante sobre las dimensiones del anfiteatro: “Pero limitando la capacidad (de la “Arena”) a cerca de veinte mil espectadores, se presenta la pregunta: ¿Cómo los romanos construyeron un edificio tan grandioso para una ciudad que no podía contar con más de diez mil habitantes?”.

La respuesta que se da reza: “Evidentemente los espectáculos que se daban en la “Arena” debían ser tan atractivos, que venía gente de la provincia y de ciudades vecinas”. Similar pregunta cabe imaginar para el anfiteatro de la bética Itálica. García Bellido, el arqueólogo que la excavó, se cuestionaba su funcionalidad, lo mismo que Lenotti ante la “Arena”, ya

1. Sobre la erudición contemporánea de la Arena, baste esta anécdota. En una librería de lance con solera, muy cercana a la Arena, ante nuestra demanda de textos que hablasen del coliseo veronés se nos contestó: “No hay ningún libro que cuente la historia de la Arena y su conservación. Hubo un terremoto en el ochocientos y se derrumbó parte del graderío. Luego se restauró. Ocurrió igual durante la última guerra. Se derrumbó el Ala (el trozo externo que queda del perímetro de la arena) y en el año 1956 se recuperó. Todo es algo inventado”. El caso es que, como pudimos comprobar al poco, esta idea sobre la ignorancia de todo lo concerniente a la Arena se contraponen con la realidad, ya que la revista *Vita Veronese* le prestó tanta atención, por ejemplo, que después de publicarlo como largo artículo en sus páginas, en 1954 editó como un suelto el librito de Lenotti, y en 1972 el Ente Autónomo Arena de Verona había publicado un libro bastante enjundioso al menos en cuatro lenguas –italiano, francés, inglés y alemán– debido a la pluma del conocido arqueólogo Filippo Coarelli y del erudito Lanfranco Franzoni. Los dos beben en gran medida de otros estudiosos anteriores, entre los que destacamos a Scipione Maffei (1731) y a Antonio Pompei (1877). Pero no es esto lo que interesa al gran público, incluso al más cultivado, que acude a la Arena. En las tiendas oficiales de *souvenirs* de la Arena los vídeos, libretos, programas y libros de fotografía son habituales, no así un texto nuevo de reflexión.

que no le cuadraba la magnitud del anfiteatro de la ciudad andaluza, ya que quintuplicaba en capacidad al número de ciudadanos (García Bellido, 1985). Los anfiteatros de Arlés, Nîmes, en Francia, o “El Jem”, en Túnez, nos hacen plantearnos la misma pregunta. Además, como recordaba Scipione Maffei, es un error suponer que todas las ciudades romanas poseyeran coliseos. El régimen de la colosalidad estaba establecido, por consiguiente, desde el inicio de los anfiteatros, y este era un privilegio para hacer atractiva la ciudad afortunada. Pero sólo Roma parece estar a la altura de su propio Coliseo, con suficiente población para poderlo abastecer fácilmente de público. En términos coloquiales, únicamente a Roma no le venía grande su anfiteatro. Para las demás ciudades era un privilegio.

Los orígenes históricos, sin intervención de diablos ni de alquimistas, de la “Arena” veronesa también fueron objeto de reflexiones. La leyenda histórica gótica adjudicó la construcción del anfiteatro al rey godo Teodórico, disputándole el honor a Roma. Leyenda que prosperó y llegó hasta el siglo XVI. Es en esta época cuando los eruditos se proponen averiguar la antigüedad real del coliseo. Un contertuliano de los diálogos de Torello Sarania, erudito de aquel siglo, le dice que no ha “podido obtener ninguna noticia fiable” a este respecto, y que por lo que él cree “esta obra ingente fue construida por un ciudadano muy poderoso o por un emperador romano”. Discute Torello Sarania con sus contertulios si fue un ciudadano rico o un emperador quienes encargaron el coliseo. Torello se inclina por la hipótesis del emperador, pero su contertuliano le añade la tesis autóctona, lo que le daría más valor patrio: “Ya que no está claro que los vénetos hubieran sido sometidos nunca por los romanos, sino que estaban unidos con éstos en alianza (...), yo me inclino a creer sin reparos que la invicta Verona, dada su enorme importancia, erigió este gran anfiteatro por mor de los juegos” (Sarania, 2006, libro II, 400-405). Incluso Torello viene a proponer, basado en “algunas crónicas”, que “fue construido en el 42 del imperio de Augusto”. Aún a mitad del siglo XVIII se seguía discutiendo quién había sido el iniciador de la obra del coliseo veronés, si Augusto o Máximo (Maffei, 1731:156).

Del Renacimiento son igualmente los intentos racionalistas por conocer no sólo la antigüedad del edificio, para liberarlo de las fantasías históricas, sino igualmente sus verdaderas dimensiones. El diálogo de Sarania y sus contertulios se interrumpe cuando ven al pintor Carotto con una pértiga en mitad de la Arena, y le preguntan qué hace, y este contesta: “Ayer por la noche tuve la idea de pintar en su totalidad en un grabado la mole, digna de admiración, de este anfiteatro, y decidí averiguar en persona qué cantidad de hombres albergaba”. Una vez hechas las mediciones les dice que “propiamente en las gradas, estoy seguro de que hubiera podido ser reunida una holgada multitud de 23.184 personas sentadas, dando a cada una un espacio de un pie y medio”. Carotto se prodigó en grabados de la Arena (figura 3).

Pero existe otra imagen igualmente del anfiteatro veronés, que se vehicula a través de la persona del ingeniero romano Vitruvio, coetáneo a la construcción de la Arena, y que tanta influencia ejerció en el Renacimiento. En este sentido hemos de subrayar lo que el profesor Juan Calatrava ha dicho sobre el ingeniero romano: que, de una parte, está el hombre inserto en el mundo antiguo, y de otra, “la recepción, interpretación, manipulación e influencia de su texto y del mito de su figura sobre el desarrollo de la cultura arquitectónica moderna

de los siglos XV y XIX” (Calatrava, 2005:30). Efectivamente el mito vitruviano opera a plenitud para explicar, más o menos racionalmente, el mundo de los coliseos, incluida la Arena. Aún hoy, algunos veroneses nos aseveran que “en Vitruvio está todo”.

Vitruvio ya había reflexionado en el siglo I en relación con los lugares saludables que había que escoger para ubicar teatros y anfiteatros. Sus recomendaciones siguen los criterios hipocráticos sobre la relación entre los lugares y su salubridad, en relación con las aguas y los vientos sobre todo:

“Establecido el foro, se debe también elegir el lugar más sano para el teatro en que se celebran los espectáculos los días festivos de los Dioses inmortales, siguiendo las reglas de salubridad que para la fundación de ciudades dimos en el Lib. I. La causa es, porque los espectadores con sus hijos y mujeres, estando sentados y sin movimiento por el gusto que les da la representación, tienen a causa de su quietud y deleite abiertos los poros del cuerpo, por donde se penetra el aire; y si este fuere paludoso, ó en qualquiera manera viciado, introducirá consigo en los cuerpos efluvios dañosos. Eligiendo, pues, con atención el sitio para el teatro, se evitarán estos inconvenientes. Se tendrá también cuidado de abrigarle de vientos meridionales: porque llegando el sol al medio de su círculo por aquella parte, y no pudiendo el aire cerrado en su cavidad dialogar libremente, revolviéndose consigo mismo, se calienta y enardece, y con este calor abrasa, recuece y chupa el jugo de los cuerpos. Por estas causas, pues, se deben huir mucho para semejantes edificios los sitios viciados, y elegir los saludables” (Vitruvio, 1787:112).

Pero, además de estas directrices generales, un tema interesante para nosotros, recogido por Vitruvio, es el de la armonía musical, y el uso que de ella ha de hacerse para que el teatro tenga buena acústica.

“Sobre estas leyes —escribe Vitruvio— se hacen matemáticamente los vasos de bronce, proporcionados a la grandeza del teatro, y acordados entre sí en tono de quarta, quinta, y por orden hasta las dos octavas. Colocándose después en razón musical en unas celdillas particulares debajo de las gradas del teatro, sin que por ninguna parte toquen pared, teniendo encima y alrededor espacio vacío. Poniéndose inversos; y hacia la parte de la escena tendrán unos fulcros o sostenes debajo, altos no menos de medio pie (...) Para determinar el sitio se hará de esta manera: no siendo el teatro muy grande, a la mitad de la gradería se dejarán en doce espacios iguales trece celdillas de la bóveda (...) De este modo la voz que sale de la escena como del centro, y se difunde por todas partes, al herir en lo cóncavo de cada vaso, tomará un incremento de la claridad (...) Pero si el teatro fuese grande, se dividirá la altura de la gradería en cuatro partes, para distribuir en los tres espacios de la división tres órdenes de celdillas, una para el armónico, otra para el cromático, y otra para el diatónico” (Vitruvio, 1787:117-118).

Consciente Vitruvio de que los teatros de madera de la Roma de su tiempo no eran necesarios para concretar esa teoría ya que los sonidos retumbaban con sus maderas, haciendo más audibles a actores y cantantes, añade:

“Si todavía alguno preguntare en qué teatro se practican dichas reglas, diré que en Roma no le puedo señalar; pero sí en muchas ciudades de Italia y Grecia”. Pone el ejemplo del antiguo teatro de Corinto cuyos vasos fueron llevados a Roma, y que “muchos arquitectos

inteligentes que construyeron teatros en ciudades pequeñas, por los cortos haberes, eligieron vasos de tierra cocida, acordes según lo dicho, y colocándolos en la expresada conformidad, lograron muy buen efecto”.

El comentarista del siglo XVIII apostilla, no obstante:

“Ignoramos la figura de estos vasos. Cada comentador se los ha dibujado a su gusto. Galiani asegura eran semejantes a campanas, y así los dibuja, como antes hicieron otros. No faltó quien creyese que estos vasos se tocaban con martillos, al modo de instrumentos músicos, por ministerio de hilos ocultos que iban desde la escena a los vasos (...) Sin embargo, con buena paz y venia de los Griegos, y de Vitruvio mismo, sospecho que debía ser muy poca la utilidad de estos vasos aun en el canto”.

Si la autoridad de Vitruvio aún es invocada como una suerte de abracadabra para interpretar el anfiteatro de Verona, tal como dijimos, es por la racionalización que de los conocimientos de su época hizo. Su leyenda, por consiguiente, puede seguir prodigándose y su figura ser invocada como fuente de autoridad.

El horizonte clásico volverá con extraordinaria fuerza a la región véneta, bien es conocido, de la mano de Andrea Palladio, en pleno Renacimiento tardío. Los proyectos arquitectónicos de Palladio responden sobre todo a los deseos de distinción cultural de los notables de localidades de la región como Vicenza, Padua o Verona, que se encontraban sometidas económica y políticamente a Venecia.

En ese universo los espacios escénicos para la música y el teatro tendrán un alto protagonismo. El destino en este sentido de la Academia Olímpica de Vicenza, propiciada por la clase dominante de la ciudad, será confirmado en 1561, cuando se le haga el encargo a Palladio, de “un ‘teatro en madera parecido a los de los antiguos romanos’, destinado a ser montado en la gran sala del siglo XV del palacio della Ragione” (Rigon, 2004:24). Este Teatro Olímpico de Verona imitará a los teatros romanos con su anfiteatro semicircular (figura 4).

La magnificencia y la armonía conseguida por Palladio en el Teatro Olímpico tenía “la función no de crear sino sólo de recitar esos valores heroicos que en su época sólo eran posibles en el reino del poema caballeresco, del teatro y, por qué no, en la escenografía urbana y la cultura del territorio” (Battisti, 1993:167).

Tampoco a Palladio, como a Vitruvio, le pasó desapercibida la armonía musical en estos proyectos arquitectónicos. Al categorizar la armonía en relación con la arquitectura estableció unas normas calculatorias, si bien en la práctica siempre las incumplía, según los críticos. De un lado estaba constreñido por las teorías más reaccionarias, y por el otro por los imperativos prácticos. Esta contradicción ha sido interpretada así: “Esta enorme lista de proporciones irracionales no anula, sin embargo, la relación con la música y su teoría e incluso, finalmente, la materializa: en efecto, los más interesantes músicos de la época estaban introduciendo alteraciones con el fin de lograr un diverso grado de expresividad” (Battisti, 1993:155). Se trata de experimentar, tanto desde la música como desde la arquitectura. Más, la relación entre música y lugar ya figuraba en los planteamientos del arquitecto renacentista más ligado a la recuperación las proporciones clásicas, y por ende heroicas, tal como los notables locales le exigían.

Andrea Palladio también había proyectado sus sueños arquitectónicos sobre el teatro romano de Verona, donde, como en otros proyectos suyos, intenta alcanzar el ideal armónico sobre el territorio. Se trataba sobre todo que desde el teatro, desde galerías superiores que excavadas en la roca asomaban sobre el mismo, orientadas hacia el inmediato río Adigio, se pudiesen contemplar la naumaquias que los jóvenes de la notabilidad veronesa celebraban en el propio río. Su preocupación en este, como en otros teatros de origen romano, consistía en no hacer concesiones a la fantasía, por lo que le daba mucha importancia a “l’assetto planimetrico e l’altimetria del prospetto” (Puppi, 1973;184). Finalmente, el teatro romano de Verona tuvo un triste destino cuando hubo de demolerse una gran parte de él después de que se viniese abajo parte de su fábrica matando a cuarenta personas en vivían en edificaciones adjuntas. Con lo cual la “Arena” ya no tenía rival en Verona en el terreno dramático. A partir de 1834 se comenzaron a recuperar las ruinas gracias al interés de un prohombre de Verona, y sólo recientemente se le ha recuperado como espacio escénico para celebrar espectáculos teatrales.

Evidentemente, y a pesar de la pronta conciencia de que el anfiteatro veronés era un edificio tan singular que había que conservarlo, aunque hubiese sido obra del diablo, el espacio sufrió importantes deterioros a lo largo del tiempo, fuese por causas humanas o naturales. Se cuenta que el problema de la defensa de Verona, en una encrucijada de caminos, estuvo siempre presente, y que el emperador Gallienus, en el 265, adoptó medidas para unir el anfiteatro a la muralla que la circundaba con el fin de aumentar su seguridad. En épocas de inestabilidad, para hacer frente a las invasiones, por ejemplo, el propio anfiteatro fue empleado como fortificación, como castillo. Hemos de tener presente asimismo que esto era posible en la medida en que Verona en la alta Edad Media no debía poseer más de quince mil habitantes, que a un mal venir podían encontrar refugio en la “Arena”.

En cualquier caso, en ciertos momentos estuvo presente la posibilidad de demolerla para emplear sus sillares en obras públicas necesarias, y en particular en el amurallamiento de la ciudad. Incluso en épocas avanzadas, como el siglo XV, bajo los Scala, se volvió sobre esta idea, dada la inestabilidad política y los siempre vivos imperativos de la defensa. En el terreno de las catástrofes naturales, las periódicas inundaciones del Adigio llegaron a anegar las partes bajas de la Arena. Los incendios urbanos, como uno ocurrido en 1172, llegaron a amenazar su estructura. Lo mismo ocurrió con los terremotos. Así llegamos a la situación que Panfilo Sasso, un poeta veronés del siglo XV, describía llamando a la “Arena”: “gradibus vacua”, para enfatizar su relativo abandono (Lenotti, 1954:55). Pero ante todo la “Arena” será, entre los siglos XIV y XVI, Il Castello d’Amore, el lugar donde la prostitución reglamentada por la ciudad se ejercía. Se tiene constancia, por S. Maffei, que a partir del año 1400 las meretrices pagaban sus impuestos al municipio. Como una suerte de metáfora de este destino en 1382 se celebró una función en la Arena bajo el título de “Il Castello d’Amore”, en la que hubo una batalla floral que devino batalla real entre los participantes.

Cuando en junio de 1405 Verona se incorporó a la República veneciana, acabándose el señorío de los Visconti, que a su vez habían sustituido a los Scaglieri, el coliseo veronés, que todavía serviría por largo tiempo de hogar a la prostitución, será definido como edificium

memoriale et honorificum civitati. En aquel tiempo igualmente la literatura humanística, como la del mencionado Panfilo Sasso, comenzará a exaltar hiperbólicamente la “Arena”, cual resto notable de la Antigüedad (Franzoni, 1972:80-82).

Scipione Maffei recuerda que los primeros estatutos municipales que hacían alusión a la conservación de la “Arena”, fueron dados en las tempranas fechas de 1228, 1376 y 1475. Empero, los planteamientos más serios de restauración y conservación de la “Rena”, como es denominada localmente, son plenamente renacentistas. Para ratificar esta preocupación conservadora, desde el siglo XVI se nombraron conservadores de la “Arena”, dependientes del sindaco o alcalde de la ciudad. Más en particular, la redención de la Arena comienza con la distinción entre su interior y su exterior como si se tratase de dos edificios diferentes, con problemáticas y destinos igualmente diferenciados. El exterior sigue en manos de comerciantes y prostitutas, que viven en las mezzacavalla, los arcos a ras de la calle, mientras el interior recibe un tratamiento monumental, vinculado a los espectáculos de cada época. El consejo municipal va adoptando acuerdos respecto a la conservación interior como la no introducción de materiales extraños en él. En este sentido podemos encontrar acuerdos municipales en 1537, 1568, 1569 y 1575. En el exterior se acometieron igualmente restauraciones en las puertas y en la colindante plaza Bra. Sólo desastres, como la peste que azotó la ciudad en 1575, lograron interrumpir los ya normales trabajos de restauración (Franzoni, 1972:85-86). En 1580 el escritor francés Michel de Montaigne, de viaje por Italia, describirá con palabras elogiosas la Arena, dejando testimonio de los trabajos de restauración en curso. Pero tan importante como los trabajos de restauración propiamente dichos fue el nombramiento, con nueva fuerza a partir de 1588, del cargo de superintendente de la Arena, con el fin de garantizar la vigilancia sobre todo interior del anfiteatro. La conciencia entre los veroneses del valor singular de su “Rena” era tal que la Università dei cittadini llegó a protestar contra ciertas reglamentaciones sobre el anfiteatro hechas por los venecianos, durante el dominio de la Serenísima.

Acompañando a las reclamaciones se solicitaba una verdadera política de conservación, que evitase la degradación de un edificio que la ciudadanía de Verona tenía por único. Un documento, de mitad del siglo XVI, dirigido a la Señoría veneciana, manifestando el sentir de los veroneses, reza:

“Serenissimo principe et illustrissima signoria (...) li citadini de quella Università deliberorno proveder a quelli tali inconvenienti, e restituir in parte quello loco, et conservarlo che per l’avenir non andasse più in ruina. Onde con le borse sue propie e’ particolari, havendo anche da ogni altro cittadino qualche aiuto secondo le forze sue, fecero portar via tutte le inmodi (ti) e, che fuorono più de carra 5000, dove sepulti trovarono molti corpi humani” (Varinini, 1986:47).

Además, en este mismo documento se pide la retirada de las inmundicias, que se acumulaban en el interior de la “Arena”, y que en consonancia con esto se evite la presencia de grandes bestias en ella, y que se guarden sus puertas de acceso. Todo con el fin de conservar lo que para los veroneses era un edificio distintivo de la ciudad.

Para sufragar los gastos derivados de estas actuaciones, la ciudad de Verona consiguió, de los regidores de Venecia, que se arbitrara que una parte de las multas por delitos fuesen

destinadas a la restauración del anfiteatro. Lo cierto es que el nombramiento de superintendentes y la dotación de fondos para la restauración fueron capitales. En contraste con este movimiento restauracionista, los contratos para el uso de los arcos exteriores, por parte de comerciantes de diferentes ramos, fueron renovados, sin lograrse desalojarlos hasta dos centurias después. También, hay que anotar una vez más en el desfavor de la conservación que, por necesidades imperativas, como la peste de 1630 que acabó con casi dos tercios de la población de la ciudad, o las catastróficas inundaciones de finales del siglo XVII, los fondos destinados a la restauración fueron desviados a atender otras necesidades, tales como la reconstrucción de los puentes sobre el Adigio. Igualmente, en un sentido más crítico, los restauradores de la segunda mitad del siglo XIX, como Antonio Pompei, sostuvieron que las restauraciones realizadas en época de la dominación veneciana fueron hechas sin mucho criterio. Se ha argüido que fueron “reconstrucciones arbitrarias, porque no se tenían en consideración la disposiciones que daban los antiguos a los anfiteatros” (Lenotti, 1954:12).

Más adelante, a finales del siglo XVII, se instituyó una verdadera saga familiar de “custodios” del anfiteatro: los Masieri. Estos, principiando por Francesco, que dejó muy buenos grabados del monumento, tuvieron además la exclusiva sobre los espectáculos celebrados en el coliseo (figura 5). En cierta forma estaban patrimonializando para ellos el uso y beneficios del anfiteatro. Cuando en 1755, al morir Francesco, su hermano Gaetano quiere hacerse con la continuidad en el cargo, es tal su sentido de la “propiedad” sobre el coliseo, que el consejo municipal le debe recordar que la ciudad es la auténtica propietaria de éste y no él (Franzoni, 1972:103). Al oponerse a un claro intento de patrimonialización de la “Arena” por parte de los Masieri, la ciudad hace valer sus derechos históricos, lo que a mitad del siglo XVIII supone la renovación de la conciencia cívica del valor del coliseo para Verona, como su mayor signo de identidad colectiva. Los ciudadanos llaman a la “Rena” “maraviglioso Edifizio”, que desafiando el tiempo y las calamidades, ha llegado hasta ellos, cumpliendo por demás funciones prácticas.

En las crónicas de aquel tiempo pueden leerse descripciones conscientes y plenas de orgullo cívico: “Dentro vi ha gran parte de’ gradi , i quali si vanno tutt’ora ristorando, e di presente vi possono capire comodamente più di sedimila persone: I nostri Cittadini sene servono per la giostre e per altri ejercizi di cavalleria” (Zagata, 1749:311-312).

El gran defensor moderno de la restauración de la Arena será Scipione Maffei. En la segunda mitad del siglo XVIII éste inicia una corriente conservacionista a la vez que crítica, marcada por el carácter ilustrado, y por ende de curiosidad erudita e investigadora, de una época que ya no se conforma con las leyendas, incluidas las históricas, más o menos afortunadas. Maffei en su tratado “Degli Anfiteatri e singolarmente del Veronese” (figuras 6 y 7) sostiene que la decadencia de la Arena sobrevino por el abandono de los espectáculos romanos: “L’esserfi non dopo aboliti i gladiatorii spettacoli avrà grandemente contribuito alla ruina degli Anfiteatri; perchè cessatone il principal uso, si levo mano dal ristaurargli di tempo in tempo, com’era necessario per la conservazion loro” (Maffei, 1731:156).

Más adelante, y en consonancia con su destino lúdico, la “Arena” fue empleada para ejecutar los juegos ecuestres nobiliarios que, al decir de Maffei, evitaban la “effeminatezza e mollizie”,

que tanto mal y decadencia harían en el espíritu de su tiempo. Ello supuso la aparición de un interés por realizar excavaciones arqueológicas en el recinto, especialmente en la propia arena que se encontraba cubierta por una gruesa capa de sedimentos. Hacia el fin de su existencia Maffei fue premiado por sus desvelos con el puesto de “superintendente” de la “Arena”, desplazando a los Masieri. Pero, por lo que a nosotros interesa, hay que destacar que Scipione Maffei era escritor y autor de obras teatrales, normalmente estrenadas en Venecia. Su obra más conocida “Merote”, fue representada en el teatrino de legno de la “Arena” en julio de 1713 (Franzoni, 1972:108).

Quizás sea la primera vez en que se reúnan en una misma persona las condiciones de erudito, restaurador y autor teatral en relación directa con los destinos de la “Arena”. Ni que decir tiene que en la obra sobre los anfiteatros de Scipione Maffei, extensa, documentada y crítica, ha inspirado a los autores de nuestro siglo que se han ocupado de la Arena, extrayendo de ella parte de su anecdotario.

Respecto a los destinos que tuvo la “Arena” desde la Edad Media, estos estuvieron ligados casi siempre a la evolución social y cultural de los espectáculos públicos, función básica para la que había sido construida por los romanos. Olvidadas y aborrecidas, por mandato católico, las luchas entre gladiadores y fieras, o entre gladiadores mismos, algunos de los espectáculos celebrados en la “Arena” en el período medieval que no anduvieron muy lejos de la concepción romana de este, con sus crueldades y derramamientos de sangre, fueron los juicios de Dios. Documentados desde el siglo XII, en los juicios de Dios se disputaba un asunto jurídico a la luz de las espadas con el beneplácito eclesial. Su similitud con los antiguos espectáculos paganos no le impidieron subsistir. Para completar el cuadro, se conoce que en el siglo XIII algunos herejes fueron ajusticiados en la “Arena”. Parece ser que el espectáculo más impresionante de estas hogueras antiheréticas se celebró en 1278.

La metaforización de la violencia, y la subsiguiente evolución de los espectáculos basados en el agonismo, llevó a la irrupción de otros juegos más caballerescos y menos cruentos. La relación entre juego y sociedad en época moderna es cosa conocida (G.Alcantud, 1993), y la “Arena” era un espacio que propendía naturalmente a darle continuidad a esa relación. Se trata de que la cultura nobiliaria del caballo, que se extiende desde finales de la Edad Media hasta mitad del siglo XVIII, vehicule a través de torneos, giostra y juegos del anillo su agonismo. Existen algunos relatos de los juegos ecuestres celebrados en el siglo XVII en la Arena. Por ejemplo, el llevado a cabo en 1600, del cual se conserva una detallada relación de participantes y circunstancias. Existe otro relato de los juegos de 1654. La última giostra de la que tenemos noticia se celebró en 1739. En la “Arena” se fue pasando de los juegos agonísticos o de agon, que incluían en época romana competencias físicas entre hombres y animales y de hombres entre sí (los gladiadores), a una prolongación “educada” (eutropélica, en la terminología de la época) del agonismo a través de los juegos caballerescos de giostra, anillo y torneos. Estos manteniendo el agon elevaban el juego por encima de los bajos instintos de la Antigüedad y la Alta Edad Media.

Con el paso del tiempo, la comedia fue ganando terreno, en la “Arena” veronesa, a los juegos caballerescos. “Le migliori compagnie d’Italia vengono alternativamente ad esercitarvi i loro talenti”, escribía el comediógrafo Carlo Goldoni de los espectáculos de la “Arena”. Se trató

de una evolución que podríamos catalogar de “epistémica” hacia los juegos de simulacro o mimicry, presididos por el teatro, los cuales producen la aparición del “doble” mediante la representación (Caillouis, 1986:104). Y ello conllevaba el abandono del agon, que fue desplazándose hacia los deportes. El teatro dieciochesco no aprovechaba, sin embargo, totalmente las posibilidades del anfiteatro, ya que estaba confinado al centro del mismo. Algunos viajeros hicieron constar el contraste entre la inmensidad del graderío y el teatrino di marionette o di legno levantado en el centro de la “Arena”. En el setecientos, con la dominación francesa, se seguían dando espectáculos en la Arena, algunos de temática tan propagandística como “Bonaparte in Egitto contro il Mammalucchi”. El poeta Henri Heine asistió en 1828 a una comedia que según él “si rappresentava per l'appunto una commedia”, la cual “stata elevata nel mezzo una baracca di legno, su cui si dava una farsa italiana, e gli spettatori erano seduti all'aperto”. No existía, pues, coincidencia entre la colosalidad de la “Arena” y el teatro representado en ella, probablemente porque aún no habían irrumpido las masas en la historia europea.

Otros espectáculos, más o menos extravagantes o exóticos, que suscitaban la curiosidad del público —recordemos que una de las fenomenologías de la modernidad es la curiosidad— se celebraron desde principios del siglo XVIII hasta finales del XIX. En esta línea en 1751 se había mostrado allí un rinoceronte a la población. Más cerca de nuestra época comenzaron a aparecer los circos que vehiculaban todas estas extraordinarias extrañezas animales y humanas.

En 1860 un circo mostró raros saltos ecuestres, otro, en 1873, exhibió un gran elefante y dio números humorísticos. También se dieron espectáculos deportivos nuevos como un juego de pelota, contemplado por Goethe en su estancia, o el globo aerostático elevado en 1803. En 1876 hubo tiro de pichón y cuatro años después carreras ciclistas. En el 1883 se organizó una caza de la liebre, y un año antes una carrera entre un hombre a caballo y un sujeto ultraveloz que corría a pie, llamado *uomo locomotiva*. También se realizaron espectáculos gimnásticos en aquellos mismos años. A veces algunos de estos espectáculos tenían intencionalidad benéfica, para socorrer al hospicio local u otros fines caritativos. Pero en general, podemos afirmar, el devenir de la “Arena” no estaba unido a los espectáculos deportivos o circenses, que se anclaron finalmente a otros escenarios.

Más interesante, pues es signo de los tiempos, marcados por la irrupción de las masas en la historia, fue la celebración de actos de significación “política” a los largo de la centuria decimónona. Por ejemplo, sirvió para que el papa Pío VI, en 1800, impartiese su bendición a los veroneses, cuando marchaba a su vergonzante exilio veneciano, expulsado por las tropas francesas.

También Napoleón I visitó la “Rena” en tiempos de la ocupación francesa, en junio de 1805, cuando los franceses acechaban Venecia, donde entrarían al año siguiente. Allí asistió a una caza de toros con perros (figura 8), en la que se entusiasmó mucho, gritando y jaleando el espectáculo. Las cazas de toros no eran exactamente una corrida a la manera española sino que consistían en un espectáculo con perros, en los que estos debían doblegar al toro. Eran ayudados por hombres. “Con semejantes espectáculos —cuenta Lenotti— los gentilhombres del setecientos querían emular los juegos de los antiguos romanos”. Quizás

quepa recordar aquí como todos los napoleónidas, desde el primero al tercero, fueron muy partidarios de las corridas de toros españolas. Pero estos espectáculos taurinos tampoco prosperaron. Como consecuencia de esta visita, Napoleón entregó una subvención de treinta mil liras para la restauración de la “Arena”, trabajo cuya supervisión encargó a la Academia de Agricultura local.

Otro acto político trascendente ocurrió el 19 de noviembre de 1866 cuando una masa enorme se reunió en la “Arena” para aclamar a Vittorio Emanuele II, y celebrar el fin del dominio de Austria. Luego, a lo largo de la historia ha servido para otros actos sindicales y políticos, sin mayor trascendencia para su destino.

Probablemente el año más favorable para la “Arena”, en tiempos contemporáneos, desde el punto de vista de la conservación, fuese 1820, fecha en la cual la municipalidad consiguió desalojar una buena parte de los negocios, dedicados a carpinterías, carbonerías, herrerías, etc., que ocupaban secularmente los arcos del monumento. Los comerciantes presentaron una gran oposición a estos desalojos (Franzoni, 1972:116).

De 1821 es el proyecto del arquitecto Giuseppe Barbieri para quitarle a la “Arena” los edificios que la asfixiaban. Más, los proyectos de dignificación también incluían la destrucción del popular teatrino di legno, destinado a acoger a las compañías teatrales. En 1836 se aprobó demolerlo, acordándose a la vez la construcción de un nuevo teatro, que diese satisfacción a las demandas locales, en otro lugar de la ciudad, en la piazza Navona o en la Cittadella. Pero con lo que este nuevo teatro no podría competir era con los bajos precios de la “Arena”, por el inmenso aforo de esta. “El teatro era pequeño —escribe Lenotti—, pero la capacidad de la cavea es inmensa, lo que permitía una gran modestia en los precios de las entradas y consecuentemente una notable afluencia de espectadores” (Lenotti, 1954:35). Finalmente, en 1855, el teatrino de la “Arena” se incendió durante una escenificación de la batalla de Sebastopol. No obstante, nada podía sustituir la adecuación al teatro, y la popularidad por ende, de la “Arena”. De hecho durante un tiempo las compañías dramáticas y de opereta sólo daban sus espectáculos en los teatros de la ciudad en sesiones nocturnas, mientras reservaban las funciones diurnas, más baratas y populares, para la “Arena”.

Las masas, como sostuvimos, acabarán imponiendo sus leyes y estilos en la sociedad contemporánea. En las Exposiciones Universales, sobre todo las parisinas, tendrán su gloria y consagración. La Exposición londinense de 1851, dio lugar a la inauguración del “Crystal Palace”, donde se ubicó una sala de conciertos, que era capaz de albergar a cuatro mil músicos, y que poseía un órgano de cuatro mil quinientos tubos. Los espectáculos que imponía la sociedad de masas debían ser colosales. En 1882 uno de los festivales “Haendel” allí celebrado, que iba dirigido al gran público, consiguió reunir a varios miles de espectadores.

Hasta el incendio en 1936 del “Crystal Palace” este espacio funcionó como lugar de macroconciertos al aire libre. En 1871 se inauguró también en Londres en “Royal Albert Hall”, con una acústica mejor que la del “Crystal Palace”, y con una forma elíptica, imitando precisamente un anfiteatro romano. El “Royal Albert Hall”, un espacio diez veces mayor que cualquier otro teatro operístico de Europa, culminó su “carrera” de masas con el concierto “Titanic”, el 24 de marzo de 1912: “La asistencia estaba emocionada hasta

las lágrimas porque la música era de la gran tradición romántica: los grandes órganos de Willis transmitían la voz de Júpiter, con la orquesta y el coro, todo amplificado por el eco y fuerte reverberación que producía la resonancia. Este tipo de música es la más apta para despertar la emoción en el público en este edificio” (Forsyth, 1985:157-168). Por supuesto, es fácil coleccionar las influencias sobre la “Arena” y la concepción de espectáculo de masas que tuvieron que tener estos acontecimientos.

La llamada de la “Arena” a contener grandes masas se la otorgaron de natura los propios romanos. Esta relación, dilatada en parte en el período medieval, y retomada en el moderno, alcanza su nuevo cenit en la Edad Contemporánea: “La ‘Arena’ —se enfatiza— ha servido, ahora y antes, para reunir grandes masas para las más variadas y singulares ocasiones, en el género festivo y celebrativo” (Pasini, 1995). Este colosalismo social marca a la “Arena” como un continuum en todo tiempo y lugar. No ha habido, como en otros monumentos de la Antigüedad una reutilización para otras funciones, si exceptuamos los comercios de su exterior.

Entre los espectáculos de la “Arena” pronto destacaran a lo largo del siglo XIX los conciertos. Si a las justas y torneos medieval-renacentistas le habían seguido las comedias dieciochescas, ahora le llegaba la hora a la música sinfónica. Sabemos que en enero de 1806 hubo un concierto con orquesta y coros en la “Arena” en honor del virrey Eugenio de Beauharnais y la princesa Augusta Amalia de Baviera. Pero este tipo de actos alcanzaron su máximo en 1822 con motivo del Congreso de Verona, cónclave en el que la Santa Alianza de los monarcas y príncipes reaccionarios intentaba contener la ola revolucionaria europea. Con este motivo le fue encargado a Rossini, por parte del príncipe Metternich, que preparase una ópera en la “Arena”. El libreto correría a cargo de un veronés, Gaetano Rossi, que hubo de hacer malabarismos para evitar ofender con el argumento a alguno de los soberanos de la Santa Alianza presentes.

Se hizo una lotería para distribuir gratuitamente las entradas. Entre los espectadores que acudieron, Lenotti cita al emperador Francisco I de Austria, al zar Alejandro de Rusia, al rey de Prusia Federico Guillermo, al rey de Cerdeña Carlo Felice, al rey de las Dos Sicilias y a otros muchos soberanos italianos, además de al Duque de Wellington, plenipotenciario de Inglaterra, y al vizconde de Chateaubriand, representante, a su vez, de Francia. Todos ellos presididos por el árbitro de la conferencia, el príncipe Metternich (Lenotti, 1954:42-43). No era ajenos a la “Arena”, por consiguiente, los grandes espectáculos musicales cuando asomaba el siglo XX.

Los comienzos, marcados oficialmente, de las representaciones líricas en la “Arena” han sido relatados en muy diversas ocasiones. Constituyen toda una leyenda contemporánea de fundación. En síntesis, todas las versiones coinciden en lo siguiente: el tenor Giovanni Zenatello (figura 9), que había hecho su carrera artística en América, su mujer, y un grupo de amigos de la ciudad, se reunieron para discutir cómo celebrar el centenario del nacimiento del héroe musical, condición que unía a la de héroe nacional, Giuseppe Verdi. Se propuso una gran espectáculo musical en la “Arena”, pero se dudaba de las condiciones acústicas de esta. Entonces los contortulios para salir de dudas acordaron irrumpir en la Arena con el fin de hacer una prueba.

“Quien escribe –comenta un directivo actual de la “Arena”– lo había sentido contar a Cesare Marchi. Me dice que un día, antes de la gran guerra, un tenor veronés (...) de nombre Giovanni Zenatello volvió después de una afortunada carrera por América. Entró en la “Arena”, fuese por curiosidad, fuese por sugerencia del hado quería probar la acústica e hizo algo que sólo hace un cantante: entonó “Celeste Aida”. El resultado fue bueno, hasta óptimo. Con curiosidad probó entonces un acorde de violín. En la extremidad del solemne edificio la nota se oía, era límpida. Así este lugar de los milagros se convirtió en un santuario” (Bergna, 1999:41).

La “Arena” de Verona constituye uno de los lugares más significativos del mundo para la ópera concebida como gran espectáculo. Desde 1913, en que comenzaron las representaciones operísticas, con la “Aida verdiana” (figura 10), la fama de la “Rena” como lugar de peregrinación verdiana cada estío no ha hecho más que aumentar. Obras con gran despliegue de masas corales y escenografía grandiosa han encajado “naturalmente” en este espacio escénico. En particular, destaca la puesta en escena de “Aida”, el 10 de agosto de 1913, con motivo del referido centenario verdiano. Su escenografía ha sido repetida en varias ocasiones posteriormente, como homenaje y recordatorio a aquel momento fundacional. A deducir por las informaciones que dieron los periódicos locales “L’Arena” y “Adige” el éxito del espectáculo de 1913 fue total, la masa se agolpaba en las entradas del anfiteatro. Los diplomáticos extranjeros y los invitados de la prensa respondieron con entusiasmo a la iniciativa (Bosio, 1982:22). Se dice que entre el público anónimo de aquella primera función de la temporada operística se encontraba el escritor Franz Kafka.

Sólo durante las guerras mundiales los espectáculos se vieron alterados e incluso no llegaron a celebrarse. El número de óperas celebradas entre 1913 y 1954, antes del despegue definitivo de la temporada de la “Arena”, fue, según Lenotti, de ochenta y cinco. Entre ellas destacan ocho “Aida”, seguidas de cinco “Mefistófeles” y otras tantas “Il Trovatore”. Es decir, que, aunque “Aida” fuese la más representada, y la que inauguró la temporada, no llegaba a ocupar ni el diez por ciento de las representaciones. Sin embargo, hoy se la considera la “reina de la ‘Arena’”, hasta el punto que en las últimas décadas no falta a la cita anual nunca.

Uno de los problemas históricos de los espectáculos de la “Arena” era la iluminación adecuada de un lugar tan colosal. Recordemos que la mayor parte de los espectáculos, antes de la aparición de la iluminación eléctrica, se tenían que hacer de día. “L’illuminazioni a torce, a olio o a gas non se prestava a spettacoli serali”, escribe Lenotti. Algunas décadas antes, el 18 de octubre de 1880, acuciado por estas dificultades de iluminación, parte del público acudió a una *soirée* nocturna provisto de cirios y velas. Cuando iba a comenzar la función descendieron del graderío con ellas encendidas hasta los pies del escenario para iluminarlo con su resplandor. El efecto logrado tuvo algo de mágico, con lo que se descubrió una fórmula que habría de perdurar: “Se observo, el efecto verdaderamente nuevo y pintoresco de aquellas luces, el consejo de la sociedad no tardó en hacerlo argumento de la nueva fiesta (operística); y teniendo la admiración total y la aprobación general de los espectadores, se acordó repetirla” (Lenotti, 1954:52).

Aún hoy día un pequeño ritual cada año rememora aquella fecha, de 1880, en la que la

falta de luminotecnia obligó a los espectadores a acudir con velas a la representación para iluminarla. El *molcoletto*, ceremonia reservada sólo para los espectáculos líricos, supone la participación del público activamente, cada uno con su velita encendida, en el momento de comenzar la obra, mientras las luces del anfiteatro se apagan (figura 11). Cuando termina, el primer aplauso se lo otorga el público a sí mismo, por el efecto mágico conseguido (Bosio, 1982:23). El tenor Plácido Domingo confiesa que la primera vez que vio iluminada así la “Arena” le impresionó vivamente, en tanto que actor.

Una pastelería veronesa, fundada en 1905, Vicenzi, mantiene la tradición hoy día al ofrecer al público unas candelas, junto a un texto explicativo, que constituyen en cierta medida una de las partes más emotivas del ritual de “Aida”. “Quasi dimenticato nel corso degli anni, lo storico rito fu ripristinato all’inizio degli anni Ottanta, grazie all’attuale Presidente Giuseppe Vicenzi che decise di offrire una candelina ad ogni spettatore delle gradinate. Da allora, Vicenzi contribuisce a ricreare, ogni sera, quella magica atmosfera”. Se añade en el prospecto que se entrega con la velita: “Accendi la tu candelina prima dello spettacolo, sarà il segno della tua presenza a un evento unico al mondo”.

Una de las preocupaciones más importantes de la sociología de finales del siglo XIX fue la irrupción de las masas en la cotidianeidad. Gustave Le Bon, uno de sus más destacados analistas, argüía tajantemente que “por el solo hecho de que el individuo está en masa, su nivel intelectual baja considerablemente”. Las masas se contagiarían más fácilmente que los sujetos, por esta y otras razones, de las pasiones. Asimismo la moralidad de los hombres constituidos en masa bascularía entre el heroísmo más sublime y los más bajos instintos, según Le Bon. Estos últimos podrían, no obstante, ser corregidos, al igual que las pasiones, al decir del sociólogo finisecular: “Desde el punto de vista de los sentimientos y de los actos que estos sentimientos provocan, (la masa) puede, según sean las circunstancias, ser mejorada o empeorada. Todo depende de cómo se la ha gestionado” (Le Bon, 1998:15). Por aquella época los poderes públicos, emanados de un siglo de luchas sociales y revoluciones políticas, en el que las masas han tenido el protagonismo, tratan de modificar sus sentimientos, ya que las temen, aunque las hayan utilizado cínicamente, procurando encerrarlas en espacios controlados moral y políticamente, a la vez que las dulcificaban mediante el uso de instrumentos “espirituales” como la música (G.Alcantud, 1999). La “Arena” de Verona, al no estar plenamente connotada de los “crímenes del paganismo” contra la Cristiandad mártir, como vimos, estaba en condiciones para convertirse, a través del teatro y la música, en un lugar donde transmitir enseñanzas y valores morales. La culminación de esa moralización acabó siendo la del triunfo de la ópera.

Un signo significativo de moralización ejemplificadora que se espera de la ópera es que el público tradicional de la “Arena” se subleva contra toda violencia no sólo del libreto original sino también de la concepción moral del espectáculo. Así ha ocurrido en algunas representaciones recientes, en que, por ejemplo, la protagonista femenina de la “Carmen” de Bizet acaba representando a una prostituta. Estas alteraciones suelen ser sancionadas severamente por la crítica.

El lugar, definido en relación a la colosalidad monumental y las masas de espectadores, ha

impuesto la idea de que existe de un tipo de ópera “areniana”, que lleva asociada un tipo voces también llamadas “arenianas”. Se recuerda a este tenor, en tono exaltado, que la “coincidencia de la acción con el mar de piedra que la circunda, la fusión perfecta de la fábula que se desarrolla en la escena y el mundo real del público que se incumbe desde cada ángulo” tuvo su concreción perfecta en la “Aida” verdiana.

Lo “areniano” es símil de lo colosal y lo masivo, fondo donde el héroe musical se destaca. La colosalidad atraería a un público local, italiano, que acudiría cada año a tener la experiencia de la espectacularidad que no podía ofrecerle un teatro lírico normal (Pasini & Schiavo, 1995:28). Los divos deberían ser cantantes con cualidades vocales fuera de lo normal. Un amigo, el profesor Francisco Márquez Villanueva, de Harvard, me hace el siguiente comentario global sobre la ópera, el cual viene en este punto a pelo: “Es un espectáculo que roza lo inhumano. Si actuar es difícil, actuar y cantar con acompañamiento orquestal, me parece ya titánico”. Podemos imaginarnos lo que esto significa en un espacio escénico como la “Arena”, donde la acústica, por mucho que lo pretendiese el tenor Giovanni Zenatello, debilita las voces hasta hacerlas inaudibles. En ciertas ocasiones el espectáculo con sus escuchas de lejanos acordes, desde el graderío, se convierte en una auténtica experiencia minimal, que sólo remonta porque los espectadores ya tienen en su memoria sonora grabados los pasajes que siguen en la lejanía, sugestionados por el lugar y la escenografía puesta en escena. La actuación de las masas corales es el hiato entre tantos lejanos rumores. Pero, esto no es óbice para que se produzca, la “comunidad” escénica entre masas y música, en torno a un evento que en la segunda mitad del siglo XX ha asumido las connotaciones wagnerianas de lo que debe ser un “espectáculo total”.

Estas ideas se consolidaron, según Pasini y Schiavo, con la llegada de la moda cinematográfica de la colosalidad, procedente del cine norteamericano, y sobre todo de filmes como “¿Quo Vadis?” y “Cabiria”, algunos de los cuales tuvieron precisamente como marco de rodaje la “Arena”. No obstante, existieron disconformidades, y así desde los años cuarenta la crítica comenzó a exigir que los espectáculos de la “Arena” debían tener una “dignidad”. Se enfatizaba en aquel tiempo, tensionado entre la nueva sociedad de masas y el viejo elitismo, que la temporada de la “Arena” tenía “una funzione educativa e culturale”, dirigida a atraer al pueblo y de paso a los forasteros. Y se apelaba a la generosidad dineraria de las instituciones, en una época difícil desde este punto de vista, para mantener esa “dignidad”: “L’Arena deve essere sostenuta con spese rilavanti pur di portarla alla funzione che le spetta, non nella città, ma nel mondo”².

Diez años después, en plena recuperación económica, el turismo ya comenzaba a ser planeado como un asunto nodal que concernía directamente a una ciudad histórica como Verona. En los años cincuenta, sin embargo, aún no existe una plena conciencia de que la “stazione lirica” es una parte fundamental del atractivo de Verona, y la principal preocupación para quienes proponen singularizar la provincia veronesa es que la “Arena” se asocie con Verona en el subconsciente colectivo a la relación monumental existente entre Roma y su Coliseo.

2. Frisara, Ferdinando. “Il tema di Arena”. In: *Vita Veronese*, nº10, 1949:27.

Además, se quiere explotar las relación entre Verona y el lago di Garda en verano, e incluso los Prealpes para el turismo invernal³.

A pesar de estas debilidades y desconciertos, consecuencia aún de la reciente guerra mundial, la temporada lírica de 1953 atrajo a más de doscientos mil turistas a Verona (Lenotti, 1954:70). Incluso, en las ciudades cercanas surgieron espectáculos que emulando la temporada de la ópera veronesa, daban sesiones de teatro y música. Así el “Teatro Olímpico” de Vicenza comenzó por aquellos años a promocionar una temporada de teatro clásico y ballet, bajo el marchamo del encanto palladiano. Evidentemente, se trataba de espectáculos de culto, limitados por las reducidas dimensiones del teatro palladiano.

Para finalizar, la tensión entre elitismo y cultura de masas se vivió plenamente en esos años de recuperación económica de Italia. Alguna prensa criticó por entonces que la “Arena” quiso atraerse a un público de “estadio”, en su afán de popularizarse. Todavía hoy día se viven los ecos de aquellas polémicas. Sin ir más lejos los actuales veroneses consideran que los espectáculos de la Arena están más degradados por el tipo de público de aluvión que asiste a ellos: “En ocasiones incluso se pone alguno del público a cantar a la vez que los cantantes. Es lamentable”, nos comenta un veronés.

A partir de finales de los años sesenta la participación sostenida, año tras año, de divos de la lírica como Renata Scotto, Franco Corelli, Montserrat Caballé, Luciano Pavarotti y Plácido Domingo, hicieron de esa época una auténtica edad de oro de la “Arena”. Al carisma de los grandes divos, que se veían allí catapultados mucho más lejos que en los reducidos aforos de los teatros tradicionales, se unía la colosalidad del lugar, y probablemente el impacto en los medios de comunicación. Especialmente interesante es el caso de Plácido Domingo, cuya carrera “areniana” va desde su debut en “Aida”, en 1974, hasta el “Otello” verdiano en 1994, para luego convertirse en director de la orquesta en la propia “Arena” en los años siguientes.

Su ascenso y fama fue in crescendo. La simbiosis entre masas y divo era total. El público electrizado le regaló veinte años después, tras sus múltiples actuaciones y éxitos, no sólo aplausos interminables sino “olas”, como las que las masas de hinchas enfervorizados hacen en el graderío de los estadios de fútbol. Para justificar este calor humano se han adjudicado a Plácido Domingo calificativos tales como deportividad y carisma. La consagración internacional de “l’Arena” como “La Scala al aire libre” fue en aumento con el divismo. Y ello tuvo a su vez repercusiones sobre el público, cada vez más diversificado y llegado desde más lejos. Mientras redacto este artículo soy sorprendido por un anuncio de la temporada de la “Arena” en un canal de televisión estadounidense. Está clara la dimensión planetaria de la fama de su stazione lirica.

Existen factores aleatorios que han contribuido a éxito de la “Arena”. Por la época en que se celebran las representaciones, las tormentas vespertinas, formadas entre los Alpes y la llanura véneta, suelen ser frecuentes, casi previsibles. Con harta frecuencia acaban integradas en el espectáculo, contribuyendo a su grandiosidad. Este alea le hacía recordar a Pavarotti la emoción que había sentido cantando a capella, con un paraguas en la mano, bajo una tromba

3. Bastiani, Enzo. “Verona e il turismo”. In: *Vita Veronese*, nº1, 1949: 9-ss.

de agua que había obligado a huir despavorida a la orquesta. Sin lugar a dudas, oír los coros verdianos con acompañamiento de rayos y truenos al natural no deja de ser inolvidable. Incluso la aleatoridad, pendiente del hilo, de que todo el espectáculo se vea interrumpido por un diluvio acompañado de rayos y truenos.

En esa línea, de bien consolidada fama de espectáculo colosal, la guía europea de festivales señaló en su momento el ambiente popular que acompañaba a la “Arena”: “El festival de Verona es la verdadera fiesta popular de la ópera”, y ha relatado su carácter de rito popular con elocuentes palabras:

“Los espectadores del graderío no numerado hacen cola durante horas para coger los mejores lugares (...) Ritual... Al término de una carrera desenfrenada, se instala y se saca la salchicha seca y el vino tinto. Después el público de las plazas de la orquesta numeradas hace su aparición en vestido de fiesta, y los espectadores aplauden los más bellos vestidos de “los de abajo”... Algunos instantes antes de la que representación comience, los proyectores se apagan y el público del graderío enciende entonces las tradicionales pequeñas bugías, esta vez, los espectadores de la orquesta aplauden “a los de arriba” (...) Ritual” (Pfeffer, 1988:341-342).

Lo que percibe el relator como ritual quizás no cumpla desde el punto de vista etnográfico todos los requisitos para serlo, y sólo podemos calificarlo generosamente de *petite cérémonie*, pero lo cierto es que con el empleo del término “ritual” quiere enfatizarse la dimensión de eficacia extraempírica que toma el espectáculo operístico de masas en un medio marcado por la colosalidad. Y sin embargo, los elementos propios de un espectáculo de estadio deportivo están presentes, como el contrapunto de lo colosal: la venta de refrescos y helados y de cojines, voceados, las velas citadas, etc.

Pero, los “de abajo”, con sus trajes de noche y sus caros asientos de poltronísima, acomodados por un educado personal, se encargan de transmitirle al público del graderío que se hallan ante un verdadero ambiente de ópera, con unas distinciones sociales bien marcadas, que la distancia espacial viene a recordar. No obstante, la componente local no decae, y tiene la *dernier mot*, aunque los turistas cada año sean legión; los veroneses se tienen adjudicado el espacio del experto que por su seguimiento continuado tiene la posibilidad de comparar y de opinar en base a esa comparación. El público de Verona se considera “tradicional”, como en toda ciudad de clases medias provincianas, y en consecuencia es poco amante de las innovaciones escénicas. Es, en definitiva, el coro crítico que enjuicia las variaciones modernizantes en el decorado y la coreografía. Sobre todo desde que el acento en la ópera, en estos últimos años, se ha desplazado del divismo, aceptado por todos, a la escenografía, que provoca muchas menos unanimidades.

Lógicamente, los nuevos usos de masas, así como las necesidades escenográficas de las óperas, han obligado a una llevar a cabo una renovada reflexión en términos de restauración y conservación, para intentar compatibilizar el uso moderno con las necesidades patrimoniales. Los objetivos trazados veinte años atrás por las autoridades, sobre todo a raíz del incendio del 12 de agosto de 1962, que destruyó los decorados de “Un ballo in maschera”, y que obligó a una gran intervención restauradora en el podio y el graderío afectados, se ha dirigido en varias direcciones: primero, buscar unas oficinas externas, pero

cercanas a la “Arena”, para albergar el Ente o Fondazione; segundo, adecuar los servicios públicos, camerinos, etc. a las necesidades de público y artistas; y tercero, tener en consideración factores agresivos sobre el monumento, derivados de la temporada lírica, como las imprescindibles torres de iluminación (Cavaliere, 1998:11).

La impresión que se tiene hoy sobre el vínculo entre lugar y espíritu del mismo, por parte de los rectores de la “Arena”, la resume uno de ellos:

“La ‘Arena’ estaba allí, desde hacía siglos. Una imponente masa de piedra, un contenedor de recuerdos. Una concha o caso una copa de mármol en la que podemos oír resonar las espadas de los gladiadores y las pisadas de los caballos de turno, bromas de máscaras y mugidos de toros muriendo. A todo ello era posible añadir los gritos de los herejes que la justicia terrenal había quemado vivos. Un lugar que no conocía la armonía, construido para los gritos, para dar espectáculo a los bajos instintos. Luego, un milagro” (Bergna, 1999:41).

La “Arena”, oficialmente desde 1913, pero con toda probabilidad desde un siglo antes, desde el concierto de Rossini de 1822, a propósito del Congreso de Verona, ha ido acuñando, hasta alcanzar su plenitud en los setenta del siglo XX, con la concurrencia del divismo lírico, un modelo singular e intransferible de escenario y música.

En otras ciudades de Italia o del resto de Europa se han organizado eventos teatrales, líricos o sencillamente juegos agonísticos, en antiguas ruinas romanas. Entre los europeos podemos citar las temporadas veraniegas de teatro clásico de Epidauro, en Grecia, o de Mérida, en España; en el ámbito italiano recordemos la temporada lírica de las termas de Caracalla en Roma. El sur de Francia ha reservado sus anfiteatros romanos de Arlés y Nîmes para las corridas de toros principalmente, que se han naturalizado igualmente en ellos, posiblemente por la coincidencia de intereses del regionalismo provenzal con el espíritu republicano francés (Saumade, 2003). El recordatorio del antiguo paganismo quizás haya sostenido esta dimensión de los anfiteatros del Midi. Este es otro complejo asunto que debemos aquí pasar por alto.

En el norte de África ningún monumento romano, que sepamos, ha sido empleado aún sistemáticamente en tareas musicales. Resulta difícil pensar en el festival de música sacra de Fez celebrándose en las ruinas romanas de la cercana Volubilis, en lugar de en la medina de esta ciudad. El “espíritu del lugar” exige coherencia y congruencia entre espacio, patrimonio, tiempo histórico y representación. Por eso no funcionan ciertas emulaciones de la “Arena”, sobre todo los espectáculos propiamente de “estadio”, que en los últimos años se han producido puntualmente, por ejemplo, en París en el “Stadium de France”, dándose producciones operísticas ad hoc, las cuales no llegan ni por asomo, a pesar de los recursos técnicos empleados, a cubrir lo que ya podríamos catalogar de “espíritu musical del lugar”.

A pesar de ello, de esta incardinación entre lugar y “espíritu” musical, presente en la “Arena”, la experiencia concreta, en los años en los que asistí a sus espectáculos –1984 y 2007–, desde el graderío sin numerar, es ambigua: de una parte, se tiene una visión emotiva del anfiteatro, marcada por la colosalidad, lleno de miles de personas; de otra, no se consigue ver adecuadamente a los actores dada la lejanía, y lo mismo ocurre con la acústica que

excepto en los grandiosos coros de las óperas más grandilocuentes, no deja de ser un rumor lejanísimo. Ni aún teniendo los llamados “vasos vitruvianos”, instrumento enigmático que se aplicaba en tiempos de Roma a la amplificación de las voces en los teatros y anfiteatros, ni los libretos para seguir el argumento, que sustituyen a las pantallas de subtítulos utilizadas hoy día en toda ópera que se precie celebrada en recinto cerrado, nos evitaríamos esa sensación de lejanía. Pero también es cierto que la experiencia total de la performance sobrepasa lo puramente musical, y consigue mantener completamente la expectación, a pesar de los defectos aludidos.

El debate sobre los espacios operísticos está abierto. Al tiempo de redactar este trabajo, la prensa española publicó el artículo de un conocido musical en el que este reflexionaba sobre las necesidades de la nueva ópera. Allí se decían cosas tales como que “la ópera tiene que estar al alcance de todos, pero sin demagogias”, facilitando el acceso de las masas, “pero sin desvirtuar contenidos”, es decir sin rebajar la calidad.

Estas condiciones, masas y calidad, hacen que “los espacios tienen una importancia cada vez mayor en el mundo de la ópera”, a juicio del crítico⁴. Opina el crítico en particular: “Se tiende hoy a arquitecturas modulares, capaces de adaptarse a las características de cada espectáculo (...) En paralelo, se han potenciado en los últimos años los espacios naturales e históricos como marco de representaciones operísticas. En ellos, el espacio juega como elemento escenográfico e impulsor de atmósferas”. Para finalizar, el crítico, atento a la evolución de públicos y de los edificios, concluye: “La ópera transmite emociones. No hay que darle más vueltas”. Sin lugar a dudas, la “Arena” cumple estos requisitos con creces: colosalidad, espectáculo de masas y emoción dramático-musical.

Lo que está puesto en el centro del debate, en definitiva, es la concepción contemporánea de espectáculo, y este se define en relación a lo social y sus marcos de representación y expresión. El mayor crítico y analista contemporáneo de la noción de mundo-espectáculo, Guy Débord, sostuvo en los años sesenta, cuando irrumpía la versión más reciente de la “sociedad del espectáculo”, lo siguiente:

“El origen del espectáculo es la pérdida de unidad del mundo, y la expansión gigantesca del espectáculo moderno expresa la totalidad de esa pérdida (...) En el espectáculo, una parte del mundo *se* representa ante el mundo, apareciendo como algo superior al mundo. El espectáculo es sólo el lenguaje común de esa separación. Lo que une a los espectáculos no es más que su relación irreversible con el centro que mantiene su aislamiento. El espectáculo reúne lo separado, pero lo reúne en cuanto separado” (Débord, 1999:49).

Si pensamos en el auge de la ópera, en la “Arena” veronesa, en los nuevos espacios escénicos o incluso en los espectáculos operísticos de estadio, el dispositivo común a todos ellos es el intento de religar un espectáculo surgido para minorías que ocupaban reducidos espacios escénicos, como la “Ópera Garnier”, la “Scala” o la “Ópera de Viena”, engrandeciéndolos y sofisticándolos –véase la ópera “Bastille”– tanto en el aforo como en la tramoya, con el fin de atrayendo a nuevos públicos reunir lo “separado” en cuanto separado, como sostiene Débord.

4. J.A.Vela del Campo, “Ópera de siempre, ópera de hoy”. *El País*, 25 de agosto de 2008: 29.

La pérdida de unidad del mundo, y el desencantamiento de lo maravilloso, signos de la modernidad, exigen a la ópera una puesta en escena sublime. Esto lo había intuido Wagner con su intento parsifaliano de ópera-rito, pero sin desembarazarse del lastre del exclusivismo elitista. Ahora, la colosalidad y el divismo, entre otros instrumentos de acción, pretender volver a la idea de espectáculo total para las masas de la clase media. Y esa sublimidad ya no puede obtenerse en pequeños espacios reservados a minorías. La crisis de los espacios escénicos destinados a la ópera, por inadecuación “técnica” a las exigencias del tiempo presente, esconde las demandas implícitas del espectáculo de masas y de las coreografías dramaturgias y acústicas que les son anexas.

La “Arena” de Verona, así pues, no ha entrado en crisis, si bien la época en que divismo y colosalidad, que le dio su edad de oro, hayan pasado, ya que este espacio está históricamente adaptado a la realidad de masas y ha naturalizado su imagen con la vinculada a ciertos espectáculos más “arenianos”, enfatizando sobre todo su compromiso verdiano, y en particular aidiano. Recordemos, para finalizar lo que sostenía Débord, y que la experiencia corrobora: “El espectáculo no es un conjunto de imágenes sino una relación social entre las personas mediatizada por las imágenes” (Débord, 1999:38).

El espectáculo musical operístico lo es con más razón, ya que desde sus inicios fue un rito dramático-musical, para un público afectado por la fractura de la conciencia moderna. Público que de una selecta minoría ha acabado por ser masa, pero que en ambos casos celebra la “comunidad” en el arte, de una unidad ficticia, que sutura las fracturas abiertas por la realidad. Un rito de nuestro tiempo que exige sus espacios, siempre que estos no desentonen con el legado de la *performance*. Se impone una urgente antropología de los mismos (Pasqualino, e.p.).

Referencias bibliográficas

- ALIGHIERI, Dante. *Obras completas*. Madrid, Águilar, 2004. Edición de Ángel Crespo.
- BATTISTI, Eugenio. “Un intento de análisis estructural de Palladio a través de las teorías musicales del Cinquecento y el empleo de figuras retóricas” *En lugares de vanguardia antigua. De Brunelleschi a Tiepolo*. Madrid, Akal, 1993. Traducción. Juan A. Calatrava.
- BERGNA, Paolo & BASSOTTO, Enzo & Raffaelo. *E luceau le stelle. Cinquant'anni di opera in Arena*. Milán, D.Motta ed, 1999.
- BOSIO, Gianfranco de. *Aida 1913,1982. Diario per una regia all'Arena*. Milán, Il Saggiatore, 1982.
- CAILLOIS, Roger. *Los juegos y los hombres. La máscara y el vértigo*. México, FCE, 1986.
- CALATRAVA ESCOBAR, Juan. “Vitruvio: el mito de un arquitecto y la teoría de la arquitectura”. In. Calatrava, Juan. *Estudios sobre historiografía de la arquitectura*. Universidad de Granada, 2005:19-60.
- CAVALIERI MANASSE, Giuliana & MODENA, Claudio “Il progetto generale di restauro”. In: *Architetti Verona*, 1998, n° 41:11.

- COARELLI, Filippo & FRANZONI, Lanfranco. *The Verona Arena. Twenty Centuries of History*. Verona, Ente Autonomo Arena di Verona, 1972.
- DÉBORD, Guy. *La sociedad del espectáculo*. Valencia, Pre-Textos, 1999.
- FORSYTH, Michael. *Architecture et Musique. L'architecte, le musicien et l'auditeur du 17^e siècle à nos jours*. Burxelles, Pierre Mardaga ed., 1985.
- GARCÍA BELLIDO, Antonio. *Andalucía monumental: Itálica*. Granada, BCA, 1985.
- GONZÁLEZ ALCANTUD, José Antonio. *Tractatus Ludorum. Una antropológica del juego*. Barcelona, Anthropos, 1993. "La máquina esencial: música, entusiasmo y política". En: *Música Oral del Sur*, nº 4, 1999: 163-172.
- GRANCELLI, Umberto. *Il piano di fondazione di Verona romana*. Verona, Vita Nova, 2006.
- LE BON, Gustave. *Psychologie des foules* (1895). París, PUF, 1999.
- LENOTTI, Tulio. *L'Arena di Verona*. Verona, Edizioni di 'Vita Veronese', 1954.
- PASINI, Roberto & SCHIAVO, Remo. *L'Arena de Verona. Il più grande teatro lirico del mondo*. Fotografías Gianfranco Fainello. Venecia, Arsenale Editrice, 1995.
- MAFFEI, Scipione. *Verona Illustrata. Parte Quarta. Degli Anfiteatri e singolarmente del Veronese*. Verona, Per Jacobo Vllarsi e Preantonio Berno, 1731.
- MOSCARDO, Lodovico di. *Historia di Verona*. In Verona, Per Andrea Roffi, 1668.
- PFEFFER, Frédéric & HÉRAUD, Joëlle (eds.) *Hauts lieux musicaux d'Europe*. París, Eds. Autrement, 1988.
- PRAZ, Mario. *La carne, la muerte y el diablo en la literatura romántica*. Caracas, Monte Ávila, 1969.
- PASQUALINO, Caterina. "Antropología e performance". In: Buttita, Ignazio (ed.) *Riti Mediterranei*. Fondazione Ignacio Buttita, Palermo, en prensa.
- POMPEI, Antonio. *Studi intorno all'Anfiteatro di Verona*. Verona, 1877.
- PUPPI, Lionello. *Andrea Palladio. Opera completa*. Roma, Electa, 1973.
- RIGON, Fernando. *Le Théâtre Olympique de Vicence*. Milán, Electa, 2004.
- SARAINA, Torello. *Origen y engrandecimiento de la ciudad de Verona (1540)*. Ed. CSIC, Alcañíz-Madrid, 2006. Edición de José Miguel Domínguez Leal.
- SAUMADE, Frédéric. "Las plazas de toros de la Camarga: estado, etnología y política local". In: González Alcantud, J.A. (ed.) *Patrimonio y pluralidad. Nuevas direcciones en Antropología patrimonial*. Granada, Diputación, 2003: 459-482.
- SCOLARI, Filippo. *Della piena e giusta intelligenza della Divina Comedia. Ragionamiento*. Padova, Dalla Tipografia della Minerva, 1823.
- SIENA, Silvia & FIANELLO, Gianfranco. *Plácido Domingo. La mia voce sotto le stelle. Trent'anni all'Arena di Verona*. Verona, Fondazione Arena de Verona, 1999.
- VARANINI, Gian Maria. "Le condizini dell'Arena di Verona alla metà dil Quinquecento: un nuovo documento". In: *Civiltà Veronese*, nº4, 1986: 45-48.
- VITRUVIO POLIÓN, M. *Los diez libros de arquitectura*. Traducidos del latín y comentados por Don Joseph Ortiz y Sanz, presbítero. Madrid, Imprenta Real, 1787. Edición Facsímil Alta Fulla, 1987.
- ZAGATA, Pier. *Supplementi alla cronica (de Verona)*. Verona, 1749, Volume II de la Seconda Parte.



Figura 1.
L'Arena, escena, 2007

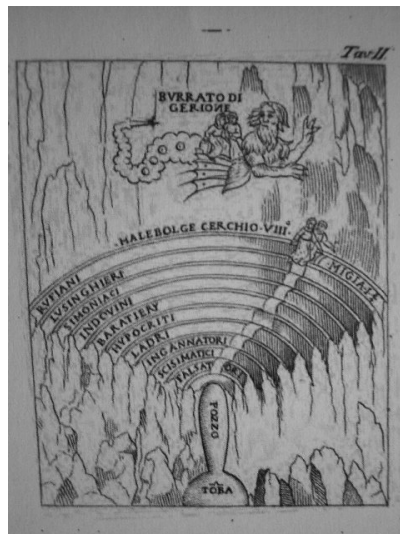


Figura 2.
El Infierno de Dante y el anfiteatro de Verona
según Ph.Scolari, 1823

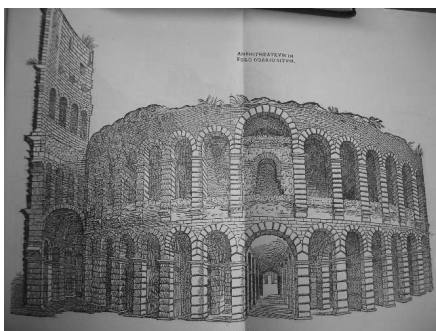


Figura 3.
L'Arena por G.Carotto, 1540

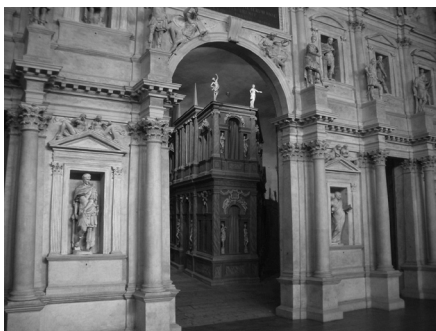


Figura 4.
Teatro Olímpico de Palladio, escena



Figura 5.
Caza de toros en la Arena. Detalle.

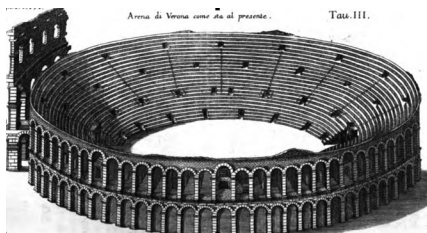
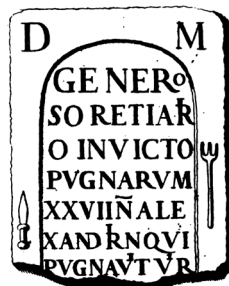


Figura 6.
El Anfiteatro según Maffei

ARMIL GLI COLLOTO.



Rarissimi sono si fatti monumenti, nè
fatti di pietra, ma di metallo.

Figura 7.
Inscripción anfiteatro. S. Maffei

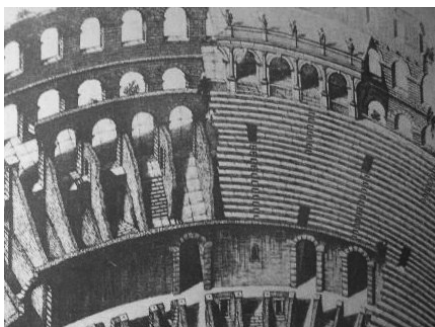


Figura 8.
Detalle de dibujo de F.Masieri



Figura 9.
El tenor Giovanni Zenatello



Figura 10.
El público agolpado en el entreda de la Arena
en 1913

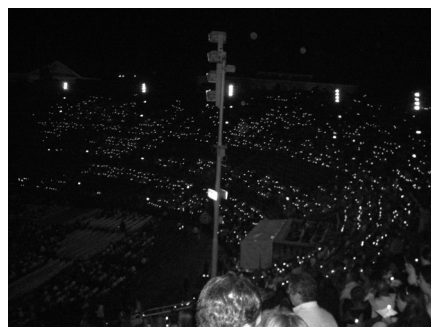


Figura 11.
Las velas y graderío, 2007

Planta Japón. Dos culturas, un solo arte.

Keiko Higashi

Periodista y editora

Resumen

Como soy japonesa y escribo sobre flamenco en medios de comunicación tanto españoles como japoneses, siempre me hacen esa famosa pregunta: “¿Por qué a los japoneses les gusta tanto el flamenco?”. Pero claro, también es normal. Somos muy distintos a los españoles en muchos aspectos: hablamos un idioma distinto, nuestra cultura es bien diferente, y Japón está muy lejos de España. Aunque, mira, si nosotros comemos ‘sushi’ y aquí los españoles comen boquerones en vinagre, eso parece indicar que podemos compartir un gusto similar por la vida, ¿no? En estas líneas, intentaré tanto ofrecerte algunas pistas para esa ‘pregunta’, algo así como echar una luz a la profundidad de nuestra afición, como hablarte de la aportación que realmente estamos ofreciendo a este arte universal.

Palabras clave: flamenco, giras, difusión, adaptación, flamenco-Japón.

Japan-Spain: Two Cultures, One Art.

Abstract

Given that I am Japanese and I write about flamenco in the Spanish and Japanese media, people always ask me the same question: “Why do the Japanese like flamenco so much?”. It is only to be expected. We are very different, in many ways, from the Spanish. We don’t speak the same language, our cultures are totally different and Japan is far from Spain. Yes, but consider this, we eat “sushi” and here the Spanish eat pickled, fresh anchovies, which seems to suggest that we share the same taste for life, doesn’t it?

In this article I will try to offer a few answers to ‘that question’ and shed some light on our deep love of flamenco, as well as to talk about our actual contribution to this universal art.

Keywords: flamenco, tours, publicity, adaptation, flamenco-Japan.

La historia

En el mundo del flamenco, el sitio que ocupa Japón no es pequeño. Al convertirse en un mercado importante, este país se ha convertido en un referente importante al ser un país económicamente muy fuerte y tener una inimaginable afición al flamenco.

Según la revista “Paseo Flamenco”, la única revista especializada en flamenco en Japón, existen en Japón 80.000 aficionados, en su mayoría estudiantes-practicantes, que se reparten en unas 650 academias o centros que ofrecen cursos regulares de flamenco. Estos datos sitúan a Japón, más allá de cualquier duda, como el país más flamenco del mundo con la evidente excepción de España. Echemos un vistazo a cómo se inició este increíble fenómeno.

En Japón, y en general en el extranjero, la mayoría de los aficionados lo son al baile flamenco, por lo que puede resultarte extraño si te digo que la mecha de la afición al flamenco en Japón la prendieron los amantes de la guitarra. Desde tan temprano como los años 30 del pasado siglo, ya se empiezan a importar discos flamencos de pizarra.

Aunque la danza española llega a Japón bastante pronto, parece que la música, en aquella época, producía un poder mayor de enganche en la gente. En la década de 1960, se produce en Japón un pequeño “boom” de la música clásica entre los jóvenes (sin olvidar que la música latina también estaba en el aire en una época de emigración de japoneses a Latinoamérica) y muchos guitarristas empiezan a interesarse por el flamenco.

Poco tiempo después, el baile empieza a tomar la cabeza, y el dominio se hace cada vez más claro. La brecha quedaba establecida. El cante siempre ha sido un problema para los japoneses. Los lenguajes del baile y de la guitarra son más internacionales, sin embargo en el cante ya tienes que saber castellano, un nuevo idioma que cuesta comprender o aprender. Aunque siempre ha habido entusiastas del cante, el camino que nos permitiera ver nacer cantaores profesionales ha sido de espinas. Muy poco a poco, han ido apareciendo aquí y allá y en los últimos diez años, con el creciente interés por el flamenco, la población del cante ha crecido un montón. Ahora ya no resulta una sorpresa ver y escuchar a cantaores paisanos en casi cualquier escenario de esta tierra.

La primera en llegar fue Antonia Mercé, la Argentina, una figura legendaria que abría la puerta de Japón en 1929 con un programa que incluía ‘El amor brujo’ y ‘Andalucía’. El pueblo nipón disfrutaba por primera vez de la autenticidad de la danza española. Con la visita de Carlos Montoya en 1932, el sentimiento y la melancolía de la guitarra flamenca se hacía con un lugar imperecedero en el sensible corazón de los japoneses. Artistas como la bailarina Suzuko Kawakami o el guitarrista Shun Ogura serían los pioneros en investigar este arte como profesionales.

Fue necesario un tiempo muerto para sofocar la herida y el enorme sufrimiento que provocaron las guerras, tanto la Guerra Civil en España como la II Guerra Mundial en Japón. Si señalamos el periodo pre-bélico como el semillero del flamenco en Japón, la post guerra vería el florecimiento de nuestro arte en la tierra del Sol Naciente.

La evolución del flamenco en Japón en este periodo se puede dividir en varias etapas marcadas por el liderazgo de figuras emblemáticas. Tras la primera visita de la Compañía Flamenca formada por los bailaores Manolo Vargas, Roberto Jiménez o el cantaor Rafael Romero en 1955, la compañía de Pilar López pisaba tierra nipona en 1960. Y pisó tan fuerte que de inmediato marcaba un sendero que todos los artistas seguirían hasta hoy. Pilar López fue, sin duda, la primera figura, fundamental, y la madre del flamenco en Japón. No importa el lugar donde llegara doña Pilar, de su mano siempre nacerían grandes artistas.

Así también lo hicieron los grandes maestros en Japón. Bajo su enorme influencia, los estudiantes de baile flamenco empiezan a viajar a España para aprenderlo en toda su verdad. Bailaores como Yasuko Nagamine, Yoko Komatsubara, Masami Okada o Shoji Kojima viajaron a España en esa época para aprender y terminaron trabajando profesionalmente en compañías como la de Rafael de Córdoba, María Rosa o en los tablaos. Ellos son ahora los maestros fundamentales, indiscutibles, en Japón ya que en

sus escuelas se formaron un montón de bailaores a los que pasaron el testigo para las siguientes generaciones.

El segundo salto en esta evolución tiene por fecha el año 1986. Su responsable no fue otro, nada más y nada menos, que el gran Antonio Gades. Japón ya no era un país extraño para él pues lo había visitado con su maestra Pilar López en 1960, pero esta vez, con su obra 'Carmen', volvía a redefinir el destino del flamenco en Japón que ya escribiera su maestra. Con el éxito de sus obras tan revolucionarias y de sus películas junto a Carlos Saura, el interés por el flamenco se extiende como la pólvora como se puede observar en el crecimiento del número de aficionados. La industria japonesa especializada en flamenco empieza a tomar forma.

Los años 90 marcan el momento de mayor internacionalización del flamenco. Tras el "fenómeno Gades", llegó el "Año de España", 1992, con la celebración de los Juegos Olímpicos en Barcelona y la Exposición Universal en Sevilla, que atrajo el interés de todo el mundo en España y su cultura. El crecimiento del flamenco en Japón adquiere una quinta velocidad, mucho más acelerado con respecto al pasado. Poco después, el éxito fenomenal del bailarín Joaquín Cortés golpea en el mundo entero.

Tras sus actuaciones en Japón con "Pasión gitana", en 1994, Joaquín se convierte en el novio de todas las chicas como lo fuera en su época Julio Iglesias. El 'boom' del flamenco alcanza su momento más alto. Nuestro arte se convierte en un fenómeno de moda y así el interés por el flamenco llega a todas las esquinas del país. Ya no es sólo la gente que ama y aprecia el arte y la cultura española sino también todos aquellos que adoran todo aquello que esté en ese momento de moda. Un montón de gente empieza a practicar el baile flamenco, como si se tratara de 'aerobic' o yoga, algunos sin conocer realmente en qué consiste, únicamente con la típica imagen en su mente, ya sabes, una falda de lunares y una rosa (no un clavel) en la boca con la música de un pasodoble y gritando "ole". Los aficionados de siempre se encuentran en una situación de amor-odio ante tal hecho. A pesar de que el reconocimiento hacia el flamenco de todo un país no puede ser algo malo, estos aficionados tienen que acostumbrarse a convivir con los recién llegados, intentando 'educarlos' de tal forma que esa afición avance de una manera que vaya más allá de la mera pretensión.

Estamos ya a finales de la primera década del siglo XXI y, la verdad, es muy difícil encontrar artistas españoles que todavía no hayan visitado Japón; desde Paco de Lucía hasta un chaval que apenas ha actuado profesionalmente en su propio país. Mientras, ya desde los años sesenta, artistas japoneses también actúan en España, ya en los elencos de las compañías o ballets, o en los tablaos, festivales de verano u organizando por su cuenta y riesgo sus pequeños recitales.

Así, la Bienal de Sevilla invitaba en 1988 a una serie de artistas japoneses como las bailaoras Keiko Suzuki, Atsuko Kamata "Ami", Eiko Takahashi o el cantaor Masanobu Takimoto "El cartero".

La bailaora "Ami" fue la primera extranjera que se alzaba con un Premio Nacional del Concurso de Córdoba, por guajiras, en 1995. Ya en los últimos años, hemos empezado a verlos con mayor regularidad: Syoji Kojima, con Miguel Poveda al cante y "Chicuelo" a la guitarra, en el Festival Ciutat Vella de Barcelona en 2001 o en el Festival de Guitarra de

Barcelona, con “Chicuelo”, en 2003; la compañía de Yoko Komatsubara en el Festival de Cante de las Minas de La Unión en 2002; la compañía de Mami y Hiro (Mayumi Kagita y Hiroki Sato) en el Festival de Jerez en 2004; el cantaor Masanobu Takimoto “El cartero” junto a la bailaora Yuki Onuma y el guitarrista Eizo Tawara, en el Festival Suma Flamenca de Madrid en 2007; por citar alguno de ellos.

En cuanto a estudiantes, no tienes más que asomarte a cualquier academia o curso, allí te encontrarás siempre con el rostro de los japoneses, incluso puedes encontrártelas como profesoras o ayudantes de profesores que imparten clases en las academias españolas. El Festival de Jerez es uno de sus festivales favoritos como se puede apreciar en las diferentes salas o teatros o cursos formativos. Durante la Bienal de Sevilla se pueden ver ayudantes japoneses en los teatros para asistir a sus paisanos e incluso en los camerinos o fiestas de clausura, no sé cómo entran, te encuentras japonesas sonrientes junto a los artistas. También residen en España, ejerciendo una labor de puente entre los dos países, una serie de profesionales del flamenco como la periodista Kyoko Shikaze; el fotógrafo Tomoyuki Takase; el empresario de management Teruo Kabaya; o el director de la compañía de discos OFS, responsable de la serie de discos ‘Sólo Compás’, Taketo Tomoshige. Estos dos últimos también fueron guitarristas.

De cómo se hizo Japón

Así, después de casi ochenta años de recorrido, Japón tiene ahora unos 80.000 aficionados al flamenco. (¡Joél, ¡mucho, no?) Sin embargo, tenemos 127 millones de habitantes, casi tres veces más que España (con sus 40 millones), a pesar de que Japón es un poco más pequeño que España en extensión.

Imagínate, el equivalente sería algo así como 25.000 aficionados en toda España. O sea, es mucho pero no es como si vieras a todo el mundo cantando o bailando por la calle. Por supuesto, hay mucha gente que todavía no conoce nada de flamenco o piensa que es algo mexicano.

Pero a los aficionados de verdad, les gusta mucho el flamenco, lo adoran, eso sí. La seriedad, conocimiento y el respeto que muestran hacia él parece mucho mayor que el de los aficionados de otros países. Esa es la razón por la que imagino que la gente siempre nos pregunta, “¿Por qué tanto?”. Una razón que sigue siendo un misterio para los españoles. Aunque, siendo japonesa, a mí también me resulta muy difícil examinarlo y explicarlo.

Antes de hablar del ‘misterio’ de nuestro amor, me gustaría hacer una pequeña y breve introducción a la historia de Japón para que conozcáis un poco de dónde venimos. Japón es un país de tierra fértil marcada por un clima claramente dividido en cuatro estaciones y que incluye una temporada de lluvia entre primavera y verano. Un montón de flores aromatizan el aire en primavera, el mar brilla en verano, en otoño las montañas se tiñen de rojo en un fuerte contraste con el azul del cielo y la nieve cae derretida en invierno ante el calor del fuego de los humanos. De vez en cuando nos atacan tifones, tsunamis y terremotos, mientras que los volcanes entran en erupción, a gran gloria de la fuerza de la vida. Somos parte de la naturaleza y esta nos lo recuerda continuamente en nuestras vidas.

De ahí nace nuestro arte, de ahí surgieron nuestra literatura o música. Es una isla autosuficiente basada en la agricultura y la pesca para su desarrollo. Por ello, para nuestra gente siempre ha sido muy importante vivir y trabajar en grupo. La colaboración entre la gente era la llave para la vida. Vivimos, reímos y lloramos juntos, oramos en comunidad, en una ceremonia celebradora de la vida, pidiendo una buena cosecha, y si así resulta, celebramos una gran fiesta. Aunque en su desarrollo ha recibido la influencia de China o Corea, Japón se ha mantenido bastante aislado y así una cultura muy particular ha florecido a lo largo de casi dos mil años.

Hacia el siglo I a.c. comienza el cultivo de arroz marcando la paulatina unificación de la corte Yamato. Del siglo IV al VI se introducen el Budismo, los caracteres chinos, las nuevas tecnologías y se inicia la construcción de ciudades y el desarrollo de la nobleza. En el siglo XVI, la era de los samuráis, los occidentales empiezan llegar a los puertos nipones. Así, en 1543 los portugueses introducen las primeras armas de fuego y San Francisco Javier, desde España, introduce el Cristianismo en Japón en 1549.

Sin embargo, Japón decide cerrarse a la cultura occidental en 1639 y se aísla completamente del mundo, hasta que el estadounidense Comodoro Matthew Perry exige la apertura de Japón al exterior que se concreta con la firma, en 1854, del Tratado de Paz y Amistad entre Estados Unidos y Japón. Con la caída del shogunato Edo, en 1868, comienza la era Meiji que trae a Japón grandes cambios en los regímenes sociopolíticos y en el estilo de vida. El pueblo empieza a convivir con la cultura occidental, a la vez que mantiene sus tradiciones: del kimono al vestido, un café con pastel en las cafeterías, grandes bailes en las enormes mansiones de la nobleza, coches y trenes en calle...

Con este cambio interno, se inicia la emigración de los japoneses a países extranjeros. Los primeros destinos fueron Hawai y Guyana, a la busca de trabajo en las plantaciones de caña de azúcar, y después, a los países del sureste asiático o Australia. A finales del siglo XIX empieza la emigración a Latinoamérica. En países como México y Perú se intentan establecer colonias agrícolas y los intelectuales viajan a Estados Unidos para estudiar. La inmigración japonesa en los Estados Unidos, sin embargo, se convierte en un problema político durante la década de 1900 y se crean nuevos destinos como Canadá y, principalmente, Brasil (también a Paraguay, Argentina, República Dominicana y Bolivia en la década de los 50). El enorme cambio producido por la 'revolución Meiji', aparentemente agradable y sin duda significativo, acaba por llevar a Japón a entrar en varios bélicos. Tras la derrota en la II Guerra Mundial (Guerra del Pacífico), marcada por el lanzamiento a cargo de los Estados Unidos en 1945 de las bombas atómicas sobre las ciudades de Hiroshima y Nagasaki, Japón se ve obligada a aceptar no sólo cambios sino profundas reformas sociales.

Carácter Japonés

La especialista en flamenco Alicia Rodríguez destaca, en un reportaje sobre el flamenco en Japón publicado en la página web esflamenco.com, que esa fuerte afición se explica por las similitudes existentes entre el flamenco y la cultura japonesa. La música flamenca tiene una parte muy oriental en su origen por lo que suena muy familiar al oído japonés, por su

melodía, tono, o ritmo, e incluso la melancolía de la música flamenca puede asemejarse a la música tradicional y popular de Japón.

Esa sería la razón por la que el japonés aprende, practica y entiende con mayor facilidad. En el caso del cante, aunque se trate de otro lenguaje, también tendría facilidad para cantar debido a que la pronunciación, la fonética y los sonidos, del castellano y el japonés son muy parecidos. También señala que, al tratarse de una gente muy tímida o cerrada, el japonés encuentra en el flamenco una manera de expresarse a sí mismo a través del carácter de este arte apasionado. Estoy de acuerdo con la mayoría de lo que explica la Alicia Rodríguez.

Sin embargo, hay algo que echo a faltar un poco y siento que tengo que añadir unas reflexiones en este intento por profundizar. La verdad de esta obsesión de los japoneses hacia el flamenco puede residir, yo creo, más que nada, en nuestra forma de ser. La sociedad y la cultura que tenemos desde hace 2000 años nos han forjado un carácter peculiar. Es cierto que algunos de los aspectos del flamenco nos resultan muy familiares, a juego con nuestro gusto. La señora Rodríguez –me parece– concluye afirmando que la clave de la ‘afición’ japonesa está en la facilidad que tenemos para entenderlo y aprenderlo.

Sin embargo no creo que la clave de esa ‘obsesión’ anide ahí. Dice que los japoneses pronuncian bien el castellano por eso cantan flamenco bien. No creo que eso sea toda la verdad. Si alguien llega a cantar bien, es porque estudia y trabaja mucho para conseguirlo. El flamenco es difícil y es en ese factor añadido de dificultad, aunque pueda parecer fácil, es donde puede estar la clave de nuestra obsesión. Nos gusta eso, porque somos como somos.

La primera razón de esa ‘obsesión’ del japonés por el flamenco es sencilla: los japoneses somos una gente muy obsesiva. Así de simple. Es lo primero que hay que señalar antes de llegar al flamenco. Trabajo o hobby, da igual, nos obsesionamos con todo, si algo nos gusta.

Y somos muy inquietos, especialmente en materia de arte, tenemos interés continuo y probamos todo sin ningún tipo de prejuicio. Una vez que empezamos a investigar algo, profundizamos, no nos cuesta hacerlo, con enorme pasión, porque sabemos que es la única manera de alcanzar la verdad de esa gracia que todo arte posee. ‘Obsesiva’ es la manera natural con la que hacemos las cosas.

Esta forma de enfrentarnos al arte procede de la forma con la que entendemos el arte en nuestra tierra. El arte de Japón se basa en una filosofía de la vida en formación y aprendizaje. Primero has de entender, para luego poder disfrutar o practicar. Es una cosa muy difícil, pesada y necesitas tener paciencia, afición y dedicación. Los japoneses somos una gente muy seria e íntima, como resultado de nuestra educación en el Budismo y Sintoísmo.

Buscamos la verdad de la vida hablando con nosotros mismos. Es nuestra forma de ser y nuestra forma de vivir. Buscar la verdad es difícil. Pero por eso, la buscamos con todas nuestras fuerzas aunque sea a lo largo de toda nuestra vida. Ese camino para nosotros, vivir en la búsqueda, es un arte aún más grande que el arte en sí mismo.

El arte japonés tiene esa forma, o mejor dicho, obliga a la gente a adoptar esa filosofía, ese enfrentamiento, si deseas entenderlo. En Japón existen artes escénicas como el Kabuki, el Noh o Joruri, baile y canto japonés con instrumentos tradicionales, teatro con cuentos tradicionales de cultura popular y música y bailes folclóricos. Después, tenemos artes ceremoniales como el Sado (ceremonia del Té); Kado (arreglo de flores); Syodo (el arte

de escribir); o Budo (deportes ceremoniales como el Judo, el Kendo o el Sumo). Tanto la pintura japonesa como su poesía (haiku o tanka) tienen una gran tradición y formas particulares.

Esto hace que exista un ambiente que invita o casi obliga a la gente a practicar algo, ya sean artes japoneses como de otras culturas. Estamos acostumbrados sin querer a esa forma, ese enfrentamiento al arte, y puede ser que lo apliquemos a todo. Encuentro la misma forma en el flamenco: en su mundo se esconde la verdad de la vida y los artistas tienen que buscarla, cada uno a su manera, y siempre que la rozan con sus manos la conclusión resulta universal aunque partan de materiales privados.

Los japoneses son también una gente muy alegre a la que le gusta mucho la marcha y la fiesta. Disfrutamos bailando y cantando, también bebiendo. Las fiestas con motivo de la cosecha, que se remontan miles de años atrás, han quedado grabadas en nuestros genes. Así, hasta inventamos el Karaoke. En cada casa la máquina de Karaoke ocupa un lugar central, con su correspondiente micrófono, y en torno a él cantamos entre familia y amigos.

Tokio, la capital de este país, es uno de los centros culturales más activos del mundo, y casi puede compararse a Nueva York o Londres. Artistas de todos los géneros pasan por aquí. No es sólo con el flamenco, nos obsesionamos con el jazz, el tango argentino, la música clásica, los bailes de salón, el ballet clásico, la ópera, el reggae, el hip-hop o todo que nos parezca interesante o distinto. De vez en cuando, se da un 'boom' de cualquiera de estos estilos, por la razón que sea (programas de televisión, anuncios, películas o el éxito de alguna figura en particular) y todo el país cae obsesionado bajo su influjo.

Lo que les gusta

Si la respuesta al "por qué Japón" se reduce simplemente a la personalidad propia de los japoneses, la respuesta al "por qué el flamenco" es todavía más simple; es que es flamenco. Aparte del aspecto oriental de la música o el temperamento de su forma, lo que más le gusta a la gente japonesa es el factor X que tiene el flamenco.

Le gusta sentir y buscar lo que no se ve ni se oye, esas cosas que se expresan en palabras como duende, pellizco, quejío, aire, etc. El misterio de la afición de los japoneses nace en el mismo misterio del flamenco. Por eso, aunque no entiendan mucho las letras, pueden sentir el cante en el estómago y llorar de verdad. Pero quién no siente eso. Cuando canta "Camarón", toca Paco o baila "Farruco", quién no lo siente. Nos obsesionamos con el flamenco porque somos japoneses pero amamos el flamenco porque somos humanos.

En la película-semi documental 'La leyenda del tiempo' (2006), dirigida por Isaki Lacuesta, una japonesa de treinta y tantos años viaja a San Fernando, Cádiz, para aprender cante. Allí se encuentra a un hermano de "Camarón", Jesús Monje, y le pide que la enseñe a cantar, le dice que quiere cantar como "Camarón". No habla castellano, no tiene ningún conocimiento de cante, no conoce el compás, pero quiere cantar como él porque siente su cante en el corazón.

Al final, regresa a Japón señalando que no puede cantar como él porque es alguien único. La historia a lo mejor te parece un poco tonta y ridícula pero dice mucho de la verdad de

la afición de los japoneses. Esa inocencia de pensar, eso es lo que me gusta y lo que quiero conseguir, está en el centro de la verdad y los sueños que viven en aquellos que deciden venir a España. Pero claro, como en la película, de una manera u otra se acaban chocando contra la realidad y la mayoría regresa a su país para encontrar una manera de seguir amando el flamenco a su manera.

Hoy en día el flamenco se expresa de muchas formas: tradicional, moderno, vanguardia etc. El estilo más moderno parece ahora el dominante en España, y por tanto a lo mejor pensáis que Japón sigue también esa tendencia. Pero la verdad es que la mayoría de los aficionados japoneses son súper puristas. Puedes sentirlo cuando ves sus actuaciones. Son seguidores y conservadores del flamenco tradicional. En los casos del baile y la guitarra, a lo mejor están más abiertos que en el cante.

Paco de Lucía es el rey de reyes de la guitarra en Japón y en el baile hay una tendencia reciente a la fusión con otros estilos de danza o música tradicional japonesa u obras basadas en historias niponas tradicionales. Pero el caso del cante es muy evidente. Hasta hace poco no conocían mucho ni tampoco había mucho interés en conocer la 'nueva ola' de cantaores actuales, pero si les preguntabas sobre cualquiera de los maestros antiguos, Talega, Mairena, o quien sea, vamos, podrías contarte todas sus vidas. En la época en que empezaron a viajar a España, la mayoría se trasladaron a Madrid, pero poco a poco fueron bajando a Sevilla y ahora la tierra prometida para ellos es Jerez de la Frontera.

Buscan autenticidad y cierto romanticismo en esta tierra y les encanta el flamenco de la gente normal, de la calle, cuanto más primitivo mejor. Los japoneses nos tomamos el asunto de la autenticidad muy en serio. Aunque también poseemos una parte espontánea que nos hace disfrutar con cualquier cosa que nos haga sentir bien, cuando se trata de la tradición o de algo con cierto recorrido histórico, la actitud ya es distinta. Entonces, la autenticidad es lo primero, una especie de orgullo mezclado con el miedo a parecer tontos, alguien que no sabe nada de la verdad y con menos conocimiento que otros. Tienen esa manía y hasta para un plato de espaguetis buscan el mejor restaurante que lo pueda ofrecer y, digo: "¿pa' qué tiene que estar en la cola dos horas, ¿pa' espaguetis?"

Como ya he señalado, a los aficionados japoneses les gusta más el flamenco de raíz que el moderno o el más sofisticado, pero ante todo, el flamenco que más le gusta es el flamenco racial.

Son muy 'agitanaos'. Adoran el flamenco gitano, a lo mejor más, me da esa sensación, que la misma gente de España. Aquí, aunque el flamenco es un arte que nace de la mezcla de razas y culturas, todavía existe un conflicto, un racismo latente entre 'payos' y 'gitanos', no podemos negarlo aunque nadie quiera decirlo en voz alta.

Los calós piensan que el flamenco es suyo y los payos dicen, si son de Andalucía, que el flamenco es de Andalucía; y si son de fuera de Andalucía, que es un arte español. Entonces, ¿no deberían decir los extranjeros que el flamenco es universal? Pues, los japoneses dicen que es de los gitanos de Andalucía, y si son de Jerez, mejor. Desde luego hay gente para todos los gustos, pero si generalizo, sería un poco así.

Los japoneses no tienen ningún tipo de registro cultural racista contra la raza gitana. Si alguien les chiva algo como, cuidado que son malos o son gente peligrosa o algo así, se

asustan un poco, por supuesto, pero no llegan a ese nivel de racismo que tienen los españoles. Al contrario, encuentran algo en común entre las dos culturas. Las dos extienden un hilo a India: dicen que los gitanos vienen de allá y el Budismo, la religión central de Japón, también procede de allá.

De ahí, viene esa similitud. Son dos culturas machistas, dos sociedades basadas en la unidad de la familia. Hay tantos detalles similares que tiene que existir un mismo origen. El pueblo japonés está también muy orgulloso de su raza al haberse mantenido el país con una raza cerrada durante toda la historia, eso es también algo en común con los gitanos. Los japoneses entienden fácilmente, y sienten simpatía, ciertas cosas de la cultura gitana aunque la admiración hacia el flamenco gitano no nace sólo de eso, ya que al mismo tiempo encuentran algo distinto que les sorprende y les fascina.

Los gitanos, al igual que los japoneses, viven bajo presión aunque las causas sean distintas. Y a pesar de ello, los gitanos exteriorizan su sufrimiento o su emoción de la manera más directa, aunque sea a través del arte. Los japoneses se guardan bien adentro sus sentimientos, aguantan todo tipo de dificultades y no están acostumbrados a expresarlo hacia fuera. La sociedad te dice que debes sobrellevar las dificultades por ti mismo, ni siquiera debes compartirlas. Quizá eso provenga de la filosofía de los Samuráis. Y aguantan, aunque todos seamos humanos y tenga que llegar el momento de decir basta, de quejarse de una manera u otra. Así, desearían quejarse de la forma que lo hacen los gitanos, con profundidad y honestidad, en este arte basado en el sentimiento.

En la guitarra, quizás menos, ya que hay muchos seguidores de Paco y Vicente Amigo, pero, claro, les gusta “Tomatito”. Sus ídolos en el cante son “Los Agujetas”. Y en el baile, “Los Farrucos”. Los chicos jóvenes bailan como “Farruquito” con ese mismo estilo de vestuario y la melena al aire.

A buscarse la vida

Los japoneses flamencos han de visitar España como los peregrinos católicos hacían el camino de Santiago; tienes que visitar la catedral una vez en la vida si eres practicante. Quieren aprender el flamenco ‘de verdad’ y también quieren probarse, ver cómo encaja el flamenco que han aprendido con el de los propios españoles.

Algunos llegan con una gran ilusión de hacerse un sitio como artista flamenco o al menos para conseguir un reconocimiento como artistas en España. Cuando actúan los extranjeros en España, el público demuestra una enorme curiosidad, ya no sólo porque les pueda parecer sencillamente interesante, sino porque resulta extraño y gracioso. En el caso de los japoneses es mucho más que curioso porque algunos bailan bastante bien. Si veo un americano bailando ‘Kabuki’ y baila regular, pues normal, resulta curioso, pero nada más. Pero si baila fantástico, sería algo verdaderamente sensacional, casi como si fuera salido de un circo o como ver a un niño de cinco años cantando como un adulto.

De esta forma, los japoneses han cosechado muchos aplausos desde el público español. A pesar de todo, el reconocimiento del flamenco nipón en España todavía no ha ido más allá de este nivel, aunque la técnica de los japoneses ha mejorado considerablemente. Es muy

difícil conseguir que un español te dé de verdad su impresión sobre los artistas japoneses, o que te digan si verdaderamente les considera artistas flamencos.

En el mundo flamenco, en la realidad, la mayoría del público español no considera que el flamenco sea universal, al menos todavía no. Es necesario aprender flamenco en España si te lo tomas en serio, sin embargo, vivir del flamenco en España es casi imposible. Por un lado, la barrera de la nacionalidad todavía está ahí presente y, por otro lado, está sencillamente muy difícil incluso para los profesionales españoles. Algunos se quedan a vivir en España, bien porque se casan con españoles o porque acaban por conseguir un trabajo; pero la mayoría, más allá de las visitantes por un corto periodo (de unas dos semanas), después de seis meses o como mucho dos años, dependiendo de la situación económica de cada uno, vuelven a Japón a continuar sus estudios de flamenco, algunos se convierten en profesores, o intentan emprender una carrera como artistas, con el ‘prestigio’ añadido de haber estudiado en España.

La gente japonesa ha sido siempre autosuficiente. Es un sistema que funciona en la sociedad japonesa, a nivel global o más particular de grupos más cerrados. Nos lo sabemos montar a nuestra manera. Por tanto, si no podemos tener un sitio en España, lo tendremos en nuestro propio país. Si no tenemos medio de trabajar como artistas, pues nos creamos un sistema que nos vaya bien. Aunque haya tantos aficionados, Japón sigue siendo un mercado sólo para los artistas españoles, todavía no se ha establecido un mercado artístico para los japoneses.

La mayoría de los aficionados son estudiantes-practicantes. Hay pocos artistas y casi todos tienen que dedicarse a la enseñanza para ganarse la vida. Los festivales grandes en grandes escenarios que cuentan con patrocinadores o apoyo público no suelen invitar a los flamencos japoneses. Tampoco existen agencias o productoras que representen a flamencos japoneses y que les ofrezcan giras o una serie de actuaciones. Por tanto, la mayoría de sus actuaciones son recitales privados organizados por los propios artistas.

Por tanto, era necesario establecer un sistema propio para buscarse la vida. Que funciona así: los alumnos compran entradas para los recitales de su maestro o para una gala de fin de curso, es como un compromiso, algo casi obligatorio, y por tanto la venta nunca falla. Así, los maestros, digamos los artistas, pueden presentar sus obras regularmente sin correr demasiado riesgo de caer en la bancarrota, aunque en los casos en que traen artistas invitados a su compañía desde España, pocas veces la venta de entradas cubre sus gastos y caché artístico.

La presencia de estos artistas españoles otorga un gran valor añadido en todos los sentidos a sus espectáculos, por lo que, en algunos casos, los alumnos tienen que participar más allá de la entrada para ayudar a su maestro o bien los profesores-artistas tienen que trabajar aún más duro durante la temporada para devolver al banco el dinero con el que se han adeudado por su espectáculo. De esta forma, los bailaores japoneses han invitado a artistas de la talla de “Tomatito”, Miguel Poveda, Cristina Hoyos, Javier Latorre, Javier Barón, Antonio Canales, Matilde Coral, Chano Lobato o “La Paquera” de Jerez. La visita de esta última acabó reflejada en el documental “Por oriente sale el sol” (2003) de Fernando González-Caballeros.

Pero ¿cómo se puede tener tanta dedicación a un maestro? Es una cosa de Japón, quizá.

En todo aprendizaje del arte, especialmente en el arte tradicional japonés, ha sido siempre así: un grandísimo respeto hacia el maestro y unos costes elevados de aprendizaje.

Y además, es una cosa de mujeres. En Japón, gran parte de la economía se mueve alrededor de las mujeres. La mayoría de los aficionados al flamenco son mujeres, económicamente estables e independientes. Si la mayoría de aficionados no hubieran sido mujeres, no habríamos podido ver tanto progreso en Japón. Muchas mujeres de ahora estudian hasta la universidad para conseguir el mejor trabajo posible y no se casan muy pronto. Tienen tiempo y dinero para ellas. Trabajan mucho y buscan una pasión en su vida, un hobby, en algunos casos incluso más importante que sus relaciones sentimentales.

Claro, las hay que se casan tarde o temprano pero eso no hace que cambien de forma de vida: siguen siendo económicamente fuertes, bien por el dinero de sus maridos o por su trabajo secundario, a la vez que libres como pájaros. Después de mandar al marido a la oficina y los niños al colegio, su pasión reside en su hobby, ahí se gastan su dinero y toda su energía.

Las clases de danza son muy populares entre ellas. No se atreven por ejemplo con el ballet porque es muy difícil empezar desde cero y es necesario comenzar desde muy pequeña. Recuerda que estamos hablando de chicas de veintitantos hasta cuarenta años, o incluso cincuenta, y necesitas tener el cuerpo preparado para bailar. El baile de salón, vale, parece adecuado para mujeres más adultas que empiezan a aprender sin un conocimiento previo pero es un baile de pareja y es un poco rollo colaborar con otra persona...

En el flamenco parece que también se puede empezar no importa la edad y si a eso se añade la imagen de una mujer apasionada con unos preciosos vestidos con lunares y volantes, y sobre todo que es un baile individual, pues como que mola. Al principio te cuesta aprender más de lo que imaginabas. Pero poquito a poco, se puede apreciar un progreso. Te cuesta incluso hacer cosas tan simples como zapatear planta y tacón. No podía hacerlo ayer, pero hoy sí.... Y así, poco a poco, se enganchan con el flamenco.

La mayoría de los artistas japoneses en primera línea empezaron a aprender flamenco bastante tarde, como con veintitantos años, aunque hoy en día ya hay gente que empieza desde muy pequeña. Los estudiantes, al llegar a cierto nivel, empiezan a imaginarse, a lo mejor yo también puedo llegar a ser artista aunque haya empezado muy tarde... Y si ese momento coincide con uno de aburrimiento con el trabajo o de duda general ante la vida, la pasión hacia el flamenco resulta ganadora y llega a dominar su mente. Así, algunas empiezan a dedicarse al flamenco, y, las más radicales, abandonan toda su vida en Japón: trabajo, casa, incluso pareja; y se van a España para aprender flamenco. Los hombres tienen otra mentalidad aunque sean grandes aficionados.

Un caudaloso caño de actividades

Os introduzco a la hermosa fuente desde donde surge la cultura flamenca en Japón así como sus numerosas actividades.

En la época de los 60, todavía pocos artistas actuaban ante el público nipón pero poco a poco empiezan a establecerse una serie de tablaos en Tokio en los que se fue alimentando

una audiencia que partía desde lo más exótico. El tablao “El Flamenco” abre sus puertas en 1967. Desde entonces, este lugar ha sido un centro para todo el flamenco japonés. El listado de artistas invitados que han pasado por aquí desde España es impresionante: Cristina Hoyos, Manolete, Javier Barón, Sara Baras, Eva “La Yerbabuena”, Rafael Amargo, Belén Maya, Joaquín Grilo, Pepe “Habichuela”, Enrique de Melchor o José Mercé. Por este pequeño tablao de Tokio ha pasado gran parte de la historia del flamenco de los últimos 40 años.

El legendario bar ‘Nana’, en Tokio, ha sido siempre una parada obligatoria, y de lo más agradable, para los aficionados flamencos. Como el “Candela” en Madrid allí se sucedieron numerosas noches mágicas de cante y también se convirtió en lugar de reunión de los artistas españoles después de acabar sus trabajos. Hace unos años fallecía la famosa dueña, Nana, y uno de los primeros cantaores japoneses, Paco Yamada, continuaba el espíritu de Nana como segundo dueño del lugar. Pero Paco también fallecía a finales de junio de este año, descansa en paz, y algo similar a lo que sucediera con el “Candela”, las noches mágicas de la capital se convirtieron en leyenda para siempre.

La Asociación Nipona de Flamenco (ANIF), establecida en 1990, es la única asociación de flamenco existente en Japón. Aquí se reúnen todos los personajes flamencos de la isla. Desde 1991 la ANIF ofrece a los artistas jóvenes, dentro del Festival Flamenco Renaissance 21, un escenario desde el que mostrar su arte al público.

El Festival elige entre los participantes a los artistas más destacados, un reconocimiento de gran prestigio a la hora de labrarse una carrera profesional en Japón. De este festival han salido al circuito flamenco japonés más de 200 artistas. La asociación también organiza otro festival de flamenco, ‘Aniferia’, desde 2002. Tres años después, se abren las puertas de su nueva sede en Tokio, en la que se organizan diferentes actividades como conferencias o cursillos, y donde los miembros de la asociación pueden utilizar su librería especializada en libros, videos o CD’s flamencos.

La revista “Paseo Flamenco”, editada en Tokio desde 1984, es la única revista especializada en flamenco de Japón. Es una publicación mensual de casi 100 páginas y con una tirada de quince mil ejemplares en todo el país. La influencia de esta revista es enorme entre los aficionados y aparecer en la publicación resulta fundamental en la carrera de un artista. Esta compañía también vende artículos flamencos en su propia tienda de Tokio además de por Internet. Además, produce videos-dvds o libros de flamenco, en su mayoría especializados en material de enseñanza para profesores japoneses.

La tienda de discos “Acústica”, en Tokio, es pionera en la importación de discos flamencos. Desde 1983 ha ofrecido una enorme selección de música flamenca y está siempre en primera línea de los dos mercados: Japón y España. En los últimos años “Acústica” se ha lanzado a producir y lanzar discos de cante o guitarra de artistas japoneses como el disco del cantaor Masanobu Takimoto “El Cartero”, o un álbum recopilatorio de diez destacados cantaores, “10 Colores”, que abría una nueva tendencia en la grabación para los artistas japoneses. Hasta ese momento no existían muchos discos de paisanos. Con los costes de la grabación más baratos, gracias a la nueva tecnología digital, el entusiasmo de los artistas (especialmente

los guitarristas) les lleva a producir sus propios discos. Jin Oki produce sus propios discos de solitario uno detrás del otro desde su debut “Una mañana en Bolivia”. Casi cada año edita nuevo disco y en el último, el cuarto, “Respeto” de 2007, cuenta con una colaboración especial de su maestro “Serranito”. También con el cantaor Takamitsu Ishizuka, sacaba el álbum “Barco de Santiago” así como un disco en dúo “Taka y Jin”. Eizo Tawara reúne siete cantaores de la última generación y produce “El puente de esperanza”. El caso del guitarrista y coleccionista de discos, Enrique Sakai es, aunque no se trate de grabaciones de japoneses, algo peculiar. Enrique, como buen aficionado que es, colecciona cientos de discos de pizarra y, como no quiere guardarlos sólo para él, comienza a remasterizar los cortes originales con la ayuda de las nuevas tecnologías hasta editar una serie de discos, “Gran Crónica del Cante”, con grabaciones, desde 1910 hasta 1950, en ocho volúmenes. Guitarristas veteranos como Ryotaro Shibaya con “El Canguro”, o Takashi Suzuki, “Anclaje”, también editan sus discos.

Así mismo, las discográficas multinacionales empiezan a mostrar interés por el flamenco y, bajo la etiqueta de flamenco fusión, el grupo “Rockamenco”, liderado por el cantaor Keisuke Arita, lanza su disco de debut, “Pasion”, con gran éxito.

Sólo una aficionada al flamenco

Para terminar, os voy a contar mi pequeña trayectoria, cuál es mi trabajo y mis sentimientos, siendo extranjera, como miembro del mundo de flamenco.

La razón por la que me han pedido escribir este artículo es simple: porque soy co-directora de la revista de flamenco “Alma100”. Soy extranjera pero me gustaba la idea de hacer una revista flamenca en este país y comencé a publicarla con mi marido, el periodista Javier Primo, en marzo de 1999.

Llevamos ya casi diez años y llegaremos, si Dios quiere, al número 80 a finales de este año. Es una revista pionera en la actualidad flamenca ya que hasta entonces las revistas especializadas eran de tono más académico. La distribuimos gratuitamente para los lectores y ofrecemos espacios publicitarios dentro de la publicación por unas tarifas bastante económicas para lograr acercarnos a los aficionados lo más posible. Gracias a Dios, desde el principio, hemos recibido numerosas enhorabuenas de ellos y el mundo de flamenco nos ha dado un sitio, un cierto reconocimiento a nuestra existencia. Los artistas no paran de pedirnos salir en la revista. Estoy muy orgullosa de haber podido lanzar esta publicación y aportar algo de una manera u otra al mundo del flamenco.

Pero, claro, no ha sido un camino de rosas. Ha sido muy difícil continuar esta aventura. Tanto económicamente (hasta ahora no hemos tenido ningún tipo de beneficio) como físicamente (muchas horas de trabajo, poca vida privada y mucho estrés). Valoran mucho la revista en este mundo de flamenco, esa es la verdad, pero sin embargo no han apreciado demasiado mi labor, o mejor dicho, no han querido darme un sitio aunque valoren mi trabajo. Cuando llega la hora de las presentaciones en público (radio, publicaciones o donde sea), muchas veces ignoran o eliminan mi nombre, aunque soy co-directora de la revista. Aunque hablo castellano, un famoso crítico suele saludarme con un “hello” en

inglés. Sí, hablo inglés, aunque él no tiene ni idea, no sé porque me ha saludado así hasta ahora. Otros, ni me saludan y punto.

Cuando comenzamos nuestra publicación, una revista publicó un comentario sobre alma100. Decía: “publicar una revista de flamenco es muy difícil y costoso y ellos pueden hacerlo porque la editora es una japonesa rica, con mucho dinero, si no, la revista no duraría nada”. Soy japonesa pero no soy rica para nada. Si la revista continúa es sólo por nuestro trabajo porque siempre tenemos dificultades económicas. Soy humilde, calladita, y respeto a toda la gente de este mundo. Lo sabe la gente, pero para algunos ser humilde es una muestra de debilidad. De ahí esa cierta tentación para algunos de ser abusivos y prepotentes y mucho más si están en una posición desde la que pueden mostrar sin tapujos su orgullo y superioridad.

Fuera del mundo del flamenco, la situación es más o menos igual. La gente simplemente no acepta que una japonesa tenga más conocimiento de flamenco que ellos. Cuando opino algo de flamenco ante un español, la gente alrededor siempre dice, “Ay, qué desastre, Keiko lo conoce mejor que tú” o algo así y se ríe de él. O me dicen; “te introduzco un súper grupo flamenco” y es... “Mártires del Compás”. Yo, “flamenco..., bueno, relativamente”, y él, claro, no esperaba que yo lo conociera y menos que opine lo contrario de él. Eso ya no le mola. “Tíos, soy aficionada y profesional de flamenco, me dedico a esto desde hace ya casi diez años y vosotros no. Ser español no significa que se sea siempre superior a un extranjero a la hora de hablar de flamenco, ¿no?”. Eso es lo que siempre me entran ganas de decir aunque no lo digo nunca porque es un rollo repetir lo mismo tantas veces y además sentirse uno mal. No creo que tenga que defenderme de nadie. Ahí está mi trabajo y que cada uno decida por sí mismo. Nada más.

¿Acaso quieren decirme: “márchate a Japón mañana y dedícate a tu cultura”? Y a veces, honestamente, no sé lo que estoy haciendo aquí. De verdad. Por eso, cuando me preguntan, a pesar de tanto sufrimiento, tanto mal rollo, cuando me preguntan: “¿de dónde sacas las fuerzas para continuar en este mundo siendo extranjera?” Respondo. La verdad es que no lo sé. Soy una aficionada de flamenco. Quería hacer algo por el flamenco, nada más. Y sigo haciéndolo, sacando todas las fuerzas desde mi afición. No tengo nacionalidad para hacer eso. El flamenco es de España pero espero que sea universal en todos los sentidos, para que todo el mundo pueda disfrutar, aprender y apoyar, no importa la nacionalidad que tenga.

Espero que este artículo te haya servido para despertar un poco tu interés y empezar a disfrutar el flamenco que se hace desde Japón. Y recuerda, en cualquier sitio de la península, cuando suena el flamenco, allí verás japoneses bailando, cantando, tocando la guitarra o las palmitas junto al resto del mundo. Eso es lo que más deseo para el futuro.

Aproximación retrospectiva de la vida y obra de Antonio Pozo: “El Mochuelo”: patrimonio cantaor.

Antonio Conde González-Carrascosa

Profesor de Educación Primaria

Resumen

Uno de los primeros cantaores que dejó impresa su voz en una grabación sonora fue Antonio Pozo “El Mochuelo”. En la revista “*Alrededor del mundo*” se decía en su edición del 21 de noviembre de 1901, con respecto al *quejío* de “El Mochuelo”, que su voz es la que mejor recoge el fonógrafo, por lo que al grabar “al aire”, en el estudio ponían a grabar varios de los cilindros de grabación —que se usaban en esa época— pues su timbre alcanzaba para grabar varios a la vez y se conseguía la copia del cante en modo arcaico, pero real.

La arqueología flamenca le reserva un asiento de privilegio.

Palabras clave: grabación, fonógrafo, testimonio, divulgación.

A Retrospective Approach to the Life and Work of Antonio Polo, “El Mochuelo”: the Flamenco Singing Heritage

Abstract

One of the first recorded flamenco singers was Antonio Pozo “El Mochuelo.” On the 21st November 1901, the magazine “*Alrededor del mundo*” [Around the world] wrote that the quality of his voice, particularly his ‘quejío’ [lament], was ideal for the new phonograph because Pozo’s pitch could be recorded simultaneously on several recording cylinders, common at the time, used by the studio “on the air.” This archaic method produced a faithful “copy” of his voice. Flamenco archaeologists grant him a privileged position.

Keywords: recording, phonograph, testimony, advertising.

La historia sonora

La miscelánea cultural que se genera en las diferentes etapas de la historia reciente comprende estadios que no siempre son asimilados en el recorrido que transcurre a lo largo del devenir de los tiempos. Para comprender la historia de la identidad cultural que gira en torno al flamenco y la historia musical de Andalucía no debemos caer en el sesgo de evaluar a tiempo real el pasado.

Los testimonios sonoros que han quedado registrados para acercarse a la génesis de lo denominado Cante Flamenco son las pruebas irrefutables para extraer el jugo de la fruta que, antaño, se consumía y era el postre deseado de las mayorías.

La llegada del fonógrafo a nuestro país supuso el despegue y la expansión de los sones que identificaban a las diferentes culturas, y por ende al cante flamenco, hacia el gran público.

Para conocer el qué y cómo de la transmisión cantora argumentada en base a los primeros aparatos de difusión debemos mirar al pasado algunos lustros.

Los orígenes del gramófono hay que buscarlos en los esfuerzos por parte de varios científicos y pensadores que a lo largo del siglo XIX tuvieron la inquietud de conseguir algún tipo de máquina que fuera capaz de grabar y reproducir los sonidos.

Uno de sus precursores fue el francés Edouard Léon Scott de Martinville (1817-1879) y su invento: “el phonautographe”.

La ambición de Léon Scott era la de conseguir una gráfica a partir de la voz humana. Inspirándose en la propia oreja humana, desarrolló un artilugio compuesto de una bocina cerrada en su final por una membrana elástica, desde cuyo centro y por la parte posterior salía un estilete metálico que descansaba sobre un cilindro recubierto con una fina capa de papel ahumado. La idea era simple: Las ondas sonoras de la voz al canalizarse por la bocina harían vibrar la membrana, transmitiendo ésta su movimiento al estilete que dejaría en la superficie del cilindro giratorio una señal visible. El aparato con el que se realizaban las grabaciones se consideró durante décadas una curiosidad, pero tras lograr reproducirse con cierta calidad una de sus producciones, una pieza de 10 segundos en el que un cantante interpreta el tema “*Au Clair de la Lune*”, la historia podría dar un vuelco.

Su inventor, Édouard-Léon Scott de Martinville, presentó el artilugio en 1860, 17 años antes de que Edison lograra la patente del fonógrafo y 28 años antes de que grabase en un cilindro de cera una obra de Handel. Perdería así el título del primer hombre que grabó la voz humana, pero no el de haber sido el pionero en la reproducción de ese sonido, pues Scott no ideó el fonógrafo para la emisión de audio.

El primer prototipo de fonógrafo se debe a Thomas Alva Edison. Se considera como el primer aparato que consiguió grabar y reproducir la voz humana. Su “Tinfoil”, tal como se le denominó, fue construido por su mecánico John Cruesi, según los planos diseñados por el propio Edison. El aparato era muy rudimentario: un simple cilindro móvil recubierto de una fina lámina de estaño y un diafragma registrador que también servía para reproducir, todo ello con la ayuda de una pequeña bocina o boquilla que se acoplaba.

El fonógrafo constaba básicamente de un receptor, un registrador o inscriptor y un reproductor. El receptor lo constituye la pequeña bocina invertida a modo de embudo cuya parte final la cierra un diafragma metálico que vibraba al hablar frente la embocadura. Todos los movimientos de la membrana se transmiten a una aguja fijada en su centro. Este movimiento se consiguió, primero manualmente accionando una manivela y posteriormente con un motor mecánico semejante a un mecanismo de relojería. El estilete o aguja grabadora iba produciendo en su curso (según la presión sonora que incidía sobre la membrana del diafragma) unas incisiones en profundidad sobre la cera a modo de crestas y valles, consiguiendo así el registro sonoro.

El 6 de Diciembre de 1877, después de varios bocetos, el norteamericano T. A. Edison, nacido en 1847 y fallecido en 1931, termina y presenta, lo que llamó a su invento, “fonógrafo”, término tomado del griego, que quiere decir “sonido escrito”.

La patente le fue concedida el 19 de Febrero de 1878. Sin embargo, debido a las imperfecciones del sonido producidas por el papel de estaño y su fácil destrucción, se tuvo que optar por un cilindro de cera.

Y aquí es donde entra en la historia sonora Antonio Pozo "El Mochuelo".

El fonógrafo de Edison llegó a Cádiz procedente de New York, presentándolo en la Academia de Santa Cecilia el 31 de Diciembre de 1889, y ahí mismo se celebraría la primera audición, con cilindros comerciales el 13 de febrero de 1896, donde aparecen estilos flamencos. A pesar de la divagaciones de quien o cuando grabó por primera vez, si Juan Breva, Julián Romera, María Montes, La Jineta de Jerez o Joaquina Payans, esto carece de importancia, amén de no tener constancia de la existencia de algunas de estas grabaciones en la actualidad. Sin trascender el dato y no tener una desmedida importancia, lo cierto es que si alguien se adelantó en algo ese fue Antonio Pozo.

A pesar de recoger escritos donde se afirma que llegó a grabar hasta 30.000 cilindros es un dato que habría que poner en cuarentena; lo que si es *veritas veritatis* es que la grabación en este soporte se hacía de a uno, de forma mecánica, es decir, se decía el cante y el cilindro se grababa. Por lo que sólo existía una copia real de cada cante. En el mejor de los casos se situaba al cantaor delante de varias bocinas para impresionar varios cilindros a la vez.

El 21 de Noviembre de 1901 en la revista "*Alrededor del mundo*" se escribía, con respecto al *quejío* de "El Mochuelo", que su voz es la que mejor recoge el fonógrafo, por lo que al grabar "al aire", en el estudio ponían a grabar varios de estos cilindros pues su timbre alcanzaba para grabar varios a la vez y se conseguía la copia del cante (en modo arcaico, pero real).

La figura de "El Mochuelo" hay que interpretarla y asumirla en la cultura del tiempo. A la realidad hay que ajustarse cuando es digno decir que si bien no fue un cantaor jondo fue un gran conocedor y difusor. La arqueología flamenca le reserva un asiento de privilegio. A "El Mochuelo" hay que agradecerle que fuese el primer gran divulgador del flamenco, no sólo a través de sus grabaciones, sino que además fue el primer cantaor que incorporó a su repertorio otros cantes regionales, grabándolos, como jotas, asturianas, aires montañeses, pravianas, farrucas...y esto sirvió de reclamo para que le contrataran en otras regiones que no eran habituales del flamenco, por lo que se hizo popular en toda España y América.

Breve biografía

Nacido en Sevilla en 1868, en la calle Sol, fue aprendiz de cuchillero hasta que un conocido le oyó y lo llevó a el "Café de San Agustín", en la Puerta de Carmona, cobrando un duro diario y cantando varias noches por alegrías a Enriqueta "Macaca". Esto sucedió en 1878. De allí pasó al "Café de Silverio", como maestro de palmas del cuadro de baile. "Café del Burrero", "Café de la Marina", ya en la capital, del "Barquillo" y "Romero" fueron escenarios que lo escucharon años después. Ya en el 1902 permaneció en el "Café Madrid" de Oviedo cerca de un mes lo que le dio más popularidad en las frías tierras del norte.

Giras por América le alzarón a lo más alto del panorama hasta el punto de formar parte del espectáculo "Ases del Flamenco" y actuar en el "Circo Price". Durante la primera década del siglo XX figuró en la mayoría de teatros y carteles de la época.

Finalizando la década de 1920 las facultades vocales se le van mermando y se refugia trabajando de camarero en cafés madrileños, aunque se deja ver y oír en algunas fiestas íntimas, amén de algunos bares y cafés durante la guerra civil española. Su desaparición ocurrió en San Rafael (Segovia) en 1937, en plena ebullición de la época denominada “Ópera flamenca”. Un cantaor que se adelantó a los cánones de la época, si nos tenemos en cuenta el perfil vocal y melismático y ajilguero, (como le han dado a llamar algunos) que desprendía su garganta.

Sus grabaciones

El repaso a las grabaciones existentes de los dos soportes sonoros de la época y que han llegado a nuestros días no dejan lugar a equívocos: el flamenco que hacía no era considerado de *jondura* tal y como se conoce en la actualidad. Lo *jondo* todavía se eximía en los cuartitos y pequeños núcleos familiares herméticos que se fueron fraguando a fuego lento.

La estructura musical y melódica de los cantes libres y de compás estaba prácticamente definido.

El análisis de su obra merece, sin duda capítulo de peso en la historia del flamenco. Cantaor prolífico, sus grabaciones se acercan a las tres centenas. Sus letras, han sido una valiosa transmisión de lo cultural y popular, siendo recogidas por una mayoría de cantaores posteriores. Si difícil era grabar en la época, este lo hizo, y registró la casi totalidad de estilos flamencos, empresa arduo compleja entonces.

Antonio Pozo “El Mochuelo” fue el primer *‘as’* de la discografía. Siempre anduvo presto para registrar todo tipo de cantes y canciones folclóricas para abrir mercados. Fue el primero que entendió la visión comercial de la industria fonográfica.

Escuchando las primeras impresiones del sevillano “Mochuelo” se llega a la conclusión que el flamenco era más ligero, y festero, se acercaba a lo denominado hoy en día folclore. Las voces queridas se acercaban a los sonidos limpios y atenuados, in extremis de las voces rotas y afillás que más tarde jugarían roles de mérito en algunos cantes, véase, la seguiriya. El conocimiento y dominio musical y guitarrístico estaba a años luz de lo que refleja en la actualidad el son flamenco. El compás era escaso y a veces nulo, basado en el tres/cuatro en su mayoría y en formas de abandonao.

En cuanto al estudio de su obra queda más que evidente que no siendo el más jondo se valoró su alcance de forma justa.

Fue el primero en grabar el polo, hace más de un siglo. Sin embargo, este nos recuerda más a lo que actualmente se conoce como caña. Misma hazaña consiguió el pájaro con los tientos al ser así mismo, el primero en imprimirlos en la cera virgen. Por otro lado en sus discos monofaciales se encuentran las primeras referencias grabadas de otros tantos cantes como la javera, serrana, o rondeñas...

Junto a Pastora Pavón Cruz, “La Niña de los Peines” es el que más grabó en la época.

Aproximación a su obra

De los casi 270 cantes analizados de su obra, 50 de ellos en cilindro y el resto registrados en formato placa de pizarra, aparecen titulados como alegrías dos de éstos, si bien, resultan ser “caracoles” de estilos atribuidos a “Tío José” de Sanlúcar.

Esta cantina sanluqueña se popularizó más tarde en la voz del maestro D. Antonio Chacón con la estrofa “Como reluce” y “Vámonos, vámonos al café de la Unión”, “Eres bonita” y “Doña Rosita la confitera”. Posiblemente fuera también el primero en registrar este cante.

Como hemos mencionado anteriormente ya en cilindro aparece el polo, y más tarde la caña en pizarra. Grabó al menos seis de estos cantes, comenzando en el año 1899 el polo y el resto a partir de 1902.

Sólo dejó constancia en el año 1906 de una bulería que posteriormente daría eterna fama a Bernardo de los lobitos con la letra: “anoche soñaba yo/que los lobitos me comían”.

Al menos 21 cantes por guajiras se atrevió a cantar el intrépido “Mochuelo” y dejarlos para la posteridad aunque si bien eran muy de aquella época, al ser melodiosos y cadenciosos denotan cierto primitivismo en su quehacer.

La liviana que registró en 1907 fue el tercio final de la cabal de Manuel Molina, si bien es algo que no se encuentra en la discografía ulterior, teniendo en cuenta que en la serrana nunca se sirvió de la liviana como cante de preparación.

Haciendo un breve resumen de otros cantes que han formado parte de su extenso repertorio, las javeras, murcianas, marianas, peteneras, rondeñas, saetas, sevillanas, tientos-tangos, tanguillos y tarantas, verdiales.... En un ámbito situado al margen de lo propiamente flamenco, la fama adquirida por Pozo se debió a la inclusión de cantes regionales que ampliaron la búsqueda de públicos no iniciados al cante, por lo que se convirtió en un artista de gran renombre. Jotas aragonesas, pravianas y aires montañeses fueron parte de su elenco de canciones que divulgó por media España y América.

Como hemos apreciado el perfil vocal de “El Mochuelo” no era el más idóneo para determinados cantes, los más jondos, que se suelen llamar en la actualidad. Este el caso de la seguriya. En su mayoría grabó el mismo estilo, el de “El viejo” de la Isla, algo normal si tenemos en cuenta que es el cante matriz del que se derivan muchas de las atribuciones asignadas a otros cantaores. El modelo estructural ha derivado a estilos como los de “El Loco Mateo”, Joaquín Lacherna, o “Marrurro” entre otros...

A pesar de ser gustoso este palo para “El Mochuelo”, su inclinación prosaica quedó latente con las estrofas que selló en las viejas placas de pizarra: “Cuando querrá la Virgen/del Mayor dolor/que los cabellos/de la mare de mi alma/se los peine yo”. De las grabaciones analizadas (10) en siete de ellas reproduce esta letra.

En la soleá se decantó por los estilos de “La Andonda”, Ribalta, “El Mellizo”, “Cagancho” y “La Serneta”, es decir se paseó por la geografía cantaora de Cádiz, Jerez y Triana.

Sus fandangos y derivados

Mención honorífica merecen los registros que dejó en su abundante e intensa discografía en cuanto a fandangos y derivados, ya sean granaínas y/o malagueñas, y en la farruca.

Con unas facultades precisas para estos sonos, el fandango se le dio excelentemente bien. Todavía a finales del siglo XIX se conservaban esas cadencias folclorizadas de los cantes, hoy conocidas como abandonadas; el desarrollo musical no queda prescrito con el paso del tiempo, sino que, más bien, observamos que el reducto arcaico es la base primitiva del tres por cuatro implícito en las derivaciones como la malagueña, granaína (que así aparecían tituladas algunas de sus placas, apuntando que antaño se le denominaba así a los cantes abandonados en muchos casos, y de forma genérica) e incluso ,cartageneras y tarantas, en las que asoma un claro vínculo musical con el fandango.

El recorrido de la malagueña en la voz de “El Mochuelo” se acerca a los estilos atribuidos a “La Trini” y a “El Canario”. A pesar de acordarse de “Fosforito El Viejo”, Africa “La Pezeña”, “La Peñaranda”, etc.. su fuerte se basó en las tendencias que afloraban de los cantes de los anteriores. Quizás por aquello de convivir en la época en la que se ganaban la vida otros cantaores con apodos de pequeñas aves, algunos canarios entre la fauna flamenca, a “El Mochuelo” le tocó éste, impuesto por un aficionado que lo escuchó y al preguntar de quién se trataba el compañero le objetó: “éste es no es “El Canario”, este se parece más a un Mochuelo”. Y así quedó. En algunas placas aparece “El Muchuelo”, como mote de Antonio Pozo.

Nuestro hombre, objeto de estudio que sembró una magnífica receta musical que a la postre ha sido una digna referencia para posteriores artistas, se cifra en considerar el precursor más ancestro de la denominada, unos decenios después, “Ópera Flamenca”. Los gustos musicales pasaron por diferentes etapas, y nuestro honrado artista supo aprovechar su talento para buscarse la vida en el mundo artístico.

La fama y popularidad que ya poseía se vio engrandecida cuando se aferró, de nuevo, a su interpretación de cantes folclóricos, y se declinó a engrandecer la farruca. A pesar de no dejar impresionadas muchas placas con este cante, en la España de principios de siglo se le conocía como “El Rey de la Farruca”.

Cantes de nuevo largos y cadenciosos, otra vez apropiados para su cante, son la base de las seis farrucas con las que nos obsequió. Y no es este uno de sus mejores resultados, a tenor de las grabaciones, pero el hecho de incluirlas en sus actuaciones le escalonó hacia los altares del cante de músicas de otras regiones que fueron aflamencándose.

La fama la recogió con los cantes de guajiras y farrucas. Las primeras se pusieron de moda coincidiendo con la terminación de la guerra de Cuba y fueron tema preferente en las grabaciones de principios del siglo XX. Al igual que la farruca, hoy en día es poco cantada si no es para bailar. Después de éste, fue el jerezano Manuel Torre el que imprimió un sello tan personal a la farruca que le llamaban “Manolito “Tranteiro”, por el comienzo de este cante.

La historia no siempre hace justicia, y caen en el olvido artistas que bien merecen una silla aunque sea de enneas, para asentar el pasado que dejaron calibrados miembros del gremio jondo.

A principios de siglo XX y con motivo de una fiesta, Julián Cañedo lo retrata en su obra autobiográfica “*La barba roja*”, en la que aparece cantando una malagueña de “La Trini”, con la guitarra de “Habichuela”, y es presentado como “el mejor cantaor de flamenco”. Entendiéndolo como mera anécdota, cuánta razón sería la de este Cañedo, por incluir al

personaje real en una novela, y por ser llamado así en aquellos años. Algo de verdad habría en todo esto, ¿o no?

Antonio Pozo “El Mochuelo” supo rodearse de los elementos necesarios para obtener el prestigio y la fama que obtuvo. Sus cantes sonaban en los interludios de las sesiones fílmicas que se proyectaban en los cine-teatros. Mérito el del sevillano al ser la primera presencia flamenca en una pantalla, con su cante en algunos cortometrajes rodados por Ricardo Baños. Este le canta a la bailaora “La Macarrona”, y acompañada a la sonanta por la también fémina Adela Cubas.

La obra artística del Mochuelo hay que entenderla como un pliego de narrativa cantaora, expositiva, quizás no la más jonda del cante del mismo nombre, pero que bien nos traslada a los gustos de la época, a la cultura que se ejercía, y al germen que daría lugar al flamenco en todo su ser: patrimonio que no debe caer en el olvido.

La gestión del arte flamenco o el flamenco como industria.

Paco Vargas

Flamencólogo, escritor

Resumen

La industria del flamenco es un negocio que mueve muchos millones de euros y que da trabajo a miles de personas. En este sentido, está por hacer un estudio a nivel institucional que cuantifique y clarifique los aspectos meramente económicos del flamenco. El género flamenco ha ido ganando en consideración social conforme la sociedad ha ido ganando en formación intelectual: una sociedad preparada y sensible al arte es siempre más receptiva que la masa social iletrada o analfabeta. Desde el punto de vista económico, el arte flamenco ha sufrido una transformación que, sin ánimo de exagerar, se puede tildar de revolucionaria: la verdadera dignificación del flamenco comenzó con la llegada de la democracia en España, pero también la sobrevaloración del arte en sí mismo y, sobre todo, de los artistas.

Palabras clave: industria, instituciones, economía, gestión cultural, peñas flamencas, concursos, festivales.

The Management of Flamenco or the Flamenco as an Industry

Abstract

The flamenco industry moves millions of euros and gives work to thousands of people. For this reason a study at national level that would quantify and analyse the economic aspects of flamenco needs to be carried out. Flamenco has become more socially accepted as society has grown up intellectually: an educated society, sensitive to art, will always be more receptive than the illiterate and uneducated masses. From the economic point of view, flamenco art has undergone a transformation, which, without wishing to exaggerate, could be described as revolutionary.

Flamenco only began to gain in prestige and status with the arrival of democracy in Spain, but it was then that its worth also started to be overestimated, and in particular that of some of its artists.

Keywords: industry, institutions, economy, cultural management, flamenco clubs, contests, festivals.

I. Introducción

Encaro el artículo desde una perspectiva múltiple, pues distintos son los temas que hay que tratar a la hora de hablar de algo tan complejo como las relaciones del flamenco con las instituciones que sostienen lo que se debiera llamar, igualándolo con otras músicas, la industria del flamenco. Negocio que mueve muchos millones de euros y que da trabajo a miles de personas. En este sentido, está por hacer un estudio

a nivel institucional que cuantifique y clarifique los aspectos meramente económicos del flamenco.

No es éste un trabajo en ese sentido, ni es nuestra pretensión decir quién está en lo cierto o cuál es la solución de tan difícil problema, sino que a lo largo de estas páginas queremos dejar opinión sobre cuestiones que están en el aire y que es menester discutir.

Los directores de los grandes festivales flamencos de España y del extranjero se asocian para tratar de encauzar de manera común esta forma de mostrar el arte flamenco, que se ha descubierto como la más idónea, por cuanto aúnan espectáculos, concursos, conocimiento, formación y turismo cultural en el marco de una ciudad durante un período que suele transcurrir entre una semana y un mes. Así ocurre en los que se celebran –de formato parecido, pero características distintas– en Londres, Nîmes (Francia), Jerez, Londres, Estados Unidos, Madrid, Barcelona, Córdoba, La Unión, Sevilla, Mont de Marsans (Francia) o Málaga.

Pero ésa es sólo una de la formas de exponer el flamenco, reciente en el tiempo, consecuencia de otras maneras que vienen de lejos –desde los cafés cantantes– y que forman parte del negocio del ocio que es la industria del flamenco: las peñas flamencas, por ejemplo, han ejercido –y todavía lo siguen haciendo, en pequeñas ciudades y pueblos sobre todo– de verdaderos motores económicos del flamenco, pues era –y es– a través de las mismas como se han organizado la gran mayoría de los eventos flamencos de cincuenta años para acá. Al menos en Andalucía. Y de las peñas flamencas se derivan la mayoría de los concursos de arte flamenco y de los festivales veraniegos que se celebran a lo largo del año por toda la geografía española.

De todas esas formas de gestionar el flamenco –tan distintas entre sí– y del papel que juegan las instituciones públicas y privadas tratamos a continuación.

II. El flamenco y las instituciones

Lo de las instituciones públicas y el flamenco es de hace relativamente poco¹. Desde luego, no más de medio siglo si entendemos esta relación de manera continuada y más o menos intensa.

1. Mi relación con la administración cultural andaluza es antigua, casi veinte años, a lo largo de los cuales he colaborado de un modo u otro en calidad de asesor, colaborador, productor, organizador, etc. Y si tuviera que hacer un balance, pues habría de concluir en que éste es positivo dado que las cosas buenas han sido muy superiores a las malas. Amén de los objetivos conseguidos, que siempre fueron los propuestos en un principio, transformados con el tiempo en realidades tangibles que se pudieron disfrutar en su día y que hoy se pueden disfrutar, como sin duda se podrá hacer mañana. Digo esto porque los proyectos en los que estuve inmerso son de características muy distintas: desde la programación de un espectáculo puntual hasta la realización de un ciclo largo de actuaciones, pasando por la producción de obras discográficas o la puesta en marcha de talleres de cante, guitarra, baile o percusión. Sin dejar de mencionar la dirección de cursos dirigidos esencialmente a profesores, alumnos universitarios o aficionados en general.

Recuerdo que fue en los primeros años noventa del siglo de las luces flamencas cuando, desde el Seminario Permanente del Flamenco en la Escuela, tuve el primer contacto con la Administración Pública (Consejería de Educación-CEP de la Costa del Sol) Ahí nació un hermoso proyecto, “El flamenco al cole”, que duró diez años y que sirvió para acercar al profesorado de la Costa del Sol y del Valle del Guadalquivir al flamenco para que sirvieran de correa de transmisión de saberes jondos para sus alumnos y alumnas. Parte de los resultados obtenidos están recogidos en un libro –aún sin publicar– del mismo título donde se recoge teoría y práctica de la enseñanza del flamenco en la escuela.

Aunque es desde la llegada de la democracia cuando las administraciones públicas ejercen un papel decisivo en el fomento del arte flamenco, de tal modo que casi todo lo relativo a la estructura industrial y comercial del mismo ha estado mediatizado de una manera u otra por lo público en detrimento de lo privado. Y en esto ha dado igual que el poder estuviera en manos de la izquierda, el centro o la derecha; aunque es bien cierto que entre los distintos conceptos ideológicos de la cultura –del flamenco– hay sensibles diferencias éticas y estéticas. Si echamos la vista atrás, y nos trasladamos en el tiempo hasta los comienzos del período democrático, recordaremos con meridiana claridad cómo las instituciones públicas apoyaban al arte flamenco –con todas sus variantes y opiniones– de manera decidida y hasta con exceso en algunos casos.

Cuando entonces sucedió el nacimiento de eventos de mucha importancia, como fue el caso de la Bienal de Flamenco de Sevilla (1980), que sigue siendo una cita obligada cada dos años para los flamencos en particular y para los amantes de la música en general, de todo el mundo, y lugar de encuentro y exposición de nuevas propuestas escénicas y musicales flamencas. De tal modo que, sin ánimo de provocar la envidia, ni caer en superfluos chovinismos, hoy, tratando de ser justos y rigurosos, hemos de admitir sin tapujos que existe una linde que señala el antes y el después en la exposición y difusión masiva del arte flamenco. La Bienal de Flamenco de Sevilla es la marca.

Dada mi condición de presidente de la Federación de Peñas Flamencas de Málaga y miembro del Congreso de Arte Flamenco, que fui durante muchos años, no desaproveché la ocasión para imbricar a las distintas administraciones en la organización y patrocinio de actividades y producciones generadas tanto por una como por otra. Así las cosas, conseguí que Enrique Morente asistiera como artista invitado por primera vez a un Congreso de Arte Flamenco –dominado desde siempre por las mentes más conservadoras del mundo flamenco–. Esto ocurrió en el celebrado en Estepona, en 1994, año en el que dirigí mi primera producción discográfica, “Málaga Cantaora. Selección Antológica”, una completa muestra de los cantes malagueños, interpretados por artistas de la tierra. Ahí estuvieron, junto a mí, la Diputación Provincial de Málaga –siendo Diputada de Cultura la actual Consejera Rosa Torres– y Canal Sur Radio.

En 1999, de nuevo con el patrocinio de la Diputación de Málaga, inicié una colección que, con un nombre u otro, siempre persiguió un objetivo claro: rescatar del olvido a viejos cantaores malagueños que habiendo tenido una importancia cierta en el nacimiento y evolución de estilos flamenco, tuvieron “la mala suerte” de ser contemporáneos de las grandes figuras del momento: son los llamados por mí “Los ilustres olvidados”. El primero fue José Joaquín Vargas Soto “El Cojo de Málaga”. Luego, de la mano de un encargo del Ayuntamiento de Mijas, llegaría el libro-disco sobre el cantaor Juan de la Loma. Y un año más tarde, el CD dedicado al cantaor de Benamargosa “Niño de Vélez”, éste con el apoyo de la Consejería de Cultura (Delegación de Málaga). Y con el patrocinio de esta misma institución se grabó el CD dedicado a Sebastián Muñoz “El Pena” y José Muñoz “Pena hijo”, titulado “Viejas Voces Flamencas de Málaga. Los Pena”, última obra, por ahora, de la serie. La idea, en fin, de la colección no es otra que la de traer al flamenco del XXI a parte de los artífices del flamenco del XX que fueron en Málaga, pero que hoy muchos de ellos están casi olvidados.

En cuanto a mi relación con el mundo de las Peñas Flamencas, he de destacar la consolidación de la Federación de Peñas Flamencas de Málaga, de cuya estructura organizativa han salido y se han consolidado proyectos tan hermosos cuales son: los Circuitos “Artistas de Málaga”, los Encuentros de Peñas Flamencas, el Encuentro Internacional de Peñas Flamencas, los talleres de cante, guitarra, baile y percusión, el circuito “El flamenco es cosa de jóvenes”, las producciones discográficas y literarias de las distintas Peñas Flamencas que pertenecen a la Federación, etc. Amén de nuestra activa participación en la Confederación Andaluza de Peñas Flamencas.

Mi pertenencia durante muchos años a la organización del Congreso de Arte Flamenco –que ha ido cambiando de nombre en el transcurso de su larga vida– me llevó a luchar hasta el cansancio por conseguir que el citado evento tuviera una seriedad y un prestigio nacional e internacional que lo convirtiera en un referente intelectual para las instituciones públicas, que siempre aportaron la parte económica más importante para su realización. Algo se consiguió, aunque a fuer de sinceros he de admitir, no sin cierta pena, que hoy por hoy los Congresos de Arte Flamenco no pasan de ser un reunión de amiguetes que semejan más una excursión de jubilados que un encuentro de estudiosos del arte flamenco.

También de aquel tiempo (1984) es la Cumbre Flamenca de Madrid (Festival Caja Madrid), en el teatro “Alcalá Palace”, que en la actualidad se sigue celebrando aunque en escenario distinto, el teatro “Albéniz”, pero sigue siendo patrocinado por la misma entidad financiera. Ambas celebraciones y otras que quisiéramos nombrar, quizá de importancia menor, cual es el caso del Festival de Lo Ferro (Murcia), que se inició en 1980 y aún sigue celebrándose durante la última semana de agosto, nacieron con el apoyo tácito de instituciones públicas y privadas –más de las primeras que de las segundas, dicho sea de paso y en honor a la verdad—. Y mientras el celebrado apoyo fue un hecho, el evento en cuestión continuó, con peor o mejor suerte, su andadura; pero cuando el dinero público dejó de manar los flamencos no hemos sabido encontrar otras vías.

En este sentido, el caso de la Confederación Andaluza de Peñas Flamencas –organizadora, entre otros eventos, del Concurso de Cante Flamenco del que nos ocuparemos luego— es paradigmático por cuanto viene a corroborar lo escrito. Ésta, nacida gracias al empeño de algunos hombres, hoy desaparecidos o alejados del flamenco casi todos, entre los que hemos de nombrar a Paco Vallecillos como gran mentor, se pensó para que fuera la locomotora que tirara del tren cultural y económico que todos veían en el flamenco. Algo que no se consiguió como veremos después.

III. Hacia un cierto dirigismo cultural

No cabe duda, la fuerza de los hechos se impone, de que el arte flamenco, desde un punto de vista social y económico, se encuentra en un momento que, comparado con el de treinta años atrás, se puede calificar de bueno –o muy bueno—. Otra cosa es si nos referimos a lo artístico exclusivamente ¿Será verdad aquello que sostienen los viejos artistas de que para cantar bien hay que pasar fatigas?

El género flamenco ha ido ganando en consideración social conforme la sociedad ha ido ganando en formación intelectual: una sociedad preparada y sensible al arte es siempre más receptiva que la masa social iletrada o analfabeta.

Consecuencia de lo anterior es el cambio que se está produciendo con respecto al público asistente a estos espectáculos: los grandes festivales se nutren esencialmente de un público joven que no es ‘aficionado’ en el sentido clásico del concepto flamenco, sino amante de la música en general; de tal modo, que hoy asisten a un concierto de “Duquende”, “Capullo” de Jerez o Enrique Morente y mañana los vemos escuchando a un grupo de pop, rock, jazz o blues. O en un concierto de música clásica. Sin embargo, raramente los veremos en los festivales veraniegos de Andalucía o en las peñas flamencas que suelen organizarlos.

Justamente al contrario se da el fenómeno entre los aficionados clásicos: éstos no suelen asistir a teatros o salas parecidas donde actúan los artistas de nombre, independientemente de su estética flamenca, seguramente porque se sienten más cómodos en la peña flamenca o en la taberna, el colmao o el tablao, donde es posible la conversación y el vino, sin que esto suponga una falta de respeto, sino que es producto de una tradición, tan hondamente enraizada, que es muy difícil de cambiar.

En el aspecto económico, el arte flamenco ha sufrido una transformación que, sin ánimo

de exagerar, se puede tildar de revolucionaria: la verdadera dignificación del flamenco comenzó con la llegada de la democracia en España, pero también la sobrevaloración del arte en sí mismo y, sobre todo, de los artistas.

Hoy no se mueve nada en el flamenco sin que por medio encontremos al político de turno o al cargo de confianza, nombrado por él. La iniciativa privada está perdiendo la batalla en favor de lo público, entre otras razones porque en el comedero de las instituciones el flamenco ha encontrado un lugar cómodo bajo el paraguas millonario de la hacienda pública.

Esta forma de dirigismo cultural ha propiciado una pléyade de “artistas funcionarios” casi siempre adeptos al poder, que sometidos a la prueba del algodón de su poder de convocatoria, no pasarían la primera criba. No todos, es evidente, pero la verdad objetiva – tomemos como ejemplo no limitativo la segunda edición del festival “Málaga en Flamenco” donde artistas de talla y fama no lograron llenar espacios donde apenas si cabían quinientas personas, aunque es cierto que la organización del citado evento fue nefasta en este sentido— es que son muy pocos los que justifican sus elevados cachés, que se suelen escribir con muchos ceros, cuando su poder de atracción como espectáculo es tan escaso que con las entradas vendidas no habría ni para cubrir los gastos de sonido y cartelería.

Pero esto, al parecer, no importa a los gestores del dinero público. Nada extraño, por otra parte, pues sabemos que la rentabilidad política importa más que la rentabilidad cultural. Y entre tanto, la iniciativa privada, que es la que debiera llevar las riendas de la industria del espectáculo—y el flamenco lo es—, como suele ocurrir en cualquier actividad de tipo empresarial, ve como sus propuestas son rechazadas una y otra vez a favor de la gestión pública dirigida desde las altas esferas del poder, sea cual sea su ideología o condición.

IV. Las peñas flamencas

Las peñas flamencas, que fueron en sus inicios una alternativa al ‘reservao’ de las ventas, en un afán loable de despojar al flamenco de toda connotación peyorativa, fueron después lugar de encuentro con un papel social importante que prestigiaba a quien pertenecía a ellas. Muchas han sido y son verdaderas instituciones del pueblo o ciudad donde se encuentran. Otras suponen el sitio común donde reunirse con los amigos. Pero todas han contribuido y contribuyen a mantener viva la llama del flamenco.

Desde que Manuel Salamanca, aquel platero tan flamenco fundara, en 1949, junto a un grupo de amigos la Peña “La Platería” en su taller de la calle San Matías, frontera casi del Realejo, uno de los barrios más flamencos de Granada, ha llovido mucho y por lo tanto ya nada es como era, para bien o para mal. Pero sea como fuere, esa lluvia jonda ha ido regando un campo abonado para que las peñas flamencas fueran naciendo y creciendo hermosas, bajo cuya sombra acogieron a todo aquél que tenía que decir o aportar algo para mejora y engrandecimiento del arte flamenco.

Desde entonces las peñas flamencas han crecido vertiginosamente, tanto en cantidad como en calidad. De tal forma, y a pesar de los defectos que se le quieran encontrar, que esta

última época del arte flamenco contada a partir del Primer Concurso de Cante Jondo de Córdoba (1956) –así se llamó en sus principios–, debiera ser denominada, por encima de otras connotaciones, como la “Época de las Peñas Flamencas”.

En torno a las peñas flamencas es donde nacieron excelentes ideas y propuestas. Recordemos, por ejemplo, que el Primer Congreso Nacional de Organizadores de Concursos y Festivales Flamencos –hoy Congreso de Arte Flamenco– es organizado, en 1969, por la peña “Juan Breva” de Málaga, que revistas como “Bandolá” (peña “Juan Breva”), “Flamenco” (Tertulia Flamenca de Ceuta), “Sevilla Flamenca” (Federación Provincial de Peñas Flamencas), revista “El Olivo” (peña “El Olivo del Cante” de Villanueva de la Reina), por citar sólo algunas, nacen de la iniciativa y el esfuerzo de los hombres y las mujeres que entienden las peñas flamencas como verdaderos templos, donde el cante, el baile y el toque son vividos como una auténtica religión a cuya ceremonia acuden con fervor los buenos aficionados.

Todo este trabajo quedaba, sin embargo, un tanto desconocido y falto de coordinación, por lo que se hacía necesaria otra organización que, agrupando a todas las peñas flamencas, canalizara los esfuerzos y reivindicara para ellas el papel de principal sostén del arte flamenco.

Sólo de esta forma las Administraciones Públicas podían tener en cuenta a un colectivo numerosísimo que, con su diario quehacer, contribuía al mantenimiento y difusión de una parte esencial de la cultura andaluza.

Así lo entendieron en Sevilla donde, erigiéndose en vanguardia del asociacionismo peñístico, crearon la primera federación en el año 1977. Después, tras no pocas reuniones y discusiones, se fueron creando el resto de las ocho federaciones provinciales, cuyos representantes, reunidos en la ciudad de Antequera el día 30 de marzo de 1985, constituyeron la Confederación Andaluza de Peñas Flamencas.

Hoy, el mundo de las peñas, agrupado en torno a la Confederación, goza de una mala salud de hierro. Y del trabajo de sus miembros hablan por sí solos los resultados obtenidos a lo largo de estos años: circuitos, intercambios, encuentros, publicaciones de libros y discos, concursos, participación activa en la organización de congresos y otros eventos flamencos, etc. Amén de servir de nexo entre todas las peñas flamencas y de interlocutor válido ante las administraciones públicas, que no acaban de entender el papel fundamental que las peñas flamencas desempeñan en el entramado cultural andaluz.

Desde hace años y desde determinadas instancias se está cuestionando dicho papel, olvidando no sólo el inmenso trabajo realizado sino el que se está realizando en la actualidad. Claro que, este cuestionamiento no viene de aquellos que conocen las peñas flamencas desde dentro y saben la labor callada y altruista de sus mujeres y hombres. Viene de aquellos otros, que movidos por intereses espurios, alimentan la opinión trasnochada de que en las peñas flamencas tan sólo podemos encontrar catetos y bebedores crónicos, cavernícolas, gentes alejadas, por tanto, de las nuevas corrientes flamencas.

Pero lo cierto es que las peñas flamencas han sido y son organismos imprescindibles en el entramado flamenco de antes y de ahora. Su papel en la sociedad que las acoge las hace

ser lugares de encuentro y de comunicación, tan importantes hoy en esta sociedad de las prisas y el desprecio de los valores como el de la amistad y la solidaridad. Como no se puede negar tampoco su papel de escuelas de cuyas aulas han salido no pocos artistas que hoy son y están.

Las casi trescientas peñas flamencas que pertenecen a las ocho Federaciones provinciales, agrupadas a su vez en la Confederación Andaluza de Peñas Flamencas, llevan años realizando una labor que ha dado muchos y buenos frutos ¿Quién organiza sino la mayoría de los festivales veraniegos, la práctica totalidad de los concursos, los ciclos flamencos, los congresos de arte flamenco, los encuentros de peñas flamencas, los talleres de cante, toque o baile...? ¿Quién da trabajo a los artistas cuando llega el duro invierno? ¿De dónde han salido muchas de las producciones discográficas y/o bibliográficas? ¿De dónde salieron las principales revistas especializadas, ya mencionadas, que fueron y que son?

Refresquemos la memoria—a veces tan débil entre los flamencos—y comprobaremos que detrás de cada pregunta, directa o indirectamente, hay siempre una peña flamenca, una federación, o la propia confederación. Es decir, las mujeres y hombres que forman parte de ellas, porque siempre han creído y siguen creyendo que se podía y se puede realizar una labor en pro del arte flamenco imprescindible e impagable, aunque no siempre justamente reconocida cuando no claramente despreciada por parte de las instituciones públicas y privadas.

De las peñas flamencas, en colaboración con entidades públicas o privadas, surgieron las semanas de estudios flamencos —de las que es pionera la peña “Juan Breva”—, los ciclos de conferencias, las jornadas flamencas, los circuitos, etc., en un intento de llevar hasta los socios menos leídos la teoría del arte flamenco. Todas estas actividades, con sus defectos y sus virtudes, han contribuido al enriquecimiento del propio flamenco y a dotar de cierto toque intelectual a los flamencos, algo que nunca está de más.

El “Primer Circuito de los Cantes Autóctonos” —que no se ha vuelto a repetir, pero que dejó un libro-disco imprescindible como herencia²— es, en este sentido, un ejemplo a seguir en tanto en cuanto demostró cómo las peñas bien organizadas son capaces de conjugar la didáctica con la diversión, gastando poco y obteniendo unos resultados que se podrían calificar de buenos.

No debemos pasar por alto el intento por parte de la administración de llevar el flamenco a la escuela. Pero no podemos olvidar tampoco que esa reivindicación nace en las peñas flamencas, cuyo presidente es algún profesional de la enseñanza, o algunos de sus socios trabajan en ella. La labor de peñas flamencas como la de “Pepe Montaraz”, en Lebrija, “El Cabrerillo”, en Linares, la de Estepona, la “Unión del Cante”, en Mijas, la de “Sierra Blanca”, en Marbella, la de “Tobalo”, en Ronda, o “La Platería”, en Granada, por citar sólo algunas, es digna de elogio y merece el agradecimiento de todos.

2. La caja contiene un libro, “I Circuito Andalúz de los Cantes Autóctonos”, que recoge ocho conferencias sobre los cantes de cada una de las provincias andaluzas, y un doble CD, “Del Andévalo hasta Gata. Por los caminos del cante”, que ofrece una muestra de los citados cantes realizada por cantaores y guitarristas de cada provincia. Fue editado por la Confederación Andaluza de Peñas Flamencas, con el patrocinio de la Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía, en 1997.

Incluso hoy, los “Cursos de Iniciación al Flamenco en la Escuela”, que organizan los Centros de Profesores de diferentes comarcas andaluzas, tienen en la mayoría de los casos como colaborador principal, que ofrece sus instalaciones y su infraestructura, a la peña flamenca del lugar donde se realizan.

No todo está hecho, es obvio. Como también está claro que aquellos temores iniciales de algunos, que vieron en la Confederación un ente burocratizador y dirigista, castrador de ideas y libertades, están disipados. El machadiano verso “Se hace camino al andar” debe ser, más que nunca, el lema de todas las peñas flamencas que, ayer como hoy –adaptadas a los nuevos tiempos–, tienen la imprescindible misión de continuar siendo un baluarte invencible en la defensa y conservación del arte flamenco.

Sin embargo, los tiempos cambian y las peñas flamencas no pueden estar de espaldas al tiempo que les toca vivir. Hoy las peñas están viejas: la edad media de sus socios ronda entre los cincuenta y sesenta años y la juventud brilla por su ausencia.

Una de dos: o damos entrada a los más jóvenes, haciendo más abiertas, participativas y atractivas nuestras peñas, o éstas corren el serio peligro de morir por envejecimiento de su masa social. Así mismo, se ha de cambiar la tendencia endogámica de las peñas flamencas. Algunas son verdaderos cenáculos donde sólo un escogido grupo tiene acceso. De esta forma viven de espaldas a la sociedad que las acoge y en la cual están inmersas.

Las peñas flamencas, hoy más que nunca, tienen que ser centros culturales de la localidad donde se encuentren. Su incardinación en la sociedad de la que forman parte debe ser total. Deberían estar abiertas a otros colectivos sociales y culturales para, de esta manera, no caer en un aislamiento que perpetúe los ancestrales tópicos que en nada las beneficia. Las peñas flamencas, con las condiciones precisas, han de ser lugares donde, a falta de otros, se exponga la cultura, toda la cultura, sea ésta o no flamenca.

De esta manera, y sólo así, se establecerá una enriquecedora relación entre los flamencos y los que todavía no lo son que nos llevará a dos consecuciones efectivas: acercar al flamenco personas sensibles al hecho artístico que por desconocimiento o reparo nunca estuvieron próximas a él; y dos: cultivar a los flamencos en otras manifestaciones culturales, que siempre viene bien.

En el aspecto económico, un informe, realizado hace años por la Confederación Andaluza de Peñas Flamencas³, sobre cuantificación de gastos de funcionamiento de 186 peñas, que entonces estaban asociadas, nos revela que el total estimado de dichos gastos ascendía a casi trescientos millones (de las antiguas pesetas) durante un año. Lo cual nos da una idea del volumen de negocio que generan; aunque hoy, esa cifra, habría que elevarla considerablemente puesto que el número de éstas es notablemente mayor y todo es más caro: los cachés de los artistas, por ejemplo, han sufrido una variación al alza de más del cien por cien en algunos casos.

Por eso se hace necesaria una renovación, también en lo económico, que busque canales propios de financiación, o que la administración de los que ya existen se haga de una manera más racional. Tres posibles vías de financiación aparecen para sufragar estos gastos: la masa social de las propias peñas, las administraciones públicas y las entidades privadas.

3. Archivos de la Confederación Andaluza de Peñas Flamencas.

Los miembros de una peña no acabamos de convencernos de que el flamenco cuesta dinero y que solamente con nuestro esfuerzo económico se puede mantener una institución de este tipo, tanto más si pretendemos mantenerla autónoma y libre de cualquier injerencia sea ésta del tipo que sea.

Desde las peñas flamencas nos quejamos continuamente del poco caso que las distintas administraciones públicas hacen al arte flamenco; pero en honor a la verdad esto no es del todo cierto. Es cierto, sin embargo, que al dinero gastado no se le saca la rentabilidad precisa por falta de coordinación, unas veces, o porque no existe un asesoramiento riguroso, otras; aunque si sumáramos las cantidades que aportan Ayuntamientos, Diputaciones, Consejería de Cultura, Ministerio, etc. obtendríamos una cifra que distribuida racionalmente, a través de instituciones esencialmente flamencas como la Confederación Andaluza de Peñas Flamencas y sus ocho Federaciones, se conseguirían unos resultados sensiblemente mejores, tanto en cantidad como en calidad.

En una sociedad de economía libre de mercado, lo privado tiene una importancia capital en todos los órdenes de la vida. El arte flamenco no puede vivir de espaldas a esta realidad y, lo mismo que otras artes, debe buscar apoyos económicos en entidades y empresas privadas que, sensibles a las artes en general, dedican parte de sus presupuestos a la subvención de eventos culturales. En este sentido, existen precedentes, de los que nos debíamos sentir deudores, como son los de Coca-Cola (Semanas de Estudios Flamencos), Cruz Campo (Compás del Cante), la Caja de Ahorros de Jerez (Edición de colecciones discográficas), la Caja San Fernando –ahora Cajasol– (Ciclos “Conocer el Flamenco” y “Jueves Flamencos”), la Fundación Banesto (Patrocinio de espectáculos, como “La Fragua del Tío Juane”), Cajasur (Edición de libros y discos y subvención de eventos flamencos), Caja Granada (Subvención de eventos flamencos), Unicaja (Colaboración en actividades flamencas), La Caixa (“Los jueves de la Caixa” en Málaga), Caja Ávila (Ciclos Flamencos), Caja Madrid (que tiene su propio festival), la CAM (“Cumbre Flamenca” de Murcia), BBK (Ciclos de conferencias), etc.. Es éste un camino aún por recorrer, que las peñas flamencas apenas si han iniciado.

Hasta aquí el análisis, no exhaustivo aunque sí orientador, del mundo de las peñas flamencas en Andalucía que no persigue otro objetivo sino el de conocer mejor un colectivo trabajador, altruista y solidario, sin el cual el arte flamenco no estaría a la altura que encuentra.

V. Los concursos

Primero fue Granada. Un buen propósito, no exento de encanto ni de ingenuidad, que se quedó más en la forma que en el fondo, pues casi ninguno de los objetivos perseguidos se lograron. Entre otras razones porque ni el “cante primitivo andaluz” estaba en trance de desaparecer ni los concursantes estuvieron a la altura, si bien se descubrió una nueva voz –la de Manuel Ortega Juárez “El Niño de Caracol”, que hubiera sido lo que fue con o sin concurso– y se recuperó la voz de un viejo –la de Diego Bermúdez Cala “El Tenazas de Morón”, que nos enseñó cantes y estilos desde entonces dados por buenos–, que tras el concurso siguió siendo lo que era: un cantaor que hasta entonces había pasado sin pena ni gloria.

Después fue Córdoba –entre aquél y éste hubo otros, alguno de la importancia del que le otorgó la “Llave de Oro del Cante” a Manuel Jiménez Martínez de Pinillo, “Manuel Vallejo”.

En él, en la edición de 1962, también se concedió otra “Llave de Oro del Cante”, esta vez al Ilustrísimo Señor Don Antonio Cruz García, Antonio Mairena.

El Concurso Nacional de Arte Flamenco de Córdoba diseñado en sus inicios –año 1956– a imagen y semejanza, en lo formal y en lo ideológico, del ideado por Manuel de Falla en Granada en 1922, es hoy por hoy uno de los “flamencómetros” –en expresión que tomo prestada del recordado amigo Rafael Morales– que debieran servirnos de guía de calidad del arte flamenco actual. Por él han pasado la práctica totalidad de los que han sido y siguen siendo artistas del cante, de la guitarra o del baile.

Perdura en el tiempo y aún sigue siendo cita obligada cada tres años, aunque, todo hay que decirlo, ya no con la entidad ni con la intensidad de antaño, quizá porque su capacidad de proyección ha disminuido y también porque los artistas jóvenes –que debieran ser sus potenciales concursantes–, con buen criterio, prefieren la preparación y el trabajo diario como método ideal para su entrada en el *Parnaso* flamenco.

A pesar de todo, nos llama agradablemente la atención el hecho de que en sus últimas ediciones se haya apostado por los jóvenes y por las propuestas artísticas flamencas menos conservadoras y más arriesgadas. Si bien es cierto, que en su última edición la calidad ha bajado notablemente si nos atenemos a los resultados finales.

Probablemente porque el arte flamenco, como cualquier arte, está sujetos a ciclos y en éste no haya más cera que la que arde. Quizá porque los potenciales concursantes no vean en él la plataforma de lanzamiento que fue en otros tiempos. Tal vez porque haya que someterlo a una profunda revisión. Doctores tiene el flamenco.

El Festival Internacional del Cante de las Minas de La Unión, año tras año marca la pauta. Y, siendo de características distintas al de Córdoba, le ocurre, sin embargo, algo parecido pues similares, en cantidad y en calidad, son los artistas que concurren en el apartado competitivo. Si bien, su entronque socio-cultural y el triunfo en sus últimas ediciones de artistas como Mayte Martín, Miguel Poveda, Javier Latorre, Paco Javier Jimeno, Daniel Casares, Manuel Cuevas, María Ángeles Gabaldón, Antonio Rey, Fuensanta “La Moneta”, Miguel de Tena o Juan Pinilla han supuesto un relanzamiento del certamen.

Este hecho, unido a la gran oferta flamenca tanto por el nivel de los espectáculos como por sus muchas y variadas actividades paralelas, ha procurado el afianzamiento definitivo de este festival que, cumplidos los cincuenta años, encara el siglo XXI renovado y más vigoroso que nunca.

El Concurso de Cante Flamenco de la Confederación Andaluza de Peñas Flamencas, que hasta ahora sólo ha celebrado cuatro ediciones, nació con dos objetivos esenciales: llevar actos a sus peñas y apoyar a los cantaores y a las cantaoras de Andalucía, apostando desde el principio por los nuevos valores. De sus cuatro ganadores, tres han cumplido este último objetivo: Luís Heredia, “El Polaco”; “Joselete” de Linares y Bonela (hijo) son ya profesionales consolidados y reclamados por la afición de toda España.

Todos los demás –los concursos/despensa– están pensados casi exclusivamente para llenar

de actos las peñas flamencas a lo largo de tres o cuatro meses. Pero ninguno ha servido como rampa de lanzamiento al cantaor o cantaora que lo ha ganado. Todos, sin duda, han significado un alivio económico para un grupo de cantaoras y cantaores —los injustamente llamados “profesionales de los concursos”—, que de otra manera no hubieran tenido la oportunidad de obtener. De estos concursos —muchos y variados— poco se puede decir que tenga un significado distinto a la palabra monotonía.

¿Para qué sirven? ¿Qué objetivos persiguen? Desde un punto de vista artístico, para nada; aunque parece obvio que cumplen un papel y deben seguir teniendo su lugar en el calendario flamenco.

De todos ellos, empero, se podría salvar “El Yunque Flamenco”, que organiza la Federación de Entidades Culturales Andaluzas en Cataluña (FECAC); pero para que esa salvación llegue, el bien organizado certamen de los andaluces en Cataluña debe someterse a una profunda renovación que vaya desde la revisión de sus objetivos hasta la decidida apuesta por la juventud. Algo parecido ocurre con el “Concurso Nacional de Tarantas” de Linares, que, pese a ser uno de los más antiguos (1963) no acaba de encontrar su norte definitivo.

Hoy, casi todos, faltos de contenido y de ilusión, necesitan de una renovada concepción que las peñas flamencas, sus principales organizadoras, en su natural adaptación a los nuevos tiempos, deben hacer suya. Pero, con ese nombre o con otro, no deben desaparecer, pues al tiempo que aportan cante, baile y toque asequible económicamente —y de calidad, a veces—, sirven de escenario a los artistas para coger tablas y aprender a sentarse en la silla. Porque lo cierto es que los ganadores, en su mayoría, acaban siendo un nombre más que añadir a la nómina de cantaores y cantaoras que poco a poco se van diluyendo en las aguas flamencas sin dejar una huella indeleble que nos conduzca al placer del espíritu.

Los concursos son otra forma de gestión del flamenco, pues a través de ellos se mueven ingentes cantidades de dinero que sale mayormente de las arcas públicas, aunque es cierto que las empresas privadas suelen ser más receptivas a las peticiones de ayuda que si se trata de otro tipo de evento. La razón puede estar en que al dinero donado se le saca más rentabilidad social y publicitaria, dado que suelen patrocinar premios completos que acaban siendo asociados al nombre del mecenas; mientras que en el patrocinio de otro evento —un festival, por ejemplo— la empresa en cuestión es un nombre más entre los muchos que aparecen en la faldilla del cartel.

A modo de ejemplo, orientación, y restringiendo el dato a la provincia de Málaga, entre la veintena de concursos que tienen lugar a lo largo del año —todos ellos organizados por peñas flamencas, excepto uno que está organizado por el ayuntamiento de la localidad⁴— gestionan una cantidad de dinero que sobrepasa con creces los trescientos mil euros (cincuenta millones

4. Se trata del Concurso de cante flamenco de Frigiliana, pueblo de la Axarquía malagueña. Del resto, cito sólo los que llevan celebrándose al menos diez años consecutivos: Concurso de cante, guitarra y baile “Aniya la Gitana” (Ronda), Concurso de cante y baile “Estepona cantaora”, Concurso de saetas “Sierra Blanca” (Marbella), Concurso de cante flamenco “La Churruca” (Ojén), Concurso de arte flamenco “Villa de Mijas”, Concurso de cante flamenco de Torremolinos, Concurso de cante, guitarra, baile y letras flamencas “Mirando a la Torre” (Alhaurín de la Torre), Concurso de cante flamenco para jóvenes de Campanillas, Concurso de saetas de Málaga, Concurso de cante flamenco Puerta Blanca, Concurso de cante flamenco de Nerja.

de las añoradas pesetas) de los cuales, un ochenta por ciento va a parar a los bolsillo de los ganadores y artistas invitados, mientras que el resto se distribuye en sufragar los gastos de publicidad y difusión, sonido, decorados, jurados, presentación, etc.

Si el dato lo hiciéramos extensivo a toda Andalucía, la cantidad habría que multiplicarla por cinco. Y si saliéramos de sus fronteras recorriendo España, el total sería una cantidad notablemente mayor, que nos abstenemos de dar por no disponer de datos fiables, aunque no sean difíciles de calcular. Datos de los que excluimos los dos grandes concursos –Córdoba y La Unión– por tener unas características propias que los diferencia de los demás que se celebran por toda España.

VI. Los festivales flamencos de verano

Hace aproximadamente cincuenta años que se inventó una forma diferente de exponer el flamenco, que hasta entonces sólo se podía disfrutar en los teatros, cines, plazas de toros, plaza de cualquier pueblo, almacén habilitado para el caso, etc.: los festivales de verano.

Este tipo de espectáculos nació, como consecuencia de la imposibilidad de ofrecer el “nuevo flamenco” que estaba surgiendo, en contraposición a los ramplones espectáculos cuajados de “niños” y “niñas”, en los mismos escenarios donde se ofrecían éstos. Y, además, para dejar claro que la época neoclásica venía con una estética nueva que habría de distinguirse de la anterior hasta en la forma de ofrecer el cante, el toque y el baile.

De este modo surgieron festivales, hoy emblemáticos, en Utrera, Lebrija, Puente Genil, Ronda, Pegalajar, Los Ogíjares, Casabermeja, Alhaurín de la Torre, Ojén, Jerez, Granada, Córdoba, Sevilla, Almería...

Toda la geografía andaluza llenó sus noches veraniegas de flamenco, de caracoles, de gazpacho, de vino, de gente ávida de lo anterior, de artistas de una gran categoría, de otros que pasaron sin pena ni gloria, de trabajo para aquellos que no lo tenían, de un nuevo público, de una estética nueva definida y determinada por el “cante gitano-andaluz”, de las formas más conservadoras sin cuartel para los “enemigos” de la “pureza”; en fin, de todo eso que genéricamente llamamos arte flamenco.

Pero como ocurre con todas las cosas del universo, nada es eterno sino efímero, cambiante, distinto según el cristal con qué se mira. De tal modo, que hoy los festivales flamencos poco o nada tienen que ver con sus padres, aunque queden hijos que se empeñen en perpetuar lo inaguantable y en molestar al personal que año tras año vuelve al recinto donde el flamenco lo convoca. Así ocurre en algunos todavía, donde los carteles rondan siempre la decena de artistas, para solaz del encargado del bar y disgusto de los verdaderos aficionados que se acercan, a pesar de todo, a sus recintos.

En el transcurso de los últimos cinco años se vienen celebrando en Andalucía una media superior a doscientos festivales flamencos, según datos recogidos por Silvia Calado Olivo⁵ en la Sociedad General de Autores de España (SGAE), que generan unos ingresos aproximados

5. Autora del estudio económico titulado “El negocio del quejío”, que ha sido publicado con el nombre de “El negocio del flamenco” por la editorial sevillana Signatura Ediciones en 2007.

de tres millones de euros y suponen casi el 7,4 por ciento de los festivales de música, lo cual nos da una idea de la importancia económica de estos eventos, organizados por peñas flamencas y ayuntamientos, cuya duración es de una noche—raramente encontramos algunos que extienden la celebración a más de dos días— y que se suelen celebrar mayoritariamente durante los meses de verano.

Su sustento económico proviene principalmente de alguna institución pública y en ellos no se busca la rentabilidad económica, por lo que no es de extrañar que una mayoría aplique la política del gratis total o la de precios populares. De esta manera se asegura el lleno y se acerca el flamenco a las personas cuyo poder adquisitivo es bajo. Este fenómeno se da con frecuencia en los pueblos y pequeñas ciudades.

Un festival flamenco debiera no pasar, como cualquier espectáculo sea del tipo que sea, de las tres horas más o menos. Debiera comenzar, como ocurre en cualquier espectáculo, a la hora anunciada más o menos. El bar debiera no existir y si está que sea fuera del recinto. Media docena de artistas me parece un número suficiente para colmar los gustos y las apetencias de la afición, siempre que éstos no se repitan y se atengan a una estructura de espectáculo previamente diseñada por la organización. El sonido, las luces, la publicidad, los camerinos, la atención a los artistas, el tratamiento en los medios de comunicación, la presentación sobre la base del conocimiento y la capacidad didáctica de quien la ejerza, etc. deben ser parte esencial del festival para que el resultado de éste sea feliz y enriquecedor. Con las características que acabo de apuntar encontramos no muchos festivales, pero los hay cada vez más, sobre todo aquellos que se han recuperado o que han nacido hace unos pocos años. Pero hacia esta estructura debieran encaminarse todos. De los artistas, que no deben permitir abusos, de los organizadores, que deben asesorarse de los profesionales y de quien sabe de esto, del público que debe rechazar lo que no le guste, y de las instituciones, que deben apoyar a los que presenten proyectos serios e imaginativos, depende que los festivales sean espectáculos dignos, divertidos, baratos, enriquecedores, atractivos y garantes del buen flamenco.

VII. Los festivales flamencos en el mundo

El título lo tomo prestado del nombre que se le dio a las jornadas técnicas celebradas en Jerez entre el 5 y el 7 de marzo de 2007, dentro del “XI Festival de Jerez”⁶. Fue un primer intento de coordinar las ideas y los esfuerzos de quienes organizan los grandes eventos flamencos de la actualidad, que ha tenido continuidad con la creación de una asociación que agrupa a los grandes festivales del mundo.

En aquel primer encuentro se propusieron como objetivos principales, entre otros, los siguientes:

6. Resultado de aquellas jornadas es el libro “Ritos, rotos y retos”, editado por la Consejería de Cultura (Área de de Publicaciones de la Agencia Andaluza para el Desarrollo del Flamenco) en 2008 y presentado en el XII Festival de Jerez, en el que se recogen las intervenciones de las personas que participaron en dichas jornadas.

- Hacer un recorrido panorámico y analítico por los festivales de flamenco en el mundo por su perfil como promotores y difusores del arte flamenco, sus problemáticas y sus retos.
- Su contribución a la proyección exterior de las ciudades y su importancia como factor de desarrollo económico vinculado al turismo cultural.
- Debatir cuestiones de interés general que afecten a la producción y difusión del flamenco.
- Conocer y evaluar estrategias de creación y captación de nuevos públicos surgidas en el marco de los festivales flamencos.
- Conocer y evaluar experiencias concretas, así como promover acciones tendentes a propiciar e incentivar una mayor presencia del patrocinio y el mecenazgo en la financiación de la actividad flamenca.

Como se ve, los objetivos que se persiguen son los que de una u otra manera estamos tratando a lo largo de estas páginas; porque todos al fin estamos de acuerdo: el flamenco es una industria y como tal hay que tratarlo desde el punto de vista económico. Algo que ya apuntaba Manuel Herrera Rodas, siendo director de la “Bienal de Flamenco de Sevilla”⁷: (...) “Zarandear a la sociedad y, con ella, a las instituciones públicas para que todos juntos nos diéramos cuenta de que luchar por el flamenco es una tarea colectiva, no un trabajo individual de un llanero solitario. Hemos intentado no sólo contar con instituciones que tienen la obligación de cooperar en este fin, como las consejerías de Cultura y Turismo de la Junta de Andalucía, sino también adentrarnos en todos los ayuntamientos y diputaciones andaluces para que dentro de esta feria tuvieran cabida y fueran promocionadas las artesanías relacionadas con el flamenco que el mundo de la globalización considera economía sumergida. Y así hemos conseguido que zapateros especializados en hacer zapatos para bailarines, diseñadores y creadores de ropa de baile, fabricantes de cejillas, productores de peinetas o luthiers se codeen con promotores y programadores artísticos del género flamenco o empresas de representación y management. Con todos ellos, presentamos un gran paquete diverso, variado y plural que va a dar muestra de la evolución permanente y positiva que, desde el punto de vista económico, está moviendo el mundo del flamenco. (...) “Y también debería ser un primer paso para crear la gran industria discográfica andaluza. Tenemos que avanzar uniendo intereses, pues Andalucía necesita liderar el negocio del disco y del vídeo flamenco. Para ello hace falta no sólo una unión importante de los empresarios, sino también el apoyo de todas las instancias implicadas en la promoción de la región. Si no, corremos el riesgo de que intereses comerciales de grupo o mediáticos sean los que dirijan el futuro del flamenco. Ya se están empezando a dar los primeros pasos para tratar al flamenco con las mismas características comerciales y de promoción que se usan con las otras músicas. Es inconcebible que en el siglo XXI todavía estemos soñando con cuevas y corrales de vecinos que son lugares sólo para tener en la memoria, pero nunca para idealizarlos como el marco adecuado donde actualmente debe desarrollarse este arte. El flamenco tiene que desarrollarse en los mejores escenarios del mundo y divulgarse mediante los más sofisticados

7. De la entrevista a Manuel Herrera Rodas con motivo de la I Feria Mundial del Flamenco (Sevilla 2001) hecha por Silvia Calado para Flamenco World.

medios de comunicación de que dispongamos. Y eso es cuestión de profesionalización. Es un concepto de mercado”.

Y añade Herrera Rodas: “No sé si la causa es que todavía falta conciencia del valor que puede tener el flamenco como recurso económico o que no hemos sabido motivar suficientemente al capital para que invierta en flamenco. Ni empresas importantes andaluzas ni el capital de ahorro de la región han dado ninguna respuesta contundente a la Bienal, incluso incorporándose como parte de la organización mediante la constitución de una gran empresa mixta institucional y privada.”

Nos quedamos con las reflexiones del ex director de la Bienal, acertadas y premonitoras, por cuanto daban en el clavo del tema que nos ocupa, que por lo visto no es de ahora, sino que viene de años; exactamente desde que en 1980 los espectáculos flamencos dan un salto muy importante, tanto en cantidad como en calidad, con el nacimiento de la “Bienal de Flamenco” de Sevilla. Este acontecimiento, que supuso una verdadera revolución, inició una nueva forma de gestión del flamenco como industria, que pasó del pequeño recital o festival de verano a equipararse a otros grandes festivales de música que por entonces ya existían en el mundo. Fue algo tan novedoso para el flamenco –siempre tan humilde y tan poco valorado– que removió las estructuras organizativas del mismo: se pasó del festejo puntual de una noche, con la actuación de un pequeño grupo de artistas, a la programación de decenas de espectáculos, de muy diversas líneas estéticas, para un público variopinto en sus gustos y en sus orígenes: la juventud comienza a interesarse por el flamenco y empiezan a acudir gentes de distintas partes del mundo interesadas por el fenómeno. Lo local deja paso a lo universal y el flamenco entra en ese concepto de globalidad que desde entonces no ha abandonado.

Así las cosas, los presupuestos de éste y otros eventos que comienza a surgir dentro y fuera de España se traducen en millones, la asistencia pasa de ser minoritaria a contarse en decenas de miles, la organización de los mismos comienza a ser dirigida por profesionales, los artistas empiezan a ser tratados como tales, los cachés se elevan considerablemente... Sin embargo, el modelo de financiación sigue impertérrito: la subvención pública es la principal fuente de ingresos para patrocinar estos grandes eventos, copiando de los pequeños festivales siempre al calor de la ayuda oficial. Y ahí seguimos.

Pero veamos algunos ejemplos más recientes en el tiempo: la “Bienal de Flamenco” de Sevilla, en la edición de 2006, tuvo un presupuesto oficial de dos millones y medio de euros, salidos esencialmente de las arcas públicas; el Festival “Málaga en Flamenco” –en las dos ediciones celebradas hasta la fecha– se nutre principalmente de la institución que la creó –Diputación de Málaga–, con ayuda de otras instituciones andaluzas y alguna privada; y aunque sus cuentas son un misterio, sabemos que la rentabilidad económica ha sido ruinosa; el “Festival de Jerez”, cuyo presupuesto ronda los dos millones de euros se financia, sin embargo, en un ochenta por ciento del patrocinio privado, la taquilla y del precio de los cursos de formación que paga las alumnas (alrededor de mil en las dos últimas ediciones); el “Flamenco Festival USA”, que en su edición de 2007 tuvo un presupuesto de más de un millón de euros, obtiene los mayores ingresos (más del ochenta por ciento) del dinero generado en taquilla, mientras que el resto llega desde Andalucía a través de distintos caminos como la Agencia Andaluza de Flamenco o la Consejería de Turismo.

En fin, el “Festival Internacional del Cante de las Minas”, el más completo en su oferta artística, por cuanto en él se dan los grandes espectáculos, los concursos, la formación y las actividades culturales, es el que mejor ha sabido conjugar la implicación oficial –necesaria e imprescindible siempre– con la participación mayoritaria de la empresa privada. De este modo, un Ayuntamiento de recursos escasos –el presupuesto del festival ronda los quinientos mil euros– ha sabido dar con la fórmula adecuada para hacer de este gran evento el escaparate ideal para las firmas que lo patrocinan, pues éstas encuentran en él una forma de publicidad directa y barata: su repercusión en los medios de comunicación españoles y extranjeros es tan grande, que es el único capaz de cerrar los telediarios de mayor audiencia de la principal cadena de televisión de España que es TVE.

Como es de sobra conocido, hay más eventos de similares características dentro y fuera de España: El “Festival Cajamadrid”, el festival “Suma Flamenca” de Madrid, la “Cumbre Flamenca” de Murcia, el “Festival Flamenco de Valencia”, el festival de Mont de Marsan, el festival de Nîmes, “London Festival”, “Festival Flamenco de Albuquerque”, etc., pero el modo de gestión es muy parecido al de los mencionados como ejemplo, si exceptuamos el que lleva el nombre de la entidad financiera que lo patrocina y el de Murcia, patrocinado por otra caja de ahorros, la CAM.

No sabemos hasta cuando las instituciones públicas podrán soportar la subvención de estos grandes festivales, cada vez más complejos en su organización y con espectáculos más caros debido a producciones sobredimensionadas que muchas veces resultan ser un camelo; pero es evidente que sin una fórmula que sea capaz de conjugar iniciativa pública con patrocinio o mecenazgo privado estos grandes eventos tienen fecha de caducidad, por cuanto cada vez son más los festivales y cada vez son menos los recursos públicos dedicados a la cultura en general y al flamenco en particular, entre otras razones porque las arcas públicas no pueden ser permanentemente un saco sin fondo donde todo el mundo mete la mano para ver lo que saca.

En ese sentido, hay que despejar de pícaros el entorno del poder cultural y dejar que sea la iniciativa privada la que se haga cargo de la gestión industrial del flamenco. Hablar de privatización parece fuerte, pero en una economía libre de mercado, es éste el que manda: la ley de la oferta y la demanda se impone. Así fue desde que se inventó el negocio del flamenco en el siglo XIX y así debiera ser en estos tiempos de globalización cultural.

Quizá la solución pudiera estar en una fórmula mixta que hiciera coincidir los intereses públicos con la gestión privada, haciendo que el flamenco, sin llegar a ser rentable económicamente al cien por cien –aunque tendiendo a la obtención de beneficios, igual que ocurre en cualquier negocio– al menos lo sea culturalmente. De este modo, el dinero público sería gastado racionalmente y la cultura flamenca podría estar al abasto de todo el mundo interesado por ella.

Bibliografía y hemeroteca

“Ritos, rotos y retos”. Varios autores. Consejería de Cultura (Área de de Publicaciones de la Agencia Andaluza para el Desarrollo del Flamenco). 2008

“El negocio del flamenco”. Silvia Calado Olivo. Signatura Ediciones. 2007

Revista “El olivo flamenco”. Revista “Candil”. Revista “Sevilla flamenca”. Web “Flamenco world”. Archivo del autor

El aflamencamiento de Tetuán (1912-1936).

Rubén Gutiérrez Mata

Doctorando de flamenco en la Univ. de Sevilla.

Resumen

Este artículo pretende aproximarnos a una realidad cercana tanto en el tiempo, como en el espacio, pero que dista muchas leguas en los conocimientos que tenemos sobre esa extraña figura político administrativa que supuso el Protectorado Español de Marruecos. Se extendió desde 1912 hasta 1956, y estuvo motivado por el continuo interés que tuvo España por la costa norteafricana, desde finales de la Edad Media. A ello se unirán distintos avatares a lo largo de los siglos XVII, XVIII y XIX, que desembocarían en una primera Guerra de África en 1860, dando lugar a una primera ocupación de Tetuán, y la posterior celebración de la Conferencia Internacional de Algeciras en 1906, que supuso la repartición de los territorios marroquíes entre España y Francia. De este modo se estableció todo un entramado burocrático y funcional en torno a la Alta Comisaría de España en Marruecos, así como una industria auxiliar de servicios que llevaron a un gran número de civiles y militares españoles a colonizar su territorio. Con todo ello, las costumbres de la península ibérica también se trasladaron, en especial las lúdicas y artísticas con la apertura de bares, cafés cantantes, y salas de cine y teatros, en el que el flamenco cobró gran protagonismo.

Palabras clave: protectorado, Marruecos, Tetuán, cafés cantantes, troupes, giras.

Flamenco in Tetouan, Morocco (1912-1936)

Abstract

This article focuses on the Spanish Protectorate of Morocco, that unique political and administrative body that existed from 1912 to 1956, created as a result of Spanish interest in the North African coast from the end of the Middle Ages onwards. Events in the 17th, 18th and 19th centuries led to a first Spanish African War in 1860 and the first occupation of Tetouan. Later, in 1906, the International Conference of Algeciras partitioned Morocco between Spain and France. This created a network of bureaucracy and civil service around the Spanish High Commissariat in Morocco and other auxiliary services which prompted many Spanish civilians and military personnel to colonise the territory. With them came the peninsular lifestyle, particularly artistic and leisure activities in the newly opened bars, “café cabarets,” cinemas and theatres in which flamenco acquired a great importance.

Keywords: protectorate, Morocco, Tetouan, “café cabarets”, crew, tours.

1. Las primeras noticias

Lo que presentamos es un extracto de un Proyecto de Investigación Musical que lleva por título “La escena flamenca de Tetuán durante el Protectorado de España Marruecos

(1912-1956)”, surgido en el seno de los estudios del programa de doctorado de la Universidad de Sevilla “*El Flamenco, un acercamiento multidisciplinar a su estudio*”, dirigido por Don José Luis Navarro García al que agradecemos su sabios consejos, y que igualmente ha sido becado por parte de la Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía. Gracias a esta ayuda económica nos hemos podido desplazar a la ciudad de Tetuán durante los veranos de 2006 y 2007 a escudriñar le hemeroteca española que todavía se conserva en la Biblioteca General y Archivos del Protectorado de dicha ciudad, así como la Sección de África de la sede de Alcalá de Henares de la Biblioteca Nacional. Hemos seleccionado este primer periodo, hasta el estallido de la Guerra Civil, pues lo creemos de mayor interés como acercamiento previo a un posterior estudio de mayor envergadura, ya que nos sitúa en el clima flamenco que se vivió el ciudad del Dersa, en la que hubo una evolución de la población¹ civil española de 8.015 censados, de los 34.885 habitantes que contaba en 1921, hasta los 27.784 españoles de los 76.490 habitantes que obraban en el padrón de 1940. A los que hay que sumar más de 100.000 militares españoles que había repartidos en los distintos acuartelamientos del Protectorado².

La mayor dificultad del presente trabajo constituyó, por un lado, la falta de informantes indirectos de aquella época, y por otra parte, el hecho de que la prensa de la época no recoja todas y cuantas manifestaciones flamencas se fueron realizando en la ciudad de Tetuán. Igualmente este foco artístico no era de interés para los literatos que visitaron la ciudad a principio del siglo XX, que si recogieron en distintas obras el ambiente romántico que les inspiraban los zocos, medinas, mezquitas y demás elementos árabes que inundaban la ciudad.

Es decir, el reflejo de la sociedad tetuaní española no era del interés de dichos viajeros, y estos relatos constituían un medio privilegiado para influir en la opinión pública de la metrópoli a favor de la política colonial. La elección de Tetuán se debió a que, al ser la capital del Protectorado Español, la ciudad se convirtió en el principal escaparate de la acción colonial española en Marruecos³. Por todo ello nos debemos conformar con las escuetas noticias que iban apareciendo en el diario que circulaba a principios del Protectorado que respondía al nombre de “El Eco de Tetuán”.

Desgraciadamente no se ha conservado íntegramente, aunque es merecedor manifestar el reconocimiento a todo el personal que ha desarrollado su labor en la Biblioteca General de Tetuán, ya fuera en tiempos del Protectorado Español, o una vez alcanzada la independencia Marruecos. Sin ellos no hubiera sido posible acercarnos a este trozo de la historia de nuestro país que queremos contar en este trabajo. No obstante nuestras ducas, pasamos a enumerar brevemente las distintas actividades de corte flamenco que se exhibieron en los primeros espacios que para tal índole se realizaron en la ciudad del Dersa.

1. GUTIERREZ TRUJILLO, Emilio: Evolución y desarrollo de la población de Tetuán” Conferencia pronunciada por este interventor local de tetuán el día 5 de febrero de 1.943 Biblioteca Nacional AfrGFC 56/27.
2. SALAS LARRAZÁBAL, Ramón: *El Protectorado de España en Marruecos*, Edit. Mapfre Madrid 1.992.
3. VILLANOVA, José Luis *La visión de Tetuán en relatos de viajeros españoles durante el Protectorado en Marruecos (1912-1956)*. Actas del Primer Congreso del Foro de Investigadores sobre el mundo árabe y musulmanes (FINAM), Barcelona, 2.005

Lo que si queda patente es que desde los inicios de la acción protectora existió en Tetuán una actividad lúdica y artística como se desprende de la existencia del “Cine España”, del establecimiento “Circo La Alegría”, o del “Salón Reina Victoria”, que será el referente en la cartelera de esta ciudad durante las primeras épocas de la protección española. El sábado 15 de agosto de 1914 aparece impresa la siguiente información *“Aviso importante, se vende o arrienda el café de Varietés ‘Salón Alcázar’ informando en el almacén de los señores Benarroch, Zoco del Trigo”*, lo que nos indica que también existía el “Salón Alcázar” como café cantante.

La mayor parte de las veladas consistían en la intervención de la denominadas canzonetistas o coupletistas, las cuales derivan del termino italiano “canzone” y francés “couplet” o copla, viniendo esta última definida en el DRAE como: *“Canción corta y ligera, que se canta en teatros y otros locales de espectáculo”*. A ellas se unían también bailarinas de distinto corte, tanto folclórico, más clásico, incluso flamenco. Como dice Juan Vergillos en referencia a los primeros espacios escénicos donde se desarrollaban actividades flamencas conocidos como cafés cantantes, fueron el fruto de una moda que recorrió Europa a finales del siglo XIX que recibían el nombre de café concierto, café musical o café de variedades.

Al ser la música flamenca la más popular en España por aquel entonces, los cafés en nuestro país se convirtieron en cafés de cante y baile, de ahí su denominación⁴. Decir también que no todos los días el periódico anunciaba la actividad artística de la ciudad, hay que tener en cuenta que la misma era por cuenta del empresario, y que difícilmente encontraremos reseñas, críticas o crónicas de dichas actuaciones.

Existió también el “Salón Imperial”, otro de estos primeros espacios escénicos de la ciudad, y a mayor abundamiento, el lugar donde por primera vez se anuncia un espectáculo de flamenco con ese nombre. “El Eco de Tetuán” nos informa que el lunes 8 de febrero de 1915 en el *“Salón Imperial de 8 a 12.30 de la noche Pastora Robles Canzonetisa, Hermanas Vidal Bailarina y copuletista, ‘Piquito de oro’ cantadora de flamenco, entrada al consumo”*. Significar que las entradas eran al consumo, lo cual pone de relieve que la asistencia de público no se coartaba con una elevada entrada, sino todo lo contrario, estaba al alcance de cualquiera que pudiese pagarse aunque fuera un vaso de vino. A partir del viernes 12 de febrero de 1915 va apareciendo el anuncio casi a diario de las varietés en el “Salón Reina Victoria”.

Dicho salón se encontraba en la calle Luneta, una de las más céntricas de lo que se conoce como el Ensanche Español, y que en la actualidad es una de las calles que parten desde la plaza donde se encuentra el palacio de su majestad Mohamed VI, antiguamente conocido como Zoco del Trigo. Está situada a modo de límite entre la Medina de Tetuán, la cual fue declarada Patrimonio de la Humanidad por la UNESCO en fecha 6 de diciembre de 1997 en la reunión del 21º Comité del Patrimonio Mundial de la UNESCO celebrada en la ciudad de Nápoles (Italia)⁵; el citado Ensanche Español, y el Mellah, o barrio judío. En

4. VERGILLOS, Juan: *Conocer el flamenco*. Signatura Ediciones, Sevilla, 2002, pg. 88.

5. <http://whc.unesco.org/en/news/180>

este sentido, uno de los dueños que tuvo el “Salón Reina Victoria”, que posteriormente pasaría a ser un teatro, fue Luis Cohen Levy, miembro de la Empresa Hispano Tetuán de Distribución Cinematográfica⁶. El nombre de dicho Salón responde al de la que era Reina Consorte de España, Doña Victoria Eugenia, esposa de Alfonso XIII. El salón comenzó siendo una barraca al aire libre, sin contar con escenario alguno, ni las más mínimas condiciones de confort para los espectadores, pero pasados unos años se sometió a una profusa reforma para poder ostentar el título de teatro.

Como ocurrió en La Unión (Murcia) o en Linares (Jaén), apareció una afición flamenca que respondía a un canon cultural de las capas sociales medias y bajas, y que se tradujo en la constante presencia de números de varietés con alto contenido folclórico y flamenco, pero como no, también erótico, pues la mayoría de las actuaciones de estos primeros tiempos se verán desarrolladas por lindas y jóvenes muchachas que harán las delicias de la masa varonil que por aquellos días habitaba Tetuán.

La etnomusicóloga norteamericana Loren Chuse afirma, en un reciente estudio publicado, que este tipo de locales se prestaba a una combinación de la expresión artística y el ambiente festero, que desembocaba frecuentemente en auténticas orgías, donde la euforia provocada por el alcohol y la presencia femenina creaba un ambiente altamente erótico.

Ha sido un tema muy poco tratado por la flamencología tradicional, pero el flamenco y la prostitución se dieron la mano en muchos de estos establecimientos de forma clandestina con el objetivo de evitar la censura de la opinión pública.⁷

Aunque una insigne figura masculina del canto flamenco visitó Tetuán en esas tempranas fechas en el “Salón Imperial”, que lo confirma como el espacio más flamenco de la ciudad, de este modo se anuncia desde el jueves 12 de agosto de 1915, y durante diez días “*Salón Imperial, varietés. ‘La Toledana’, ‘Las Werdini’, ‘La murga madrileña’ y ‘El Niño Medina’*”. Era normal que los artistas estuvieran varios días en cartel, teniendo en cuenta el arduo viaje que les suponía cruzar el estrecho y luego dirigirse hacia Tetuán.

Por eso, tanto los artistas individuales, como las compañías y troupes, hacían sus giras o tournés por las distintas plazas fuertes del Protectorado Español, ya fueran Larache, Asila, Alcazarquivir, Chauen, Alhucemas, sin olvidar Ceuta, Tánger y Melilla. Debió ser tal la expectativa que fomentaba el género del espectáculo que se nos da cuenta de esta otra noticia nada más terminar el verano, concretamente el sábado 18 de septiembre de 1915, “*Nuevo teatro. Se encuentran en esta ciudad los señores Don Andrés Corsino y Don Ángel López, con objeto de adquirir terrenos en el ensanche para la construcción de un amplio teatro que será dotado de todas las comodidades que requiera esta clase de edificio*”.

Los artistas seguirán sucediéndose, con informaciones más o menos precisas, pues los cafés cantantes no solían anunciarse, pero el 28 de julio de 1918 aparece un tira ancha con la publicidad del “Reina Victoria” donde se anuncia a “*Mara Luna ‘La Jerezana’ e Isabel ‘La Gaditana’ bailaoras de flamenco*”. Aunque observamos una presencia mayoritaria de mujeres en las lides artísticas, también sabemos que el cantaor malagueño conocido como “El Niño

6. MGARA, Ahmed: *El cine español y Marruecos, 1.903-2.003*. Tamuda, Tetuán, 2004. pg. 55.

7. CHUSE, Loren: *Mujer y Flamenco*. Signatura Ediciones, Sevilla, 2.007. Pg. 17

de la Moras” por los pregones que cantaba cuando se buscaba la vida de joven vendiendo las mismas, recaló por el norte de Marruecos en esa época, acogido por una familia adinerada que le gustaba el cante⁸. La vecina localidad de Tánger seguro que también la visitó, pues contaba con varias salas donde se disfrutaba del flamenco y de las varietés, y que se anunciaban en la prensa de Tetuán; estas eran el “Kursaal Francés”, “Paladium”, “Olimpia”, “Maxim’s” y “Versalles”.

Comenzaría una nueva década, que estuvo marcada por la denominada Guerra del Rif, en la que los indígenas marroquíes luchaban contra la metrópoli española en busca de su independencia liderados por Abd el Krim. No obstante, tras la firma de la paz se desplegó una ferviente actividad cultural, la cual tampoco fue eclipsada durante los años de la contienda. Sin duda la época de las tonadilleras estaba en auge, pues como afirma Daniel Pineda Novo, al decir que en los años 20 las variedades estaban en primera fila, sintiendo incluso celos de ellas las cantantes de ópera y zarzuela; pues el mayoritariamente público masculino disfrutaba de la alegre visión de una espléndida y hermosa canzonetista, que incitaba con sus cantes frívolos y desenfadados⁹.

Muchas de ellas pasaron por Tetuán, y algunas unían a su dotes cantaoras, el domino del baile como se nos dice en esta noticia de “El Eco de Tetuán” el 14 de julio de 1921 “*La Oterito es artista que domina bastante bien su arte, baila con gusto y se presenta lujosamente*”. Ese desfile de estas artistas hizo mucho por la moral de las tropas españolas y por la colonia que allí se aposentó en estos duros tiempos de guerra.

Pero sin duda el gran acontecimiento de la escena artística del Protectorado Español en Marruecos fue la inauguración del “Teatro Español” el 25 de noviembre de ese año 1923. La prensa se venía haciendo eco desde mediados de ese año, y se informa por parte de Manuel García Sañudo y Giraldo, redactor de “El Eco de Tetuán”, de las gestiones que estaba realizando Doroteo de Carlos, que era el arrendatario del “Teatro Reina Victoria”, para construir un nuevo teatro, para ello “*debe comenzar la obra por el derribo del antiestético y nada notable murallón adyacente al teatro*”. Por desgracia esta aparente buena nueva se tradujo en la demolición de parte de la muralla que rodea la Medina de Tetuán.

La noticia de construcción de un nuevo teatro genera un deseo en la ciudad de conocer más sobre la misma, y se publica el 9 de junio en periódico ya citado una entrevista al Sr. De Carlos en la que se comenta el plan que se ha trazado para la actuación del coliseo, “*en primer lugar hacer obras de arte, de cultura, de españolismo*”. Deseaba una subvención por diez años de 25.000 pesetas al año (actualmente 150 euros), y a cambio cedería gratuitamente el espacio al estado para sus cosas. Entre sus cálculos estimaba que el teatro costaría 1.000.000 de las antiguas pesetas (6.001 euros) y el viaje de las compañías 7.000 pesetas (42 euros). La verdad es que hacían faltan proyectos de tal envergadura, pues la cartelera cada vez estaba más mermada, con mayor importancia del cine que las variedades. Hemos podido comprobar que en estos primeros años de protección española, el flamenco estaba

8. LÓPEZ CASTRO, Miguel y TERNERO LUPIÁÑEZ, Manuel: “El Niño de las Moras: entre la mar y el campo”, Área de Cultura del Ayuntamiento de Málaga, Málaga, 1.997

9. PINEDA NOVO, Daniel: *Las Folkloricas*. RC Editor, Sevilla, 1983, pg. 14

más que presente en la sociedad tetuaní, destacando la existencia de los siguientes salones: “Imperial”, “Regina”, “Cristina”, “Alcázar” y en el “Reina Victoria”. De este modo, aunque no se pueda equiparar a ciudades como Málaga, Sevilla o Madrid, la cartelera de Tetuán intentó acoger un gran número de espectáculos que difícilmente se puedan comparar a otras localidades que se han visto sometidas al fragor de una contienda bélica. Sin ir más lejos entre 1917 y 1922 tuvo lugar la Revolución Bolchevique en Rusia, y la posterior aparición de la extinta URSS tras una cruenta guerra civil, de la cual tenemos un testimonio directo por parte del bailaor Juan Martínez, donde se pone de manifiesto las penurias que paso nuestro compatriota que estuvo a punto de morir de inanición, debido a que los salones donde los artistas podían desarrollar su trabajo se cerraron en su mayor parte¹⁰.

Fue suficiente una década para que la escena artística de Tetuán se consolidara, y aspirara a convertirse en la mejor de Marruecos, con la competencia obvia de ciudades como Ceuta, Tánger, Melilla o Casablanca, las cuales formaban parte de la misma ruta. La inauguración del “Teatro Español” fue la mecha que encendió una explosiva vida teatral y musical en la ciudad, sin olvidar lo que supuso la llegada del cine sonoro años más tarde.

Tendría el honor del inaugurar el coliseo tetuaní el domingo 25 de noviembre de 1923 la obra “Cristalina”, por la compañía Gámez, aunque lo que más llama la atención es la información que se inserta en el anuncio de esta inauguración “*Prohibido fumar en la sala con multas de 25 pesetas en los palcos, 15 pesetas en butaca salón y 10 pesetas en localidades altas.*” lo que nos indica el carácter de teatro, como lugar de culto para las artes escénicas, distinguiéndolo de lo primitivos salones o cafés. También se puede leer en el artículo que en sus bajos se instalaría el “Salón Renacimiento”. Tardó poco tiempo el Teatro Español en adueñarse de la cartelera. Se inaugura el 11 de diciembre de 1923 la temporada de varietés, y a los escasos días el flamenco ya pisaba sus escenario, concretamente el 18 de diciembre de 1923 con Conchita Utrera, Rosario Moreno y la “Troupe Ibérica” en “Escenas Andaluzas”.

Llegados al año 1924 se produce la apertura del Salón Renacimiento en los bajos del Teatro Español, para ser más exactos el 12 de enero, el cual sería uno de los sitios de reunión tras la velada protagonizada en los altos del inmueble. Desde ese día se establecería una feroz competencia entre los dos espacios escénicos de mayor aforo de la ciudad que superaban las mil localidades, y ambas salas ocuparían su lugar en la prensa de Tetuán con sendos anuncios como reclamo de un público, que por primera vez, va a tener la oportunidad de elegir entre dos programas distintos en un mismo día. A la larga saldría ganador de este pulso el “Teatro Español”, pero el “Teatro Reina Victoria” supo conservar su solera como decano de las salas teatrales y estuvo atento a la cartelera peninsular, pues por su escenario también desfilaban señeras figuras.

Vemos por primera vez, el 21 de enero de 1924 un anuncio de ambas salas, y de este modo en el “Reina Victoria” actuaban “Paquita del Real” bailarina, y Emilia Benito “*Cancionista*”, mientras que en el “Español” debutaba Lolita Alcaraz “*Cancionista de Aires Regionales*”. Estos

10. CHAVES NOGALES, Manuel. *El Maestro Juan Martínez que estaba allí*, Editorial Castillejo, Sevilla 1992.

atributos artísticos pueden crear confusión, pues Emilia Benito era una consumada cantaora de flamenco natural de La Unión que ya había visitado Tetuán en varias ocasiones, y dudamos que existiera mucha diferencia en su repertorio con el de una cancionista de aires regionales. Pero las grandes fiestas estaban por venir, y en las que no nos queda la menor duda que se ofrecía flamenco, y del bueno. Para el 24 de enero de 1924 se anunció “*Gran Fiesta Gitana. En el ‘Teatro Español’ y en el ‘Salón Renacimiento’ tendrá lugar el próximo domingo una gran fiesta gitana denominada ‘Una noche en el Albaicín’ donde todas las características propias del asunto serán desarrolladas. Será adjudicado un premio a la señorita que se presente mejor ataviada de gitana, así que cuantos quieran recordar las delicias del gitanísimo barrio de Granada pueden acudir a dicho salón el domingo 27 del actual*”.

Si Antonio Mairena levantara la cabeza no daría crédito a que en los años veinte se ensalzaba al gitanismo andaluz, más concretamente al granadino y se promocionaba una fiesta con un premio a la que mejor estuviese ‘disfrazada’ de gitana, lástima que no tengamos fotografía alguna de esta velada. Hay que mencionar que en este tiempo la empresa del “Español” ofertaba un bono de seis funciones en butaca por 10 pesetas para ver espectáculos como los que se programaron el 17 de marzo de 1924 con la bailarina Adelina Durán. Pronto llegarían también las películas que incluían en su temática flamenco como las que se proyectaron el 27 de marzo de 1924, conformando el programa “Reina Mora” y “Carceleras”.

Las varietés seguían siendo el plato fuerte de los teatros sucediéndose bailarinas y cancionistas a lo largo de esta década que se alternarían junto a troupes rusas, belgas, comedias, películas y zarzuelas.

Los precios de estos espectáculos alguna vez se anunciaban en “El norte de África”, el nuevo periódico que apareció en 1925, como en el del día 2 de enero de 1926, cuando en el “Teatro Español” a Rosario Moreno, bailarina y Elenita España se publicitaban al precio de: “*Plateas 12.00 pts, Butacas 2,00 ptas, Balcón 1,25 pts, delantera 0,60 pts, general 0,40 pts*”. Para hacernos una idea del poder adquisitivo necesario para presenciar estos espectáculos decir que por esos días se publicitaban las tarifas de un hamman o casa de baños, “*Baños Cervantes. Baños Turcos de 1 a 2 pts Baños de Pilar de 1,50 a 2 pts*” y vemos que costaba lo mismo prácticamente el aseo personal como el aseo artístico.

Se anuncia el 12 de enero de 1926 también la actuación en el “Salón Apolo” de Ceuta de la bailarina Carmelita Sevilla, y en aquel tiempo ya estaban también funcionando en Alcazarquivir el “Teatro Alfonso XIII” y en Larache el “Teatro España”, a los que se acercaron tras su paso por Tetuán, el jueves 14 de enero de 1926, la troupe “Alma”, que entre sus cuadros presentó en el “Teatro Español”: “*Alma Gitana, visión pintoresca del Sacromonte*”. Sin duda era difícil para los tetuanés elegir entre la programación de un teatro y otro, y por eso entendemos que la empresa del “Español” estableció desde el 21 de enero de 1926 los “*miércoles de moda, espectáculos selectos, 6 tickets a 9 pesetas*”, y los reclamos publicitarios incitaban incluso a ser precavidos para no quedarse sin entrada como este aparecido el miércoles 27 de febrero que ofertaba para el Español “*Hermanas Gómez varietés, lo mejor del género, hagan reservas*”. Con la llegada del verano las noticias teatrales disminuirán, lo que va a ser una tónica a lo largo de los próximos años, ya que durante esos meses tanto en el “Español” como en el “Reina Victoria” se proyectarán películas.

El periódico seguía manteniendo una misma estructura de contenidos, con algún que otro anuncio de actividad artística, siendo los demás contenidos el noticiario general de Tetuán, relación de viajeros, las citadas noticias teatrales, de sociedad, bautizos, bodas, ecos de la calle como denuncias o heridos.

Llegamos al año 1927 con un protectorado pacificado, una vez finalizada la Guerra del Rif, y nada más comenzar el mismo se presenta en el “Español” para el 12 de enero, y que luego repetiría en el “Reina Victoria”: “*Grandioso concierto de Cante Jondo, tomando parte el as del cante flamenco ‘Niño de Cartagena’, la reina de lo flamenco Adela López y la sin rival bailaora Teresita Ibarra*”, El cuadro estaba formado por “*El as del cante flamenco ‘Niño de Cartagena’ vuelve por las ovaciones de antes, esta vez acompañado de los ‘Niños de Alora’ y ‘Arahal’, de Teresita Ibarra, Pepe López de Almería, Antonio Realito, José González y Antonio Ramírez*.”. Puestos a presumir de ser más “jartibles” que un jerezano, la empresa del “Español” aprovecho el tirón del flamenco para programar el miércoles 2 de febrero de 1927 un “*Gran concurso de Cante Jondo. En vista del clamoroso éxito obtenido por el cuadro flamenco que capitanea el popular ‘Niño de Cartagena’, éxito que se tradujo anoche en un formidable lleno, la empresa del ‘Español’ ha dispuesto otra interesante sesión para hoy con algunas novedades y alicientes que destacaremos. En primer lugar y a petición, ocupando sitio de honor en el programa las emotivas saetas, quizá la modalidad más admirada del Cante Jondo, en segundo término se celebrará un interesante concurso con libertad de estilos y repertorio, entre los aficionados tetuanes que, previamente, se inscriban para tomar parte en el torneo, reservado para los cantores locales. A juicio de un competente jurado se adjudicará el premio comedido por la empresa del ‘Teatro Español’, consistente en espléndido donativo en metálico al cantador que mejor destaque su voz y su estilo en este concierto de lamentos cañí.*”

Muy, y mucho, se ha hablado del Concurso de Cante Jondo celebrado en 1922 auspiciado por Manuel de Falla y Federico García Lorca, entre otros intelectuales, en la ciudad de Granada, y vemos que sirvió para que ese nombre se exportara por toda la geografía nacional, incluso Tetuán. Paradójicamente este concurso no llegó a cumplir las expectativas puestas en él, toda vez que a partir de la realización del mismo comienza a desarrollarse la conocida como ‘*Ópera Flamenca*’¹¹, pero lo que llama la atención es que en Tetuán el cante que goza de mayor popularidad sea la saeta, aunque también es cierto que por aquellos años se producen espectáculos en los que grandes figuras del flamenco cantan saetas dentro de teatros mientras se proyectan imágenes de pasos de Semana Santa. Sin duda que fue un éxito el concurso anterior, aunque no se dieran a conocer los nombres de los ganadores, porque se vuelve a celebrar otro el viernes 4 de febrero.

La prensa seguiría recogiendo lo que acontecía en el “Español, como el jueves 24 de marzo con el “*éxito de Luisa Roldán, ‘La Oterito’, eminente cantante de aires regionales*”, y el sábado 30 de abril de 1927 el teatro se puso sus mejores galas debido al “*Grandioso espectáculo de Cante Jondo por el as de los ases Manuel Vallejo. Grandioso debut de Carmen ‘La gaditana’, debut del notable y colosal cantador de flamenco, ‘Niño de la Rija’. Importante debut del*

11. COBO, Eugenio: *Pepe Marchena y Juanito Valderrama. Dos figuras de la ópera flamenca*. Almuzara, Córdoba, 2007 pg. 41.

afamado cantador flamenco José Arroyo. Presentación del inimitable campeón de cante jondo Manuel Vallejo. Acompañados del notable guitarrista Niño Ricardo".

La sola presencia de Manuel Vallejo tuvo que ser un gran acontecimiento, y más aún cuando al sevillano se le había concedido la Segunda Llave de Oro del Cante hacia escasos meses, el 5 de octubre de 1926 en el "Teatro Pavón" de Madrid¹². Pero para nuestros intereses es más destacable la presencia de "El Niño Ricardo", pues como hemos ido viendo en los distintos anuncios sobre artistas flamencos, pocas veces se cita el nombre del guitarrista, salvo cuando enumeran al cuadro de Adela López a la que le acompañaba el tocaor Luis Yance. En este sentido manifestar que tanto Yance como Ricardo debían estar considerados por la afición de Tetuán como grandes artistas, sin duda por su aparición en los discos de pizarra que sonaban una y otra vez en los salones y cafés de la ciudad.

Los discos se convirtieron en algo fundamental para promocionar a los artistas, pues aparte del dinero que ganaban con la grabación, las mismas se escuchaban en las gramolas de los bares, y cuando llegaba una pizarra nueva, el local se llenaba de aficionados para escucharla¹³.

En la siguiente noticia aparecida el 11 de mayo, que da cuenta de otra troupe flamenca, no se cita a la sonanta por ningún lado, y eso que estuvo varios días en cartel "*Teatro Español. Hoy 2 sesiones a las 7:30 y 10:15 hrs. Formidable concierto de 'Ópera Flamenca' por doce eminentes artistas del arte flamenco: 'Niño de las Marianas II', 'Niño de Alcalá', 'Chato de las Ventas', 'Niña de Linares', Antoñito García Chacón, Manuel Escacena y José Cepero*". Como vemos el concepto '*Ópera Flamenca*' también se consolida en Tetuán, y con ella llega la profesionalización definitiva del flamenco, que ya era un hecho desde la aparición y proliferación de los cafés cantante, pero que ahora adquirirá otra dimensión gracias a unos espectáculos que eran capaces de aglutinar a gran número de aficionados. Eso se debió principalmente a que la '*Ópera Flamenca*' fue el vivo retrato de como el flamenco se convirtió en un referente destacado dentro de los gustos musicales de amplios colectivos de personas¹⁴. En Tetuán también se podían adquirir instrumentos y grabaciones de discos de pizarra, como reza este comercial de "El Norte de África" del lunes 9 de julio de 1928. "*Almacén de Música M. Fernández Benítez. Melilla, Madrid, Ceuta, Tetuán. Luneta 83. Música impresa, pianos, pianolas, gramófonos, guitarras instrumentos para bandas y orquestas. Discos 'La Voz de su Amo', 'Odeon', rollos para pianolas*".

A principio de ese verano llegaría otro artista que a lo largo de su carrera impresionó muchos discos, avanzándose el martes 17 de julio de 1928 que "*Próximamente grandioso acontecimiento. 'Angelillo', el fenómeno del Cante Jondo en el Teatro Español*", pero mientras llegaba el esperado "Angelillo", el 26 de julio se publica una interesante crítica "*Con motivo del 'Circo Paris' el público llenó el 'Teatro Español'. Anoche se demostró una vez más que el público está cansado de cinematográfica*". Para las salas era más económico la proyección de

12. BLAS VEGA, José y RÍOS RUÍZ, Manuel: *Diccionario Enciclopédico Ilustrado del Flamenco*. Editorial Cinterco. Madrid, 1988. pg. 780.

13. COBO, Eugenio: *Op. cit.* pg. 49

14. PERUJO SERRANO, Francisco: *La presencia del Flamenco en los medios de comunicación de Granada*, CERC-Diputación de Granada, Granada 2005 . pg. 129

películas, aunque las mismas carecían de sonido, pues no es hasta el año siguiente 1929, cuando se estrenen los primeros largometrajes sonoros españoles por el sistema “Phonofilm”, “Fútbol, amor y toros” de Florian Rey con la intervención de “El Guerrita”, y “El Misterio de la Puerta del Sol” de Francisco Elías, en la cual, una de las escenas destacadas es un cante flamenco interpretado por Diego Moreno “El Personita”¹⁵.

Cuando el pueblo manifiesta su pesar, los dueños de las salas se ve que reaccionaban, y de este modo el martes 31 de julio el “Teatro Español” vuelve a programar una velada flamenca de Adela López, y el 25 de septiembre nuevamente “El Niño de Cartagena”. Tras su visita, durante esa primera semana de octubre, se celebraron las Fiestas de Otoño en honor de Nuestra Señora de la Victorias. Por primera vez se celebraban unas fiestas patronales en Tetuán a semejanza de cualquier ciudad española, que tuvo como colofón la actuación en el “Teatro Español” el lunes 15 de octubre de la *“Bella y popular cancionista Conchita Piquer, con Carmen de Turia bailarina gentil y desenvuelta que pone gracia y donaire en los bailes flamencos. Picardía y travesura en las danzas exóticas y grato matiz popular en los temas regionales”*. Y destacar que el lunes 6 de noviembre sobre el “Teatro Español” acogió la *«Despedida de los diversos Cantadores de Flamenco, entre los que figura la popular ‘Niña de los Peines’, ‘El Niño de Aznalcollar’ y el ‘Trio Gómez’»*.

Pero no sólo de teatros, salones y cafés vivía Tetuán, pues al igual que muchas ciudades españolas, existían lo denominados círculos recreativos o mercantiles, conocidos coloquialmente como Casinos, donde las clases burguesas más altas de la ciudad se reunían en sus ratos de ocio con motivo de gustos, costumbres y profesiones afines, entre los que encontramos el “Casino Español”, la “Sociedad Hípica”, el “Casino de Clases”, el “Centro Cultural Hispano Marroquí”, la “Sociedad España”, el “Círculo Mercantil La Unión”, la “Sociedad de Socorros Mutuos de Camareros”, y la de cazadores.

Muchos de estos edificios siguen estando en pie como testigos directos, aunque mudos, de lo que aconteció en el Protectorado Español. Estos bellos edificios del barrio conocido como El Ensanche conservan su porte modernista, donde muchos marroquíes se suelen reunir hoy día a continuar con esa tradición de las tertulias alrededor de un vaso de café o té a la menta. En estos casinos se comentaría lo acontecido en los teatros como aquel día jueves 28 de febrero de 1929; *“En el ‘Teatro Español’ actuó anoche un notorio cuadro flamenco acaudillado por el famoso ‘Cojo de Málaga’. El público, atraído por la fama de este, llenó el espacioso coliseo y aplaudió y jaleó a todos los artistas, muy especialmente y como es natural a ‘El Cojo’ que en opinión de los inteligentes conserva a ratos el estilo y las facultades que tanto renombre le conquistaron”*.

A partir de aquí no hay más anuncios de espectáculos debido a que una vez más se publicó un artículo que pedía mas variedades y menos cine, firmado por A.A. Krone, donde se arremetía duramente contra los empresarios teatrales, los cuales no debieron de quedar muy satisfechos y se negaron a contribuir económicamente con la publicidad. La noticia que más impacto causa, sin duda, en Tetuán a finales de esta década es la aparecida en el caso

15. GÓMEZ GONZÁLEZ, Ángel Custodio: La reconstrucción de la identidad del flamenco en el cine de Carlos Saura. Bial de Arte Flamenco de Sevilla, 2002. pg. 36.

de 1929 cuando se proclama que “*las obras del ‘Monumental Cinema’ de Tetuán están muy avanzadas en la Calle Mohamed Torres, se espera que abra en febrero próximo y se dedicará principalmente a cine sonoro con cabida de 2.000 espectadores.*” El texto no faltó a la verdad pues el “Monumental Cinema” no dedicó muchas veladas a lo que no fuera el séptimo arte, destacando que será la primera gran sala de Tetuán donde se proyecte cine hablado, y por ende, muchas películas musicales con alto contenido flamenco.

El comienzo de la década de los años treinta nos trajo una gran sequía de noticias flamencas, aunque se estrenó un nuevo periódico, “La gaceta de África”, –diario hispano marroquí– y hasta el sábado 11 y domingo 12 de octubre de 1930 no tenemos más noticias que un gran espectáculo en el “Teatro Español”: “*A las 10:15 Gran Ópera Flamenca dirigida por el ruiseñor José Muñoz ‘Pena hijo’*”, y en cambio, a bombo y platillo daban cuenta de las “Galas de la Paramount”, con el “*desfile de estrellas como ‘Vilches’, Ramón Pereda, Rosita Moreno, ‘La Argentinita’. Hablando en español canciones, bailes y música*”. A diez céntimos el número suelto se vendía “La Gaceta de África” a comienzos de 1931, y en ella se podían informar sobre la actuación en el “Español” el 6 y 7 de marzo de 1931 “*una sola función de la 10.15 debut de la compañía de Cante Flamenco Pero Sanz, de la que forma parte el notable cantaor José Palanca*”, siendo reseñable que se emplee el concepto ‘*Cante Flamenco*’ en vez del tan manido de ‘*Ópera Flamenca*’, pues por mucho que quieran convencernos en esos espectáculos había todo tipo de estilos flamencos¹⁶.

Con esa tónica seguirán las teatralerías con reseñas de las novedosas películas sonoras, y de las obras cómicas que acaparaban la cartelera de Tetuán, y es que desde que fue proclamado Manuel Azaña como primer presidente de la Segunda República Española en diciembre de 1931, no volvemos a saber de flamenco hasta finales de junio de 1932, aunque si se anunciaba en el periódico la “Casa Calatayud” de Tetuán que vendía la radio modelo 12.200 de “La Voz de su Amo”, y en aquel tiempo se sintonizaba “Unión Radio”, teniendo cabida el flamenco dentro de su programación, especialmente con cantes dedicados por los militares destinados en África hacia sus novias y familias en la península.

Llegamos al jueves 30 de junio de 1932 cuando podemos leer una extensa reseña de la troupe “Claveles de España” que actuó en el “Español”, “*El martes por la noche, con un lleno absoluto, tuvo lugar el debut de la compañía artística integrada por valiosísimas figuras del cante jondo, del baile y de la música andaluza, así como por otras cómicas y poéticas. Fue magnífico el éxito obtenido por esta agrupación, las constantes ovaciones con que el público premió los diferentes cuadros de ‘Claveles de España’, el pasatiempo cómico cínico puesto en escena, fueron justa ofrenda de la interpretación de la obra y a la presentación de la misma, casi todos los cuadros constituyeron un alarde de acertado lujo, especiales aquellos dedicados al alma de la guitarra, al bautismo de los claveles ¡llora la copla!. Destacaremos en primer lugar la graciosa figura de ‘Rosarillo de Triana’, joven, bonita, andaluza, la que nos demostró después de su visita hace un año, que ha encontra-*

16. BLAS VEGA, José y RÍOS RUÍZ, Manuel: *Op. cit.* pg. 550.

do en su arte nuevos matices, nuevas gamas. Fue la heroína y lo será en todos los lugares donde actúe. Cante Jondo. Dos Ases, 'Pena (Hijo)' y 'Angelillo', que llenaron el amplio coliseo de notas suaves, moduladas con una gran perfección lírica, y briosas, gitanas, de las que llegan al corazón. Y de los demás, Pilar Esparza la tiple cómica, muy graciosa y desenvuelta, Damián Pardial 'Topete' saladísimo humorista convertido en un actor cómico de cuerpo entero, Ramón Rodríguez 'Revoltoso', Luis Yance, el genial tocaor, Don Hilario Flores, recitador poético L .R."

Nuevamente el verano con su estío flamenco, no siendo hasta septiembre cuando veamos el menor atisbo de movimiento jondo al proclamar los festejos patronales que contaban con un "Concurso de Mantones de Manila", entre otras muchas cosas. A lo largo de la noche había verbenas y veladas, con batallas de flores y concursos de carretas, destacando el espectáculo programado en el "Español" para el 8 de septiembre de 1932 "*Zambra gitana y música oriental*". *La comisión de festejos ha decidido poner este espectáculo al alcance de los bolsillos más modestos y para ello ha dispuesto que la velada de esta noche en el 'Teatro Español' se celebre a base de precios populares. Plateas 12 pesetas, butaca 2 pesetas, Balcón 1 peseta, entrada general 0,50 peseta*".

Por primera y única vez el flamenco sería el protagonista de la portada del periódico, en este caso, el del día siguiente, 9 de septiembre "*Los festejos de anoche en el 'Teatro Español*". *En este coliseo actuaron anoche en primer lugar una orquesta mora que tocó escogidas piezas árabes que fueron cantadas maravillosamente por la señorita Dmeoe Leianj y que también bailó de modo magistral la danza Canta Habiba Menika. Después actuó la 'Zambra gitana del Sacro Monte de Granada': Los Mayas: María Amaya, 'La Gazpacha', cantó a la guitarra unos fandanguillos, soleares y granadinas que fueron ovacionadas y coreados por el público que llenaba la sala. Por ultimo todo el conjunto ejecutó tangos y fandangos gitanos, sevillanas gitanas y otros bailes de lo muchos que en la bella ciudad de la Alhambra forman el repertorio gitanismo del Albaicín.*"

Hoy en día que están muy de moda los festivales denominados como de música raíz o *world music*, incluso la flamenca ciudad de Sevilla acoge en su palacio de congresos y exposiciones una de las mayores ferias de este tipo de músicas, cual es el WOMEX, pues hace la friolera de setenta y cinco años que ya se programaban en Tetuán en un mismo espectáculo la participación de un zambra flamenca y una orquesta de música andalusí, como años mas tarde realizarían los descendientes de ambos grupos con José Heredia Maya y Abdessadek Chekara en ese bello proyecto que se denominó "Macama Jonda".

Pero el Teatro Español estaba dispuesto para todo, y si no, fíjense en el espectáculo que se montó el 21 de septiembre de 1932 y que sencillamente se publicitaba como "*Gran Gala Travesti*". Parece que actualmente las modernuras son exacerbadas, pero hemos podido comprobar que las fusiones musicales y el travestismo ya formaban parte de las programaciones culturales en la Segunda República. En palabras de Vizcaíno Casas, este fenómeno del travestismo tuvo su origen en España desde principios del siglo XX cuando artistas como Asencio Marsal o Edmon Bries ya salían envueltos en plumas y maquillados, permitiéndose ciertas licencias de lenguaje en alusión al sexo cambiado. Posteriormente aparecerían los imitadores de Concha Piquer o Pastora Imperio como

“Nirko”, que se ganaba grandes ovaciones entre el entusiasmo de un público atraído por claras motivaciones morbosas¹⁷.

Debido a la instauración de la república, y como Alfonso XIII ya no era Rey de España, el teatro que llevaba el nombre de su consorte se modifica pasándose a denominar “Teatro Nacional”, como se desprende de la información facilitada por el periódico el 10 de abril de 1934, “*En el ‘Nacional’, ‘La Barraca Universitaria’*”, con la que venía Federico García Lorca. Pero más miga tiene la noticia de fecha 6 de junio, en la que se volvían a verter críticas frente a los empresarios teatrales, “*Contra la intolerable dictadura del monopolio tetuaní de espectáculos un remedio eficaz, la creación de un teatro municipal*”.

Tras estas duras, pero por lo que se ve necesarias palabras, reaparecerá el 16 de junio la sección de espectáculos con publicidad del “Teatro Español”, “Monumental Cinema Teatro”, “Teatro Apolo” de Ceuta y el “Apolo Cinema” de Larache, pero de flamenco ni rastro.

Debieron de esperar en Tetuán hasta el 2 de octubre, “*‘Teatro Español’. Ópera Flamenca con Cepero, ‘Pena Hijo’, ‘Niño del Museo’ y 8 artistas más. Butaca 3.00 pts., general 1.00 pts.*”. Como suele ocurrir, cuando algo bueno llegaba a la ciudad surgía una nueva fiebre del flamenco, y el día 9 de octubre de 1934 se convoca en el “Español” un nuevo “*Concurso de Cante Jondo por aficionados y profesionales de la localidad. Precios económicos*”, que tuvo sus antecedentes en los celebrados en la década anterior. Continuará de moda el flamenco, pues el jueves 25 de octubre se anunciaba “*Mañana en el ‘Teatro Español’ Cante Jondo por afamados ases*”, los cuales serían: “*Extraordinario concierto de Cante flamenco por el formidable conjunto: ‘Rubicano’, ‘Sevillanito’, ‘Niño de Chiclaná’, Carlos Francos, ‘Carbonerillo’, ‘Niño de la Flor’ acompañado por los profesores de guitarra R. Armires y Curro Ramos*”.

Pero “La Gaceta de África” continuaba sin informar del desarrollo de las veladas, lo que se extendió durante el año 1935 ya que el domingo 14 de abril de 1935 comunicaba “*‘Teatro Español’. El lunes sensacional espectáculo de Flamenco, ‘La Niña de la Puebla’ con toda su troupe*” y nos quedamos sin saber quienes formaban esa troupe. Esta era la tónica habitual de la prensa y eso que a partir del tercer trimestre de 1935 los espectáculos estaban más destacados que antes, y el periódico inserta más fotografías, menos en el caso del arte jondo que se limitaban a meras letras como estas del viernes 23 de noviembre que ocurrió en el “Español” “*El mayor acontecimiento de ‘Ópera Flamenca’. Único día actuación de ‘Niño de la Huerta’ y el gran poeta y maestro de cantares José Cepero y otros renombrados artistas*”.

Mientras, las películas si eran gancho suficiente como para reproducir el poster anunciador en la prensa como se publicaba los días 21, 22 y 23 de diciembre “*Estreno de la soberbia y grandiosa superproducción española ‘La Hija de Juan Simón’ con el Celebre ‘Angelillo’*”.

El cantaor madrileño, tuvo su tirón en Tetuán como en toda España, y debemos acordarnos de él, pues el año en que estamos redactando este trabajo se cumplen cien de su nacimiento. El año 1936 depararía muchas sorpresas a nivel político y artístico, empezando por estas últimas diremos que el jueves 13 de febrero de 1936 se presentó en el “Teatro Español” “*la*

17. PINEDA NOVO, Daniel: *Op. cit.* pg. 37.

máxima figura del Cante flamenco 'Canalejas' con un formidable elenco de grandes y renombradas artistas entre las que figuran 'La Romerito', Soledad Reyes, Sara García y los no menos célebres cómicos 'Regadera', 'Peluso' y 'Revoltoso'.

Otra noticia flamenca que indirectamente acaparó la portada de un periódico, fue la exhibición durante siete días en el "Teatro Español", a partir del 15 de mayo, de la *"Extraordinaria superproducción obra cumbre de la cinematografía nacional 'Morena clara' por Imperio Argentina y Miguel Ligeró"*.

Llegó el fatídico 18 de julio, y hasta el 21 no se editan periódicos, debemos tener en cuenta que Tetuán fue la primera ciudad donde se sublevó el llamado Ejército Nacional. Luego el periódico seguirá existiendo, pero desde el 6 de agosto de 1936 solo cuenta con dos páginas, y sin espectáculos, nada más que noticias de la Guerra Civil y con un gran encabezado donde se dice, como no, *'Arriba España'*.

Durante el último trimestre de 1936 aumentan las páginas del diario hasta cuatro y el precio se había incrementado a 15 céntimos, debido a la escasa publicidad. Imaginamos que el papel también era escaso pues las páginas eran de color violeta, naranja o azul verdoso. En una de esas páginas se recogerá el 25 de noviembre de 1936 que Antonia Mercé, "La Argentina": *"ha muerto, fue en París, en el mes Julio último"*, lo que nos conduce a pensar que en Tetuán había cierta desinformación de lo que ocurría en esos momentos fuera de África.

El periódico en el año 1937 cuenta ya con seis páginas, y en agosto ocho páginas y reaparecerá la sección de espectáculos, en la cual básicamente se anunciaban películas en el "Teatro Español".

A partir de noviembre es curioso que anuncian la cartelera de la ciudad de Melilla y no la de Tetuán, lo que continuará ocurriendo durante el año 1938, último que hemos tenido la oportunidad de ojear en esa década. Durante estos años treinta, aunque no muchos, si fueron buenos los artistas flamencos que visitaron Tetuán, y con motivo del enfrentamiento bélico que se desarrollaba en la península estos artistas se vieron obligados a residir en unas pocas ciudades, por tanto fue casi imposible que llegaran hasta Tetuán. A esto debemos sumar que no hemos podido consultar ningún periódico de los años 1939, 1940 y 1941, excepto el diario "España" de Tánger.

Los años cuarenta supondrían la recuperación de los cafés cantantes que durante la primera época del protectorado acogieron un gran número de veladas flamencas, aunque a partir de estas fechas de la escena teatral se adueñaran las compañías de grandes artistas como Juanito Valderrama, Manolo Caracol o Pepe Marchena.

Como el aire que respiramos: músicas ambientales en espacios de la cotidianidad.

José Martí

CSIC, Barcelona.

Resumen

El contenido de este artículo analiza algunas de las características de la denominada música ambiental, aquella música programada no con el objetivo de constituir el punto central de atención del oyente sino sencillamente con el de proporcionar un ambiente o trasfondo sonoro. En el caso de las audiciones convencionales, el ritual, en su calidad de metamen-saje, nos dice cómo debemos entender aquello que está sucediendo en el escenario, pero las músicas ambientales se nos aparecen desprovistas de todo ritual. Siendo la ubicuidad una de sus características, la música ambiental sirve tanto para vestir espacios vacíos como para disimular sus carencias o disfrazarlos.

Palabras clave: música ambiental, ubicuidad, espacio, ruido, hilo musical.

Like the Air We Breathe: Background Music as Part of Our Daily Lives

Abstract

This article studies some of the features of so-called background music; that which is not the main focus of the listener but is played to provide a sonic background and to create an atmosphere.

In the case of conventional listening, the ritual, when considered as a meta-message, prescribes our understanding of what is happening on the stage. Background music has no ritual to follow. Since ubiquitousness is one of its features, background music is useful both for filling voids as well as camouflaging their shortfalls or disguising them.

Keywords: background music, ubiquitousness, space, noise, “musical thread”-muzak.

Ambientación musical

“Que música te gusta?” es una de las típicas preguntas que hacemos a otra persona cuando se la intenta conocer. “Dime qué música escuchas y te diré quién eres”, se afirma a menudo. Pero hoy no tan solo podríamos preguntar esto sino también “¿cuál es tu manera preferida de escuchar música?” o “¿cuál es tu manera más habitual de hacerlo?” Las posibilidades son realmente muchas: en vivo, mediante una cadena hi-fi doméstica, a través del *iPod* o sencillamente aprovechando la ambientación musical que nos depara el vagón del ferrocarril. El *qué* no es lo único importante, sino que también el *cómo* tiene su gracia. Todos sabemos que no es lo mismo escuchar a Mozart siendo uno mismo quien lo toca al piano que en la sala de conciertos con un intérprete de renombre, a través de un aparato de música en nuestra vivienda o en la consulta del dentista. En todos estos casos, el conocido andante del concierto

para piano y orquesta número 21 de Mozart puede ser el mismo: esto es el *qué*. Pero el *cómo* es fundamentalmente diferente. La realidad de las músicas ambientales nos permite precisamente reflexionar sobre la relación entre el *qué* y el *cómo* en la música, al mismo tiempo que sobre su relación con el espacio en el que se produce.

Recordemos que por música ambiental se entiende la música programada no con el objetivo de constituir el punto central de atención del oyente sino sencillamente con el de proporcionar un ambiente o trasfondo sonoro. Estas músicas tienen la finalidad de acompañar una actividad cualquiera. Se trata simplemente de aquellas programaciones musicales que, en principio, no sirven para bailar, de unas músicas que no se ofrecen al oyente ejecutadas de forma ritualizada, ni están pensadas para la escucha contemplativa como, en cambio, es el caso de los conciertos o recitales. Son músicas pensadas para ser oídas pero no para ser escuchadas y, por esta razón, son percibidas de forma intermitente por los agentes sociales.

Se trata por tanto de unas programaciones musicales que van mucho más allá del género denominado *Ambient Music* aunque a menudo se pueda recurrir a los compositores de este género para llenar espacios de manera más efectiva que cuando se utilizan músicas de diferentes repertorios no pensados originalmente con esta finalidad. No estamos hablando de una práctica musical caracterizada por un tipo de repertorio en concreto sino de una práctica marcada por el hecho de producirse en unos espacios en principio no pensados para la música, por unas expectativas de uso muy concretas (funcionalidad) y también por una determinada manera de escuchar (o no escuchar). Vale la pena reflexionar sobre músicas ambientales. En primer lugar por el fenómeno en sí. Y en segundo lugar porque nos permiten reflexionar sobre la música en general y sobre la misma sociedad que la genera.

Antes decía que las músicas ambientales nos permiten pensar sobre la relación entre el *qué* y el *cómo*. Al menos en dos diferentes aspectos. Por una parte porque las músicas ambientales son –generalmente– músicas sin su *cómo*. Pero, por otra parte, porque son también las músicas del *cómo*. El primero de estos aspectos constituye una de las diferencias entre la práctica de lo que denominamos músicas ambientales y otros tipos de audición. En conciertos, recitales o espectáculos musicales en general no encontraremos nunca músicas desprovistas de su ritual o rituales: los aplausos, las reverencias, los saludos... Todo esto aderezado además con la indumentaria de los músicos –pero también del público– y el lenguaje silencioso –pero no por ello menos eficiente– de la arquitectura que acoge el escenario. Todo esto constituye el *cómo* de estas músicas. Aquello que nos dice cómo debemos entender la música que se nos ofrece. Este *cómo* no es sino el metamensaje del que nos hablaba Gregory Bateson: Además del mensaje en sí mismo, hay que tener en cuenta el entramado metacomunicativo que dice al receptor cómo debe ser entendido el mensaje (Bateson, 1987: 130). La música, difícilmente puede ser presentada sin ritual. El ritual, en su calidad de metamensaje nos dice cómo debemos entender aquello que está sucediendo en el escenario.

Gracias a la antropología sabemos que no hay ritual sin mito detrás.

Y los rituales que acompañan a las prácticas musicales colectivas aluden precisamente al pensamiento mítico que envuelve la música. Por eso pueden ser tan dispares los comportamientos rituales que acompañan músicas diferentes. Por eso, mientras unas músicas en el comporta-

miento ritual y metamensajes en general aluden a ideas como *autoridad, jerarquía, disciplina, uniformidad*, otras apuntan hacia valores radicalmente opuestos. Compárese la actuación de una orquesta sinfónica, de un grupo de rock y un recital de habaneras y resultará fácil extraer conclusiones a partir del comportamiento ritual y metamensajes asociados. Sin ritual no habría música, o como mínimo sería mucho menos de lo que acostumbra a ser. Pero en el caso de las músicas ambientales, las cosas son diferentes. Son músicas sin su *cómo*. Son músicas desnudas de ritual, músicas invisibles, y de ahí también parte de la razón de su desvalorización social. ¿Cómo percibe el individuo la música ambiental que tan a menudo lo envuelve en la vida cotidiana? Prácticamente lo podemos resumir en cuatro tipos básicos de reacción: El agrado, la indiferencia, el agobio y el enojo.

A pesar de que encontraríamos abundante literatura contraria a la música ambiental, lo cierto es que una gran mayoría de la población no está en contra de ella. Así, por ejemplo, según la entidad de “Transportes Metropolitanos” de Barcelona, en una encuesta realizada entre sus usuarios sobre percepción y valoración de la música ambiental, el 95% de los encuestados se declaraba a favor¹. No obstante, sabemos también que aquello que caracteriza el modo de audición de la música ambiental es la escucha intermitente. No se es siempre consciente de su existencia, lo que también da lugar a que se muestre la más absoluta indiferencia ante este tipo de práctica musical. Pero entre las personas que se oponen a las músicas ambientales, son el agobio y el enojo los sentimientos que manifiestan con mayor frecuencia. Agobio y enojo por imponérseles unas músicas que pueden no ser de su agrado; o por imponérselas en un lugar y momento que no consideran el adecuado; o sencillamente porque nadie les ha preguntado si desean escuchar aquellas músicas: “Viatjo d’Hostalric a Barcelona en un tren de Renfe. Durant tot el viatge em sotmeten a un tractament tranquil·litzant a base de música ambiental. M’hi resisteixo. No vull sentir-la. M’intoxica i em fa mal. Voldria demanar que l’apaguin o prémer el botó que la fes callar. Però pel passadís que porta al metro de TMB em col·loquen més música. A l’andana unes pantalles no paren de llençar-me encara més música. Finalment surto al carrer. Tinc la sensació d’haver penat durant dues hores sota un poder totalitari que m’ha agredit musicalment.”²

“[...] Aunque suene a música, es el peor de los ruidos. Se la conoce como “música ambiental”, porque es algo que está en el ambiente, como un mal olor, pero el apelativo “música cojonera” indicaría mejor su talante. Por desgracia, el común de los mortales se ha resignado a convivir con esa plaga que da el latazo incluso en el silencio de las librerías. Los amantes de la música, que saben de esto, deberían arremeter sin contemplaciones contra la “música ambiental” que

1. http://www.ruidos.org/Prensa/2004ene/040119_Avui.html [consulta: enero de 2008].

2. Viajo de Hostalric a Barcelona en un tren de Renfe. Durante todo el viaje me someten a un tratamiento tranquilizante a base de música ambiental. Me resisto. No quiero oírla. Me intoxica y me hace daño. Querría pedir que la desconectaran o apretar el botón que la hiciese callar. Pero por el pasillo que conduce al metro de TMB [Barcelona] me colocan más música. En el andén unas pantallas no cesan de lanzarme todavía más música. Finalmente salgo a la calle. Tengo la sensación de haber penado durante dos horas bajo un poder totalitario que me ha agredido musicalmente.

Música ambiental a la força, carta de Josep M. Guillén publicada en La Vanguardia, 16.04. 2004, p. 2 (Vivir en Barcelona).

nos invade por todas partes cuando, con la intención que sea, se impone a su deseo. Sólo en el amor y la libertad la música nos da un poco de su paz”.³

En el caso de las músicas ambientales, ¿estamos pues hablando realmente de música? ¿O de ruido? En este tipo de práctica musical es posible constatar una cierta difuminación de las fronteras entre ruido y lo que denominamos *música*. Ya sabemos que la frontera que separa lo que podemos considerar *ruido* de lo que entendemos por *música* es cultural. Solamente desde la perspectiva de la física acústica no se puede distinguir adecuadamente entre ruido y música; sin duda hay que tener en cuenta la *intención*⁴. En el caso de las músicas ambientales es muy fácil que pronto dejen de percibirse como música para pasar a engrosar la categoría de ruidos.

Esto es especialmente así en aquellos casos en los que podemos hablar de “eventos musicales impuestos”⁵, es decir, cuando se trata de aquellas músicas que circulan libremente por espacios abiertos o cerrados de las poblaciones y que, al escapar del control de las personas que las tienen que oír, forman parte también de la polución acústica de la ciudad. La opinión que en este sentido expresaba una lectora del diario “La Vanguardia” de Barcelona es bien clara: “Pel que veig al meu entorn, la música ambiental es considera un destorb i una vulneració dels drets civils. Som molts els que pensem que aquest ús de la megafonia del metro és indignant. M’atreveria a dir que a molta gent tant li fa si hi ha música com si no. És que potser creuen que així aconseguirien l’acceptació dels usuaris en comptes de fer altres millores que manquen? Els moments per gaudir de la música se’ls tria un mateix. La resta és soroll.”⁶

Estos datos son sin duda de interés para los situacionistas. Nos dicen claramente que la situación determina la percepción de una manifestación cultural dada, en nuestro caso musical. John Cage afirmaba que “Each noise, so it seems to me, contains the potential of becoming musical simply by allowing it to appear in a musical work”⁷. Y esto es bien cierto. Lo apreciamos, por ejemplo, en la obra musical del mismo Cage, en los motores de helicóptero que Stockhausen incluyó en una composición para cuarteto de cuerdas o en las creaciones de música concreta en general. Así, pues, ya no parece tan válida aquella idea generalizada de que la diferencia entre ruido y música recae en el hecho de que ésta tiene sonidos bien definidos e identificables, posee ritmo y una cualidad placentera⁸.

En todos estos casos, evidentemente, *intencionalidad* es la palabra clave. Pero si tenemos en cuenta la situacionalidad, también podemos invertir la afirmación de John Cage que acabamos

3. *La música como incordio*. Carta de Francesc X. Guillén publicada en La Vanguardia, 27.04.2004, p. 22.

4. Cfr. John Booth Davis, *The Psychology of Music*, London: Hutchinson, 1978, p. 26.

5. Cfr. Josep Martí, *When music becomes noise. Sound and music which people in Barcelona hear but don't want to listen to*, «The World of Music», 39/2, 1997, p. 10.

6. “Por lo que veo en mi alrededor, la música ambiental se considera un estorbo y una vulneración de los derechos civiles. Somos muchos los que pensamos que este uso de la megafonía del metro es indignante. Me atrevería a decir que a mucha gente no le importa nada si hay música o no. ¿Es que quizás creen que así consiguen la aceptación de los usuarios en lugar de hacer otras mejoras que faltan? Los momentos para disfrutar de la música se los escoge uno mismo. El resto es ruido.” Mariona Oliu, carta al director, «La Vanguardia», 26.11.2002, p. 2 (Vivir en Barcelona).

7. Citado en Max Peter Baumann, *Listening to Nature, Noise and Music*, «The World of Music» 41/1, 1999, p. 105.

8. Véase por ejemplo Greg Wool, *Sound, Drums, and Music*, URL: http://www.chathamtech.com/Lazar-Science8/_Student%20Work/powerpoint/wool/index.htm [consulta: diciembre de 2002].

de mencionar: toda música contiene el potencial de ser percibida como ruido, dependiendo del contexto donde se oiga. A nivel analítico, fijándonos en la partitura, podemos determinar qué debemos considerar música y qué debemos considerar ruido. A ciertos niveles perceptuales, no obstante, esta distinción realizada en base a la partitura pierde sentido.

Tal como afirmaba Jean-François Augoyard, el sonido afecta finalmente al lugar al que domina por dos operaciones generales muy eficaces: llenar y separar⁹. Pensaba precisamente en esto cuando me hallaba en el *hall* de un hotel de Marrakech, en el que a través de amplios ventanales se podía ver la calle. Dentro del hotel se oía a un volumen suave música ambiental, más bien insulsa como la que escucharíamos en cualquier otro establecimiento de este tipo en Europa. Pero aquel ambiente contrastaba estridentemente con la imagen de la calle tras los ventanales, con los vendedores ambulantes de agua o de cigarrillos, jóvenes sin trabajo sentados en el bordillo de las aceras y el calor de un sol africano implacable. Tan solo un cristal separaba dos mundos radicalmente diferentes. En el *hall* del hotel, el aire acondicionado y la música ambiental marcaban profundamente la diferencia.

Antes decía que las músicas ambientales están desprovistas generalmente de su *cómo*, pero a pesar de esto constituyen en cambio un agradecido recurso para pasar a formar parte del *cómo* de otro *qué*. La música ambiental del hotel de Marrakech recordaba al turista que en aquel establecimiento no encontraría las carencias que en cambio le acechaban al otro lado del umbral de la puerta. De hecho, ya por definición, las músicas ambientales están ahí precisamente para contribuir a construir un *cómo*, para *ambientar*. Para indicarte o recordarte cómo tienes que sentirte en una situación determinada. En este contexto, nos viene como anillo al dedo aquello que escribiera Nicholas Cook: “Instead of talking about meaning as something that the music *has*, we shall be talking about it as something that the music *does* (and has done to it) within a given context”¹⁰.

Esto lo ví también muy claro en la fiesta de “torna a casa” que celebra con periodicidad anual el centro de recuperación y conservación de animales marinos (CRAM) en la playa de la localidad catalana de Premià de Mar.

Esta fiesta, tiene como finalidad la de sensibilizar a la población de los problemas relacionados con la ecología marina. El acto principal de la celebración consiste en la devolución al mar de algunas tortugas (de ahí la denominación de “fiesta del vuelve a casa”) que en meses anteriores han sido recogidas y tratadas de diferentes patologías por el centro. El acto cuenta con fuertes dosis de ritual, espectáculo y la solita presencia de los medios de comunicación. La fiesta, además, incluye elementos lúdicos de diversa índole pensados sobre todo para los niños. Puestos de consumición así como de venta con un *merchandising* relacionado con la ecología marina. Además, y mientras dura toda la fiesta, unos grandes altavoces dispuestos en la playa proporcionan ambientación musical.

Tal y como pude indagar en una de las ocasiones en las que asistí a la fiesta (2003), esta ambientación sonora no estaba hecha de cualquier manera. Mientras duró el acto de liberar

9. Augoyard, Jean-François 1995 “La sonorización antropológica del lugar”, en Amerlink, Mari-Jose (comp.), *Hacia una antropología arquitectónica*, México, Universidad de Guadalajara, p. 209.

10. Nicholas Cook, *Music and meaning in the commercials*, «Popular Music», 13/1, 1994, p. 30

las tortugas a su medio natural, el técnico de sonido tuvo un especial empeño por hacer escuchar músicas que –según me dijo él mismo– debían tener algo de metafísico o espiritual. Para ello, programó piezas musicales de The Chieftains y Mike Oldfield. Después del acto ritual de la devolución de los animales al mar, se sintió más libre para programar otros tipos de música “más animadas”: Joe Zawinol, Pat Metheny...

En una visita que realicé durante el verano de 2006 al barrio histórico de la ciudad portuguesa de Montealegre pude constatar que en las calles adyacentes al castillo medieval –convertido en icono de la ciudad– se habían instalado altavoces que dejaban oír música típicamente portuguesa, entre otra los característicos fados. La música nos recordaba la portuguesidad de aquellas calles. Pero al mismo tiempo, aquellos espacios arquitectónicos históricos también nos ayudaban a entender la música como algo que tenía que ver con la historia.

Hablando de la música en los anuncios publicitarios, Cook afirmaba que la significación de una pieza musical es siempre relativa, dependiendo del contexto donde se inserte. Una determinada pieza adquiriría una determinada significación en aquel anuncio en concreto, de manera que la música daba significación a las imágenes pero al mismo tiempo éstas también se la otorgaban a la música¹¹.

Y lo mismo podía percibir con aquellos fados escuchados en las calles antiguas de la ciudad de Montealegre. La emoción histórica que surgía de aquellos muros pétreos y los trepaba como si de hiedra se tratara, se adhería asimismo al flujo sonoro que envolvía los pasos del visitante. Podemos hablar de un *qué* con *cómo*, de un *qué* sin *cómo*, y evidentemente también de un *cómo* sin *qué*, aunque solo sea de manera anecdótica. Si entendemos el silencio como la ausencia de este *qué* –la música– hay al menos desde Cage ya una cierta tradición en querer envolver el vacío mediante el ritual. O quizá, en el caso de Cage, en su tan citada pieza 4'33, el *qué* lo podía constituir no la música que no existe sino los ruidos que de manera involuntaria se producen en la sala de la audición. Pero en casos como en las *performances* del artista multidisciplinar TRES¹² sobre el silencio que se llevan a cabo en los últimos años, no puede ser más claro. Todo un envoltorio ritual para la nada, para el silencio.

En una de estas experiencias, realizada en abril de 2005 en el CSIC de Barcelona, el artista congregó a su público en la sala de actos de la institución. De manera gradual se fue desconectando cualquier tipo de fuente generadora de ruido (aparatos puestos en marcha previamente, aire acondicionado) no tan solo de la propia institución sino también de edificios colindantes. El resultado fue interesante. No se llegó al silencio absoluto, esto es imposible dado que nuestro propio cuerpo emite sonidos apenas perceptibles aunque lo devienen en estas circunstancias, pero se percibía una notable tensión entre los congregados.

No estamos acostumbrados a reunirnos para escuchar el silencio. Los elementos rituales de la *performance*, el ir apagando uno tras otro los diversos aparatos así como los comentarios de TRES hicieron que la atmósfera reinante llegase a ser realmente densa. Lo más interesante era el ritual y los efectos de expectación entre el público asistente. Todo un público congregado

11. Ibid.

12. Este artista, radicado en Barcelona, investiga y experimenta sobre el silencio y es especialmente conocido por sus *conciertos para apagar*. Véase: <http://www.elsilencio.com/index.php>

para escuchar lo inaudible: la nada. Lo que el “auditorio” (nunca peor dicho) desde el punto de vista corporal podía experimentar en aquella experiencia no era debido al no-sonido, sino a la emoción de sentirse junto a otras muchas personas participando en el mismo evento.

El ritual es lo que hace que se perciba algo de una u otra manera, o que se perciba lo que de otra forma pasaría desapercibido. La música no tan sólo puede ser objeto del ritual, sino que también puede constituir uno de sus elementos. En este caso, es la música la que te dice cómo hay que entender aquello que está sucediendo en el escenario. Y ésta es también la función de las músicas ambientales. Cuando las escuchamos en el ferrocarril, están ahí para decirte: relájate, disfruta placenteramente del viaje. Cuando las escuchamos en la sala de espera del temido dentista nos recuerdan que debemos estar tranquilos, que la situación –aunque incómoda– está bajo control. Cuando las escuchamos en el supermercado nos invitan a colocarnos en el registro de la fiesta, y ya sabemos que en una fiesta se tiende a ser generoso con el gasto. En aquellos casos en los que telefoneamos y se nos ameniza la espera con una música cualquiera se nos está diciendo que no nos preocupemos aunque de momento nadie nos hable... se nos dice que se piensa en nosotros y de ahí la música que nos ofrecen.

La música ambiental es algo que siempre hay que entender dentro o inserida en una situación determinada. Si entendemos toda situación como un campo de sentido¹³, es decir, una realidad física manifestada a través de las categorías espacio/tiempo en la que se produce un juego interno de interacciones entre agentes sociales, algo que puede ser observado fácilmente es que mientras en unos casos las músicas ambientales lo que hacen es reforzar el sentido de la situación o del campo en concreto, en otras lo debilitan, modifican o tergiversan.

La música de órgano con valor ambiental que se puede hacer sonar en una iglesia, las músicas que vomitan los altavoces de los chiringuitos de una feria o la que oímos en la fiesta antes mencionada del CRAM tienen la clara finalidad de reforzar el sentido de aquello que se produce en sus respectivas situaciones: el valor místico de una sesión de meditación religiosa, la carga lúdica de toda feria o la teatralizada trascendencia ecológica de la fiesta del retorno de las tortugas al mar. En otras ocasiones, lo que se pretende con las músicas ambientales es modificar aquello que nos sugiere una situación a través de nuestras percepciones, como cuando caminamos por el espacio vacío e inhóspito de un parking al dejar el automóvil.

Pero las músicas ambientales no están tan solo para contrarrestar las carencias de una situación o espacio determinados sino también para enmascararlos, a través del *cómo* que vehiculan. Te invitan a que las rehúyas, como cuando en la sala de espera del dentista te envuelven con la placidez de un Mozart edulcorado para no pensar demasiado en lo que te harán cuando te hurguen en la boca, o bien te ofrecen incluso falsas pistas de interpretación del campo de sentido, como en las grandes superficies comerciales que apostando por una música ambiental que aluda más bien a un espacio festivo que a uno de transacciones económicas, hace que se reste trascendencia al acto de aflojar la mosca: en una fiesta se gasta.

13. Sobre este concepto véase Josep Martí, “Fiesta e integración”, en J. Martí (ed.), *Fiesta y ciudad: Pluriculturalidad e integración*, Madrid: CSIC. 2008, pp. 44-48

De hecho, no se ignora el poder de la música ambiental para alterar la percepción de una situación determinada:

“A menudo aparecen en esta sección quejas dirigidas a RENFE por deficiencias en el servicio de cercanías: supresión de trenes, retrasos, inseguridad, hacinamiento en los vagones, falta de asientos... Sin embargo, hace años que RENFE aplica un remedio para mitigarlas: atontar a los viajeros con música en los trenes para que no se den cuenta de las penosas condiciones en que viajan [...]”¹⁴

La música ambiental sirve tanto para vestir espacios vacíos como para disimular sus carencias o disfrazarlos. Y con ello, las situaciones que en ellos se producen. Es ésta al fin y al cabo la fonourgía de la cual nos hablaba Augoyard, la función activa y creadora del sonido que hace que los sonidos no sólo supongan una organización perceptiva sino también que participen en la organización del mundo¹⁵.

La ejecución de una música va mucho más allá del *qué* y de su *cómo* asociado.

Hablamos de *situaciones*, y en estas situaciones no tan solo pueden cambiar el *qué* y el *cómo* sino el modelo de escucha. No todos los géneros demandan unas mismas actitudes en cuanto a la escucha y éstas varían asimismo según circunstancias situacionales. Y en aquellos casos en los que se utiliza música ambiental no se es siempre consciente de esta realidad.

En la música ambiental que habitualmente se hace escuchar en los ferrocarriles de cercanías de RENFE, las piezas que se pueden oír son eminentemente del tipo de los clásicos populares, aunque de vez en cuando se ofrezca también algún clásico no tan popular o algún popular que nada tiene de clásico. Entre estas músicas se hallan por ejemplo fragmentos del concierto para piano número 2 de Rachmaninov o del de Txaikowski, del concierto para oboe de Alessandro Marcello o del de clarinete de Mozart, nocturnos de Chopin...

En realidad, este tipo de música está pensado sobre todo para una escucha lineal, de manera que cuando se le presta atención se va siguiendo mentalmente el desarrollo melódico. En el caso de la escucha en el ferrocarril, este seguimiento es no obstante constantemente frustrado al ser interrumpido por los anuncios de llegada a las diferentes estaciones del recorrido del viaje que desconectan de manera abrupta y brutal el hilo musical. Tal como sugiere Jacques Attali, el orden musical simula el orden social¹⁶ y qué mejor que unos clásicos populares para sugerir este orden. Pero el *orden musical* que predica la RENFE colisiona sin duda alguna con las mínimas expectativas del melómano¹⁷.

El hecho de que las músicas ambientales no sean *músicas qué* nos lleva a otra de sus características en relación a la centralidad de las manifestaciones musicales en una situación dada.

14. Rafael Fernández Fontán, *La melodía de Renfe*, carta publicada en la La Vanguardia, 18.01.2004, p. 28.

15. Augoyard, Op. Cit., p. 214

16. Attali, Jacques, *Ruidos. Ensayo sobre la economía política de la música*, Valencia: Ruedo Ibérico, 1978.

17. Precisamente uno de los aciertos de la *ambient music* del compositor Brian Eno es que está pensada para las situaciones en las que los anuncios de megafonía interrumpen el flujo sonoro de la ambientación musical. Su *Music for Airports*, por ejemplo, está diseñada para convivir con los otros ruidos y sonidos que pueblan las salas de espera de los aeropuertos y que, además, tiene que ser constantemente interrumpida por los anuncios (Brian Eno, *A Year with Swollen Appendices*, London: Faber and Faber, 1996, p. 295).

Son músicas sin centralidad, lo que hace que pueda considerarse la ubicuidad como una de sus características¹⁸.

Sabemos que en las diferentes situaciones en las que se *produce* música ésta no reclama siempre el mismo tipo de atención por parte de los agentes sociales. En ocasiones, podremos hablar de una *centralidad absoluta*.

Es el caso, por ejemplo, de conciertos o recitales. La actividad musical posee una centralidad absoluta ya que constituye el foco de atención principal y/o exclusiva por parte de los agentes sociales. El hecho musical resulta imprescindible para este tipo de situaciones pues, obviamente, sin música no habría concierto. La música, en el modelo de centralidad absoluta, no se limita a ser un mero índice de contextualización sino que constituye la misma razón del evento.

Hay otras situaciones en que la música es un punto más dentro de los diferentes focos de atención del evento. Así, por ejemplo, en una fiesta en la que se charla, se bebe y se baila, la música posee el rango de indispensabilidad tal como en el caso de los conciertos y audiciones.

No se entendería una verbena sin su música. Pero a diferencia de los conciertos, la música aunque imprescindible - no es la razón principal del evento, sino que se halla claramente supeditada al marco general de sociabilidad que constituye la celebración festiva. Aquí, podemos hablar, pues, de un modelo caracterizado por la centralidad compartida del hecho musical. Pero además de los modelos de centralidad absoluta y compartida, también podemos constatar un tercer caso: el modelo de centralidad inexistente, que es el que se corresponde evidentemente con la idea que tenemos de la música ambiental que acompaña aquello que acontece en una situación determinada. En este caso, la música aparece completamente fuera del foco de atención de los actores sociales; no se le presta demasiada atención o incluso puede pasar prácticamente desapercibida.

Lógicamente, este acompañamiento musical no es considerado necesario para el tipo de actividades que se desarrollan en la situación en la que interviene: no posee el rango de *indispensabilidad*. Pero aún así, la realidad de esta práctica musical se explica por las diferentes funciones que es capaz de ejercer. Esta ausencia de centralidad es lo que impulsaba a un comerciante gallego ante el requerimiento de la SGAE a negarse a pagar derechos de autor por la música ambiental que hacía oír en su negocio: "Vendo ropa, no música" afirmaba. Pero obviamente, el afán recaudatorio de la SGAE hace oídos sordos a este tipo de argumentos¹⁹.

Este diferente grado de articulación del hecho musical dentro de una situación determinada tiene obviamente consecuencias importantes, entre otras determinará el modelo de escucha, al margen del tipo de repertorio de que se trate.

Generalmente, los *grados de concreción* (en relación a los tipos de repertorio o de intérpretes) y *de exigencia* (en relación a los valores relacionados con la oferta musical) serán mucho mayores en las situaciones en las que la música posea una centralidad absoluta, menores

18. Cfr. Anahid Kassabian, *Ubiquitous listening and networked subjectivity*, «ECHO: a music-centered journal», 3/2, 2001) URL: <http://www.echo.ucla.edu/Volume3-Issue2/kassabian/index.html> [consulta: septiembre de 2007]

19. La SGAE quiere cobrar a las tiendas de ropa por poner música ambiental. <http://www.internautas.org/html/3472.html> [consulta: septiembre de 2007]

—aunque también existentes— en el caso de la centralidad compartida y apenas perceptibles en el caso de la centralidad inexistente.

El *grado de exigencia* de los actores sociales en relación a la música que pueden escuchar en un determinado momento está obviamente en relación directa con el horizonte de expectativas que poseen en relación al evento dentro del cual se produce. En el caso de las músicas ambientales, el horizonte de expectativas es para la gran mayoría prácticamente irrelevante. La música que se pueda oír en la sala del dentista o en los vagones del ferrocarril puede gustar más o menos, pero dentro de unos ciertos aunque muy generosos límites, tan apropiado (o inapropiado) sonará un concierto para piano y orquesta de Mozart como Charles Aznavour o música *New Age*.

En nuestras músicas ambientales, por lo general, aquello que se hace es concatenar diferentes piezas musicales, un *hilo musical*, pues, que se ofrece al oyente sin solución de continuidad. Con ello, las diferentes piezas que son escuchadas como ambientación musical pierden autonomía. La pieza musical, el *opus*, pasa a formar parte de una corriente sónica. La concreción propia en la que generalmente es escuchada una obra musical en una audición convencional se diluye: lo antes concreto pasa a formar parte de un flujo sonoro en el que las marcas que señalizan el inicio y final de la pieza pierden relevancia.

La música ambiental, tal como se nos presenta en general, constituye una consecuencia lógica del abaratamiento generalizado de la producción de bienes que ha tenido lugar en las sociedades post industriales. Esto contribuye a que la música comparta con otros muchos tipos de bienes la característica de la *naturalización* (también podríamos decir *banalización* si no fuera por el deje claramente peyorativo que posee). Por *naturalización* entiendo la percepción social que se tiene en relación a un determinado bien de consumo que hace que se considere su uso como algo *obvio* y *natural*, y por tanto se le prive de todo aquel contenido simbólico que asociamos a un bien escaso²⁰. En los últimos cien años, son muchos los bienes de consumo que han experimentado esta naturalización. La obviedad con la que hoy servimos un plato de carne a la mesa o consumimos un pastel en los postres contrasta fuertemente con el pasado, cuando no se comía carne todos los días de la semana o el consumo de pastel se producía solamente en alguna fecha muy señalada.

Hoy adquirimos continuamente nuevas piezas de ropa, de manera que ir de estreno ya ha perdido casi todo su encanto y valor simbólico. Todos tenemos en casa alguna fotografía de aquellas que nuestros bisabuelos se hacían antes en el estudio, cuando no existían las pequeñas cámaras portátiles actuales. Aquellas fotos de color sepia, por su singularidad y escasez, tenían más el cariz de obra pictórica —tanto por la pose de los fotografiados como por el uso que se hacía de ellas— que de fotografía en el sentido actual. Hoy tomamos centenares de fotografías sin dar al hecho la menor importancia.

La música ambiental ha contribuido a dar la sensación de *naturalidad* por lo que se refiere a la audición musical. Antes, hasta hace unos cincuenta años, ir a un concierto de música o al baile eran hechos no siempre a la fuerza excepcionales pero tampoco tenían el rango

20. Y también lógicamente encontramos el caso inverso: bienes de consumo que devienen escasos, como por ejemplo algo tan *natural* como el agua.

de bienes no escasos, y por tanto, se daba a estos acontecimientos mucha más importancia que en la actualidad.

Hoy día, oír música se ha convertido en una naturalidad ya que basta con poseer un sencillo transistor o estar sentado en la estación del metro para escucharla. Una naturalidad que incluso puede convertirse en molestia en el caso de los “eventos musicales impuestos”, tal como pueden aparecer en el uso de las músicas ambientales. Evidentemente, *naturalización*, en una sociedad donde reina la lógica del mercado, implica un cierto grado de desvalorización, y sin ningún tipo de duda, es en las músicas ambientales donde esto se manifiesta de manera más patente. Una desvalorización producto tanto de la pérdida de *sacralidad* –son unas músicas privadas de ritual– como de su *naturalización*²¹.

La idea básica de las músicas ambientales es que las escuches con la misma facilidad e inconsciencia como el aire que respiras. Un hecho, por cierto que ya fue anunciado de manera premonitoria por Paul Valéry cuando en 1928 decía que así como el agua, el gas o la electricidad entraban de la manera más fácil a nuestras habitaciones para atender nuestras necesidades, de la misma manera se nos proveería también de imágenes y secuencias de sonidos que se manifestarían al más mínimo gesto²².

Las músicas ambientales que fluyen por los espacios públicos, pueden considerarse una especie de comunicación fática dentro de nuestro capitalismo tardío²³ una comunicación fática que te recuerda que alguien o algo está ahí pensando en ti, para tu bienestar, para que te sientas más seguro, para que no te aburras, para alegrarte el ánimo... al menos en teoría. Pero un tipo de comunicación que también sirve para hacer recordar quién posee el control sobre aquella situación en la que tú eres un mero transeúnte.

Es aquel o aquello que te hace escuchar música quien tiene la potestad de abrir o cerrar el interruptor del hilo sonoro, quien escoge el repertorio y la manera de hacértelo oír. Estar pendiente de ti o de tu bienestar significa también que se te observa. Y las músicas ambientales también sirven para recordarlo.

Conclusión

Para resumir, podemos decir, pues, que las músicas ambientales son (generalmente) músicas sin su *cómo*. En cambio, si están ahí es porque forman parte del *cómo* de un *qué*. Dicho de manera breve, son *músicas cómo*, no *músicas qué*. Ésta sería una de las razones de la poca valoración social que se les otorga, por el hecho de carecer de ritual en los diferentes espacios sociales en los que se presenta.

Pero además, pensemos también en la facilidad con que las músicas ambientales transgreden determinadas fronteras conceptuales importantes para caracterizar lo que habitualmente

21. Esta desvalorización, conjuntamente con otros factores, hace que a menudo se tenga una visión más bien negativa de las músicas ambientales. Cfr. Josep Martí, *Músicas invisibles: la música ambiental como objeto de reflexión*, «Antropología», 15-16, 1999, p. 239.

22. Citado en: Walter Benjamin, *L'obra d'art a l'època de la seva reproductibilitat tècnica*, Barcelona: Edicions 62, 1983, p. 34.

23. Cfr. Kassabian, Op. cit.

entendemos por *música*. Las llamamos *músicas ambientales* pero a menudo las entendemos como *ruido*. Y *ruido* es la misma negación de la música.

La música se asocia a placer, pero las músicas ambientales son a menudo calificadas de *tortura*. En las músicas ambientales, aquel minueto o preludio que en la práctica habitual concertística constituye una pieza bien concreta y delimitada pierde concreción y se diluye en un mensaje sónico sin principio ni final.

El carácter excelso que acostumbramos a atribuir si no a la música en general, a determinadas prácticas y repertorios de ella, se pierde en la banalización que conlleva la facilidad con que los altavoces dejan escapar estas músicas, no tan solo en cualquier lugar y momento sino además sin pedir nada a cambio. Creo que se puede afirmar que las músicas ambientales y todo lo que implica *su puesta en escena* desafían (¿se burlan, quizás?) de alguna manera un mundo altamente sacralizado por lo que a las prácticas musicales se refiere.

Quizá será también por eso que son despreciadas. Mediante el *hilo musical* la música pasa a poder ser considerada como ruido. El *opus* pasa a convertirse en un flujo sonoro de fronteras inciertas. El dorado marco del ritual desaparece. La excelencia se banaliza.

Se ha dicho del *muzak* que reduce la música a pseudoarte, a charlatanería²⁴ y también se ha dicho que en el caso de las músicas ambientales más valdría pensar en formas sónicas que en música propiamente dicha²⁵.

Pero esto es al fin y al cabo un exponente de cambio social: la desacralización de determinados ámbitos de la vida a cambio de la sacralización de otros. ¿No se puede hablar de una tendencia hacia la desacralización de los sentimientos patrios –las naciones, de la sexualidad, de la idea tradicional de familia?

La práctica de las músicas ambientales, por lo que es en sí y por la manera masiva en que se aplica contribuye asimismo sin duda alguna a la desacralización de nuestro glorificado mundo musical.

Bibliografía

ATTALI, Jacques, *Ruidos. Ensayo sobre la economía política de la música*, Valencia: Ruedo Ibérico, 1978

AUGOYARD, Jean-François 1995 “La sonorización antropológica del lugar”, en Amerlink, Mari-Jose (comp.), *Hacia una antropología arquitectónica*, México, Universidad de Guadalajara, pp. 205-219

BATESON, Gregory, *Steps to an ecology of mind*. London: Jason Aronson Inc., 1987 (10 ed. 1972)

BAUMANN, Max Peter, *Listening to Nature, Noise and Music*, «The World of Music» 41/1, 1999, pp. 97-112

BENJAMIN, Walter, *L'obra d'art a l'època de la seva reproductibilitat tècnica*, Barcelona: Edicions 62, 1983

24. Cfr. Murray Schafer, *Klang und Krach*, Frankfurt: Athenäum, 1988 (1977), p. 133

25. Cfr. Ronald Radano, *Interpreting Muzak: Speculations on the Musical Experience in Everyday Life*, «American Music» 7/4, 1989, p. 457

- COOK, Nicholas, *Music and meaning in the commercials*, «Popular Music» 13/1, 1994, p. 27-40
- DAVIS, John Booth, *The Psychology of Music*, London: Hutchinson, 1978
- ENO, Brian, *A Year with Swollen Appendices*, London: Faber and Faber, 1996
- KASSABIAN, Anahid, *Ubiquitous listening and networked subjectivity*, «ECHO: a music-centered journal» 3/2, 2001, URL: <http://www.echo.ucla.edu/Volume3-Issue2/kassabian/index.html> [consulta: septiembre de 2007]
- MARTÍ, Josep, *When music becomes noise. Sound and music which people in Barcelona hear but don't want to listen to*, «The World of Music» 39/2, 1997, pp. 9-17
- MARTÍ, Josep, *Músicas invisibles: la música ambiental como objeto de reflexión*, «Antropología», 15-16, 1999, pp. 227-242
- MARTÍ, Josep, “Fiesta e integración”, en J. Martí (ed.), *Fiesta y ciudad: Pluriculturalidad e integración*, Madrid: CSIC. 2008, pp. 41-78
- RADANO, Ronald, *Interpreting Muzak: Speculations on the Musical Experience in Everyday Life*, «American Music» 7/4, 1989, pp. 448-460
- SCHAFER, Murray, *Klang und Krach*, Frankfurt: Athenäum, 1988 (1977)
- WOOL, Greg, *Sound, Drums, and Music*, URL: http://www.chathamtech.com/LazarScience8/_Student%20Work/powerpoint/wool/index.htm [consulta: diciembre de 2002]

Sevilla, una encrucijada de caminos.

Manuel Martín Martín

Periodista y flamencólogo.

Resumen

El mundo del flamenco, tan acostumbrado a contemplar la historia del género como una sucesión de nombres distinguidos que, por su significación expresiva o por su carácter de maestría incontestable, simbolizan una época, olvida con frecuencia el universo en que esa constelación de estrellas irradia su luminosidad más intensa, esto es, relega a un rol de menor importancia el ámbito en que se desarrollaron unos talentos especiales que, a la postre, describirían situaciones y formas que el tiempo estimaría de verdadera trascendencia.

Sin ánimo de caer en un determinismo localista demasiado forzoso, justo es decir que uno de los más grandes milagros de la música flamenca, se llama Sevilla, su barrio de Triana y muchos pueblos de la provincia. Una unidad demográfica que ofrece en grado sumo el origen de la complacencia en los goces de los sentidos.

Palabras clave: Sevilla, Triana, pueblos de Sevilla, artistas, estilos.

Seville: the Crossroad

Abstract

The world of flamenco music tends to see its history as a succession of distinguished names who, due to their expressive power and mastery, symbolise an era. Often it forgets the space in which these stars project their light, ignoring the physical and cultural environment where these special talents develop. In the end, these artists create situations and forms that only time have made really important.

Without falling into an obvious local determinism, we can fairly say that one of the great miracles of flamenco music is Seville, its neighbourhood of Triana and many towns in the province; a demography that produces pleasure for our senses.

Keywords: Seville, Triana, Sevillian towns, artists, styles.

El mundo del flamenco, tan acostumbrado a contemplar la historia del género como una sucesión de nombres distinguidos que, por su significación expresiva o por su carácter de maestría incontestable, simbolizan una época, olvida con frecuencia el universo en que esa constelación de estrellas irradia su luminosidad más intensa, esto es, relega a un rol de menor importancia el ámbito en que se desarrollaron unos talentos especiales que, a la postre, describirían situaciones y formas que el tiempo estimaría de verdadera trascendencia.

Sin ánimo de caer en un determinismo localista demasiado forzoso, justo es decir que uno de los más grandes milagros de la música flamenca, al que de manera permanente habría que recibirse con la rodilla hincada en tierra, se llama Sevilla, una unidad demográfica que, más allá de ser junto a Cádiz la embajadora de la gracia, ofrece en grado sumo el origen de la complacencia en los goces de los sentidos.

Sevilla es, pues, un nombre al que hay que acudir siempre que queramos conocer la génesis del arte flamenco, ya que, por mor de su asombrosa capacidad de asimilar cuantas esencias pisaron su suelo, no le duele reconocer haberse mirado durante siglos en el espejo de otras culturas, lo que le permitirá tanto despertar el silencio del hermetismo flamenco cuanto florecer en una multitud de propuestas distintas, de carácter altamente individualista y difíciles de reducir a unas normas directrices únicas, al ámbito común de una “escuela”, en suma.

Y un primer dato determinante de su elevada significación histórica, lo revela el hecho de que no hay un sólo gran maestro de lo *jondo* que no tenga a Sevilla en la cima del recuento de sus celebridades. Igualmente es llamativo reseñar que de un total de casi cuatro mil artistas censados en Andalucía a lo largo de los dos siglos de vida flamenca que nos contemplan, el 61 por ciento de ellos vieron sus propuestas reconocidas después de pasar por el crisol de Sevilla, en tanto que el 32 por ciento son sevillanos.

Pero más allá de la frialdad de los números, se imponen con fuerza las referencias bibliográficas fácilmente contrastables y la hemeroteca de la segunda mitad del siglo XIX. Así, del último tercio del siglo XVIII hasta mediados del XIX, el ambiente musical hispalense mostró sus preferencias por las zarzuelas y otras piezas musicales, en tanto el flamenco quedaba reducido a un grupo de elegidos –los gaditanos “El Planeta”¹ y “El Fillo”², y los sevillanos Blas Barea, “Frasco el Colorao”, Antonio “Cagancho”, “El Mojoso”, Francisco “La Perla”, Curro Puya, “Manoliyo El Maestro”, “La Andonda” o “Sartorio”–, artistas que, en la Triana embozada en su silencio, permitieron culminar el ciclo de gestación del cante por seguriyas, amén del romance, las primitivas soleares, las cabaes y las tonás.

Poco antes de alcanzar el ecuador del siglo XIX aparecen en Sevilla las escuelas de baile, destacando por su nombradía la que don Manuel Barrera regentaba en la calle Pasión.³ Estos establecimientos tenían sus sesiones por las tardes y dedicaron sus enseñanzas a los llamados Bailes del País, una serie de bailes populares que, una vez profesionalizados, darían origen a la ‘Escuela Bolera’⁴, también llamada ‘Baile de Palillos’ y cuya precursora fue la sevillana Amparo Álvarez, conocida por “La Campanera”.

1. Llamado Tío Antonio Fernández (finales siglo XVIII-Sevilla, XIX), y residenciado en Triana desde el decenio de los veinte del siglo XIX. En 1838 aparece en Sevilla como cantaor de tangos, serrana y el romance del conde Sol, éste con un preludio de vihuela y dos bandolines, y más tarde fue contratado en 1853, junto a María Borrico, para actuar en Madrid, por lo que nos situamos ante uno de los precursores del profesionalismo flamenco. Calificado como “rey de los dos polos”, de él se conserva una seguriya cabal de Los Puertos (*A la luna le pío*), grabación que debemos a Pepe Torre (1960) y que cobra, igualmente, interés el hecho de influir este cante en la seguriya trianera de Frasco el Colorao, como bien se refleja en la versión de Tomás Pavón (*Y Dios mandó el remedio*).
2. El Fillo (Puerto Real, 1780-Sevilla, 1862), figura a quien confirieron el título de “rey de todos los cantadores”, hizo historia en la caña, tonás y romances, y dejó sus dotes creadoras en tres seguriyas de Los Puertos (*Matastes a mi hermano, Mi hermana la Alejandra e Y salí por la puerta*), y otras tantas soleares de Triana (*En la cortina de los Reyes, Me hubiera muerto de jambre y No niego que te he querido*), estela que siguieron sus discípulos Tomás el Nitri y Silverio, así como sus hermanos, los seguriyeros Curro Pabla (1830-1870) y Juan Encueros (siglo XIX), víctima éste de una puñalada que le propinó otro cantaor.
3. Hoy bocacalle de la calle Sierpes, próxima a La Campana.
4. Aparece a mediados del siglo XVIII y se articula sobre la transformación de algunos bailes populares de cara a la profesionalización de los mismos en las Academias de baile y en los intermedios de las comedias, sainetes y óperas, consiguiendo su mayor auge a finales del mismo siglo. Es un baile, por tanto, español y de raíz popular que comenzó a gestarse en el siglo XVII, que se clarificó en objetivos en el XVIII y que

Entre tanto, la noche sevillana era el testigo del flamenco merced a intérpretes que se reunían en unos locales que, por iluminarse con candiles de aceite y mecha, originaron los llamados *'Bailes de Candil'*, esto es, el vito, el jaleo de Jerez y Cádiz, las seguidillas gitanas, malagueñas, panaderos, rondeña, zapateado y los tangos de los negros, estilos que poco después se unirían a los *'Bailes de Palillos'* en los salones de baile.

Este intercambio de estilos y el hecho demostrable de que desde la famosa pragmática de Carlos III,⁵ es Sevilla la población andaluza que mayor número de gitanos incluye en su censo, permitirá que lo flamenco, como género nuevo, vaya identificándose con los cantes y bailes gitanos, momento que coincide con el alza artística del insigne Silverio Franconetti⁶ (Sevilla, 1831-1889), cantaor de considerables proporciones y de una visión de futuro insólita, ya que vio cómo a medida que transcurría el tiempo, las circunstancias favorecían la tentativa de exhibir comercialmente el flamenco a través de los ya existentes Salones, realizándose plenamente gracias a los llamados Cafés Cantantes.⁷

Para ello, contribuyó sin duda alguna la magnífica aportación que ulteriores artistas sevillanos encontraron bajo el cielo de sus distinciones,⁸ por más que por encima de todos, destaquemos

finalmente tuvo su cristalización en el siglo XIX, ya que culmina el ciclo entre 1835 y 1877, fecha ésta en que nace la saga de los Pericet, familia que sigue conservando la pureza de la danza clásica española a través de tres generaciones de bailarines, coreógrafos y maestros de baile.

5. Fechada el 19 de noviembre de 1783.

6. Con Silverio, que mereció el título de "rey de los cantadores", el flamenco se profesionaliza plenamente, da una vuelta más de tuerca al ciclo de gestación de palos como las serranas, seguriya, liviana, caña, polo, soleá apolá, jabera y rondeña, e instala en la afición algunos cantes nuevos como las primitivas malagueñas y las cantiñas y sus derivados.

A partir del descomunal estudio de Luis y Ramón Soler, todos los analistas convienen en atribuirle tres variantes por soleá y todas de filiación trianera. A saber. Primero, la que llamaríamos SILVERIO 1, que es una soleá apolá que se usa en el cierre de polos y cañas, y que, sin bien fue Imperio Argentina la primera que la impresionó en 1933 (*Como cangilón de noria* y *Yo me subí a un pino alto*), contamos como modelos la grabada por Rafael Romero en 1968 (*Como caballo sin freno*), la de Pericón de Cádiz en 1971 (*En la Habana hice una muerte*), o la de Oliver de Triana en 1977 (*En Cai hice una muerte*). El segundo estilo, SILVERIO 2, es igualmente una soleá apolá —otros la llaman soleá petenera—, y su primer modelo sería el de Pepe de la Matrona, con las grabaciones de 1947 (*En la Habana hice una muerte* y *Ni Veracruz es cruz*) y 1954 (*Se hundió la Babilonia*). Y por lo que hace al tercero, el SILVERIO 3, es también una soleá apolá y debemos su testimonio a El Tenazas de Morón, que lo grabó en 1922 (*Como el Correo de Vélez*).

Por seguiriyas le asignamos tres estilos, uno de Cádiz, el SILVERIO 1, cante que dio a conocer el año 1969 Pepe de la Matrona (*A la Virgen de Regla*), y con matices trianeros en los primeros tercios, y las dos restantes focalizadas en Triana, una es la que llamaríamos SILVERIO 2, que encontró en Manolo Caracol a su máximo difusor desde que la grabara en 1958 (*Y por Puerta de Tierra*), y la otra, SILVERIO 3, es la cabal que conocimos en 1922 gracias a El Tenazas de Morón (*Yo he andaito la Francia*), cante que daría lugar a la cabal de El Pena Padre (*El querer que yo te tengo*) y que hoy se ejecuta desde la versión de Antonio Mairena (*Ábrase la tierra*) y Sernita de Jerez (*Moritos a caballo*).

7. "Los cafés cantantes de Sevilla marcaron la pauta por la que se movieron los demás cafés". (*Los cafés cantantes de Sevilla*. José Blas Vega. Edit. Cinterco. 1987)

8. Destaquemos la inspiración de bailaores sevillanos como el Zarcillero, Miracielos, Pepa la Grande o Antonio Requena, quienes unidos a la narrativa guitarrística de hombres como el Maestro Pérez, Baldomero Ojeda, Calderón, Cocoroco, Niño del Carmen, El Gorito o Juan Valencia, alentaron el discurso cantaor de Tío Martín, Santamaría, Perendengue, los Aparejeros, el Cuervo, el Cojo Pinea, Enrique Prado, Fernando el Cachinero, los Pelaos, el Quiqui, Lorente, Ribalta, Vergara y el Peinero, amén de mujeres de la talla de María de las Nieves, Ana la Manca, la Rubia Guapa, la Bilbá, la Cuende y su rival la Gómez, y la Virilo.

los rasgos predominantes del señor Manuel “Cagancho” (1846-siglo XX)⁹ y de Ramón “El Ollero” (1835-1903),¹⁰ cantaores que dieron al cante de Triana una actitud más vigorosa y personal.

Con estos precedentes, los Cafés Cantantes, que abarcaron en Sevilla desde 1866 hasta bien entrado el siglo XX, pero que históricamente se sustentan hasta finales del siglo XIX, inauguraron en la historia del flamenco una época muy significativa para su desarrollo evolutivo, ya que el cante, el toque y el baile se profesionalizan y surge la figura del cantaor enciclopédico.

Mismamente, toda una larga treintena de estos cafés conciertos sevillanos permitieron la publicación en 1881 de la “Colección de Cantes Flamenco”, de Demófilo (Santiago de Compostela, 1846-Sevilla, 1893), y la del “Primer Cancionero Flamenco”, del ecijano Manuel Balmaseda (siglo XIX-Málaga, 1883), así como de la primera revista especializada de la historia (“El Cante”), cuyo primer número se publicó en diciembre de 1886.

Este interés coincidió con una eficaz labor de los artistas que protagonizaron la segunda mitad del siglo XIX, ya que reelaboraron los estilos imperantes hasta la fecha e instalaron en la afición algunos cantes nuevos, como las primitivas malagueñas o las cantiñas y su derivados, estilos estos últimos que hicieron el mismo furor que las actuales bulerías.

A este período sucedería la *‘Época de Oro’* (1890-1920), tiempo en que se hace cada vez más viva la presencia de artistas foráneos, como los dos grandes artífices de esta época, don Antonio Chacón (Jerez de la Frontera, 1869-Madrid, 1929) y Manuel Torre (Jerez de la Frontera, 1878-Sevilla, 1933), pues si bien el primero incorporó todo el bagaje musical recogido en las postrimerías del pasado siglo en Granada, Málaga, Almería y La Unión, sin olvidar el grupo de las ya citadas cantiñas, el segundo tuvo una aportación vital a través de los campanilleros, soleares, farruca, tientos, saetas, seguriyas y taranto.

La presencia de ambos en el panorama flamenco coincide con el *boom* dancístico, donde Sevilla se erige definitivamente en la más importante capital del baile. Nombres sevillanos como los de Antonio “El de Bilbao”, Aurora “La Cujíñl”, Antoñito “El Pintor”, Félix “El Loco”,¹¹

9. Grabó en cilindro fonográfico a finales del siglo XIX seguriyas del Viejo de la Isla (*Por tu causa me veo*) y la cabal portuense de Manuel Molina (*Qué remedio habrá*), y forjó dos estilos trianeros de creación propia, tal que *Dale la limosna a un pobre* y el célebre sermón que Naranjito de Triana grabó en 1968 como *Introito* de la Misa Flamenca, a más de que hay quien le atribuye el cante de Frasco el Colorao que llevó a su más alta cumbre Tomás Pavón (*Y Dios mandó el remedio*). Por soleá dejó tres estilos propios en Triana: *Tienes licencia mía*, *Anda vete y confiesa* —hoy se le adjudica a Pinea—, y *Le estoy dando tregua al tiempo*, conocida también como de Noriega.

10. Conocido como Ramón el de Triana, a él debemos tres cantes por soleá de cuño trianero, *Los cuatro puntalitos* y *Esta serrana merece*, estilo éste que se atribuye a Machango y que lo difundió el Niño de las Cabezas, dos cantes que derivaron en formas como las del Sordillo (*Cuanto te veo vent*) o la de Antonio Ballesteros (*Tuvo mi cuerpo más perdías*), quedando su legado en la garganta de un Antonio Revuelta que también recreó sobre una variante de su maestro (*Me daba alegría el verte*).

11. La singular figura del bailar Félix el Loco (Sevilla, 1896-Epson, 1941), ha sido del interés de bailaores como Israel Galván en ‘Mira’ (1998), y del Ballet Nacional de España (2005). Se llamó Félix Fernández García y fue un extraordinario bailar al que Serge Diaghilev, director de los Ballets Rusos, conoció el año 1916 en el sevillano Café Novedades. Quedó maravillado de su destreza y lo contrató como maestro de español para el primer bailarín Leonide Massine, que preparaba junto a la compañía ‘El sombrero de tres picos’, de Falla. Mas cuando Félix conoció que no interpretaría el papel de El Molinero, abandonó el ballet el 22 de julio de 1919, el día del estreno en el Teatro Alhambra de Londres. El sevillano perdió el juicio y, abandonado a su suerte, dicen que la policía lo encontró bailando la farruca en la iglesia de Saint Martín in the Fields, por lo que su

“Frasquillo”, “La Quica”, el maestro Otero, Pastora Imperio, “Mojigongo”, Dolores y Josefita “La Pitraca”, Salud Rodríguez o el gran maestro “Faico” fueron indispensables en una sociedad ya culta y sensible con la riqueza de este patrimonio cultural.

Paralelamente a ellos surge el vuelo creador de guitarristas como Niño Pérez, Juan Manuel Rodríguez, “El Ciego”, y su hijo Joaquín, o Víctor Rojas, hombres que se dejaron emocionar con los cantes de Antonio “El Mochuelo”, “La Torito”, “El Diana”, “El Pancho”, “El Quino” o Fernando “El de Triana” (1867-1940).¹²

Es hacia 1918 cuando se inicia la decadencia de ‘*Los Cafés Cantantes*’, hasta su casi total desaparición durante el primer tercio de este siglo. A partir de 1920 otros derroteros deparaban, pues, al arte flamenco. Importantes promotores organizaron en teatros y plazas de toros giras por toda España a las que denominaron, seis años después, ‘*Ópera Flamenca*’, en base tanto a una disposición tributaria por la que los espectáculos públicos liquidaban el 10 por ciento, mientras que la ópera tan sólo abonaba el 3 por ciento, cuanto al predominio que la ópera italiana tenía por entonces.

Es éste un tiempo propicio para el fandanguillo, la introducción del recitado, el cuplé y los llamados cantes de ida y vuelta, pero también para los colmáos y la presencia cantaora de Joaquín “Cagancho”, “Noriega”, Enrique “El Almendro”, Pepe “El de La Matrona”,¹³ “Niño de las Marianas”, “Garfias”, “La Josefa”, Escacena,¹⁴ Centeno,¹⁵ Rosalía de Triana y Rafael Pareja, amén de la fecunda estela que en el baile dejaban “Frasquillo”, “Faico”, el maestro “Realito”, “La Posaera” y Carmelita Pérez.

Pero la naturaleza de la huella más imborrable llegó con la sustancialidad de Tomás Pavón (1893-1952)¹⁶ y con el triunfo y mando de cuatro sevillanos históricos: la guitarra de Niño

personalidad desquiciada le valió el apodo de Félix el Loco, personaje enigmático que acabó su existencia en el manicomio de la localidad de Epsom, en Gran Bretaña.

12. A él se le atribuyen cuatro malagueñas atarantá, como son *Grandes tormentos me daba*, grabada por El Cojo de Málaga; y otras tres que fueron llevadas al disco como taranta, tal que *Eres hermosa*, una taranta de Almería que, con letra atribuida al Rojo el Alpargatero, impresionó El Cojo de Málaga; *Pongo delante de Dios*, otra taranta que divulgó El Pena Padre y que algunos atribuyen inexplicablemente a El Canario, y *Para, para carretero*, otra taranta que puede aprenderse de La Niña de los Peines.
13. José Núñez Meléndez (1887-1980), fue el primero en registrar la liviana en 1954, cante que cuatro años después llevó a su más alta cumbre Antonio Mairena. También rescató una seguriya gaditana de Silverio (*A la Virgen de Regla*), y dos portuenses, una de El Mellizo (*Como la tortolita*) y otra anónima (*Camino Casariche*); unas bulerías de Jerez basadas en las cantinas de Vejer (*Dicen que van a temblar*), y por soleá una gaditana de Antonio Revuelta (*Apenas amanece el Sol*), la trianera conocida como de Silverio o soleá petenera (*En la Habana hice una muerte*) y dos de creación propia (*Ramito de azahar* y *Pa que tanto llover*), aparte de popularizar la apolá de Lorente (*El día del terremoto*).
14. Manuel Escacena (1885-1928), uno de los cantaores más populares de su tiempo y de los más significativos y fecundos del primer cuarto del siglo XX, sobre todo en estilos mineros, levantinos, de ida y vuelta, saetas, fandangos y tientos, sobre todo.
15. Manuel Centeno (Sevilla, 1885-Cartagena, 1961). Con él alcanzó la saeta sevillana su máxima popularidad, cantándola en los balcones del Club Belmonte el año 1919, por más que diez años antes ya la recreara Manuel Torre (*De sus barbas santas le jalaban*).
16. Tomás dejó impresionadas seis placas de pizarra con el sello Regal en el período 1926-1928, y acompañado por el Niño Ricardo, una de saetas en la marca Odeón el año 1929 y tres en la Voz de su Amo, el año 1950, con el acompañamiento de Melchor de Marchena. Los doce cantes que registró en Regal contemplan una notable recreación de dos fandangos de Huelva, concretamente de Rengel, el primero al aire del Carbonerillo y Manuel Torre, y el segundo o remate con el atisbo de mutuos influjos con Pepe Pinto (*Amapolas de un trigal* y *Como yo quise a mi mare; De la playa a las arenas y A mi mare por su alma*). Patentizan un magisterio

Ricardo (1904-1972),¹⁷ eje primero sobre el que se articuló la ulterior escuela de Paco de Lucía, así como las voces fundamentales de Pepe Marchena (Marchena, 1904-Sevilla, 1976),¹⁸ Manuel Vallejo (II Llave de Oro del Cante)¹⁹ y Pastora María Pavón Cruz, la

sin igual en dos bulerías al golpe con ecos de Antonio la Peña, La Moreno y El Gloria (*Yo me metía por los rincones y Qué grande locura era el negarlo; Ven acá mujer malina, Yo quisiera ser como el aire y Yo por tu causa me veo*), y hace más creíble dos fandangos por granadina de clara raíz chaconiana (*Con la Virgen del Pilar y A mi mare por su alma*, de José Cepero) y la media granadina de Vallejo (*Que le llaman la Alcazaba*).

También en Regal se basó Tomás en Manuel Torre para hacer de *A clavito y canela* la mayor creación del estilo que Manuel Molina recreara a partir de Frasco el Colorá. Grabó un año antes que Torre la seguiriya de su tío paterno Joaquín Lacherna (*Apregonado me tienes*), y respetó escrupulosamente al propio Manuel Torre en *Te se logró el gusto*.

Por soleá fue junto a Marchena (1925) y Pastora (1928), de los primeros en grabar la “grande” de Joaquín el de la Paula (*El pasito que yo doy*), amén de ofrecernos la de cambio del alcalareño con las letras *Me voy por la otra acero y Te tienes que quedá*. Igualmente recreó a partir de su hermana Pastora la soleá de inicio del Mellizo (*Anda y cuéntale esas quejas*), y desarrolló al máximo *Las que mandó Undebé*, la soleá de cambio del gaditano.

Por lo que hace al sello Odeón, en 1929 Tomás registró en este sello *En el patio de Caifás y Detente Judas en la venta*, dos colosales saetas por seguiriyas de Triana con leves dejos de Los Puertos en el remate, y cerrada la segunda con el impresionante cambio de lo toná del Cristo (*Eres padre de almas*).

En la Voz de su Amo, en cambio, apareció Tomás en 1950 acompañado del maestro Melchor de Marchena, dejando de nuevo su personal sello en el cierre de unas bulerías por soleá de María la Moreno y El Gloria (*Cuando tú me echas de menos, Te tiene o ti que faltá, En el estribo esté, El sitio donde te hablé y Serán unos tormentos tan nobles*), lega por primera vez un martinete de los Pelaos de Triana (*Ven acá tú, mujer del mundo*) y la toná chica de Triana (*Hasta el olivarito del valle*), y rescata de su suegro, Antonio el Baboso, la debila (*En el barrio de Triana*), hasta fijarla de modelo histórico. En el mismo sello encontramos la seguiriya de Cagancho (*Reniego yo*), a la que aporta una musicalidad que la distancia de Manuel Vallejo (1932) y Manolo Caracol (1953), así como la redefinición de la seguiriya trianera de Frasco el Colorá (*Y Dios mandó el remedio*).

También en la Voz de su Amo descubrimos un cante por soleá de Alcalá de estilo propio (*Válgame Dios no le temes*), e insufló de apabullante personalidad dos soleares de cambio de Joaquín (*No encuentro otro remedio y El queré quita el sentío*), al tiempo que las remató con una bulería corta o “juguetillo” de Juanillero de Marchena. Mismamente, y apoyado en su hermana, dotó de mayor desarrollo a la soleá de inicio del Mellizo (*A mi mare de mi alma*) y dejó su genialidad en la gaditana soleá de cierre (*Le pío yo a Dios*), aunque la mayor sorpresa la reveló en los cantes de Utrera, estilos de la Serneta en los que superó a su propia hermana y que remató con un cante de Frijones (*Acuérdate cuando entonces*), donde volvió a crear escuela. Estas soleares son *Tengo el gusto tan colmáo*, y la incomparable lección de gitanería que dejó en *Yo nunca a mi ley falté*, cante de transición de la trianera Cava no gitana que unos analistas atribuyen a la Serneta y otros a Ramón el Ollero.

17. Manuel Serrapí Sánchez (Sevilla, 1904-1972), adoptó el apodo artístico de su padre, Ricardo Serrapí, de quien aprendió las primeras notas, y se hizo profesional en los cafés cantantes de su ciudad natal, para luego convertirse en acompañante de La Niña de los Peines, y su hermano, Tomás Pavón, con los que grabó en los años veinte.

A partir de entonces, hizo lo propio con las figuras su tiempo, como Vallejo, Marchena, Valderrama, Mairena y Caracol, erigiéndose en maestro supremo de un instrumento con el que evolucionó la técnica, la armonía y el ritmo, creando un amplio repertorio de falsetas con niveles de composición superiores a los que existían, viéndose enriquecido el toque flamenco y más ajustada y favorecida la forma de acompañamiento al cante, rasgos que se constatan junto a Chocolate, Manuel Mairena, Lebrijano, Enrique Morente o Fernanda y Bernarda de Utrera.

18. En su trayectoria discográfica hay que señalar la etapa que alcanza de 1924 hasta la preguerra civil, 1934, la más clarificadora y ejemplar, y las ulteriores grabaciones –1941 a 1946 y 1947 a 1963– donde se fue decantando por el divismo y el neolirismo que tanto gustó en su tiempo pero que tanta merma y superficialidad dejó en el camino.

Su genialidad creadora asomó en sus primeras épocas tanto en los estilos levantinos como en los mineros. De los primeros, recordemos las granafinas de Chacón, Tomás Pavón y su padre José Perea (*Porque la gente no hablara*), cante éste que luego siguió Aurelio Sellés; la media granadina del maestro jerezano, y las malagueñas de éste (*Del*

convento las campanas), Fosforito el Viejo (*Más bien yo te agradecería*), el Mellizo y el Maestro Ojana (*No mancha ningún linaje*). De los segundos, destacamos la cartagenera (*A la derecha te inclinas*), la levantica, el taranto y la taranta, cante éste que absorbió de Escacena y del que llegó a disponer de 15 variantes, una de las cuales, aprendida al parecer del minero linarense El Cabrerillo, es la que actualmente se premia en el célebre Concurso de Linares.

También contempló en su obra las cantinañas, caracoles, mirabrás y alegrías, y nos ofreció su caña a mediados de 1930 con Pepe de Badajoz; impregnó de creatividad igualmente la petenera (*Llorando y en penitencia*) y los villancicos (recuérdese su *Oración de los pastores de Marchena* o su ulterior *La Aurora de Marchena*); abordó con singularidad la saeta, amén de insuflar a los campanilleros aires de farruca (*Es María la caña del trigo*).

Mismamente revitalizó el garrotín, puso a las sevillanas remate de alegrías de Córdoba y Cádiz, rescató los tangos aguajirás de Espeleta y numerosos tanguillos gaditanos; incrementó su popularidad con recitados triviales y temas insulsos que fácilmente se instalaron en la sensibilidad popular (*La rosa*, la parodia de *El Caimán*, de José Ortega, el *Romance a Córdoba* o *Los cuatro muleros*, por ejemplo), e impuso estilos hispanoamericanos como el punto cubano y la guajira (*Es la mulata un terrón*), que tuvo su origen en Escacena (*A mí me gusta por la mañana*), pero que terminó aportándole una riqueza melódica incomparable.

Dentro de este mismo grupo, hay que anotarle la singularidad que presta a la milonga (*Nos conocimos en Tampico*) tras imponerla Escacena, Chacón y Angelillo a partir del modelo de Pepa de Oro; el modo con que ralentiza las vidalitas de Escacena y Chacón o cómo la funde con la milonga (*Cayó una perla en un lirio*); la rumba (*No quiero ingenio de azúcar*) y por supuesto la colombiana (*Quisiera ser colorete*), concebida a dúo y que desde 1931 en que lo llevó al disco junto a Rafael Nogales y la segunda voz del Niño de la Flor, es una invención personal, llegando a ofrecer más tarde distintas versiones con Ramón Montoya.

En lo que hace a las seguriyas se orientó, por lo general, en los cantes de Joaquín Lacherna y El Marrurro (*Hasta el alma me duele*), Francisco la Perla (*No había pena más grande*), el Viejo de la Isla (*Qué desgracia es la mía*), Manuel Molina (*Le pío a Dios*) y Paco la Luz (*Qué doló de mi mare*), aparte de abordar tres estilos de Curro Durse, una de cuyas variantes portuenses grabó a principios de 1928 (*Con esos dientes tan blancos*).

En el mundo de las soleares, terreno que algunos le estimaban vedado, justo es significar que abordó la bulería por soleá que asignamos a La Moreno, Antonio la Peña y Tomás Pavón, y que fue el primer cantaor de la historia que, a mediados de 1925 y en el sello Pathé, ofreció dos estilos alcalaños junto a Manuel Bonet de las soleares de Joaquín el de la Paula (*Si te casas yo me caso* y *Me fui por la carretera*), amén de referenciar la mayoría de sus propuestas soleareras en dos aportes de El Mellizo (*Válgame Dios que vergüenza* y *Que delante me la pongan*), o ser también el primero de la segunda mitad de este siglo en grabar, el año 1963, una soleá trianera de La Serneta (*En Santa Marina entré*) y la atribuida a Charamusco (*Reniego de los rosales*), estilo consolidado en sustancia por Mairena.

19. Manuel Vallejo (1891-1960). Uno de los cantaores más grandes de la historia y, por el contrario, de los más desconocidos por la afición y menos estudiado por los analistas, por más que grabara con las mejores guitarras de su tiempo o que, desde 1923 en que impresionó en Pathé con Ramón Montoya, a 1950 en que lo hizo en Columbia con Paco Aguilera, pasando por Manolo de Huelva, Niño Pérez, Miguel Borrull hijo, Antonio Moreno y Niño Ricardo, en sus 123 discos de pizarra se recojan más de 230 cantes distribuidos en una larga veintena de palos, donde se muestra dominador en los de compás y maestro en los libres, es decir, genial en todo lo que tocaba.

Así, graba el mirabrás sanluqueño cuatro después que Chacón y por cantinañas aparece en cinco discos, uno en la *Fiesta gitana* y cuatro por alegrías clásicas para baile (*Yo por tu culpa me veo*), donde lo mismo encontramos recuerdos a La Mejorana (*Cuando te vengas conmigo*) que a Pastora Pavón (*Que mandilón, mandilón*), o que sobrepasa lo esperado en el cierre *Que en el hospital de popa*, ya otras cantinañas por bulerías o son bulerías de Jerez (Gramófono GY-135. 1933) o con aires de milonga, como la de *Curro Molina*.

Por tangos su obra comprende los tangos arrumbáos de la Catalina (*Quítate de mi presencia*, de procedencia indiana, y *Ponte la mano aquí Catalina*); los de Titi (*Se lo peto llorando*) y los de El Mellizo (*A voces te estoy llorando* y *Y tiene mi serrana*), ambos incluidos en el 'Tango de la Caravana'.

Por bulerías fue un punto y aparte, perfecto de vocalización, ajustado en el ritmo y con una velocidad en la voz sin cortejo, divulgando los cantes gaditanos de Diego Antúnez (*Simpático cigarrón*), El Cojo de Málaga (*El jardín de mi vecina*) y El Pata (*San Francisco se perdió una tarde*) y marcando distancia en las tres placas que grabó con Manolo de Huelva con temas como *María de la O*, el bolero *María Magdalena*, el genial Pregón del frutero o la malagueña del Niño del Huerto (*No te hagas ilusiones*) y dos fandangos.

También grabó las bulerías *Nochebuena* del Niño Gloria (1928), el aire tan personal que dio al villancico *Tocan la zambomba* (1943) y su peculiar campanillero de Vallejo, que en realidad es un villancico festero, a los que añadiremos el pregón cubano *El manisero* y el bolero *El huerfanito* al que incorpora aires de milonga. Mismamente creó el cuplé por bulería a partir de 1929, imponiendo en el gusto de la afición canciones sudamericanas como el tango argentino *Canto por no llorar* o el *Ay, ay, ay, gitano*, de Miguel Fleta; introduciendo en la 'Fiesta flamenca' la alboréa al final de *Mare que el tiempo está malo*, y la zambra en el

irrepetible Niña de los Peines, la cantaora más completa de todos los tiempos y con la que, sin temor a error, arranca la hoy llamada escuela sevillana.²⁰

cuplé trianero 'Fiesta gitana – Corazón de acero', a más de colar en las 'Cantiñas (GY-155) aires de Utrera y melismas de La Cafetera (*Yo no me embarco hoy y Anda niña y componte*), o dejar para la historia una *María Trifulca* inmejorable y su insuperable 'Fiesta por bulerías – Manolo Reyes', conformando junto a Pastora Pavón y El Chaqueta la santísima trinidad de la bulería.

En la bulería por soleá fue uno de sus máximos divulgadores, dominando los estilos de Antonio La Peña (*Como los judíos o Hablar quisiera contigo*), La Moreno (*Valientemente serrana* o *La culpa no la tenía yo*) y El Gloria (*Pena si tiene que rabie*), así como en las 19 saetas que grabó, agrupándolas en media docena de estilos trianeros (*De oro son las potencias; Descubrirse hermanos míos*, que la cierra con la toná del Cristo; *Ahí presente lo tenéis y Enclavado en una cruz*), sevillanos (*Por un puñao de dinero* y, sobre todo, *Vamos a hincarnos de rodilla*) y jerezanos (*Se rompió el velo del templo* y toná del Cristo).

También superó a todos por fandangos, de los que, además de los verdiales, dejó 3 estilos propios y 6 variantes de estos tres estilos. Destaquemos que en Gramófono GY-100 tenemos el estilo 1 (*Porque el querer da experiencia*) y el 2 o fandango grande de Vallejo (*Sangre pura gota a gota*). La serie de Regal RS-781 la cierra con el estilo 3 o fandango por soleá (*Olas de la mar bravía*). En Gramófono AE-4.226 cierra la serie con *Que ya una pobre pordiosera*, el estilo 2 pero desde una variante del 1.

En Odeón 182.190 b figuran el 2 pero como nueva variante del 2 (*Que dice que tiene mare*), el 1 (*Yo mis penas le conté*) y una recreación de José Rebollo 4 (*Mi caballo se paró*). En Gramófono AE-1.676 aparecen el 3 con aires de verdial (*Que tú María no te llamas*), el 3 (*Quieres conmigo casarte*) y el 3 como nueva variante del propio 3 (*Que lo nuestro se acabó*). En Gramófono GY-147 hace una nueva recreación de Rebollo 5 (*Que no tienes razón*). En Gramófono GY-179 se inspira en los aires de Huelva (*Compadécete de mí*). En Gramófono GY-117 busca la variante alosnera de Diego Perrenque llamada de Paco Isidro (*Está contigo celosa y El sol daba en tu ventana*). Junto a Miguel Borrull llama verdiales de Vallejo a *De piernas fortalectá y En criticar y murmurar* (Gramófono AE 1.678), aunque son los cantes de Rafael Rivas o de la lucentina calle Rute. En Regal RS-416 graba *Si siempre me estás pegando* como verdial nuevo (¿de Casares?) y el verdial *Dice que me va a dejar*. En Pathé 2.262 impresionan como 'Fandanguillos alosneros' lo que son verdial de los Montes de Málaga (*Y si usted mi pare fuera, No tienes más que una rama y Espera que el alba venga*). También cuenta con una grabación de 1925 en la que aborda los 'Fandangos extremeños' y en su último disco de 1950 grabó los verdiales de Coín con melismas de Juan Brevia y Frasquito (*Y te quiero como a ella y Me paré de pronto al verte*).

Acerca de los estilos mineros, se mostró muy largo en esta faceta, pues si grabó el taranto (*Un sombrero a lo lorquino*), donde verdaderamente sobresale es en la taranta, difundiendo antes que nadie la taranta del Fruto o el Tonto de Linares (*Las llamas llegan al cielo*); atiende a la taranta de La Carolina en *Que salió un bicho corréo* y da junto a una versión distinta de *Si no eres de los laureles*, la que conocemos por José Cepero. Recoge también una taranta de origen cartagenero (*Los ejes de mi tartana*); ejecuta dos estilos de El Cojo de Málaga (*Triste la marinería y Yo soy de Murcia y no lo niego*) y otra con aires de La Unión y Cartagena (*A la que tanto he querido*). Aunque la más redonda es *Tú la joya y yo el joyero*, una reliquia que se origina en Basilio de Linares.

Vallejo también grabó una veintena de veces la granaña y media granaña, donde sí, partiendo de Chacón, a la primera le dio un recorrido inexistente, recreó la segunda, creando escuela y haciendo de éste una obra de arte que creó prosélitos. También se despachó a gusto por malagueñas, de las que grabó 17 placas, entre las que se guardan dos estilos de Chacón, maestro Ojana, El Canario –de la que ofreció cuatro versiones–, la atribuida a Chacón y Manuel Torre, y la del Niño del Huerto con origen en El Mellizo.

De los conocidos por cantes de ida y vuelta afrontó una milonga y una vidalita, en tanto que si por seguirías se extiende por Triana, Jerez, Cádiz y Los Puertos, fijando su atención en el 90% en Jerez, sobre todo en Manuel Molina y Manuel Torre, mientras que por soleá ejecuta tres estilos de Alcalá y dos de Cádiz.

- 20 Lo dijo Fernando el de Triana: "¿Y sabéis por qué Manuel Vallejo y la Niña de los Peines son los que mejor cantan? Pues porque son los que mejor hacen 'son', requisito indispensable para cantar bien". Decir que los registros sonoros de Pastora Pavón (1890-1969) fueron declarados en 1999 Bien de Interés Cultural por la Junta de Andalucía, ya da una idea de situarnos ante la cantaora más completa de todos los tiempos, incluidos los hombres. Su obra, grabada entre 1910 y 1950, contempla 130 placas de pizarra, lo que suponen un total de 310 cantes en los que su voz evidenció no solo el modo con que eclipsó a los maestros que la precedieron, sino que ninguno de ellos puso reparos en reconocer su superioridad sin resentimientos ni envidias al uso.

Por bulerías sobresalió en el estilo corto de Jerez así como en los estilos personales (*Vámonos andando, Mi novia me daba a mí o Mira usted la burra*) y los remates (*Ay Odóbone, Dice que tiene y Arboló, arboló*), siendo la primera que grabó los cantes de Antonia Pozo (*Yo sembré un tomillo y Gitana tana y tana*) y adelantándose

En un periodo (1920-1957) donde el espectáculo fue un adorno indispensable para la masificación del género, Sevilla seguía con su prolija aportación artística. Irrumpen nuevos nombres de toda Andalucía, principalmente de la zona de Jerez, Los Puertos y Cádiz,²¹ y aparecen nuevos testigos paisajísticos en torno a la Alameda de Hércules, lugar que retomó el papel desempeñado por Triana durante el siglo XIX y que desde entonces encuentra²² a unos testigos mudos de la potencia inédita y renovada de la puridad flamenca.

a los gaditanos en las variantes de Ezpeleta (*Que telita y tela*), Luisa Butrón (*Por los balcones del cielo*) y El Nitri (*¿Quién será aquel soldado?*), además otras muchos estilos, así como un sin fin de canciones (*Juran de qué Graná, Gitana greñúa, Ya no baila el ole castizo, Manolo Reyes, En el Madrid romántico, La canción de la Changuita, Yo soy Matilde la Chula, Maja aristocrática o El ole es una palabra*), aparte de de metió en son hasta un cante de arada de Castilla-León (*En lo alto del cerro de Palomares*).

Por alegrías es Pastora el espejo de cuantos sobrevinieron después, fijando en 1913 tanto el antecedente de Pinini (*Que por tu ventana sale*) cuanto los sonos de Gabriela Ortega (*Que escriben a lo divino*), Tío José el Águila (*Y si no te veo doble y dónde están los colegiales*) y La Mejorana (*Que me lo tienes que da*), además de dejar estilos propios (*Dame la manta Patrona, Dile si la ves pasar, Por el perejil y Ole, ole, ole, que viva Zaragoza*).

Grabó en siete ocasiones la farruca y fue quien más veces registró el garrotín siguiendo los modelos de Amalia Molina y su maestro Niño Medina, sin olvidar el modo de aflamencar las sevillanas corraleras y las boleras, cómo fue la primera que en 1912 recogió la malagueña de La Peñaranda (*Ni quien se acuerde de mí*) y cómo, arrancando de La Trini y con dejos de Chacón, creó su propio estilo (*Se han corrió los velos*), además de que grabó en diecinueve ocasiones por fandangos al estilo de Lucena, Huelva, Málaga y Granada.

En lo que hace a estilos mineros, hay que señalar que fue Pastora la primera que graba el taranto el año 1912 (*Dame veneno*), y aborda las cartageneras de Chacón (*De noche y día*), El Rojo 1 (*Acabana de una vez*) y Emilia Benito (*Corre y dile a La Gabriela*), las tarantas de El Pajarito (*Y hablé con la emperatriz*), El Rojo 1 (*Que se mantiene a fuego vivo*) y El Rojo 2 (*Llévame por caridad*), y la malagueña atarantá de Fernando el de Triana (*Eres hermosa*), alcanzando la cima con la petenera, tanto la que recogió de Niño Medina y Escacena (*Yo no creía ni en mi mare*), como en sus tres creaciones personales (*Quisiera yo renegar, Niño que encuero y descalzo y Ni en durmiendo puedo tener*).

Tampoco los estilos hispanoamericanos le fueron ajenos a Pastora, como el tango rumba (*Cuando veo los ojitos negros*) y la rumba caribeña (*Allá en la Siria hay una mora*), la vidalita de Escacena en aires de habanera (*Pobre mi madre querida*) y la guajira de Escacena (*En un potrerito entré*), además de la milonga de Pepa de Oro (*Oye china los lamentos*) y la colombiana de Marchena (*La bandera de mi patria*). Además, dio forma a la asturiana flamenca (*Cuando salí de Cabrales*), y a partir de 1949 siguió la estela de Pepe Pinto (1936) y Gracia de Triana (1947) para registrar la bamblera en aires de Huelva (*Entre sábanas de Holanda*), despuntando también en cantes como la saeta, de la que dejó cinco cortes por seguiriyas, o en la seguiriya 'strictu sensu', en la que superó a todos grabando 23 cortes, de los que propende al estilo gaditano del Viejo de la Isla (*Si supiera la lengua*) y a los jerezanos desde la óptica de Chacón, Manuel Torre y Tomás Pavón, sin menoscabo de recrear un estilo propio (*Ya llegó la hora mare*) o de desempolvar el cante del Tuerco de la Peña (*De Sanlúcar al Palmar*).

El mismo rango hay que aplicarle por soleá, de la que grabó 30 cortes en los que constata un dominio espezuznante además de recuperar variantes de La Serneta, tanto las tres versiones de Utrera (*Un día era yo, Dije yo que me echarían y Me lleno de regocijo*) como las dos jerezanas (*Fui piera y perdí mi centro y Dije yo que me echaría*), Teresita Mazzantini (*Mira que juntitos estamos*) y las dos de La Gilica de Marchena (*Cuando paso por tu puerta y Por Dios llévame a una huerta*), sin olvidar que fue la primera en grabar la bulería por soleá, por lo que le demos las variantes de Antonio la Peña (*Tu no digas que me has dejado*), Sordo la Luz (*Me meto por los rincones*), El Gloria (*Vivo mártir de un deseo*) o Benito de Pinini (*Yo de Hungría vine ayer*).

También por tangos y tientos superó a todos, evidenciando una creatividad insospechada y abordando las tres variantes de El Mellizo (*A mi mare abandoné, ¿Qué quieres de mí? y Tiene mi serrana*) y la estética de los tres estilos de Cádiz (*Vente tu conmigo serrana, Porque me gusta el verte llorar y Que te calle, que te calles*), el de Los Puertos (*Mi pare y mi mare*), las tres del jerezano Frijones (*La luz del entendimiento, Si me desprecias por pobre y Las campanas doblen*) y las cuatro de Triana (*Yo pasé por tu casita un día, Hice un contrato contigo, Triana qué bonita está y Al revolver*), sin olvidar los diez estilos de cuño propio (*La casita donde yo habitaba, Picarita tontona, Las mujeres que mal proceden, Yo veo que por tu causa, Pa bailá gitano, De Barcelona a Valencia, Debatito del puente, No te metas en queleles, Si quieres que te quiera y De color de cena mare*).

21. Como Mojama, Currito de la Jeroma, Pepe Torre, Niño Gloria, María la Moreno, Juana la Macarrona, La Malena o Manolo de Huelva.
22. En la Europa, Los Majarones, La Sacristía, Casa Postigo o Las Siete Puertas.

Nuevos caminos se vindican, igualmente, con la aparición en la escena dancística de nuestro más cualificado embajador en el mundo, Antonio Ruiz Soler, “Antonio”,²³ a quien hemos de unir los nombres de Rosario, “El Trianero”, “La Gabrielita”, “El Titi de Triana”, Fernanda Romero y Maleni Loreto.

En el apartado guitarrístico, en su mayoría ‘*ricardistas*’, destacan “Triguito”, Pepe Martínez, Luis Maravilla y Eduardo “El de La Malena”, mientras que la faceta cantaora la centran el genial Manolo Caracol²⁴ y Antonio Mairena (1909-1983),²⁵ el más fiel representante

23. Antonio Ruiz Soler (1921-1996) estrenó en 1946 el ya célebre *Zapateado* de Sarasate y se inició haciendo pareja con Rosario, la bailaora sevillana que en 1949 montó por primera vez el baile del taranto en la historia del flamenco.

Figuró, entre otras, en *Duende y misterio del flamenco* (1952), película de Edgar Neville donde por vez primera baila el martinete a ritmo de seguiriya, y a él se deben montajes únicos, sobresaliendo en 1956 su más lograda creación flamenca, *La taberna del toro*, junto con el LP *Antonio, genio y duende del Flamenco* (1967), donde Sernita, Chano, Melchor de Marchena, Enrique de Melchor y Curro de Jerez ponen música de colores a la grandeza de su baile.

El 16 de junio de 1978 inicia en el Teatro Lope de Vega de Sevilla una gira de despedida con el espectáculo *Antonio y su Teatro Flamenco*, por más que en mayo de 1981, y tras suceder a Gades, presentara su primer trabajo como director artístico del Ballet Nacional de España, creando un programa coreográfico basado en *El amor brujo*, *El sombrero de tres picos* y *Retrato de mujer*.

Aparte de las coreografías citadas, entre las más conocidas suyas se encuentran también sus versiones de bailes de palillos como el *Bolero robado*, *Boleras de medio paso* y las *Malagueñas boleras*; *Sonatina* y *Fantasia galáica*, ambas de Ernesto Halffter; *Jugando al toro*, de Cristóbal Halffter, *Allegro concierto*, *Serranos de Vejer*, de García Soler; el *Fandango de Candil* y las *Danzas V, X y XI*, de Granados; *Estampa flamenca*, *Paso a cuatro*, de Sorozábal, *El amor brujo* y *La vida breve*, de Falla, y *Suite Iberia*, de Albéniz, amén de *La casada infiel*, que hizo para María Rosa, que fue en 1962 durante ocho meses su primera bailarina, a la que también le coreografió la sinfonía sevillana de Turina, *El Rocío*, una de sus últimas creaciones estrenada el 23 de abril de 1987 en el Teatro Monumental de Madrid.

Desde la óptica estrictamente flamenca, Antonio posibilitó al mundo la gestación del cante atrás, así como el periódico en la guajira, la utilización de la capa para la caña, de inigualable inspiración, y su farruca del molinero, de *El sombrero de tres picos*, que estrenó a finales de 1958. Fue el primero en coreografiar el martinete, su más fecunda creación, y dejó un estilo de zapateado que, por su sonoridad y virtuosismo, ha quedado como modelo para la historia. Como aportaciones ahí están, igualmente, los tanguillos, alegrías, tangos de Cádiz y Triana, taranto, serrana, las cabales de Silverio, seguiriyas, soleares, caracoles, el zorongo en aires de tango lento, fandangos por verdiales, nana y la saeta. Impuso además la costumbre de rematar por bulerías los bailes festeros y la hizo como estilo propio, procedimiento que siguió después con la rumba, y así hasta una considerable cantidad de aportes en unas propuestas que constituyeron, durante más de 30 años, el más prestigioso espectáculo artístico y musical español que ha recorrido los cinco continentes.

24. Manuel Ortega Juárez (1909-1973), vino al mundo en la sevillana calle Lumbreras. Lo de Caracol lo heredó de su padre, Caracol el del Bulto, remoquete que le pusiera la Tía Gabriela, madre de los Gallos, por tirarle de un pelotazo una olla de caracoles. Nacido para el cante de la mano de don Antonio Chacón, compartió con El Tenazas de Morón el primer premio del Concurso de Granada en 1922, y ocho años después debutó en la discografía con siete placas con el sello Odeón.

En estas grabaciones, secundadas por Manolo de Badajoz, destacan seis cortes de fandangos –estilos de Rebollo y El Carbonerillo–, dos seguiriyas y otras tantas medias granaínas –estilos de Antonio Chacón y Manuel Torre–, así como unas bulerías por soleá y unas soleares, cantes en los que se constata la calidad expresiva de un artista sin cotejo que llegaría a dominar como pocos la doma de la escena y que nunca fue sometido por la bestia del cante, como bien evidencia, además, en la séptima placa, en la que registra una granaína y dos saetas (*Desatadle las muñecas y Ahí delante lo lleva*).

Esta extraordinaria impresión discográfica de Niño Caracol coincidió con el año de su matrimonio con la jerezana Luisa Gómez Junquera, desposada en la sevillana Parroquia de San Lorenzo y “ante el altar de Jesús del Gran Poder, durante la celebración de la boda seis días seguidos en Sevilla”, según confesó el propio artista al Diario Pueblo.

Hacia 1935 marchó a Madrid hasta la concluida la guerra civil, que regresa a Sevilla para presentarse en el Teatro Cervantes con el espectáculo *Luces de España*. A partir de ahí, Caracol, que siempre se

de la época que sobrevendría después y primer “Hijo Predilecto de Andalucía”, todo un compendio, en definitiva, de doscientos años de historia con la que se eleva el mejor símbolo de Andalucía a la categoría de Bella Arte.

jactó de haber llevado el cante al teatro, consumó el hecho cuando en 1943 crea junto a Lola Flores los espectáculos *Zambra*. De esta unión surgirían películas como *Embrujo* (1946), que tuvo una magnífica acogida de la crítica, o *La niña de la venta* (1951), amén de grandes triunfos, hasta la ruptura definitiva de la pareja a causa de la resistencia de Caracol a marcharse a América.

Manolo Caracol, heredero de una de las más importantes dinastías flamencas, siempre fue fiel al principio de que “el cante hay que hacerlo caricia jonda, pellizco chico”, sentencia que puso de manifiesto en la antología que grabó junto a Melchor de Marchena el año 1958. Paradójicamente, medio siglo después fue vejado por Arcángel en el Teatro Albéniz, de Madrid, según confesaron su hija Luisa Ortega y su nieta Salomé Pavón que asistieron al espectáculo ‘Zambra 5.1’.

25. Como del maestro de los Alcores podría escribir sin ambages una antología, me permitirá recordar a quienes etiquetan con demasiada alegría algunas reflexiones ya difundidas hasta la saciedad, tal que el que un maestro de tantos quilates como Antonio Mairena, sólo ocupe de vez en cuando hagiografías menores o meras alusiones enceladas en lugar de una revisión detenida, se debe sin duda al submairenismo, corriente de obtusos intransigentes que impiden que el cante alcance su propia individualidad y volar sin trabas. El mairenismo, desde mi óptica, es todo lo contrario a lo que propugnaron los babas que ayer peloteaban por doquier al maestro y hoy hacen lo propio con el peor Camarón y los experimentos de Morente, o lo que algunos peñistas, que dicen llamarse enterados, pretenden seguir clamando desde las trincheras del desconocimiento.

Quiero explicar con ello que el mairenismo es un término polisémico, gracias a que sus prebostes no parecen dotados para expresar su obra y, desde ella, reconducir el mensaje futuro. Y todo porque mantener un modelo de alta escuela con una honorable medianía de copistas en lugar de alentar vocaciones, no es sino desconocer el secreto que elevó al hacedor a su posición hegemónica.

Nadie medianamente informado puede negar que Mairena, que concibió su obra desde un horizonte ideológico bastante abierto, es un testimonio básico de la importancia que el flamenco gana a partir de él, pero el artista, como hombre, es un ideal impotente hasta por definición, por lo que anteponer el hombre a las ideas sea como ponerse a clonar camaroncitos en los laboratorios de las discográficas de consumo y establecer así un nivel de vulgaridad que nadie debe sobrepasar.

Quienes conocen a los grandes maestros saben que las formas son distintas en cada voz, aunque, en lo esencial, el cante sea el mismo. Sus imitadores pasivos, en cambio, no advierten el paso del tiempo y se colocan, obsesionados, en una perspectiva de recuerdo, en fragmentos sueltos y piezas inertes, en vez de recoger su espíritu y elevarlo a un designio de unidad trazado desde la tradición.

Pero en términos de concepción expresiva, el mairenismo, que en tiempos remotos encarnó la modernidad plena por más que fuese un retorno a las fuentes, está hoy anclado en la encrucijada de lo personal y nubla el perfil real de su creador, esto es, percibe la verdad por los ojos del maestro, pero no ve el arte por la óptica de la vida.

El mairenismo, al menos en su modalidad rigurosa e intransigente y tal y como lo concibió el amigo y maestro en el recuerdo, no debe ser un fin en sí mismo ni perderse en replicar el gruñido de los cerdos que antaño alimentaron su popularidad con el prestigio de Antonio Mairena, sino un instrumento de cultura andaluza que aspire, tras casi veinte años de ausencia, a las incitaciones del sentimiento y a la autenticidad del pensamiento.

Pero con ser importante lo antedicho, el mairenismo, como fuente del saber, aparte de respetar la convivencia con otras escuelas o tendencias, ha de ansiar una meta de tanto o mayor alcance, cual es reavivar el conocimiento y el cultivo de lo estrictamente flamenco, a fin de divulgarlo de forma que pueda servir de medio expresivo apto para una sensibilidad nueva, reactualizada si se prefiere, pero escrupulosamente respetuosa en el trato con la tradición musical de la Andalucía eterna. Ahí radica la continuidad de su grandeza.

Craso error, por tanto, la vileza de quienes buscaron en él la amistad por el interés y ahora animan a que miserables seguidores lo empuerquen todo con la copia. A unos y otros hay que responderles con la misma máxima de nuestro Camilo José Cela: cuando un ambiente está oliendo a algo, lo que hay que hacer no es tratar de oler a lo mismo solo que más fuerte, sino tratar de cambiar el olor.

El cante sin la recreación –a ver si nos enteramos de una vez–, es ruido vano, de ahí que el mairenismo tenga que estimular a la acción analéptica y desdeñar al adocenado, que sólo advierte lo limitado de su libertad, lo débil y manido de su jactancia. En los mediocres hasta los gestos de rebeldía resultan imitativos. Sé tu mismo, como regla de oro del arte, fue la consigna de Antonio Mairena. Lo demás es darle vueltas a una tuerca ya gastada.

Pero incurriríamos en desafuero si silenciásemos los nombres de voces que propugnaron una grata sensibilidad al devenir del flamenco, como fueron las de Domingo “El Alfaro”, Emilio Abadía, Pepe Pinto, “El Carbonerillo”, Manuel Oliver, “Tragapanes”, Antonio y Joaquín Ballesteros, Antonio “El Sevillano”, “El Bizco” Amate, “El Niño de la Calzá”, Pepe “El Culata”, Miguel el Bengala, Cepero y “Gordito” de Triana o “El Peluso”, entre muchos.

Prosiguiendo con nuestro recorrido histórico, a mediados de los años cincuenta se despierta un interés inusitado por desentrañar los desnudos y apasionantes rincones de este arte, y se planifica el horizonte mágico de la flamenquería. Antonio Mairena graba el año 1954 en Londres “Cantes de Antonio Mairena with Manuel Morao guitar”, en tanto que Pepe “El de La Matrona” hace lo propio con “Tesoros del flamenco antiguo”.

Este fenómeno de alza flamenca se manifestó después, con mayor empuje, a raíz de la “III Llave de Oro del Cante”, distinción que recayó en mayo de 1962 en Antonio Mairena, una de las personalidades más descolante de la historia del flamenco y con el que se inicia la época de *‘Los festivales flamencos’*, encuentros que polarizan la atención de la afición durante la canícula y que, aun con sus antecedentes más inmediatos en los “Festivales de España Primaverales” (Sevilla, 1955), arrancan con el “Iº Potaje Gitano de Utrera”.²⁶

Es también el tiempo que señala el movimiento peñístico. Si bien la primera peña flamenca que se funda es la de “La Platería” (Granada, 1949), Sevilla y su provincia cuentan en la actualidad con unas 84 peñas flamencas, de las que casi un cuarto se encuentran localizadas en la capital.

26. El verdadero creador del Potaje Gitano fue Andrés Jiménez Ramírez, coincidiendo con la primera salida penitencial de la Hermandad de los Gitanos, de la que era mayordomo. Corría el 5 de mayo de 1957 y los gitanos quisieron celebrar el éxito alcanzado como cofrades en su primera estación de penitencia. Y lo hicieron a su forma, a la manera de festejar algo grande entre la gitanería bajo andaluza. El dueño del bar Onuba preparó un suculento potaje de frijones –con muchos ajos, vino tinto y cuchara de palo–, que degustaron un centenar de asistentes en la Caseta de Tiro al Plato. Por aquel entonces fueron invitados Diego del Gastor, Perrate de Utrera, El Cuchara, Gaspar, Manuel de Angustias, Antonio León y José el de Aurora, padre de Fernanda y Bernarda de Utrera.

Al año siguiente lograron continuidad merced a la presencia de Antonio Mairena, que asistió de forma desinteresada durante cinco años y siempre acompañado por Juan Talega, Tomás Torre y Diego el de la Gloria. En su quinta edición fueron enumerados con guarismo romanos, dato anecdótico que coincidió con el primer homenaje dedicado al maestro de los Alcores (1961, 1962 y 1981), con motivo de ser nombrado hermano honorario.

Otra de las curiosidades que contempla su historia es que, a los postres, se solía rifar un borrico. Tal capítulo anecdótico persistió hasta la décima edición (1966) en que, de forma premeditada, correspondió a Edgar Neville. Este festival, que tuvo lugar en el desaparecido Cine Álvarez Quintero, dio una mayor apertura al público y rindió homenaje a Manuel Torre. Igualmente, en esta décima edición se estrenó el actual anagrama anunciador del Potaje, obra del pintor Antonio Martín Reina.

Andando el tiempo, flamencos como José de la Aurora (1959), La Serneta (1964), Rosario la del Colerao (1965), Pastora Imperio (1967), Fernanda y Bernarda (1968), Manuel Mairena (1969), Popá Pinini (1970), Manolo Caracol (1971 y 1973), Manuel de Angustias (1978), Lebrijano (1982), Matilde Coral y Rafael el Negro (1983), Bambino (1975), Chiquetete (1985), Manuel Carrasco (1986) o Perrate y Perrate de Utrera (1990), figuras de la canción andaluza como Lola Flores (1972), Enrique Montoya (1964 y 1980), Gracia Montes (1976), Juanita Reina (1977), Rocío Jurado (1979) y el maestro Solano (1991), o toreros como Curro Romero (1974), Curro Durán (1984) y Rafael de Paula (1987), fueron exaltados en el Potaje Gitano, a los que siguieron Marifé de Triana (1995), Fernanda y Bernarda (1996), José Mercé (1999), Cristina Hoyos (2000), Curro de Utrera (2001), Miguel Acal (2002), Manuel Copete (2003), Alejandro Sanz (2004), Lolita (2005), Raphael (2006), Joaquín Cortés (2007) y Isabel Pantoja (2008), con lo que el negocio, que lo que importa, está garantizado.

Pero la divulgación del flamenco aumenta merced al interés que éste despierta en los medios de comunicación, donde en los años cincuenta cobra un fuerte valor en R.N.E. y a raíz de la Tertulia de Radio Sevilla, que presidió Rafael Belmonte, y la Voz del Guadalquivir, o a ulteriores propuestas como el nacimiento en diciembre de 1971 del grupo La Cuadra de Sevilla, con Salvador Távora al frente, la publicación desde 1980 de la revista “Sevilla Flamenca” o de encuentros tan relevantes como la ya extinguida “Quincena de Flamenco y Música Andaluza” (1979-1983)²⁷ y la “Bienal de Arte Flamenco, ciudad de Sevilla”, cuya primera edición se inauguró el 6 de abril de 1980.²⁸

A los que anteceden hemos de sumar otras programaciones ya estables como los “Jueves Flamencos” de El Monte (hoy Cajasol), que son sin duda la mejor en la Sevilla de este tiempo frente a la del teatro de “La Maestranza”, que ha estado pergeñada por Ortiz Nuevo sin más criterio que la amistad de los de siempre, y la del teatro “Central”, ideada en 1996 por la Consejería de Cultura con “Flamenco viene del Sur”, ya que no podemos incluir en este recuento al teatro “Lope de Vega”, tan fundamental antaño y tan necesitado de flamenco desde que lo dirige Antonio Álamo.

Sin perder el hilo propuesto, también en el decenio de los cincuenta surge el advenimiento de los tablaos, escenarios reducidos que acogen a los públicos más variados aunque orientados con preferencia al turismo, y que han servido (y sirven) de escuela de aprendizaje e impulso

27. Es una propuesta que, aunque desapareció después de consolidarse, detentó una interesante diversidad en el Teatro Lope de Vega, al punto que puede resumirse como una apertura a las ulteriores explicaciones del significado flamenco según Sevilla.

28. Nació a raíz de una propuesta de la comisión que en mayo de 1979 organizó el VIII Congreso de Actividades Flamenca y que, auspiciada por la Federación de Entidades Flamenca, propuso a través de su presidente, Manolo Centeno, hacer un certamen que “le echara la pata al Concurso Nacional Córdoba”. A partir de ahí, sería José Luís Ortiz Nuevo, concejal de Festejos del Ayuntamiento por aquellas calendas, quien consiguió abrir en Sevilla una puerta por donde los eslabones que conformaban la cadena de la tradición, los jóvenes valores, las músicas que podían rozar tangencialmente lo jondo y los nuevos creadores, entrarán sin pérdida de sus intereses económicos y del tiempo a recoger el gusto y el premio de sus propuestas.

Fue así como la Bienal se convirtió en el acontecimiento flamenco más importante de este tiempo, acaso más por el número de artistas y la cantidad de espectáculos que agrupaba que por atender en sentido estricto al concepto ético y estético que su título abarca, y merced sobre todo al equipo encabezado por Ortiz Nuevo, quien, hasta la IX Bienal, las dirigió todas a excepción de la cuarta edición, responsabilidad ésta que recayó en José María Pérez Orozco y Juan Alberto Fernández Bañuls, quienes por cierto fueron aplaudidos de igual forma que criticados por su excesivo conservadurismo.

Entre los logros de la Bienal figuran, verbigracia, la disputa del Giraltillo y la del Concurso de Jóvenes, que desde 1984 dio un notable impulso a nombres hoy tenidos por significativos, a más del estreno de no pocos espectáculos cuyas semillas germinaron y dieron su fruto, exposiciones, tertulias, publicaciones y seminarios, así como aquellas propuestas que penetraron con su agudeza en lo interno del arte y hallaron razones de su esencia —nuevas, impensadas y maravillosas—, acciones que desterraron un modo flamenco que vivía de imitaciones tradicionales y que sintetizan, sin duda, los afanes de reforma de una Sevilla que de nuevo se situaba en los lugares de avanzadilla que por razones históricas le correspondía.

El acercamiento de los planteamientos poéticos a la esencialidad de lo jondo y la evidente intención ilustrada del mundo plástico, o la presencia del movimiento sinfónico en el sustrato de las formas flamenca, transportó a Ortiz Nuevo al desborde de una fantasía que le llevó, por un lado, al histrionismo del todo vale y a la canalización del arte, y, de otro, a la carencia de ideas, con lo que se abrieron grandes fisuras en los principios que comprometen a la espiritualidad y hondura artísticas, tal que la inclusión de manifestaciones ajenas a lo jondo, dar excesiva cancha a las fusiones de los amigos con presupuestos insostenibles en cualquier asiento contable y en detrimento de la numerosa población flamenca andaluza, al par que iba reduciendo progresivamente esta seña de identidad a un mero tema costumbrista, literario o poético.

para gran número de artistas,²⁹ locales de iniciativa privada que subsisten gracias a los extranjeros y a los que, según sus propias denuncias, se les está haciendo una competencia desleal desde el “Museo del Baile Flamenco” de Cristina Hoyos, dado que goza de las subvenciones de la Junta de Andalucía y el propio Ayuntamiento hispalense.

Dicho esto, y sin perder la referencia de los festivales, con ellos surgen tres figuras indispensables en la historia del baile, como es la del grupo “Los Bolecos” (1969-1973), trío conformado por Matilde Coral (Sevilla, 1935)³⁰ -gran maestra a la que debemos la recuperación de la escuela genuinamente sevillana-, “Farruco”³¹ y Rafael “El Negro”, amén de Trini España, Manuela Vargas,³² Cristina Hoyos,³³ Merche Esmeralda, Manuela

29. Entre éstos locales reseñemos el pionero, el sevillano El Guajiro (1951), al que siguieron El Duende –en la Real Venta de Antequera–, y El Patio Andaluz (1956), y más tarde Los Gallos (1966), en la Plaza de Santa Cruz; La Trocha (1973), ya desaparecido, y El Arenal (1976), en la calle Rodó, a los que habría que sumar El Patio Sevillano, en el Paseo Colón.

30. Creó en 1969 el grupo Los Bolecos y en 1973, un año después de recibir la Llave de Oro del Baile Flamenco, grabó unas alegrías únicas para el documental de Claudio Guerín, *A través del flamenco*. Mas su acción creadora, pues en mayo de 1987 estrenó en Sevilla el ballet Algarabía, que fue el primer intento de crear un ballet oficial andaluz, intento que repitió dos años más tarde con la creación de su Escuela de Baile Andaluz, compañía que presentó el 4 de mayo de 1989.

Con todo, desde que en 1979 obtiene el título de Danza Española en Córdoba, Matilde Coral viene dedicando prácticamente todo su tiempo a la enseñanza desde el Centro Autorizado de Danza que lleva su nombre, desde donde evidencia que es la gran maestra que devolvió a Sevilla la síntesis histórica de sus más ancestrales tradiciones dancísticas, una artista irrepetible que, antes bailando y ahora hablando o enseñando, siempre da motivos para que nos levantemos del asiento y brindarle los cálidos aplausos del agradecimiento, no en vano se nos antoja como un eco retrospectivo de su predecesores pero también la forjadora de una revolución espiritual que ha afectado a todas las estructuras de la danza sevillana.

Sus tempranas energías se orientaron, empero, hacia el cultivo de las melodías andaluzas junto a Adelita Domingo y el clásico español de Eloísa Albéniz, así como el legado heredado de su abuela Pepa, que bailaba por tangos; su vecina Carmen la Ciega, y las vivencias de esta Triana cuyo impacto emocional ha sido profundo dentro y fuera del continente. Sin embargo, Matilde no se contentó sólo con esto, sino que destacó en el redescubrimiento de la tradición, hasta el punto que sintió la necesidad imperiosa de una búsqueda de identidad para ese enorme crisol de flamenquerías que es Sevilla, llegando al convencimiento que sólo el contacto con lo auténtico aportaría un verdadero beneficio para su objetivo.

Fue así que la trama de sus propuestas las entrelazara Matilde con tres importantes hilos: el interés por la dignificación del baile en los festivales; su vocabulario estilístico, sabiamente alimentado por el equilibrio corporal, la armonización de la elegancia, el toque picarón y la poética de su braceo, y crear, en último extremo, un mundo en el que los hábitos escénicos configuraron un pensamiento radical hacia la ramplonería.

A esta luz, puede que la gran maestra trianera –ella nació en Chapina el 22 de junio de 1935–, haya empleado un lenguaje heredado sobre todo de Pastora Imperio, pero lo ha hecho de una manera tan convincente y natural, de forma tan atractiva como perfecto su acabado, que se nos antoja como algo completamente suyo y original. Desde estos presupuestos, es cómo la maestra, que hoy conforma junto a su marido un Bien de Interés Cultural en Andalucía, ha salvado no pocas propuestas jondas del naufragio, o cómo la mayoría de sus coreografías son hoy piezas memorables que están entre las más válidas contribuciones al género desde la segunda mitad del pasado siglo, puestas en escena y creaciones que hace tiempo dieron solidez a una escuela para gloria de Sevilla.

31. Antonio Montoya Flores, Farruco, fue para quien firma el bailaor más genial que se nos ha dado a sentir. Su figura se había formado en la penumbra del hambre y el infortunio. Su pensamiento anduvo sobre mil caminos, pero salió indemne de posibles influencias estériles. En su interior, toda una guerra civil arañó las galerías del alma. Por eso, su anarquía flamenca, doctorada en la universidad de la vida, nunca tendrá horizontes.

32. Una larga enfermedad acabó con la vida de esta gran maestra el 11 de octubre de 2007, la maestra que acaparó el mayor poder de abstracción teatral, la artista que rompió con lo establecido porque para ella no era posible dar a luz una obra desde la complacencia o acomodación al orden existente, pero también la bailaora que fue capaz de interactuar en todos los planos que exige el baile de mujer y con la feminidad y el dramatismo como para encontrar en los estilos el fundamento epistemológico y filosófico de su esencia.

Carrasco, Milagros Mengíbar, Ana María Bueno, Pepa Montes, “El Mimbres”, Carmen Ledesma y Angelita Vargas, a quienes se han de unir la juventud de Lalo Tejada, Antonio Márquez, Antonio Canales, que en 1995 obtuvo el Premio Nacional de Danza, o Israel Galván (Sevilla, 1973),³⁴ entre los muchos.

Estos nombres se alternan en la capital con las voces de “Naranjito” de Triana, José “El de La Tomasa”, Juana “La de El Revuelo”, Aurora Vargas, Lole Montoya o los incorporados más tarde como Remedios Amaya, Esperanza Fernández y “El Potito”, estos dos últimos galardonados en 1996 con el “Premio Andalucía Joven” de flamenco.

El equilibrio guitarrístico entre clasicismo y evolución lo conjugan en Sevilla artistas como Manolo Domínguez (1946-2006), Ricardo Miño, José Luís Postigo, Rafael Riqueni (“Premio Andalucía de Flamenco”), Manolo Franco (“Iº Giralddillo del Toque”), Quique Paredes, “Niño de Pura”, también “Giralddillo del Toque”, Antonio Carrión, que es hoy de los más solicitados por las primeras figuras sevillanas, o Manolo Herrera.

Pero los hasta aquí reseñados no son las únicas estrellas que iluminan la tradición y el presente de su importancia, ya que la historia de Sevilla queda enriquecida –y de qué manera– con los aportes y la presencia de no pocas poblaciones de su provincia y, sobre todo, de Triana, la verdadera capital del flamenco. Las incansables rutas flamencas, buceadoras en las entrañas del arte grande, parten de Triana, situada en la margen derecha del Guadalquivir y puerto de anclaje de las formas más antiguas que hoy se conocen del género.

El barrio de Triana está sostenido por “cuatro puntalitos” y constituido por calles paralelas al Guadalquivir, como la calle Castilla, en la que se sitúa la Iglesia de Nuestra Señora de la O; la capilla de “El Patrocinio”, sede de la cofradía de “El Cachorro”; la de “La Pureza”, donde vivieron Juan José Niño y “Los Caganchos” y donde mandó edificar Alfonso X el Sabio la Iglesia de Santa Ana, y la calle de Rodrigo de Triana.

Fue distinguida en 2006 con la Medalla de Oro a las Bellas Artes y ya presagiaron que la artista, que el año pasado fue distinguida con la Medalla de Oro de las Bellas Artes, se iría de esta vida sin recoger de Andalucía siquiera el más mínimo reconocimiento. Y eso que desde que creó compañía propia en 1963 llevó en su elenco a Matilde Coral, Mario Maya, Cristina Hoyos, El Güito, Fosforito, Fernanda de Utrera, El Chocolate, El Lebrijano, Enrique Morente, José Mercé o los hermanos Habichuela. Sin comentarios.

33. Cristina Hoyos (Sevilla, 1946) ha puesto de manifiesto ser una maestra de considerables proporciones que no sólo ha permitido ligar el pasado y proyectarlo al futuro, sino que está estimulando la conciencia artística y poniendo en evidencia a tanta falacia que se pasea por el mundo. Tras formarse junto a Adelita Domingo y curtirse en los tablaos sevillanos y madrileños, la sevillana de la Alfalfa figuró en la compañía de Antonio Gades de 1969 a 1988, año en que abandonó al maestro en el recuerdo para un año después crear compañía propia, el Ballet de Cristina Hoyos, con el que se erigió en una de las más fructíferas embajadoras de Andalucía en el mundo.

Fueron quince años de una labor muy intensa a través de espectáculos que hoy son ya auténticas piezas de referencia, tal que ‘Sueños flamencos’ (1990), ‘Yerma’ y ‘Lo Flamenco’ (1992), ‘Camino andaluz’ (1994), ‘Arsa y toma’ (1996), ‘Al compás del tiempo’ (1999), ‘Tierra adentro’ (2002) y ‘Yerma’ (2003), obras en las que Cristina Hoyos imprimió una creatividad tan sustantiva que ya figuran con letras de oro en los grandes tratados de baile.

En abril de 2004 asumió la dirección de la Compañía Andaluza de Danza, a la que le cambió el nombre por otro más acertado, Ballet Flamenco de Andalucía, con el que ha estrenado ‘Viaje al Sur’ (2005) y ‘Romancero gitano’ (2006).

34. Es quien en la actualidad está asumiendo el papel de la búsqueda de la genialidad, del más difícil todavía, por lo que está en condiciones de sustanciar los rasgos evolutivos que se acercan a partir de tres enfoques: la perspectiva personal, el lenguaje como amalgama de certeras figuraciones contemporáneas y el uso de los ámbitos espacio-temporales.

Estamos, por tanto, ante el crisol y tamiz de los cantes de Cádiz, Los Puertos y Málaga; ante el espejo de Alcalá de Guadaíra, Mairena del Alcor, Lebrija y Utrera, y ante el testigo, junto a Jerez de la Frontera, de las más prístinas expresiones que sonorizaron el cielo estrellado de lo *jondo*.

Triana se nos presenta como una fusión apretada, en apariencia caótica, en el fondo íntima y necesariamente armónica, de elementos que operan pero que no están integrados en una síntesis, sino unidos por una amalgama cuyos rasgos es posible separar y tratar en sí mismos, de ahí que su autenticidad se componga de factores diferentes y aun contradictorios, pero integrados en un compromiso: no dudar nunca de su propia identidad.

Desde Pureza a Evangelista, donde nació Juana “La de El Revuelo”, pasando por el Monte Pirolo, el Puerto Camaronero, el Charco de la Pava, el Zurraque y la Capilla del Carmen, hasta llegar a la calle Pagés del Corro (que separaba las dos Cavas), el Hotel Triana o el monumento que en 1994 erigieron los trianeros al *Cante*, obra del escultor mairenero Jesús Gavira y enclavado en el Altozano, se forma un cauce sonoro y plástico que avanza sobre el puente para gloria de toda la humanidad.

Pero esta dimensión mítica y torrencial alcanza la nirvana con el aroma inconfundible y aplomado de sus artistas, siempre a compás del cante y el baile y con ese perfume que supo brindar al mundo con eficacia y con el propósito de enseñarle cómo es la mordedura del dolor o cómo evadirse de la cotidianidad mundana.

Así, en Triana se escucha por vez primera el “Romance del Conde Sol” (1847), cante que recogieron Juan José Niño y su sobrino-nieto Miguel “El Bengala” para que, posteriormente, Antonio Mairena lo popularizara en la discografía. También la toná grande (*Yo no te obligo, gitana*) y la chica, o toná del “Tío Rivas” (*Hasta el olivarito del valle*), se repiten inalteradas y constantes; la saeta se hace más señal divina coqueteando con la seguriya jerezana; la debla de Antonio “El Baboso” (*En el barrio de Triana*) aflora repentinamente a la luz de Tomás Pavón, y los martinetes de “Los Pelaos” (*La huerta del ‘Tío Molina’* y *Yo quisiera descender del moro*) y “Los Caganchos” denuncian la mágica potencia dramática del paisaje.

Por seguriyas es tan doliente que aporta ocho estilos.³⁵ Por soleá se excede en generosidad, pues del centenar de variantes conocidas, ella sola ha dado 42 de ellas, entre los que destacan 13 soleares apolós,³⁶ estilos a los que se unen la bamera del “Charco de la Pava” y la que fijó para siempre Pastora Pavón; los fandangos de “El Gordito”, que compitieron con las creaciones personales y empapantes de sevillanos también ilustres como “El Niño de Marchena”, Antonio “El de La Calzá” (*Calla por Dios pare mío, Porque tiene sello propio* y *Aunque el delito es grande*), “El Carbonerillo”, “El Maní” (*París, Londres y Nueva York*),

35. Como son los de Tío Antonio Cagancho, Señor Manuel Cagancho, Frasco el Coloráo, La Josefa, dos de Silverio y otras tantas de Curro Puya.

36. (El Fillo, Paquirri, Silverio, Enrique Ortega, Lorente, El Tenazas, El Portugués, Ribalta, etcétera), y otras variantes como las tres de La Andonda e Yllanda, dos estilos de La Serneta, Ramón el Ollero, Señor Manuel Cagancho, Rafael el Moreno, Antonio Mairena, El Sordillo y Emilio Abadía, o los que se conservan de Pinea, Machango, el Quino, Noriega, Pepe de la Matrona, Manolo Oliver y Antonio Ballesteros.

Pepe Pinto, “El Bizco Amate” (*Al relente de la luna y Sin ver corro por las calles*), Pepe Aznalcóllar (*Que los hombre no debemos de llorar*) o Antonio “El Sevillano” (*Porque a ti el lujo te gustaba, Qué desengaño más grande y Ay el corazón*); las bulerías, estallido de explosión familiar en las interminables y gozosas fiestas vecinales, así como su decisiva aportación en el mundo de los tangos, con los referentes singulares de “El Titi de Triana”, Rafael “El Tuerto”, Rafael Pareja, “El Rubio Cagancho” y “La Niña de los Peines”, estimada por todos como la reina de este cante.

De otra parte, en la provincia también se dan nombres propios y actuaciones que contribuyen a dar ese tono desbordante y luminoso que tanta impresión causa a los seguidores del género. Por comenzar por el norte, la localidad de Herrera aporta una variante de fandango al estilo de “Carlillo” y facilita a Puente Genil el zángano, además contar con las guitarras de Carmen “La Timotea” y la del joven “Joselín”, el cante de Pedro “El de La Timotea” —que da nombre a su célebre festival local desde 1988—, “Moreno” de Herrera y “El Monino”. Osuna, por su parte, cuenta en su haber con el pianista flamenco José Romero (1936-2000) y las guitarras de Antonio Osuna (1900-1986) y “Lele” de Osuna (1927), prodigándose más en el cante, como así lo manifiestan Guerrero (siglo XIX); Carmen Torres —a quien se dedica el certamen de saetas creado en 1987—; “Niño de Osuna” (1931), “Morenito” de Córdoba (1935), “Chaqueta” de Osuna, hoy conocido como “Chaqueta” de Fuentepiedra (1942); “Frasquito” —que falleció en 1991—, “Chato” de Osuna, Manuel Santillana, Juanito Osuna, Manuel Yerbes, Paco Osuna, Luís Moreno (1952), Antonio Cirre y Manuel Cuevas, hoy el valor máspreciado de tan monumental localidad.

En Écija, que desde 1973 se viene celebrando la “Noche Flamenca Ecijana”, vio la luz Felipa Matos, madre del trianero maestro Matos, al igual que el afamado guitarrista Pepe Triano y “El Bizco” Pardo (1877-Sevilla, 1927), tan célebres en los cafés cantantes sevillanos; Enrique “E” Gandinga (1926-1948), que fue por soleá lo que Fernanda de Utrera; Mariano Manita y Pepe “El Sevillano”, padre de la actual Pastora de Algeciras; Curro “El Clavero” (1920), heredero de los tangos de “La Amalia”; Pablillo Rosa (1914-1972) e “Higuerita”; la bailaora Carmen Albéniz (1952), las hermanas García de Soria, hoy “Son de Sol”, y Fernando Romero, hoy repetidor del Ballet Nacional de España, amén de la sonanta de Manuel de Palma y su discípulo Salvador Gutiérrez, o las voces de Antonio Suárez, seguidor tomasista, Jesús Heredia, tan completo, Paco “El Clavero”, los hermanos Fernández Barrios, Lucas de Écija y Pepe “El Ecijano”.

Fuentes de Andalucía es la cuna de “El Gafas”, tenido por isleño y creador de unas particulares alegrías, así como de los marchenistas “El Niño Lora” y “El Niño de Fuentes de Andalucía”. Paradas da cobijo a la Peña “Miguel Vargas”, que cambió en 1990 su festival por la “Semana Cultural Flamenca”, y bajo cuyo cielo se templaron las voces de “El Laváo”, “Los Quincalla”, “Rubito” y “El Bicho”, al par que alarga su mirada hasta el Arahal, lugar de nacimiento de Arturo Pavón (1882-1960), el primer maestro de “La Niña de los Peines”, “Niño del Arahal”, “Realito” y su hijo Jesús Carrillo, y que desde 2001 viene celebrando en varias jornadas el Festival “Al Gurugú, Memorial Niña de los Peines”.

Quedaba atrás Marchena, la tierra del maestro Pepe Marchena —tan discutido como

indiscutible—, Pepe Palanca³⁷ y el guitarrero Juan Montero, hoy residente en Córdoba, pero también con un enclave, la Plaza Arriba, que fue semillero de artistas y cantes. Allí destacaron en el cante “Juanillero” de Marchena y su hijo Lucas de los Reyes, los hermanos Chindo, Juan “El Cuacua” y, por supuesto, “La Gilica”³⁸ y su prima hermana “La Josefita, a quienes debemos dos estilos de soleares bailables con clara ascendencia trianera y alcalaíña, amén de unos tangos y villancicos alboreaos que recogió Gracita la Rubela. En la faceta guitarrística Manolo el Sevillano, Chico Melchor, el Bizco Melchor, Melchor de Marchena,³⁹

37. Pepe Palanca (1903-1976), estimado por Federico García Lorca como “el mejor fandanguero de todas las épocas” y estilista cuyas actuaciones en Madrid se anunciaban con octavillas lanzadas desde una avioneta. Formó una auténtica revolución con el fandango de su creación: *Yo no se a cual de las dos voy a besar*.

38. A fin de evitar tanto confusiónismo, por primera vez publicamos estos datos. María del Carmen de los Reyes Torres es el origen y eje articulador de todo el cante gitano marchenero. Nació en Marchena a las 6 de la tarde del día 9 de diciembre de 1866, en la calle Quemadas número 60, actualmente calle Madre Carmen Ternero Ibarra. Hija de Juan de los Reyes de los Reyes, “El Gilico”, de Castro del Río, y de María de los Dolores Torres García, de Marchena, falleciendo en el Cerro del Aguila (calle Lisboa número 30) en casa de los Salaos en el ecuador de los años treinta de este siglo. Estaba por entonces casi paralítica y estuvo 8 años haciendo la vida en un sillón de mimbre.

Contrajo matrimonio con Juan Jiménez Jiménez “El Chindo”, naciendo del matrimonio dos hijas, M^a Gracia, que nació en Marchena el año 1888, y Rosario, que vivía en Sevilla en la Barriada Manuel Fal Conde (por Hytasa), frente al Cine de Verano. María Gracia fue la madre de Manuel Cortés Jiménez, bailaor, y de Juan Cortés Jiménez (conocido artísticamente como Juanito de Marchena), guitarrista de reconocido prestigio que falleció dos días antes de acabar la guerra civil en el frente de Porcuna, ya que quiso huir cuando se encontraba de gira con la Niña de los Peines y Niño Ricardo, actuando en el Teatro Norte de Jaén.

Empero, de tan tétrico hecho tenemos otra versión: Resulta que tras la actuación en el Teatro Norte, dieron una fiesta en Porcuna con el Niño de la Calzá, junto al puente del río, con soldados republicanos. Fue entonces que se oyó jalear a los del ejército nacionalista, apostados al otro lado, y al final de la fiesta, Juanito de Marchena, animado por los jaleos y sin pensar en el posible peligro, cruzó el puente, siendo tiroteado y muerto.

Más tarde La Gilica se arrojó con su primo hermano Manuel Torres Jiménez, “El Babé”, que era hijo de un hermano de su madre, además de hermano de La Josefita, la madre de Melchor de Marchena. De este matrimonio nacieron Juan el Cuacua (cantaor), Miguel de Marchena (guitarrista), el Titi de Marchena y El Babé, que falleció de meningitis, poniéndole al Cuacua, por razones que ignoro, el apellido de su primer marido, mientras que a Miguel le puso los suyos, de los Reyes Torres.

La importancia de La Gilica en la historia del flamenco se centra, principalmente, en las soleares de la Plaza Arriba —hay quien afirma que las aprendió de La Josefita— y en los cantes para bailar, sobre todo en los juguetillos o cantinaes. Actualmente la gitana de Marchena que mejor las conoce, así como los tangos de Marchena y los villancicos alboreaos es Gracia (Gracita la Rubela), la mujer de mi amigo en el recuerdo Manuel Corona Heredia.

En lo que hace a las soleares, a ella se le adjudica dos estilos bailables, uno con reminiscencia trianeras de la Andonda y que fue grabado por vez primera por la Niña de los Peines el año 1948 (*Cuando paso por tu puerta*), tras recogerla de la propia Gilica y con la guitarra de Melchor de Marchena, a la que siguieron Antonio Mairena (también con Melchor pero en 1965 y 1966) (*Levanta y no duermas más / Pasa de largo y no mira*) (que por cierto le quitó uno de los ayes), Antonio el Chaqueta, Pepe el Culata, Joselero y María la Perrata, entre otros. El segundo estilo presenta claros influjos de Alcalá de Guadaira, sobre todo en el cante de cierre de Joaquín el de la Paula, y también fue impresionado por vez primera por la Niña de los Peines en 1948.

Pero en su tiempo destacaron en la Plaza Arriba la ya citada Gracita la Rubela y la hermana de La Gilica, Manuela de los Reyes Torres, también natural de Marchena, y que tuvo 4 hijos. A saber: Manuel el Herrero (padre de Ricardito, buen amigo que falleció en La Roda de Andalucía), Ricardo, Enrique (padre de Enrique el Moreno y Paco el Clavero) e Irín, un bailaor de rompe y rasga. También destacó su hermano Juanillero, creador de un remate de juguetillos para la soleá, juguetillo que grabó Tomás Pavón (*En la Alameda*), y que era padre de mi buen amigo en el recuerdo Lucas de los Reyes, de quien escuché en multitud de ocasiones los cantes de La Gilica y de su padre.

39. Hijo de Melchor (El Lico) y de La Josefina, nació el 13 de enero de 1907 y fue bautizado en la Iglesia Matriz de San Juan. Fue amo y señor de las fiestas gitanas de la Plaza Arriba y secundó a los mandones de su tiempo, desde Manuel Torre a la Niña de los Peines, pasando por El Gloria y su hermana La Pompei,

que creó en 1967 el “Festival de la Guitarra”, y su hijo Enrique de Melchor (1951), el más ilustre y universal marchenero de cuantos hoy son.

Y sin perder los surcos de la sonanta, muy próximo a Marchena se encuentra Morón de la Frontera, que si bien es la cuna cantaora de “La Andonda”, “El Tenazas” y “Joselero”, así como del célebre festival anual “Gazpacho Andaluz” o de los bailaores Pepe Ríos, Juana Amaya y Pepe Torres, vio crecer su alcance flamenco gracias al toque de Morón, esto es, la línea impuesta por Diego de El Gastor (1908-1973),⁴⁰ una escuela que hoy siguen sus sobrinos y herederos y que consiguió la evangelización de un nuevo credo: cada bordonazo un reto, una reflexión gozosa, una sentencia exterminante.

Particular atención merece, asimismo, la Puebla de Cazalla, localidad cantaora por excelencia, como así lo confirma la presencia de Lola Crujera (siglos XIX-XX), “La Niña de la Puebla”,⁴¹ Diego Clavel, Miguel Vargas en el recuerdo y José Menese (1942), que fue a la postre el creador, junto al pintor y poeta Francisco Moreno Galván (1925), de la célebre “Reunión de Cante Jondo”.

La influencia de Carmona se hace notar a través del cante del polo, cuya letra alude a su fuente, y de Pepita Caballero, José Parrondo y Paco Moya, además el guitarrero Germán Torres o la alcalaña Matilde Franco Fernández (1864-1956), hija de Antonio Franco, alias “Tío Maero”, curiosamente el personaje que otorgó la “I Llave del Cante” al mítico Tomás “El Nitri”, a quienes se suman la “Asociación Amigos de la Guitarra” (1975), y la sede de la Universidad Pablo de Olavide, que desde julio de 2004 celebra sus célebres cursos de verano. Brenes, por su parte, adquiere sus mejores dotes con Diego “El de Brenes” (siglos

Tomás Pavón, Manolo Caracol, Antonio Mairena, Paco Toronjo o El Chocolate, es decir, que puso música al magisterio y a la genialidad. Falleció el 12 de marzo de 1980 y dejó tras de sí una escuela que se significa por dar a cada toque un distintivo emocional, dibujar la sobriedad de cada espacio musical y crear proselitismo en aquellos que saben respetar el cante para que éste no pierda su grandeza, con independencia de que como concertista justo es que signifiquemos que la alzapúa del pulgar-índice –la que hoy distingue precisamente al toque de Jerez–, alcanzara su cima precisamente en las manos de Melchor, cuya maestría rítmica entre las letras, sobre todo, encontró terreno fértil con esta técnica que empleó a lo largo de toda su trayectoria discográfica.

40. Diego fue iniciado por su hermano Pepe –notable músico– y por Pepe Mesa, introductor en Morón del toque de Paco de Lucena, mas pensamos que fue su sólida formación autodidacta la que le lleva a fundar una escuela guitarrística, *El toque de Morón*, fundamentada en la inspiración y la expresividad, en lo que los flamencos llaman el aire, y caracterizada por la diversidad y promiscuidad de sentimientos, por llevar la técnica del alzapúa a su más alta cima, por la sutilidad de los matices, sus enfáticos silencios o sus sorprendentes contrastes dinámicos y rítmicos, sin que por ello obviemos su rasgueado conmovedor, la consabida teorización del pulgar y el fraseo breve pero flamenquísimo y doliente de sus falsetas.
41. Fue luz y dulzura del cante. Aquel 14 de junio de 1999, a Andalucía le crujieron los cimientos del cante. La Niña de la Puebla se había despedido dos días antes en Huelva, pasó luego por Sevilla y falleció en Málaga, donde residía desde 1942.

Dolores Jiménez Alcántara (Puebla de Cazalla, 1908), quedó condenada de por vida a la ceguera por un maldito colirio prescrito por un médico negligente, pero siguiendo los influjos del Niño de Marchena llegó a debutar en el sevillano Salón Olimpia, hasta actuar en el madrileño Cine Variedades, donde ya supo del sabor de los aplausos.

En Madrid contrajo matrimonio con el cantaor linarense Luquitas de Marchena, del que nacieron artistas como Adelfa y Pepe Soto, alcanzando la fama con la recreación que hizo, el año 1931, de los campanilleros de Manuel Torre.

Desde entonces, Dolores destacó por la exquisitez de una tesitura canora con la que consiguió abordar desde los estilos más complejos a los más livianos o inusuales, variantes que fluían tras unas gafas oscuras que no hacían sino esconder el secreto de los campos de nuestra Andalucía. Se fue, pues, la Niña de la Puebla en 1999 y, paradójicamente, enfrente todo sigue confuso.

XIX-XX) y con el guitarrista Manolo Brenes (1928), artista de solera que hace de puente entre el maestro Rafael Marín (El Pedroso, 1862-Madrid, 1923) y el joven Vicente Amigo, natural de Guadalcanal aunque residente desde la niñez en Córdoba.

Cantillana se enaltece con Paco “El Sevillano”, uno de cantaores más solicitados por las bailaoras de tronío de los cafés cantantes y artífice de las cantiñas; Miguel “El Cantaor” (finales siglo XIX-mediados del XX), vendedor con su canasto de avellanas y creador de la saeta autóctona; “El Sevillanito” (1898-Sevilla, 1976) y Cepero de Cantillana (1910), o la presencia de la “Tertulia José de la Tomasa”, creada en 1979.

Próximos a la capital, Camas, que despidió a Fernando “El de Triana”,⁴² y lanzó a los escenarios del mundo a Juan “El Camas” (1928), legatario de los fandangos de “El Bizco” Amate; Pilas tuvo por embajadores a “Los Enanos” de Pilas a finales del siglo pasado; Aznalcóllar encuentra en Pepe Aznalcóllar, Luís Caballero y “El Cabrero” (1944) a sus más firmes valedores, en tanto que Bormujos se conmueve con “Currillo” de Bormujos (1965), que fue primer bailarín del Ballet Nacional.

Mairena del Alcor centra su interés en la figura capital e histórica de Antonio Mairena, con su tarea arqueológica de recuperar estilos que estuvieron en desuso y fuente de inspiración de su “Concurso y Festival de Cante Jondo”, creados en agosto de 1962, amén de una larga nómina de cantaores entre los que sobresalen sus hermanos Curro y Manuel Mairena, así como Calixto Sánchez, Manuel Crespo, Antonio Ortega, José de La Mena, “Los Castulo” o Antonio Ortega hijo, entre los muchos.

Alcalá de Guadaíra, que cuenta con un cantaor enciclopédico como lo fue Bernardo “El de los Lobitos”, el fandango de “El Curilla”, los tanguillos de Joaquín “El de La Paula” o la maestría danzante de Javier Barón (1963), es solearera por excelencia, tanto por los influjos de “Juraco” (siglo XIX), coetáneo de Silverio, cuanto por aportar una docena de estilos, como son los cuatro del gran maestro y artífice Joaquín el de la Paula (1875-1933),⁴³ los dos designados a Agustín Talega y “La Roezna”, así como uno que se adjudican “Joselero” de Morón, Tomás Pavón, Antonio Mairena y Juan Talega, respectivamente.

Y es precisamente Juan Talega (Dos Hermanas, 1891-1971) quien da una elevada emoción moral a su localidad natal, ya que gracias a él se recuperan estilos trianeros y su nombre da brillantez al “Festival de Dos Hermanas”, creado en julio de 1980, sin que por ello obviemos a Manuel Pavón (1883-Madrid, 1967), más conocido por “Maneli”, o al joven guitarrista contemporáneo Paco Jarana (1966), marido de Eva “La Yerbabuena”.

Ya por último, el eje Utrera-Lebrija, sobre el que se articula uno de los asentamientos sevillanos con mayor tradición flamenca y con unos rasgos estilísticos de enorme aceptación en toda la comunidad autónoma, conforma con Triana y Alcalá de Guadaíra el crisol rectangular e inevitable de la Sevilla flamenca.

Utrera ha sido capaz de concentrar las cantiñas de Rosario “La de El Colorao” (1869-1942) y las del lebrijano “Pinini”, difundidas por una hija de éste, María Peña; la expresión impresionante

42. El primer crítico de flamenco, autor en 1935 de *Arte y artistas flamencos* y cantaor que legó cuatro malagueñas atarantadas.

43. Una más exhaustiva información en mi libro *Alcalá de la soleá, un museo abierto* (2006)

del gran “Perrate” (1915-1992); los cuplés por bulerías de Bernarda de Utrera (1927), Gaspar de Utrera (1932-2008) y Pepa de Utrera; las rumbas de “Bambino” (1943-1999), y seis estilos de soleares donde destaca “La Serneta” y, sobre todo, Fernanda de Utrera (1923-2006),⁴⁴ la guía espiritual de quienes se tienen por muy flamencos.

Por la amplitud de su proyección, justo es recordar que en Utrera surge el 15 de mayo de 1957 el famoso “Potaje Gitano de Utrera”, o significar su arranque histórico con “Tío Perico Mariano” (siglos XVIII-XIX), creador de una toná, así como la presencia en el pasado siglo del bailaor Félix “El Mulato” y los míticos “Perico” y Juan “El Pelao” (‘El rey del martinete’), cuyos relevos tomaron “El Niño de Utrera” (1907-1964), María “La Perrata” (1923-2005), que se trasladó a Lebrija para alumbrar a grandes artistas, Manuel de Angustias (1921-2005), Curro de Utrera (1927) y la insigne Juana “La Feonga” (1936), la mujer que mayor impresión nos ha causado bailando por bulerías.

Fijamos ahora rumbo a Lebrija, no sin antes recordar en Los Palacios al gran bailaor “El Mistela” (1965) y a la “Tertulia el Pozo de las Penas”, fundada en 1951 y la más antigua de las peñas sevillanas. Las Cabezas de San Juan se ejemplifica con Fernando “El Herrero” (1877-Madrid, 1941), gran difusor del cante por serranas, “El Niño de las Cabezas” (1917-Las Vegas, 1985), y la bailaora Pepa Montes (1954), hoy reliquia del mejor baile sevillano.

Y Lebrija, donde se localiza el primer cartel anunciador de flamenco, allá por 1781, y población que contribuyó a la génesis de lo más *jondo* aportando cinco estilos de soleares que comparten “Juaniquín” y “El Chozas” de Jerez, aparte del acabado musical de la toná-liviana, debla, bulerías, cantiñas y romances. Nombres como los de Diego “El Lebrijano” (1847-1914), “Juaniquín”, Antonia Pozo, Fernanda “La Vieja” y “Los Funi”, fueron los antecedentes de Bastián Bacán, el “Chache Lagañas”, el maestro Juan “El Lebrijano” (1941) —el gran innovador de este tiempo—, Curro Malena, Miguel Funi —tan original—, Manuel de Paula, Pepe Montaraz y José Valencia en el cante, además del baile de Concha Vargas o las guitarras de Pedro Peña, Pedro Bacán, Pepe Moreno y el maestro “Penaca”, hombres y

44. La obra de Fernanda —con su muerte aquel 24 de agosto de 2006 Andalucía perdió la originalidad inimitable del cante—, se nutre de las cantiñas de su abuelo Pinini, las seguriyas de Jerez y Cádiz, y los fandangos de El Curilla, Aznalcóllar y Caracol, sin olvidar los tientos y tangos de Triana y Cádiz o los cuplés en aires de bulerías para escuchar, a más de evidenciar que no era una cantaora por soleá, sino la soleá misma. Así es cómo el nombre de Fernanda se va a perpetuar para siempre en la historia del mejor cante gitano de todos los tiempos, con la salvedad de que sus soleares no son los cantes de esa Utrera esnobista que todo lo confunde. Craso error, porque Fernanda, salvo en un solo estilo de La Serneta, no tiene nada que ver con la que históricamente se ha convenido en llamar escuela de Utrera por soleá, ya que ella es recreadora de sus propios estilos.

Fernanda, cuando fijaba el tono de LA “por arriba”, abordaba variantes de las escuelas de Triana, Utrera y Alcalá. ¿Pero eran, en puridad, los estilos que se adjudican a Noriega, La Andonda, La Serneta y Joaquín el de la Paula?. Ni por asomo. Las soleares de Fernanda no son ni de Utrera, ni de Triana, ni de Alcalá, ni de nadie, sólo de ella, por más que se originen igualmente en Juaniquín, Machango, Juan Talega, El Mellizo o Paquirri, de ahí la letra: ‘Pa cantar por soleá / hay que nacer en Utrera / y a la Fernanda escuchar’.

Con su muerte, dijimos adiós a una de las más geniales creadoras del cante gitano de todos los tiempos. Y de la misma manera que hoy hablamos de los cantes de Chacón, Manuel, Tomás, Pastora, Marchena, Talega, Vallejo, Caracol o Mairena, las nuevas generaciones hacen ya lo propio con los cantes de Fernanda de Utrera, el duende tallado en forma de mujer, esto es, no una vuelta a los orígenes, sino el principio mismo de lo jondo. Y así lo cantó José Menese: *Ni la alondra malhería / que con su canto muriera / se quejó con más dolor / que Fernanda la de Utrera.*

mujeres que han dado una considerable madurez estética a una tierra que se incorporó a los festivales en 1966 a través de la “Caracolá Lebrijana”, y que hoy encuentra en la Peña de “Pepe Montaraz” el medio idóneo de formación flamenca para la juventud.

Hasta aquí un recuento horizontal de Sevilla, un territorio que enloqueció de hambre de duendes a los más aventureros e ingeniosos, pero que nos está dejando con ojos mortuorios de ágata deslustrada, sobre todo desde que los programadores y artistas se travistieron diseñando el presente atendiendo únicamente al modo de cómo llenar la caja registradora.

Los festivales, verbigracia, subsisten de las subvenciones sin que nadie garantice si se presentan o no en las mismas condiciones de dignidad que otros géneros artísticos. Las peñas flamencas, en su mayoría, están situadas aún en el feudalismo y con un mal endémico que no superarán en tanto no entiendan que un peñista es un agente con objetivos de intervención en la sociedad. La Bienal está aún envías de recuperar el prestigio que se había impuesto. Y la Agencia Andaluza para el Desarrollo del Flamenco, que paga a sus asesores muy por encima de sus capacidades flamencas, parece más decidida a la burocratización del arte y a la promoción política y artística fuera de la comunidad autónoma, que a mantener su identidad y especificidad en el marco del desarrollo multidisciplinar que demandan los nuevos tiempos.

A la luz de estas consideraciones que daría para no pocos trabajos de ensayo, Sevilla vive en un espacio-tiempo mediático en que lo efímero y el presente dominan en un paisaje donde los tonos más acentuados son los que pintan los responsables de la desvirtuación, los más subrayados los que se presentan con el maquillaje vanguardista y los más aplaudidos los que, en su afán de resaltar la estupidez artística, promueven la irradiación de naderías.

La obra flamenca ha perdido, en consecuencia, su singularidad, y se está convirtiendo en una imagen metamórfica, en signo disponible para encarnarse en una amplísima diversidad de géneros, en un objeto más de consumo. Sin embargo, mientras más dinero hay, mayor política de exclusión se practica, ya que casi todo el montante recae en los mismos de siempre y en unos montajes en los que el 70 % del público asistente no es sevillano.⁴⁵ Es decir, en el hoy de la Sevilla flamenca está presente lo público, pero queda ausente el público, un público que no está para celebraciones ante ese flamenco pomposo y artificial en el que lo que brilla por su ausencia es precisamente el flamenco.

La ausencia es olvido y muerte. Y en Sevilla no es ausencia sin causa. Así que nadie subes-time a la afición. Si el terreno está yermo no es por culpa de la semilla, sino de quien tiene que garantizar sus frutos.”

45. Declaraciones en rueda de Prensa del alcalde, Alfredo Sánchez Monteseirín.

Sísifo y la ciencia social. Variaciones críticas de la antropología.

González Alcantud, José Antonio

Edita: Ediciones Anthropos. 380 págs. Barcelona, 2008.

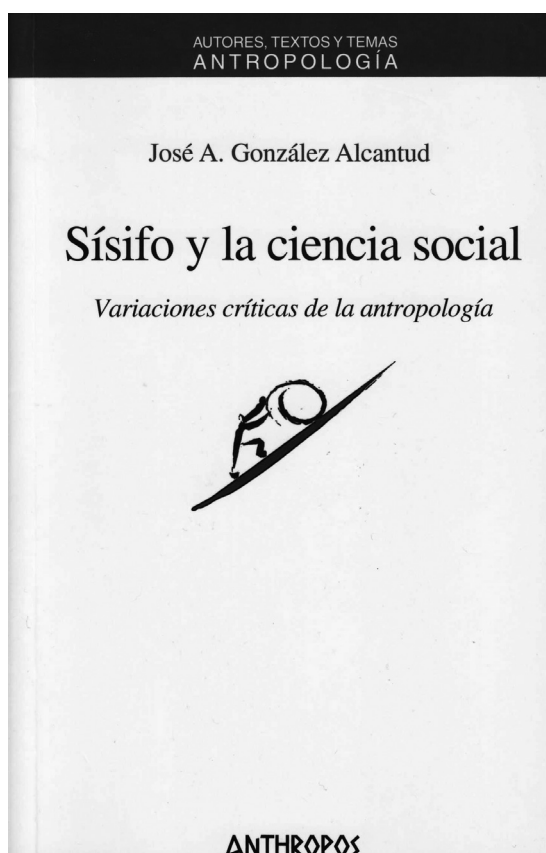
Antropología crítica y autocrítica.

Manuel Lorente Rivas

Leyendo este libro he imaginado el típico paseo por esta antigua ciudad de Granada y la pregunta que se hacían los escritores de antaño sobre los males que la afligen. Porque en ella, el pesimismo ambiental resulta más desesperanzado por la riqueza que supone el acervo cultural de la ciudad y su atractivo turístico, especialmente por la monumental y dramática representación moro-cristiana que suponen símbolos como el palacio de la Alhambra y el conjunto de iglesias y esculturas que la evangelización sembró en la ciudad después de la conquista en 1492, la misma que González Alcantud gusta llamar la ciudad vórtice, por aquello de sus soterradas espirales de violencia.

Reflexionando sobre este asunto, a la par que iba leyendo el libro de este intelectual granadino y profesor universitario de cincuenta y dos años, que nació y pasó su infancia en el barrio del Albaicín, justo enfrente de la colina roja que corona el palacio de la Alhambra, lugar considerado como un “epicentro mítico” y eficaz dispositivo simbólico.

Considero importante este rodeo meditativo para hablar de esta obra, por lo que nos puede dar de idea para entender la importancia de la posición geográfica y socio cultural en la que tiene lugar el desarrollo de la imaginación y



personalidad de nuestro autor, forjada desde la infancia con la vista de este imponente escorzo del palacio nazarí y alimentada con una literatura de cuentos y tesoros escondidos por los moros que se fueron, así como de la rebelión y guerra de los moriscos.

Además de una temprana familiaridad por imposición paterna hacia la música, especialmente con la práctica de un instrumento de cuerda pulsada, típico de las tradicionales rondallas locales.

Influencias locales de infancia que le han valido para luego desarrollar en forma de palimpsesto determinadas repeticiones temáticas a lo largo de su extensa producción intelectual, como es el caso de su permanente deconstrucción antropológica del “complejo de autoctonía” y su inversión exótica, a lo que hay que sumar la necesaria familiaridad y sensibilidad musical a la hora de entender y asimilar la propuesta que para las estructuras formales discursivas de la antropología sugiere el antropólogo Lévi-Strauss, especialmente las variaciones, el contrapunto y fuga o la forma sonata, idóneas para la articulación de texturas y tramas discursivas de larga duración.

El autor tiene el mérito histórico de haber sido creador y director del Centro de Investigaciones Etnológicas “Ángel Ganivet”, una institución cultural inédita y pionera en la ciudad que en poco más de una década ejerció un importante liderazgo cultural y produjo una obra colectiva que ha trascendido al sentimental, diletante y folklórico “complejo de autoctonía”, hasta lograr impulsar una dialógica inquietud postmoderna, interdisciplinaria e internacional de las ciencias sociales bajo el liderazgo de la antropología cultural, cosa de la que nos da buena cuenta en las páginas del libro.

Impulsor de coloquios internacionales, revistas y exposiciones, autor de cientos de artículos y autor de varios libros importantes sobre el juego, lo moro, lo exótico y otros asuntos, José Antonio González Alcantud ha desarrollado un estilo que se caracteriza por una gran erudición y curiosidad enciclopédica, así como un amplio diálogo referencial bibliográfico constante con los grandes autores de la antropología internacional, caso de Claude Lévi-Strauss, Marc Augé, Evans-Pritchard, y Carmelo Lisón Tolosana, entre otros muchos autores.

El libro está compuesto de una serie de artículos revisados y unificados en una textura y trama de variaciones sobre el sentido crítico de la antropología. A lo largo de las 380 páginas, se desgranar un total de catorce artículos organizados en cuatro partes que se dedican a la formación de los saberes críticos, los autoritarismos y la democracia cultural, el control del conocimiento y cuestiones epistemológicas de la antropología política, además de una recopilación que trata sobre la interpretación y práctica antropológica de la política.

El autor da cuenta de las diferentes epistemologías, usos y abusos que de la antropología social y cultural se ha hecho a lo largo de su historia en contextos como el colonial y anticolonial, racista y antirracista, autoritarios y democráticos. En él aprecia de forma explícita unas y otras veces como armónicos que subyacen de fondo discursivo, una especie de lamento impotente por el apoliticismo de esta disciplina fría y de tempo largo que no acaba de sincronizar con las llamadas “actualidades” para ejercer con eficacia los deberes críticos, caso de otras ciencias sociales cercanas como las ciencias políticas, la sociología o el periodismo, que resultan más adecuadas y eficaces para la acción práctica diaria y las contiendas político ideológicas.

Apabulla también el virtuosismo que de la referencia bibliográfica y de la erudición puede llegar a hacer el autor del libro, hasta el punto de que en algunos momentos da la impresión de estar ante un alarde de mera antropología libresca o un texto ajeno a los clásicos anclajes y referencias de campo propios de la antropología social y cultural, pero a medida que se avanza en la lectura y vamos entrando en materia, encontramos jugosas descripciones e interpretaciones propias en las que el autor se nos revela experto en campos de conocimiento como la interpretación e historia antropológica de Marruecos, el problema de la museografía en el contexto político cultural de Francia y otros muchos temas que serían largos de tratar en este contexto.

Además de los méritos señalados, donde especialmente levanta vuelo y planea con maestría es en la interpretación del clientelismo en el ámbito del poder local, precisamente cuando vuelve sobre los pasos de sus primeras investigaciones sobre las canteras de mármol en Macael (Almería) y reflexiona el recuerdo de la experiencia vivida en su antigua investigación de campo.

En este tramo del libro el relato en primera persona se vuelve claro y adquiere una mayor verosimilitud y autoridad.

Sin embargo, no creo acertado el símil del mito de Sísifo para el trabajo intelectual y las ciencias sociales, por lo que supone una pérdida de la libertad, intención y variación en la motivación y temática del trabajo intelectual, por el castigo a una repetición monótona y sin sentido.

Tampoco creo acertada la repetición del argumento falsamente progresista que descalifica a la Piedad como valor moral socialmente positivo, pienso que independiente de sus connotaciones religiosas o demagogias político estructurales, este valor moral hace hincapié en reforzar la orientación de sentimientos y lazos de solidaridad entre las personas en el ámbito de la *communitas* social, desplegando afectos, consuelo y atenciones inmediatas para con los que padecen y sufren a diario, que son muchos.

Si tenemos que referirnos a la antropología crítica y postmodernidad, bueno será recordar la importancia que puede tener el ejercicio de la autocrítica en el grado de engreimiento y soberbia de los llamados “homo doctor”, además de desvelar la posición de funcionarios desde la que se escriben los libros universitarios y su sentido la mayoría de las veces de puro mérito curricular. Todo lo cual influye muy negativamente en el grado de sensibilidad y empatía necesaria para ejercer la antropología social y cultural.

Pero volviendo al principio de esta valoración global de esta nueva obra de González Alcantud, y su capacidad para imaginar y especular sobre las alteridades, debió de estar influida por su temprana mirada de infancia al imponente símbolo de la Alhambra, cuando todavía no había moros en la ciudad y había que imaginarlos al modo de monjes resistentes y facciones de continuo enfrentadas.

La obra es abierta y lo que más me reconforta en su lectura es que el autor gusta del retorno y reflexión permanente sobre los temas de siempre, con nuevas categorías y diálogos bibliográficos, pero también con una mayor experiencia y madurez personal que solo da el tiempo, tan necesario para las soleras del vino bueno y el cante jondo, para la cicatrización de las heridas y para el ejercicio de una buena antropología.

No obstante y para terminar con nuestras alusiones a la ciudad vórtice, debemos recordar que es a ella donde tuvo que acudir, nada menos que Juan Martínez Montañés, considerado como Dios de la madera y maestro de la imaginería sevillana, para aprender a esculpir crucificados.

Historia de la fotografía flamenca.

Arbelos, Carlos

Edita: Centro de Documentación Musical de Andalucía. 220 págs. Granada, 2007.
Edición no venal.

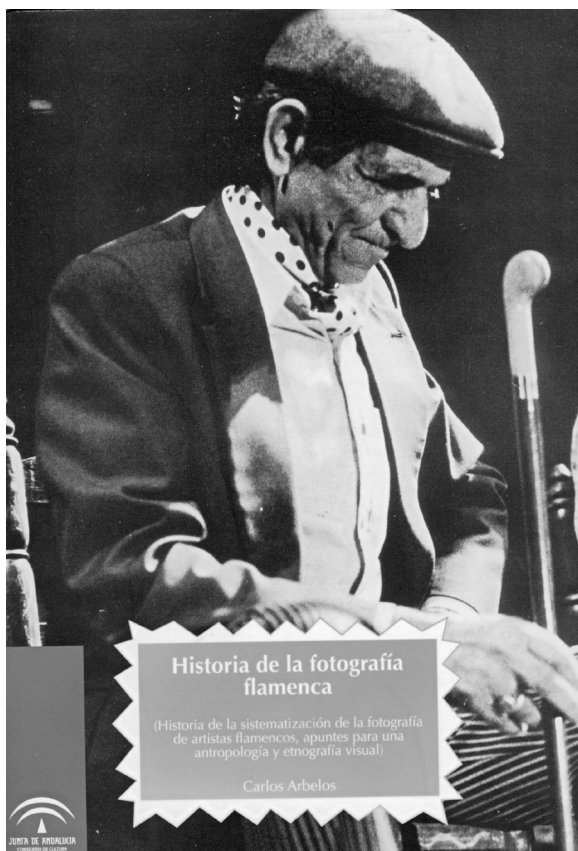
Descubriendo una historia.

León Torres

El libro “Historia de la fotografía flamenca” que lleva por epígrafe “Historia de la sistematización de la fotografía de artistas flamencos, apuntes para una antropología y etnografía visual” de la que es autor el periodista y fotógrafo Carlos Arbelos fue presentado en el Centro Andaluz de Flamenco, en Jerez de la Frontera.

El autor quien realizó un minucioso estudio, desde el primer libro publicado con fotografías flamencas en 1912, hasta obras editadas en 2006, ha tomado como eje las obras más significativas de ese período y leyendo el significado de más de 2.000 fotografías publicadas durante ese tiempo.

Como sostuvo en la presentación: “No soy historiador, mi profesión es la de periodista y fotógrafo con la que he aprendido a observar detalladamente la realidad. A pesar del pomposo título del libro, a lo que apunto con él es a abrir un camino que hasta hoy nadie había reparado en él y que pienso que puede servir de senda a



académicos de la historia, de la etnografía, de la antropología, de la sociología y hasta de la psicología. Porque a todas esas disciplinas puede servir el hecho de leer fotografías sobre artistas flamencos”.

Del trabajo surgen conclusiones que sin duda serán importantes para el trabajo de disciplinas académicas como las mencionadas en el párrafo anterior, lo que dota a la obra de un valor multidisciplinar hasta ahora bastante descuidado.

Como valor añadido hay que señalar que es la primera vez en la historia de la fotografía flamenca que se encara una obra de estas características.

Para el análisis se ha circunscrito a los libros específicos de fotografías flamencas, ya que entiende que las otras formas en que muchas fotografías se han publicado como en postales o almanaques tienen un carácter efímero. Los libros en cambio perduran...

Ha entrevistado a diez fotógrafos, nueve profesionales—incluido el mismo— y uno amateur, curiosamente el único que acompaña las fotografías con un trabajo de valor etnográfico. De ellos cinco viven y trabajan en España, los otros cuatro viven en el extranjero, pero creyó importante dedicarle un capítulo a esa mirada extranjera al arte flamenco.

De las conclusiones que se obtienen de él—que el autor llama ‘En letra minúscula’— de esas conversaciones, de su propia experiencia y de la lectura de las fotografías surgen algunas conclusiones—que pueden no ser completas— pero que son un buen arranque para que otras disciplinas comiencen a ocuparse el fenómeno.

La más concluyente es que los fotógrafos dedicados al arte flamenco están minusvalorados en relación a otras asignaturas del arte fotográfico. Las fotos se copian sin permiso, no se pone el nombre del autor, se les paga menos que en otras disciplinas de la fotografía. En esto coinciden todos los entrevistados, llegando a decir: “Si te quieres morir de hambre, dedícate a la fotografía flamenca”.

Otra gran conclusión es que los fotógrafos dedicados al arte jondo prefieren los matices que van del blanco al negro para expresar todo el sentimiento que este arte expresa. Aunque empiezan a haber excepciones

Otro resumen nos muestra que los fotógrafos nacidos en Andalucía se han preocupado poco de dejar testimonio bibliográfico de su obra. Excepción de Paco Sánchez que es el fotógrafo andaluz y español que más libros de retratos flamencos ha publicado y por eso esta aquí con nosotros.

Por último descubrimos leyendo esa fotografías que solo hay dos corrientes fotográficas del retrato flamenco. Una la de pionera “Colita” que busca la fotografía del instante, ya en el medio natural del artista flamenco—el escenario— o fuera de él. De esa forma intenta recoger el alma o ‘duende’ del artista. La otra corriente la ha llevado adelante Pepe Lamarca, llevando a su estudio fotográfico al artista y allí tratar de encontrar el misterio que luego en el escenario ese artista nos trasmite. Y hasta ahora todos los fotógrafos siguen uno u otro camino, incluso en muchos casos mezclando uno con otro. Ha partir de estas dos fórmulas generadas en la década de 1960 y 1970, los continuadores no han hallado una tercera vía de retratar el flamenco, salvo algunos apuntes que incorporan el color al mismo pero que aún no ha alcanzado su pleno desarrollo.

Por último hay que destacar que lo más fácil de apreciar en la lectura de las fotografías

flamencas es como ha cambiado a través de los años en las expresiones de los rostros y en la indumentaria, un arte que también lo ha hecho en el mundo musical. Por señalar sólo un ejemplo hasta la década de los años de 1970 era impensable encontrar una foto de un artista flamenco riendo o con una gran sonrisa, hoy ese gesto aparece en muchos artistas. La cuidada publicación del libro que ocupa 220 páginas e incluye 74 fotografías ha sido editada por el Centro de Documentación Musical de Andalucía, con sede en Granda, con la colaboración de la Agencia Andaluza para el Desarrollo del Flamenco, ambos organismos dependientes de la Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía.

Flamencos de Gañanía.

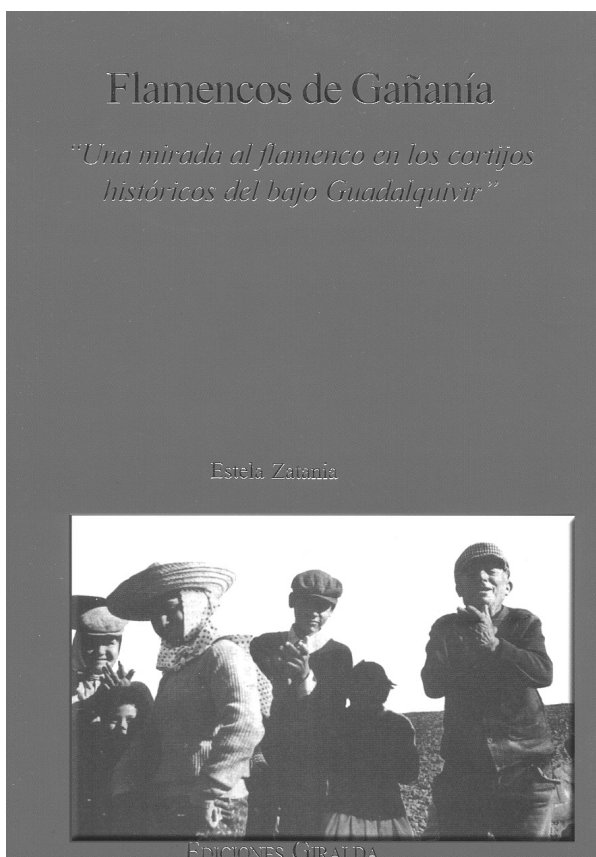
Zatania, Estela

Edita: Ediciones Giralda. Sevilla, 2007.

Periodismo etnográfico.

Carlos Arbelos

En el arte flamenco es muy difícil encontrar libros que posean un carácter antropológico o etnográfico. Este es uno de los grandes valores de la obra “Flamencos de Gañanía. Una mirada al flamenco en los cortijos del bajo Guadalquivir”, escrito por la hoy periodista Estela Zatania. Es de justicia señalar que la autora no solo es lectora de una realidad, sino que a la vez ha sido actriz de una particular realidad que va a transmitir. Nacida en Estados Unidos de América con once años se interesó por el arte flamenco y tomó clases de guitarra con el maestro Mario Escudero, aunque paralelamente es discípula del cantaor “El Chaqueta”. Con esas alforjas a los 18 años es contratada por José Greco para actuar en su Compañía de Baile, realizando giras por USA, Canadá y América del Sur. En 1970 se traslada definitivamente a España donde trabaja como cantaora para bailar, hasta que en 1980 forma compañía propia con la que sigue trabajando ininterrumpidamente hasta 2001. Como periodista especializada en



el arte flamenco ha ganado varios premios y tiene un gran reconocimiento dentro del mundo del que se ocupa.

Todo esto, pone de manifiesto que estamos ante una mujer conocedora del mundo del arte jondo desde dentro, lo que le permite discernir con mayor percepción los fenómenos que trata.

La autora lo señala de esta forma en la introducción que precede la obra: “En esta investigación he intentado tratar temas relacionados específicamente con el flamenco como expresión musical, y aunque es imposible desvincular las referencias antropológicas y culturales, el foco es otro. Se pretende estudiar, sin romanticismo, como unas condiciones fortuitas derivaron en una convivencia forzada en un ambiente de extrema dureza, un escenario sociocultural que engendró y estimuló un intenso intercambio de tradiciones y conocimientos flamencos como no se había visto hasta entonces...”

Una vez más comprobamos como un sistema –el económico social– penetra en otro –el cultural musical– produciendo un fenómeno de trasculturación, tal como ocurre en otras etapas del desarrollo del arte flamenco: verbigracia, la profesionalización de los artistas en el período de los cafés cantantes desde mediados del siglo XIX hasta la segunda década del XX.

El centro del estudio es la época que se inicia en 1939 –al finalizar la guerra civil– y se prolonga hasta mediados de la década de 1960 cuando la mecanización de las labores del campo comienza a sustituir a la mano del hombre. Zatanía remarca que las personas que han colaborado con sus testimonios nacen entre 1922 y 1950 y la zona a la que se circunscribe el estudio es el del bajo Guadalquivir entre Sevilla y Cádiz, de Lebrija a Jerez y desde Arcos de la Frontera a Sanlúcar de Barrameda.

El libro se encuentra claramente dividido en dos partes –aunque no aparezca así en el índice–. Los cuatro primeros capítulos se ocupan de poner al lector en situación: se describe la campiña del bajo Guadalquivir con sus características; habla de la importancia que tiene en la economía y la cultura el vino de Jerez; describe desde todas sus facetas el significado de ‘el cortijo’; describe y retrata a los gitanos de la zona que trabajan y viven en esos cortijos, sin olvidarse de quienes mandan en ellos.

La segunda parte –a mi entender la más sustanciosa– entrevista a 16 personas que trabajaron en esos cortijos que con sus testimonios ponen de manifiesto la cultura cantaora que en ellos se desarrolló. Estos 16 documentos se complementan con cinco testimonios realizados por otros autores de los que Zatanía extrae párrafos significativos.

El libro –con una excelente estructuración– incluye también versos populares de la campiña, versos con referencia a cortijos; tres apéndices en los que se incluye un glosario de términos, algunos personajes relevantes en el mundo flamenco –artistas, investigadores, etc.– mencionados en el estudio, y una relación de los cortijos más destacados en la obra. Por último se detalla minuciosamente los recursos utilizados como bibliografía, cartografía, discografía, Internet y videografía. El trabajo se completa con una suma de fotografías que reflejan las palabras escritas.

Manolo Sanlúcar; el alma compartida.

Muñoz Alcón, Manuel

Edita: Almuzara Ediciones. Córdoba, 2007.

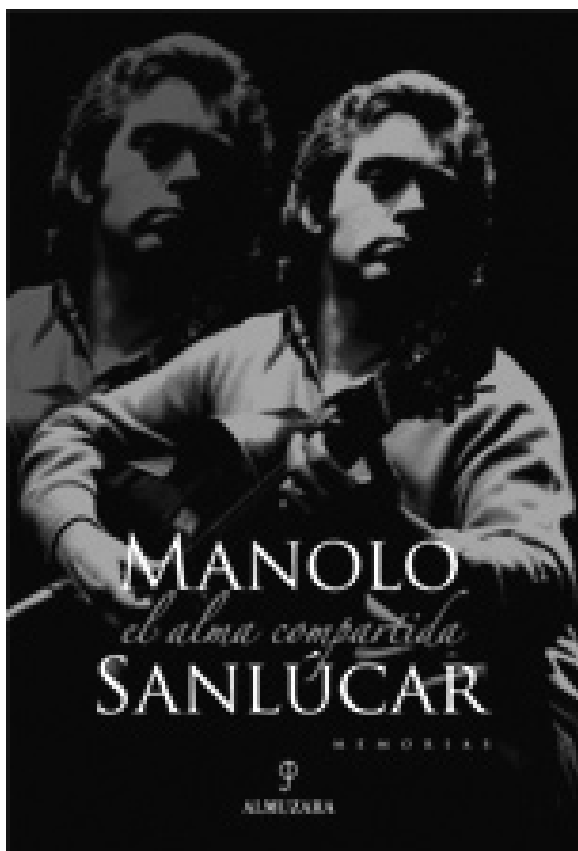
Abriendo la sensibilidad y el alma.

Rubén Gutiérrez Mate

Pocas veces un artista flamenco nos abre su alma de par en par, como en el caso que se nos presenta en este libro. A la editorial Almuzara hay que reconocerle esta magnífica labor en un doble sentido, por un lado su interés por el mundo del flamenco, sobre el cual ya lleva editados más de una docena de ejemplares. Por otro lado, que haya sido capaz de presentarnos a Manuel Muñoz Alcón, del cual debemos confesar que apenas conocíamos nada, solamente su obra como Manolo Sanlúcar.

Como guitarrista el sanluqueño está asentado en el olimpo de la bajañí, formando parte de ese *‘triumviratum’* que revolucionó la técnica y la estética de la sonanta, junto a Paco de Lucía y “Serranito”.

El presente volumen, como es de suponer, se podría resumir que es la autobiografía de un gran tocaor, pero precisamente el sanluqueño huye en todo momento de ello. Pese haber recibido clases desde la temprana edad de siete años de manos de su padre Isidro Sanlúcar, que llegó a ser alumno a su vez del jerezano Javier Molina; o haber debutado artísticamente acompañando a “La Niña



de los Peines” y darse a conocer en el orbe flamenco en esas troupes que comandaba Pepe Marchena; nuestro protagonista confiesa que no es un hombre orgulloso de su trabajo, y que la amargura forma parte de su existencia vital.

El libro, de hecho, surge a raíz de la muerte de su hijo, que era el pilar de su ser. Como se comprueba conforme se pasan las casi quinientas páginas que componen esta, su última obra, pasamos de una grácil infancia llena de travesuras y chiquilladas, a una pasión tanto en el amor sentimental, como en el musical, que llegará hasta unos planteamientos suicidas debido a esa desgracia familiar. Su mujer, Ana, a la que con tanto cariño nos presenta; sus hermanos Mari, Isidro, “Tini”, “Pichuli” y José Miguel, con los que igualmente comparte anécdotas y gratos momentos; y ese respeto hacia sus padres, Isidro y Pepa, no han sido capaces de llenar en el artista el hueco que dejó “Nano”.

La panadería de su niñez, sus andanzas juveniles y escaqueos durante el servicio militar, o sus giras mundiales, son humildes argumentos para complementar un trabajo que se transforma en un ensayo sobre la vida misma, pues como dice Juan Manuel Suárez Japón en el prólogo: “A lo largo de sus páginas, Manolo Sanlucar nos conduce y nos interpela, nos hace sonreír y nos inquieta, nos hace cómplices de sus pesares y de sus gozos”.

Ya hemos comentado que desconocíamos la faceta humana de este singular guitarrista, lo cual nos puede influir a enfocar su prolija obra musical desde otra perspectiva. Sanlucar nos introduce en cuestiones como la política, en la que activamente militó mientras residía en Madrid, durante la dictadura y en la transición, acompañando a Enrique Tierno Galván. Del político madrileño dice ser un espejo donde mirarse, ese Dios del que renegó por no comprender las distintas desavenencias personales consigo mismo.

Quizás peca de pesimista, pero como dice el propio Manuel Muñoz: “El arte es una herida que nunca concluye, una entidad oculta presentida en nosotros”. Precisamente el libro lo que menos habla es de arte, apenas unas referencias a sus comienzos, pero poca reflexiones sobre su labor de concertista.

Se muestra apesadumbrado por el éxito de su “Caballo Negro”, un tema que solo le llevó un par de horas y consiguió llegar al número uno de los “Cuarenta Principales”. Él prefiere esa magna antología de toques flamenquíssimos que se incluyen en sus tarantas, seguiriyas o solearas, las cuales le llevan horas y horas de estudio.

Igualmente pocos flamencos reconocen una pasión tal por la música clásica como en su caso. Influencias de Bach, Tchaikowski o Bela Bartok demuestran que para ser un genio de las seis cuerdas, se requiere algo más que muchas horas de estudios y pisar los conservatorios, lo que también hizo.

Esa pasta especial de la que está hecho Manolo Sanlucar parece resquebrajarse por momentos según avanzan los capítulos, y nos habla con desprecio de sus amoríos y su relación con las mujeres, contados con pelos y señales, incluso con alusiones homófobas.

Igualmente critica el sistema consumista en el que vivimos, que le ha llevado a dejar de fumar, tomar alcohol, incluso “Coca-Cola”. No hay duda que ha pasado horas en el diván del psiquiatra, incluso ha tenido que cambiar de facultativo varias veces, porque hasta algunas de sus mayores pasiones, cuales eran la caza, o la tauromaquía llega a aborrecer. Solo encuentra su remanso de paz en la naturaleza, en ese campo donde se recluye rodea-

do de plantas, árboles y el trinar de los pájaros para recogerse en su otra gran pasión, la pintura. Nos extraña que apenas hable de sus relaciones con otros guitarristas de los que ha sido maestro, porque sin duda, esta es una de las facetas donde también ha destacado sobresalientemente.

Siempre se ha volcado en la docencia, tanto en su casa de Sanlúcar, como durante muchos años en Córdoba, y de la que han salido frutos como Vicente Amigo, o recientemente el jovencísimo granadino David Carmona.

Para lo que si nos ha servido la lectura de este volumen, es para no darle ninguna explicación a las espantadas que en los últimos tiempos le hemos visto hacer en algún escenario, donde ha manifestado no encontrarse a gusto como músico y ha decidido abandonar el prosenio sin concluir el recital, cual locura de brisa y trino.

Guía comentada de música y baile preflamencos (1750-1808).

Núñez, Faustino

Edita: Carena Ediciones. Flamenco. Barcelona, 2008.

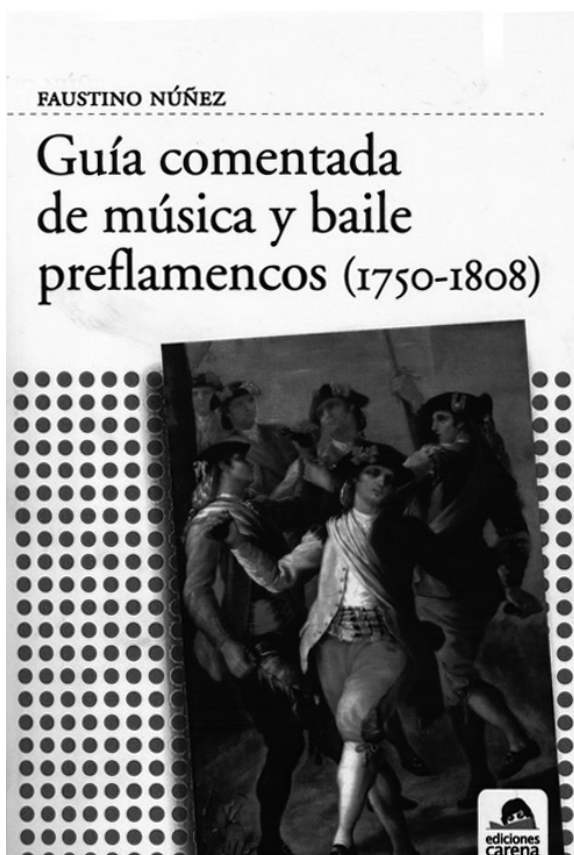
Buscando el origen.

Paco Vargas

Si bien siempre ha sido imprescindible, como una forma más de llegar a la verdad, desde hace unos años se ha puesto de moda rastrear en archivos y bibliotecas —como si se tratara de un valor añadido al investigador— con el fin de esclarecer el cada vez más claro origen del flamenco.

En muchos casos, partiendo de documentos encontrados, se ha llegado a conclusiones certeras que han cambiado la opinión establecida hasta entonces sobre determinados aspectos del flamenco que se tenían por demostrados.

En otros casos, los resultados han contribuido poco o nada a cambiar en esencia lo que hoy conocemos como arte flamenco, pues las investigaciones han quedado en meros anecdotarios: así, por ejemplo, descubrir que se anunciara la muerte de Juan Brea tres veces siendo sólo una de ellas cierta, no es sino parte de la prensa rosa de la época que ni añade ni quita valor artístico al famoso cantaor; o enzarzarse en una estéril polémica porque un cantaor naciera dos meses antes o después, o tres números



más abajo o más arriba de una calle, pues para nada influye en el resultado final de su obra ni de su trayectoria artística o de su influencia en los demás.

Sin embargo, cuando se demuestra con documentos musicales cuál es el origen de este o aquel cante, entonces ya sí estamos hablando de investigación flamenca de importancia, porque cambia teorías y prácticas que con el tiempo redundan en el mejor entendimiento del arte flamenco, por cuanto nada más apropiado para saber cómo es algo que conocer cuáles fueron sus orígenes.

Faustino Núñez, el más interesante musicólogo flamenco de los que se dedican a esa parcela de la investigación de lo jondo, ha realizado un trabajo de campo, que nada más por su extensión y rigurosidad ya merece nuestro aplauso y nuestra gratitud de estudioso. Y lo que viene a decirnos, desde su intuición de músico y flamencólogo, es lo que la lógica histórica hacía que otros intuyéramos desde hace muchos años: que el flamenco no es una música espontánea ni improvisada y que, por lo tanto, no pudo haber nacido de la noche a la mañana, sino como producto de una larga elaboración musical que, partiendo del sustrato folclórico (o música popular después), los artistas se han encargado de convertir en obra de arte.

Ya, en el siglo pasado Rafael Cansinos Assens, escritor e investigador sevillano, hacía conjeturas que, aunque aplicadas a la copla, nos parecen perfectamente válidas para el flamenco, al que hace referencia como expresión de la copla, que otra cosa no es. Una hipótesis de trabajo, válida entonces como ahora, que el propio escritor acaba por darla como posible aunque sólo sea intuitivamente, quizá empujado por la fuerza de los hechos históricos: “La sola intuición –afirma– tiene aquí más fuerza probante que todas las argumentaciones: la intuición, única luz posible en las densas tinieblas”.

Este “ladrillo”, según denominación propia de quien lo firma, no es un libro para el aficionado interesado, ni muchos menos para el iniciado; ni debe ser un castigo para los nuevos estudiantes de flamencología que están saliendo de las aulas de algún conservatorio o masterizados por alguna universidad. Es una obra de consulta para el estudioso o investigador, musicólogo especializado en la música popular española, o para curiosos intelectuales en general: una ventana abierta a nuevas propuestas investigativas más concretas y que vayan en una dirección única.

Su plúmbea lectura no impide, sin embargo, conocer el dato riguroso y contrastado que huye de la mera especulación aunque no de la opinión personal del investigador, que para eso se ha tirado cuatro años tragando polvo y dejándose las pestañas con tan ardua labor en los archivos de la Biblioteca Municipal de Madrid.

Es este libro una guía –casi tan gruesa como la de teléfonos– que “viene a cubrir un vacío de información documental que existe sobre esta época crucial, que ayudará a comprender mejor los procesos que dieron lugar a los estilos de cante, toque y bailes flamencos tal y como hoy los conocemos”. Dicho queda.

De Jerez y sus cantes.

Castaño Hervás, José María

Edita: Editorial Almuzara. 488 págs. Córdoba, 2007.

Merecido recorrido histórico.

Antonio Conde González-Carrascosa

La historia del flamenco cuenta con una antigüedad incierta. Matices sobradamente claros aparecen con cuentagotas, y uno de ellos, es el referido al origen geográfico de los primeros pasos que el cante jondo, tal y como lo conocemos hoy.

El siempre polémico triángulo cantaor, señalado por Triana, Jerez y Cádiz, es establecido en base a una incipiente nómina de artistas que han surgido y vivido en tales contiendas. La denominada cuna del flamenco, es Jerez de la Frontera. Tierra de bodegas, gañanías y caballos, representa el primer mecer de los “soníos negros”, como los llamaba García Lorca. Hacer un recorrido del cante de Jerez desde sus inicios, es un trabajo merecible de mención honorífica. Hay que ser apasionado para echarle bemoles y enfrentarse al toro.

El abogado, crítico flamenco e investigador jerezano José María Castaño Hervás ha logrado darle un giro al análisis de los cantes de Jerez. De forma completamente didáctica, establece un recorrido, que comenzando en los anales de lo jondo, y



situando la línea de llegada en el futuro cantaor más reciente, presenta una muestra de lo que ha dado la ciudad a uno de los estigmas que representan a nuestro país.

Castaño narra, de forma fluida, la historia de las familias arraigadas de una u otra forma al cante, con finas llamadas al baile y al toque, comenzando en el que parece ser el primer cantaor de la historia: “Tío Luis el de La Juliana”. El formato escogido para dar forma al contenido de la obra lo divide el autor en 26 capítulos que desgranar desde la vida en el Jerez del siglo XIX hasta la actualidad, dando las claves que han ido conformando la jondura cantaora de la ciudad. Pasando por los grandes seguriyeros de la historia, que casualmente son jerezanos, Paco “La Luz”, “Marrurro”, Manuel Molina, “El Loco Mateo” y Joaquín Lacherna, contempla los estilos atribuidos a éstos y por otro lado realiza un repaso a los estilos atribuidos a Jerez en la soléa, bulería etc.

De esta forma se entrelazan los argumentos del libro con las estirpes flamencas y familiares que ha dado la historia de la ciudad bodeguera. Si hay algo que destacar, entre otras muchas, este proyecto presenta las novedades de datos que hasta la fecha se tenían como ciertos, y fruto de las últimas investigaciones, dan un cambio de tercio a la historia reciente, dejando en seria evidencia algunas de las investigaciones de reconocidos flamencólogos. Sin ánimo de ofender, el autor dispone los datos sin tener en cuenta factores endógenos, que en algunos casos son los que han confluído en datos incorrectos, “De Jerez y sus cantes” es la nueva enciclopedia del cante de Jerez. Amén de las aportaciones mencionadas, se ofrece una completa y clara guía sonora, para comprender mejor la lectura.

Para identificar la vida que asumió a Jerez como emblema cantaor, recorremos la historia a través de sus cafés cantantes, por los que pasaron la prolija pléyade de personajes que conformaron lo jondo. Con diferenciaciones temporales definidas, se concretan la etapa decimonónica, primera mitad del siglo XX y la segunda mitad, como núcleos de existencia y vida de los cantaores.

No faltan, por su importancia, capítulos enteros dedicados a nombres que han sido identidad en el cante, nombres y apellidos que dan nombre al cante; D. Antonio Chacón, Manuel Torre, Cepero, “La Serneta”, “Frijones”, “Tío José de Paula”, “Mojama”, “El Gloria”, “Agujetas”, “La Paquera”, entre otros muchos...

Si relevantes son los datos descubiertos por el investigador, más aún lo es el conocer que en la misma casa y misma época convivieron insignes seguriyeros jerezanos, de apodos “El Loco Mateo”, “La Serneta”, “Frijones” y Paco “La Luz”, además de su hija María Dolores Valencia Rodríguez, conocida como “La serrana”.

Esta convivencia ocurrió en la calle Marqués de Cádiz. El recorrido sigue por los actuales artistas que frecuentan los escenarios más importantes del panorama actual, y finaliza dando buena cuenta de la cantera que se está gestando en la ciudad del Guadalete.

Un libro que se presta como imprescindible en una buena biblioteca flamenca.

Tomás Marco. La música española desde las vanguardias.

Cureses, Marta

Edita: Ediciones del ICCMU. 567 págs. Madrid, 2007.

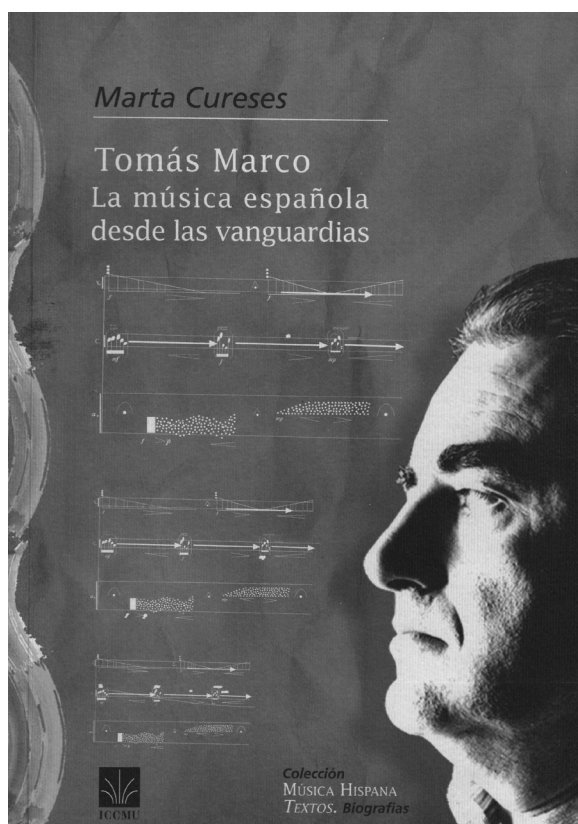
Tomás Marco según Marta Cureses.

Manuel Lorente Rivas

Tomando como eje y perspectiva histórica la obra del compositor Tomás Marco, la musicóloga Marta Cureses nos lleva hasta las fuentes de la creación cultural en el contexto de las músicas de vanguardia de la segunda mitad del siglo XX. Su libro sobre Tomás Marco y las vanguardias musicales es el resultado de una importante investigación de archivo y un riguroso estudio analítico, así como de una elevada y dialógica reflexión interdisciplinar que trasciende la tradicional biografía histórica al uso, hasta alcanzar la claridad en los oscuros misterios de la creación en el ámbito de la cultura musical contemporánea.

Para lograr este verdadero tratado musicológico, Marta Cureses ha resuelto con éxito la dificultad que entraña el análisis e interpretación del sentido de un conjunto de más de trescientas obras de diferentes géneros que componen el catálogo musical de Tomás Marco, un español universal y grande de la cultura española por mérito propio.

La cantidad y calidad de la obra referida, así como su proyección interactiva en el



contexto nacional e internacional durante las últimas décadas, constituye una secuencia sociocultural que Marta Cureses pone en valor para la historia del patrimonio cultural hispano.

La personalidad del autor es algo que vuelve a tomar importancia en el paradigma de la reflexividad postmoderna, parte de la explicación del sentido radica en este parámetro de la creación cultural, Marta Cureses ha contado con la posibilidad del diálogo, la amistad y el archivo familiar del compositor, lo que no es poco para un trabajo de esta complejidad, porque esta cercanía y contacto directo de varios años, familiaridad y colaboración han resultado ser una gran fuente de autoridad para nuestra eminente musicóloga a la hora de engarzar los diferentes parámetros que explican la creación musical.

También porque explicar la cantidad y excelencia musical de la obra de Tomás Marco nos lleva de nuevo y de forma irremediable a la importancia de la polifacética personalidad de este hombre de inteligencia privilegiada que pudiendo haber elegido una identidad y posición social más estable y reconocida que la de músico —quizás la de registrador o notario— por sus antecedentes familiares, se dejó llevar por la llamada de las musas.

Pero al margen de las posibles opciones vitales, la personalidad cultural de Tomás Marco encarna y expresa el perfil de lo español universal en los valores simbólico morales, además de conjugar las vertientes del artista y del intelectual, combinación de capacidad sensible para la empatía con lo humano y la inspirada intuición del artista, con la curiosidad intelectual, inquietud para la erudición y capacidad para la reflexión de los códigos culturales de expresión; ambas cosas demostradas en su música y en otras actividades como la gestión cultural, la crítica musical y la realización de importantes libros sobre la cultura musical, entre otras actividades que viene realizando en las últimas décadas y que le han supuesto reconocimientos como el premio nacional de la música en dos ocasiones y el nombramiento como *Doctor Honoris Causa* por la universidad Complutense de Madrid, entre otros.

Siete capítulos y un total de 567 páginas conforman este libro, que sin duda quedará en la historia como referente obligado para el saber sobre la música de Tomás Marco y de las vanguardias de la segunda mitad del siglo XX.

El libro es amplio y denso como su objeto de estudio, pero su autora afronta las espinas de la dificultad y resuelve el lance con gran elegancia intelectual. Entre otras muchas cosas, Marta nos desgana la importancia de la red “intergeneracional” y la ruptura del modelo lineal de la transmisión del conocimiento y formación de los artistas en las sociedades tradicionales. También recupera la memoria del Festival Hispano Mexicano y su importancia como puente para la realización del intercambio y realización de los compositores hispanos. En el análisis de los códigos, estructuras y formas de las obras musicales, Cureses despliega una facilidad virtuosa para describir las texturas, tramas y sentido de las obras con una claridad y verosimilitud que nos hace imaginar la escucha.

La lectura de este libro supone —en mi caso— el retomar la reflexión sobre el tema de las vanguardias y los códigos musicales, cosa que aparqué hace años por la lectura e influencia del antropólogo Claude Levi-Straus, contrario al tema de la manipulación experimental y al abandono de los códigos y sistemas de la tradición europea por lo que implicaba de pérdida de sentido e ininteligibilidad.

Con el tiempo y la perspectiva parece que todas estas innovaciones experimentales, muchas veces más provocativas que musicales, tenían como sentido la deconstrucción del eurocentrismo socio cultural.

Lo que la autora nos describe es el fundamento estructural y poético de unas obras musicales que inmersas en un proceso de cambio y tensión entre tradición e innovación, aún a riesgo de naufragar por ininteligibles y elitistas, afrontan la necesidad de elaborar nuevos sistemas expresivos con anclajes de rigor intelectual y artístico, con fundamento histórico y apertura hacia la alteridad exótica e integrando las nuevas teorías matemáticas y físicas sobre la naturaleza y el universo.

No podemos referir aquí todo el contenido de este enciclopédico libro, pero para concluir debe destacarse la importancia, familiaridad y motivo de inspiración que el folklore navarro, el flamenco y el barroco español tiene en el vanguardista Tomás Marco, que concibe “la creación musical como imagen del mundo entre el pensamiento lógico y el pensamiento mágico”.

Solo queda sugerir como forma de continuar el camino abierto por Marta Cureses, la oportunidad para realizar una grabación de la obra musical completa de Tomás Marco.

