

CANTAORES DE HOY

«EL PERRETE»

# J Candil

**F**rancisco Escudero Marques, hijo de padre extremeño y madre gallega, nació en Lanzarote el 29 de julio de 1992. Lo apodaron los amigos «El Perrete» cual canino tranquilo, y la afición le llega por vía paterna, sobre todo de la bisabuela Pilar, el abuelo y hasta de su tío, sobrino del bailar extremeño «El Peregrino».

De pequeño vivió en tierras gallegas y a los 14 años recaló en Badajoz. Buscó formación en la Peña Flamenca hasta que ganó en 2010 la beca «Porrina de Badajoz» de la Diputación pacense, lo que le permitió cursar estudios en la Fundación Cristina Heeren, en la que estuvo hasta 2012 ensanchando sus conocimientos y en una continua fase de aprendizaje que le permitió sacar un mayor partido a la técnica vocal para el rizado en la voz de la estética extremeña.

Puso su cante al servicio del baile de figuras como Rafael y Adela Campallo, «El Mistela» o Saray de los Reyes. En 2014 logró el cuarto premio en el II Concurso de Fuente del Maestro y se fue adaptando con el apoyo de Antonio Alcántara a los cantes de laboreo, de ahí que en 2017 se aupara en Cáceres con el VI Concurso San Jorge, al que hay que sumar el de cantes bajo andaluces y taranta en La Unión (2018), y ya en 2019 el primer premio en el VI Concurso de Cante Joven de Torredelcampo, el de cantes mineros y el de cantes de Málaga, Granada, Córdoba y Huelva en La Unión, y su triunfo más sonado, el XXII Concurso Nacional de Arte Flamenco de Córdoba.

«El Perrete» es desde 2019 el presidente de la Asociación de Arte Flamenco de Badajoz y tiene un disco en el mercado, *Quiso Dios* (2017), en el que evidencia una considerable calidad técnica, un sonido fuerte e intenso que vibra a gran altura, una voz bien timbrada propia de quien sabe cómo expulsar el aire a través de la laringe y con una afinación ajustada, a más de un lenguaje expresivo lleno de un interesante juego de tonalidades aunque a veces estentórea, sin duda por la lógica fase madurativa en que se encuentra la capacidad de su treno.

M.M.M.



162

MAYO-AGOSTO DE 2019

# J Candil

REVISTA DE FLAMENCO  
PEÑA FLAMENCA DE JAÉN



N.º 162  
Mayo-agosto 2019

### Portada

«Lorca»  
Autor: Santiago Ydñez  
[2018: acrílico / lino,  
200 x 150 cm.]

### Candil

Revista de divulgación e investigación del arte flamenco. Aparecen tres números al año de unas 60 páginas.

Siendo *Candil* una Revista coleccionable, sus páginas se numeran correlativamente, número a número.

Prohibida la reproducción total o parcial de textos e ilustraciones sin mencionar la procedencia.

*Candil* no se hace necesariamente solidaria de los puntos de vista sostenidos en las colaboraciones firmadas.

Es incluso consciente de que muchas de ellas versan sobre materias controvertidas e invita a los estudiosos al debate sobre los temas tratados.



La publicación de este número ha sido posible gracias al convenio de colaboración para la coedición de esta revista entre la Diputación Provincial de Jaén y la Peña Flamenca de Jaén.

### Director

Alfonso Ibáñez Sánchez

### Redactor jefe

Juan Manuel Molina Damiani

### Consejo de Redacción

Manuel Martín Martín, José Damián Rodríguez Gabucio, Arturo Gutiérrez de Terán, Miguel Ángel Capiscol Pegalajar, Francisco Navarro Muñoz, José Olivares Palacios, José Lucas Chaves Maza, Luis Soler Guevara, Rafael Alarcón Sierra, Nicolás Angulo Otiñar, Jesús López-Peláez Casella y Rafael Chaves Arcos

### Secretaría

María José Porras Quesada y  
María Luisa García de Sola

### Corresponsales

Manuel Martín Martín (Sevilla)  
Ramón Soler Díaz (Málaga)  
Juan Antonio Ibáñez Jiménez (Granada)  
Antonio Nieto Viso (Madrid)

### Fotografías

José Pamos Mozas y Archivo *Candil*

### Anagrama

José Damián Rodríguez Gabucio

### Redacción

Peña Flamenca de Jaén  
C/. Maestra, 11 - 23002 Jaén, España  
revistacandil@hotmail.com

### Edita

Diputación Provincial de Jaén  
Cultura y Deportes

Depósito Legal: J. 133 - 1978  
ISSN: 0212-8640.

## 6291 Editorial

6292 **Luis de Soria Iribarne, concertista clásico-flamenco, discípulo de Julián Arcas**  
Norberto Torres

6298 **De aquella bibliografía flamenca (del siglo pasado)**  
Juan Antonio Ibáñez

6301 **La música popular, el flamenco y los nacionalismos**  
Ana Pérez de Tudela Delgado

6306 **Carmen Amaya y Andalucía**  
Montse Madrideojos

6314 **Los intelectuales y la internacionalización de lo jondo. Sobre el «Concurso de Cante Jondo» (Granada 1922)**  
José Antonio González Alcantud

6323 **Paco Zambrano: «Muchos tienen cualidades pero no tienen afición».**  
**Entrevista**  
María Isabel Rodríguez Palop

6329 **Pastora y su influencia en el cante**  
Manuel Martín Martín

6335 **Manolo Ríos: una inefable presencia**  
Eugenio Cobo

6340 **José Luis Buendía, generosidad y transgresión**  
Guillermo Fernández Rojano

6343 **Flamenco y sentido, de Manuel Lorente**  
Alfonso Ibáñez



- Eugenio COBO GUZMÁN** (Mérida, 1951). Premio «González Climent 1996» por *El flamenco en los escritores de la restauración (1876-1890)* (1997). De su vastísima producción crítica destaca su reciente *La gente del 98 ante el flamenco* (Sevilla, Athenaica, 2019). Su semblanza sobre Manuel Ríos Ruiz (Jerez de la Frontera, 1934-Madrid, 2018), alimentada por recuerdos personales, recorre la vitalidad de la obra creativa y crítica del poeta gaditano.
- Guillermo FERNÁNDEZ ROJANO** (Jaén, 1957). Doctor en Filología con una tesis sobre la obra de José Viñals. Entre sus trece libros de poesía éditos destacan la trilogía *Tierra* (2015), finalista del «Premio Nacional de Poesía 2016», e *Hijos de la piedra* (2019), Premio Internacional de Poesía «Miguel Hernández 2018». Tras ejercer en la Appalachian State University, North Carolina (EE.UU.), actualmente enseña Lengua y Literatura en Jaén. Su semblanza sobre José Luis Buendía (Jaén, 1947-2019) reconoce el estilo de enseñar y vivir la literatura de este singular profesor de la Universidad de Jaén.
- José Antonio GONZÁLEZ ALCANTUD** (Granada, 1956). Catedrático de Antropología Social de la Universidad de Granada. Premio Internacional «Giuseppe Cocchiara 2019». Profesor visitante de la École des Hautes Études en Sciences Sociales (París), de Harvard University, de la UNAM (México) y de la Università della Sapienza (Roma). Recientemente ha publicado *Al Ándalus y lo andaluz. Al Ándalus en el imaginario y en la narración histórica española* (2017) e *Historia colonial de Marruecos, 1894-1961* (2019). Atiende su artículo los agrios debates sobre la oportunidad del Concurso de Cante Jondo de Granada de 1922 y los apoyos internacionales que se le prestaron, especialmente por el francés Maurice Legendre y el inglés John B. Trend.
- Juan Antonio IBÁÑEZ JIMÉNEZ** (Granada, 1942). Periodista, poeta y crítico flamenco, consejero fundador de *Candil*, miembro de la Cátedra de Flamencología de Jerez. Destaca su artículo la importancia de *Arte y artistas flamencos* (1935), de Fernando de Triana, volumen de referencia capital cuyas doscientas ochenta y seis páginas reúnen más de doscientos apuntes biográficos de las figuras que dieron vida y esplendor a un momento histórico de fecunda actividad flamenca, cuando el cante encuentra espacios escénicos nuevos y amplía su difusión fuera de los entornos estrictamente familiares.
- Alfonso IBÁÑEZ SÁNCHEZ** (Jaén, 1958). Presidente de la Peña Flamenca de Jaén desde 2018 y director de *Candil* desde 2019, es Licenciado en Derecho por la Universidad de Jaén, Graduado Social y Perito Mercantil. Colaborador de prensa, radio y televisión, su artículo reseña *Flamenco y sentido* (2019), nuevo CD de Manuel Lorente (Vélez Benaudalla, Granada, 1956), cantaor y doctor con su *Etnografía antropológica del flamenco en Granada. Estructura, sistema y metaestructura* (2001).
- Montserrat MADRIDEJOS MORA** (Barcelona, 1972) es Ingeniera Informática por la Politècnica de Catalunya y doctora en Historia de la Música por la Universitat de Barcelona. Tiene estudios de guitarra flamenca por el Conservatori del Liceu de Barcelona. Governa la página web [www.historiasdeflamenco.com](http://www.historiasdeflamenco.com). De sus publicaciones recientes destacan *El flamenco en la Barcelona de la Exposición Internacional 1929-1930* (2012) y *Carmen Amaya* (2013), en colaboración con David Pérez Merinero, con prólogo de Juan Marsé. De la bailaora catalana (Barcelona, 1918-Begur, Gerona, 1963), la más universal que ha dado el flamenco, trata su colaboración.
- Manuel MARTÍN MARTÍN** (Écija, 1952). Profesor, periodista, escritor y crítico de flamenco en *El Correo de Andalucía*, Cadena SER, Cadena COPE y actualmente del diario *El Mundo*. Ha pronunciado más de 400 conferencias y escrito unos 900 artículos en prensa. Miembro de número de la Cátedra itinerante de Flamencología de Cádiz, asesor de La Ciudad del Flamenco de Jerez, es consejero asesor de la Fundación Andaluza de Flamenco y director cultural de la Fundación Antonio Mairena. Repasa su artículo la obra de Pastora Pavón, «La Niña de los Peines» (1890-1969), en el cincuenta aniversario de su muerte, producción declarada en 1999 «Bien de Interés Cultural del Patrimonio Andaluz».
- Ana PÉREZ DE TUDELA DELGADO** (Jaén, 1968). Profesora Superior de Composición y de Solfeo y Teoría de la Música. Grado en Lengua y Literatura Española. Numeraria de Educación Secundaria, también lo es del Cuerpo de Profesores de Música y Artes Escénicas. Su trabajo *La música popular como recurso didáctico en el aula* fue mención de honor en el «Premio Joaquín Guichot, 2008». Sobre la presencia internacional de la música española popular y flamenca durante el primer cuarto del siglo XX, con Manuel de Falla a la cabeza, versa su artículo.
- Norberto TORRES CORTÉS** (Lyon, 1960). Licenciado en Filología Hispánica por la Universidad de Lyon II, diplomado en Guitarra Clásica y Solfeo por el Conservatorio de Vénissieux, doctor en Ciencias Sociales y Humanas por la Universidad de Almería por su tesis *De lo Popular a lo Flamenco. Aspectos Musicológicos y Culturales de la Guitarra Flamenca (Siglos XVI-XIX)*, trabaja como profesor titular de Francés en Educación Secundaria. De su vasta producción edita, anótese su título más reciente: *Antonio de Torres y Julián Arcas. Una nueva expresión para la guitarra española* (2018). Se ocupa su artículo de Luis de Soria Iribarne (Almería, 1851 - Madrid, 1935) concertista, compositor y pedagogo cuyos trabajos consolidan la guitarra flamenca de concierto.
- Santiago YDÁÑEZ** (Puente de Génave, Jaén, 1967). Graduado en Bellas Artes por la Universidad de Granada. Ha realizado talleres con Juan Genovés y Mitsuo Miura. Obtuvo el «Premio de Pintura ABC 2002». Becario de la Academia de España en Roma en 2016. Vive y trabaja a caballo de Berlín y Jaén. Con el *Retrato fallido de Lorca* ganó el «Premio de Pintura BMW 2018».
- Francisco ZAMBRANO VÁZQUEZ** (Fuente de Cantos, Badajoz, 1947), médico, con una amplia trayectoria como periodista de prensa, radio y televisión, doctor con una tesis sobre *Los Cantes Extremeños*, quien recientemente ha reeditado su *Vida y obra de Porrina de Badajoz* (2019), es entrevistado por la periodista María Isabel Rodríguez Palop (Llerena, 1973), responsable de la página [www.palopflamenco.com](http://www.palopflamenco.com) y autora del libro *Flamenco para Dummies* (2020). Entre los dos perfiles un panorama urgente del flamenco extremeño.



**C**ANDIL pretende seguir siendo una revista de contenidos porque, desde sus inicios, así lo quisieron tanto sus lectores como sus colaboradores, muchos de ellos, entre los segundos, firmas hoy de referencia clásica dentro de los mundos flamencos. Así, el objetivo de sus páginas será siempre el contenido de largo alcance hecho escritura precisa y flamenca, ese otro idioma donde tradición y vanguardia discuten sus razones de vida.

*Candil* está obligada, además, a mantener su compromiso con la información sobre los festivales, veladas, publicaciones y discografía flamencos más sobresalientes, con la investigación y la crítica, elaboradas por profesionales del periodismo, flamencólogos, aficionados de nivel y los mismos artistas.

Publicación de espíritu divulgativo, que quiere contribuir a la incipiente universalización del patrimonio flamenco, es *Candil* una publicación dirigida tanto a expertos como a profanos en la materia, al corte su Consejo de Redacción de la heterogeneidad de sus lectores, pero siempre de parte de los duendes y los melismas que sostienen esta expresión artística, «Patrimonio Cultural Inmaterial de la Huma-

nidad», según reconoció la UNESCO el 16 de noviembre de 2010.

Ambiciosa empresa la del *Candil* que alumbra la Peña Flamenca de Jaén, editada con el apoyo firme de la Diputación Provincial de Jaén, con la que ha suscrito un *Convenio de Colaboración* el 17 de mayo de 2019, que además de mantener la publicación de esta revista, procurará la digitalización, en breve, de su colección hasta hoy, desde su primer número, hasta ahora solo presente en papel en infinidad de enclaves flamencos de España y del extranjero, gracias a suscripciones particulares, peñas de cabales y fondos de bibliotecas públicas y privadas, adonde se la reconoce su condición de decana de las publicaciones específicas de flamenco.

Estatura alcanzada por *Candil* gracias, entre otros, a la cabal sabiduría humana de José Luis Buendía (Jaén, 1947-2019), colaborador habitual de estas páginas, Redactor jefe que fue de esta revista, cuya energía vital e intelectual, como dice esa soleá que le dedicara al «Tuerto Aurelio de Cádiz» Manuel Ríos Ruiz, también recientemente desaparecido y huésped de *Candil*, «Se puso a medir el tiempo / y el tiempo se le pasó / lo mismo que pasa el viento».



# LUIS DE SORIA IRIBARNE, CONCERTISTA CLÁSICO-FLAMENCO, DISCÍPULO DE JULIÁN ARCAS

Norberto Torres

Guitarristas que gozaron de cierta fama en los ambientes musicales almerienses y que tuvieron ocasión de actuar con Julián Arcas durante su autollamada «segunda época», la de su retiro en la calle Granada en la década de los 70 del siglo XIX, son Juan Pujol Cassinello, Juan Robles López y Luis de Soria Iribarne (Almería, 21-XI-1851-Madrid, 1935). La carrera internacional espectacular de este último precisa unos apuntes que reflejan el impacto de Antonio de Torres y de Julián Arcas en sus contemporáneos.

Podemos leer en la *Crónica Meridional* del uno de enero de 1884:

*Guitarristas.—Muy en breve deben llegar a esta capital los reputados concertistas Toboso y Soria, que de paso para el extranjero, creemos darán algún concierto en esta, dejándonos oír la selecta música de su magnífico repertorio. Extraordinario el entusiasmo que estos dos hábiles profesores han despertado últimamente en Sevilla y otras poblaciones, siendo esperados en Málaga con impaciencia por los aficionados que desean conocer las dos magníficas guitarras que llevan consigo, construidas por nuestro paisano el distinguido maestro D. Antonio de Torres, y la extremada habilidad con que saben hacer hablar a este difícil instrumento, del que tan gratos recuerdos nos dejó el malogrado Julián Arcas.*

La reseña deja clara la doble expectativa del público malagueño: escuchar las cualidades de dos instrumentos construidos por Torres, luego escuchar las habilidades de los intérpretes de los instrumentos. Se va al concierto a escuchar las guitarras de Torres para valorar qué hacen con ellas los concertistas del momento, siendo el referente Arcas y su guitarra Torres.

Luis de Soria Iribarne empezó de forma autodidacta con 9 años, formándose en Almería en un primer momento, y en Cádiz después,



Luis de Soria Iribarne y su «guitarpa»

ciudad donde se trasladó cuando tenía veinte años para cumplir el servicio militar. Lo vemos después dedicarse a una carrera de concertista actuando en Argelia y toda España, tocando para los reyes de España en Madrid y los de Portugal en Lisboa. Están documentados sus conciertos públicos y privados en Francia, Inglaterra, Alemania, Bélgica, Luxemburgo, Argelia e Iberoamérica, que confirman el carácter internacional de su carrera. Como dato curioso, formó en Madrid una orquesta de doce señoritas, realizando con ellas giras por Puerto Rico, Cuba y las demás Antillas, usando un instrumento personalísimo, la «guitarpa». Aprovechó para instalarse en La Habana donde



vivió cinco años. El 23 de junio de 1894, de hecho, sus actuaciones fueron reseñadas por el compositor y crítico musical Serafín Ramírez en la Habana en el *Diario de la Marina*. El autor de la célebre monografía *La Habana Artística. Apuntes históricos* (1891) escribía que:

*El Sr. Soria se distingue por su ejecución clara, precisa, irreprochable; por su estilo elegante, y sobre todo por el sentimiento y delicadez en todo aquello que interpreta. Lo he visto varias veces en privado, que es como mejor puede juzgarse, y en verdad que no sé qué admirar más: si la fuerza y seguridad de sus ágiles dedos, si su mano derecha tan expedita y bien puesta, o la expresión con que hace cantar a su instrumento. Es, por fin, el Sr. Soria, un guitarrista en toda la acepción de la palabra* [Suárez-Pajares, 2002: 10].



Antonio de Torres



Julián Arcas

A su regreso de Cuba, lo vemos instalarse en La Coruña, luego en Madrid donde funda la primera Sociedad Guitarrística que presidirá durante algún tiempo<sup>1</sup>. Reside después en Barcelona, en Gijón, en San Sebastián y en Madrid, donde fallece en 1935. En cada una de estas ciudades desarrolló una importante

actividad concertística y docente, siguiendo los principios y el gusto por el nacionalismo musical de sus referentes Arcas y Torres, siendo por ejemplo en San Sebastián uno de los primeros maestros del famoso concertista Regino Sainz de la Maza, dedicatorio del célebre «Concierto de Aranjuez», quien recibió clases de Soria en la Academia de Bellas Artes a partir de 1910 [De la Hoz López-Brea, Irene, 2002: 545]. Sus obras publicadas a principios de los años 90 del siglo XIX en Madrid por Zozaya y en Barcelona por Juan Ayné están ubicadas en el repertorio académico de influencia popular y tienen un gran interés para el estudio del nacionalismo guitarrístico finisecular influenciado por la emergencia del género flamenco. Sobre su estilo y las obras que compuso, Javier Suárez-Pajares comenta que:

*Como compositor se le conoce un buen número de obras, casi todas del acervo popular del sur de España. Su producción se concentra casi en exclusividad en las obras del género andaluz, entre las cuales es preceptivo contar la jota aragonesa por ser una forma que compartía entonces con pleno*

<sup>1</sup> Sociedad fundada en 1900 y que rubrica de alguna manera cómo era la guitarra española al iniciar el siglo XX, con concertistas de estética clásico-flamenca.



derecho el repertorio y el ambiente flamenco. Realizó buenas transcripciones de la guitarra tradicional andaluza, que se estaba codificando en aquel tiempo a través de múltiples fuentes, entre las que la producción de guitarristas «de escuela clásica» aportaba un caudal abundante de códigos gramaticales. Buena muestra de la aproximación e interés de Soria por las fuentes originales, no tópicas, de la música tradicional flamenca son las transcripciones que hizo de obras de Isidoro Hernández, quien fue a su vez el primer transcriptor de los aires flamencos sobre el papel pautado. En este sentido, como en tantos otros, la actividad de Soria es pareja a la de su condiscípulo Juan Parga, y la impronta de Julián Arcas queda absolutamente patente [Suárez-Pajares, 2002: 10].

Soria dedicará a la memoria del concertista de María su *Marcha fúnebre a Julián Arcas*, la única obra suya que se aleja del género flamenco.

### Luis de Soria Iribarne en Almería

Domingo Prat en su imprescindible diccionario de guitarristas y guitarreros publicado en 1934 dedica una larga reseña a este concertista, profesor y compositor al que señala como decano de los guitarristas españoles quien, según propias palabras de Soria a Prat, «Hoy, a sus 81 años de edad, se halla radicado en la capital de España, donde “para descansar”, según propia expresión, se dedica a la enseñanza» [Prat, 1934: 304]. Prat lo escuchó y trató personalmente ya en Barcelona en 1905, ciudad donde Soria pasó unos meses, tocando solo y a dúo con su hijo en varias salas y audiciones, por lo que para Javier Suárez-Pajares [2002: 10], la fuente del guitarrista y autor catalán parece ser el propio concertista almeriense. Nos describe con todo lujo de detalles cuáles fueron los principios de Soria en Almería, en una reseña que refleja indirectamente lo que hemos documentado [Torres, 2018], la importante cultura guitarrística –particularmente transmitida de padre a hijo– en la ciudad en época de Arcas y Torres. Información que no nos resistimos a transcribir por el marchamo de la época evocada por Soria, con la significativa mentalidad «fatalista» almeriense de su padre<sup>2</sup>:

Nació en Almería el 21 de Noviembre de 1851. En dicha capital cursó sus estudios de 1º y 2ª enseñanza, continuados en Cádiz. Muy niño, tomó gran cariño a la guitarra y la afición a la música era para él una cosa dominante. Su padre, buen guitarrista y músico, conocedor de la poca protección y ningún porvenir de los que se dedicaban a la guitarra, se opuso tenazmente a que Luisito aprendiese dicho instrumento. Pero como el chico no quería abandonar su adorado instrumento, compró un guitarrico, y a la edad de 9 años, viendo y escuchando, formó sus estudios, aprendiendo así, cuando y como podía, a ejercitar sus dedos: su padre le dio encargo a un amigo para que le enseñase a tocar el cornetín de pistones. Como el instrumento no era tan expresivo y simpático como la guitarra, pronto lo abandonó. Cuando su padre falleció, poco después, Soria muy joven tuvo ocasión de oír al eminente guitarrista D. Julián Arcas, y esto le infundió ánimo para redoblar su afición. Así pasó sus primeros años, y como él sabía que «ver, oír y callar» es el mejor camino para llegar a algo práctico, continuó su vida deseando dominar la guitarra y trabajar para honrarla y ennoblecerla como se merece un instrumento tan interesante y científico. Hizo algunos cortos viajes como ensayo y, por fin, a los 20 años salió de su tierra natal para cumplir con la Patria en el ejército. Ni aun en su nuevo estado de recluta abandonó su estudio de la guitarra. En su compañía y en el cuarto de los sargentos había una mala guitarrilla que le serviría para no olvidar su repertorio. Cumplida ya su campaña militar, marchó a la Argelia francesa para dar sus conciertos y perfeccionar sus conocimientos en el idioma francés: a los cuatro años hizo su aparición en Alicante, donde pasó aproximadamente otro tanto tiempo. [Prat, 1934: 303].

Precisamente en Alicante es donde Julián Arcas presentó a Luis de Soria a Francisco Tárrega, estableciéndose entre ellos una firme amistad y colaboración. Así nos lo cuenta Prat:

Un día llegó a Alicante D. Julián Arcas, y por espacio de quince días se reunieron para ocuparse de música y de guitarra, hasta que una tarde que Soria fue a ver a Arcas, fue presentado por éste al eminente Francisco Tárrega: desde aquel momento fueron amigos entrañables. Tárrega le pidió le acompañase en un concierto a dos guitarras: y así fue, con gran éxito, en el primer recital que dio Tárrega en el teatro de Alicante. Concluidos los conciertos en la capital, marchó con Tárrega a Novelda, para

<sup>2</sup> Hemos insertado de forma literal el texto de las noticias de prensa, aunque tengan alguna incorrección léxica.



*continuar sus audiciones felices a dos guitarras y solos. Al dejar Novelda, tuvieron que separarse tan buenos amigos, a causa de un viaje a París, donde Tárrega tenía compromisos contraídos, y Soria no podía alejarse tanto por razones de familia.*

El dato es muy interesante, ya que no solo confirma la relación de escuela que se puede deducir entre el veterano maestro Julián Arcas y los jóvenes seguidores Luis de Soria y Francisco Tárrega (como señala Adrián Rius [2002: 43], Soria tiene casualmente justo un año más que Tárrega, quien nació en Villarreal (Castellón, el 21 de noviembre de 1852), pero los vemos unidos estéticamente por dos aspectos muy presentes en la cultura guitarrística almeriense de la época, las guitarras de Antonio de Torres y la práctica de dúos de guitarras. Hemos documentado dos años después de este encuentro con Tárrega la habitual práctica de dúos de guitarra en Luis de Soria.

Así, en enero de 1882 seguía la presencia de seguidores del estilo de Arcas, tan apreciado en Sevilla, en la capital andaluza. Dos nuevos nombres, procedentes de Cádiz, con un programa a dúo, los señores Millares y Luis Soria, aparecían en la prensa local:

*Los distinguidos guitarristas Sres. Millares y Soria que estos últimos días han sido objeto de tantos y tan merecido aplausos en Cádiz, acaban de llegar a esta población donde se proponen dar algunos conciertos a dos guitarras [El Porvenir, 29 de enero 1882].*

Si Luis de Soria está en Cádiz y luego Sevilla tocando a dúo con Millares a principio de 1882, lo localizamos a finales de año en Almería, en noviembre, anunciándose como profesor de guitarra y bandurrias:

#### LECCIONES DE GUITARRA Y BANDURRIAS.

*El profesor D. Luis Soria enseña á tocar estos dos instrumentos, dando lecciones á precios convencionales. Se reciben los avisos en esta redacción. [La Crónica Meridional, Almería, 26-11-1882, p. 3].*

La confirmación del regreso a Almería de Luis de Soria llegará en 1883, dando cuenta la prensa local de un concierto que da a dúo con un tal Moreno, también almeriense, en Valencia:

*Concertista.—Por referirse á dos hijos de esta ciudad, copiamos de el periódico El Universo de*



Francisco Tárrega

*Valencia lo siguiente: «Días pasados nos ocupamos del concierto que los señores Soria y Moreno dieron en la última sesión literario-musical celebrada en Lo Rat-Penat. No seríamos justos, si no diéramos detalles acerca del mérito de los distinguidos concertistas de guitarra, que con una galantería que les honra sobremanera, contribuyeron al mayor brillo de la velada apologética que se efectuó en honor de nuestro inolvidable y malogrado amigo D. Pedro Manuel Yago. Los Sres. Soria y Moreno tuvieron que luchar con la memoria que los socios de aquella distinguida corporación guardaban de otras audiciones de distinguidos profesores, pero la maestría conque dominan tan difícil instrumento, les hizo acreedores a los entusiastas aplausos del público que religiosamente oía las mágicas notas que brotaban de las cuerdas, interpretando fielmente las más difíciles y complicadas piezas. La «Cansó deis excursionistes», arreglada y aprendida en pocas horas por los concertistas fue la primera pieza que se tocó, causando gratisima sorpresa a los socios del Rat-Penat. A esta siguieron el paso doble «Torre del oro»; variación sobre un tema de Huminel, y una mazurka, composición del Sr. Soria. Además de estas piezas, que fueron las escogidas para darse a conocer con tanta brillantez;*

los señores Soria y Moreno, el primero de dichos señores ejecutó con precisión unas variaciones sobre «El Pirata» y un bonito «Pot-pourri»; que dio fin a tan agradable velada. Cuantos asistieron aquella noche a los salones del Rat-Penat guardarán gratos recuerdos de aquellos momentos que tan breves les parecieron oyendo á los señores concertistas de guitarra. Tenemos entendido, y de ser cierto, procuraremos asistir, que muy pronto tendrán el gusto de oírles los socios de la importante corporación «El Círculo Valenciano». [La Crónica Meridional, Almería, 18-04-1883, p. 3].

La guitarra a dúo es una constante en Luis de Soria y lo vemos asociarse el año siguiente a otro famoso concertista de la época, el valenciano José Martínez Toboso (Valencia, 1857; ?, 1902), llamado Toboso por sus compañeros de escuela [Suárez-Pajares, 2000: 306]. Esta nueva asociación Toboso-Soria en 1884, dos de los más relevantes concertistas del momento en España, tiene todo el perfil de estar bajo la influencia de Arcas<sup>3</sup> y de sus arreglos para dos guitarras, actividad en la que se había prodigado en Almería, especialmente para los dúos Robles-Pujol y Pujol Padre e Hijo, dato que confirma que la guitarra a dúo ha sido pues una constante en Almería.

*Ateneo.*—El concierto que darán hoy domingo en esta sociedad los reputados artistas Sres. Toboso y Soria, empezará á la una de la tarde en vez de la otra hora anunciada. [La Crónica Meridional, Almería, 17-02-1884, p. 3].

Repiten concierto para el miércoles 20 de febrero, después de haber anulado el del pasado sábado 16:

*Concierto.*—Hoy miércoles, a las siete y media de la noche, ejecutarán algunas escojidas piezas con la guitarra en el salón del Ateneo, los artistas Sres. Toboso y Soria, ya que por causas justificadas, tuvo que suspenderse el sábado de la pasada semana el anunciado concierto. [La Crónica Meridional, Almería, 20-02-1884, p. 3].



Ramón Montoya, concertista clásico-flamenco

Práctica de la guitarra a dúo con instrumentos de Antonio de Torres y repertorio influido por la actividad musical de Julián Arcas en Almería.

## Bibliografía de referencia

- DE LA HOZ LÓPEZ-BREA, Irene [2002]: «Sainz de la Maza, Regino» en *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, Madrid, SGA.
- PRAT, Domingo [1934]: *Diccionario biográfico, bibliográfico, histórico y crítico de guitarras, guitarristas y guitarreros*, Buenos Aires, Romero Fernández.
- RIUS, Adrián [2002]: *Francisco Tárrega, 1852-2002: Biografía oficial*, Villareal, Ayuntamiento.
- ROMANILLOS, José Luis [2004]: *Antonio de Torres: guitarrero, su vida y obra*, Almería, Instituto de Estudios Almerienses, 2008. (Ed. anteriores: Longmead, Shaftesbury, Dorset, Element Books, 1987; Shaftesbury: Nadder, 1987 [ed. en portugués]; Londres, Broadcast Books, 1990; Almería, Cajamar e Instituto de Estudios Almerienses, 2004).
- SORIA, Luis de [2007]: *Selected Works for guitar solo*, edited by Detlev Bork, Heidelberg, Chanterelle, 23 páginas.

<sup>3</sup> Javier Suárez-Pajares comenta sobre él que «Todo parece indicar, en definitiva, que pertenecía a este grupo de guitarristas en la línea directa de Arcas, con figuras como Juan Valler, Juan Parga, José Rojo, García Tolsa y Luis Soria, cuyo papel en los albores de la guitarra flamenca de concierto ha de considerarse sustancial». La práctica de dúo de guitarras tan habitual en Almería, incluso antes que Arcas se instalara en la ciudad y la cultivara, parece haber sido una constancia con este guitarrista que tocaba con una guitarra Torres de once cuerdas, la SE 07 según el catálogo de José Luis Romanillos [2008], compartiendo giras por España y Portugal en 1882 con el discípulo de Juan Parga, el joven José Rojo (quien como Giménez Manjón además, tocaba con guitarras Torres de once cuerdas), y con Luis Soria en Río de Janeiro en 1890 [Suárez-Pajares, 2000: 306].

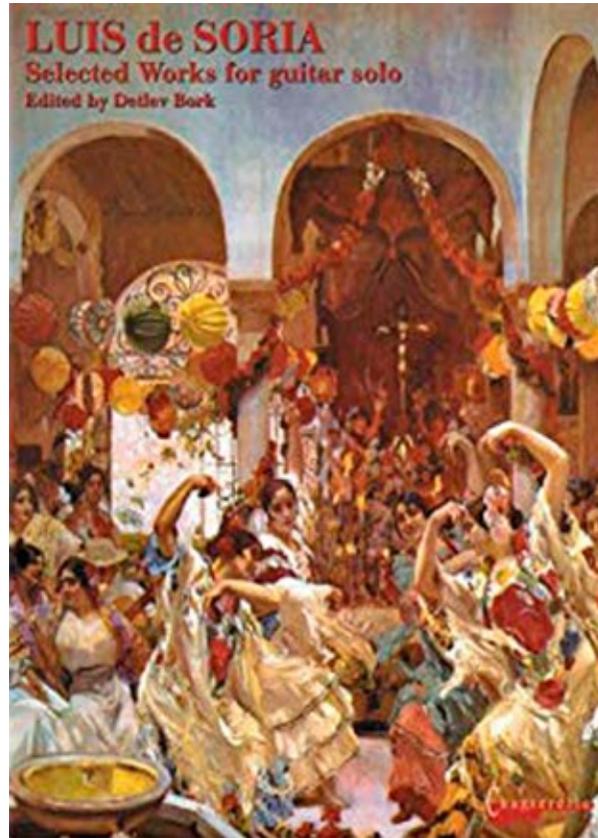
SUÁREZ-PAJARES, Javier [2000]: «Martínez Toboso, José» en *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, Madrid, SGA.

– [2002]: «Soria Iribarne, Luis de» en *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, Madrid, SGA.

TORRES CORTÉS, Norberto [2006]: «Soria Iribarne, Luis de (Almería, 1851 - Madrid, 1935). Concertista», en *Diccionario Biográfico de Almería*, Instituto de Estudios Almerienses, Almería, Diputación.

– [2018]: *Antonio de Torres y Julián Arcas. Una nueva expresión para la guitarra española*, Almería, Instituto de Estudios Almerienses.

– [2019]: «La guitarra en la prensa de Sevilla y de Almería en las dos épocas de Julián Arcas y de Antonio de Torres», en *Sinfonía Virtual. Revista de Música y de Reflexión Musical*, Edición 36, Invierno 2019. En línea en [www.sinfoniavirtual.com](http://www.sinfoniavirtual.com)



TANGO  
FLAMENCO

para GUITARRA. L. de SORIA

© 2006 by Chanterelle Verlag  
Chanterelle

SOLEÁ Y PANADEROS

para GUITARRA. L. de SORIA

© 2006 by Chanterelle Verlag  
Chanterelle



# DE AQUELLA BIBLIOGRAFÍA FLAMENCA (DEL SIGLO PASADO)

Juan Antonio Ibáñez

(A José Luis Buendía, amigo, desde su memoria)

Fernando RODRÍGUEZ GÓMEZ, *el de Triana*. Título: *Arte y artistas flamencos*. Preludio: Tomás Borrás. Imprime: Imprenta Helénica, Pasaje de la Alhambra, 3, Madrid, 1935.

Tengo en mis manos una joya bibliográfica editada en 1935, con entrañable recuerdo para Antonia Mercé, «La Argentinita», «paloma mensajera del Arte Flamenco, con la gratitud de este viejo artista». Y lo firma, Fernando Rodríguez Gómez, el de Triana. Cantaor, guitarrista y letrista, nacido en el barrio sevillano que le da nombre.

Nuestro autor traslada al papel todas sus vivencias y experiencia de un tiempo que, hoy día, sigue siendo analizado en profundidad, y que nosotros traemos a *Candil*.

Cuenta con un prelude al cante de Fernando que escribe Tomás Borrás y un «prologuillo» tal y como indica el propio Fernando y en el que el de Triana, hace un rotundo manifiesto en pro de la verdadera esencia de lo que debe ser el Arte Flamenco. Por tanto arremete contra la llamada Ópera Flamenca.

A través de doscientas ochenta y seis páginas, nos acerca a figuras que dieron vida y esplendor a una etapa de fecunda actividad. Es cuando el cante, va encontrando espacios escénicos para ampliar su difusión y comunicar contenidos hasta ahora reducidos a entornos preferentemente familiares. Más de doscientas breves biografías, componen esta histórica entrega de hace más de 80 años.

En la publicación, el escritor y cantaor sevillano hace un relato de aquellos flamencos míticos, representantes de una ortodoxia sustentada en tradición oral –la mayoría de



Don Antonio Chacón

las veces, por no decir todas. He aquí algunos: Silverio Franconetti, Don Antonio Chacón, Juan Pelao, Manuel Cagancho, Juanito «Mojama», Juana «la Macarrona», Francisco Lema «Fosforito», La Trini, «La Malena», Manuel Torre –esencia de flamenquería, dice el autor–...

Al hacer referencia a la figura de Don Antonio Chacón, con el que inicia el recorrido, ya habla del primer revolucionario del cante andaluz. Fernando de Triana, escribe: «su voz era de una melodía extraordinaria; su modula-



ción facilísima, y tanto las notas graves como las agudas las ejecutaba con una sonoridad encantadora. Esto, unido a su aspecto personal y a unas letras a propósito para sus cantes, le hicieron en poco tiempo acreedor a la más alta jerarquía del Cante Andaluz».

*En la tumba de mi madre  
a dar gritos me ponía,  
y escuché un eco de viento  
—no la llames, me decía,  
que no responden los muertos.*

En la página 38 de *Arte y Artistas flamencos*, nos dice su autor: «Nacido en Sevilla, criado en Morón de la Frontera y de origen italiano, este fue el artista que más me agradó; porque Silverio fue el único cantador que todo, absolutamente todo, lo cantó extraordinariamente bien».

*Dice mi compañera  
que yo no la quiero:  
cuando la miro, la miro a la cara,  
el sentío pierdo.*

Desde la palabra, el mismo Federico García Lorca, y posteriormente al relato que nos hace Fernando de Triana, significaría al gran Silverio.

*Entre italiano  
y flamenco  
¿cómo cantaría  
aquel Silverio?  
La densa miel de Italia  
con el limón nuestro  
iba en el hondo llanto  
del Siguiriyero.*

A la hora de hacer su recorrido por el universo Flamenco, Cante, Toque y Baile, Fernando de Triana, se detiene, entre otras bailaoras, en Juana «la Macarrona», y detalla: «Esta es la que hace muchos años reina en el Arte de bailar, porque la dotó Dios de todo lo necesario para que así sea: cara gitana, figura escultural, flexibilidad en el cuerpo y gracia en sus movimientos. Cuando con su mantón de Manila y su bata de cola sale bailando y hace después unos desplantes, queda la cola de su bata por detrás en línea recta, y sus pies suavemente reliados en la cola de su bata. ¡Esta es

Juana La Macarrona! Todo cuanto se diga de su arte es pálido ante la realidad».

A Juan Brea nos lo sitúa, ¡cómo no! delante de los mismísimos Reyes de España, Alfonso XII y Doña María Cristina, actuando en el Palacio Real. Para dar una idea de la clase de artista que sería Juan Brea, baste decir que cuando cantaba en Madrid lo hacía en tres espectáculos, o sea: en el Teatro Príncipe Alfonso, en el café del Barquillo y en el café del Imparcial, con la nota curiosa, en los contratos, de que había que pagarle en oro.

*Si se te ha muerto tu madre,  
llora, que tienes razón;  
cuando murió la mía,  
no tuvo comparación  
lo que yo lloré aquel día.*

No se olvida Fernando de Triana de hacer un elogio al «legítimo fandango». Para ello acude a Huelva, Sevilla, Málaga, Almería. Y también, Granada. Escribe, Fernando de Triana: «Granada tiene muchos y muy buenos cantes». Y no puede faltar su referencia a Frasquito Yerbabuena, en una letra que nos recuerda.

*Se lo pedí a los civiles  
por el santito del día  
que aflojaran los cordeles  
que los brazos me dolían.*

Tiene, además, el detalle de llevarnos al pueblo de la provincia de Granada, Güejar Sierra, donde confiesa no haber oído un fandango tan arriero como el que le fuera interpretado por uno de aquellos mozos con voz clarísima y puro estilo pueblerino, exclamando, «Este es el fandango».

*Esta noche no he venido  
temprano a pelar la pava  
por venir con los amigos  
a echarte la serenata.*





**Antonio Ortega, Juan Breva.**  
Verdadero ruiseñor de Vélez Málaga; artista de reyes.



# LA MÚSICA POPULAR, EL FLAMENCO Y LOS NACIONALISMOS

Ana Pérez de Tudela Delgado

En la segunda mitad del siglo XIX surge en los músicos de la Europa periférica la necesidad de encontrar un lenguaje musical propio, autóctono y, por qué no, auténtico, necesidad que nació tanto del propio espíritu Romántico, del cual el Nacionalismo musical es un desarrollo como del ánimo, inconsciente o no, de dar respuesta al predominio de la música italiana, a través fundamentalmente de la ópera –Claudio Monteverdi estrenó su *Orfeo y Eurídice* en 1607, y de la música sinfónica alemana cuya hegemonía había sido indiscutible desde la obra de Beethoven. En España la influencia durante el siglo XVIII fue por completo italiana, debido al gusto por esta música de la Casa de Borbón y a la presencia, por ello, de músicos italianos en la Corte española, en perjuicio de las orquestas y los músicos españoles. Por lo tanto, el dominio de la técnica sobre la forma musical y su desarrollo, de la orquestación y del resto de los elementos de la composición para orquesta de los músicos alemanes apenas influyó en la adquisición de la técnica compositiva necesaria para la escritura sinfónica en los músicos españoles de esa época. No escapó España, sin embargo, aunque tardíamente, de las polémicas surgidas en el terreno de la ópera y que dividía a los aficionados entre partidarios y detractores de las figuras de Richard Wagner y Giuseppe Verdi, ambos nacidos en 1813 y ambos representantes de estéticas artísticas diferenciadas. Sin embargo, la prevalencia en el dominio de la técnica orquestal de la escuela alemana aún produjo en el posromanticismo dos grandes sinfonistas: Gustav Mahler y Richard Strauss. En este momento histórico se desarrolla el despertar de la música nacional o nacionalista de países como Rusia, Checoslovaquia, Noruega, Finlandia, Polonia, España.

Alguno de estos países contaba con escasa presencia en la historia de la música occidental, como puede ser el caso de Finlandia o Noruega, otros poseían en su haber figuras de importante representatividad como es el caso de España. Véase nuestro Renacimiento musical: Juan de la Encina, Tomás Luis de Victoria, Francisco Guerrero, Cristóbal de Morales, o del Barroco, como el Padre Soler, e, incluso, en el tan difícil siglo XVIII musical español, entrado el XIX, Juan Crisóstomo Arriaga y Fernando Sor, fundamental en la historia de la guitarra española, sin olvidar la escuela de vihuelistas españoles del siglo XVI, cuyas interpretaciones contribuyeron a la afirmación de la música tonal, a la construcción de todo el universo sonoro y fecundo de la guitarra, con un estilo armónico propio para el acompañamiento y la creación de un repertorio para voz y vihuela de extrema delicadeza.

En la conformación de estos nacionalismos, en cuyo seno han sido creadas obras excepcionales de absoluta vigencia, los músicos tuvieron que hacer un esfuerzo de investigación compositiva para producir, o, mejor dicho, crear, lenguajes que, aun aceptando, por lo fundamental e innegable, el magisterio de la música centroeuropea, poseyeran una sonoridad característica que fuera receptora de esa esencia intangible que está en el alma de los pueblos y que se expresa a través del canto y del ritmo, elementos formantes del arte de la música.

En España hay que mencionar dos figuras de extraordinaria importancia en esta labor: Francisco Asenjo Barbieri (1823-1894), que contribuyó a la regeneración de la música española después del siglo XVIII, con su estudio e investigación, publicó el *Cancionero musical de los siglos XV y XVI*, y sus composi-





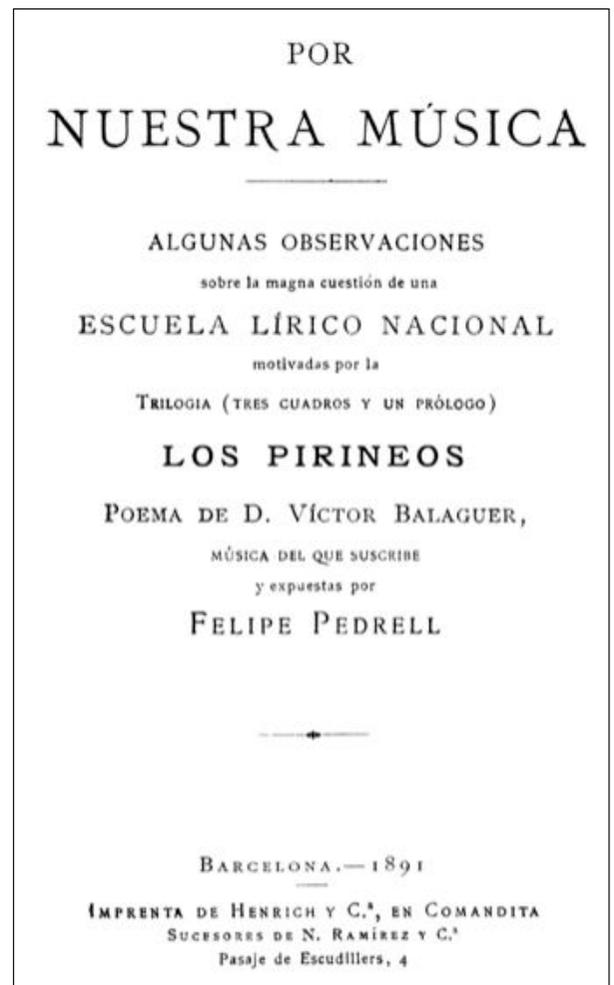
Felipe Pedrell, visto por Ramón Casas

ciones, de las que son ineludibles las zarzuelas *Pan y toros* y *El Barberillo de Lavapiés*, y Felipe Pedrell (1841-1922).

Felipe Pedrell, padre de la Musicología española, compositor y maestro de músicos como Isaac Albéniz o Manuel de Falla, y de musicólogos como Higinio Anglés, desarrolla en el manifiesto *Por nuestra música*, de 1891, publicación que acompaña a su ópera *Los Pirineos*, sus ideas estéticas y musicales, destacando como fuente de una verdadera música nacional la canción popular y las obras de los músicos españoles de siglos pasados. Esta defensa del canto popular como fuente de la música clásica o culta constituye una idea revolucionaria, innovadora y valiente en el escenario de la cultura musical española. Pedrell se dolía mucho durante su vida de la falta de consideración de la que fue objeto como compositor y puede que no tuviera suficiente conciencia sobre la importancia que tuvo su labor investigadora: el imprescindible *Cancionero musical popular español*, en cuatro volúmenes, elaborado entre 1919 y 1920, y finalmente publicado en 1922, año de su muerte. En él recoge canciones de todas las regiones españolas, armonizándolas y procediendo a su clasificación científica y por géneros. Publicó, igualmente, las obras completas de Tomás Luis de Victoria, insistiendo en la importancia de su

docencia. Manuel de Falla en su ensayo publicado en la *Revue Musicale* de París, en 1923 [1972: 83], le reconoce como maestro en «el más alto sentido de la palabra».

Porque una cosa era indicar el camino para descubrir una auténtica música española, con el valor que esto tenía, y otra, recopilar, dejar escrito e introducir en la composición los elementos musicales que constituían la música popular: los elementos melódicos, rítmicos, modales y armónicos que habían de constituir el material nutriente de la nueva música. Cada uno de estos elementos merecería un capítulo propio para la reflexión que debería empezar, sin duda, por la recopilación de las obras teóricas realizadas existentes, que las hay y de una extraordinaria calidad, y por un estudio de la producción musical de los compositores del nacionalismo musical español donde se revelan tales elementos. Esta tarea corresponde a la investigación musicológica, a los estudios



Portada del Manifiesto Por nuestra música



de composición que se realizan en los conservatorios superiores de música y, por supuesto, a la interpretación y escucha de estas obras, a su conocimiento. Por necesario que sea el acercamiento teórico a la música, nada puede sustituir la audición en directo –la música grabada, si bien fundamental, es otra cosa–, la observación del intérprete, de su gesto, de su movimiento, de su respiración en tanto la música se hace viva. Porque la música no es lo que está escrito en la partitura, ya sea de un cancionero o de repertorio instrumental para solista, orquesta, coro; es aquello que suena cuando el intérprete, solo o en conjunto, toca o canta; aquello que es efímero que se produce en el tiempo, que tiene un comienzo y un final y que necesita la escucha atenta, el silencio y que es capaz de evocar lo inefable. A renglón seguido se puede argumentar acerca de dónde está la música en directo. Obviamente, ese es un capítulo aparte.

Tales fueron las ideas que Pedrell transmitió a toda una generación de músicos, entre los que habría que citar al ya mencionado Isaac Albéniz, Enrique Granados y a Joaquín Turina y al compositor de relieve internacional que fue y es Manuel de Falla.

El Nacionalismo musical español unió la música popular a la música culta y ya no volverían a separarse. Música popular, la del pueblo, la que se ha transmitido de forma oral, entre generaciones, al ritmo del calendario de la vida: las canciones de cuna, de juegos, de ronda, de boda, de trabajo. Sobre la presencia de esta música en la sociedad actual, valgan las palabras de Miguel Manzano en su *Cancionero Leonés* de 1993, sobre cuya transmisión ya se refería hace casi 20 años, como una actividad que se encontraba en estado agónico. Música intuitiva, inconsciente, nacida de las herencias dejadas por los pobladores históricos de la península: los griegos, cuya música, con resonancias bizantinas, es la base de todo el sistema modal posterior; los romanos y los usos del canto nacidos de los primitivos modos medievales grecolatinos, presentes en la música litúrgica gregoriana, el canto mozárabe y, de forma enfática, nacida de la herencia de los árabes cuya música ha dado su sonoridad característica a la cadencia andaluza, teoría

documentada por el etnomusicólogo J. Crivillé i Bargalló. Música culta, la que conlleva una elaboración y una técnica precisas de las que el músico ha de ser conocedor. Sin embargo, el compositor no hace su música para él, ni para el intérprete siquiera, a modo de especulación teórica producida para un reducido consejo de sabios. No, no ha sido ese el objetivo de los compositores a lo largo del historia, ni en el Romanticismo, con la consagración de la figura del autor, del *yo* creador, ni antes de este movimiento. Ni siquiera el maestro Beethoven hizo su música para el pueblo alemán. Antes, al contrario, su vocación fue universal, para todos los pueblos e intemporal. Por lo tanto, la música culta contiene este afán que afecta a todas las manifestaciones del arte: el de llegar al corazón de los hombres.

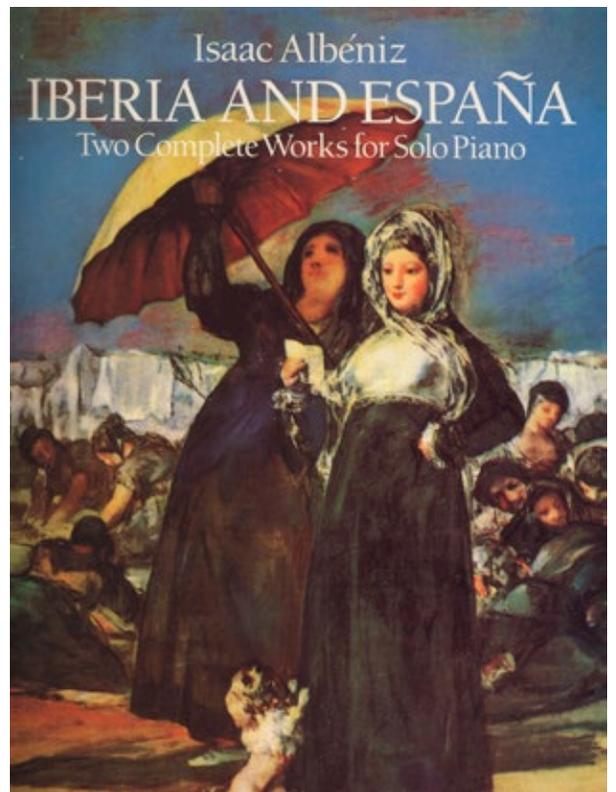
No cabe duda de que esta conexión será mayor si el oyente –un oyente anónimo, no un melómano, un estudioso o un intérprete–, si este oyente reconoce un intervalo característico (no tiene por qué saber qué es una segunda menor, ni siquiera tiene que saber qué es una segunda); una cadencia familiar (tampoco tiene que saber denominarla como cadencia frigia o saber qué es una cadencia); una armonía con resonancias que sugieren sonidos que van más allá del acorde mayor o menor (porque conocedor del sonido de la guitarra desconoce lo que provoca acústicamente el rasgueo o los armónicos que despliegan las cuerdas, o el significado de acorde mayor o menor); si reconoce una sonoridad modal frente a la sonoridad tonal imperante en la música occidental culta hasta el siglo XX y reinante en toda la música pop del siglo XX (porque en el subconsciente colectivo hay vestigios de aquellos modos medievales que ha pervivido latentes y no latentes en el pueblo, aquel que creó la música popular o el flamenco); un ritmo complejo que rebasa la línea divisoria del compás (ese ritmo que se revela frente a la solución binaria o ternaria, que fue ritmo libre en el Gregoriano, un ritmo nacido de la palabra, de una sutileza indescriptible, que ya pocos pueden apreciar; y que mantiene hoy esa expresividad indescriptible en el Cante Jondo Flamenco). Una línea divisoria que fue necesaria para el desarrollo



de la polifonía, de la simultaneidad sonora y de la que los compositores, paradójicamente habiendo llevado a un abrumador desarrollo la música occidental, han querido huir y trastocar de manera continuada: la subdivisión ternaria dentro de la binaria, las equivalencias, los grupos de valoración especial, los grupos libres. Dificil batalla que ilustró magistralmente Igor Stravinsky. Si un oyente encuentra estos ecos en la música de autor o compositor, qué duda cabe que sentirá la música sinfónica, la de instrumento solista, la del canto (*la sentirá...*), la hará suya y la entenderá como propia. Indudablemente, a más conocimiento y cultura musical, mayor comprensión del fenómeno sonoro; ahora bien, en ausencia de este conocimiento o formación, los elementos que pertenecen a la colectividad operarán en el complejo mundo de la comprensión de la música: la memoria musical, la intuición melódica, la captación del ritmo... Esto ya lo comprendió bien Lutero cuando en el momento de su Reforma y muy consciente del valor de la música, en lo tocante al repertorio litúrgico, utilizó canciones populares –música profana en los templos religiosos– para componer los corales que habrían de ser cantados por los fieles en el culto religioso. Estos corales, a su vez, fueron la base para la composición de las *Cantatas* y las *Pasiones* de J. S. Bach.

La unión entre la música popular y la música culta fue conseguida en la música española y con ella nuestra música consiguió, además, una presencia universal: música nacionalista, pero sobre todo música con personalidad y carácter propio. Con método y conocimiento de la técnica compositiva, a la misma altura de aquellos compositores centroeuropeos de los que los compositores españoles estuvieron alejados en el siglo XVIII. Música con la que además se produjo el reencuentro con aquella renacentista de carácter nacional que produjo compositores e intérpretes de la talla de los ya mencionados. Nos encontramos a finales del siglo XIX y principios del XX. Manuel de Falla alcanzará repercusión internacional; la obra pianística de Albéniz, y, especialmente, la *Suite Iberia*, Cuaderno 1: *Evocación, El Puerto, El Corpus Christi en Sevilla*. Cuaderno 2: *Rondeña, Almería,*

*Triana*. Cuaderno 3: *El Albaicín, El Polo, Lavapiés*. Cuaderno 4. *Málaga, Jerez, Eritaña*, compuesta entre 1905 y 1909, pasará a ser obra de repertorio, de complejidad, virtuosismo y riqueza musicales, no superada a lo largo del siglo XX. No es fácil pronunciarse en este sentido acerca de una obra musical, y, sin embargo, esta es la realidad de la *Iberia*, obra de culto para todo pianista, y esta es la misma realidad para cualquiera de las obras orquestales de Falla. Sin embargo, me pregunto cuánto es de conocida la *Iberia* fuera del mundo de los pianistas.



Portada de *Iberia* de I. Albéniz, editada por Dover Publications, Inc, New York

En este punto me es ineludible el referirme a la tristeza que produce el que, dentro de la intelectualidad española, si bien, este aspecto parece ir evolucionado de forma lenta y gradual pero firme, la posición de la música se ha desarrollado en un «limbo independiente» como ya indicó Tomás Marco [1989: 24] quien de una manera más contundente y refiriéndose a la música y a la posición de Falla, a quien reivindica como un «auténtico hombre del 98», dice que «es cierto que los literatos del 98 fueron, por lo común, absolutamente indiferentes a la música y musicalmente sordos y de



una desconsoladora incultura sonora». Extenso legado el de la Generación del 98 en todos los sentidos, y en este sentido musical del que nos ocupamos –y del que no escapó el Flamenco–, no menos extenso.

Manuel de Falla, a propósito del *Concurso de Cante Jondo* organizado por el Centro Artístico de Granada, en 1922, y en el que trabajó Federico García Lorca, elaboró un folleto que se publicó anónimamente, titulado *El cante jondo. Sus orígenes, sus valores, su influencia en el arte europeo*, en el que procedía a hacer un análisis de los elementos musicales del cante jondo, a través de factores históricos y la coincidencia con los cantos primitivos de oriente. Según se desprende del título, Falla ahondó en su presencia en la música rusa y francesa, músicas que conocía bien, especialmente la francesa y en donde se rastrea la presencia de elementos de la música española que para Falla eran la muestra de su grandeza, a la manera en la que otras músicas de Europa se habían hecho prevalentes en otros momentos históricos. En ese folleto se ocupa, igualmente, de la guitarra, de su valor rítmico y de su valor tonal y armónico.



Primera página de la partitura de Iberia de I. Albéniz

Bastan estas palabras para ilustrar el verdadero y profundo interés y amor, sin ambages, que sintió Falla por el canto popular y por el cante jondo (canto primitivo andaluz como él lo denomina) en particular. No fue un compositor alejado del pueblo, no fue un autor oculto en el tecnicismo compositivo. Fue, por enseñanza de sus mayores y por estudio personal, el músico con el que el canto popular –hoy ya casi perdido de la voz viva del pueblo pero fecundo– y el flamenco –un género que ha de seguir siendo objeto de estudio, y de escucha atenta, como lo ha de ser toda la música– fueron un único elemento que dio lugar a obras como las *Siete Canciones Populares Españolas* de 1914: *El paño moruno*, *Seguidilla murciana*, *Asturiana*, *Jota*, *Nana*, *Canción y Polo*, o el ballet *El amor Brujo*, de 1915.

## Bibliografía

- BUKOFZER, Manfred f. [1992]: *La música en la época barroca. De Monteverdi a Bach*. Segunda reimpresión, Madrid, Alianza Música.
- EINSTEIN, Alfred [1991]: *La música en la época romántica*. Primera reimpresión, Madrid, Alianza Música.
- FALLA Y MATHEU, Manuel de [1972]: *Escritos sobre música y músicos*. Tercera edición, Madrid, Espasa Calpe.
- GARCÍA LABORDA, José M. [1996]: *Forma y estructura en la música del siglo XX*, Madrid, Editorial Alpuerto.
- GÓMEZ AMAT, Carlos [1988]: *Historia de la música española, Tomo 5. Siglo XIX*, Madrid, Alianza Música.
- GRANDE, Félix [1995]: *Memoria del Flamenco*. Tercera edición, Barcelona, Galaxia Gutenberg.
- MANZANO ALONSO, Miguel [1993]: *Cancionero leonés*, León, Diputación Provincial.
- MARCO ARAGÓN, Tomás [1989]: *Historia de la música española, Tomo 6. Siglo XX*, Madrid, Alianza Música, p. 24.
- SOPENA, Federico [1988]: *Vida y obra de Falla*, Madrid, TURNER.



# CARMEN AMAYA Y ANDALUCÍA

Montse Madridejos

Carmen Amaya (Barcelona, 1918-Begur, Gerona, 1963), ha sido la bailaora más universal que ha dado el flamenco. Aunque desarrolló buena parte de su carrera artística fuera de España y muy alejada de tierras andaluzas, el epicentro cultural natural, siempre acabó teniendo contacto con artistas y eventos relacionados con Andalucía.

Se crió en Barcelona, en una de las miserables barracas que se hacinaban desordenadamente en la playa del Somorrostro, un espacio entre donde ahora está la playa Nova Icària y el Bogatell. Su padre, José Amaya, apodado «El Chino», fue guitarrista flamenco y su madre Micaela Amaya ocasionalmente bailaba zambras en la intimidad familiar. Ambos tenían orígenes familiares en Granada.

El matrimonio Amaya Amaya tuvo, que conozcamos, 7 hijos, por orden: Paco, Carmen, Antonia, Leonor, José, Antonio y María. Todos se dedicaron profesionalmente al flamenco, menos el pequeño José, del que se pierden las noticias en sus primeros años de vida. Paco fue guitarrista y Carmen, Antonia, Leonor, Antonio y María se dedicaron al baile y, esporádicamente, al cante, caso de Carmen y Leonor. La hermana de la madre, Juana Amaya, conocida como «La Faraona», fue, en cambio, muy conocida por su talento al baile.

Carmen despuntó maneras desde muy pequeña y recorría todas las noches los tablaos y tabernas del Barrio Chino barcelonés bailando en compañía de su padre y de su tía. Según sus propias palabras, debutó en el Teatro Español

del Paralelo en la compañía de cómicos de Josep Santpere y Josep Bergés. Probablemente, su primera actuación en un teatro fuera con la obra *La Campana de Gràcia o el Fill de la Marieta* (secuela de la tan coreada *La Marieta de l'ull viu*) estrenada el 7 de junio de 1924.

En 1929 comenzó su proyección internacional, formando parte del Trío Amaya junto a su tía Juana «La Faraona» y su prima María, siendo contratadas para actuar en París, en el espectáculo de la cupletista Raquel Meller titulado *París-Madrid*. Este espectáculo fue estrenado en abril de 1929 en el Music-Hall Palace. Aprovechando su estancia en París, el director de cine Benito Perojo también se fijó en el Trío Amaya para ambientar «a lo flamenco» unas secuencias de su película *La Bodega*.

A su vuelta a Barcelona, continuó actuando por todos los escenarios posibles, en el Bar del Manquet, en el Cangrejo Flamenco, en el Edén Concert, en el Teatro Circo Barcelonés, en el bar de Juanito «El Dorado» o en el famosísimo Villa Rosa, gestionado por la familia Borrull.

Si nos fijamos en los anuncios de los espectáculos donde empezó a trabajar Carmen Amaya en Barcelona, veremos enseguida una nutrida nómina de artistas andaluces que compartían cartel con ella y sus familiares (Carmen «la Huelvana», Lola «la Malagueña», «Niño Triana», Manuel Constantina<sup>1</sup>, «El Niño de Utrera», «Cojo de Málaga»<sup>2</sup>, Pepe Pinto, «El Carbonerillo», «La Niña de los Peines»<sup>3</sup>). Tuvo un especial contacto con Andalucía y artistas andaluces durante la celebración de la llamada

<sup>1</sup> Por ejemplo, en el espectáculo del 30-11-1926 en el Circo Barcelonés, anunciado en *La Vanguardia* del mismo día.

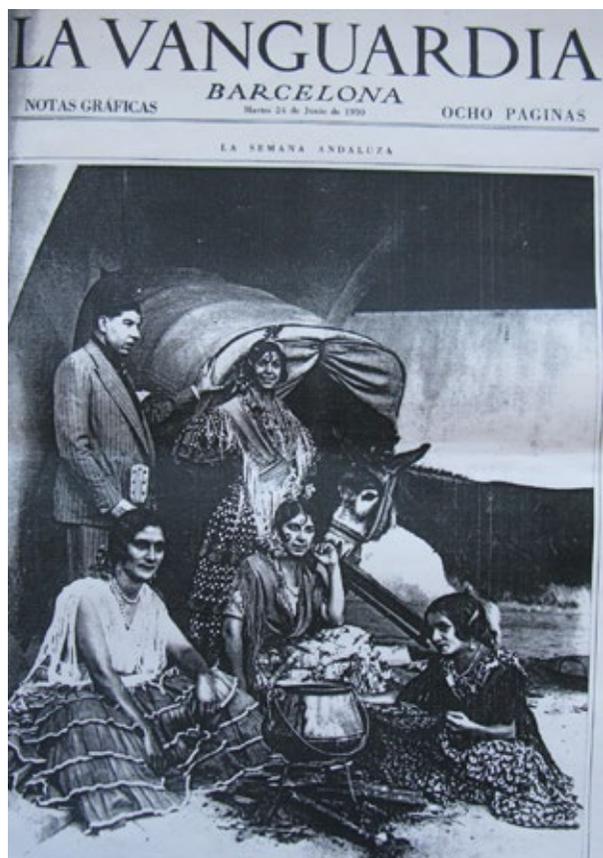
<sup>2</sup> *La Vanguardia*, 3-12-1931

<sup>3</sup> *La Vanguardia*, 16-12-1931.



«Semana Andaluza» de la Exposición de Barcelona en 1930. Como secuela de la Exposición Internacional que se inauguró el 19 de mayo de 1929, la Semana Andaluza de 1930, inaugurada el 15 de junio de ese mismo año, consistió en una sucesión de eventos durante más de una semana relacionados con el folclore andaluz, de entre los que destacaron un desfile de caballistas del Rocío por el Pueblo Español de Montjuïc, la Murga gaditana de Regadera, los Campanilleros de Bormujos, el cuadro del maestro Realito, bailes de sevillanas y zambras del Sacromonte.

Carmen Amaya apareció retratada junto a su tía y los integrantes de la zambra granadina de Manolo Amaya en un reportaje del 24 de junio de 1930 del periódico *La Vanguardia*.



*Carmen Amaya sentada a la derecha, su tía Juana «La Faraona», a la izquierda, en medio María «La Canastera». De pie, Manolo Amaya y María Cortés «La Jardín». La Vanguardia 24-6-1930*

También apareció fotografiada junto a la reconocida cantaora malagueña Aniya «la de Ronda»<sup>4</sup>.

Aun siendo una jovencísima bailaora de apenas 11-12 años, su talento ya se debía ver claro puesto que el consagrado cantaor sevillano Manuel Vallejo decidió contratarla en su *troupe*, con la que hizo gira por toda España y, especialmente por Andalucía, durante el verano de 1930. El 22 de julio de 1930 actuó en el Parque Recreativo de Córdoba<sup>5</sup>, el 15 de agosto en la Plaza de toros del Triunfo de Granada<sup>6</sup> y el 24 de agosto en el Teatro de San Francisco de Vejer de la Frontera. Es interesante fijarse en que en la *troupe* también iba de cantaor Juan Varea, que en esas fechas estaba afincado en Barcelona y era conocido como «El Catalán».

1931 fue el año en el que el periodista Sebastià Gasch, cronista de la noche barcelonesa y especialista en flamenco, descubrió y describió el arte de una pequeña gitanilla que embriajaba con sus bailes, en la revista *Mirador*:

*En la Taurina hay que tener suerte y acertar con el día. Ya que algunas noches, pocas, baila Carmencita. Es difícil encontrar la palabra exacta para comentar esta maravilla. Imagínense una gitanita de unos catorce años sentada encima del tablado. Carmencita se mantiene impassible y estatuaría, altiva y noble, con una nobleza racial indefinible, hermética, ausente de todo y de todos, sola con su inspiración, en una actitud figée para permitir al alma elevarse hacia regiones inaccesibles. De repente, un salto. Y la gitanita baila. Lo indescripible. Alma. Alma pura.*

A partir de 1933, sus actuaciones y éxitos se suceden, ya conocida como «La Capitana». Apareció brevemente en la película de José Buchs *Dos mujeres y un Don Juan* y compartió escenarios con las figuras más relevantes del flamenco de esa época: «La Niña de los Peines», Manuel Vallejo, Manuel Torres, José Cepero, los Borrull, Pastora Imperio, «Niño Ricardo», Montoya o «Sabicás», que se convertiría durante muchos años en su pareja artística a la guitarra. El despegue definitivo,

<sup>4</sup> *Mundo Gráfico*, 2-7-1930.

<sup>5</sup> *La Voz*, 22-7-1930.

<sup>6</sup> *El Defensor de Granada*, 14, 15 y 16-8-1930.

a nivel nacional, se produjo en 1935, año en el que el director José Luis Sáenz de Heredia la contrató como artista invitada en la película *La hija de Juan Simón* y Jerónimo Mihura hizo lo propio para el cortometraje *Don Viudo de Rodríguez*. Instalada con su familia en Madrid, actuó en multitud de salas, como el Teatro de la Zarzuela con Concha Piquer y Miguel de Molina y en otras localidades españolas, como Huesca, Sevilla<sup>7</sup>, San Sebastián o Valladolid. Su primer papel como protagonista en el cine se lo proporcionó Francisco Elías para *María de la O*, rodada en 1936, meses antes de dejar España. Parte de los exteriores de esta película se rodaron en Granada y Carmen Amaya volvió a tener contacto con los integrantes de las Zambras del Sacromonte con los que había coincidido en Barcelona durante la Exposición de 1930. Carmen baila en la película unas alegrías en el Sacromonte y le canta la granadina María «la Gazpacha». Como curiosidad, en *María de la O* el cantaor Antonio Mairena dobló en un cante la voz del protagonista Julio Peña.

En 1936, recién comenzada la Guerra Civil, Carmen Amaya y su *troupe* se encontraban de gira en Valladolid con el espectáculo de Luisita Esteso. De allí cruzaron la frontera hasta Portugal y, tras un breve espacio de tiempo en Lisboa, se embarcaron rumbo a Buenos Aires en el buque *Monte Pascoal*, haciendo escalas en Brasil y Uruguay.

Coincidiendo con la temporada veraniega (austral) en Buenos Aires, su compañía fue contratada para actuar en el Teatro Maravillas, estrenando espectáculo el 12 de diciembre de 1936. El éxito fue inmediato y apabullante: centenares de funciones ininterrumpidas, todo un año en cartel con el papel vendido y su fama creciendo como la espuma. En junio de 1937, decía de ella el periodista Edmundo Guibourg para el diario bonaerense *Crítica*:

*Cuatrocientas funciones consecutivas lleva ofrecidas en el Maravillas la bailarina gitana Carmen Amaya, sin que haya decaído el interés que despertó desde la velada de su presentación en ese escenario, donde su revelación puede decirse que fue una*

*sorpresa.[...] Desde los primeros días de la actuación de Carmen Amaya el público abarrotó la vieja sala inhóspita del Maravillas, pese a las inclemencias de la estación veraniega, mientras los demás teatros se veían desiertos o poco menos. Variantes en el programa y una nutrida troupe de varietés, coadyuvaron a que la asiduidad de los espectadores no decreciese una vez iniciada la temporada teatral del año, prolongándose hasta ahora lo extraordinario de los ingresos, sobre la base del prestigio adquirido por la bailarina.*

Junto a Carmen actuaron, en los primeros momentos, su padre José Amaya, «El Chino», su hermano Paco y «El Pelao», a la guitarra, Asunción Pastor de cancionista, y un nutrido grupo de artistas de variedades entre los que se encontraban los hermanos argentinos Marbel, mentalistas de la época, la pareja de excéntricos Hermanos Rubians o el cantaor «Chato de Valencia». Meses más adelante se unieron a la compañía Los Chavalillos Sevillanos (unos jovencitos Rosario y Antonio), Ramón Montoya y, finalmente, «Sabicas».

El éxito que cosechó en Argentina le permitió presentarse en otros países como Uruguay, México y Cuba. En 1939, rodó en La Habana a las órdenes de Jean Angelo el cortometraje *El Embrujo del Fandango*, en el que actuó con un traje de inspiración bolera de color verde que fue inmortalizado por Ruano Llopis en su famoso cuadro dedicado a «Carmen Amaya, prodigio del arte flamenco, con admiración y afecto», en junio de 1939, en México.

En la capital mexicana debutó en el Teatro Fábregas, en abril de 1939, y se mantuvo hasta agosto de ese mismo año, con incursiones en otras localidades como Guadalajara (actuó en el Teatro Tívoli el 24 de junio) o Torreón (en cuya plaza de toros actuó el 16 de julio). De enero a abril de 1940 actuó en la sala El Patio de México D.F. junto al bailarín Antonio Triana quien, según su mujer Rita de Triana, fue el intermediario entre Carmen y Sol Hurok, el mánager de estrellas norteamericano que la contrató para debutar en Nueva York. Sol Hurok gestionó en Estados Unidos la carrera de artistas de la talla de Vicente Escudero, «La Argentinista», Mstislav Rostropovich, Arthur

<sup>7</sup> El 11-12-1935 en el Teatro Llorens, según ABC de Sevilla del mismo día.



Rubinstein, Marian Anderson, Anna Pavlova, Isadora Duncan o Andrés Segovia. De estos años son los elogios del director de orquesta Arturo Toscanini declarando: «nunca en mi vida he visto una bailarina con tanto fuego y ritmo y con una personalidad tan maravillosa», o los de Leopold Stokowski: «¿qué diablo será el que lleva en el cuerpo?».

Carmen Amaya y su compañía llegaron a Estados Unidos el 9 de diciembre de 1940 y, de la mano de Hurok, debutaron en el *night-club* Beachcomber de Nueva York el 17 de enero de 1941. A partir de este momento empezó el periodo dorado en la trayectoria artística de Carmen Amaya. Los periodistas desbordaron su imaginación describiéndola como «el Vesubio humano», «la bomba de fuego», «el volcán humano» o «la tempestuosa bailarina». La influyente revista *LIFE* le dedicó un amplio reportaje con unas magníficas fotos de Gjon Mili, en marzo de 1941, que fueron expuestas en el Museo de Arte Moderno de Nueva York (MOMA). De la mano del propio Hurok participaron en el documental *Original Gypsy Dances* que le sirvió de carta de presentación al público neoyorquino. Grabó junto a su compañía las *Flamencan Songs and Dances I y II* para la discográfica Decca en junio de 1941. Por esas mismas fechas, se subió junto a su compañía a un avión, por primera vez, para ir a Washington y bailar para el presidente Roosevelt. Posteriormente, dejó el Beachcomber y debutó, a lo grande, en el Carnegie Hall de Nueva York junto a Antonio Triana en enero de 1942. Ese mismo año empezó su primera gira por los Estados Unidos, alcanzando Los Ángeles en marzo y siendo contratados en Hollywood para actuar en la película *Panama Hattie*, aunque finalmente no aparecieron en las copias comerciales. Entre junio y julio, actuó en el vodevil *Laugh, Town, Laugh* de Ed Wynn en el Teatro Alvin de Broadway.

En 1943, fue invitada para bailar, de nuevo delante de Roosevelt, pero esta vez en el Waldorf Astoria de Nueva York, en el *President's Birthday Ball*, la fiesta benéfica que se hacía cada cumpleaños del presidente para recaudar fondos en la lucha contra la poliomielitis. En este año, la prensa norteamericana se hizo eco de la valiosísima chaquetilla bolera con la que

actuaba en el cabaret La Conga de Nueva York. Una chaquetilla valorada en 100.000 dólares debido a las incrustaciones de piedras preciosas adquiridas por Carmen Amaya a lo largo de todos sus viajes. Aunque los diarios americanos nunca asociaron esta valiosa chaquetilla con Roosevelt, Carmen, a su vuelta a España, declaró que se la había regalado él, emocionado después de verla bailar.

Llegó a ser tan popular en la ciudad de los rascacielos, que los grandes almacenes más prestigiosos de la época, los Arnold Constable, organizaron un desfile de moda veraniega en que varios vestidos estaban inspirados en la figura de Carmen Amaya. Era conocida como la famosa bailarina gitana que cobraba 2.000 dólares a la semana. En ese mismo año estrenó su versión de *El Amor Brujo* ante 20.000 espectadores en el inmenso Hollywood Bowl de Los Ángeles. Continuó bailando por numerosas salas de concierto por todos los Estados Unidos (Detroit, Chicago, Seattle, Tacoma, Phoenix, Fresno, San Francisco, Portland, Pasadena, San Diego, Los Ángeles, Philadelphia, Saint Louis, Washington, etc.) y aprovechó de nuevo las estancias en Hollywood para grabar sus bailes en las películas *Knickerbocker Holiday* (1944), *Follow the Boys* (1944) y *See My Lawyer* (1945).

Seguía manteniendo sus buenos contactos con Argentina, donde volvió periódicamente a actuar en 1943, coincidiendo con Miguel de Molina en el Teatro Odeón de Rosario, y en 1945, donde actuó en el Teatro Avenida de Buenos Aires coincidiendo en noviembre con Pepe Marchena y Concha Piquer. En 1945 también estuvo una larga temporada en México, manteniéndose más de quince semanas consecutivas de éxito en la sala El Patio. En la capital mexicana la contrataron para actuar en la película *Los amores de un torero* (estrenada posteriormente en España con el nombre de *Pasión gitana*), junto al torero Cagancho. Además de en México y en Argentina, actuó puntualmente durante estos años en La Habana (Cuba), Río de Janeiro (Brasil), Montevideo (Uruguay) y Caracas (Venezuela).

En 1946, una crónica de un periódico norteamericano recogía una simpática entrevista a Carmen Amaya, mientras actuaba en



México. Fue entrevistada por Jeanne Francis Fetter, mujer de Rómulo Negrín, hijo de Juan Negrín (último presidente del Gobierno de la II República española), con motivo de su larga ausencia de España. Le preguntaron a Carmen:

—¿Se está planteando volver a España?

—No... tengo miedo... dijo Carmen Amaya.

—¿Miedo de Franco? Respondió Jeanne F. Fetter.

—No. Una gitana sola puede manejarse con Franco.

—Tengo miedo de los pavos...

—¿Qué pavos? Le preguntó J.F. Fetter.

—Los diez pavos. Contestó Carmen.

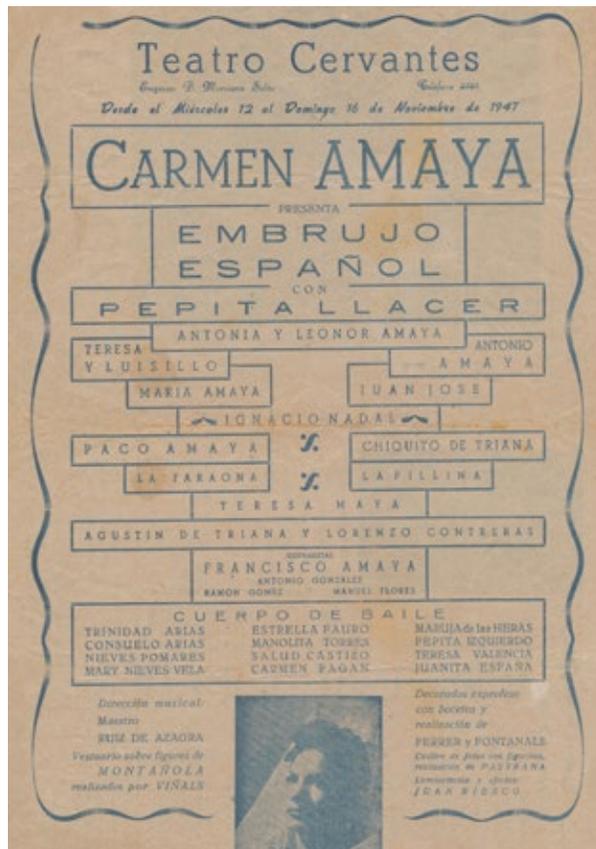
—Diez pavos es todo lo que pagan en España a una bailarina.

Finalmente, bien por la nostalgia, bien motivada por la muerte de su padre, acaecida en Buenos Aires en 1946, Carmen Amaya volvió a España en el verano de 1947.

Después de once años de ausencia, aterrizó en el aeropuerto de Barajas (Madrid) el 11 de agosto de 1947, proveniente de Montevideo, como una artista consagrada mundialmente. Ese año estrenó en septiembre su espectáculo *Embrujo Español* en el Teatro Madrid de Madrid y lo siguió representando en diferentes localidades españolas, como Barcelona, Valladolid, Zamora, Málaga o Sevilla, donde cosechó un gran éxito en el Teatro Cervantes, como muestran las crónicas:

*Anoche la sala de la calle Amor de Dios presentaba el aspecto de los grandes acontecimientos. Se agotaron las localidades y fuera del local quedó mucho público. Comenzó el espectáculo en un ambiente de expectación. Y cuando en el «Cuadro goyesco» ilustrado orquestalmente con motivos de Barbieri, apareció en escena la figura de Carmen Amaya, hubo de suspender los primeros pasos de baile. Porque el público, que la añoraba ha largos años le tributó una gran ovación que llevó validez de emoción al rostro de la artista gitana. [...] Carmen Amaya que se prodigó incansable en su trabajo, revelando una sorprendente fortaleza física, oyó calurosas ovaciones. Por eso, cuando en el número final «La Diligencia de Carmona» el público perma-*

*necia adherido a sus butacas, ella usó de la palabra en pintoresca peroración, diciendo: «Por mi mare, que no esperaba menos de ustedes». Y se renovaron las manifestaciones de entusiasmo»<sup>8</sup>.*



Carmen Amaya en el Teatro Cervantes de Málaga, 1947, AMM

De vuelta a Europa, se reintegró a su compañía su tía Juana Amaya, La Faraona, y empezaron a tomar protagonismo la pareja de baile formada por Teresa Viera Romero y Luis Pérez Dávila, conocidos artísticamente como Teresa y Luisillo. A partir de ahora, los espectáculos de Carmen Amaya se representaron en los mejores teatros de cada ciudad de cada país. En París actuó del 5 al 11 de mayo de 1948 en el prestigioso Teatro Champs Elysées y en julio actuó en el Prince's Theatre de Londres. Todo 1949 estuvo de gira por el resto de Europa. En su nueva gira por Argentina en 1950, llenó el Casino de Mar del Plata, el Teatro Astral de Buenos Aires y el Teatro La Comedia de Rosario, incorporándose al elenco el virtuoso

<sup>8</sup> ABC de Sevilla, 24-10-1947.





*Teatro Álvarez Quintero de Sevilla, 4 de abril de 1953, CJAA*

guitarrista Mario Escudero y el bailar Paco Laberinto.

En 1951, actuó en Biarritz, Madrid, Barcelona, Lisboa, Oporto y conoció, de la mano del Mario Escudero, al que sería su marido, el también guitarrista Juan Antonio Agüero. Se casaron el 19 de octubre en Barcelona, en la iglesia de Santa Mónica, al final de las Ramblas. Fue una ceremonia sencilla, fiel a su estilo, a primera hora de la mañana, con unos pocos amigos íntimos y familiares allegados. En Sevilla actuó el 31 de octubre y el 1 de noviembre de 1951 en el Teatro San Fernando, y volvió a actuar en 1953 en el Teatro Álvarez Quintero dentro de una gira por Andalucía en la que actuó también en Córdoba, Granada, Málaga, Jerez y Huelva, que tengamos noticias.

A partir de entonces y, probablemente influida por el carácter inquieto y viajero de Agüero, la compañía de Carmen Amaya desplegó su arte por todos los rincones del planeta. Es difícil seguirlos en sus innumerables viajes: España, Francia, Argelia, Inglaterra, Estados Unidos, Argentina, Chile,

Costa Rica, México, Venezuela, Cuba, Perú... Llegaron a México en 1955 y se reencontraron con «Sabicas», que volvió a formar parte de la compañía en las giras americanas. En esta ocasión, también se unieron al elenco la pareja de baile Pepita Ortega y Goyo Reyes.

Su vuelta a Nueva York, de nuevo en el Carnegie Hall, provocó la enaltecida crítica del experto en danza John Martin para *The New York Times*, el 1 de octubre de 1955, que decía así:

*Ciertamente, Carmen Amaya no ha perdido el tiempo durante este tiempo de ausencia de los escenarios de Nueva York. Nos dejó un torbellino gitano sin mucha forma ni disciplina, ha vuelto una artista.*

En estos años podemos encontrar numerosas instantáneas de ella con los actores y estrellas más conocidos de los Estados Unidos: Marlon Brando, Mary Astor, Wallace Beery, una joven Kim Novak, Tamara Toumanova, Katherine Dunham, Josephine Baker, Dana Andrews, etc.

En 1956 y 1957 grabó en Nueva York con «Sabicas» a la guitarra los álbumes *Queen of the gypsies* y *Flamenco!* ensalzados por la prensa y



acerca de los cuales, el pianista y compositor Friedrich Gulda confesó:

*Me gustaría encontrar los viejos discos de Carmen Amaya con Sabicas; los perdí en mi segundo divorcio. Se debería decir a las ex esposas: te lo dejo todo, menos los discos de Carmen Amaya.*

Volvió a actuar en diferentes películas como *Quand te tues-tu?* (del director francés Émile Couzinet, en 1953), *Dringue*, *Castrito* y *la lámpara de Aladino* (rodada en Argentina en 1954 a las órdenes de Luis José Moglia) y *Música en la noche* (del director Tito Davison, rodada en México en 1958).

En 1959, gracias a la intervención de su amigo y periodista Josep Maria Massip durante el gobierno del alcalde Porcioles, Barcelona le rindió un emotivo homenaje con la inauguración de una fuente con su nombre en el Paseo Marítimo el 17 de febrero. Ella, emocionada, y generosa como siempre con todos los suyos, trasladó a su compañía desde París a Barcelona para ofrecer un único recital benéfico en el Palau de la Música para construir el nuevo Hospital-Asilo de San Rafael. Al final del concierto, César González-Ruano le impuso la Medalla de Oro concedida por el Círculo de Bellas Artes de Madrid.

El 22 y 23 de septiembre de 1959 actuó en el Parque de María Luisa de Sevilla, dentro de los Festivales de España, donde volvió a cosechar buenas críticas de la prensa sevillana.

En una entrevista que le hicieron para el periódico *Diario de Sevilla* vuelve a ponerse de manifiesto el profundo respeto que siempre tuvo con su público y, especialmente, el público sevillano. Comentaba con gracia sobre el estreno de su espectáculo: «Tres noches llevo sin dormir. Miedo, mucho miedo tengo. Sevilla chanela lo suyo de esto y hay que echar el hígado esta noche en el Parque»<sup>9</sup>.

<sup>9</sup> «Carmen Amaya, siete años de ausencia y de recuerdo. La gran triunfadora del mundo entero siente miedo, mucho miedo, ante Sevilla», *Diario de Sevilla*, 22-9-1959.

<sup>10</sup> Al lopereño Benito Casado, alias «El Cholo», lo podemos apreciar acompañando a Carmen Amaya en la película *Música en la noche* de Tito Davison, rodada en México en 1958: <https://www.youtube.com/watch?v=BXrSjSia38>

<sup>11</sup> 30-4-1963, según su agenda personal.

<sup>12</sup> 2-5-1963, *ídem*.

<sup>13</sup> 3-5-1963.

Y demostrando una vez más la sencillez que la caracterizaba le confesaba cuáles eran sus ilusiones al periodista: «Una “chosita” en la Vega. Ahí cerca. Escuchar el cante de los gitanos y ver a un chiquillo levantar los brazos».

Una de las constantes que podemos apreciar en los espectáculos de Carmen Amaya durante toda su carrera fue contar con cantaores andaluces. Todos los cantaores que la acompañaron lo fueron: su cuñado «Chiquito de Triana» (Sevilla), «La Niña de Linares» (Jaén), Antonio Mairena (Sevilla), «Chato de Osuna» (Sevilla), Domingo Alvarado y Antonio el Chocolate de Jerez (Cádiz) o Benito Casado Bruna de Lopera<sup>10</sup> (Jaén).

Dentro de esta gira por diferentes ciudades andaluzas, actuó en la provincia de Jaén, concretamente en Andújar, el 17 de noviembre de 1959 en el Cine (Teatro) Avenida.

Ese mismo año volvió a hacer otra visita fugaz a Barcelona. Esta vez, en octubre, volvió a pasear por su Somorrostro natal, por calles llenas de barro, todavía entre barracas y miseria. Emocionada por las muestras de afecto, organizó un festival con toda su compañía en el Palacio Municipal de Deportes, el 30 de octubre, a beneficio del Somorrostro y en el que también actuaron desinteresadamente Concha Velasco, Mary Santpere, Mario Cabré y «Pastora Imperio», entre otros.

Durante sus últimos años de vida siguió actuando sin desmayo, de nuevo en Francia, Estados Unidos, México, Venezuela, Puerto Rico, Uruguay. En España, encadenó diversas giras por Jerez<sup>11</sup>, Sevilla<sup>12</sup>, Málaga<sup>13</sup>, Palma de Mallorca y la Costa Brava, donde finalmente compró una bonita masía, el Mas Pinc de Begur (Gerona) en la que poder descansar en los breves interludios de sus extenuantes giras mundiales.



En 1963, año en el que su enfermedad renal empezó a ser más patente, rodó en Barcelona la que sería su última película: *Los Tarantos* de Francisco Rovira Beleta. Carmen no la pudo ver estrenada en las salas comerciales, pero ha quedado como su gran testamento cinematográfico. Una actuación llena de emoción,

dramatismo y bailes inolvidables, como las bulerías entre las barracas o el taranto en el Bar Las Guapas.

Carmen quiso pasar sus últimos días en el Mas Pinc de Begur, donde murió consumida por una insuficiencia renal, el 19 de noviembre de 1963, a las nueve y cinco de la mañana.



*Carmen Amaya en Málaga, 1953, CJAA*

# LOS INTELLECTUALES Y LA INTERNACIONALIZACIÓN DE LO JONDO

SOBRE EL «CONCURSO DE CANTE JONDO» (GRANADA 1922)

José Antonio González Alcantud

Si el escritor Emilio Zola puso en primera línea de fuego a los intelectuales en el combate por la libertad, al elevar su voz denunciando el *affaire* Dreyfus, en virtud del cual se linchaba y condenaba a un justo, Jules Benda situó la ambigüedad política de la intelectualidad dispuesta sin idealismo alguno a venderse

al mejor postor, según las circunstancias. Sea como fuere, el protagonismo de los intelectuales, generalmente identificados con el cultivo de las artes, y más en particular de la literatura, fue total desde el Romanticismo hasta el fin de la Guerra Fría. Un ejemplo evidente es el que tuvieron en la génesis, impacto y consecuencias



El niño Caracol, Ramón Montoya y la zambra de La Gazpacha en el Concurso de Cante Jondo de 1922, ilustración de Seisdedos para el libro de Esther Crisol 1922, una mirada al pasado (2019)

del Primer «Concurso de Cante Jondo» (*Canto Primitivo Andaluz*), celebrado en Granada en los días 12 y 13 de junio de 1922.

Primero, contribuyendo con su aportación a la organización y éxito del festival de 1922, a mitificar el momento en el que el flamenco jondo adquiere respetabilidad al ser reconocido por la alta cultura. Segundo, problematizando la celebración de sus orígenes «primitivos», enfrentándolos a un flamenquismo degenerado cuyo *modus vivendi* sería la llamada «ópera flamenca». Nos detendremos con brevedad en la agria polémica habida en los prolegómenos del festival. Una parte de los intelectuales de la Granada se rebelaron contra la atmósfera este-reotipada previamente, sobre todo en el extranjero: el *gitanismo* «que se nutre del tipismo del Sacromonte, como también contra el flamenquismo». Entre los que se rebelaban estaba el principal impulsor del festival el músico gaditano Manuel de Falla, con los apoyos de los pintores catalanes Ignacio Zuloaga y Santiago Rusiñol, del poeta malagueño Salvador Rueda y sobre todo del joven vate granadino, entonces en sus inicios, Federico García Lorca. A destacar asimismo a Antonio Gallego Burín, que si bien fuera primero regionalista blasinfantiano y luego franquista, siempre destacó como un defensor de los gitanos, promoviendo una exposición de arte calé en 1948 en la Casa de los Tiros de Granada. El republicano Constantino Ruiz Carnero, ulterior víctima de la guerra civil, escribió en las páginas de *Renovación*, la revista regionalista creada por Gallego Burín, sobre la noción de «lo típico», identificado con lo genuinamente autóctono: «Lo típico hay que buscarlo en el romanticismo hondo de los jardines; en el esplendor natural de los cármenes; en el halo evocador de las viejas calles legendarias; en las callejas del Albayzín, de edificios silenciosos y tapias coronados».

De entre los antijondistas destacaremos a Francisco de Paula Valladar, historiador, crítico musical y director de la revista cultural de referencia *La Alhambra*, a Ángel Barrios, compositor e intérprete de música del género alhambrista, y al escritor catalán Eugenio Noel. Lo que estaba en juego en esta polémica era el sentido de lo «hondo/jondo» o «primitivo», y el sentido

igualmente de la españolidad, acuciada por las «españoladas», por regla general asociadas a una oscura alianza entre autóctonos y foráneos. De Francisco de Paula Valladar cabe destacar su amor al folclore y su espíritu regionalista, adobado con una firme oposición al gitanismo, relacionado con el flamenco que los gitanos ejecutaban. De Ángel Barrios, que siendo uno de los mayores representantes del «alhambrismo musical» consideraba que el flamenco cantado por los gitanos estaba musicalmente corrompido. En el terreno social cabe colegir que Lorca y Falla pertenecían a corrientes liberales, mientras que Valladar y Barrios eran de tendencia conservadora.

Federico García Lorca merece punto y aparte, ya que era un intelectual de amplio espectro, que comenzaba su andadura hacia un liderazgo sociocultural local apuntando a ambiciones nacionales. El gitano y lo jondo encontrarían tempranamente su sitio en él. En el ambiente primigenio de su pueblo natal, Fuente Vaqueros, en la Vega de Granada, había entrado en contacto en el círculo familiar con el flamenco, y en el social con el mundo gitano, siquiera de lejos, como señaló Claude Couffon, en base a informaciones que le proporcionó una amiga de juventud del poeta. De este criterio pro-jondo y pro-gitano participaba entusiastamente Manuel de Falla. Se conocieron en 1918, simpatizando de inmediato, pero es alrededor de 1921, cuando Federico inicia su trayecto «gitano», con motivo de la gran batalla del concurso de cante jondo del año siguiente. Todo ello basculará desde el *Poema del cante jondo*, publicado el mismo año 1921, hasta el *Romancero gitano*, dado a conocer siete años más tarde. Entre los episodios ensayísticos de Lorca relacionados con el particular hemos de subrayar las conferencias sobre la *Arquitectura del cante jondo*, realizada ante el Centro Artístico de Granada en 1922, y *Juego y teoría del duende*, expuesta en Buenos Aires y la Habana en 1928.

Entre los intelectuales que se pusieron del lado lorquiano-fallaiano en la polémica a favor de lo gitano-flamenco estuvieron entre otros el gaditano Hermenegildo Giner de los Ríos y el sevillano Manuel Chaves Nogales. El grupo catalán –Zuloaga, Rusiñol y Noel–, casi nos





Antonio López Sancho: Concurso de Cante Jondo de 1922 [1922: mixta / madera, 33'5 x 71'7 cm.]

atrevernos a afirmar que actuaban de palmeros en una polémica que en sus interioridades era esencialmente local, y que tuvo como arenas de confrontación el Centro Artístico y el Ayuntamiento de Granada.

Conforme avanzaba el Concurso, organizado por Manuel de Falla con el apoyo incondicional y entusiasta de la estrella ascendente de García Lorca, tuvo la oposición tanto del mencionado Valladar, desde la revista *La Alhambra*, como del diario local *La Opinión*, este último orientado por personajes sin relevancia pública. También fue criticada la iniciativa desde prestigiosos medios nacionales, como *El Sol* de Madrid. El principal periódico granadino, *El Defensor de Granada*, dirigido por Seco de Lucena, se mostró teóricamente favorable, pero cuando publicó el ensayo de Falla *La proposición del «cante jondo»* suprimió varias líneas en las que comparaba la Alhambra, que según el compositor habría sido imitada groseramente por el orientalismo en casinos, balnearios y exposiciones con el cante jondo, más auténtico que el alhambrismo de pacotilla, comparación que podía suscitar la ira de los notables granadinos. Entre los argumentos para defender la autenticidad y trascendencia de lo jondo, por parte de sus defensores, se trajeron a colación

la atracción e influjo que aquel había ejercido en compositores como Rimsky Korsakov y Glinka, rusos que a través del contacto con el alhambrismo musical se habían embebido de musicalidad local.

Lorca, en el fragor de la polémica, invocó el supremo valor de la música exotizante del parisino Claude Debussy que paradójicamente no había visitado Granada, pero que para componer sus piezas *Iberia* y *Atardecer en Puerta del Vino* con toda probabilidad se habría inspirado nada menos que en la zambra de la Exposición de 1900. Cuenta el propio Lorca que, además de los surrealistas y otros *snobs*, siempre prestos a las iluminaciones estéticas, uno de los visitantes asiduos de la zambra parisien fue Debussy que «se impregnó del viejo metal de nuestras melodías». Lo cierto es que el poeta se entusiasmaba con aquella coincidencia que sólo conocía de oídas, y que mitificaba extremadamente:

*En la exposición universal que se celebró en París en el año novecientos —escribió— donde brotaron por vez primera los ya deliciosos girasoles de cemento que suben por las fachadas y las libélulas azules, también deliciosas, de los modernistas, hubo en el pabellón de España un grupo de gitanos que cantaba el cante jondo con toda su pureza.*



Nada más lejos de la realidad esta apreciación de Lorca, que desconocía la miserable explotación que se hacía de lo andaluz, y del flamenco en el pabellón organizado por Francia *Andalousie dans le temps des maures* en la exposición de 1900.

El compromiso de Lorca con lo gitano-jondo crecía en la misma medida en que iba comprobando por sí mismo los obstáculos y críticas que los organizadores del Concurso encontraban para su materialización. Se quejó en elocuentes términos de la oposición soterrada que «los putrefactos» de la sociedad granadina, y en especial del Centro Artístico, les ofrecieron a los organizadores:

*Tanto Falla como yo recibimos ofensas y burlas por todas partes. Cuando el cartel cubista con dos guitarras y las siete espadas del dolor anunciando la fiesta apareció por las calles de Granada, hubo gentes que pusieron otros cartelitos que decían: «Escuelas, escuelas y escuelas».*

Justo en 1922, uno de los promotores de la sociedad *El Folklore andaluz*, Alejandro Guichot, pudo reflexionar retrospectivamente de los intentos de constituir el folclore como disciplina científica en Andalucía, fracaso ejemplificado por Antonio Machado y Álvarez, *Demófilo*. Este recolectó entre otras tradiciones



*Manuel de Falla y John Brande Trend*

orales, letras de cantes flamencos, en 1881; y en su compilación hacía alusión expresa al fondo popular y a la pureza de sentimientos expresados en el flamenco. Pero su proyecto terminaría con la incompreensión del vulgo y de los literatos. En Andalucía, el folclore nunca arraigó como una prolongación del casticismo, tal como ocurriera en Castilla. Significó, por el contrario, un pequeño movimiento de intelectuales avanzados que procuraban introducir los principios dialectológicos, evolucionistas, etc., siempre con un sentido que podríamos catalogar de progresista para su época –finales del siglo XIX. En absoluto el movimiento folclorista andaluz fue pasadista. Por esto recibió el rechazo de las élites conservadoras de la región, y fue poco comprendido por una población dividida dramáticamente entre unas élites castizas y un pueblo sojuzgado. Hasta el punto esto es cierto que el movimiento folclorista andaluz ha sido calificado de «herencia rechazada».

No podía ser insensible Lorca, no obstante, a otras críticas de más calado, las de sus amigos vanguardistas, que lo acusaban de haberse plegado a los intereses y cánones de la estética neocasticista. Así pues, inquieto por esta crítica, la conferencia que sobre la teoría del duende le sirvió para defender el proyecto en diferentes tiempos y lugares, en la Habana y Buenos Aires, la fue modificando, como si estuviese en el fondo insatisfecho de sus resultados. En la larga exégesis del concepto, Lorca separa el flamenquismo vulgar de lo «jondo», espacio y tiempo misteriosos donde se mezclaban la música de los moros granadinos conservada en el norte de África, el canto litúrgico católico, y sobre todo como vértice de todo lo gitano, como crisol de conjunto. Intentaba Lorca separarse de modo velado o sutil del casticismo más grosero, apostando el misterio de lo jondo.

Federico García Lorca, había trazado su territorio jondo y misterioso en estos términos: «El cante jondo es un canto teñido por el color misterioso de las primeras edades de la cultura; el cante flamenco es un canto relativamente moderno donde se nota la seguridad rítmica de la música construida». Es decir, lo jondo nos remite a una profundidad temporal que entronca con lo más profundo de las culturas,



Maurice Legendre

Egipto y la India. Y su marca es el misterio. La aspiración de los poetas que intuyen su profundidad es trascender lo local, si bien conocen de antemano la imposibilidad de lograrlo. Es el espacio de la dramaticidad generada por lo jondo. El médium será el duende, encarnación de lo misterioso, al que Lorca otorgará una función central, catártica a través de los misteriosos «sonidos negros», surgidos de gargantas atormentadas, más allá de la musicalidad convencional.

Manuel de Falla cuando termina el *Retablo de Maese Pedro*, en marzo de 1922, se implica en cuerpo y alma en la organización del festival granadino de cante jondo. En medio de la batalla entre partidarios y contrarios de lo jondo, en el que el asunto del folclore actuaba de telón de fondo, el escritor malagueño Salvador Rueda, que estaba llamado a hacer de promotor literario del Concurso, fue sustituido, a petición de Falla, por el pasional Federico. No podemos olvidar que muchos años antes Rueda había escrito sobre las zambras sacromontanas, quizás de una manera más contenida y distante que la que ahora exteriorizaba el joven poeta García Lorca.



Prosper Ricard

Los invitados extranjeros eran esenciales para otorgarle un aire cosmopolita a la vindicación de lo jondo, y evitar la polémica local y madrileña que venían lastrando el Festival desde su anuncio. Por eso se prestó una gran atención a los invitados. Las dos piezas fundamentales del movimiento internacionalizador del festival del 1922 fueron John B. Trend, inglés, y Maurice Legendre, francés. Ellos fueron piezas fundamentales en su difusión.

John Brande Trend, periodista del *The Times* y futuro primer catedrático de civilización hispana en Cambridge (a partir de 1933), había conocido a Falla en 1919, y según Molina Fajardo «era un excelente publicista». Participó entusiásticamente en la difusión del Festival, causa que hizo suya. A su vuelta del Festival granadino, el 26 de junio de 1922, le escribe a Falla una larga carta en la cual le informa de los artículos que han salido o deben salir en varios medios, entre ellos *Times*, *The Aetheneum* y *Musical Curier*, de N. York, y vuelve sobre lo que más le ha impresionado: «Lo que más me impresiona es la belleza de línea y la pureza de estilo del cante primitivo. El Concurso ha sido para mí una demostración y ejemplificación

# GRANADA

## CORPUS CHRISTI 1922



1<sup>ER</sup> CONCURSO DE  
"CANTE JONDO"  
(CANTO PRIMITIVO  
ANDALUZ)

Los Días 13 Y 14 De Junio

8500 PESETAS DE PREMIOS

Cartel de Manuel Ángeles Ortiz [1922: impresión litográfica con la colaboración de Hermenegildo Lanz a partir de una xilografía de M. A. O / papel, 126 x 89 cm]





1100. - RABAT. - La Casbah des Oudayas (vue en avion)

clarísima de la diferencia que existe entre el cante *jondo* y el flamenco o “flamenquizado”. Y añade dándole un sentido estético y académico a su razonamiento: «Yo creo que el Concurso, y sus trabajos para ello, sean un modelo de ese *sense of scholarship* que se estima tanto en mi país –un sentido que no es ni mera erudición (estilo alemán), ni mera estética (estilo francés); sino un sentimiento de valores estéticos basado en un conocimiento hondo de la materia».

Hacia de verdadero representante en el mundo británico de Manuel de Falla, como muestra su amplia correspondencia con el maestro, y de la puesta al día de los intereses de aquel. Tenía una visión muy «operística» de las noches alhambrenas, lo que en cierta forma tras las dos noches jondas desplegó en sus crónicas. Se expresaba años después, en 1929, elocuentemente:

*La atmósfera nocturna de la Alhambra es la atmósfera de la ópera. El hombre que se desplaza bajo los arcos con una linterna es un personaje que pertenece a innumerables óperas, y esto me hizo ver que para comprender la Alhambra como el señor*

*Falla, es necesario afrontarla con el mismo espíritu de aquel que va a un teatro de ópera.*

Y parte de esta atmósfera será la experiencia del flamenco en intimidad del encantamiento sereno y nada misterioso de un *carmen* granadino, experiencia real que lo marcó.

En cuanto a Maurice Legendre, éste estaba vinculado a la Casa de Velázquez, institución francesa ubicada en Madrid, fundada en los años veinte, de la que sería director de hecho en los años 31 a 33, y más adelante oficialmente a partir de 1940. Hemos de hacer notar que este escritor francés, con fama de etnógrafo, veía el canto «primitivo» andaluz amenazado por los nuevos aires del cosmopolitismo:

La danza, anostémolo, está amenazada, de iguales peligros que el canto, necesitaría un conservatorio de este nombre. El cosmopolitismo le ha hecho un gran daño también y los bailaores españoles demasiado complacientes con el público incompetente que los aplaude en España, o con el público a la vez incompetente y mediocre ante el que hacen ventajosas



tourneés en el extranjero, corren el riesgo de olvidar sus tradiciones.

Curioso que este, en el razonamiento que se haría igualmente en el Protectorado marroquí, por parte de los ideólogos del mismo, para proteger las artes indígenas de la «decadencia». Para los franceses, España y Marruecos en la práctica eran parte de un mismo problema.

Uno de los asistentes al Festival de 1922, fue precisamente el director de *Affaires Indigènes* del Protectorado francés en Marruecos, el etnógrafo Prosper Ricard. Había sido nombrado por el Residente General Hubert Lyautey, quien tenía el deseo de reformar la cultura popular del «viejo Marruecos», conservándola frente a los avatares de la modernidad. Para ello quería recuperar la genuinidad de las artesanías marroquíes y también de la música, tanto el género andalusí *alal*, como la música rural o *melhoun*. Sabemos que Ricard vino al Festival del 22, conocedor de la importancia que tenía «lo andalusí» para Lyautey en la conformación de su control del mundo marroquí desde el punto de vista discursivo. Seis años después Ricard emulará el Festival granadino, ya imitado previamente en el mundo flamenco con otros celebrados en Sevilla y Madrid, al promover un festival de música marroquí, con predilección por la andalusí, en la casba de los Oudayas, de Rabat. En 1928 se celebraron *Trois Journées de Musique marocaine* con motivo de Feria de Rabat y del congreso de altos estudios marroquíes. Con estos acontecimientos coincidió la inauguración de la emisora de Radio Maroc, que transmitió el evento. Las tres sesiones se planificaron para el jardín de la casba, si bien la segunda se trasladó al patio de la Residencia General de Francia. Ricard habla de unos tres mil espectadores, entre europeos e «indígenas». Pronunció allí, Ricard, palabras de congratulación sobre cómo se estaban protegiendo las artesanías y ahora se hacía lo mismo con la música autóctona para preservar su originalidad. En el festival de los Oudayas se alzó como triunfador el género *garnatí*, de orígenes granadinos, representado en aquella ocasión por el conjunto dirigido por Ben Ismail, de la escuela de Uchda, que junto con la de Tremecén, se consideraban legítimamente herederos del género.

Nos atrevemos a afirmar que en el período abierto entre el Festival granadino de 1922 en la Alhambra y el rabatí de 1928 en los Oudayas se afirmó la música «andaluza» de ambos lados del Mediterráneo, contribuyendo con ello a la conformación de un estilo y sentimiento hispano-islámico, de varias y complejas complicidades. A tener presente que en los albores del festival, en las sesiones previas del Centro Artístico ya el disco había tenido un gran protagonismo como medio de transmisión. En el caso del Festival granadino fue la casa *Odéon*, fundada en Berlín en 1903, pero muy arraigada en Francia, la que grabaría al menos con motivo del Festival a Manuel Torre y Diego Bermúdez «El Tenazas de Morón». Gracias a ello conservamos sus voces con el toque ancestral de los discos de pizarra, que celosamente guardaba Falla en su casa. Igualmente, la casa *Pathé*, también tenía una gran difusión y de hecho la discografía flamenca y norteafricana que poseía el líder andalucista Blas Infante era de esa casa.

Entre los proyectos avanzados también en Marruecos a partir del festival rabatí del 28 se encontraba realizar un museo de la música autóctona con una fonoteca, para cuya formación se contaba con el apoyo de la mencionada casa *Pathé* y del *Institut de Phonétique*, ambos de París. La casa *Pathé* había entregado un gramófono, el cual debería servir de una parte para la enseñanza y la vulgarización de ciertos fragmentos de música marroquí, y de otra parte para la notación en clave de solfeo de la música marroquí por los técnicos locales. Debemos recordar que las casas discográficas alemanas se habían adelantado notablemente a estos registros, extendiendo el uso del gramófono entre las elites ciudadanas de Marruecos desde principios de siglo XX.

Los españoles también en esto siguieron los pasos de los franceses, tanto en su concepción de la decadencia de la música autóctona, como en la necesidad de formar conservatorios de música «andaluza» que la protegiesen y renovasen. Gil Benumeya saludaba la política francesa en este dominio, sobre todo tras la apertura del conservatorio de Rabat en 1932. Para corregir esta supuesta decadencia se estableció una auténtica política de recuperación



de la música andalusí, creándose conservatorios específicos en la parte francesa, y algo más adelante el de Tetuán. Sus creadores tenían la siguiente opinión del estado de conservación de la música andalusí: «Estaba en plena decadencia. Sin transcripción musical, confiados el aprendizaje y la conservación al oído, era la tradición lo que mantenía el recuerdo de su esplendoroso pasado». Se imponían las ideas de «decadencia» y «degeneración».

En Andalucía, sin embargo, las escuelas que habían precedido al Festival del 22 en Granada, y que debían dar continuidad, según el proyecto de Falla, al Festival del 22, no tuvieron realidad alguna, al interferir el proyecto los conflictos internos en el Centro Artístico. Empero, además, la polémica no cesó con el fin del Concurso del 22: como rescoldo de aquella, en 1928, las bases del concurso municipal para el cartel de las fiestas del Corpus prohibiría expresamente la representación de tipos gitanos, con el fin de desprender a Granada de la pesada carga del gitanismo más exotista.

Preguntado el cantaor y antropólogo Manuel Lorente sobre quién fue el verdadero ganador del Festival —el grupo de intelectuales que agrupados en torno a Falla, ya famoso por sí mismo, lograron una amplísima proyección, incluso más gracias a la polémica, o los cantaores aficionados, difícilmente captados para el evento—, contesta sin dudar que los primeros. Aunque alguno de ellos, como Diego Bermúdez «El Tenazas», verdadera revelación del festival, cobró mil pesetas de premio, y grabó para discos *Odeón* en directo, y el favorito a alzarse en principio con el premio, el granadino Francisco Gálvez «Yerbagüena», tuvo unas modestas quinientas pesetas de premio, en realidad, como señala Molina Fajardo, «el verdadero ganador fue el Centro Artístico, pues recaudó con las entradas más de seis mil duros», o sea más de treinta mil pesetas. Por su parte, Manuel de Falla, dolido por la oposición al Festival, al que tuvo que dedicar demasiadas horas, cambió de estilo, abandonando su andalucismo primero, y orientado su producción hacia una música más identificada con lo nacional e internacional. García Lorca, sin

embargo, continuó explotando su vena gitana y jonda al menos hasta 1928.

Todo lo anterior, nos lleva a concluir que el Festival de cante primitivo andaluz o jondo fue un *tour de force* con la cultura local, que se debatía presa de diversos complejos, entre el españolismo y la españolidad, entre el sentimiento nacional y los excesos estereotípicos que se adjudicaban a los españoles, dentro de lo que entonces se llamaba «psicología de los pueblos». En ese medio, las redes internacionales previas, sobre todo las angloparlantes y francoparlantes, tramadas en la amistad, y quizás el interés mutuo, y los ecos del festival, como se vio en la repercusión marroquí, fueron esenciales, y pusieron a Granada en el ojo de huracán de la renovación del flamenco andaluz. A ello hay que añadir que el disco formaría un apartado esencial de la renovación, ya que la transmisión y gloria del flamenco en el ámbito local y en el internacional tendría que ver con lo que W. Benjamin llamó el triunfo de la «reproductibilidad técnica». El Festival del 1922 más que un hito de reconocimiento de lo jondo, constituyó una plataforma intelectual para problematizar la crisis del «cante primitivo andaluz». El eterno debate sobre la «pureza» o autenticidad del cante tuvo allí un hito de primer nivel, al que contribuyeron los hispanistas extranjeros y la naciente industria discográfica.



# PACO ZAMBRANO: «MUCHOS TIENEN CUALIDADES PERO NO TIENEN AFICIÓN»

María Isabel Rodríguez Palop

Francisco Zambrano (Fuente de Cantos, 1947), Paco, es al flamenco extremeño lo que Extremadura a la honestidad y el buen hacer. Indisolubles unos y otros, el que pusiera en el mapa a los ahora cantes autóctonos de esta tierra, los tangos y jaleos extremeños, presenta la obra definitiva del «Porrina de Badajoz»; participa en el Aula Flamenco puesta en marcha por primera vez en Extremadura, y se presta a esta entrevista con la misma diligencia del que asume, que uno en la vida, «está para algo», y a él le ha tocado salvaguardar este arte en una región flamenca por su historia, y su fertilidad en artistas de categoría. No solo de los que marcaron una época, sino de los que hoy por hoy recorren con la seguridad de las buenas facultades, el estudio y la buena afición, el difícil y a veces injusto camino del reconocimiento. Charlar con Paco Zambrano es un lujo para cualquier aficionado, y dejarlo plasmado en *Candil*, una buena oportunidad para quienes quieran, a través de su lectura, aprender un poco más de esta bendita tierra y de lo que es capaz de llegar a hacer. Un «candil» para el flamenco extremeño, ese es Paco Zambrano; y estas páginas, la justa forma de reconocérselo.

¿Cómo definirías el estado de salud del flamenco extremeño actualmente?

Yo diría que en lo artístico tiene una excelente salud, de ahí que tengamos artistas triunfando en la tres disciplinas del flamenco. Otra cosa es el flamenco organizado, donde tenemos todos los achaques propios del envejecimiento, porque los jóvenes no quieren involucrarse en la parte fea del flamenco que es la organizativa. Pero alguna luz empieza a verse, y ya hay en tres peñas importantes: Campanario, Quintana y Badajoz, presidentes jóvenes que además son cantaores. Por otra parte, instituciones como la

Diputación Provincial de Badajoz están apostando por el flamenco y ahora, en la parte académica a través de los Conservatorios y la Universidad. También la Junta de Extremadura está echando una mano y algunos Ayuntamientos. Han entendido aquel eslogan que acuñamos en los ochenta para concienciarlos: «El Flamenco también es cultura extremeña». En lo general yo resumiría diciendo que el flamenco extremeño está en la misma tónica que el flamenco en general: abundan cada vez más los artistas en serie y faltan aficionados.

Gracias a su trabajo, se consiguieron reconocer los cantes autóctonos extremeños. Los que antes, se presentaban como canasteros. ¿Cómo fue ese proceso?, ¿qué le hizo ponerse en esa ardua tarea?

Bueno, fue un proceso duro pero apasionante. Partimos de cero. Yo empecé en el flamenco muy joven de la mano de mi padre. Cuando me fui a Sevilla con 19 años, donde estuve casi 14 años ejerciendo como maestro nacional y como Profesor de Educación Física, allí estudié Medicina y me licencié al mismo tiempo en Medicina y en flamenco entre Sevilla y Lebrija, y tuve la suerte de intimar con artistas que empezaban, y hoy son primeras figuras. Volví a Badajoz al final de 1979 y aquí me doctoré en Medicina y Cirugía y también en flamenco con la Tesis de *Los Cantes Extremeños*. Parece irreal, pero está documentado, que en aquel tiempo en Extremadura no se supiera nada de los cantes extremeños y que nuestros artistas, que los hacían y que habían ya triunfado, eran unos desconocidos en su tierra, incluido el mismo «Porrina», que era la figura nacional y había muerto solo dos años antes.

Iniciamos la etapa que yo llamo *la peregrinación en el desierto*, porque eso era Extre-



madura en el Flamenco: un desierto con pequeños y contados oasis. En 1982, siete peñas, fundamos la Federación de Entidades Flamencas de Extremadura, de la que fui presidente, e iniciamos la labor de estudio, rescate y difusión del flamenco extremeño y nuestros artistas. A los cuatro años proyectamos un Concurso Nacional de Cantes Extremeños, después de hacer un Festival en 1984 en el que reunimos a todos los olvidados cantaores extremeños de la diáspora, que sabían hacerlos, con el compromiso que los interpretaran de la forma más ortodoxa y sus grabaciones, junto a las que teníamos de sus discografías, las repartimos entre las peñas y aficionados y las pusimos en disposición de los que quisieran participar en el Concurso que celebramos en 1986. Con los ganadores grabamos un álbum que fue el germen de cultivo de todo lo que hemos venido cosechando.

En 1987 presenté en Benalmádena la ponencia sobre «Los Cantes Extremeños» y me dijeron de todo. Lo más bonito que estaba loco –ya sabes que un ramito de locura es esencial para el flamenco–, pero, bueno, gracias a la intervención final del maestro «Fosforito» y Agustín Gómez y otros, me dieron la oportunidad para que el año siguiente pudiera presentar un «Estudio Comparativo de los Cantes Extremeños» y en el segundo intento tuvimos el éxito histórico, en Córdoba, de que reconocieran a Los Jaleos y a los Tangos de Badajoz, en el único foro nacional de debate que entonces existía, como autóctonos de Extremadura, junto con una serie de creaciones de cantaores extremeños. Desde entonces todo cambió, y con nuestros cantes homologados con denominación de origen, llegó el interés y su difusión y hoy, los conocen y los cantan prácticamente todos los artistas flamencos. Digamos que se cumplieron nuestras expectativas. Además en ese mismo año conseguimos llevar el flamenco al Teatro Romano de Mérida. Después de un Ciclo Homenaje Regional de reconocimiento, «Porrina» tuvo un monumento en Badajoz por «suscripción popular» con la ayuda del Ayuntamiento. En aquel tiempo comencé la labor didáctica en la radio, en la Cadena Ser, con el programa *Al compás del flamenco*, y después en la Cope, con la *Tertulia*

*Flamenca «Porrina de Badajoz»*. Actualmente continúo desde hace más de 10 años con el *Rincón del flamenco Extremeño*, dentro del programa *Entre palos y quejios* de Canal Extremadura Radio, lo que suponen ya más de 25 años en la radio extremeña hablando de nuestro flamenco. En 1990 en el Congreso de Badajoz, hicimos una especie de reválida de lo conseguido ofreciendo una amplia muestra práctica del flamenco extremeño con sus artistas más representativos. Allí estuvieron la fuentes vivas: «Porrina» (en el recuerdo), Cantero, Marelu, Ramón. Y «Camborio», «La Negra», «El Moro», Eugenio, «Peregrino»... Y «Kaíta», «El Madalena», Alejandro, «Los Vargas»... Fue una forma de decir y refrendar que en Badajoz también se canta con sello propio.

¿Qué repetiría y qué no, de todo ese proyecto?

Bueno, repetir es imposible, pero puestos a soñar, me hubiera gustado saber entonces al menos la mitad de lo que sé ahora y haberlo sumado a aquella osadía y decisión que tenía en 1987. La verdad es que los objetivos que trazamos se cumplieron al cien por cien y eso se da muy pocas veces, quizás porque sembramos en terreno virgen y bueno.

¿Se siente profeta en su tierra tras ese trabajo?, ¿se siente valorado?, ¿agradecido por parte de la afición?

Profeta no sé, lo cierto es que le he dedicado muchas horas y muchas noches al flamenco. Diría que es a lo que más tiempo he dedicado, de mi vida, a pesar de que trabajé durante 46 años. Desde que me jubilé, mi atención se centra en el flamenco y en mi nuevas luces que son mis nietos, por eso he podido ir vertiendo, en mis libros, la dedicación, a ratos, de tanto tiempo. Valorado por los artistas y la afición me he sentido siempre, y creo que cuento con su cariño por mi empeño y por la atención prestada a todos los que han demandado mi humilde apoyo. Yo en el flamenco nunca he tenido enemigos o al menos, no los reconozco. Sí, muchos amigos, viejos y jóvenes y esto pude comprobarlo al recibir el golpe más duro de mi vida, cuando mi mujer subió al reino de los cielos; en ese momento la familia, los amigos, el flamenco y los flamencos se volcaron conmigo,





Fotografía de Javier Pulpo

y me sirvieron de consuelo y de bálsamo espiritual para seguir adelante. Todos saben que en mi corazón tengo un rinconcito para cada uno de ellos y para los que se fueron, y yo también he podido comprobar que tengo un sitio en los suyos.

¿Qué queda del flamenco extremeño primigenio hoy por hoy?

Queda el sedimento familiar de la gitanería y los eslabones actuales de transmisión en ese triunvirato compuesto por «El Madalena», «La Kaita» y Alejandro Vega, que conservaron el aire popular y también el artístico de los creadores —«Porrina», Cantero, «La Marelu» y «El Portugués»— y sobre todo el aire popular tradicional y familiar. Queda el toque elaborado por Miguel Vargas con los sedimentos y rudimentos del punteado extremeño. Y también David Silva y «El Nene» y todos los tocaores jóvenes que los hacen. Y «El Peregrino», que sigue en estado puro, igual que jóvenes como Paulo Molina... El que quiera escuchar cantar por tangos y por jaleos sin artificios y en su estado natural, todavía puede venir a Badajoz que los encuentra.

¿Qué queda de «La Marelu», de su legado?

Queda su maravillosa voz y su forma de cantar por Jaleos y por Tangos; por ahí es una de las fuentes vivas recreadoras en la que puede beber todo el que quiera sonar por Badajoz, junto con Cantero y «El Portugués», ya que «Porrina» se nos fue. Queda su discografía, muy desordenada y a veces sin sentido. Marelu sabe cantar por todo y tiene grandes cualidades y mucho grabado, pero mezcla lo tradicional con lo comercial. Partiendo del terciopelo de su voz, ha sido una artista utilizada por la industria comercial. Es una pena, porque los que hemos tenido la suerte de poder escucharla

---

*El que quiera escuchar cantar por tangos y por jaleos sin artificios y en su estado natural, todavía puede venir a Badajoz que los encuentra*

---

en una fiesta de cabales, sabemos que es una cantaora que podía haber ocupado un sitio en los primeros puestos.

¿Cómo es posible que artistas de la talla de «El Peregrino» o «Kaíta» no quisieran jamás salir de Extremadura?

Los gitanos extremeños le tienen un gran apego a la tierra, les cuesta salir de ella y más someterse a una disciplina artística. A «Porrina» le pasó igual, le costó mucho dar el salto a Madrid. Tuvieron que coincidir varias circunstancias unas favorables y otras desfavorables, que cuento en su libro, para hacerse profesional. Después del triunfo, obró el milagro. Fue el primer gitano artista profesional de Extremadura. «Porrina» tenía una gran inteligencia natural, una gran personalidad y mucha seguridad en sí mismo. Eso no ocurre con «Peregrino» y «La Kaita», ambos tienen cualidades de sobra y han tenido oportunidades, pero no las han aprovechado porque no han tenido cabeza ni ambición. Además son felices aquí, viviendo a su manera. Tal y como lo cantaba «Porrina»: «El hombre despreocupao, / no es que no tenga sentío. / Es que vive a su manera, / y aunque viva equivocao, / es feliz hasta que muera».

¿Eso, quizás, ha posibilitado que se mantuviera su esencia?

No cabe la menor duda que las formas de vivir y de expresarse, se pierden en parte al cambiar de hábitat; la fonética y su acentuación marca las diferencias de los territorios. Pero creo que una vez que se tiene una forma de interpretar consolidada, aunque pierdas algo o se te pegue algo, tu sonido y tu forma siempre ya van a estar ahí. Una cosa es el flamenco familiar, de aficionados, y otra el artístico. Los artistas, si lo son, hacen y aportan su forma. Y esa forma con toda su esencia, aunque se enmascare, no hay quien la borre. Es como cuando rayas en el primer blanqueo de una pared y después se van sumando capas de cal periódicas. La raya no se ve, pero si rascas aparecerá porque es permanente. Recuerdo lo que me pasó y les pasó a nuestros artistas de Badajoz con Marelu que llevaba fuera desde hacía mucho tiempo y a raíz del Festival de 1984, intimamos y ya siempre que venía a Badajoz, porque entonces vivían todavía su madre y su primer hijo, a ese que tanto le cantó «con mi niño de la mano...», me llamaba porque le encantaba echar un ratito de fiesta entre buenos aficionados y porque además simpatizó mucho con mi mujer.

La primera vez, después de tomar unas copas, cuando regentaba la Peña «El Magdalena», llamé a «Kaita», Alejandro, David..., ninguno, salvo «El Peregrino» había escuchado cantar a Marelu en privado, creían que solo cantaba las canciones aflamencadas

---

*«Porrina» tenía una gran inteligencia natural, una gran personalidad y mucha seguridad en sí mismo*

---

que le compuso Paco Cepero. Empezamos y Marelu me decía –«que canten los niños que yo los escuche»– y estuvo unas dos horas escuchando sin cantar. Cuando cogió el aire, de pronto empezó a cantar por tangos y por jaleos y aquello fue mágico. Ya solo cantó «La Marelu». Todavía me resuenan el asombro y las

palabras de Alejandro: «tito yo creía que ésta no sabía cantar por lo nuestro, que solo hacia las canciones...». Ahí, en su memoria, continuaba la esencia que había mamado.

Pero es cierto que al margen de estos recreadores con sello propio, los de aquí, suenan y saben a terruño en estado puro, familiar y popular, de diamante sin pulir. Por eso aunque, por el tiempo que le dediqué, me fastidia que no haya triunfado como nos merecíamos, con la «Kaita» me conformo diciéndole: «Tú ya no te vayas a ninguna parte, ni aprendas más, porque lo tuyo es lo único que nos queda en estado salvaje y natural».

Los nuevos protagonistas de este flamenco, frente a los representantes de antaño, que aún están, ¿en qué han cambiado?

Hasta que no triunfó «Porrina» en 1952 no hubo artistas gitanos profesionales flamencos en Extremadura. Sí, payos, en el cante y en el toque, que están todos recogidos, con sus discografías, en mi libro *Artistas Flamencos Extremeños en tiempos de la grabaciones de 78 rpm*. Frente a ellos, los nuevos han ganado mucho en preparación y en formación. Tienen muchos más medios, que yo llamo artificiales, para aprender y ahí está el famoso *Youtube* en el que se encuentra todo o casi todo, pero en contrapartida, ya hay muy poco o nada de transmisión oral, salvo en contados lugares, y han perdido la bohemia que tenía el aficionado y el artista flamenco, sobre todo si era las dos cosas. Ahora tienen más prisa y menos respeto y generosidad con los aficionados y con la Peñas Flamencas. Muchos tienen cualidades pero no tienen afición. Yo le estoy haciendo ahora un libro al «Niño de Badajoz», que para nosotros tiene un gran componente sentimental, y lo titulo: *El último bohemio del Flamenco Extremeño*. Fue un cantaor que no adquirió el ranking de relumbrón ni de figura, pero que como tantos, de esa categoría, contribuyó a crear el flamenco y su historia. Ese flamenco está perdido o se está perdiendo. Ahora viene un artista joven a un Festival y después del esfuerzo que han hecho lo organizadores, cobran y salen corriendo poniendo mil excusas inventadas para no tomarse unas copas, en la sede, con esos aficionados que por el amor al arte han





*Fotografía de Javier Pulpo*

costeado sus honorarios. Eso ha cambiado y se nota mucho. Unido a que la mayoría de los jóvenes no quieren involucrarse en el flamenco organizado, hacen que la población de la peñas flamencas esté muy envejecida, con algunas excepciones.

«Perrete» ganador de XXII Festival de Córdoba, Esther Merino y Manuel Pajares Melón de Oro; Pedro Cintas ganó en Mairena y recientemente en Peñarroya y Miguel de Tena y Celia Romero Lámparas Mineras, ¿qué está pasando en el flamenco extremeño? ¿Cómo les definiría a ellos?

Creo que estamos recogiendo el fruto de aquellas semillas que sembramos en las últimas dos décadas del siglo XX, situándonos en el Territorio Flamenco con sonido propio. Por primera vez en la historia, con algunas excepciones, nuestros artistas han perdido el miedo

---

*Ahora viene un artista joven a un Festival y después del esfuerzo que han hecho lo organizadores, cobran y salen corriendo poniendo mil excusas inventadas para no tomarse unas copas, en la sede, con esos aficionados que por el amor al arte han costeado sus honorarios*

---

y el complejo a la hora de codearse con el resto de artistas de toda la geografía flamenca. En Extremadura siempre ha habido un potencial que está reflejado en su historia, entre los que hoy destacan todos esos que mencionas y unos cuantos más. Cada uno tiene sus características: Miguel de Tena es nuestro cantaor más conocido y representativo por sus registros y por su espectacularidad. Pedro Cintas es un gran cantor canónico y a pesar de su reconocimiento, le cuesta situarse ante el gran público como le ocurre también a Esther Merino. Está la sabiduría académica de Raquel Cantero. Pajares es un todo terreno con cabeza y afición y tienen gran proyección: Celia, muy estudiosa, que necesita romper el corsé familiar para hacerse artista y «El Perrete», con esa forma de cantar dulce, melódica, musical y con pellizco.

Tenemos toque con entidad propia gracias a Miguel Vargas y a su hijo Juan, y a un número uno ejecutando que es Javier Conde y a otros de acompañamiento de gran nivel: Francis Pinto, Juan Manuel Moreno, Joaquín Muñino y los más jóvenes. En el baile, ya podemos presumir no solo de Enrique «el Cojo», Ramírez, Eugenio y Peregrino, porque tenemos a un Jesús Ortega sonando por el mundo, a Manuela Sánchez, a Fuensanta, a Zaira Santos, y siguen llegando...

Hace poco se ha puesto en marcha el Aula Flamenco por parte de la Diputación de Badajoz y la Universidad de Extremadura, ¿cómo describiría la experiencia?

Muy positiva, creo que ha sido un paso importante y hay voluntad clara de querer



elevant al flamenco a los niveles superiores de enseñanza tanto en la Universidad como en los Conservatorios. Las experiencias que hay en otras autonomías y provincias hablan de excelentes resultados y creo que hay que seguir esa ruta.

**¿Cree que es el paso definitivo para conseguir la Cátedra de Flamencología en esta región?**

Los mimbres y requisitos para conseguirla los tenemos, pero hace falta un fuerte apoyo institucional y una financiación adecuada a la categoría del proyecto. Yo empecé a poner las bases cuando estuve en el Centro Extremeño del Flamenco, pero todo se quedó en el diseño por la falta de financiación. La crisis hizo el resto. Creo que ahora estamos en el momento de afrontar su creación sin prisas, pero sin pausas.

**Hace poco ha publicado la biografía definitiva de «Porrina de Badajoz», ¿qué ha descubierto de este artista tras este nuevo volumen?**

Digamos que he completado finalmente su vida y su obra y por eso estoy complacido y contento, porque aunque lo tenía muy estudiado, gracias a un amigo aficionado de Campanario, Paco Canela, he conseguido completar su discografía original en vinilo, cosa que me parecía imposible. También descubrimos dos cantes, los únicos que yo no tenía, unos tangos y unas bulerías con Paco Aguilera, que fue con el que grabó en 1953 y pensamos que eran de esa serie en Alhambra en 78 rpm. Después Paco descubrió que era de un disco colectivo de la casa Montilla de 1961. Esta fue una de las razones más importantes para su reedición, junto con la gran demanda que tenía el libro, desde su primera edición en 2007, en todo el mundo, propiciada por la agilidad de las redes sociales, porque «Porrina» fue un auténtico ídolo en América, aunque nunca cruzó el charco por el miedo que le tenía al barco y al avión, a pesar de salirle contratos millonarios, debido a su voz de caramelo, musical y melódica dada a conocer, allende de los mares, por la grabación que hizo en la RCA con Carlos Montoya, en 1958, en su primer LP, que tuvo numerosas reproducciones tanto en América como en España.

También me empujó la importancia capital que tiene «Porrina» para el flamenco extremeño, a partir de que lo dio a conocer cuando triunfó en Madrid en 1952, hasta el punto de poder decir que si esto no llega a ocurrir y no se hace profesional, hoy no hablaríamos de los cantes extremeños. Seguirían titulándolos canasteros, pese a que en Extremadura fueron muy pocos los gitanos extremeños canasteros. Aquí siempre fueron tratantes, esquiladores y en el área urbana, limpiabotas y vendedores de lotería, y ahora en los mercadillos..., de ahí que se requería que su obra estuviera en ese punto completo que le hace justicia.

**¿Cree que figuras como «Porrina de Badajoz» son repetibles?**

No quiero contradecirme, porque la mayoría de las veces al dedicar su libro suelo poner «para que disfrutes con las cosas y el arte de este personaje irreplicable que fue “Porrina”...», pero tengo la esperanza que al menos cada 50 años salga uno, aunque no sea el mismo, y también un Chacón, un Torres, una «Niña de los Peines», un Marchena, un Vallejo, un «Caracol», un Valderrama, un «Camarón», un Morente... —«y que mi amigo el maestro “Fosforito” nos dure mucho tiempo»— y también un Montoya, un Manolo de Badajoz, un «Sabicas», un Ricardo, un Sanlúcar y un Paco de Lucía y ya me paro, para no entrar en el baile con mayúsculas y sus excelencias.



# PASTORA Y SU INFLUENCIA EN EL CANTE

Manuel Martín Martín

**A**garrándome al principio aristotélico de que «no se puede conocer la realidad prescindiendo de su causa primaria», cada vez que abordamos a Pastora María Pavón Cruz, «La Niña de los Peines», me viene a la memoria el incontable número de mujeres artistas que, al menos hasta el ecuador del siglo pasado, vinieron al mundo en el entorno de una familia gitana y en un tiempo que nos remite a un contexto socio-cultural de dominación masculina, donde tradicionalmente el cante solía ser un asunto de hombres, de ahí que fuesen contadas las mujeres que, como intérpretes de un talento excepcional, lograron imponerse como profesionales frente a los hombres que las presionaban para que no cantaran, sobre todo públicamente, es decir, como artistas profesionales.

Por entonces, en las fiestas familiares se reservaba a la mujer la faceta del baile ejecutada de manera lacónica y secuencial, donde el lenguaje corporal se reconocía por su función estética en los estilos festeros principalmente y, sobre todo, merced a la femineidad de la bailaora. Es en esa faceta donde la mujer, por lo general, asume un puesto preponderante y destacado, de lo que se colige la división de la expresión flamenca en el seno de la familia gitana. Y suele ocurrir así hasta que surge el nombre de una mujer gitana que, por su excepcional ingenio, llegó a imponerse entre los cantaos. Me refiero a Pastora Pavón, «La Niña de los Peines» (1890-1969), la cantaora más completa de todos los tiempos, la voz de estaño fundido –como la definió Lorca–, que va a sentar definitivamente el papel de la mujer como figura del cante.

El legado inestimable de Pastora entre 1910 y 1950, fue determinante para abordar su



«La Niña de los Peines». Foto de Alan Lomax

influencia en el flamenco, ya que se constata la afirmación de la mujer como figura artística del cante, gesta que, como subrayan todos los analistas, se produce gracias a la conjunción de dos factores que no se habían reunido antes de principios del siglo XX: una cantaora de excelencia, por un lado, y, por otro, una amplia difusión del flamenco por los espacios y los medios de comunicación que acabó de sacar al flamenco de la estigmatización social hasta legitimar la condición artística de la mujer cantaora.

He aquí, pues, uno de los grandes valores de una mujer que contribuyó al avance de la sociedad y que favoreció decididamente a que todas las generaciones subsiguientes pudieran colocar sus sueños. Ahí radica la importancia menos subrayada a la hora de conmemorar una efemérides como la de su muerte. Porque llegado el aniversario del fallecimiento



de Pastora Pavón, «La Niña de los Peines», la memoria nos invita a recordar a quien, desde sus comienzos, pareció estar condenada a revolucionar la estética e innovar la técnica de un arte que otros –entre ellos Manuel Torre y don Antonio Chacón– habían llevado a una cima hasta entonces insuperable. 50 años se han cumplido ya, desde aquel 26 de noviembre ensombrecido por una cruel enajenación mental, pero su memoria aún vive en nosotros.

Podemos cerrar los ojos a la realidad, pero no a los recuerdos, porque la vida de los muertos perdura en la memoria de los vivos –como decía Cicerón–, sobre todo cuando nos abrazamos al postulado de que «hay una mujer al principio de todas las grandes cosas» –por decirlo ahora con Alphonse de Lamartine–, tal que nuestra Pastora María Pavón, que simboliza el triunfo de la mujer en un género donde, como en otros órdenes de la vida –históricamente y por razones sociales, que no por discriminación, como se dice en la actualidad de manera políticamente interesada–, el predominio ha correspondido al hombre.

Dicho esto, y muy en contra de la opinión de Oscar Wilde, el escritor británico de finales del siglo XIX que incluso llegó a dirigir una revista femenina, cuando escribió aquello de que no había ninguna mujer genial o que las mujeres eran un sexo decorativo que nunca tenían nada que decir, aunque lo dijeran deliciosamente, la presencia femenina en un género tan complejo como el Flamenco es, por el contrario, de una importancia trascendental, tanto en extensión como en contenidos.

Por lo pronto, hay que decir, aquí y ahora, que el término «flamenco» significó en sus orígenes, mujer cantaora y no hombre. Y lo detallo. Una gacetilla publicada en el sevillano diario *La Andalucía*, anuncia para el 29 de septiembre de 1860, día del santo de don Miguel Barrera, dueño del Salón de Oriente, «un baile por convite, al cual asistirán los principales cantadores, las más famosas guillaboras flamencas y las boleras más notables en bailes del país».

Es, por consiguiente, la primera vez que aparece la palabra «flamenca» en clara alusión a la expresión «cantaoras gitanas», por más



*Pastora. Foto de Antonio Esplugat. Arxiu Nacional de Catalunya*

que en junio de 1847 la prensa madrileña cita al célebre cantante del género gitano, Lázaro Quintana, que por cierto no era gitano.

En cualquier caso, poco después aparece concretamente un anuncio revelador de este nacimiento de la denominación de Flamenco. Fue la gacetilla del Salón de Oriente, un café cantante sevillano donde, con fecha 21 de abril de 1866, puede leerse: «Gran concierto de bailes del país con cantos y bailes flamencos, empezando a partir de entonces a sustituir el término flamenco al habitual de bailes del país y cantes andaluces».

En otro orden de cosas, cuando desde tiempo inmemorial se viene acusando a las mujeres de que han sido incapaces de abordar los estilos más complejos, aquellos que se cantan sin guitarra, hay que decir también que el primer martinete de la historia que obra en nuestra fonoteca lo graba a finales del siglo XIX una mujer: «La Gitana de Jerez».

Pero pese a estos datos, no podemos ocultar una realidad histórica: la mujer, más que



discriminada, ha sido poco comprendida en estos 200 años de vida flamenca, ya sea por las rígidas barreras que le ha impuesto la sociedad o por coacción en el seno familiar. También puede ser debido al aislamiento padecido en el ámbito de su ejercicio profesional, sobre todo por los hombres artistas, o por la cortedad de miras de los organizadores de espectáculos flamencos durante la segunda mitad del siglo XX, que no en los tiempos actuales, donde la exclusión del hombre es la única arma que tiene la ineptocracia política para sobresalir.

Sea como fuere, hay, en tal sentido, conceptos que se les han aplicado a las mujeres de manera hartamente confusa e interesada como, por ejemplo, los del honor, la honra y la vergüenza, términos a simple vista sinónimos pero que, como aprendimos de Manuel Barrios y por mor de un código de costumbres que está tardando en desterrarse, adquieren en la mujer una gradación distinta que en el hombre.

No obstante, un buen ejemplo de reparación lo encontramos en la simplicidad alusiva de esta metáfora agrícola:

*Yo me voy a volver loco  
porque una viña que tengo  
la está vendimiando otro.*

Claro que como el macho cabrío demanda que la mujer sea el sujetador del cerebro de los bestias, aquí van dos letras concluyentes de desagravios:

*Que la camita aonde duermo  
me la están haciendo polvo  
los que me ponen los cuernos.*

Y la otra:

*Mira si es consentío  
que no le estorban los cuernos  
ni pa quearse dormío.*

Es, como podemos constatar, «la única reparación sabrosa que la mujer puede encontrar en medio del desamparo machista», como decía el flamante escritor y amigo en el recuerdo Manuel Barrios. Pero recordemos, siguiendo el mismo hilo conductor, una de las mayores venganzas que sonaron en la historia del flamenco y que se la escuchamos a Génesis García: hacia 1870 (20 años antes del nacimiento de Pastora Pavón), llegó a Las Herre-

rias, en la provincia de Murcia, una mujer pequeñita, morena y muy guapa. Se llamaba Gabriela, y puso un ventorrillo en la calle de los Morenos. Esta mujer, que llegó a ser una de las cantaoras más importantes en los estilos levantinos, vestía de luto, y, al parecer, todos los sábados tomaba una diligencia y desaparecía para volver a su establecimiento el lunes.

Había explicaciones para todos los gustos: que si tenía un amante en Murcia, que si era una personalidad importante e, incluso otros, manifestaban, que se veía en la sierra con un hombre escapado de la justicia. Lo cierto es que mientras corrían estos rumores, Gabriela fue respetada. Pasó el tiempo y aquella mujer dejó de escaparse los fines de semana. Entonces, todos los del lugar empezaron a decir que era una mujer cualquiera. De Gabriela pasó a llamarse, pues, «La Gabriela». Mas sus parroquianos no se conformaron con manchar su nombre, sino que, además, miccionaban (se meaban) en los alrededores de su ventorrillo.

Y así, hasta que un día, Gabriela, la célebre cantaora, ya harta de tantas guarradas y de tanto ver mancillado su nombre, les cantó la siguiente taranta:

*El que se mee en esta esquina,  
se le rebaja el jornal,  
se le echa de la mina,  
y pa que no lo haga más,  
se le corta la minina.*

Sentados estos razonamientos, justo es manifestar, por el contrario, que, en la búsqueda de la creación estética, tanto hombres como mujeres han alumbrado desde el siglo XIX con el mismo candil para gloria del arte flamenco. Pero si entre unos y otros hubiese que elegir un solo nombre capaz de ensombrecer a cuantos fueron y son, ese sería el de «La Niña de los Peines», cuyos registros sonoros fueron declarados en 1999 Bien de Interés Cultural por la Junta de Andalucía, lo que ya da una idea de situarnos ante la cantaora más completa de todos los tiempos.

Y es que las grabaciones históricas de «La Niña de los Peines», realizadas en placas de pizarra de 78 revoluciones por minuto, comprenden más de 170 cantes y abarcan un periodo de 40 años (1910-1950), algo inferior



a su actividad artística, iniciada cuando a los ocho años firmó su primer contrato, cantes con los que podemos afirmar 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.

Verbigracia. Por bulerías sobresalió en el estilo corto de Jerez, así como en los estilos personales (*Vámonos andando*, *Mi novia me daba a mi* o *Mira usted la burra*) y los remates (*Ay Odóbone*, *Dice que tiene* y *Arbolo, arbolo*), siendo la primera que grabó los cantes de Antonia Pozo (*Yo sembré un tomillo* y *Gitana tana y tana*) y adelantándose 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 soldaíto?).

A los que anteceden añadimos otras variantes, así como un sinfín 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 que metió en son hasta un cante de arada de Castilla-León (*En lo alto del cerro de Palomares*).

Por alegrías es Pastora Pavón 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 que en su garganta adquirieron una singular carta de naturaleza (*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, con influjos notables de Manuel Torre pero aportando un mayor alcance melódico (*La Virgen iba caminando* 1910, *Una farruca en Galicia* 1912, *Una farruca en Galicia* 1913, *La Virgen iba caminando* 1913, *La Virgen iba caminando* 1914, *Una farruca en Galicia* 1915 y *La Virgen estaba lavando* 1917). 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, o cómo fue la primera voz que, en 1912, recogió la conocida hoy día como malagueña de «La Peñaranda» (*Ni quien se acuerde de mi*) y cómo, arrancando de las variantes de «La Trini» y con dejos melismáticos de don Antonio Chacón, creó su propio estilo (*Se han corrió los velos*), además de que grabó en diecinueve ocasiones por fandangos focalizando sus intenciones expresivas en Lucena, Huelva, Málaga y Granada.

En lo que hace a estilos mineros, hay que señalar que fue «La Niña de los Peines» la primera que graba el taranto, el año 1912 (*Dame veneno*), y aborda las cartageneras de don Antonio Chacón (*De noche y día*), «El Rojo el Alpargatero I» (*Acabara de una vez*) y Emilia Benito (*Corre y dile a La Gabriela*); las tarantas de «El Pajarito» (*Y hablé con la emperatriz*), «El Rojo el Alpargatero I» (*Que se mantiene a fuego vivo*) y «El Rojo el Alpargatero II» (*Llévame por caridad*), y la malagueña atarantá atribuida a Fernando «el de Triana» (*Eres hermosa*), alcanzando la cima con la petenera, tanto la que recogió de «Niño Medina» y Manuel 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 –nos negamos a llamarles cantes de ida y vuelta–, le fueron ajenos a «La Niña de los Peines», como el tango rumba (*Cuando veo los ojitos negros*) y la rumba caribeña (*Allá en la Siria hay una mora*), la vidalita de Manuel Escacena en aires de habanera (*Pobre mi madre querida*) y la guajira del propio Manuel Escacena (*En un potrerito entré*), además de la milonga de «Pepa de Oro» (*Oye china los lamentos*) y la colombiana del «Niño de Marchena» (*La bandera de mi patria*).

Mismamente, Pastora dio forma a la asturiana flamenca (*Cuando salí de Cbrales*), y a partir de 1949 siguió la estela de su marido, Pepe Pinto (1936), y Gracia de Triana (1947) para registrar la bambera en aires de Huelva (*Entre sábanas de Holanda*), despuntando también en cantes como la saeta, de la que dejó cinco cortes por seguriyas, o en la seguriya *strictu sensu*, en la que superó a todos grabando





«La Niña de los Peines». Foto de Alan Lomax

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 don Antonio Chacón, Manuel Torre y Tomás Pavón, sin menoscabo de recrear un estilo propio reconocido por todos los estudiosos (*Ya llegó la hora mare*) o de desempolvar para las generaciones subsiguientes el cante del «Tuerto de la Peña» (*De Sanlúcar al Palmar*).

El mismo rango hay que aplicarle a Pastora por soleá, de la que grabó 30 cortes, en los que constata un dominio espeluznante, 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 variantes 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 debemos las variantes de Antonio la Peña (*Tu no digas que me has dejao*), «Sordo la Luz» (*Me meto por los rincones*), «El Gloria» (*Vivo mártir de un deseo*)

o la que nosotros concedemos hoy día a Benito «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 quereles, Si quieres que te quiera* y *De color de cera mare*).

Esta es la obra sin cotejo de quien se nos apagó el 26 de noviembre de 1969, pero Pastora había nacido el 10 de febrero de 1890. Al respecto, es sabido de los lectores que para la identidad sevillana, el mes de febrero arranca con los rocieros quebrando el silencio de las arenas en la Candelaria. Seguirá por los caminos sin fronteras del domingo de Carnaval. Abrirá ventanas a la esperanza para la cosecha del próximo ciclo agrario, y se anunciará con un nuevo tiempo litúrgico, la Cuaresma, que empañará el pensamiento con la flor del naranjo. Pero en ese calendario, cada 10 de febrero florece un nombre de mujer que le roba el ruido a la madrugada de la Alameda de Hércules porque los duendes, que reclaman silencio para manifestarse, se rinden a su encanto.

Cada 10 de febrero esta Palas Atenea ofrece sus ojos más allá del radio que abarcan nuestras miradas. Como nunca fue dócil a las insinuaciones, y aun siendo tan vigorosa que igual se estremecía con el llanto de un niño que le abría las fauces a los hombres con la bravura de un león, echa su magia a volar por las alturas para comprobar que las mujeres viven de pie, que su tesón por una mayor participación y protagonismo en una sociedad más justa y solidaria, no era un sueño, sino un deber.

Cada 10 de febrero, Hércules y Julio César bajan del pedestal para homenajear a quien esculpió la estatua de la excelencia de nuestros vientos con el himno sonoro de los gitanos, que hoy son como las fuentes en superficie de la Alameda, que no calan, y hasta han olvidado cómo un solo acento de la gran matriarca bastaba para la igualdad de género, porque cuando se venía arriba sus labios afilados no besaban, cortaban la indefensión ante el machismo o la xenofobia.

También las musas se conjuran para invocar una universalidad que está más allá de nuestro propio pensamiento. Su espíritu es un Bien de Interés Cultural, una voz de oro y miel que vela por lo que la memoria calla, y si peina las ondas del sentimiento poético, no lo hace para alisar los rizos color de pureza, sino para atar con uno sólo de sus cabellos el gusto por la ramplonería. Pasa la madrugada de un 10 de febrero y hace frío, el mismo que aquel 1890 de su nacimiento, pero en su presencia hay hoy un rescoldo de olvidos que me quema las entrañas. Todos se acuerdan de su nombre, pero ya nadie la recuerda: Pastora del Cante Grande, «la Niña de los Peines». Y no hay mayor ingratitud que provocar tristezas a quien regaló el mejor remedio para nuestros males<sup>1</sup>.

Pero si la justicia es representada con una figura de mujer que lleva los ojos vendados, una balanza en una mano y una espada en la otra, quisiera para terminar estas líneas homenaje a Pastora María Pavón Cruz, «La Niña de los Peines», recordando a uno de los socios fundadores más ilustres de la sevillana y decana Peña Flamenca Torres Macarena, Manuel Centeno Fernández, el primer presidente que tuvo la Federación Provincial de Peñas Flamencas y el gran impulsor por cierto de la Bienal de Arte Flamenco, pero también el promotor de la ofrenda floral a Pastora el año 1969 a raíz de su inauguración en diciembre del año anterior, acto que por motivos que no hacen al caso se suspendió en 1982.

Seis años más tarde se recuperó tan edificante iniciativa, comprometiéndose la entidad del barrio sevillano de La Macarena –hasta la fecha al menos– a la celebración anual de este homenaje a quien fuera llamada la «Reina del Cante». Más tarde, volvió a quedar en olvido y hoy, ante el 50 aniversario de su muerte, pido prestado los versos que nuestro admirado don Rafael Belmonte expresó ante su busto en la Alameda de Hércules, justo en el acto inaugural de ese monumento a cuyos pies puso estos versos para la más grandiosa realidad consumada que la imaginación flamenca haya podido concebir, esa estatua que simboliza el joyero máspreciado de la escuela sevillana y que señala la cumbre femenina del flamenco:

*Voz gitana que se extingue  
por la tierra y por el mar,  
grito muy jondo de un duende  
que nació para cantar.*

*Voz de vino y voz de agua  
voz de menta y de canela,  
voz de yunque y de fragua  
voz de nieve y de candela.*

*Peine de plata y de limón  
peinando una cantaora,  
rama del tronco Pavón  
y que se llama Pastora.*

<sup>1</sup> Manuel Martín Martín: «La Azagaya. Pastora» en *El Mundo* 10 de febrero de 2015.



# MANOLO RÍOS: UNA INEFABLE PRESENCIA

Eugenio Cobo

A caso lo primero que me apetece decir es que era el cónsul de Jerez en Madrid, circunstancia que muchos saben. Se sentía un poco exiliado en el barrio de Moratalaz, a donde llegó en 1965. Había que buscarse la vida. Estuve varias veces con él en Jerez. Se notaba su transformación, se le iluminaba la cara, se rompían las nostalgias. Cuando nació su primer hijo, Teresa, todavía vivían en Jerez. Pero cuando nació Manolín, ya vivían en Madrid. ¿Qué hizo el matrimonio Ríos Sastre? Muy fácil: irse a Jerez para que Manolín fuera también jerezano. Es una seña de identidad.

Hablaba de su adolescencia en el campo, compartida por las tardes en los tabancos de Santiago con «Terremoto» y «Sordera» y tantos otros, antes de retirarse a descansar a su casa de Juan de Torres. Me decía que en esas reuniones jamás se dijo éste es payo y el otro gitano, no, todos eran amigos del mismo barrio. Aunque aplaudía entusiasmado todo buen flamenco, como no podía ser de otra manera, vibraba de forma especial con los artistas de su Jerez. Estuve en muchos espectáculos a su lado, y doy testimonio de ello.

Su obra, tanto en prosa como en verso, de creación o de estudio, está teñida, impregnada de ese jerezanismo. Su primer libro escrito en Madrid, *Dolor de sur* (1969), rezuma la querencia por la tierra. En el poema que da título al libro, escribe: «Tierra eres, la mía, dolorosa, / la que me legó cada bóveda y angostura, / la que me sostiene crecer y condolerme». Como el poema familiar «El abuelo» o la evocación de sus amigos de juventud «Carta desde una tarde de paz». Y no digamos ya el siguiente poemario, publicado el mismo año, *Amores con la tierra*. Y hay que recordar necesariamente la gran obra de poesía flamenca,

seguramente la mejor después de la de Manuel Machado: *Razón, vigilia y elegía de Manuel Torre* (1978).

En junio de 1993 coordiné en el Colegio Mayor Universitario Isabel de España, de Madrid, un ciclo-homenaje que se hizo a Manolo, con el título de «La poesía andaluza de Manuel Ríos Ruiz». Dos años después, las intervenciones, seguidas de una extensa antología poética del homenajeado, se recogieron en un volumen por Taller El Búcaro, agencia literaria creada por el propio Manolo. Para completar, le hice una entrevista. Manolo habla de su Jerez:

«Aparte de que siempre nos vence la nostalgia y de que es imposible vivir sin recordar, las razones de mi dedicación a glosar mi lugar natalicio, su ámbito y su gente –incluso escribo diariamente una sección («Catavino de papel») en *Diario de Jerez*–, son de índole anímica, claro. Pero tengo no sé si la facultad onírica y a la vez proverbial de vivir en Madrid sin dejar de estar en Jerez. Se trata de una especie de convicción o mentalización que asumí profundamente. Es un sentido, más que un sentimiento, que no he perdido nunca, ni siquiera estando en Nueva York o en Bruselas. Decía Carlyle que en todas las cosas hay un sentido inagotable, puede que mi jerezanía responda a esa idea filosófica. Y no hay que olvidar que el sentido, cuando es así de cierto, responde a un instinto más que a la lógica aparente de una situación. Lo cierto es que cuando estoy en Jerez, que son muchísimos días en el año, no tengo la impresión de estar de visita o de vacaciones, sino que voy por la calle con el mismo talante y sensación de siempre, saludando a los amigos y como si el día anterior también hubiéramos estado juntos.





Manuel Ríos Ruiz

Además, creo que a ellos les ocurre lo mismo al verme, me dicen: hola quillo... Lo que pasa es que me encuentro a tantos que hago más "parás" que el paso del "Prendi" por la calle Ancha».

En sus libros de prosa, sus grandes pasiones jerezanas: el flamenco, los toros, la Semana Santa. Como es poco conocido, diré que la Caja de Ahorros de Jerez publicó en 1982 su fascículo sobre la Semana Santa jerezana. Como toda la gente de Santiago, sentía devoción por El Prendimiento, «El Prendi», imagen que se procesiona el Miércoles Santo.

En 1985 Cinterco le publicó *Presagio y gloria del aire*, que fue el Pregón de la Semana Santa de Jerez de ese año. También pronunció el Pregón de la Feria del Caballo de Jerez en 1980, publicado al año siguiente por la Caja de Ahorros de Jerez. Y *Callejero lírico jerezano* (1982), también editado por la Caja de Ahorros de Jerez. Si hubiera seguido viviendo en Jerez, seguramente el Ayuntamiento le habría nombrado Cronista de la Villa. Pero lo era, lo era de todos modos, desde su puesto de cónsul de Jerez en Madrid. El jerezanismo era su forma de ser, su perso-

nalidad. Ya mayor, realizó uno de sus sueños: volver a tener casa en Jerez.

Trabajador infatigable, seguramente se organizaba bien el tiempo, porque le cundía increíblemente. Y cuando se jubiló (su última etapa laboral transcurrió en el Círculo de Bellas Artes), siguió al mismo ritmo. Un día me confesó: «Desde que me he jubilado, trabajo más que antes». Le llamaban de muchas partes y él no quería o no sabía decir que no: siempre a disposición de los demás, a colaborar en lo que se terciara.

Estaba orgulloso de todos los trabajos que había hecho en la vida. De chavea, en la besana, en donde coincidía con la familia «Sordera». De su época de cartero, recordaba: «Cuando yo trabajaba en Correos, ninguna carta dejaba de llegar a su destino, aunque tuviera la dirección mal puesta». O cuando yo veía algún dibujo suyo: «He sido dibujante publicitario, ¿sabes?». Esto, el dibujo y la pintura, fue otro de sus muchos gozos. Y escribió para la colección «Artistas Españoles Contemporáneos», del Ministerio de Educación, ensayos sobre *Juan Gutiérrez Montiel* y *Francisco Hernández*. Gutiérrez Montiel fue un amigo entrañable:

«A Juan Gutiérrez Montiel lo conocemos desde siempre en la amistad del alma. Nacimos en el mismo barrio, crecimos soñando estéticas, vislumbrando odiseas, en un ámbito de milenios asumidos, en el corazón de un pueblo famoso, en sus callejas populares y flamencas, en la época difícil de la posguerra». Ya que hablamos de Juan Gutiérrez Montiel, recordar que con él, Juan de la Plata, Manolo Pérez Celdrán y Sebastián Moya, funda en 1955 el grupo cultural Atalaya, que funciona en el Centro Cultural Jerezano. Será la base para la constitución en 1958 de la Cátedra de Flamencología.

Como escritor, y especialmente como poeta, le consagró todos sus afanes al idioma. Su lenguaje era deslumbrante, con una palabra auroral que bautizaba el mundo con un toque de contenido énfasis. Su demasía en la expresión, por lo demás, era consecuencia de su vitalidad, de su frenesí de gozar la existencia. La musicalidad de su verso es un canto a la vida. En la entrevista citada, me explica:



«Creo que una de las funciones de la poesía, y muy junta a la función social, es darle el mayor esplendor posible al idioma. Sí, la palabra poética debe ser al menos dos cosas a la par: vehículo de escándalo hermoso –ese milagro que tú ves en mis poemas– y piedra de amolar invenciones del hombre. Pero todo ello yendo de lo íntimo a lo comunitario. En mi caso, un ejemplo fehaciente de ello me parece que está, o al menos está intentado, en el poema a Manuel Torre. Y de otra manera, pero desde las mismas premisas artísticas, abordé este propósito en el libro *Una inefable presencia*. Hay que tener en cuenta y muy presente que el poeta debe incendiar a su voz y arriesgar en las definiciones y en los conceptos. Por cierto, quiero aprovechar esta entrevista para hacer constar que mi lenguaje poético es nato. Lo respiré entre los míos, en el campo y en mi barrio. Sus vocablos no son otros sino los que están bastante aburridos en el Diccionario de la Real, más algún que otro localismo legítimo y alguna que otra palabra que estimo preciso crear, de vez en cuando, para dibujar un color, un sentimiento, un sonido o una virguería del pensamiento. Lo que pasa es que el lenguaje coloquial de las grandes ciudades y el que se emplea en los medios de comunicación son cada vez más paupérrimos y a veces a base de términos equivocados, incluso equívocos. Estamos asistiendo a la disolución de una riqueza lingüística más que maravillosa. Lo que hago con esas palabras, ahora tan desoídas, es darle sentido y lugar correspondiente en el discurso poético, enaltecerlas, con la entonación, a la vez que ellas magnifican el poema. Lo que sí quiero igualmente dejar puntualizado es que ese lenguaje, en el momento de escribir, me aparece espontáneo y que rara vez reescribo o corrijo lo que no sé cuándo, ni cómo, dejo en el papel».

En la siguiente contestación, Manolo resalta la condición autobiográfica de su poesía: «La poesía es conciencia, pero conciencia decantada. Un énfasis éste que presiento he puesto continuamente en mis poemas. Y lo decantado no evoluciona, sencillamente crece. Ésa es la razón de la poesía en mi caso concreto. Luego, o antes, o en el quid, tiene un trasfondo social desde la premisa de lo vivido, no de las elucubraciones al uso y al abuso de tanto seudopoeta

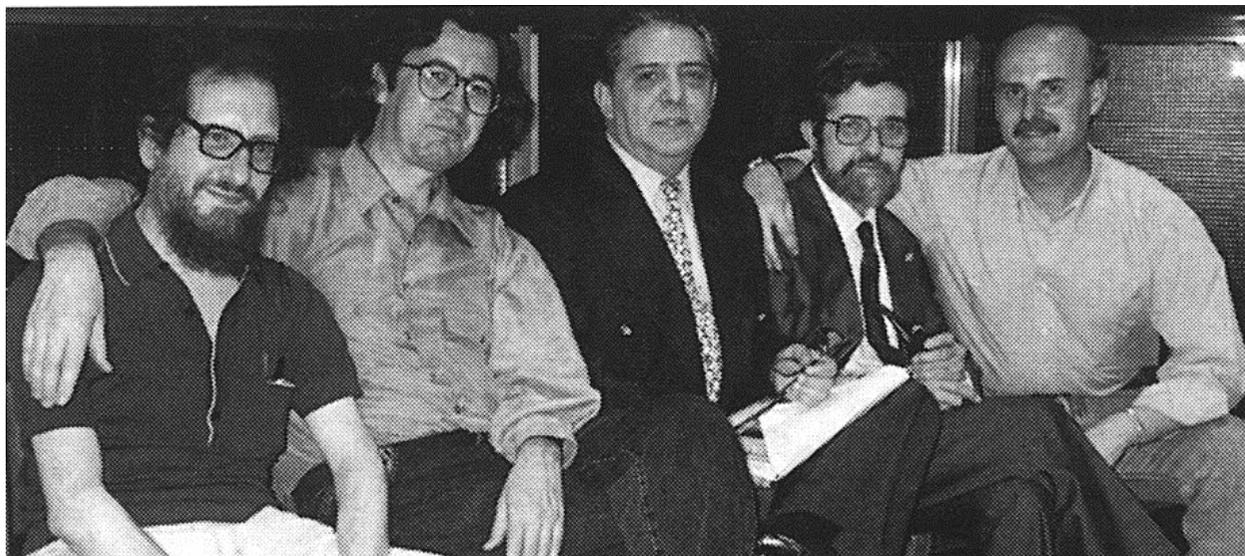
de la época. No obstante, de lo único que estoy completamente seguro de mi poesía, es de que es sumamente autobiográfica en la mayoría de sus versos y también profundamente enraizada en mi tierra, en mi casta de campesinos y artesanos, en lo que he dado en llamar “la bizzarria de los pobres”, de mi gente, a la que intento reivindicar. De modo que, afinando, afinando, se diría que soy un flamenco de Jerez que canta por el estilo de su casa. Esto que parece una simpleza tiene mucho teleguendengue y mucho titirimundi que dilucidar. Lo del color en mi poesía, con ser importante, ¿por qué no?, es uno de sus matices y no su única definición. Pero en fin, allá cada quien con su vista y su teoría. Para el juicio final queda todavía un largo trecho, dado lo despacio que ara el tiempo en todos los barbechos del arte».

Característica fundamental de la personalidad y, como consecuencia, de la obra de Manolo es su sentido místico de la naturaleza, que desemboca en su percepción de la divinidad. En buena parte de sus libros están presentes las flores, las plantas, los animales, en un plano de fraternidad, como lo hacía Francisco de Asís. Construía preciosas églogas, muchos años antes sentidas que escritas. Creo incluso que en su adolescencia soñaba poder expresar y transmitir algún día la emoción que le palpitaba contemplando la naturaleza.

El sentido de la divinidad es la razón de ser de su obra *Una inefable presencia*. El verso es una forma perfecta de acercarse a Dios, de sorprender lo inaprensible. Aunque no tan explícito, el encuentro con Dios está presente en toda la trayectoria literaria de Manolo. Algunos pensarían de este largo poema unitario que es irreverente. El poeta, crítico y además sacerdote Rafael Alfaro piensa de forma muy diferente: «*Una inefable presencia* es uno de los más bellos libros de poesía mística escritos en nuestro siglo. Diríase que el poeta ha entrado en la unción del alma con el Amado, en un encuentro sublime de experiencia mística. La poesía y la mística se funden y confunden deliciosamente».

En su libro inicial, *La búsqueda* (1963), dejó escrito en su poema «Mi nocturno»: «Tengo a Dios. / Dios que digo y me creo. / Dios del





Eugenio Cobo, Fernando Beltrán, Manuel Ríos Ruiz, Rafael Montesino y Miguel Galanes

anochece, / amigo de grillos / y recuerdos. / Por eso digo / que tengo a Dios / y lo prometo».

Su esfuerzo cabal por transmitir el asombro que destila al contemplar la creación, bailando el misterio entre las arterias de una siempre lozana esperanza, abrazándose al milagro como forma de transcendencia y estremecimiento que conforta el estar en la tierra, ha hecho de Manolo abanderado y muñidor del decir más sacrosanto y rotundo, soñador de entelequias y, al mismo tiempo, escudriñador de las más profundas entretelas del sentimiento humano. Por su herencia, era dueño de una sabiduría ancestral, que acrisola la palabra decantándose en una llama inextinguible. La sapiencia de muchas generaciones de jerezanos.

Aunque alguna vez prescindía voluntariamente de su habitual brillantez de estilo para hacer una reflexión sobre el sentido de la vida y de cuál es el camino del hombre, como es el caso de su obra *Piedra de amolar*. También es un balance de lo que ha visto, de lo que ha vivido hasta entonces.

En 1973 me introduje en el mundo de la literatura y en el mundo del flamenco de la mano del gran Fernando Quiñones, que, por cierto, es quien había traído a Madrid a la familia Ríos. Los Ríos le pagaron siempre con su amor devoto a Fernando los favores recibidos. Por Fernando conocí a Félix Grande y, casi al mismo tiempo, a Pepe Blas Vega y Manolo Ríos. A lo largo de la vida han estado a

mi lado tendiéndome todas las manos posibles Manolo y Pepe. Si algo puedo ser yo, en parte se lo debo a ellos dos. Al poco de conocerlo, Manolo me invitó a escribir en *La Estafeta Literaria*, de la que era secretario de redacción. Maravillosos ratos vespertinos disfruté en el local de la Gran Vía. Muchas tardes, siempre que el trabajo no apremiara, la redacción se convertía en una tertulia literaria, como había sucedido en mucha prensa de principio de siglo, y aún del final del XIX. Ramón Solís, el director, novelista que habría que recuperar, y su equipo: Juan Emilio Aragonés, Eladio Cabañero, Paco Toledano, la secretaria, Meli, hija de Luis López Anglada, y como estrella fulgurante que enamoraba a todos los que por allí pasaban, Manuel Ríos Ruiz, dueño de gracejo no buscado, mago sin pretenderlo, su conversación te transportaba a la más alta esfera.

Fallecido Ramón Solís, desgraciadamente bastante joven, cambió el formato y pasó a llamarse *Nueva Estafeta*, con la dirección del maestro Luis Rosales. A Ramón le dedicó el ensayo que publicó Epesa en 1974, en la colección «Grandes Escritores Contemporáneos». Con Ramón, crea en 1973 la editorial Dante, que se inaugura con *Temas flamencos*, de José Blas Vega. El número 3 de la colección es *Los desamparos* (1975), conjunto de diez relatos de Manolo. Obra dedicada a la familia Quiñones, con la que estaba tan vinculado.



Muchos años después, ya en 2002, publicó *Mis crímenes y suicidios predilectos y otros quebrantos*, segundo y último libro de relatos, que da a la luz VIMASA, es decir, Vicente Martín Sabugo, compañero suyo en el Círculo de Bellas Artes. Lástima que por ser edición no venal, se difundiera escasamente.

Y también publicó teatro, merced al galardón «Rojas Zorrilla» en 1981. Quizás él mismo no se lo acababa de creer, puesto que en la dedicatoria autógrafa que me escribe Manolo en su *Alameda de Pipiritaña*, leo: «A Eugenio, mi amigo entrañable, con el abrazo antiteatral de Manolo». Vaya, vaya, antiteatral y gana un premio de teatro.

Después creó, ya por su cuenta, otras revistas literarias y flamencas; en todas ellas tuve un sitio, era como el escudero de Manolo Ríos. También Pepe y Manolo me hicieron corrector del *Diccionario Enciclopédico Ilustrado del Flamenco*, con la anuencia, por supuesto, del director de Cinterco, el también jerezano Juan Pedro Aladro. Me auparon a cursos, congresos, conferencias, y sé que fue Manolo el que se empeñó en que fuera yo miembro de la Cátedra de Flamencología. Para remate, me pidió que yo redactara su biografía para el *Diccionario Biográfico*, de la Real Academia de la Historia.

Potenció la carrera de muchos artistas: «Agujetas de Jerez», María Vargas, Fernando Gálvez, «Romerito», Morente, «La Paquera», «El Guapo»..., como productor de CBS o en ciclos flamencos del Club Urbis, del Ateneo de Madrid u otros centros culturales. En el mundo literario, principalmente desde su trabajo en *La Estafeta Literaria*, promovió a los jóvenes, a los escritores aún inéditos.

La vida es difícil, a veces muy difícil, pero hay que procurar convertirla en una sonrisa. Desprendía amor todo lo que hacía Manolo, porque era lo que correspondía a su forma de ver la vida. Y también por tener a su lado a una mujer tan singular como Argentina Sastre, para la que escribió el que, en mi opinión, es el mejor libro de Manolo Ríos: *Plazoleta de los ojos* (1982). Se dice, con sobrada razón, que el buen flamenco transmite emoción. Todo arte transmite emoción, de lo contrario no es arte. Manolo transmitía emoción con su palabra, en los libros o en las tertulias, él era la emoción.

Y ya que hablamos de la familia, aseguraré con certeza que el amor por la familia le sostenía en algún contratiempo que pudiera tener. Estaba a salvo rodeado de los suyos: Tina, los hijos, Teresa y Manuel Fernando. Cuando Teresa tuvo sus hijas, Manolo ya sólo hablaba de sus nietas. Abuelo, sí, pero parecía que empezaba a vivir, tanta ilusión, tanta emoción le producían sus nietas. Es necesario decir que las nietas correspondían a ese amor. Y la madre. Hay un emocionante poema en *La búsqueda* dedicado a su madre: «Donde el poeta agradece a su madre la condición». La obra entera lleva este envío: «A mi madre, perenne azahar de ternura».

También la fidelidad inquebrantable a los amigos. No voy a citar nombres, porque serían centenares. Del cariño que le tenían sus amigos he sido testigo infinidad de veces. Deseo concluir con lo que me dijo Manolo en la entrevista sobre lo que suponía para él el flamenco: «En primer lugar, lo entrañable que tiene la vivencia bien gozada. Nací donde el flamenco germina como la correhuela en los cojumbrales. Y el conocimiento de sus valores espirituales y humanos me ha enriquecido. Más que culturalmente, que también, me ha repujado para bien la condición humana. Mi entereza de hombre pasa por la filosofía que el flamenco, el cante en especial, injerta en el alma al asumir la tragirrabia, que es la quintaesencia de esa santa sumisión que toda pobreza transfigura en sentimiento, o sea, en una realeza verídica, en un don para resistir, que es pensar y cantar. Quizás por eso, Díaz Plaja escribió que yo compaginaba “el dolor de criatura humilde con la espléndida cornucopia de valores poéticos que le brinda el contorno nativo”. Lo que hizo con su juicio es sencilla y acertadamente definir el cuerpo místico de lo flamenco, la idealidad de una forma de ser y estar en la vida, que yo percibí en un instante grave y bendito. Y lo puse en mi fe y no he querido exagerarlo nunca para que no se confunda nadie de quién soy. Porque lo de ser poeta es lo de menos, puede tratarse de un espejismo como otro cualquiera. Qué quieres que te diga, si tú me conoces, lo sabes y eres mi amigo».



# JOSÉ LUIS BUENDÍA, GENEROSIDAD Y TRANSGRESIÓN

Guillermo Fernández Rojano

## I

*Me amarga la boca  
cuando los maldigo,  
como amargaba la aceituna verde  
del olivarito.*

En junio de 1978, estudiantes y profesores de las carreras de letras y ciencias, que abarrotábamos pasillos y clases en la Escuela de Peritos de Jaén por falta de un espacio propio, tomamos al asalto el edificio destinado a ser Colegio Universitario, dependiente de la Universidad de Granada. Perseguidos, entre los olivos del Paraje de las Lagunillas, por los grises a caballo –todavía con la rabia represora del Régimen– estudiantes y profesores allanamos, en toda regla, la morada donde residía Palas Atenea. Como no había mobiliario, los exámenes los hicimos en el suelo polvoriento.

Este episodio permanece, para el que esto suscribe, como metáfora de lo que supuso el Colegio Universitario de Jaén en su vida, y quiero pensar que para todos aquellos que procedíamos de los institutos franquistas, donde se infringía –con escasísimas excepciones– una cruzada vengativa contra los fantasmas del saber y de la libertad, elementos imprescindibles para ser humanos.

## II

*Desde la generosidad,  
enseñar y aprender  
son el mismo acto de libertad.*

José Luis Buendía, como otros profesores del Colegio Universitario de esa época –lo dejé escrito en la contraportada de mi libro *Por amor de las amidas*– ejercía un raro magisterio: nos activó la capacidad de construir nuestro propio pensamiento crítico hasta desmontar pieza a

pieza el laberinto de basura que los comisarios de la educación cívico-religiosa del franquismo habían incrustado en nuestros cerebros. Pero también aprendimos a dudar de nuestro propio pensamiento. No era solo una deconstrucción intelectual de lo literario, sino una desdificación de los bloqueos más profundos de la biología emocional. Abierto a todas las opiniones, cercano, creativo, serio e irreverente en el desmontaje de los mitos fabricados por la Moral y las grandes Ideas, tomando como cauce la historia de la literatura, este profesor de Jaén, diez años mayor que nosotros, nos abre los ojos al mundo: vemos lo que estaba clausurado, nos desvela la sombra, intuimos la verdad –que no es esto ni aquello, que no es solo lo que sucede y lo que no sucede, sino todo lo contrario.

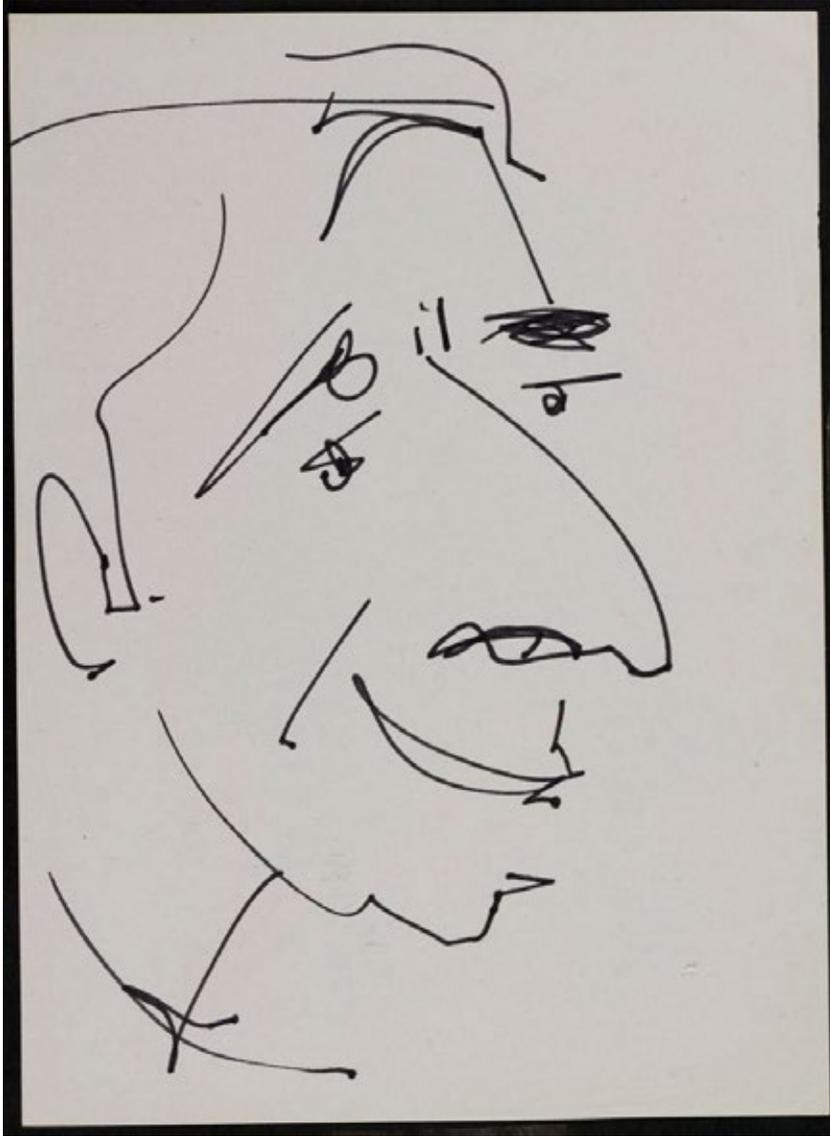
## III

*Escucha esto, sobrino,  
el Ulises no me entra  
ni con un litro vino.*

Bebiendo vino tinto o blanco a gañete –la vida ya no sabía de colores opuestos, el sujeto y el objeto se modificaban a compás–, en la barra de una taberna o en el piso de algún compañero de clase, José Luis nos contaba chistes verdes y exquisitos chismes, las más sabrosas anécdotas sobre personajes literarios –para hacerlos humanos–, sucesos cotidianos –para elevarlos a categoría poética– y nos cantaba bulerías con voz rajá y la cara colorá:

*¿Que yo contigo no igualo?  
¿yo contigo no igualo?  
Eso será en el dinero  
porque en la sangre te gano  
prima mía de mi alma  
porque en la sangre te gano.*





Carmelo Palomino: Perfil sonriente de José Luis Buendía [1976: sin firmar, rotulador / papel, 217 x 156 mm.]

Con risa mefistofélica y rozando el cante, nos recitaba poemas de Catulo: *Mi amada asegura que con nadie quiere casarse excepto conmigo, a no ser que el mismo Júpiter se lo pida. Eso dice, pero lo que una mujer dice a su deseoso amante, en el viento y en el agua rápida conviene escribir, conoce a nuestras familias, nos introduce en la suya, nos cuenta sus cuitas, escucha las nuestras, se enamora de nuestras novias entre versos goliardescos de escarnio y transgresión: Piso el ancho camino de la juventud sin freno, / a los vicios me abrazo y de la virtud me olvido; / ávido de gozar más que de la salvación, / muero en el alma por cuidar la piel que me cubre.*

Transgresor de su propio personaje de profesor universitario, lo desmontaba en una taberna con sus alumnos, báquico y panta-

guélico, asomándose a las profundidades por seguiriyas:

*Me puse ajondar un pozo  
con mucho gusto y placer,  
me salió amarguita el agua  
le eché tierra y lo cegué.*

«Esto sí que es literatura de la buena, sobrino».

El *Ulises*, de James Joyce, fue mi libro de cabecera durante años.

#### IV

*¡Me llegue la muerte ya!  
y con mi último suspiro  
se marche la soledad.*



Hombre culto, José Luis Buendía aprende de la muerte para vivir. De gesto serio en los estrados, pero desvergonzado públicamente con la impostura, cabal con los cabales e inflexible contra las injusticias bajo palio, anticlerical, lenguaraz de fina puntería en sus juicios, no soportaba la hipocresía con la que los curas y los gobernantes se refugian en las instituciones. Goliardo declarado, está convencido de que la ironía no es el último recurso ante la desesperanza, sino instrumento alegre contra la autocracia fascista de cualquier época —a cuerpo descubierto o disfrazada de liberalismo. Desde la ironía más demoledora hacia la lucidez. Desde la solidez de sus conocimientos académicos hasta la emoción; y desde la emoción del conocimiento a la generosidad. Nos indicó por dónde merodeaba la conciencia: la filosofía popular del cante jondo y la cultura como elemento de liberación e integración. Del *cante* nos mostró la honda claridad de sus letras: luz que nace en el territorio de lo humano y lo alumbraba. Y por eso sabía, como filósofo de a pie y austero peatón del aire, que cuando la parca se acerca, hay que apretar los dientes.

## V

*No quiso decirme ná,  
sabiendo que se moría...  
y en silencio ella sufría  
solita su enfermedad,  
¡mira tú si me quería!*

Me decía «sobrino», nos dábamos dos besos y hablábamos de algo como si nos viéramos todos los días. Aunque hubieran pasado años sin vernos, siempre estuvo atento a nuestras vidas y obras. Escribió sobre mí en periódicos y revistas, me dio la eternidad en las enciclopedias, asistía a nuestras convocatorias, guardaba nuestros poemas antiguos.

La última vez que lo vi fue en el año 2016. Ya no era el mismo. Nunca somos los mismos. Me contó sus males, lo invité, desalmado, a la presentación de mi libro *Tierra*. No asistió. Tere lo esperaba. El corazón, desacompasado, le había enturbiado el brillo de los ojos y difuminado la sonrisa de diablillo encantador. Sus palabras no podían huir de lo que estaba escrito. «Escucha esto, sobrino»:

*Desde el mismo punto y hora  
que se empieza a germinar,  
t'os somos reos de muerte  
con la sentencia dictá.*

## VI

José Luis ha dejado muchos escritos en revistas: sobre el mundo del flamenco (en *Candil*), que para él es sementera, como digo, de lo humano: el amor, el desamor, los celos, la fe, las relaciones familiares, la superstición, los malos tratos, la represión, la marginación, el hambre o la muerte. Aparte, en 1999 publicó *Extravíos*, una colección de artículos de prensa sobre literatura y problemática social. Colaborador, sobre cuestiones de literatura y humanidades, de *La senda de los huertos*, *Ideal*, *Diario Jaén*, *Cuadernos Hispanoamericanos*, *Andalucía en la historia*), firmó infinidad de páginas en *Jaén, pueblos y ciudades*, el coleccionable editado por *Diario Jaén*. En la UJA publica *El romanticismo andaluz en su vertiente popular*. Como experto en toros, *Escritos taurinos*, en la editorial Carena, Barcelona, en el año 2000. Asimismo dejó unos poemas en aquella *Antología* fraguada en los seminarios de poesía del Colegio Universitario de Jaén, junto a otros profesores y alumnos con quienes tanto queríamos: el mundo es una metáfora del mundo.

Habrà que hacer una búsqueda de todo lo que está disperso, reunirlo, reunirnos, y darle el homenaje que él nos brindó a nosotros en vida.



# FLAMENCO Y SENTIDO, DE MANUEL LORENTE

Alfonso Ibáñez

Manuel Lorente es un cantaor granaíno con trayectoria no solo nacional sino internacional que ha sabido articular el oficio de cantaor con el saber antropológico. En 2003 publicó un CD *Decante flamenco* junto a la guitarra de Paco Cortés, también granaíno. En 2015, *Flamenco y solera*, con la guitarra de Raúl Mannola, argentino afincado en Madrid. También ha impartido conferencias, y ha realizado investigaciones y recitales en México, Marruecos, Estados Unidos, Francia, Brasil y Finlandia. Este año ha presentado su nuevo CD *Flamenco y sentido* con una selección de cantes, a modo de tema y variación. El tema no es otro que el sentido trágico del cante flamenco, que modulado a través de diferentes formas musicales, trata la adversidad de la condición humana, en un drama poético musical que secuencia expresividad y catarsis con eficacia terapéutica. Las variaciones resulta de su aplicación a diferentes contextos y tiempos, en esta ocasión a la conocida Medina Elvira y Granajerez.

La primera es fruto de un diálogo flamenco con la poesía andalusí del siglo XI, teniendo como principales motivos e imágenes a la desaparecida ciudad de Medina Elvira y al rey poeta Al-Mutamid. Una traslación posible, gracias a una visión hojaldrada de la historia y sus universales. Aquí cabe destacar la importante participación del guitarrista sevillano Ricardo Miño. Las palmas de César Cubero y Cacho Márquez. La segunda voz del estribillo por tangos la hace su hija, Alicia Lorente. Especial importancia tiene la colaboración y diálogo con el grupo de arqueología que trabaja en la excavación de Medina Elvira.

Granajerez resulta de una serie de viajes de ida y vuelta entre las ciudades de Granada y

Jerez, amistades, colaboraciones profesionales y diálogos con las referencias históricas, formas de entender en suma que han culminado en una interpretación personal del cante flamenco jondo, además de una recreación y ajuste de las letras a nuestro tiempo. Un proceso que se inició hace varias décadas, pero que ha culminado a finales de 2018, con la amistad y colaboración del guitarrista jerezano Manuel Parrilla.

Diversidad de cantes y estilos en diferentes tiempos, aires y proyectos que permiten observar la evolución del cantaor, pero también lo que resulta de una especial confluencia entre artistas de Granada, Sevilla y Jerez, con sus respectivas trayectorias, sellos personales e influencias locales. Otro hilo conductor y mérito de este trabajo es el esfuerzo creativo para con las letras, que aquí se cantan. Autoría a cargo del cantaor Manuel Lorente en la casi



**1. TANGOS.- MEDINA ELVIRA**  
**2.- FANDANGOS.- QUE SU PARE NO LA QUIERE**  
**3. CAÑA.- MALA CABEZA**  
**4. SOLEARES.- CANAS DE HABLARTE**  
**5. MEDIA GRANAINA.- AMORES QUE NO LLEGAN**  
**6. SEGUIRIYAS.- NUEVOS TRISTES DIAS**  
**7. CANTIÑAS.- AL-MUTAMID CAUTIVO**  
**8. BULERIAS.- PERMITA DIOS**  
**9. SOLEÁ POR BULERÍAS.- JARDINES DEL SUEÑO**  
**10. BULERÍAS CORTAS.- FATIGAS TENGO**

**Guitarristas:**  
**RICARDO MIÑO en los temas: 1, 7, 8, 9, 10.**  
**y MANUEL PARRILLA en los temas: 2, 3, 4, 5, 6.**

**Segunda voz por tangos: ALICIA LORENTE**  
**PALMAS: CÉSAR CUBERO Y CACHO MÁRQUEZ**  
**PRODUCCIÓN, CANTES Y LETRAS : MANUEL LORENTE**  
 Estudio y técnico de grabación Fernando Romero en Granada.

Dep. Legal: GR 1097-2019  
  
 8 435383 666423

totalidad del CD, a excepción de las populares bulerías cortas y algunas estrofas del tema titulado como bulerías. Los dos conjuntos temáticos confluyen aquí como dos veneros, uno de animosidad rítmica y otro de expresividad jonda, para articular un repertorio que busca el cauce de la emoción del sentido trágico del flamenco.

Un flamenco hecho con sentido, con conciencia. Sus letras hablan de una forma de ser, de mala cabeza, que no atiende al interés. En definitiva, se refieren a un ideal de artista místico, a un artista bohemio. Un nuevo CD hecho con un poco de madurez en lo que uno hace, como afirma el propio artista, de hacer las cosas con más sentido, con más conocimiento, plasmando la evolución en su manera de cantar, reflejando su estilo personal. Busca la expresividad intentando mover emociones del sentido trágico. En definitiva, un flamenco más reflexivo.

