



REVISTA
DE FLAMENCO
PEÑA FLAMENCA DE JAEN
MARZO - AGOSTO, 1979
Número 4



UTECO-JAEN Comercial COOSUR

Avenida Generalísimo, 5 - Teléfono 22 90 04

JAEN



RELACION DE DELGACIONES Y DOMICILIO DE LAS MISMAS

JAEN	Avda. Antonio G. ^o Rodríguez-Acosta, 10	953 22 05 91
CORDOBA	Platero Pedro de Bares, 22	957 - 25 71 82
SEVILLA	Merca-Sevilla, Módulo, 16-17	954 - 51 77 66 - 51 73 54
MALAGA	Polígono «El Viso» Alcalde García Asensio, Nave n.º 9	952 - 39 10 11
GRANADA	Autopista de Badajoz-Málaga, n.º 29	958 - 28 06 21
BADAJOZ	Portalegre, 6	924 - 23 78 12
JÉREZ DE LA FROV.	Polígono Santa Cruz, Nave n.º 9	956 - 33 42 20
VALENCIA	Maestro Sosa, 23	96 - 3268201 - 3704162
MURCIA	Carretera de la Fuensanta, s/n. Edificio La Espiga	968 - 25 01 37
MADRID	Sebastián Herrera, 21	91 - 2395468 - 2395591
ALMERIA	Tabernas, 1 y Rubí, 3 - Bajos Conf. Morales	951 - 23 89 74 951 - 22 53 16 955 - 21 34 23
HUELVA	Rábida, 32	965 - 22 36 76
ZARAGOZA	Almozara, 18 - 20	886 - 41 43 89
ALICANTE	Rabasa, 20	981 - 28 29 67
VIGO	Prolongación Fernando Conde, 5 - Bajo	93 - 235 96 06
LA CORUÑA	2.ª Travesía de Eiris, 30	94 - 435 84 63
BARCELONA	Alcalde Móstoles, 8 - 1.º - 2.º	985 - 22 06 96
BILBAO	Avenida del Ejército, 178 - 180 (Trasera)	985 - 21 60 06
OVIEDO	San Pedro de Mestallón, 10	947 - 20 40 53
BURGOS	San Agustín, 11	983 - 29 49 61
VALLADOLID	Casasola, 8	967 - 21 26 85
ALBACETE	Plaza Mateo Villora, s/n	

CANDIL

REVISTA DE FLAMENCO - PEÑA FLAMENCA DE JAEN - MARZO - AGOSTO 1979

DIRECTOR:

Ramón Porras

SECRETARIO:

Pedro Sánchez Ortega

CONSEJO DE REDACCION:

Juan Antonio Ibáñez

Fausto Olivares

José Cruz García

ADMINISTRACION:

Juan J. Carrascosa

COLABORADORES:

Manuel Urbano

Jesús Lechuga y Cobo de Guzmán

Antonio Almendros Soto

A. Núñez Romero

Manuel Rubio

PORTADA:

Fausto Olivares

ILUSTRACIONES:

Blas Cabrera

ANAGRAMA:

«Vica»

REDACCION Y ADMINISTRACION:

Maestra, 16 - Jaén (España) - Teléf. (953) 23 29 36

EDITA:

Peña Flamenca de Jaén

IMPRIME:

Imprenta Gutiérrez - Gracianas, 8 - Jaén

Depósito Legal: J. - 133 - 1978

SUMARIO

	Página
Editorial	3
Una aproximación al cante hondo en el pensamiento de Antonio Machado	5
Apuntes para una teoría política del cante	11
«Soleá»	15
En torno al VII Congreso de Actividades Flamencas	17
La colonización española y los cantes de ida y vuelta	19
El Marteoño	22
El Taranto... tesoro de Almería	23
Juan Parras del Moral, compositor y concertista de guitarra	25
Cantes a un poeta	27

NOTAS:

Dificultades de orden burocrático y, particularmente, las relativas a la inscripción de «Candil» en el Registro de Empresas Periodísticas como Revista de Flamenco, han motivado la demora en la aparición de este cuarto número. Reiteramos una vez superadas estas dificultades, nuestra firme decisión de asistir puntualmente a la cita que con toda la afición flamenca, tenemos concertada.

«Candil» acogerá gustosa cuantas colaboraciones se estimen interesantes en orden al análisis y esclarecimiento del Flamenco en cualquiera de sus dimensiones, sin que la publicación de tales colaboraciones en nuestra revista signifique, necesariamente, identificación de sus puntos de vista y juicios de valor con el criterio de los organizadores de «Candil».



MESON «LA ALEGRIA»

TITO ADRI

ESPECIALIDAD EN TODO
(modestia aparte)

Caseta «EL CONDESTABLE» para
toda clase de servicios

Consuelo, 7

JAEN

DECORACIONES

SEGURA

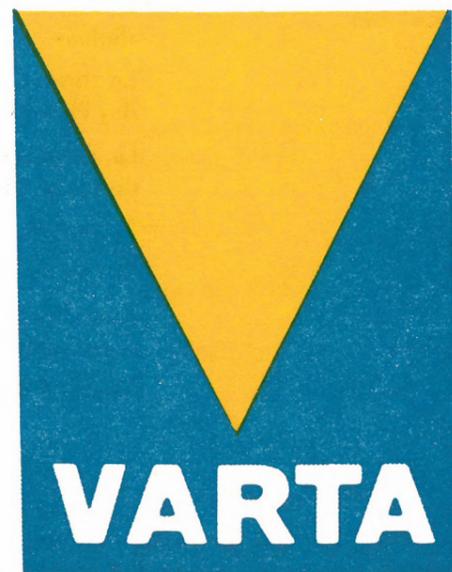
ESPECIALISTA EN ALICATADOS DE AZULEJOS
Y DECORACION DE PISOS Y FACHADAS
MUEBLES DE COCINA

OFICINAS Y ALMACEN:
Núñez de Balboa, 7 - Teléfono 22 02 50

PARTICULAR:
Pintor Rodríguez de la Torre, 11 - Tlf. 2129 09

JAEN

BATERIAS



Distribuidor para JAEN: RAMON SERENO

C/. Alcaudete, 8 (Polígono «Los Olivares») - Teléfono 22 30 63

JAEN

Editorial

Acaso nadie como Antonio Machado haya captado con mayor rotundidad, de manera más definitiva y, elementalmente cierta, el arte flamenco. Los estudiosos, sin embargo, lo han relegado a un plano secundario, sucedáneo del flamenco, al que sólo asociaban por vinculaciones familiares: Demófilo, su padre, y el sensitivo Manuel. Para ellos, casi todos, Antonio Machado era más encina que limonero, más campo desabrido de Castilla, que marismas y salinas gaditanas. Y probablemente sea verdad, desde la óptica en que se contempla por mayorías el flamenco: ese descolorido núcleo sociológico que alienta tópicos y lugares comunes en torno al cante y baile, vistosos uniformes para la tragedia que soportan desmelenados comparsas. Pero la raíz, el hondón mismo, la metafísica de este arte la ha encontrado D. Antonio, sin excesivas menciones, sin poemas explícitos ni otras referencias. Sólo con su obra y el rigor «jondo» que de ella se desprende. Y, por supuesto, con nuestro esfuerzo y amor hasta alcanzar esa buena inteligencia de la obra machadiana. Porque en el fondo ese es el motivo de tan imperdonable desconocimiento. A Manuel Urbano, se debe, tal vez, uno de los primeros intentos serios por recuperar la obra de Antonio Machado para el arte flamenco. En el estudio que abre este cuarto número de la Revista de Flamenco «Candil», Manolo Urbano desarrolla con evidente agudeza y buen estilo, la influencia del cante hondo en el pensamiento y en la obra de Antonio Machado.

«Candil» quiere adherirse a todos los homenajes que con motivo del primer centenario del nacimiento del poeta sevillano se hayan celebrado. Nuestro tributo a D. Antonio Machado, que dentro de su «torpe aliño indumentario» acunaba un alma esencialmente flamenca. Nuestra admiración para el que acaso sea uno de los más grandes poetas de lengua castellana de todos los tiempos.





- A E G

PRIMERAS MARCAS MUNDIALES DE ELECTRODOMESTICOS DE ALTA TECNOLOGIA

TELEVISORES «PAL» COLOR

Placas compactas

Hornos en 3 versiones

Campanas extractoras de humos

Frigoríficos - Congeladores - Arcones

Lavavajillas - Lavadoras

Distribuidor Oficial:

SERAFIN ALCALA

Avenida Muñoz Grandes, 14 y 16 - JAEN

Sucursal en BAILEN: Zarco del Valle, 8

Una aproximación al cante hondo en el pensamiento y la obra de Antonio Machado



Este trabajo es un sucinto resumen de un ensayo más amplio sobre el mismo tema.

Por Manuel Urbano

garras de los más contradictorios intereses adobados con una ingente cantidad de basuras retóricas.

Por las enunciadas y otras razones me siento retraído a la hora de escribir sobre flamenco, ya que del cante no puede hacerse un balance definitivo mientras no sea abordado por todo un equipo de especialistas: historiadores, sociólogos, músicos, etnólogos, antropólogos, etc., etc., entre los que entrarían, si mucho me aprietan, a lo sumo media decena de flamencólogos. Basta ya de teorías y descubrimientos de Andalucía y su cante.

Y entre los refritos y lugares comunes que se aceptan incuestionables en el «área» flamenca, comulgándolos, está el que don Antonio Machado y Ruiz el poeta que en estos días se recuerda con motivo del cuarenta aniversario de su muerte en el exilio por fidelidad al gobierno legal de la República es de los tres «Machados» quien menos se interesara por el cante jondo, y el que sólo de modo muy tangencial tocaría en su obra. Afirmación ligera que, como veremos, está desprovista de base cierta en la que fundamentarse. ¿Por qué este desconocimiento del pensamiento de Antonio Machado en parcela que tantos aficionados tiene como escritores y escritores? La razón, aunque única —el desconocimiento de su obra—, a mi juicio tiene diversas vertientes; por un lado, la tajante separación durante estos últimos cuarenta años de su pueblo por parte de los intelectuales andaluces; por otro, que el pensamiento de Antonio Machado es totalmente contrario al del «mundillo» por el que durante tantas décadas ha discurrido el cante flamenco. En conclusión, unos y otros, han discurrido

Cada día siento un mayor pudor y más serias dudas a la hora de pensar sobre el cante flamenco. Asistimos a una hora en la que es advertible, junto a un redoblado y amplio interés por el cante jondo, un sistemático olvido del sustrato humano que lo soporta. Se acepta el cante sin más, como un producto de degustación estético-musical, sin inquirir que cosa es o era, cuáles sus raíces y no sólo las históricas o raciales, sino las de su pulpa, su intrahistoria, en definitiva, su alma. Y todo esto paradójicamente ocurre, insisto, en unos tiempos en los que la bibliografía flamenca alcanza una cota casi torrencial pero en la que la abundancia de dogmas y excluyentes pronunciamientos excátedra la hacen resultar verdaderamente aterradora e intelectualmente inoperante. Por ello, una vez más, me veo obligado a denunciar que sobre esta importantísima parcela de la cultura popular andaluza se han posado las



más por las formas que por el raigón creador del cante jondo, al contrario que el poeta sevillano interesado en encontrar la «sabiduría» y la metafísica de este arte del pueblo. El mismo se titularía «Memófilo incorregible» y «un coplero sevillano, que vaga hoy por las estepas de Soria».

No se me escapa el interés fundamental de Antonio Machado y Alvarez, Demófilo, padre de nuestro poeta, quien, por cierto, era gallego, como rastreador e investigador de todo el folklore andaluz y del cante jondo; tampoco, la sensibilidad a flor de piel de Manuel Machado, tan flamenca, juncal y airosa, con olores de manzanilla y arabescos de guitarra; pero lo que no acepto es que Antonio Machado, cuya obra pensamiento y vida están tan ligadas por sentimiento y compromiso ético con el pueblo, desconozca el cante jondo, cuando él, precisamente, es uno de los pioneros en adentrarse a lo más hondo de este fenómeno de la cultura popular andaluza. Por ello, una vez más mi perplejidad, al comprobar libro tras libro, ese silencio sobre el poeta y que, incluso, autores como Ricardo Molina le desconozca en sus dos libros fundamentales, o, por poner un último ejemplo, González Climent lo despacha con el topicazo, en breves líneas y en nota a pie de página, de su Andalucía recóndita desde «un huerto claro donde madura el limonero».

Es más, hasta que Paulo de Carvalho-Neto publicara su «Influencia del folklore en Antonio Machado» nadie se ocupó de esta parcela del pensamiento machadiano con la extensión que merecía; tan sólo algunas referencias del desdeñoso y desdeñado Luis Cernuda y ello con sus tonos más despectivos: «Que Mañado —escribe— no mencione a Garcilaso y en cambio se extasie ante cualquier coplilla andaluza es un ejemplo extremo de los disparates en que pueden incurrir hasta las gentes más razonables y sensatas».

¿Qué ocurre aquí? La contestación es fácil y de algún modo queda apuntada con anterioridad. Dejémosla de este modo; en otra ocasión intentaremos con un ensayo responder a la interrogante. Por ahora, adentrémonos —es nuestro objetivo— en la influencia ideológica del cante hondo en la obra y pensamientos machadianos, y el aprovechamiento que de estos materiales flamencos realiza en su poesía, tanto por modificación estética de los mismos, co-

mo por intercalación sintética y/o fragmentaria de algunos cantes, advirtiendo que su influencia es, fundamentalmente, humanística.

Lo primero que interesa conocer es el concepto que Machado tenía del folklore, punto de arranque de todo su pensamiento: «Nuestro punto de arranque —confiesa—, si alguna vez nos decidimos a filosofar, está en el folklore metafísico de nuestra tierra, especialmente, el de la región (...) andaluza». Y no sólo fue principio de su pensamiento, sino norma y eje de toda su vida: «por eso —nos diría como resumen— yo no he pasado de folklorista, aprendiz, a mi modo, de saber popular».

¿Pero qué es para él el folklore? El mismo poeta nos lo dirá, concretamente referido al andaluz, en boca de Mairena: «Para él no era el folklore un estudio de las reminiscencias de viejas culturas, de elementos muertos que arrastra inconscientemente el alma del pueblo en su lengua, en sus prácticas, en sus costumbres, etc. Mairena vivía en una gran población andaluza, compuesta de una burguesía algo beocia, de una aristocracia demasiado rural y de un pueblo inteligente, fino, sensible, de artesanos que saben su oficio y para quienes el hacer bien las cosas es, como para el artista, mucho más importante que el hacerlas. Cuando alguien se lamentaba del poco arraigo y escaso ambiente que tenía allí la Universidad, Mairena, que había estudiado en ella y le guardaba respeto y cariño, solía decir: «Mucho me temo que la causa de eso sea más profunda de lo que se cree. Es muy posible que, entre nosotros, el saber universitario no pueda competir con el folklore, con el saber popular. El pueblo sabe más y, sobre todo, mejor que nosotros. El hombre que sabe hacer algo de un modo perfecto —un zapato, un sombrero, una guitarra, un ladrillo— no es nunca un trabajador inconsciente, que ajusta su labor a viejas fórmulas y recetas, sino un artista que pone toda su alma en cada momento de su trabajo. A este hombre no es fácil engañarle con cosas mal sabidas o hechas a desgana». Pensaba Mairena que el folklore era cultura viva y creadora de un pueblo de quien había mucho que aprender, para poder luego enseñar bien a las clases adineradas».

¿Pero a esta cultura dinámica popular andaluza puede considerarse sinónima a cultura jonda? Toda una gran pregunta que exige una serie de interrogantes y consideraciones.

Con el riesgo de caer en simplificaciones excesivas dada la naturaleza de este ensayo, y de ciertas imprecisiones que no oculto, así como por las lagunas que la obra de Machado presenta para contestar aquí y a esto con rotundidad, intentaremos responder de modo afirmativo y convincente.

Que el flamenco es, al menos en su origen, expresión racial de unos estratos sociales oprimidos y desposeídos (gitanos, huidos del Santo Oficio, desertores, etc.) y que paulatinamente se va ampliando con otros sectores marginales: campesinos sin tierras, mineros etc., es algo que no ofrece dudas; tampoco que continúa enriqueciéndose con las capas auténticamente populares de la región a las que asimila, o, mejor, se funde en ellas. Ejemplos, la influencia de fandagos e, incluso de esas canciones criollas que cuando tocan tierra andaluza se recrean y toman su propia expresión, su verdadera carta de naturaleza andaluza. Con lo que, y en conclusión el cante flamenco que llega a la obra de Antonio Machado 1913, en especial 1917 a 1936, es el de las más amplias capas populares del Sur, y la mejor representación del alma popular andalusí.

En bastantes ocasiones encontramos a lo largo de la obra toda de Antonio Machado, su criterio de no aceptar para Andalucía una cultura gitana radicalmente distinta a la del pueblo andaluz; por el contrario entiende a la misma como algo que, incidiendo en lo andaluz, le ayudó a configurarse en propia afirmación. Quede este texto clave para entender todo lo dicho: «Andalucía que ha sabido ser tantas cosas, asimilar tantos elementos exóticos, y donde tantos injertos raciales han prendido y dado su flor y su fruto, no ha de avergonzarse de haber sido alguna vez un poco gitana. Porque esto sólo quiere decir que es en Andalucía donde los gitanos han hecho algo más que golpear el hierro, traficar en burros —hoy lo hacen en automóviles desvencijados— y robar gallinas. Por lo demás, el cante hondo —cualquiera que sea su origen y su importancia— y el arte de Chacón —que gloria tenga—, de Ramón Montoya y de Pastora Imperio, son algo tan andaluz, por lo menos, como la filosofía de Séneca y de Averroes».

Repasémosle, el texto transcrito no tiene desperdicio; merece la pena anotar las contundentes afirmaciones que contiene:

1.^a—Que el pueblo andaluz, que el folklore de Andalucía, asimiló la cultura autóctona gitana.

2.^a—Que no importa el origen racial del cante hondo.

3.^a—Que lo andaluz es en el cante hondo lo esencial y específico y, por tanto, lo gitano (como pudiera ser, pongamos por caso, lo morisco) es lo modal.

4.^a—Que el cante hondo es auténtica cultura y expresión del pueblo andaluz, con una autenticidad e importancia como puedan tener el pensamiento del bético-romano Séneca, o el judeoandalusí Averroes, a los que, por cierto, iguala con tres artistas flamencos contemporáneos suyos: el glorioso cante de Antonio Chacón, el toque de Ramón Montoya y el baile de Pastora Imperio: dos payos y un gitano.

Y este mismo criterio es el que sostiene en su conocido poema «La saeta»:

*«¿Quién me presta una escalera,
para subir al madero,
para quitarle los clavos
a Jesús el Nazareno?»*

Saeta Popular

*¡Oh, la saeta, el cantar
al Cristo de los gitanos,
siempre con sangre en las manos,
siempre por desenclavar!
¡Cantar del pueblo andaluz,
que todas la primaveras
anda pidiendo escaleras
para subir a la cruz!
¡Cantar de la tierra mía,
que echa flores
al Jesús de la agonía,
y es la fe de mis mayores!
¡Oh, no eres tú mi cantar!
¡No puedo cantar, ni quiero
a ese Jesús del madero,
sino al que anduvo en el mar!*

Si leemos con detenimiento el poema encontraremos, amén de la proclamación de su fe, algo muy significativo: la saeta es «el cantar al Cristo de los gitanos», y seguidamente y entre dos admiraciones rotundas: «¡Cantar del pueblo andaluz!» y «¡Cantar de la tierra mía!».

Y en este concepto abunda en la autocrítica a la presentación madrileña de la obra teatral que escribiera junto con su hermano Manuel,



«La Lola se va a los puertos» dicen: «La Lola y Heredia, protagonistas de nuestra obra, son pareja de flamenco, de cante hondo. ¿Algo gitanos? De la cantadora sabemos que su padre tuvo una fragua en Córdoba; de Heredia, sólo lo que su nombre nos sugiere. *Ellos han nacido en tierra andaluza*». Aquí está, de nuevo la clave: Andalucía base, alma y sustento del cante, por encima de lo racial, payo o gitano. Es más, para Machado que la pareja de protagonistas sean gitanos carece casi de importancia; no obstante lo definidos que son por nacimiento, su origen racial, «¿Algo gitanos?», escríbelo entre interrogantes. Queda claro que para nuestro poeta los andaluces son los protagonistas, el sustento, la base del cante flamenco; y la copla su mejor expresión, tal vez la única que le es permitida, como fijadamente nos da ha entender en un artículo que publicara en «El Sol» con el título de «Por equivocación» y en el que cuenta un triste hecho casi cotidiano; la historia que narra en él es como sigue: unos «pobres hombres que comían en la venta de un camino de España fueron muertos a tiros por la Guardia Civil, fue un error, un tanto irreparable, que hasta las personas de orden lamentaron», una noche llegan los dos muertos a casa del poeta sevillano quien les pregunta si desean «por ejemplo, justicia». Mis dos fantasmas movieron la cabeza de arriba abajo. «Mucho pedís —les dije— o quizá demasiado poco; porque la justicia es, en España, un simple lema de ironía. «Tomé la pluma y les escribí esta copla:

*la caridad, y gracias.
Dice el burgués: Al pobre,
¿Justicia? No, justicias,
para guardar mi casa.*

Y añadí: "Tomad, hijos míos, y que os publiquen eso en los papeles".

Así, de seguro, surgieron las miles de nuestras letras jondas. Qué ironía y dolor en esa frase de Machado: «que os publiquen eso en los papeles». Sólo la copla puede ser motivo de expresión popular y de su liberación, cuente lo que cuente, de su más sincero sentir, lo que pone de manifiesto con este otro ejemplo:

«Reparad —escribe— en esta copla popular:

*Quisiera verte y no verte,
quisiera hablarte y no hablarte;
quisiera encontrarte a solas
y no quisiera encontrarte.*

Vosotros preguntad: ¿En qué quedamos? Y responded: Pues en eso». Aquí están toda la armonía complementaria de la duda, su metafísica, toda una angustia existencial entre el sí y el no.

Pero esta manifestación jonda del hombre en su realidad es, no obstante su profundidad y grandeza, bastante sencilla. Así, comentando la conocida solearilla de

*La Lola se va a los puertos;
la isla se queda sola...*

afirma: «no dice mucho. Acaso tampoco pretende sugerir nada. Se limita a consignar un hecho y, acaso, a lamentarlo». Afirmación ésta que no es contraria, todo lo contrario, a que la copla aloje toda «una experiencia vital» y encierre más bella poesía que, incluso, los versos del propio Calderón de la Barca. Veámoslo en frases del sevillano profesor de francés, quien analizando los conocidos versos calderonianos de

*«Porque el delito mayor
del hombre es haber nacido»*

los califica de forma «dogmática y rotunda de enunciar una paradoja», forma que encierra «toda una teología bien sabida» y «clínicamente engastada entre silogismos» que recuerdan «las aulas de Salamanca y de los Estudios de San Isidro», pues bien, frente a ella, la belleza e interioridad de un trozo de letra que dice para mí, desde luego, la del gitano».

*«Sin otro delito
que haber venío a este mundo»*

para Machado «más graciosa y sutil» que la de Calderón ya que contiene «toda una experiencia vital, y el análisis exhaustivo de una conciencia, a la hora de la muerte». Por ello, escribe con firmeza: «Si me preguntáis cuál de estas dos maneras de expresar lo paradójico es la más poética, os contestaré: eso va en gusto, par mí, desde luego, la del gitano».

Y no solamente la copla para Machado encierra «una experiencia vital» y trágica, sino toda una metafísica, como con anterioridad apuntáramos. A la siguiente petenera que transcribimos, Machado decía que encerraba «Toda la metafísica y la trágica fuerza insondable»:

*Gracias, Petenera mía:
en tus ojos me he perdido:
era lo que yo quería».*

Aunque parezca un salto atrás en el discurso, merece la pena transcribir un párrafo de Mairena y sus comentarios a unas coplas, a fin de que redondeemos el juicio que Antonio Machado tenía sobre la copla flamenca:

«Si vais para poetas —escribe—, cuidad vuestro *folklore*. Porque la verdadera poesía la hace el pueblo. Entendámonos: la hace alguien que no se sabe quién es o qué, en último término, podemos ignorar quién sea, sin el menor detrimento de la poesía. No sé si comprenderéis bien lo que os digo. Probablemente, no.

*La pena y la que no es pena,
todo es pena para mí:
ayer penaba por verte;
hoy peno porque no te vi.*

Adrede os cito coplas populares andaluzas (...) —continúa— y coplas amorosas, a nuestra manera, en que la pasión no quite conocimiento y el pensar ahonda el sentir. O viceversa.

*Tengo una pena, una pena,
que casi puedo decir
que yo no tengo la pena:
la pena me tiene a mí.*

Reparad (...) en que esta copla, como la anterior, pudieran hacerla suya muchos enamorados, los cuales no acertarían a expresar su sentir mejor que aquí se expresa. A esto llamo yo poesía popular, para distinguirla de la erudita o poesía de tropos superfluos y eufemismos de negro catedrático (...) Y a propósito del énfasis poético, reparad en esta copla:

*Si usted me quisiera a mí
como yo la quiero a usted
nos llamarían a los dos
la fundación del querer.*

Y en que no todos los pueblos enfatizan del mismo modo. Porque aquí la enormidad de la hipérbola no empecé a la más sencilla y modesta verdad humana».

Esto, en definitiva, puede ser el cante jondo para Antonio Machado: el énfasis hiperbólico de la sencilla y rotunda verdad del pueblo andaluz; de aquí que exija al cantador fuerza de vida e imaginación, como nos lo viene a significar el siguiente párrafo en boca de Juan de Mairena que, aunque referido a una actriz dramática, por el lenguaje y términos empleados de seguro, en su pensamiento subyacía el decir

del cante: «Cuidado, niña —decía Mairena a una joven actriz, descaminada por la crítica—, que no basta berrear para ser trágica. Y hasta convendría no berrear. En último caso, hay que sentir lo que se berrea.

*Se miente más de la cuenta
por falta de fantasía:
también la verdad se inventa.*

Estos versos (...) —continúa— no pueden ser copiados, sino que han de ser, necesariamente, imaginados».

Y no sólo confirma que la letra que ofrece A. Machado sea flamenca, sino que en otras ocasiones y con breves versos lo ratifica:

*Cantores, dejad
palmas y jaleo
para los demás.*

—O—

*Despertad, cantadores:
acaben los ecos,
empiecen las voces.*

Con estos versos podemos dar por concluido nuestro repaso por el concepto de cante flamenco en Antonio Machado, a la vez que nos abren a la opinión que le merecía el flamenco que se producía en su época. Desde luego no puede quedar más claro su rechazo a la flamencoide: palmas y jaleos. No se nos escape que la madurez intelectual de A. Machado se corresponde con la etapa escénica del cante, cuando se despegaba de sus raíces y comercializaba llenándose de faldas de colorines y como avergonzado de haber nacido con alpargatas. Por ello, y no obstante su admiración por los grandes de su época de lo jondo, como hemos visto, Chacón, Montoya y Pastora Imperio, lo consideran como algo próximo a desaparecer, con un futuro bastante pesimista: «El cante hondo —piensa—, como otras cosas hondas, no obstante, apariencias más o menos circunstanciales, se va irremediamente. Ciertamente, en su lugar, aparecen otras cosas. ¿Mejores? ¿Peores? Para los progresistas del año setenta los snobs de todos los tiempos, el cambio es, a fin de cuentas, ganancia, y lo último siempre lo mejor. Ellos se consolarán fácilmente con esos tangos argentinos, que a nosotros nos parecen desteñidos danzones cubanos, como éstos, a su vez, degeneraciones del más trivial «Flamencoide» gitano. Pensemos, sin embargo, que las cosas tienen un momento poético interesante



cuando, con el pie en el estribo, nos dicen adiós. ¿Por qué no despedirlas amorosamente?».

Pesimista pues ante ese producto que le circunda «flamencoide gitano»; pesimista porque el flamenco se encierra sombríamente en prostíbulos y tabernas: «una reunión de borrachos, aficionados al cante jondo, que corren una juer-ga de hombres solos, a la manera andaluza, un tanto sombría», nos diría. Más, no obstante, ese pesimismo confía en el resurgir del flamenco como «canción del grupo humano» nunca «individual, aunque el individuo esté muy caracteri-zado enérgicamente». Recordemos que en esta reunión es donde Mairena ensaya su máquina de trovar, cuyo objetivo era «registrar de una manera objetiva el estado emotivo, sentimental de un grupo humano», emoción que traduce «en cuatro versos esenciales que son su equiva-lente lírico»; una máquina que «en suma, pue-de entretener a las masas e iniciarlas en la ex-presión de su propio sentir, mientras llegan los nuevos poetas, los cantores de una nueva senti-mentalidad». Puede que ante ese negro pano-rama, también Machado esperase el nacimiento, mejor, el resurgir de un cante que expresa la sentimentalidad precisa en el tiempo. De todos modos, quede su visión redonda del cante jon-do en ese su hermoso poema que nos habla de los negros sonos y del grito solitario:

CANTE HONDO

*Yo meditaba absorto, devanando
los hilos del hastío y la tristeza,
cuando llegó a mi oído,
por la ventana de mi estancia, abierta
a una caliente noche de verano,
el plañir de una copla soñolienta,
quebrada por los trémolos sombríos
de las músicas magas de mi tierra.*

*...Y era el Amor, como una roja llama...
—Nerviosa mano en la vibrante cuerda
ponía un largo suspirar de oro
que se trocaba en surtidor de estrellas—.*

*...Y era la Muerte, al hombro la cuchilla,
el paso largo, torva y esquelética.
—Tal cuando yo era niño la soñaba—.*

*Y en la guitarra, resonante y trémula,
la brusca mano, el golpear, fingía
el reposar de un ataúd en tierra.*

*Y era un plañido solitario el soplo
que el polvo barre y la ceniza avienta.*

Y esa carga de amor y muerte que descubre en el cante hondo se trasplanta a la obra machadiana en auténticas letras flamencas. Veamos algunas:

*Moneda que está en la mano
quizá se deba guardar;
la monedita del alma
se pierde si no se da.*

Observemos como ese diminutivo de moneda fija el texto en auténtica letra flamenca y que puede entrar por cualquiera de los más gran-ges cantes. Y este modo de emplear diminuti-vos es no poco frecuente en sus poemas: «des-pacito y buena letra», etc. Mas, no sólo es el empleo y significación de algunas palabras, Ma-chado inicia algunos de sus poemas con versos de auténtica letra flamenca:

*Aunque me ves por la calle,
también yo tengo mis rejas,
mis rejas y mis rosales.*

Ese primer verso: «aunque me vea por la calle» es típicamente flamenco, y sólo difiere en el tiempo del verbo; en el cante se dice veas, lo que, a mi entender lo hace más hermoso: Aun-que me veas por la calle. Y no sólo el arranque de copla se observa en sus poemas, sino tam-bién esas afirmaciones finales de las que tanto gusta la copla andaluza:

*...Pero yo he visto beber
hasta en los charcos del suelo.
Caprichos tiene la sed.*

Innumerables ejemplos se podría seguir adu-ciendo, queden, por último estos tres que re-flejan el mejor sentimiento amoroso de la me-jor de las coplas:

*En mi soledad
En mi soledad
he visto cosas muy claras,
que no son verdad.*

—O—

*Amores, por el atajo,
de los de «Vente conmigo».
...«Que vuelvas pronto, serrano».*

—O—

*Por la calle de mis celos
en veinte rejas con otro
hablando siempre te veo.*

Grandes y fundamentales parcelas del pen-samiento machadiano en relación con el cante jondo se nos han quedado de lado en este en-sayo, como puedan ser el concepto de «sabidu-ría» en el poeta, palabra clave del cante como afirmara Aurora de Albornoz, o los de amor y muerte aquí esbozados solamente, queden para mejor ocasión. Bástenos, por ahora, el sólo ha-ber enunciado la influencia del cante jondo en la vida y obra de este poeta hondamente an-daluz que marchó a morir al exilio junto a su anciana madre, la que insistentemente le pre-guntaba por las veredas de Francia: «¿Llega-remos pronto a Sevilla?».

APUNTES PARA UNA TEORIA POLITICA DEL CANTE

Aceptamos la expresión «era hermética del cante» de Ricardo Molina, si bien la desposee-mos de los matices míticos y sacrales con que el poeta cordobés la improntaba. Lo cierto es, sin prejuzgar cuál sea el signo que prevalezca en el flamenco, si el gitano o el andaluz, que este arte trasciende a mediados del pasado si-glo el limitado ambiente de específicas minorías y comienza un proceso de popularización. Con-cluye así una etapa del cante jondo, de conteni-dos dudosos, caracterizada más por el descono-cimiento que de ella tenemos, que por supues-tos hermetismos.

Aunque el máximo florecimiento de los cafés cantantes se produce hacia 1860, ya en el año 1842 encontramos establecidos algunos de ellos. Lo cual significa a nuestro juicio: prime-ro, que el flamenco no sólo es entonces cono-cido, sino que motiva suficientemente la sensi-bilidad de un determinado público para que pueda pensarse en el cante jondo como un ne-gocio; y segundo, hay que entender, pues, que con anterioridad a 1842 existieron dos décadas al menos en las que se realiza una aproxima-ción del cante a gentes no minoritarias, sino pertenecientes a una burguesía media.

La pregunta que debemos formularnos en re-lación a estos apuntes se refiere al contexto po-lítico y sociológico en el que se dinamiza el cante. Hemos escogido la etapa de los Cafés Cantantes y la inmediatamente anterior; no es ciertamente la más interesante desde un punto de vista creativo pero sí significa una encrucija-da, es el momento en el que el cante y baile, más aireados, más en contacto con el gran pú-blico influye en el medio receptor y se deja influenciar por él. No es de extrañar que si el flamenco a niveles de ejecución fue sensible al gusto por la voz impostada de la ópera, a fina-les del siglo pasado, también fuera sensible en otros aspectos a los vitales acontecimientos so-

ciales y políticos a los que asistían los propios hombres que encarnaban el cante. Más concre-tamente: ¿cuáles fueron las incidencias políti-cas que conmovieron el mundo del Planeta, El Fillo, Tomás el Nitri, Silverio y otros? La res-puesta no es irrelevante. En primer lugar por-que nos ayuda a acercarnos más a ese sustrato sociológico que fundamenta el cante y que tan superficialmente ha sido tratado; y en segundo lugar porque mediante esta respuesta podre-mos construir criterios válidos para enjuiciar la tendencia politizadora de algunos cantaores importantes del momento.

En el verano de 1835, Andalucía protagoniza el movimiento anticentralista más coherente de los dos últimos siglos. Aquel movimiento Jun-tero que tiene su órgano de gobierno en la Jun-ta Soberana de Andújar va a ser instrumento determinante de la Revolución Burguesa y este factor básico para entender nuestra historia desde entonces. Las Cortes reaccionarias del Estatuto Real son derribadas y Mendizábal asu-me la presidencia del Gobierno; a golpe de de-creto, el político gaditano va a aniquilar los úl-timos restos del feudalismo mediante la desa-mortización. Nos preguntamos ¿qué pudo su-poner aquel movimiento juntero que hace tem-blar hasta a la propia monarquía, para las cla-ses más depa-uperadas de Andalucía, para la gran masa del campesinado andaluz?

No cabe duda que las Juntas constituidas en cada una de las Provincias andaluzas tienen un marcado carácter nacionalista, de autogo-bierno andaluz, desde el momento que someten los propios criterios a la decisión suprema de la Junta de Andújar. Cuando alguna de las Jun-tas provinciales como sucede concretamente con la de Sevilla se niega a acatar los criterios de la Junta de Andújar, ésta reacciona con res-puesta militar y coactiva y envía una columna para que se respete su voluntad soberana.



El movimiento Juntero que se inicia en el verano de 1835 tiene en Andalucía no sólo una impronta de lucha contra el centralismo, sino que es punto de partida para el reconocimiento de la propia identidad del pueblo andaluz en versión de la Edad Contemporánea. Esto a nuestro juicio dos importantes consecuencias en cuanto movimiento político-cultural centrífugo y centrípeto. Por una parte se combate el centralismo de Madrid a nivel militar. La columna del Conde de las Navas que dirige las tropas insurrectas hace tambalearse al propio estado monárquico. Por otra parte se afirman y delimitan las propias singularidades del pueblo andaluz. No es ciertamente casual que el flamenco comience en esta coyuntura o mostrarse en brillante epifanía; salga de limitadísimos ámbitos y se manifieste al gran público y lo que nos parece más determinante guste a este gran público hasta el punto de que se identifica con el grante y lo convierte en expresión propia. Esta afirmación queremos matizarla en el sentido de no prejuzgar el origen exclusivamente gitano del cante y que sea en esta época cuando se produzcan las primeras aportaciones al cante del formidable acervo cultural andaluz. A nuestro juicio —y permítasenos esta ligera digresión— la formación del cante jondo tiene muchas similitudes con la formación del milagro de la cultura helénica; en el sentido de que son gentes arias y de procedencia nórdica, las que al ponerse en contacto con el Mediterráneo y la magia de la cultura cretense alumbran la más increíble e incommensurable expresión del arte y de las letras. De igual forma, cuando el pueblo gitano de específica sensibilidad entra en contacto con Andalucía crisol de todas las culturas, se genera el arte flamenco.

Lo cierto es, retomando el tema que nos ocupa, que a partir del movimiento juntero, es cuando el cante pierde por desgracia su signo tribal y se inviscera en la sensibilidad del pueblo que lo conoce dentro y fuera de Andalucía. A lo que contribuye sin duda el carácter marcadamente nacionalista con que el romanticismo impregna los dos primeros tercios del siglo XIX. Pese a todo, el cante jondo se nos muestra como comunicación individualizada sin ninguna referencia a problemas genéricos susceptibles de ser importados de tonos políticos. Aunque pueda ya pensarse con todo rigor en el cante jondo como soterrada expresión de injusticias

y opresiones que pesan sobre un pueblo. No cabe duda de que esta idea informa versiones históricamente válidas.

Una de las tareas esenciales que definen a una Revolución Burguesa es la transformación de la tierra en mercancía mediante la supresión de todo tipo de vinculación a la clase dominante feudal. Lo que a nuestro juicio va a incidir definitivamente en el asentamiento y delimitación del sustrato sociológico que propiciaba el cante. En este sentido es un error pensar que sólo el pueblo gitano en Andalucía fue depositario de ancestrales hábitos musicales, prefiguraciones del cante. Como erróneo es pensar en los gitanos como pueblo incontaminado, étnicamente único. Muy al contrario, hay que pensar en que otras minorías, probablemente para escapar a persecuciones más directas se hicieran pasar por gitanos. Así, no es casualidad el que multitud de oficios, aptitudes que desde cinco siglos antes habían desarrollado los moriscos fueran heredadas por los gitanos.

De cualquiera de las formas la transformación de la tierra en mercancía posibilita el establecimiento, hueco vital sociológicamente indispensable, de las mencionadas minorías; fenómeno que es común a todo el campesinado andaluz. La Revolución Burguesa, pues, que se inicia con el movimiento juntero en el verano de 1835, es instrumento de popularización del cante o más exactamente presupuesto histórico de su expansión.

La primera República española y la época llamada federalista, ya en la década de los sesenta, va a significar un movimiento inequívoco de afirmación andaluza que encontrará en el movimiento cantonal su máxima expresión. Asistimos —mitad del siglo XIX— a los albores del movimiento andalucista que cristalizaría aunque sin continuidad en las primeras décadas del siglo XX. Hennessy en su República Federal en España comenta «La fuerza e independencia de los sentimientos políticos del Sur. Este andalucismo que se desarrolla dentro del propio federalismo, «corriendo por su interior y dándole contenido y concreciones» va a nutrir la lucha anticentralista meridional de la época hasta desembocar en el Cantón andaluz de 1873; andalucismo que implica movimiento de instropección andaluza, llevado a cabo por las capas más dinámicas de la burguesía y sus sectores intelectuales. Se posibilita así, estima-

mos un aumento en la sensibilidad de estas capas en cuanto receptoras, para captar lo que ya se manifiesta como algo indefectiblemente andaluz, el cante jondo.

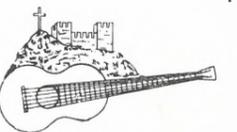
Hasta ahora sólo hemos intentado analizar cuáles fueron los factores determinantes políticos y sociales, de la asunción del cante por mayorías del pueblo andaluz y su identificación con el mismo como algo irrenunciablemente propio. Pero no hemos entrado en los contenidos del cante en relación a los movimientos político-sociales del XIX y primeras décadas del XX. Una posición inhibidora y poco operativa sería la de simplemente negar que haya existido ósmosis, desconocer la interrelación. Lo que sería igual a entender el cante como una expresión no dinámica, fijada a un contexto concreto, perdido en no se qué mítica nebulosa y susceptible de ser rememorado. No vamos a soslayar el tema y aun a riesgo de caer en necesarias generalizaciones, intentaremos afrontarlo. Pero fijemos con anterioridad algunos presupuestos que sabemos pueden ser controvertidos y que desde luego no reinarán pacíficamente.

El cante tal y como en la actualidad lo conocemos, con pocas variaciones tuvo su época de formación definitiva en el último tercio del siglo pasado y primeras décadas del presente. Son los días de Enrique el Mellizo, Silverio, Loco Mateo, Enrique Ortega, Manuel Caganchito, La Serneta, Paco la Luz, maestros que fueron de Chacón, Manuel Torre, Tomás Pabón y otros, hasta nuestros días. Esta época de oro del cante presenta una configuración de contenidos definitiva que, a nuestro juicio sólo se alcanza hasta entonces y persiste en la actualidad con claros indicios ya de descomposición. ¿A qué es debido este aglutinante, esta época de auténticas concreciones? Y lo que es más significativo: ¿por qué subyace en el cante tales estremecimientos, tan simple y tremendo dolor? No creemos que siempre fuera así. Por el contrario, es en esta época cuando se perfila el cante tal cual. Veamos.

Andalucía, después del movimiento democrático-federal, lacerada por el problema de la tierra y multitud de veces frustrada por las revoluciones políticas es tierra abonada para la Re-

volución Social. No hay ningún misterio en que se implante rápidamente el anarquismo en ella. Un anarquismo no tiene su explicación en las interpretaciones mesiánico-milenaristas con que algunos autores lo han tratado, científicamente. Resulta ridículo atribuir el fenómeno anarquista andaluz al temperamento como suele hacerlo el tópico. Muy sucintamente explicada nuestra versión del anarquismo andaluz es la siguiente: Las luchas campesinas andaluzas desde el cierre de la Revolución Burguesa hasta la primera República representan, desde el punto de vista de la lucha de clases propia de Andalucía, un período de transición que enlaza las luchas feudales de tiempos anteriores con la lucha anticapitalista radical que desarrolla la ideología anarquista. Las masas andaluzas se foguean en la Revolución y, al mismo tiempo se desilusionan políticamente, debido a la frustración de tantos y tantos intentos insurreccionales. A nuestro juicio en el anarquismo meridional está implicada toda la historia anterior del pueblo andaluz. En otras palabras, en la actitud anarquista de las gentes andaluzas está presente un fondo racial, un sustrato sociológico ancestral, una auténtica etnicidad andaluza. Si el anarquismo significa síntesis de explosiones libertarias, posición congruente del hombre andaluz fustigado por las frustraciones de su pasado, el cante jondo, en la versión que nos ofrece el último tercio del siglo XIX, es una expresión más de esta actitud anarquista. Y nos parece que esta afirmación sólo es inteligible desde la base sociológica que sustenta al cante, base no sólo emisora, sino, sobre todo, receptora. El cante entonces pudo ser correlato de un pueblo largamente perseguido, duramente silenciado y como es lógico conformó una imagen en la que por fuerza tienen que primar los aspectos más estremecedores y dramáticos de la vida. Desde luego que no siempre tuvo que ser así. Sólo que en la referida época el cante jondo retoma su propia historia de frustraciones y seculares persecuciones. Es cierto que el lenguaje no es tan incisivo como el genuinamente libertario pero subyace en el idéntico fondo de frustración y junto al tremendismo del dolor un verdadero derrame de esperanza.

Ramón Porras.



J. A. PULPON

REPRESENTANTE DE ESPECTACULOS
O'Donell, 3 - SEVILLA - Teléfonos 22 20 58 y 21 69 20

Para la presente temporada tenemos contratados y ofrecemos a
las Peñas y organizadores de Festivales a:

FOSFORITO	LA SUSI
LEBRIJANO	ROMERITO DE JEREZ
MENESE	RANCAPINO
TURRONERO	ANTONIO CHACON
JUANITO VILLAR	ITOLI
CHIQUETETE	AURORA
LUIS DE CORDOBA	JESUS HEREDIA
CURRO MALENA	

y en representación las restantes figuras del flamenco, más los
destacados artistas andaluces

ISABEL PANTOJA

Y los humoristas

PEPE DA ROSA - JOSELE - PACO GANDIA

reunidos en el espectáculo «El humor unido, jamás será vencido»

Ofrecemos asimismo el poema cantado

«PERSECUCION»

interpretado por *El Lebrijano, Chiquetete, Romerito de Jerez y Cuerpo de Baile*

Artistas - Orquestas - Cuadros Flamencos

« SOLEA »

*En el último patio del pueblo...
allí junto al fervor del pozo
y las tapias de adobe
y la Higuera estéril;
allí, junto a la humeante parva
de pesados esfluvios;
en la fragua o en la taberna,
por los caminos que triscan
sierra adentro, allí
donde el sudor o el fuego o las albricias,
mínimas y cotidianas cicatrices,
y la esencialidad del dolor
encuentran signos radicales:
allí, allí
nace este sonido de la sangre,
plural y, a veces, enfrentado
como el lenguaje del instinto.
La mágica urgencia de vivir;
clamores elementales para el viento,
porque el viento es susurro,
alarido o queja lateral,
que no conviene la palabra llana,
inerte,
demasiado trágica y directa.
Soleá porque es un hombre sólo
frente a su propio palpito de hombre.
Soleá
porque persisten los misterios
y son ciegos los latidos en piel.
Soleá,
porque ha de ser un hombre sólo
frente a su propio palpito de hombre.*

RAMON PORRAS





ESTABLECIMIENTOS

MANUEL RUBIO Y CIA

JAEN • LINARES • ANDUJAR • LA CAROLINA
VISITE NUESTRA SALA DE AUDICION ESPECIALIZADA

**Y AHORA
COLOR Y SONIDO**

«EL CENTRO DEL ELECTRODOMESTICO»

NAVAS DE TOLOSA

JAEN

En torno al VII Congreso de Actividades Flamencas

JOSE CRUZ GARCIA

La valoración de un Congreso escapa, por fuerza, al criterio singular del espectador e, incluso, del mismo congresista. Un Congreso, máxime si se refiere a este complejo mundo del flamenco, no es sólo debate de ponencias, resoluciones etc.; es también la convivencia de los que unidos por una idéntica motivación intercambian experiencias. Pese al riesgo que entraña el emitir un juicio de valor sobre este séptimo congreso creemos deber ineludible el hacerlo. Y lo intentamos hacer con todo rigor, con objetividad.

Un Congreso, digamos, excesivamente burocratizado. Acaso, necesariamente burocratizado porque de lo que se trataba era de proponer, debatir y resolver para lo que se exige una técnica organizativa. Organización pero no organización bizantinizada, abundando en lenguajes estatutarios y cuestiones de orden, sin disquisiciones serias sobre aspectos humanos y sociológicos importantes del flamenco. Cabe una duda: ¿Cual de los dos propósitos posibles quería asumir este Congreso? ¿El escuetamente relacionado con las actividades flamencas, es decir el artístico a niveles de investigación y a niveles de divulgación? ¿O acaso el otro más directo, humano y terapéutico, el que se refiere a los problemas tremendos que afectan a ese sustrato sociológico, el que mira, sobre todo al hombre en el que es identificable y subsumible el flamenco?

Ninguno de estos dos propósitos ha tenido un tratamiento serio a nuestro juicio. Gran parte del tiempo del Congreso se ha consumido en pergeñar unos Estatutos que han polarizado el insistente protagonismo de muchos congresistas. No se han abordado, apenas, otros asuntos más sustanciosos: Festivales de Flamenco, su dónde, cómo y por qué; situación actual del flamenco, posible evolución... Esperábamos que, al menos el Congreso hubiera cumplido una finalidad más social y reivindicativa en favor de los artistas. Lamentamos que no prosperase una idea que entre pasillos lanzó Jaén: La constitución de una mutualidad de los artistas flamencos. Idea sobre la que habrá que insistir y estudiarla con toda profundidad.

Un Congreso en el que nada específico brilló: donde hasta la dicción de los ponentes nos trasladaba a las antípodas del arte desgarrado de Manuel Torre. Pudo haber sido lo mismo un Congreso de Numismática o un Congreso de Herbolarios. ¿Ponencia?, sí: más bien monólogos sin puya y sin debate. ¿Resoluciones?, también las hubo. Algunas de ellas se incluyeron en los propios estatutos para más inri. Así fue o al menos así vimos este séptimo Congreso de actividades flamencas.



Restaurante **MONTEMAR**

Propietario: **CARLOS GUERRERO MURILLO** (Medalla al mérito del trabajo)

Recepción diaria de Mariscos y Pescados

Especialidad en **Asados**



Roldán y Marín, 7

J A E N

Teléfono 22 97 65



Salón **CARLOS**

BODAS - BANQUETES - RECEPCIONES

Avda. Generalísimo, 25

J A E N

Teléfono 21 10 01

Construcciones

CRUZ GARCIA



OBRAS EN GENERAL

POLIGONO «LOS OLIVARES»

Calle Alcaudete, 10

J A E N

La colonización española y los cantes de ida y vuelta

Por Jesús Lechuga y Cobo de Guzmán

Al hablar de colonización española, lógicamente se comprende que nos referimos a las Indias Occidentales, es decir, Iberoamérica o Hispano-américa.

Dicha colonización comienza a renglón seguido del descubrimiento y la conquista, o sea, a partir de 1492.

Los Españoles que marchaban a América en busca de fortuna, gloria o aventuras, eran previamente seleccionados y limitados por el permiso (licencia) expedido desde muy pronto por la Casa de Contratación de Sevilla y desde 1546 por el Consejo de Indias.

Las licencias —después veremos las limitaciones— hasta 1560 alcanzan la cifra de 15.480. Sin embargo esto refleja de manera incompleta la emigración legal desde Sevilla, prescindiendo en absoluto de los embarques ilegales, que debieron ser muy numerosos. Por ello se estima en un 50% más de la cifra antes mencionada como cantidad mínima y en un 900% de la misma como máximo, por lo que a mediados del siglo XVI habrían pasado a Indias unos 150.000 españoles. Ello explica la presencia de «vagamundos» en el Nuevo Mundo, a quienes no alcanzaron propiedades y encomiendas.

Entre los emigrantes predominan, como es lógico, andaluces y extremeños. aragoneses y navarros fueron excluidos hasta 1581, en beneficio de los castellanos. Como mera hipótesis, podemos calcular que el 43% de los emigrantes eran andaluces, extremeños y canarios; el 41% procedían del norte y centro de España; el 7% de Murcia, y el 9% de Galicia, Vascongadas, Cataluña y Valencia.

La condición social de tales emigrantes podemos considerarla de un modo aún más hipotético en la siguiente forma:

Frailles y clérigos —bastantes— un 25%; alta nobleza, 2%; segundones, caballeros e hijos hidalgos, 15%; gente de armas, 17%; letrados e intelectuales, 2%; comerciantes, 12%; labradores, 7%; artesanos, 5%; criados y allegados, 4%; y aventureros, un 11.º/º.

No es objeto del presente trabajo la emigración de extranjeros, limitada muy parcialmente de manera legal, y numerosa ilegalmente. Las prohibiciones más severas se dictaron contra judíos, moros y esclavos berberiscos, incluyéndose amén de estos últimos a los gitanos. Tales disposiciones fueron burladas como las de los extranjeros o las de los mismos españoles, pero tuvieron poco valor hasta el siglo XVII. En conjunto, los emigrantes blancos fueron la minoría dominante en la ciudad indiana. Principalmente vivieron en ellas y crearon, explotaron y trabajaron grandes riquezas, pero al mismo tiempo llevaron un estilo y forma de vida, unas costumbres y tradiciones, entre las que con derecho propio se destacan como es lógico, los cantos del pueblo y sus danzas importadas a América y que luego nos fueron devueltas al producirse, como en las razas, el mestizaje de nuestro cante flamenco y los cantos autóctonos precolombinos: son los cantes de ida y vuelta.

Entendemos por cantes de ida y vuelta, aquellos que se forman por mezcla entre el flamenco español llegado a América y los que habían en ella antes de la llegada de los españoles. Se condensan en cinco clases de cantes los que



formaron el núcleo de la aportación española como son: la guajira (guajiro en Cuba designa a los campesinos blancos, es decir, españoles), que es semejante al zarandillo y pertenece a la agrupación del flamenco español. La colombiana, la milonga, parecida a la saeta y a la habanera, cantada por los gauchos de Argentina y Paraguay, expresión de la picardía popular; la vidalita, nostálgica, canta las penas de amor, y la rumba cubana, de origen negro. Respecto a esta última, es curioso que con la llegada de los esclavos negros a Cuba, tiene lugar un hecho sorprendente: El flamenco, cuyos orígenes se pierden en el tiempo, pero con estrecha relación con los árabes, los que a su vez las tuvieron con los pueblos negros de África, no es de extrañar que tenga acrisolado el sentimiento de estos últimos en las esencias más íntimas de él. Creo que ya insinué al hablar de los gitanos, que a mí siempre me ha parecido el flamenco, más que nada, la expresión del dolor de una raza y un pueblo oprimido: el andaluz, en el que se mezclan todas las razas, incluida la gitana. ¿Y qué es la música negra, el jazz, sino la genuina expresión de un pueblo también oprimido, martirizado por la esclavitud y por la historia?

Decía, que la casi segura fusión de las dos culturas - árabe y negra - en el cante flamenco, vuelve a encontrarse con la música autóctona de los negros en Cuba, originándose un cante de ida y vuelta: la rumba.

Estos son los cinco elementos, los cinco pilares de los cantes de ida y vuelta. Pero, para completar todo lo que llevamos dicho, conviene que sistematicemos aclarando primero, qué cantes del flamenco marcharon, como más importantes a América, teniendo en cuenta el porcentaje de emigrantes por regiones ya señalado; los cantes de las regiones españolas con más índices de emigración; los cantes precolombinos de las principales naciones americanas que han creado los cantes de ida y vuelta y, por último, la síntesis de todos ellos en los cinco tipos ya señalados.

Teniendo en cuenta el porcentaje de emi-

grantes, no cabe duda que los andaluces, extremeños y murcianos juntos, constituyen el núcleo básico y más destacado de la emigración española a América: el 50%.

Sabiendo además que el pueblo llano y sencillo es y ha sido el mantenedor del cante flamenco, y que de la condición social de los emigrantes, la mayor parte eran comerciantes, labradores, artesanos, criados y allegados, aventureros y gentes de armas - sin excluir a los demás -, ese 50% era aficionado al cante flamenco, lo practicaba, lo sentía y lo transmitió nada más llegar al Nuevo Mundo. Fueron también los que en mayor cantidad se unieron con las mujeres de América originando el mestizaje no sólo de razas, sino también de costumbres y tradiciones.

¿Nos imaginamos pues, a un aventurero andaluz, murciano o extremeño casado con una india, enseñar a sus hijos el cante de su tierra, mientras que la esposa le haría aprender los de su raza? ¿Qué de extraño tiene, que de tales enseñanzas el mestizo mezclara estrofas, música y expresión aprendida de sus padres, haciendo por su cuenta una nueva canción, síntesis de ambas?

Visto pues, que el mayor contingente de españoles afincados en América fueron de condición social humilde, aficionada al flamenco, y extremeños, andaluces y murcianos, veamos ahora que cantes importaron tales emigrantes.

Los extremeños, según Bonifacio Gil, pueden aportar, ¡ahí es nada!, unas 11 200 canciones recopiladas de sus 28 partidos judiciales que conforman las provincias de Cáceres y Badajoz. Según el citado autor, no hay nación hispanoamericana que no cuente en su acervo popular con música de sus antecedentes extremeños. Pero la mayor parte del cancionero extremeño está constituido por villancicos, los cuales no son hoy objeto de nuestro estudio, lo mismo que las danzas de esa región española, bailadas al son de la gaita y el tamboril.

Quedan por tanto como regiones que llevan la semilla de los cantes de ida y vuelta, Andalucía y Murcia.

Murcia, aunque sólo aporta un 7% de la

emigración total española de aquellos tiempos, está íntimamente identificada con Andalucía en historia, tradiciones, costumbres, folklore e incluso lengua.

Con respecto a Andalucía, supone la mayor aportación, tanto en material humano como en cantidad de folklore: el gran cante, seguiriyas, gitanas o playeras y soleares, así como el cante jondo, que va desde las solearillas a los fandangos, y el cante flamenco, que se inicia en las rondeñas y puede terminar en los tangos.

Además de las canciones, los españoles llevan a América la guitarra, la pandereta y las castañuelas como instrumentos esenciales para nuestro fin, que unidos a los estrechos tubos llamados pinkollas por los indios bolivianos, por ejemplo, dieron lugar al charango.

Los misioneros o doctrineros, utilizaron con sagacidad y buen conocimiento tanto el canto llano autóctono como el flamenco importado, que originó el mestizaje en la música.

Pronto se va a producir este mestizaje. Ya en 1544, Miguel Velazquez, organista de la catedral de Santiago de Cuba, organizó y fomentó los cantos del pueblo. En Chile, lo criollo toma forma en el siglo XVII. Por igual época aparecen en Santo Domingo los zarambos, zapateos y mediatunas. En Paraguay, el puraheí. En Perú, en 1614, el Arzobispo de Lima ordenó quemar los

instrumentos indígenas, prohibiendo sus cantos y danzas rituales por considerarlos de procedencia e intención demoníaca. Ello dio lugar a un rápido mestizaje instrumental, bandurrias primero, después guitarras, junto a géneros flamencos que conformaron la música peruana.

En Puerto Rico, tras la llegada de los negros esclavos de África, se opera un sincretismo musical popular con nuestras danzas y canciones. Surgen así bailes y cantos como la plena, y diversos géneros de bomba: siká, leró, coembé y otros, en los que domina más la estructura flamenca que la africana.

En Uruguay, en la primera mitad del siglo XIX, se revive, junto al señorío de los viejos tiempos la gracia campesina: la media caña, el cielito y el pericón, de clara ascendencia flamenca. Tiene el estilo, llamado también triste, la milonga y la vidalita, de los que ya hemos hablado la payada, o desafío o disputa cantada.

En Venezuela, el joropo, que significa, poner la fiesta, equivale a poner un fandango o dar un fandango, de neta raigambre española.

Queda así completado, pues ya hablamos de Cuba y Argentina, lo más representativo de la aportación americana a los cantes de ida y vuelta, que recordemos quedan resumidos en los cinco grupos ya citados: guajira, colombiana, milonga, vidalita y rumba.



El Marteño

Por Antonio Almendros Soto



Era un hombre bajito, menudo, de mal color y voz ronca, sesentón, cuando yo le conocí. Hacía los recados de la Oficina de Beneficencia Provincial y algunas otras dependencias de la Diputación allá por los años cuarenta, en su calidad de asilado.

La última vez que hablé con él fue en Martos, su ciudad natal. Entró al café donde yo desayunaba para retirar las granzas que luego serían «recuelo». - ¡Que recuerdos me trae la palabra con aires guadarrameños! Diez de recuelo con bolas..! - Ya EL MARTEÑO era una sombra, ya ni me aceptó una copita. Pero le recordé allí en mi oficina de la Calle Maestra, cuando me llevaba algún recado de Moreno Bravo, sentado ante mi mesa, repiqueteando sobre el tablero con los dedos deformados por la artritis, marcando el compás.

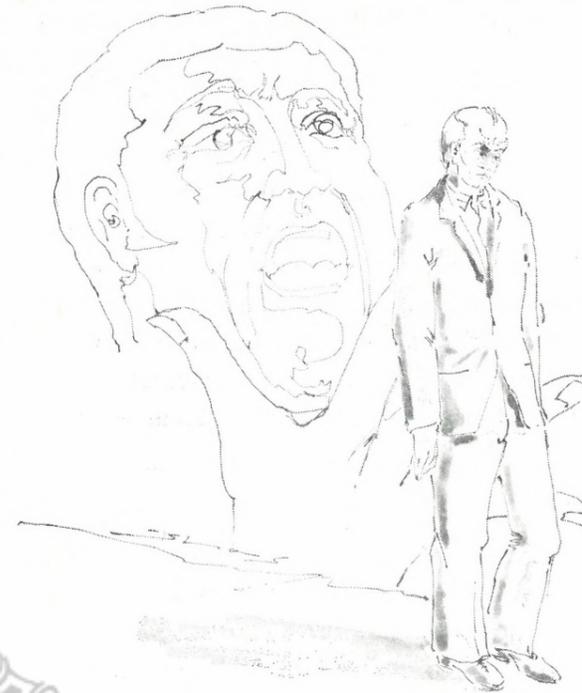
¿Que le dice a usted esto? y un repiqueteado a compás con contrapunto de silencios... -Polos (!)

No me acuerdo de sus coplas. El tiempo las ha borrado. Además, la letra era lo de menos en el «cante» de El Marteño. Lo que valía era el ritmo, los trémolos emotivos, los ojos brillantes, ribeteados de rojo, en los que las venillas arborescentes pintaban otoños con sol de ocaso.

- Yo me guardaba bién de explicarle mi absoluta ignorancia del tema. Hubiera supuesto una falta imperdonable matar la ilusión de un hombre al que no le respondía la voz, ronca y aguardentosa, y confiaba a sus dedos la interpretación de martinets, con la misma alma, con la misma hondura, con el mismo sentimiento, que lo hacía treinta años antes, en animación de jaranas de los señoritos que se comparaban «sentires» a cambios de lonchas de jamón, manzanilla y veinte durazos de los de entonces.

El Marteño sabía la verdad del cante, los estilos de los grandes, había alternado con gente que hoy es leyenda. El Marteño había derrochado una pequeña fortuna; pero sin pena en el recuerdo, sin nostalgia del dinero, sino de la copla ida.

Lego yo, difícilmente le seguía el aire, pero puedo asegurar que yo he sentido toda la hondura del cante y me ha conmovido hasta los tuétanos, esa taranta sin voz, sin rasgueo de guitarras, marcada sobre una mesa por los dedos deformados por la artritis, de un cuerpecillo menudo, estuche pequeño para alma de cantaor tan grande, para el estilo y el duende de El Marteño.



ALMERIA; Dios puso en tí todo lo que tenía que poner para hacerte distinta a las demás provincias andaluzas, porque a la par que te hiciera labradora, te hiciera marinera y te colmara de montañas y campiñas regando sobre tus lomas las verdes cepas de tus viñedos, que majestuosos hoy en día se alzan sobre las rocas vivas de tu fortaleza árabe de la Alcazaba, y donde en la altiva torre del homenaje y en su puerta gótica se encuentran incrustados en el retablo barroco de tu «Santuario de Santo Domingo» los cuatro siglos de vida de tu patrona Virgen del Mar perla divina del mediterráneo, y donde apareciera sobre tus blancas arenas de tu hermosa playa de Torre de Gracia.

Y dispuso para tí Almería, la provincia, que en tu arraigado suelo naciera con las mejores galas «folkloristas» ese gigantesco tesoro que es orgullo de tu pueblo, por que es viril y hermoso, fresco, lozano, majestuoso y sereno, con marcado compás jondo y firme que se llama «TARANTO».

Porque el «TARANTO», lo pariste tú Almería y es tuyo como son tuyos tus parrales, tus salineras, tus alpujarras, tus vegas, tus castillos y tus paisajes, y es tuyo, como es tuya tu pena y tu alegría, y lo puedes pregonar a gritos:

A Pepe Cruz

El Taranto... tesoro de ALMERIA

*Nos queremos
y tratan de separarnos
tanto como nos queremos.
Y es que no tienen conciencia
ni saben lo que es querer
ni han pasao por su experiencia.*

¡Que importa taranto, cuando te haces baile te confundan con tu hermana la zambra granadina! Si por tus venas corre como en ella sangre morisca. Pero la tuya es sangre de macho, como los castillos de tu Roqueta de Mar, que hasta las almenas de sus altas torres llega el embrujo musical del toque de tu guitarra.

Y donde se asoma a lo lorquino los versos de tu copla:

*Quiéreme que traigo capa
y sombrero a lo lorquino
camisa con cinco tapas
pantalón de paño fino
y botonadura de plata.*

¡TARANTO, tesoro de Almería! que del trabajo de tus hombres tarantos, de su amor, de los celos, del odio y de la burla de tus mejores poetas andaluces te han escrito sus mejores romances para tu viva historia.



Una historia labrada en tus surcos y en la roca de tu mar celeste, donde las más ricas tonalidades de su locura ambición deleitaba con sabia maestría el Ciego de la Playa o Pedro Morato, el que desgranaba hiriente abriendo su pecho todo el inmenso amor de su terruña:

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

Y de ese amor que de tus fuentes bebieron el fandango minero y la cartagenera y la taranta que vino a darte el abrazo de hermano sudorosa entre caminos y veredas cantándote:

*De noche y día
una pena impertinente
reina en mí noche y día
porque a mí no me divierte
ni tengo más alegrías
que el rato que vengo a verte.*

O como te cantaba D. Antonio Chacón, Escacena, Niño de Caravaca o ese monstruo duende gitano de Manuel Torre, que con su gitana voz potenciaba la emotividad de tu taranto, que es

solamente comparable con el jipío de la siguiiya.

Por eso te anotas tú el privilegio de ser cuna de flamenco, ser madre de este cante valiente que tiene personalidad y sello propio, donde tú no te adormeces ni te aletargas con tu vieja historia de cante, sino que actualizas con esta savia almeriense donde este cante, está experimentando últimamente una importancia y constante renovación que llevan a cargo nuevos valores que recogiendo la herencia inapreciable dejada por los grandes maestros van dando al traste con las malformaciones de que ha sido objeto el cante.

Tarea importante ésta cuyo valor no reside únicamente en su carácter renovador sino también en el interés que estos nuevos valores despiertan entre los jóvenes algo que antaño parecía improbable.

Por eso Almería, - corazón abierto, - camino esperanzador, realidades del buen decir de lo jondo no perderá nunca su tradición flamenca y cantaora, porque sus coplas estan hechas para que las cante el pueblo, para que las reviva en las voces de sus actuales representantes y el mediterráneo transmita el mensaje al mundo del flamenco.

A. NUÑEZ ROMERO



Juan Parras del Moral

Compositor y
Concertista de guitarra



Este gran compositor y concertista de guitarra nació en Torredelcampo (Jaén) 25 de Septiembre de 1899. Vivió en sus primeros años en la calle Arroyo de San Pedro de Jaén y a los 10 años se sintió atraído por esta faceta del arte y ya toda su larga vida siguió esta nítida trayectoria. Por aquellas fechas, también otro niño prodigio del mismo arte Andrés Segovia nacido en Linares sería compañero de estudios de tan difícil instrumento.

Juan Parras del Moral dio magníficos conciertos en España y en el Extranjero, donde se le consideraba no sólo un verdadero virtuoso sino un dignificador de la guitarra.

Madrid, Gerona, Alicante, Almería, Jaén, Linares, los más dispares confines supieron de su labor y arte. En Zaragoza, tras un recital, el crítico Amayur en «Heraldo de Aragón» lo califica de artista maravilloso, digno de émulo de Tárrega que más que tañer parecía acariciar la guitarra. Lo acogió Tribuna tan difícil como el Ateneo de Barcelona, donde se aplaudieron

sus interpretaciones de los compositores Tárrega, Turina, Albéniz, Torroba, de la Maza, Sor, Mendelshn, Schubert...

En Sevilla fue tal el éxito en sus intervenciones, que el cronista de «La Semana Gráfica» le llama mago de la guitarra, capaz de codearse con los maestros consagrados, Fortea, Segovia y Rufino, y alaba la sencillez de su ejecución y su perfecta técnica. En verdad -habría que añadir- el conjuro de sus manos brujas hacía recordar el párrafo de Rabindranath Tagore, surgían las notas «como el murmullo de una fuente que irrumpiera en cien cascadas».

Juan Parras del Moral es poco conocido en nuestra Provincia por las generaciones jóvenes, ya que el paso del tiempo todo lo va borrando, los que peinamos canas recordamos los laudatorios artículos de Alfredo Cazabán en la prestigiosa Revista «Don Lope de Sosa», de Don Luis González López y Don Luis Cerezo Godoy en la prensa local. Tomás Moreno Bravo, ese fino periodista y escritor, siempre avizor, hizo una certera semblanza en la sección



«En Jaén donde resido» allá por el año 50.

También el extranjero conoció su arte: La Federación de guitarristas de Alemania consiguió su valiosa aportación personal al V Festival que se celebró en el «Mersstersaal», de Berlín. Asimismo la solicitó la Asociación para la Música de Cámara de Checoslovaquia; mantuvo correspondencia con el historiador musical W. P. Mackewith. de Moscú, que alabó en extremo la Suite «El Bosque Encantado» una de las más bellas composiciones de este artista, cuyos siete tiempos «Rumores de Amanecer», «La Ninfa y Fauno», «Los Gnomos y la Fuente», «Plenitud», «Danza al Atardecer», «Etaxis» y «Final», a cada cual más bello, era un deleite creciente para los oyentes, ante las modulaciones suaves de las cuerdas de su guitarra excepcional.

De Japón, a través de la Unión Musical Española, solicitaron la edición de sus obras.

Como justo reconocimiento a su labor, a finales de 1931 fue nombrado por oposición, unánimemente, catedrático de guitarra del Conservatorio Municipal de Música de Barcelona, derivando ya sus actividades a la enseñanza las transcripciones y a la composición de sus obras, más de cincuenta editadas e impresionadas en discos. Recordamos entre ellas. «Vals» «Gavota», «Preludio n.º 1.», «Minuetto» «Jaenera»-como recuerdo de su tierra natal- y «Bocetos Andaluces», deliciosa. En todas ellas demostró que el difícil instrumento no tenía secretos para un artista de perfecta digitación, pulso firme y flexibilida de recursos, secuencias lógicas de un temperamento musical fuera de serie. En cierto modo, disfrazado con un exterior indiferente y sereno su inquietud creadora y su infinito caudal de autenticidad.

Una de las más brillantes bandas de Música de España, la municipal de Barcelona, bajo la batuta del maestro J. Pich Santasusana y entre obras de Beethoven, Respighi Saint-Saens y Wagner, estrenó la versión de «Bocetos Andaluces», en un Concierto celebrado en el Palacio de la Música de la Ciudad Condal.

Delicado homenaje fue la organización de una titulado Audición de Obras del maestro Juan Parras del Moral, a cargo de su discípulo César Augusto Roche, por la Peña Guitarrista «Tárrega» de Barcelona. Las obras interpretadas fueron: «Andante», «Preludio n.º 2», «Reverie», «Primavera», y «Capricho Andaluz» en la primera parte. Y la segunda estuvo compuesta por el «Vals», «Recuerdo», «Meditación», «Catalonia», «Jaeneras», «Variaciones de la Gran Jota», digno colofón.

El nombre del maestro Juan Parras del Moral figura desde hace años en diccionarios enciclopédicos; también lo conocen millares de estudiantes de todas las latitudes pues, siguiendo el ejemplo del Conservatorio de Barcelona, en casi todos los del mundo se adoptó «El Método Parras» para la guitarra. Es por tanto, un valor consagrado que traspasó nuestras fronteras.

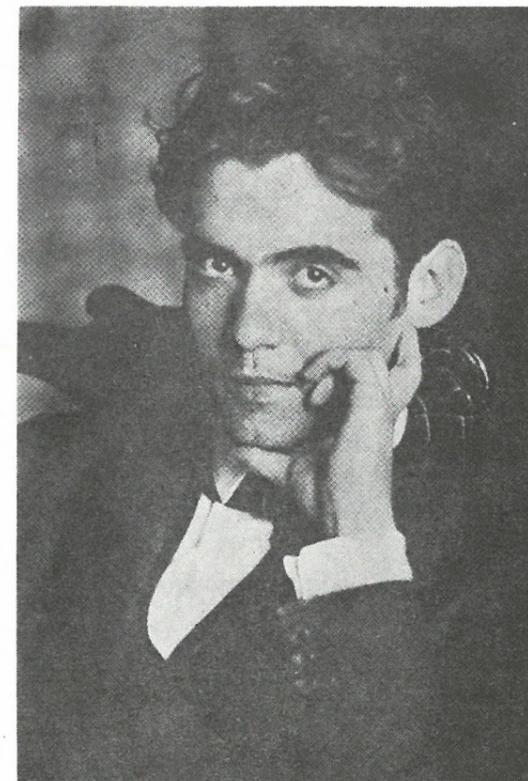
El Ayuntamiento de Torredelcampo, en un Pleno Municipal por unanimidad tomó el acuerdo de dar a una de sus Avenidas el nombre del maestro Juan Parras del Moral.

En su casa de Barcelona donde residía desde hace muchos años, el día 10 de Septiembre de 1973, muere este gran concertista que siempre llevó en su corazón el recuerdo amoroso de su tierra natal, Torredelcampo.

MANUEL RUBIO

CANTES A UN POETA

Entre Viznar y Alfácar mataron a un ruiseñor porque quería cantar



Habría cumplido ahora, 81 años. Pero un día «Acorralao y perseguido como pájaro sin nido, la muerte hizo camino». Y el pueblo cantó la tragedia: Madrugaita de Agosto / gimió el aire de dolor / de un tiro han quebraito / la vida de un ruiseñor. Se enturbiaron de muerte / Darro y Genil, agua clara / ríos de sangre denuncian / como a hombres buenos se mata / Desde Viznar oigo un grito / la campana de la vela llora / ay, la muerte de Federico.

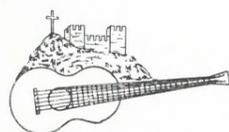
Porque hace cuarenta y tres años, Federico García Lorca, el hombre-poesía, el universal escritor, sensibilidad de su Granada - paraíso oculto que llora -, caía, víctima del odio, a campo abierto, alejado «del tumulto de los cementerios», con el silencio de lo oculto y la muerte de compañera; «si muero dejad el balcón abierto». Y aquella noche, las negras madres de la pena, ya tenían una nana para dormir a Federico,

*El llanto de este chiquillo
tiene ecos de silencio
lo parieron una noche,
noche de triste recuerdo.*

La granaina, cante que es rumor de melodía agridulce, donde la guitarra inunda de arpeggios el mundo de los sentimientos, se hizo pregón:

*El cerro está de luto,
el Albayzín en silencio;
en cada gesto, rabia.
Justicia pá el perseguido,
el pueblo noble reclama.*

Han sido tiempos de obligados silencios, no de olvido; y el pueblo, después de rescatarte Federico, de tenerte con nosotros, rompe su



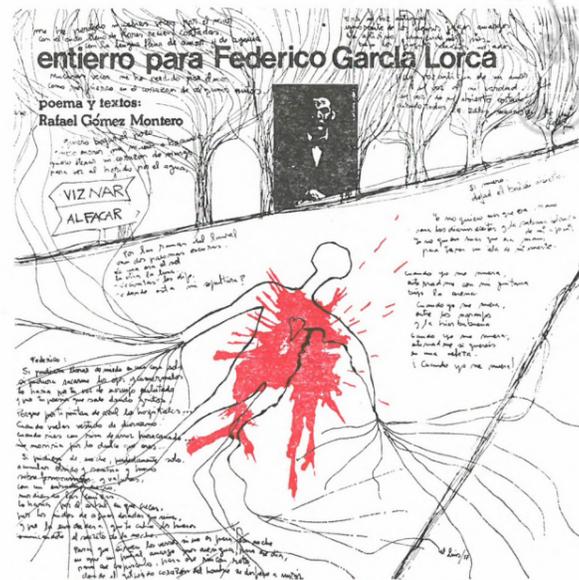
vos en un desgarró-siguiriya, para evocar tu muerte:

*Herío de muerte
caí en el suelo,
miró a la luna, y en un suspiro,
se quedó muerto.*

Es cuando el corazón, destrozado en rabia,
llora: «No más guerras, no más dolor. Hace cua-
renta y tres años. Pero ya escribió el poeta de
Fuente Vaqueros:

*Quiero dormir un rato,
un rato, un minuto, un siglo,
pero que todos sepan que no he
/muerto.*

JUAN ANTONIO IBAÑEZ



CERVEZAS

El Alcázar

Alcázar Premium

especial

y

extra

Alcázar 50

las que todos prefieren

