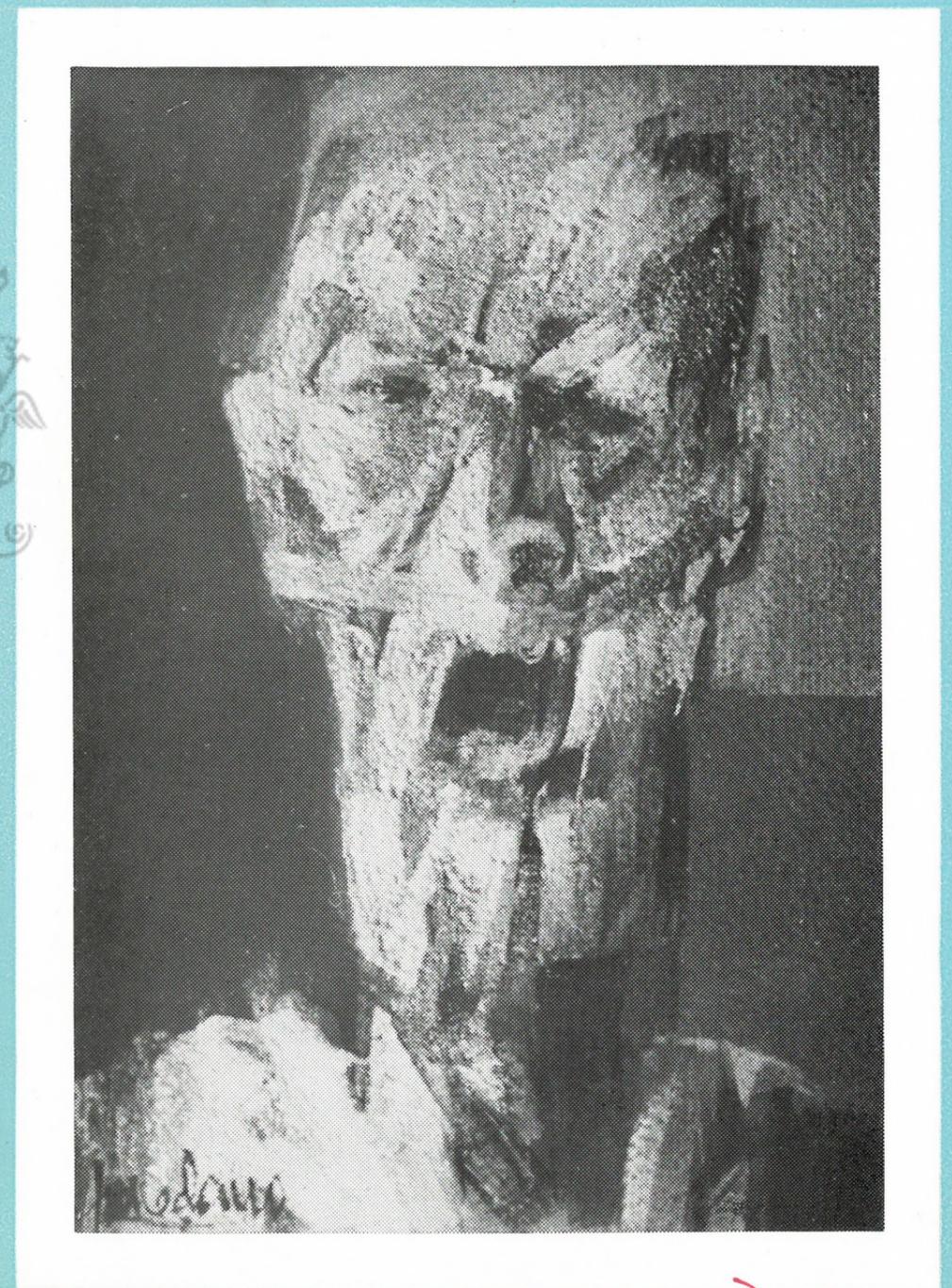


CANDIL

Revista de Flamenco - Peña Flamenca de Jaén - Mayo - Junio, 1980 - Número 9



UTECO-JAEN Comercial COOSUR

Avenida Generalísimo, 5 - Teléfono 22 90 04

JAEN



RELACION DE DELEGACIONES Y DOMICILIO DE LAS MISMAS

JAEN	Avda. Antonio G. ^a Rodríguez-Acosta, 10 - bajo	953 - 22 60 12
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, 3	952 - 33 15 47
GRANADA	Autopista de Badajoz-Málaga, n.º 29	958 - 28 06 21
BADAJOZ	Portalegre, 6	924 - 23 78 12
JEREZ DE LA FRON.	Polígono Santa Cruz, Nave n.º 9	956 - 33 42 20
VALENCIA	Carretera de Acceso al Polígono Industrial Virgen de la Salud, Nave n.º 5 - Chirivella	96 - 370 79 76
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 - 22 53 16 - 23 89 76
HUELVA	Legión Española, 20 y 22	955 - 22 26 55
ZARAGOZA	Almozara, 18 - 20	976 - 43 55 99
ALICANTE	Rabasa, 20	965 - 22 36 76
VIGO	Prolongación Fernando Conde, 5 - Bajo	986 - 41 43 89
LA CORUÑA	2. ^a Travesía de Eiris, 30	981 - 28 29 67
BARCELONA	Alcalde Móstoles, 8 - 1.º - 2.º	93 - 2566722 - 2566537
BILBAO	Ledesma Ramos, 30 - bajo - Deusto ..	94 - 435 67 19
OVIEDO	San Pedro de Mestallón, 10	985 - 22 06 96 - 21 60 06
BURGOS	Monte Abadesa - Carretera Madrid-Irún, km. 234 ...	947 - 20 40 53
VALLADOLID	Camino Viejo del Polvorín, 2. ^a Travesía	983 - 20 33 49
ALBACETE	Arquitecto Fernández, n.º 42	967 - 22 49 16



Revista de Flamenco - Peña Flamenca de Jaén - Mayo - Junio, 1980 - Número 9

DIRECTOR:

Ramón Porras

SECRETARIO:

Pedro Sánchez Ortega

CONSEJO DE REDACCION:

Juan Antonio Ibáñez

Fausto Olivares

José Cruz García

Manuel Urbano

ADMINISTRACION:

Juan J. Carrascosa

COLABORADORES:

Antonio Hernández

Rafael Valera

PORTADA:

Reniego... yo

Antonio Povedano

DIBUJO:

E. Salas.

FOTOGRAFIAS:

F. Olivares

y

del libro de Fernando de Triana

ANAGRAMAS:

«Vica»

REDACCION Y ADMINISTRACION:

Maestra, 16 - Jaén (España)

Teléfono (953) 23 29 36

EDITA:

Peña Flamenca de Jaén

IMPRIME:

Imprenta Gutiérrez

C/. Gracianas, 8 - Jaén

Depósito Legal: J. - 133 - 1978

SUMARIO:

	Página
Editorial	5
Los Festivales Flamencos. ¿Nueva decadencia?	7
Viejas páginas flamencas	11
Los Cafés-Cantantes de Madrid	15
Tres instantes flamencos	16y17
Ellos, los Protagonistas, dicen: Luis Torres «Joselero»	19
Aunque no quepa en el papel. A propósito de la reedición de Los Zincali	23
Discografía Flamenca	28
Quienes fueron los maestros	29

NOTA.—«CANDIL» no se hace necesariamente solidario de los puntos de vista contenidos en los artículos firmados. Es, incluso, consciente de que muchos de ellos versan sobre materia controvertida, y por ello invita a los estudiosos de estos temas al debate sobre los mismos.

FAGOR

**COCINAS
ENCIMERAS
HORNOS**

FAGOR

**FRIGORIFICOS
LAVAVAJILLAS
LAVADORAS**

FAGOR

**CALENTADORES
TERMOS ELECTRICOS
PLACAS RADIANTES**

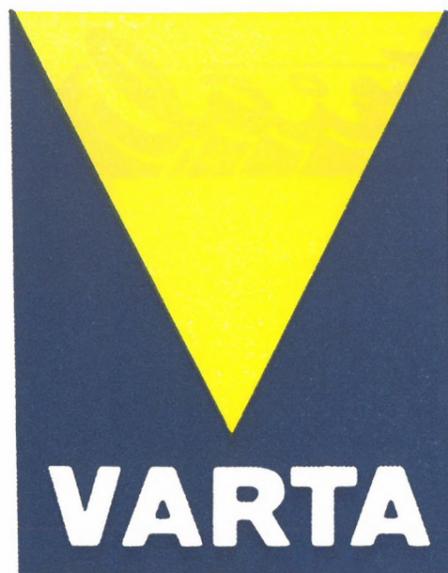
Distribuidor SERAFIN ALCALA - JAEN

Editorial

Todavía existen quienes tratan de arrebatarle al cante jondo su carácter de voz singularísima de todo un pueblo vejado y, secularmente, oprimido. Existen, todavía, quienes niegan, en el flamenco, la presencia histórica de gentes, no digo sólo minorías, desgarradas, culturales expoliadas, y sumidas en el olvido de su pasada grandeza. Todavía son muchos los que tratan de ignorar la impronta contestataria del cante, el pozo de dolor que late en él: «Siempre los gitanos afligieron al pueblo de Dios...», «Los gitanos se deben prender donde se hallaren...» (Discurso de Moncada 1.619); en Andújar (1690) deambula, como huida, gente mahometana que «guarda cierta disimulación, haciéndose pasar por oriundos de las montañas de Navarra» (Francisco Fernández González; Revista de España; Madrid 1.871); «...los que no estuviesen avecindados son dignos de muerte», «fize ahorcar a cinco y que hechos cuartos se pusiesen en el Camino Real» (Juan de Quiñones 1.628).

Es necesario que despojemos el cante de reiterados esteticismos y que no desistamos, a título de un poco operativo rigor, de escudriñar la humana encarnadura del cante, «el alma andaluza» expresión recientemente vitalizada con toda brillantez (Manuel Urbano; «Pueblo y política en el cante jondo»; Sevilla 1980). Lo fácil es encorsetar el cante, contemplarlo sin arriesgadas referencias a una dinámica histórica y cultural que sí, habrá que barruntarla no pocas veces por vía de la intuición metodológica, pero que está ahí como un apasionante reto a nuestra afición al cante jondo. Reconstruir en este sentido el flamenco, es reconstruir en una importante parcela, la voz toda de un pueblo. Acaso nos equivoquemos, tal vez las reducciones simplificadoras, estéticas y formalistas del cante se ajusten más objetivamente a la verdad de este arte. Sea lo que sea aceptamos con agrado la aventura de indagar, de sumergirnos en esas voces ancestrales que tanto soterrado vigor entrañan, de recomponer la queja con huesos, historia y carne, reconducir, en definitiva, el cante jondo al ámbito que, honestamente, creemos le corresponde: la historia y la cultura andaluza.

BATERIAS



Distribuidor para JAEN: RAMON SERENO

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

JAEN

Resuelva sus asuntos
por mediación de

GESTORIA

Romero Avila



Correa Weglison, 2

Teléf. 231578-233919-233064

JAEN

Calzados
MIGOLO

Moda, Calidad y precio

Extenso surtido en lonas
fantasía señora

Primeras marcas en
zapatos deportivos

Espartería, 24 - Teléf. 23 34 38

JAEN

Los Festivales Flamencos:

¿NUEVA DECADENCIA? (1)

DE sobra es conocido que se debe a don Antonio Chacón que el cante subiese a la escena teatral, transformándose, por tanto, en espectáculo; tampoco deja de conocerse por todos, que este intento de realzar socialmente el flamenco dio como consecuencia unos resultados rotundamente negativos en su valoración artística. La amenaza que ya se cernía sobre él en los Cafés de Cante, el teatro, potenciándola, la convirtió en la nefasta realidad de la Opera flamenca.

NO vamos a historiar las grandezas y miserias del cante en su difusión pública, pero sí a recordar, por delante, los riesgos que la misma conlleva. Riesgos palpables y, por cierto, bastantes graves en nuestros días. Y este peligro inherente a la difusión pública, hoy en uno de sus principales vehículos, como son los Festivales, más que señalar la contingencia y proximidad de un daño, a nuestro parecer, es muestra inequívoca de que el daño se ha producido. Estamos por apostar, que más que ante señales de alarma, nos encontramos ante la consumación de una nueva corrupción de nuestro arte no exenta, por cierto, de las más variadas corruptelas.

SINCERAMENTE, creemos que hemos rebasado el punto álgido de una nueva etapa histórica del cante, la nuestra, la que por su más característico vehículo de difusión nos atreveríamos a calificar como *era de los Festivales*.

DURANTE los últimos años y, en especial, durante éste, hemos sido testigos de una proliferación de estos espectáculos realmente aterradora incluso fuera de nuestra geografía, mejor, incluso fuera de la geografía natural del cante, y cuyas causas y motivaciones merecerían la pena de ser estudiadas detenidamente y en profundidad, y de las que sólo apuntaremos una: el afán, el noble pero equivocado afán de muchos Ayuntamientos y entidades

que organizan festivales flamencos en la idea, que los resultados nos confirman como errónea, de que con ellos construyen conciencia andaluza. Ciertamente que en el cante aletean las más puras esencias del alma de Andalucía; pero no menos cierto es que estos festivales deberían ser sólo para propagar el buen flamenco, todo el flamenco, y no como la experiencia demuestra un producto recortado, cuando no pandero y amorfo que daña muy seriamente la noble imagen de nuestra tierra.

CERTAMENTE, nos apresuramos a dejar constancia, de que nada tendríamos que objetar ante esta que parece ser aceptación masiva del flamenco, si la misma fuese una respuesta responsable a una sentida e inalienable necesidad real, una confirmación de los conocimientos que del mismo se posean, o a una palpable y honesta didáctica de darlo a conocer en toda su verdad y pureza; pero la realidad de como son y se realizan, qué causas les motivan y les mueven, cuales son, en definitiva, sus resultados, nos impulsa a levantar nuestra voz preocupada, profundamente alarmada ante tanto Festival que vana e inoperantemente se sucede. Definitivamente, nuestra voz de denuncia ante tanto escamoteo de la única verdad del cante: el cante mismo, todo el arte flamenco en su inconmensurable grandeza.

SOMOS conscientes de que a raíz del Primer Concurso de Cante de Córdoba, se inició una etapa francamente positiva para el flamenco, y que como consecuencia de los primeros Festivales, los que darían, junto a este certamen surgirían esperanzadoramente la justísima posibilidad de que los artistas obtuviesen unos ingresos económicos dignos, algo muy a destacar: la revalorización de nuestros cantes, la posibilidad de difundir otros poco conocidos o en trance de extinción, el surgimiento de nuevos y grandes artistas dignos de este nombre por su calidad y entrega total a la hora de decir sus cantes. Hoy, a veinte años de

(1) Comunicación presentada por la Peña Flamenca de Jaén al VIII Congreso de Actividades Flamencas

aquella memorable fecha, nos encontramos ante una masificación de los Festivales en el peor de los sentidos, y ante un práctico y casi general estancamiento artístico tanto en cante como en cantaores, cuando no ante una verdadera regresión y retroceso. Lo que de grandeza, personalidad e intimidad tenían los primeros Festivales, hoy lo tienen de amorfismo, masificación anodina, viciosas servidumbres y huecos mimetismos. Quede un gráfico ejemplo entre los mil y uno aportables: recordemos la rueda final por martinetes, sustituida hoy, cuando la hay, por una de bulerías. Incuestionable decadencia, entre otras, que arrastra esa desafortunada palabra de Festival, la que en su significación ortodoxa —léase el diccionario— es la de *fiesta musical*, limitación castradora de lo que es *todo el cante hondo*, y que en realidad suena más a bullanguería, jolgorio y diversión propia de estridente barraca de feria, que a intimidad, que a presencia viva de esas vibraciones de esa hermosa tragedia que encierra el cante, es decir, la autenticidad humana de la entrega del cantaor y su bellísima y dramática lucha para expresar el hondo y misterioso mundo que encierra la copla.

LO hemos dicho con anterioridad, pero no nos cansaremos de repetirlo: en los más de estos festivales hemos llegado a rozar la pérdida de comunicación, algo insustituible en el flamenco. Mejor dicho, la comunicación íntima y directa que se presupone como esencial del cante se ha perdido, nos enfrentamos hoy a una comunicación inerte, masificada —hemos estado en festivales que superaron con creces los 1.800 espectadores— e impersonal, hasta el punto de considerar que nos encontramos ante un tiempo y una realidad prácticamente iguales a los de la época teatral u operística, con la sola diferencia de ser distintos los públicos y los cantes que en ellos se

dicen. Otra diferencia, quizás más triste aún, sería la del aprovechamiento de la popularidad de nuestros artistas por terceras personas, aunque, bien pensado, no es tan nueva ni reciente, aunque sí ha adoptado las sutiles y características formas de los tiempos actuales.

SIN ánimo de ser exhaustivos, y recalando que este importante tema reclama un muy serio debate y una mayor investigación y estudio que el aportado aquí, quisiéramos señalar algunos de los factores y sectores intervinientes en los festivales, que de un modo u otro, unidos o en solitario, han contribuido en buena medida a convertir estas reuniones o recitales de cante que deberían ser, en espectáculos totalmente inoperantes, cuando no perjudiciales y verdaderamente nocivos para el flamenco.

REITERANDO que en nuestros planteamientos no somos ni exhaustivos ni excluyentes, ni que nuestras referencias sean para todos, pero sí indeclinablemente para los *más* de los festivales, consideramos que una gran parte de la responsabilidad recae en los organizadores de los tan repetidos festivales.

NO vamos a entrar en la casi general pésima audición de los mismos, producto no sólo de las deficiencias técnicas de sonido —algo tan corriente como fácil de subsanar—, sino por ese nefasto bar que rompe la intimidad. No nos pronunciamos contra la presencia y consumo de bebidas alcohólicas en los festivales —hermosísimas páginas dejaron escritas Ricardo Molina y Fernando Quiñones sobre las relaciones del cante y el alcohol—, pero sí contra que el bar sea elemento de distorsión del mismo, y al que no se le da la necesaria distancia —cuanto más alejado, mejor— del lugar en el que sólo debe haber sitio para el arte flamenco y las personas que lo escuchan,

que lo sienten. Parecerá de Perogrullo, pero si no existe el adecuado ambiente, artistas y espectadores difícilmente podrán conseguir lo que se pretende y lo que justifica cualquier audición flamenca: la comunión del cante.

PERO no es sólo el ambiente, las mismas propuestas de los organizadores, como decíamos, merecen una seria revisión, es decir, ver de una vez y por todas si tienen claros los motivos que les empujan a la celebración de estos festivales. Y estos motivos, para nosotros, se reducen a uno solo e inalienable, la mejor audición de *todo el cante*, *sentir todo el cante*.

Y la audición de *todo el mejor cante* —ni que decir tiene que no radica en un buen equipo sonoro—, está prácticamente reducida con ese afán masificador de los festivales; pues, seamos serios, un festival no es mejor por la mayor presencia de artistas en el mismo, ni, mucho menos, por la concentración humana que se alcance en su auditorio. Un festival será grande únicamente cuando se cante, se toque y se baile bien y por derecho, asistan cuantos asisten y actúen quienes actúen. Por ello denunciamos a esos festivales en los que aparece una larga nómina de artistas con cuya presencia de cartel parece ser que basan su prestigio y que, entre otras cosas, arrastra como consecuencia la larga duración del acto, casi siempre monótono y reiterativo y mimético, cuando no aburrido. Pensamos que la duración del espectáculo no debe ser superior a las tres horas, ni más de cuatro el número de cantaores intervinientes, con lo que, entre otros resultados positivos, tanto la afición como aquellas otras personas que quieran iniciarse en el flamenco, tendrían la justa y necesaria oportunidad de escuchar una serie de cantes básicos totalmente ajenos de los festivales, tales como, pongamos por caso, rondeñas, serranas, jabe-ras, livianas, debblas, granaínas, tarantas, etc.,

etc., totalmente ausentes de los recintos del festival. Y con ello no solamente saldría gananciosa la afición, sino los propios cantaores, pues así muchos de ellos —y no nos rasguemos las vestiduras— tendrían oportunidad de escuchar para aprender cantes que desconocen; pues no nos engañemos, si no se dicen tantos fundamentales *palos* o es porque no los saben, porque les resultan de difícil ejecución, o por algo más triste aún, porque el artista deja de ser protagonista flamenco y se reduce a intérprete que sirve a la multitud, lo que más fácilmente le llega; es decir, halaga a los más que, desgraciadamente, son los menos entendidos, algo que descalifica como artista. Por descontado que cada artista realice lo que le venga en gana, pero basta ya de tanta soleá, malagueña o tiento repetido casi magnetofónicamente por uno y otro festival.

PERO hay más, esta limitación de tiempo arrastraría a los propios artistas a la muy noble, legítima y necesaria competencia en sus cantes; porque, acéptesenos el símil taurino, muchos de los cantaores hoy punteros son en sus actuaciones como no pocas figuras del toreo: su éxito no radica en sus cantes, sino en el número de corridas firmadas es decir, en el número de los festivales en que actuaron, y en los que, desgraciadamente las más de las veces, repiten la misma faena, el mismo repertorio, los mismos cantes, las mismas letras... y, como en tantos ruidos de tercera categoría, las palmas entusiastas de los turistas, los snobs y los ignorantes. Y para que no falten similitudes con el mundo taurino, también en el cante se da el *doblete*, la actuación en el mismo día en dos puntos distantes.

QUE ocurre con todo esto? Sencillamente, que nos hemos quedado en reuniones de cante de papel, de carteles, y no en auténticos festivales de cante, mejor, en reuniones de cante.

Y ya que hablamos de carteles, no nos queda otro remedio que rechazar a tantos que se nos vienen como anuncios de operetas americanas: los artistas, no son cantores, aparecen y se manejan como *estrellas*; ¿cómo entender, si no, el anuncio de uno o varios, que luego no aparecen?, ¿cómo entender y aceptar esos carteles de tanto nombre consecutivo confeccionados por un mal entendido prestigio, cuando no por una necia, estúpida e infructuosa competencia provincial o regional?, ¿por ello es mejor el festival de X que el de Z? ¿A quienes engañamos?, ¿no nos estamos engañando nosotros mismos? Y si esta realidad incuestionable de tanto y tanto cartel es verdaderamente nocivo, no lo es menos la de aquellos en los que figuran como cabezas de cartel una serie de cantores de *gancho* popular pero de dudosa calidad artística. Tampoco aceptamos los ya frecuentes y reiterativos homenajes, pongamos por caso y sin que ello suponga alusiones concretas y directas, a Manuel Torre, Caracol o la Niña de los Peines, cuando en ellos los artistas ni recuerdan, no quieren, o no son capaces de interpretar los cantes de esos imperecederos artistas. ¿A qué entonces el nombre, dónde radica el homenaje?

EN resumen, los festivales que nacieron y pudieron difundir dignamente el arte flamenco, ampliar su afición, fijarlos entre los *cabales*, se encuentran hoy, salvo excepciones, realizando una función radicalmente contraria a la que les motivara su nacimiento. Y ello, a nuestro juicio, no lo motiva más que una cosa: el desconocimiento de la esencia del arte flamenco, cuando no el oportunismo —y no nos referimos sólo al económico— ante la más noble, añeja, dolida y viva expresión de Andalucía. De aquí que nos parece como irrenunciable e imprescindible el asesoramiento artístico

y responsable de cada uno de ellos, al objeto de que su única motivación y fin radique en el cante mismo, en una auténtica noche de cante, en un recital noble y entregado, vario, de todos los cantes.

CASI como coda final, unas sucintas palabras en referencia a los presentadores de estos actos, personas, reiteramos que salvo excepciones, repiten y manosean una serie de tópicos pseudolorquianos y amanerados, propios de una Andalucía de pandereta y totalmente reñidos con la verdad del cante. Consideramos que estos señores deben limitarse a presentar simplemente al artista, al artista como protagonista, es decir, al cante; de aquí que no deba actuar como un botafumeiro del artista, sino que su presencia debe ser la de una persona cualificada y crítica sobre la que debe caer con toda responsabilidad el desarrollo de la velada de cante, y entre sus cometidos debería estar el de decir qué es lo que se va a cantar —en la medida de lo posible—, o qué fue lo que se cantó, con lo que no sólo ganarían aquellas personas que se inician, sino los propios aficionados.

QUEDA, como conclusión, lo dicho a grandes rasgos: la decadente, cuando no perniciosa y nociva realidad de nuestros festivales, uno de los más importantes vehículos de difusión de este arte incomparable. Si el tema lo traemos hoy aquí hondamente preocupados, es por nuestra conciencia de que merecen un serio análisis en profundidad y sin apasionamientos. Estamos ante una realidad, a nuestro juicio, de la que cada uno somos un poco responsables y en la que, por tanto, a todos nos es exigible, no sólo la toma de conciencia, sino la acción decidida y concreta.

Grupo «CANDIL»

CANDIL inicia hoy una sección de viejas páginas flamencas poco conocidas y casi olvidadas. Estas que reproducimos a continuación pertenecen a Ricardo León, escritor malagueño y miembro de la Real Academia de la Lengua, quien, como tantos otros escritores de su época —Jacinto Benavente, Antonio y Manuel Machado, y hasta el propio Eugenio Noel— se sentiría arrasado apasionadamente por el baile de la Imperio.

Sin ánimo de inducir a conclusiones de la lectura, quisiéramos señalar algunos juicios aquí contenidos los que, contra el parecer de algunos, no son tan recientes, ni tan nuevos, también, esta visión del arte y, en especial, baile flamenco, tan propios de su época.

Por último "CANDIL" solicita de sus lectores el envío de viejos textos, documentos, etc. prácticamente desconocidos de la afición flamenco, a fin de darles la justa y necesaria difusión en estas páginas.

* *

Aires Andaluces (1)

Por Ricardo León

Manes augustos de Ovidio y de Marcial, fieles un tiempo al garbo y a los crócalos de las saltrices de Gades; Príncipe de los ingenios españoles, que en los quiebros y vueltas de las famosas *Seguidillas* viste y alabaste el brincar de las almas, el retozar de la risa y el azogue de todos los sentidos; docto Espinel, que añadiste una voz a la vihuela y un arrogante corcel, de ojos de lumbre, al carro de oro y de cristal de las Musas; Rey poeta,



La gentil artista "La Imperio", en uno de sus bailes andaluces

(1) — Publicado en "La Esfera", Año II, n.º 57; Madrid, 30 de enero de 1915.

Felipe IV, más propenso a las lecciones de los Almendras y Quintanas que a las lecciones de la Historia; Señor de la Torre de Juan Abad, españolísimo Quevedo, flor de la ciencia erudita y espuma de las sales plebeyas, amigo de jácaras y chachonas, de zarabandas y folías; asistidme vosotros, desde la cumbre del Parnaso, ingenios peregrinos, para que yo acierte a cantar y a describir el rumbo y primor y donosura de los insignes bailes de mi tierra.

Y vosotros lectores míos, valores prudentes, damas de calidad, pulcras doncellas, amadores del arte aristocrático, no me toméis a mal que fuer de español y andaluz, entre con mi pluma en el corro de estos donaires, y me siente, a la oriental, sobre la alcatifa de una manta jerezana, al lado de unas mozas de rumbo y de unos mocitos jaquetones, y pierda el seso apenas oiga el tañir de la vihuela y mire los primeros giros y suertes del bolero.

¡Válgame don Ramón de la Cruz, don Francisco de Goya y aún la gentilísima Caramba, reina del bolero, envidia del aire, rival de Terpsícore, discípula de las mariposas; la de los pies retozones, el talle de sortija, los cabos negros y el rostro señoril! ¡Albricias y olés para la gente cruda y bizarra de mi tierra, para todos los Joseitos y Manolos, Trinis, Carmelas, Charitos y Victorias del Albaicín y del Perchel, del Mercadillo y de Triana, de la Macarena y de la Viña; que esta guitarra, lira del pueblo español y estas danzas, prez y orgullo del Genil y del Betis, no son «cosas de moros y gitanos» como el vulgo piensa, sino que tienen abolengo nobilísimo en la madre Roma y pintan, como en espejo glorioso, la historia, las costumbres y el carácter de la raza!

El baile andaluz, amigos míos, no es un moro bereber ni un gitano de Flandes, ni siquiera un

chulo de tablado, con muchos afeites y cosméticos; es un pastorcillo de la Campania que vevió el dulce mosto del Falerno insigne y oyó las eglogas de los ruiseñores virgilianos. Corriendo los siglos, este rapazuelo inmortal, eternamente joven y alegre, mezcló a sus danzas ritmos nuevos, peregrinas canciones de pueblos bárbaros y niños, y viniendo a tierras españolas, aprendió también coplas de gesta y juglaría, romances heroicos, gacelas orientales, vidtióse de almalafas y caireles, y, al escuchár los gemidos de las razas nómadas y errabundas, sintió un impulso de suavísima tristeza. Por fin, cuando las naves castellanas echaron sus áncoras en las Riberas del Nuevo Mundo, el hispano pastor, oriundo de la vieja Roma, ornó sus pasos y canciones con las danzas guerreras del gran Chaco y los mimosos aires de las Antillas. Que es el baile andaluz un hilo de oro del espléndido collar de nuestra historia...

Venid, pues conmigo, lectores de mi estirpe, de mi estirpe latina y castellana, que habéis por padre espiritual a Miguel de Cervantes Saavedra, eterna luz y alegría de las Musas; venid, siquiera con la imaginación y el sentimiento, a orillas del Guadalquivir, camino de Aznalfarache, a posar conmigo en deleitoso rincón, no tan recatado que no descubra el airoso perfil de la Giralda, sobre el azul del hispalense cielo.

Limpio el horizonte, luminoso el aire, encendido el sol, poblada la tierra de aromas... ¡Como que estamos en España y en Sevilla, por añadidura! ¡...Sobre el tapiz de una manta de muchos colores, un tocador de los clásicos de mi tierra, temple con mimo la guitarra; en torno se agrupan varios mozos y mozas, flores de la picardía, semblantes dignos de un romance de cordel... Mirad esa hembra de rompe y rasga que sale al centro del ruedo, con negros ojos y negrísimas intenciones: apenas la gallarda bailadora arquea los redondos brazos, dibujando con ellos el primer envite, empieza a retozarme el alma en el cuerpo y a picarme el corazón como una pimienta. El desenfado del baile contrasta con el admirable señorío de los movimientos y actitudes, y el fuego

de los rasgados y fulminantes ojos con la seriedad del semblante.

Al danzar, parece que ejecuta un rito sagrado: aunque la moza es risueña, se torna grave; aunque es sencilla, se vuelve orgullosa; aunque nació gitana parece una reina.

Bajo los pliegues de la falda, retozan los dijes de los pies; al pasavolante de las mudanzas se ve la elegantísima pierna, desde el fino tobillo hasta el bello engarce de la corva...

El cuerpo se dibuja armonioso en los pasos, suertes y trenzados del bolero, y al llegar al final, creciendo en viveza y en rapidez, trémula y jadeante, acaba con la rodilla en tierra, erguida la frente, arqueados los brazos, medio escondido el rostro entre las cintas de colores de las castañuelas...

Ahora es posible merendar lo mejor que se pueda y trasegar de lo lindo aquel vinillo aloque «de rancio gusto y olor» que hacía perder los estribos al buen Baltasar de Alcázar...

La vihuela, entre tanto, rompe con un son dulce y melancólico, a estilo de malagueñas y hace unos cuantos primores, rosas, falsetas y duendes.

Luego hiere el tocador las cuerdas a lo rasgado, suavemente primerí y airadamente después, rematando con un chaparrón de notas, que parecen que brotan, como granicos, de los dedos.

Al cabo, el tañido de la guitarra se convierte en zumbón y festivo. Otra mocita juncal sale al corro para bailar «el garrotín». Ved como toma tierra con los pulidos «pinreles», que se pierden en los giros y vueltas del baile, mostrando, entre los festones de la enagua, la media de sea y algo más de los primorosos fundamentos de su personal!

¡Cómo se pone en la cabeza un sombrero flexible y empieza a marcar el compás con unos golpecitos de tacón; haciendo graciosos «comentarios» con las caderas, ligeras alusiones y dulcísimos contoneos, agitando las manos con vivos temblores, doblando el sombrero sobre las orejas, y cruzando los pies con pasos y actitudes de una insolencia deliciosa!

¡Qué quiebro de cintura, qué cernidos y desmayos, qué repiques y campanelas, qué posturas, mudanzas y volteos!

¿Sabéis de otro baile que, como éste, sea libro y cátedra del amor?

Sí; para dar remate y cabo a la fiesta, una gitana de ojos de fuego, principia a marcarse un «tango». Se oye el dulce trinar de las cuerdas, el acompasado jaleo de las palmas... La hembra, siguiendo el compás con vivo taconeo, sube y baja los brazos, mueve blandamente las caderas con ritmo pausado y cadencioso; haciendo primores con las manos, ora poniéndolas con mimo en la cintura, ora arqueándolas sobre la frente: poniendo una en los ojos, a guisa de pantalla; a un lado de la boca, a modo de bocina; repicando con los dedos, mirando a todas partes, a un tiempo amante y desdeñosa, altiva y alegre, provocativa y señoril. Hay un momento en que las palmas se tornan suaves; la guitarra apenas se oye; la bailarina borda con los pies una falseta. Luego el compás se hace más vivo, las palmas arrecian y el baile concluye en seco, juntas en un acorde las notas de la guitarra, las manos de los jaleadores y los pies de la saltatriz...

Si os place el espectáculo, lectores, decídselo a esa maga de ojos de fuego; ella sabe de polos y tiradas, de serranillas y jaberías, de zarabandas y yaponas, de guirigays y de fandangos, y aún de aquellas pavanas y españoletas que en los alcázares de Madrid y Aranjuez hicieron las delicias de príncipes y reyes.

¡Baile andaluz, de clásico abolengo, flor y nata de las alegrías españolas! Nadie le mire con desdén, ni desprecie a la guitarra por plebeya, que en esta noble rival de la lira y en estas danzas, prez y orgullo del Genil y del Betis, se pintan, como en espejos gloriosos, la historia, las costumbres y el carácter de la raza.

Busquen otros con afán, las exóticas elegancias de la Duncan; yo echaré siempre mi capa española al paso arrogante y gentil de la Musa de mi tierra, de la Pastora Imperio...

C I C A



ARTE Y DECORACION

CUADROS - LAMINAS Y ARTICULOS DE REGALO

San Clemente, 15 - Teléfono 23 33 41

J A E N

CERVECERIA



MARISCOS

La Gamba de Oro

ESPECIALIDAD EN:

MARISCOS DE TODAS CLASES

Nueva, núm. 9

J A E N

Teléfono 23 36 32

LOS CAFES CANTANTES DE MADRID:

Una rectificación y otras notas con el Itinerario Flamenco de los Hermanos Machado

En el número siete de «CANDIL», Antonio Escribano publicaba la nómina de los cafés cantantes madrileños, en un trabajo que no dudo en calificar de exhaustivo y en el que aparecen, con su concreta ubicación, treinta y cinco de estos establecimientos, sin contar aquellos análogos en los que esporádicamente se ofrecían conciertos de cante. Meritoria recopilación ésta que, entre otras conclusiones, arroja suficientes luces para conocer la difusión flamenca en una época esencial y a la que considero digna de muy serias revisiones.

En la referida colaboración, un duende de imprenta —pío y devoto en esta ocasión—, dio olor y corona de santidad al café de Telesforo de la calle Arlabán, apareciendo como Café de San Telesforo. Quede, pues, subsanado el error —como solicitara el Sr. Escribano—, ya que nunca el establecimiento estuvo bajo la advocación de tan santo patrono.

Por cierto, de esa larga lista que se aporta de cafés cantantes no recogidos, según su autor en anteriores escritos de flamencólogos, algunos ya eran conocidos por haberse dado noticia de ellos en otras publicaciones literarias, como es el caso del Café del Pez, uno de los visitados *en serio* por los hermanos Manuel y Antonio Machado en los años finales del pasado siglo, de lo que dejara clara constancia Miguel Pérez Ferrero (1): «También han empezado a ir a los cafés flamencos, entre los que siempre se puede elegir. Allí van *en serio*, enamorados del cante y del baile, que merecen honores de gran arte popular. Mas su café preferido es el de La Marina, en la calle de la Reina. No se cansan de ensalzar su *cuadro flamenco*, que actúa y que está formado por la célebre Matilde Prada, *bailaora* de lo fi-

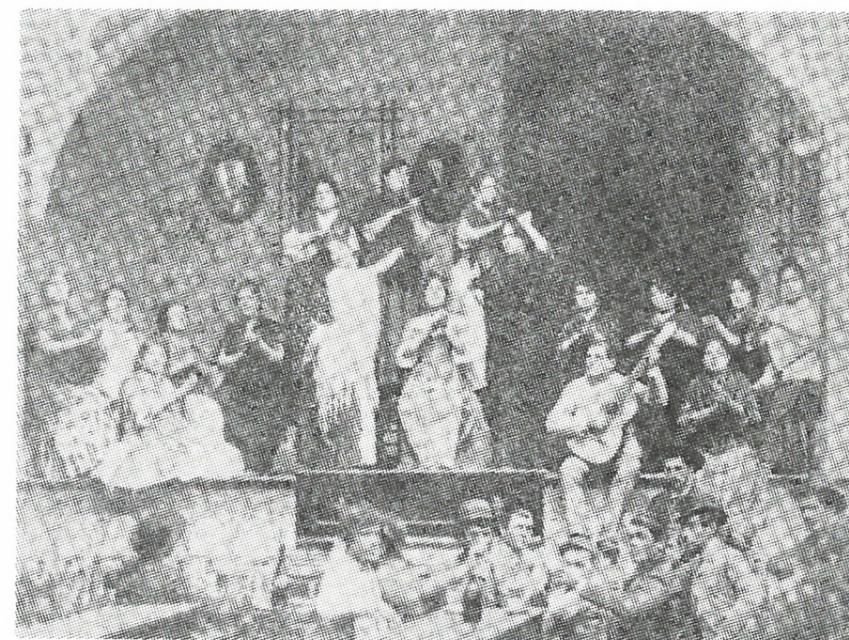
no; el cantaor Revuelta, las Coquineras, Medina, *La Camisona*, *la Macarrona*... A veces cambian y acuden al Café del Pez y al Naranjero, en el que buscan asimismo, el tipismo del lugar, pues se halla en la plaza de la Cebada».

Mas si hemos reproducido el párrafo anterior, no sólo ha sido para dejar constancia de noticias precedentes sobre la existencia del café del Pez, ni por señalar, una vez más, un documento con-

nocer cual sea la más certera, ya que, apresurémonos en decirlo, no tengo criterio personal para optar por una u otra.

Dos son, en conclusión, las diferencias advertidas. Una, Escribano, como antes lo hicieran Ricardo Molina y Antonio Mairena, así como Manuel Ríos Ruiz, habla del «Café de Naranjeros» —en plural—; mientras Pérez Ferrero lo cita en singular, «al Naranjero».

La otra consiste en una des-



tudente que prueba las ciertas relaciones de Antonio Machado con el arte flamenco —algo en lo que vengo empeñado desde hace años—; sino fundamentalmente por haber advertido en el texto transcrito de Pérez Ferrero algunas notables diferencias con la interesante y pormenorizada catalogación de Escribano. Diferencias que indico lejano de cualquier polémica y más aún, del innoble deseo de «apostillar»; únicamente por el interés de co-

conformidad sobre la ubicación del café de La Marina, sito para nuestro colaborador en la calle Aduana, y para el ya desaparecido escritor y crítico en la madrileña calle de la Reina.

Queden, por mi parte y como coda final, abiertas las interrogantes en la confianza de que serán borradas por el propio Escribano, o por cualquier otro estudioso o aficionado. Lo que agradeceríamos.

U.—

(1) «Vida de Antonio Machado y Manuel»; pág. 39. Edit. Espasa-Calpe, Col. Austral, n.º 1.135. Citamos por la tercera edición, Madrid, 1.973.

TRES INSTANTES FLAMENCOS

Por Antonio Hernández

LO QUE ENALTECE A ESTE GITANO

(Antonio Mairena)

*No es el bramido errante de la seguiriya,
ni el estallido aéreo de la soleá virreina,
lo que enaltece a este gitano mítico y salobre
su perdurable voz de madera encarada.
Ni es la luz que plisó su irrestañable herida
llena de potestades y caliente hermosura
lo que responde a que oigamos su relámpago
y nos quedemos solos, acompañados, graves.
Ni aún su antecedente de fragua y de martillo
donde domó el metal con voluntad diamante,
sino el ciclón sonoro de su sangre y su alma
repitiendo a la vida que descartó la muerte.*

RAFAGA INMORTAL

(Manuel Soto)

*Como el mar que se funde todo en su última
ola que es la que llega hasta la playa
y rompe entre la arena y movedizo
ofrece un abanico a la mirada,
Manuel Sordera, porque es Noche Vieja,
porque es noche de amor, junta en su casa
a sus amigos y se da fecundo
en su último cante. En él se explaya
como si no tuviera otra ocasión,
como si se muriera o se tratara
de su día vertebral: como la ola
que es todo el mar, su cante es toda su alma.
Y de su voz, que es como una tersura
que de buena a primera se agrietara,
brota el temblor del mundo en sus inicios
y es el mar otra vez, allí entre tantas
voces añejas de camino y mimbre,
Juan Junquera, Juan Hambre, La Serrana,
presentes por estirpe en Terremoto,
Joselito Sordera y el Juanata.
Quien no entiende que el mundo es un gitano,
dos gitanos, tres gitanos que cantan
en un momento sólo.*

*En un instante
la vida se detiene y se hace tanta,
tan rica y tan completa que comprendo
que la inmortalidad existe a ráfagas.*

EL CARIPEN

(A Luis Moreno, Juan Peña y Fernando Terremoto)

*En Caripén estamos todos, sólo
los que sabemos ir acompañados.
Si falta alguien llegará a la cita
cuando el cante incorpore su milagro.
Hay como una dulce frente y declina
en el humo y se agiganta como un mago.
Está Luis de las largas palabras
y está Juan, sin palabras, lebrijano.
Luis que tiembla dentro de una cueva
porque su voz de cinz viene de abajo,
de las profundidades de sus dudas,
de sus niños temores de ángel malo.
Y acurruca la noche un son espeso
que flota en todo sin ser iniciado,
como un son que tiritita y no se esboza,
como esperando que se limpie algo.
Juan naquera su cante, lo acaricia
para Luis, con miedo de mostrarlo,
igual que si supiera que hay demonios,
que hay espías, que hay gente de otro carro.
Y me dicen palabras que yo entiendo
desconociendo su significado,
palabras que crecieron junto al trigo
y su don dan entre remoto y claro.
Dulce Fernando de su cante de hocino,
corazón gladiador, voz de candado,
triste de Santiago sin su risa
de viña, sin sus ojos, triste el barrio.
¿Qué es para él el mundo? ¿Dónde habita
en él la forma de los otros? ¿Cuándo
perdió, para su bien, toda medida
de aspirar a lo estéril? ¿Cómo es sabio?
¿Es que acaso ser sabio es otra cosa?
El vive de sus centros, crece en su árbol,
se acurruca en el bien porque ya sabe
que existe el mal y que tiene mal fario.
Pobre de mí entre sus cosas, pobre,
como si fuera acaso el que ha inventado
la pobreza, quien la ha sentido antes
que nadie nunca y quien lega el pecado.
Y estamos juntos como quien ofrece
la vida por saber. Y nos lloramos
historias que a Luis lo hicieron fuerte
y débil, puro: cordero y leopardo;
y que sacaron de su pueblo un día
a Juan para en su cante rociarnos
con el alivio de su paz de olivo;
y Terremoto hicieron a Fernando.
Yo que no sé hacer bien más que el silencio,
a mí que no se más que ir asediando,
me entra en los ojos un temblor de niebla,
pero de niebla a quien le nace un rayo
de tanto ver la luz. Los miro y sigo.
Doy gracias. Sonrío. Y me voy perdonando.*



Bar VOLANTE

— RESTAURANTE —



Especialidad en MARISCOS



Carretera de Valencia — VILLANUEVA DEL ARZOBISPO
(JAEN)

Industrias PERALTA, S. A.

FABRICA DE VIGAS Y TERRAZOS

BLOQUES - BOVEDILLAS - TUBOS

MATERIALES DE CONSTRUCCION

Forjados ajustados a las especificaciones de la norma M. V. 101-1.962

Autorizaciones de usos n.º 1.117 - 70 y n.º 2.126-74

Ctra. Córdoba-Valencia, km. 180 — Teléfonos 441025 y 440150

VILLACARRILLO (Jaén)

Ellos, los protagonistas, dicen:

LUIS TORRES,

“JOSELERO”



—¿Qué supone para ti el cante?

—El cante es cosa muy delicada, no se aprende, no es aprendido, el cante es nació, y el que nace con el cante tiene que tener algo propio; en cambio, el que se hace aficionado por la garganta u otra cosa, tiene que aprender, lo que le hace carecer de mérito. El mérito radica en nacer con el cante y hacer cosas con él.

En mi familia todos han salido artistas. Uno, «Andorrano», que es completo, canta por derecho pá escuchar, por siguiiriyas, soleá, alegrías, bulerías... y baila por bulerías y rumbas, ha estado en Alemania con «La Cingla», una bailaora. Lo que pasa es que es un hombre raro, como Diego el del Gastor, no le gusta estremecerse, pero es un artista. También una hija, «La Niña Amparo de Morón», que actuó en el Guajiro en los años sesenta, y esa no tuvo academia para cantar y bailar por bulerías.

—¿Cuándo comenzastes a cantar?

—Yo he cantao con Joaquín el de la Paula y Manuel Torre, del que hago una siguiirya; tenía yo medio conocimiento; también en esa edad, teníamos 17 años, empecé a actuar con «El Quino», bailaor, y mi cuñado, Diego el del Gastor; pero cuando Diego se ha hecho un monstruo, una figura y ha creado, ha sido del Movimiento pa cá, hace cuarenta años.

Pero antes los artistas pasaban muchas fatigas y había que aguantá. Pero quizás las fatigas le dieran mayor grandeza al cante. Las fatigas hacen que el cante se ponga más vivificado y más bueno. Antes, lo que he dicho, que miraban a un artista como a un cualquiera, como a un perro. ¡Anda, ya están ahí los artistas! Estaban de fiesta comiendo toos y ni les servían, ni que vais a tomá, ni ná. ¿Cuándo van a cantar? ¡Ya cantarán! A última hora se acordaban de ellos. ¡Anda, llévale una botella de vino! ¡Toma estas papillas! Ahora tienen que ir con el coche a por el artista, pidiéndoselo por favor, y atentos too el mundo, ya puede ser el capitán general; porque se han dao cuenta del valor que tiene el arte, sea el que sea, pintura, toreros, cante flamenco, música... Que también la música es lo más grande del mundo. Antes le ponían un monumento a un artista cuando había muerto, como ha pasado ahora que se lo han puesto a Diego el del Gastor, ahí, en los jardinillos. ¿Por qué no se lo pusieron ustedes en vida...? ¿Y lo pusieron ustedes en andas...? Ahora, ahora os acordáis de él, con el mérito que tenía ese hombre. ¡Ahora! Eso es todo lo que he dicho, ¿estamos? Y así es la vía.

—Regresemos al principio, hablemos del cante.

—En el cuadro del cante flamenco hay metíos tres tipos de cantes.

Por un lado, el cante chico, el que, cantándolo

bien y a compás, gusta. Yo tengo un cante por fandangos corto, pero a compás de soleá, que no es el fandango sin compás:

*Que está muy bella,
viene clareando el día,
que está la noche tranquila...*

hay cantes bonitos, que gustan, como la media granaína o el fandango corto:

*Que no me conviene
cada día lo pienso más,
que esa mujer a mí no me conviene...*

—Te pregunto, ¿el cante no será siempre el cante, sin esas separaciones de cantes grandes y chicos?

—Pero, hombre, esto es lo mismo que decir gitano. Bueno, por la diferencia que viéramos en un gitano. ¿Pero un gitano no es una persona igual que tú? Todos somos andaluces de carne y hueso; pues eso pasa con los cantes. Yo no le quito su mérito al cante que sea chico estando completo y bien cantao. ¡Vamos!, voy a mentar al maestro de verdad que se puso maestro de los maestros, y lleva razón; porque eso que ha hecho, aunque a nosotros no nos llega, hay que reconocerle que es un fenómeno, porque eso se lo ha sacado él, me refiero a Pepe Marchena. No se puede decir que eso no vale ná... Vocalizaba las letras y el cante, y después de cantar hablando, le mete ese falsete, ese bajo que nadie en el mundo ha hecho, ese juego de garganta.

—¿Cuál es tu cante?

—Yo tengo seis o siete cantes, aunque los conozco todos desde el fandango, que es el cante más chico que hay, hasta el garrotín, ya ves. Pero para mí, por cima de todos está la soleá. Canto también por siguiriyas; pero con la soleá empecé a cantar y creo que es lo más grande del mundo, porque hay 25.000 clases de soleares muy grandiosas que se pueden cantar metiéndolas a compás, aunque yo tengo mi estilo propio, esa soleá que llamo yo de la Sierra de Grazalema, que era de los padres de mis suegros. Son soleares, pero antiguamente las llamaban solearillas bailables:

*Me dan consejo de guerra
si me ven hablar contigo...*

salían las gitanas bailando y las hacían despacio. Y esta soleá la he arreglado yo, pero llevan el ritmo. Es un fandango que llega porque es corto. Az-

nalcóllar tenía un fandango corto y muy bonito por las letras. Gordito de Triana también tenía un fandango muy gracioso. Los mejores fandangos que se han cantado han sido los del Gloria... y los del Sevillano, ¿dónde deja usted ese genio? El fandango vale y tiene su mérito aunque sea chico, pero haciéndolo bien y sin salirte del compás. Es muy difícil, le pasa lo mismo que a la bulería, y too el mundo no sabe cantar por bulerías.

Después está el segundo cante, que también es bueno, como la media granaína o el taranto; ahora, el cante que llega más, el que está metido en la pureza, es la soleá, la siguiriya, el martinete, el cante por malagueñas... cantes que están por encima de todos, en ellos está la pureza. Después mo de la solearilla.

También tengo siete u ocho estilos de soleares muy graciosas, cortas... Tengo la soleá de Triana...

—¿Qué diferencia hay entre la soleá tuya de Grazalema y otras soleares?

—Hombre, porque eso va en la música. Las soleares son como la música, cada una tiene la suya y su forma. El cante es música y todos los cantes no tienen la misma.

—¿Cómo definirías el garrotín tuyo?

—Es el garrotín antiguo y tiene setenta u ochenta años; así lo cantaba el Niño Medina, Joaquín el «cojo de Málaga» y mi hermano Joselero. Entonces sí se cantaba el garrotín y otros cantes chicos muy graciosos, y no ahora que le meten unas cosas... vamos.

—¿Y tus nanas y bulerías?

—Gracias a García Pelayo, que me llevó a Movieplay, grabé unas nanas. Me dijo, ¿oye, tú no sabes cantar nanas? «¡Yo nanas no sé! —le contesté—; ahora, te voy a cantar una antigua que era de mi madre, porque me he acordado de mi nieto». Oye, y cantando las nanas a su estilo me iba sacando la letra sobre la marcha:

*Duérmete y calla
que va a venir el runrunero
y te va a coger la cara.
Si no fueras tú mi nieto,
quién te iba a ti a aguantar,
que todavía no has dormido
y yo voy a reventar.*

Mi hermano Joselero era el mejor buleaero del mundo, cantó en los tiempos de Joaquín Vargas. Cantaba la bulería corta mejor que nadie. Hoy el cante ha llegado a una pureza y las bulerías se han remozado —desde hace 40 ó 50 años— de una forma atroz. Vamos, no es que no tuvieran antes pureza, sino que eran más sencillas. Yo tengo hecha una bulería que dice:

*Por docenas me salen los novios
y con tos me divierto la má,
en que sepa que pasen cien años
y un buen marinero
no má de llevar.
Que dice mi mare,
que dice mi tía:
¡ay! qué suerte que tiene esta hija mía.*

También tengo ésta, ésta la sacao yo, y es letra mía, que al remate dice:

*como la tuerta
con el culo arrempuja la puerta.*

Bueno, las cosas que me pasan a mí, porque yo saco letras. Algunas son muy bonitas:

*Le andas diciendo a la gente
de que no te tengo cuenta;
si tú a mí no me quieres,
haz lo que a ti te parezca.*

y esta soleá:

*Una mujer sin sentío
es un barquito de vela
que lleva el rumbo perdido.*

Pero también canto como cantaba el Tío Cagancho:

«Cómo reniego mare de mi sino...

Así cantaba el Tío Cagancho, pero Tomás alargó esta siguiriya para darle hermosura, ¿comprendes?

—Hemos estado hablando de tu cante y de cantes antiguos, ¿cómo ves tú ahora el cante flamenco?

—Bueno, los muchachos no están mal. Hoy tienen que cantar ellos lo que le gusta a la gente joven pá poder actuar y ganar dineros. Ahora, si estos hombres se tuvieran que meter en una reunión de gente enterá de cante, pues no pueden cantar. Hombre, hay una colección que me llegan; pero hay otra colección que me parece que están pregonando ajos y cebollas. Y no digo quién son,

yo no digo ná más que eso. A mí me gusta el cante, aunque sea un cante chico, pero que esté bien cantao. No tanto... ¿pero qué dice?, ¿qué está cantando?

Todos los cantaores tienen su mérito; ahora yo voy a decir una cosa: los cantaores que hoy hay, ninguno tiene sellos propios. Todo lo que cantan es copiao de los discos, pues ellos a escuchá los discos. Si son aficionaos escuchan el disco, y ya se van con el ritmo del disco. Todo lo que cantan es copiao de los antiguos.

—Tú, que tanto tiempo has estado con Diego el del Gastor, ¿cómo ves la evolución de la guitarra?

—No, la guitarra ha cambiado pa bien, mejor que el cante. Se ha favoreció más la guitarra que el cante. El cante no, ha sido todo lo contrario. ¡Vamos!, el cante tá mu adelantao, pero al cante le han quitao toa la pureza antigua. Se la van quitando poco a poco; pero la guitarra va avanzando más cada vez, hoy salen muchachos que se la comen. Porque si levantara la cabeza Ramón, que en aquellos tiempos na más que con un arpegio que hacía, un trino... Si viera lo que hace cualquier chava que se come la guitarra haciendo arpegios y esas cosas ¡se volvía a morir!

—¿Qué te parece, por último el baile de ahora comparado con el de antes?

—Hombre, el baile de ahora, eso es como tó; hay quien baila flamenco con pureza y hay quien no baila. Hay quien baila metálico y sin moverse, ná más que mueve los brazos... esos son los bailes puros.

El baile era más masculino que ahora, que casi todos los bailaores que hay bailan afeminaos. Antiguamente bailaban los bailaores ¡masculino!, a fuerza de pie, o lo que fuera, de pierna, pero sin poner posturas femeninas, vamos, que eran más masculinos. El Quino era un fenómeno, tenía unos deos, sin exagerar, así de largos; era un gitano que cuando hacía así con las manos y las abría y aquellos deos tocaban el palillo, y empezaba a tocar por soleá el palillo al compás de la guitarra de Diego... y haciendo desplantes, pero ¡macho!

—Con esto terminamos. ¿Tú has bailao? Te lo pregunto porque te veo hacer muchas figuras.

—No, pero me gusta el baile. ¡Yo no he bailao en mi vía.

(Y aquí, naturalmente, concluyó la entrevista).

CALZADOS ANDALUCIA, S. L.

MAYORISTAS

*Saludan a sus clientes
y amigos*

Avenida General Chamorro, 106 - Apartado 17

Teléfonos 55 14 19* - 55 16 33

MARTOS (Jaén)

Comercial **JUSTO**

JUSTO MORENO HERNANDEZ

GENEROS DE PUNTO
CONFECCIONES

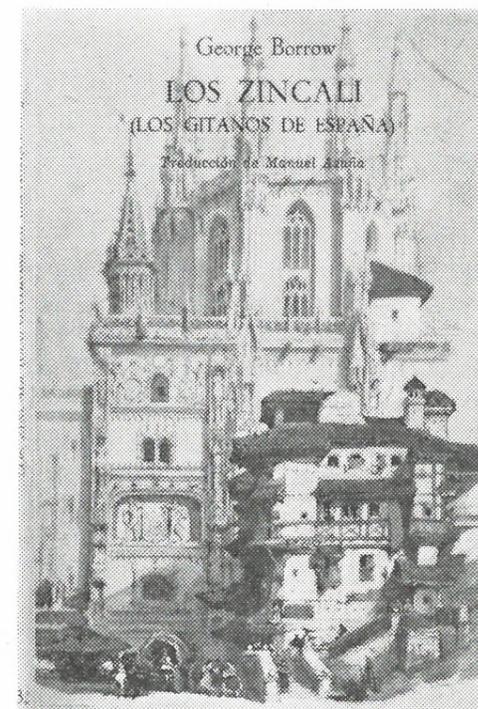
Plaza Queipo de Llano, 1
Teléfono 22 95 65

JAEN

Dr. Civera, 17 - A
Teléfono 22 74 25

AUNQUE NO QUEPA EN EL PAPEL

A PROPOSITO DE LA REEDICION DE «LOS ZINCALI»



Pocos libros, como éste de George Borrow (1), han sido objeto de tantas citas en la bibliografía flamenca y, a su vez, creo, han padecido la desgracia de no ser leídos por buena parte de quienes lo mencionaron en sus trabajos. Apreciación, esta última, a la que es fácil de llegar tras la lectura del texto, y que nos empuja, una vez más, a manifestar que el refrito es plato común en los escritos sobre el cante, sobre esta parcela fundamental de la cultura andaluza en la que se ensancha la iletralidad de muchos de sus exégetas con el atrevimiento de ascua y propia sardina; modo este de escribir a la brasa, que viene churrascando desde hace no pocos años la pulpa real del arte flamenco. Felicitémonos, pues, por la reedición de este libro, publicado por vez primera en 1841, hasta ahora prácticamente inencontrable, y que nos da la oportunidad de acercarnos a uno de los primeros testimonios escritos sobre el cante flamenco.

Se impone aclarar que, «Los Zincali», no es un libro sobre flamenco, sino de temas gitanos o, si me apuran, un bello viaje literario en torno a los gitanos españoles de 1835-1840; un libro en el que se ahorman la realidad y la imaginación, es decir, la mera y simple invención de algo que también es. Estamos, por tanto, ante un texto al que hay que acercarse con sumo cuidado y no poca desconfianza historiográfica, y al que, a la hora de clasificarlo, habríamos de

situar, necesariamente, entre los típicos, y en ocasiones tópicos, de los viajeros románticos.

Apresurándonos a anotar que nos encontramos frente a un amenísimo libro de impecable factura literaria, hemos de dejar constancia de que no son muchas las notas que contiene referidas al cante y bailes flamencos; al primero lo despacha, prácticamente, con una rotunda expresión: «tal es su manera de cantar, en el más bárbaro estilo de su pueblo», nos dirá refiriéndose a una gitana de Sevilla (2). Por lo que hace al baile, ofrece un dibujo demasiado pintoresco, a lo viajero anglosajón, de poca credibilidad y con más pinta de una sesión de brujería que de baile, producto de auténtica elucubración: «da una patada en el suelo, y colocándose las manos en las caderas, se mueve rápidamente de derecha a izquierda, avanzando y retrocediendo lentamente. Su mirar se hace más fiero y ardiente y sus ásperos cabellos se erizan como las púas de un erizo; y luego comienza a dar palmadas y proferir palabras en una lengua desconocida, con una melodía extraña y ruda. El negruzco harrapiezo parece animado por la misma furia, y echando espuma por la boca, lanza sonidos salvajes, imitando a su madre. Los movimientos laterales de la gitana son cada vez más rápidos. ¡Qué movimientos! Salta, brinca, y a cada salto se levanta una vara sobre el suelo. Ya no lleva el chico en el pecho, le arranca de allí y furiosamente le blande en

(1) «Los Zincali (Los gitanos de España)»; Edit. Turner; Madrid, 1979. Traducción de Manuel Azaña.

(2) *Ibidem*; pág. 58.

alto, hasta que al cabo, dando un alarido, le arroja al aire como una pelota y después, echando atrás la cabeza y el cuello, le recibe al caer en sus brazos, arrancando un grito de horror en los circunstantes» (3).

¿Qué función funambulesca es esta que nos presenta Borrow, como baile de una gitana sevillana? Menos mal que, un año después, 1842, en otro de sus libros, «The Bible in Spain», nos dejará cumplida y exacta noticia del cante, el toque y el baile flamencos en una escena de los gitanos de Mérida (4).

Quizá, y para el tema que nos ocupa, el mayor interés del libro radique en su parte tercera dedicada a las canciones (poesías) gitanas. Adelantando que, como el autor confiesa, las recogió por boca de gitanos de Extremadura, Castilla la Nueva, Valencia y Andalucía, difícilmente podemos considerarlas a todas ellas —caso frecuente en no pocos trabajos en las que se las incluye— como letras jondas, aunque, en algunas, es indudable su sabor andalucísimo y flamenco:

Cuando me bléjelo en mi gra,
Mi chaborí al atrás,
Ustilelo io la pusca,
Empiezan darañar.

(Cuando monto a caballo — con mi novia a la grupa — y mi trabuco en la mano — no hay quien se me ponga delante.)

Najeila Pepe Conde,
Que te abillelan a marar,
Abillelan cuatro jundunares,
Con la bayoneta calá.

(Huye Pepe Conde —que te vienen a matar — vienen cuatro soldados con la bayoneta calá.)

(3) Ibídem.

(4) «Ahora —dijo Antonio a la más joven de las tres mujeres—, tráeme el *pajandi* (guitarra), que voy a cantar una *gachapla* (copla).

La muchacha trajo la guitarra, y el gitano, después de templarla con cierto trabajo, rascó vigorosamente las cuerdas y se puso a cantar:

—Gitano, ¿por qué vas preso?
—Señor, por cosa ninguna;
Porque he cogido una ramá
Y etrás se bino una mula.

El canto y la música duraron mucho tiempo. Las dos mujeres jóvenes no se cansaban de bailar, mientras la vieja hacía a veces restallar sus dedos o medía el compás golpeando en el suelo con un palo».

G. B. «La Biblia en España»; pág. 123; Edit. Alianza Editorial, Libros de Bolsillo, n.º 254; Madrid, 1970. Traducción de Manuel Azaña.

Por la ulicha van beando
Vasos finos de cristal;
Dai merca mangue uno,
Que lo camelo estrenar.
(Por la calle van pregonando —vasos finos de cristal — madre, cómprame uno — que lo quiero estrenar.)

Esos calcos que teneras
En tus pulidos pindrés,
No se los diñes a nadie,
Que me costaron el parnés.

(Esos zapatos que tienes — en tus pulidos pies — no se los des a nadie — que me costaron el dinero.)

Letras, algunas, entre la treintena larga que contiene el libro, que nos han llegado incluso hasta hoy mismo en auténticos cantes flamencos:

Io no camelo ser erray
Que es caló mi nacimiento;
Io no camelo ser erray
Con ser caló me contento.

(No quiero ser caballero —que es caló mi nacimiento — no quiero ser caballero — con ser caló me contento.)

Pero es más, la práctica totalidad de las letras recogidas en «Los Zincali» son de cuatro versos y de las más distintas medidas, sin que ninguna de ellas entre en el cante por sigui-rillas, algo a retener. De tres y cinco versos, respectivamente, Borrow sólo da entrada a una letra.

Mas donde el libro ha llamado poderosamente nuestra atención ha sido en uno de sus capítulos finales, y que hasta ahora no he encontrado citado y analizado en la abundosa bibliografía que retoma algunas de las anotaciones

Caminito de Antequera
Preso llevan a un gitano,
Porque se encontró una capa
Antes de perderla el amo.

de Don Jorgito el Inglés, no obstante el interés que, a mi juicio, encierra. Lo acotaremos para el lector, a fin de que extraiga sus propias conclusiones, antes de apuntar las nuestras personales:

«Los gitanos, abyectos y viles como han sido siempre, han encontrado, no obstante, admiradores en España, individuos a quien agrada su fraseología, pronunciación y modo de vivir, y sobre todo los cantos y bailes de los gitanos. El deseo de cultivar su trato prevalece principalmente en Andalucía, donde, en efecto, abundan más, y muy especialmente en la ciudad de Sevilla, capital de la provincia, en cuyo barrio de Triana ha florecido mucho tiempo una nutrida colonia de gitanos, con quienes siempre es fácil trabar conocimiento, sobre todo la gente despreñida y que no repare comprar ese gusto a costa de duros y pesetas.

«Si consideramos el carácter de los andaluces en general, no hay que sorprenderse mucho de su predilección por los gitanos. Son un pueblo indolente y frívolo, amigo de cantar y bailar y de goces sensuales. Viven bajo el sol más radiante y el cielo más benigno de Europa y su país es, por naturaleza, rico y fértil, pero en ninguna provincia de España hay más pordio-sería y miseria; la mayor parte de la tierra está sin cultivar y no lleva más que matorrales y malezas, mostrándonos un emblema vigoroso del estado moral de los habitantes (...) La persona que entre ellos goza invariablemente de mayor estimación es el *majo*, y para adquirir ese carácter es necesario vestirse como un payaso, echar roncas, fumar sin tregua, bailar regularmente y arañar la guitarra. Son muy dados a la obscenidad y a lo que llaman *picardías* (...) En Andalucía (...) han buscado la sociedad de los gitanos por afición a sus hábitos, danzas y cánticos, y tales individuos han solido pertenecer a todas las clases, incluso a la nobleza y al clero.

«Quizá no ha habido en Andalucía gente más aficionada en general al trato con los gitanos que los frailes, y por modo excelente los personajes medio chalanes, medio religiosos, del convento de Cartujos de Jerez (...) Un chalán,

que conocía un poco el gitano, me refirió la siguiente singular anécdota, en relación con este asunto:

«Tuvo ocasión de ir al convento, después de muchos tratos con los frailes, por un caballo que cierto aristócrata le había encargado comprar, pagándolo a precio muy razonable. Pero los frailes tenían pretensiones exorbitantes. Al llegar a la puerta, le cantó al fraile que abrió una copla que había compuesto en gitano, en la cual decía el último precio que estaba autorizado para pagar por el animal, con lo que el fraile le respondió al instante en la misma lengua con una copla improvisada, llena de insultos para él y su amo, y en seguida cerró la puerta, dándole en las narices al desconcertado chalán (...)

«A las gentes así apegadas a los gitanos y a su lengua se les llama en Andalucía *los de la afición*. Esa gente, en los últimos cincuenta años, ha compuesto un género de literatura es-



púrea (como luego veremos, gran parte de ella son coplas); la llamamos espúrea porque no viene de los gitanos, que además la desconocen por completo, y para quienes sería en su mayor parte ininteligible (...)

«Estando en Sevilla, el azar nos hizo conocer a un individuo sumamente extraordinario, alto, huesudo, demacrado, con un sombrero andaluz andrajoso, capote harapiento, pantalón más harapiento aún, y como de cuarenta a cincuenta años de edad. Respondía solamente al nombre de Manuel. Su ocupación por el tiempo en que le conocí, era vender billetes de lotería, con lo que entre Sevilla y los pueblos vecinos sacaba para su miserable sustento. Su aspecto era enteramente tosco y salvaje y había en sus ojos una expresión de insania (...) Muertos sus padres, vagó por las calles en mucha necesidad, hasta que cayó en manos de ciertos toreros, que se lo llevaron consigo a fin de que les dijese las coplas de la *Afición*. Se lo llevaron después a Madrid, donde no tardó en abandonarlos, tras de padecer muchas brutalidades de sus manos. Volvió a Sevilla y poco después era huésped de una casa de locos, donde estuvo varios años. Repuesto parcialmente de la enfermedad, le dieron suelta y anduvo errante como antes. Durante el cólera en Sevilla que arrebató veinte mil vidas, le nombraron conductor de uno de los carros de los muertos, que iban por las calles recogiendo cadáveres. Su mansedumbre perfecta le proporcionó acaso algunos amigos y obtuvo el empleo de vendedor de billetes de lotería» (5).

El largo texto transcrito, aparte de los contradictorios juicios que contiene sobre el impresionante Manuel y que acabamos de ver en la anterior nota, encierra, junto a un no disimu-

(5) «Los Zincali»; págs. 199-202.

A Don Jorgito le resultaría sorprendente e impresionante este personaje de principios del siglo XIX, y sobre él y su cante escribiría un año después, en 1842. —«La Biblia en España»; págs. 523-524—, algo radicalmente distinto. Merece la pena reproducirlo para que nos sirva de fiel en los juicios flamencos de Borrow:

«Pero no vaya a creerse ni por un momento que mi intención es negar que entre los andaluces haya individuos estimables y hasta excelentes: uno descubrí yo a quien sin vacilar proclamo como el carácter más extraordinario que he conocido; pero no era un retoño de una familia noble, ni *portador de suaves vestidos*, ni personaje lustroso y perfumado, ni uno de los *románticos* que vagaban por las calles de Sevilla adoptando actitudes lánguidas, con largas melenas negras que, en rizos exuberantes, les llegaban hasta los hombros, sino uno de aquellos a quienes los orgullosos y duros de corazón llaman la hez del populacho un hombre miserable, sin casa, sin dinero, harapiento, destrozado. Aludo a Manuel, a quien no sé por qué oficio nombrar: si vendedor de billetes de lotería, o auriga del carro de los muertos, o poeta laureado en poesía gitana. Maravilla será que aún estés vivo, amigo Manuel; tú, de condición natural tan noble, honrado, de corazón puro, humilde, pero digno, ¿vagas todavía por los patios de la bella *Safacoro* (nombre gitano de Sevilla), o por la margen del *Len Baro* (nombre gitano del Guadalquivir), con la mirada perdida en el espacio y esforzándote por recordar alguna copla de Luis Lobo medio olvidada? ¿O descansas ya, fuera de la *Puerta de Jerez*, en el *Camposanto*, adonde en tiempo de epidemia acostumbrabas llevar a tantos, así gitanos como gentiles, en tu carro de tintineante campanilla? Muchas veces en las *reuniones* de los sabios y escritores de este país de tantas letras, hartos de sus alardes de pedantería y egoísmo, he recordado gustoso nuestros recitados de poesías gitanas en la casona de Pila Seca».

lado desprecio hacia los gitanos, el tópico de la pereza andaluza y su comprensible fobia a los frailes, ya que nuestro autor, como es conocido, viajó por España por cuenta de la Sociedad Bíblica Británica con el objeto de difundir el Nuevo Testamento en una edición sin notas ni aparato crítico; tarea misionera en la que le sucederían múltiples incidentes, encuentros con bandidos, detenciones, conspiraciones de gitanos, etc., etc. Pero, a nuestro entender, hay también en el párrafo anterior una buena dosis de juicios del mayor interés para el tema que nos ocupa, y entre ellos, dos a resaltar: uno, la señalización de dos grandes núcleos flamencos: Triana y Jerez; el otro, que nos pide un atento análisis, viene señalado por sus subrayadas *coplas de la Afición*, y las que, no obstante su escaso aprecio por las mismas, le parecen de mayor belleza que las vascas. Y es que para los ingleses de todas las épocas lo que no tenga el sello de made in England será siempre un producto de menor calidad.

Procurando obviar, en la medida de lo posible, nuestros personales juicios, veamos cual sea el cante y su situación en el primer tercio del siglo XIX según el documento literario de George Borrow.

Indudablemente, para nuestro autor la fuente originaria son los gitanos, a quienes, desde el último tercio del siglo XVIII, acuden los payos andaluces «a costa de duros y pesetas» admirados por sus cantes y bailes. Esto es, desde su el inicio de la era histórica del cante, desde su práctica naciente como arte, el flamenco (?) se difunde públicamente de forma a la que hay que acudir, y con lo que los gitanos andaluces consiguen algún dinero.

De esta admiración y aficiones a lo gitano

—no olvidemos que ellas constituyen una de las más sobresalientes características culturales de nuestro romanticismo; tema este que merece estudiarse en profundidad, no obstante haberle dedicado Félix Grande unas páginas admirables en su «Memoria del Flamenco»— aflora un producto híbrido, cuando no radicalmente distinto e, incluso, incomprensible para los propios gitanos —muchas veces con creaciones originarias payas recogidas en cancioneros como el de Luis Lobo— y que son las que llama *Coplas de la Afición* —¿el flamenco que hoy se conoce (?)?—, a las que los payos de todas las clases, tan dados a cantar y al toque de la guitarra, difunden contagiando a media España y denominándolas gitanas, aunque, en realidad, sean producto de la afición, de los *majos* andaluces, o de *germanía*.

Queden, por último, como complemento a lo que nos parece el criterio de Borrow sobre el cante flamenco de la época en que visitara a España, algunas otras citas que extraemos de «La Biblia en España» y que, de algún modo, redondean los últimos asertos.

Así, la de un joven madrileño, Baltasar, quien diría a nuestro autor: «¡Qué quiere usted, *don Jorge*! Soy joven, y la sangre joven hierve en las venas. Los nacionales me llaman el alegre Baltasar y mi popularidad se funda en la jovialidad de mi carácter y en mis ideas liberales. Cuando estoy de guardia, llevo siempre la guitarra, ¡y si viera usted qué *función* se arma! Mandamos por vino, y los nacionales se pasan la noche bebiendo y bailando, mientras Baltasarito toca la guitarra y canta canciones de *Germanía*:

Una romí sin pachí
le penó a su chindomar, etc.

Esto es *gitano, don Jorge*. Me lo han enseñado los *toreros* de Andalucía; todos hablan *gitano*, y muchos lo son de raza» (6).

No acierto a comprender, o quizá resulta demasiado evidente, cómo Borrow, tan conocedor no ya de las costumbres sino del lenguaje gitano, denomine indistintamente a esta canción de *germanía* o gitana cuando las palabras de la misma son puras gitanas. De todos modos, es

(6) «La Biblia en España»; págs. 159-160.

(7) *Ibidem*, pág. 186.

(8) *Ibidem*, págs. 224-225.

claro que se trata de una de las que él considera como propias de la *Afición*, coplas en gitano, como fácilmente podemos comprobar en este otro pasaje en dichos del mismo Baltasar: «Hágame el favor de beber; ahora voy a ir en una carrera a mi casa a buscar mi *pajandi* para divertir a los compañeros tocando y cantar una copla. ¿Qué copla? ¿Una copla en *gitano*?

Una noche sineva en tucue..
(Una noche, estando contigo..) (7)

Pero hay más, en un pasaje que nos parece fundamental y no sólo para conocer al flamenco y entre qué clases se difunde, podemos encontrar la clave para comprender qué aires andaluces y cante gitano tienen la misma significación en Borrow. Veámoslo en unos dichos de la carcelera de Toro: «La cárcel de Toro es muy divertida: dejamos entrar todo el vino que quieren los presos, mientras tienen dinero para comprarlo y para pagar el derecho de entrada. La de Valladolid no es ni la mitad de alegre; no hay cárcel como la de Toro. Allí aprendí yo a tocar la guitarra. Un caballero andaluz me enseñó a tocar y cantar a *la gitana*. ¡Pobre muchacho! Fue mi primer *novio*. Juanito, trae la guitarra que voy a cantarle a este caballero unos aires andaluces» (8).

No creo que debamos extendernos más en esta reseña sobre «Los Zincali» y en la que hemos aprovechado otros textos de Borrow para encuadrar del modo más honesto posible su propio pensamiento, desgraciadamente, tan desconocido incluso por alguno de los más conocidos flamencólogos, según me confesara hace unos días. Terminemos, pues, como iniciáramos la reseña, felicitándonos por la reedición de este libro, que nos ha dado la oportunidad de acercarnos a uno de los primeros testimonios escritos sobre el cante flamenco.

Ah, y ya que hablamos de reediciones y de libros no leídos por quienes los citan, vivimos en el desespero y en la esperanza de que alguien lance al mercado editorial el libro de Carlos y Pedro Caba, del que sólo sé que existen dos ejemplares en España y una escasa decena de personas afortunadas en su lectura.

MANUEL URBANO

Discografía Flamenca

LA actualidad discográfica flamenca trae, a las páginas de "CANDIL", las voces de EL CABRERO, LUIS DE CORDOBA y el TURRONERO, tres formas de sentir y concebir el cante con el dominador común de estar, hoy día, en plena popularidad. Su entrada en un estudio de grabación, tiene ya la madurez que da la experiencia de haber intentado, en anteriores ocasiones, trasladar los ecos cantaores a las estrías de un disco. Acerquémonos a estas tres facetas flamencas.



A MI ME LLAMAN EL CABRERO. Ref. 2.27.160. Belter.

Tiene El Cabrero, unos singulares esquemas flamencos que son expuestos en cada recital o disco que graba. Su voz derrocha unas naturales vivencias, haciéndolas simple en matices musicales, rica en profundidad. Podemos oír en este disco de El Cabrero, Fandangos de Calaña, del Alosno, del Gloria, de Pérez de Guzmán, de Santabarbara... soleares de Alcalá y siguiiriyas. Le acompaña a la guitarra, Antonio Sousa. El L. P. se escucha con agrado y tiene la particularidad de ofrecer los fandangos de Calaña, aunque, en conjunto, pueda ser algo monótono por la limitación geográfica cantaores que contiene.

"A LAS ERMITAS" LUIS DE CORDOBA.
Ref. 64 29 899. Philips.

Luis de Córdoba sigue asimilando conocimientos, a la vez que imprime a la voz una flexibilidad altamente enriquecedora. Su último disco ha tenido, en general, una buena acogida. Colombianas, tangos, siguiiriyas, bulerías, una nana, soleares de Córdoba, la media granaina, fandangos de Cayetano Muriel y malagueñas, configuran esta realización de un artista capaz de hacer muy interesantes aportaciones a la discografía flamenca.



AIRES DEL SUR. EL TURRONERO
Ref. 2-37.006. Belter.

El Turronero sigue en sus discos, los acentos que ofrece en cada actuación. Es profesional que ha sabido seguir una línea artística, sacando provechosas consecuencias. Bien es cierto, que su decir se mueve en unas coordenadas casi siempre fijas, sin variedad y sin otro contenido que dar al público una voz de personal compás y siempre apoyada por la guitarra de Paco Cepero. Es cantaores que gusta a numerosos aficionados, aunque particularmente creamos que su aportación al flamenco se queda reducida a simples gustos pasajeros. En esta ocasión ha grabado: bulerías, tangos, romeras, soleá por bulerías, tarantos y siguiiriyas.

DOSCANDIL

Quienes fueron los maestros...

DE nombre Antonio Ortega, nació hacia 1840 en Vélez-Málaga y por la fecha de su nacimiento, se puede afirmar que alternó con legendarias figuras, como Silverio y el «Nitri».

Pocos son los datos que se tiene de Juan Brevia, al igual que de la mayoría de los intérpretes de aquella época. Se sabe por declaraciones realizadas por Pastora Pavón a Ricardo Molina, que cuando la primera lo conoció, Juan Brevia era un viejo casi cielo, que arropado con una castiza capa, solía encontrarse en los cafés de cante de Sevilla y Málaga. Su bien timbrada voz, temblaba al hablar y ya no podía cantar, sólo podía apuntar coplas. Federico García Lorca le dedicó un bello retrato en su «Poema del Cante Jondo».

*Juan Brevia tenía
cuerpo de gigante
y voz de niña.
Nada como su trino.
Era la misma
pena cantando
detrás de una sonrisa.
Evoca los limonares
de Málaga la dormida,
y hay en su llanto dejos
de sal marina.
Como Homero, cantó
ciego. Su voz tenía
algo de mar sin luz
y naranja exprimida.*



JUAN BREVIA

Las declaraciones de Pastora Pavón «Niña de los Peines», vienen a confirmarse en las grabaciones realizadas por Juan Brevia a edad muy avanzada, éstas no recogen la plenitud del arte de este cantaor.

Antonio Ortega (Juan Brevia), cantó en todos los cafés-cantantes de España, quedando bastantes testimonios de sonadas actuaciones. Gracias al haber cantado varias veces ante el Rey de España, Alfonso XII y Doña María Cristina, adquirió una resonada fama. Se cuenta que cada vez que actuaba ante Su Majestad, éste le regalaba un magnífico alfiler de corbata, aparte, por supuesto, de un buen regalo en metálico.

Hay igualmente, otra anécdota muy significativa en la comprensión del magnífico arte de Juan Brevia, cual es, los llantos que realizó el tenor Gayarre al escuchar los cantes de este malagueño.

Según Fernando Triana, era tal la capacidad de este artista, que allá por el año 1884, Juan Brevia actuaba en tres locales diferentes; el teatro del Príncipe, el café del Barquillo y el del Imparcial, con un sueldo en cada uno de 5 duros diarios que cobraba en oro, además el Imparcial complementaba su sueldo con el alojamiento para él y su familia.

Según Ricardo Molina, entre los géneros cultivados por el Brevia, el principal fue la malagueña con su pariente el fandango de Verdiales. A ambos vincúlase la memoria del cantaor. Su malagueña, es una modificación del cante de Verdiales o del primitivo fandango malagueño.

Juan Brevia fue también un extraordinario cantaor por los demás estilos, sobresaliendo sus cantes por soleá, que son un ejemplo de pureza.

Por lo dicho aquí, se puede afirmar que Juan Brevia fue el cantaor más cotizado de aquella época y se cuenta, que ni el propio Silverio podía darse el lujo de cantar después de él.

He aquí una malagueña de Juan Brevia que adquirió una gran popularidad y que puede ser el mejor modelo de su arte:

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

MERCEDES LA SERNETA

Mercedes La Serneta, de nombre Merced Fernández Vargas y según Juan de la Plata, nació en Jerez de la Frontera hacia el año 1837, residiendo desde muy joven en Utrera. Se cuenta que era una mujer muy bella y de ahí su apodo artístico de «Serneta» evocador de un hermoso pájaro de brillante plumaje.

Al igual que Juan Brevia, esta cantaora actuó en casi todos los cafés-cantantes de la época, siendo admirada fervorosamente en Madrid y Triana.

Se cree que La Serneta aprendió a cantar en Sevilla y que se formó en el ambiente artístico de Triana. Esto se puede comprobar en sus soleares, cante perfectamente dominado por ella.

Se conservan cinco a seis soleares suyas (hay flamencólogos que afirman que la creatividad de esta cantaora culminó en una docena de soleares) y algunos cantaores conocieron personalmente a la maestra de la soleá, destacando sobre todo Pastora Pavón, que de niña, pasaba temporadas en su casa de Utrera.

Tanto Pastora como su hermano Tomás, hicieron magistralmente los cantes de Merced. También solía cantarlos Manuel Torre. A través de ellos han llegado hasta nuestros días, salvándose así de su desaparición.

La difusión de sus cantes fue enorme y, además de los nombrados, también realizaban sus cantes Juan Brevia y D. Antonio Chacón.

Merced Fernández Vargas (Mercedes La Serneta) murió en Utrera en 1910, octogenaria y en los últimos años de su vida no podía cantar como es debido. Ricardo Molina dice que: «Su estilo confidencial tiene lentitud y expresividad de andante y la elocuencia conmovedora del sentimiento.

Selecciona: Rafael Valera



MERCEDES LA SERNETA

CERVEZAS

El Alcázar

Alcázar Premium

especial

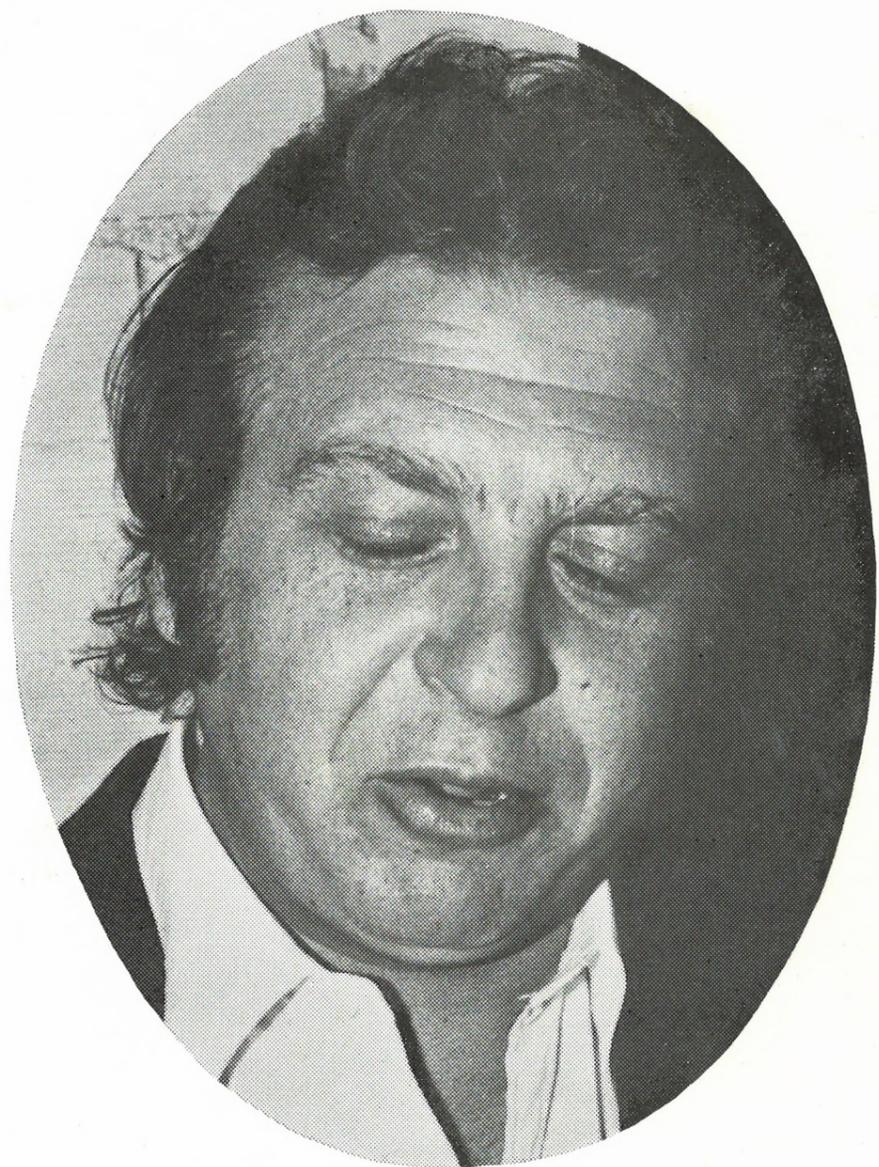
y

extra

Alcázar 50

las que todos prefieren

VOCES DE HOY



EL LEBRIJANO

FINO

La Ina

