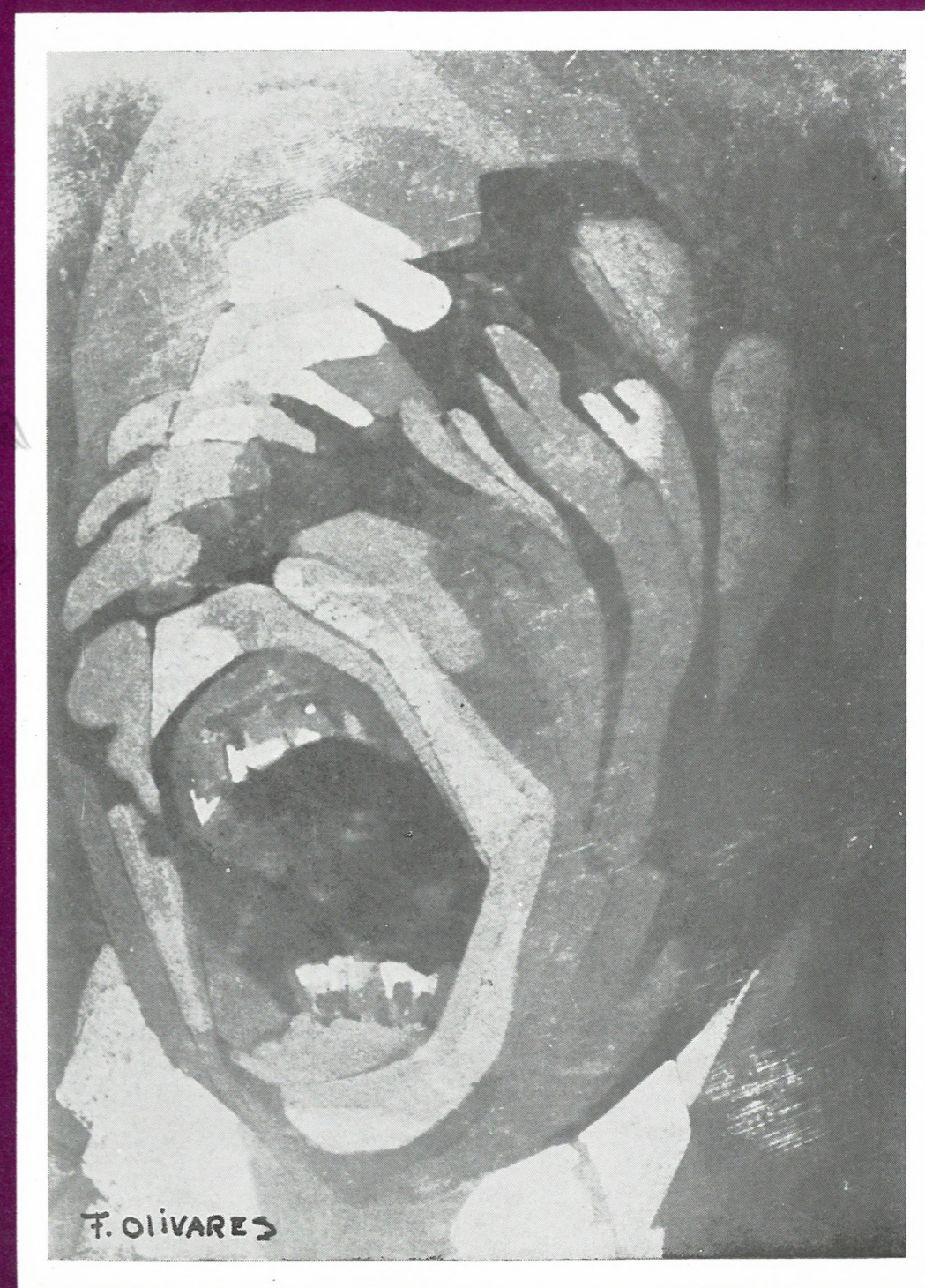


Revista de Flamenco - Peña Flamenca de Jaén - Noviembre - Diciembre, 1980 - Número 12



UTECO-JAEN Comercial COOSUR

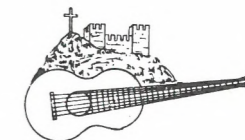
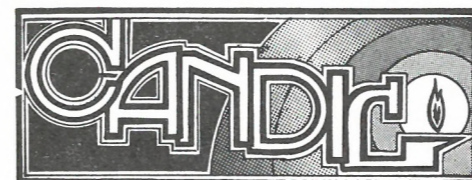
Avenida Generalísimo, 5 - Teléfono 22 90 04

JAEN



RELACION DE DELEGACIONES Y DOMICILIO DE LAS MISMAS

JAEN	Avda. Antonio G. ^o 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 71 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 - Noviembre - Diciembre, 1980 - Número 12

DIRIGEN:

Ramón Porras
y
Manuel Urbano

REDACTOR JEFE:

Pedro Sánchez Ortega

CONSEJO DE REDACCION:

José L. Buendía
Juan Antonio Ibáñez
Fausto Olivares
Francisco Olivares
Juan L. de la Rosa
Rafael Valera

SECRETARIO:

Joaquín Sánchez

ADMINISTRACION:

Juan J. Carrascosa

GERENTE:

José Cruz García

COLABORADORES:

Alfredo Arrebola, José Blas Vega, Miguel Calvo, Antonio Escribano, Alejandro Fernández Cotta, Agustín Gómez, Félix Grande, Antonio Hernández, Pepe Marín, Sofía Noel, Antonio Núñez, José L. Ortiz Nuevo, J. A. Pérez-Bustamante, Fernando Quiñones, Manuel Ríos Ruiz, R. Rodríguez Cosano, Guillermo Sena, Francisco Vallecillo y Manuel Yerga.

PORTADA:

"Quejío"
Fausto Olivares

FOTOGRAFIAS:

Jaime Luque
Fausto Olivares
Francisco Olivares
Archivo «Candil»

ANAGRAMA:

«Vica»

REDACCION Y ADMINISTRACION:

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

EDITA:

Peña Flamenca de Jaén

MARCA N.^o 911.293

IMPRIME:

Imprenta Gutiérrez
C/. Gracianas, 8 - Jaén
Depósito Legal: J. - 133 - 1978

SUMARIO:

	Página
Editorial	5
El compás de la Soleá	7
Lo jondo en Salvador Rueda y unas siguirillas desconocidas	11
Una broma de mal gusto dada en 1905, persiste en la actualidad	15
Mi encuentro con Aurelio en Cádiz	17
Las letras flamencas de Fernando Quiñones	19
Guitarra	20
Ellos, los protagonistas, dicen... (Fernanda de Utrera).	21
Marcelo Barbero: Fugaz evocación de un gran maestro guitarrero, ya casi olvidado	25
Discografía Flamenca	28
El sentido de las letras en el cante	29
Aunque no quepa en el papel.	32
Dimensión social del cante flamenco	35
Quienes fueron los maestros	37

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.

«Candil» agradece a Cervezas «El Alcázar», S. A., su colaboración en este número.



- 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 - JAÉN

Sucursal en BAILEN: Zarco del Valle, 8

Editorial

Sorprende el poco rigor con que se plantea, por lo general, el problema de la evolución del arte jondo. La cuestión, que no reina pacíficamente, adquiere en estos momentos particular relevancia por cuanto no podemos ignorar los numerosos intentos de innovación que se vienen realizando, ni, desde luego, eludir su valoración. Desde el llamado flamenco-pop, hasta esa nueva modalidad de ópera flamenca que con indiscutible gusto dramático, en no pocos casos, pretende escenificar la misma sustancia de lo jondo, cuando no configurar lo que nos atreveríamos a denominar historia apócrifa del flamenco.

Parece que lo fácil es dejarse encorsetar por los cánones y lanzar la cómoda alegación del desviacionismo. Para quienes ligan el citar con la guitarra, las palmas con los violines u osan crear «su siguiyia», queda el heroísmo. Este planteamiento maniqueo no es, a nuestro juicio, correcto. Ni progresistas ni reaccionarios porque en el flamenco tales conceptos operan desdibujados y sin apenas significación.

Pero debemos definirnos y plantear el tema desde una perspectiva rigurosa, partiendo siempre de presupuestos válidos que nos merezcan, al menos, un mínimo de certidumbre: ¿Qué es éso susceptible de evolución? ¿Conocemos, acaso, lo esencial, lo inmutable en el flamenco? ¿Qué es cualitativamente el arte jondo? ¿Hasta donde la evolución puede producirse para que lo jondo siga siendo jondo y no una manifestación (¿artística?) distinta?

Nos estamos refiriendo a una forma de expresión humana de volúmenes tremendos de emoción y, por lo mismo, difícilmente objetivable, pero, sin dilucidar este presupuesto, es, siempre, ambiguo mentar la evolución. Sin embargo, aunque parezca paradójico, sí podemos valorar las experiencias que en este sentido se vienen realizando. Sin entrar en matizaciones -intuimos, al menos, aquello que no puede ser jondo - los ensayos para abrir nuevos horizontes al flamenco han sido, a nuestro juicio, tremendamente desafortunados. No sólo porque rezuman poco respeto a la raíz, sino porque vienen motivados por un objetivo falso y peligroso: ampliar el campo de receptores del flamenco, incorporar nuevos públicos sensibilizados, a formas genéricamente bellas de expresión pero no sintonizados a esa textura específicamente jonda, a la que se accede por la vía del apasionamiento hacia unos hombres, hacia una tierra, por el camino del respeto a una cultura, nunca insolidaria, pero orgullosa de sus propias singularidades.

No es momento de dogmatizar si la evolución es posible o no es posible. Por el momento, limitémonos a señalar nuestro rechazo a ese «flamenco renovado».

CAJA DE AHORROS DE RONDA

FUNDADA EN 1909



LA CAJA DE AHORROS DE RONDA, CON 315 OFICINAS ABIERTAS AL PUBLICO, OFRECE A UN MILLON DE IMPOSITORES DE SUS ZONAS DE ACTUACION EN MALAGA, CADIZ, JAEN, SEVILLA, CORDOBA GRANADA, CIUDAD REAL Y MADRID CAPITAL, ADEMAS DE LA MAXIMA RENTABILIDAD Y GARANTIA DE SUS DINEROS, LOS BENEFICIOS DE UNA IMPORTANTE OBRA BENEFICO SOCIAL Y LA OPCION A PARTICIPAR EN LOS SORTEOS DE LA INSTITUCION PARA 1981, POR UN IMPORTE TOTAL DE CUARENTA Y CINCO MILLONES DE PESETAS

CAJA DE AHORROS DE RONDA

UNA EMPRESA DE MUCHOS AL SERVICIO DE TODOS

El compás de la Soleá

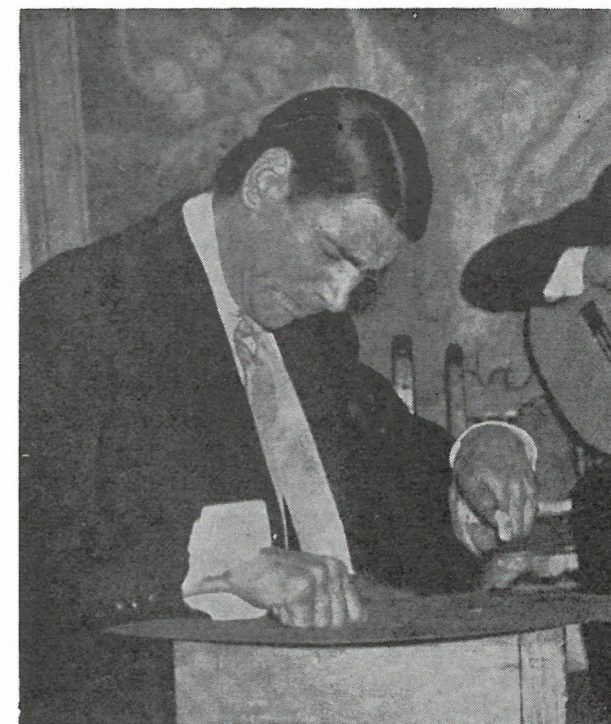
Por Ricardo Rodríguez Cosano

Hay dos maneras cantaoras bien diferenciadas en el Cante Flamenco. Por un lado, una expresión libre donde el cantaor al recrearse en los tercios, generalmente sin aditamento de palmas, alarga a voluntad según la inspiración del momento. No obstante, también tienen que marcarse los tercios en unos tiempos claves por parte del cantaor. Estamos refiriendo el cante largo: expresión de facultades portentosas donde el regusto en los remates, en los repliegues de los bajos, ha de aflorar si queremos que este cante cale. Muchas veces estos cantes se expresan a media voz para poder subir con fuerza los empinados tercios y poder bajar con seguridad.

De otro lado, esa expresión cantaora encajada en los diferentes compases marcados por la guitarra: Los cantes a compás. En esta manera de expresar el cante, los diferentes tercios de los variados estilos flamencos van encajados en múltiples compases definidos por el guitarrista e impulsados por palmeros o marcados por las propias palmas del cantaor. Aquí, el cantaor al tener una sujeción a los sucesivos compases tiene que ir recortando los tercios, lo que supone una gran dificultad.

Dentro de los cantes a compás, para muchos aficionados al cante rey, sobresale la soleá.

*Cuando la noche se va
«cargaíta» con la pena
yo canto por soleá.*



Cuando el cantaor, en los albores incipientes de su afición explosiva al Cante, se enamora de la soleá, se da cuenta pronto que puede ser un amor imposible. Palpa a menudo que la soleá es sencilla, hembra de modales finos, pero esa sencillez le desconcierta; le puede dejar en ridículo cuando menos se lo espere. Otras veces es explosiva, quizá ahí se le puede dominar con temple: la sangre fría es necesaria en los últimos momentos de los tercios. Esto puede ocurrir en las soleares de Alcalá, de la Serneta o Juaniquí: sencillez aparente en su esquema musical, y cómo no, en la dificultad interpretativa por su largura, de las de Cádiz o las apolás.

*Sólo me «quea» el pañuelo
«marcaito» con «su» «labio»
«pa» qué quiero «ma» consuelo.*

Desde que la soleá, estrofa de tres versos octosílabos, también se cantan por soleá las estrofas de cuatro versos o copla, llega a los esquemas musicales actuales en las voces de Juan Talega, Manolito María o El Perrate pasan muchos decenios, sin prisas ni grabaciones, donde se van forjando los cantes en escenarios íntimos cuando el cantaor tenía ganas de cantar. En estas reuniones íntimas de aficionados de Andalucía la Baja no se tenía a mano el guitarrista de turno con la frecuencia deseada, ya que había pocos guitarristas, amén de que la guitarra evolucionó y tuvo su importancia mucho más tarde. De esta manera, los flamencos de

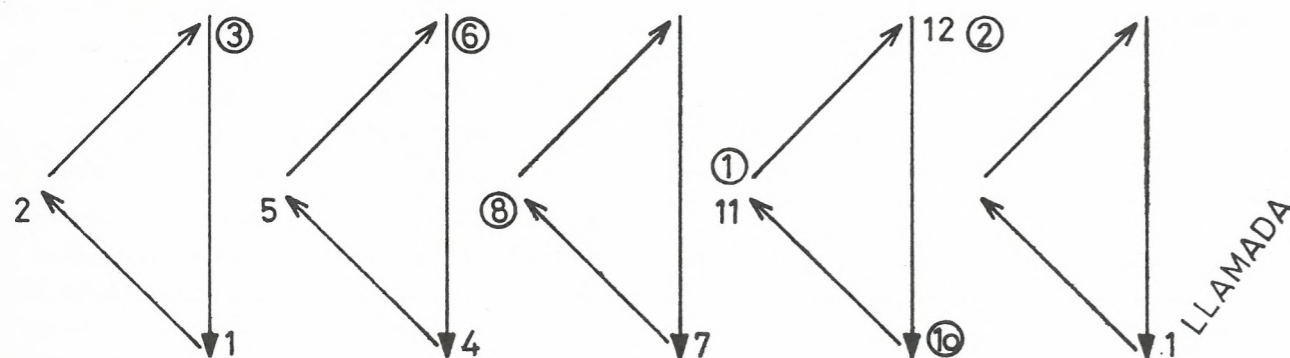
Utrera para Cádiz, para ayudarse a cantar inventarían su compás que con diferente aire acoplaban a cada palo. Este compás, sucesión de 12 tiempos (cuatro compases de tres tiempos cada uno) se marcaba (se sigue marcando alguna que otra vez) con la apoyatura de los nudillos de la mano y el dedo índice sobre la mesa de una tasca o el mostrador de la taberna.

uno, dos, 3
cuatro, cinco, 6 nudillos dedo
siete, 8
nueve, 10
uno, 2

El guitarrista, salvo raras excepciones, no sabe música; toca por inspiración y recoge del que tiene más cerca. Sin embargo, al tocar por soleá, el tocaor lo hace en el compás de 3/4 y lo hace por falsetas que son florituras musicales, generalmente, de cuatro compases que coinciden con el compás de los nudillos en los doce tiempos.

La pregunta es obligada: ¿Son una misma cosa estos dos compases? No. Luego si son distintos compases, ¿en qué tiempos coinciden? Porque, en realidad, en algunos tiempos han de coincidir.

*Pasito a pasito lento,
 tú te «ha» «salío» del fango
 y yo me he «quedao» dentro.*



Como puede verse, los tiempos fuertes del compás musical de 3/4 en la falseta son el 1-4-7-10, mientras que los tiempos fuertes en el compás de los nudillos son el 3-6-8-10. Como puede comprobarse, sólo hay coincidencia en

Indudablemente, se pueden sacar algunas conclusiones:

Que existen dos compases distintos en la

Esta pregunta se la hice en cierta ocasión a dos grandes artistas del Flamenco: a José Romero, pianista flamenco y a Pedro Bacán, guitarrista lebrijano, con motivo de que el primero diese un recital de piano en Lebrija de la mano del desaparecido Grupo Flamenco la Debla. Terminado el recital y degustando los rícor: vinillos de las bodegas lebrijanas, surgió la pregunta: ¿En qué tiempos coinciden los compases de 3/4 y el compás de los nudillos? Los dos artistas quedaron de momento sorprendidos, el músico flamenco, el de Osuna y el bueno de Bacán. No obstante los dos al quedarse pensativos decidieron comenzar a trabajar. Apartados del resto de los amigos, los tres, el pianista flamenco, el guitarrista y el aficionado, sobre una mesa empezaron a marcarse los compases. Pepe Romero empezó a medir el compás de 3/4 en sus tres tiempos, mientras Pedro Bacán marcaba los tiempos del compás de los nudillos. Esto se hacía al unísono y con aire muy pausado, realizándose por varios minutos y comprobando la coincidencia en ciertos tiempos de los cuatro compases de la falseta. Todo ello nos hizo comprender que caminos diferentes de igual distancia nos llevan a un mismo lugar.

uno, dos, TRES..... 1.º Compás
 cuatro, cinco, SEIS..... 2.º Compás
 siete, OCHO, nueve..... 3.º Compás
 DIEZ, uno, DOS..... 4.º Compás

soleá, con apoyatura en algunos tiempos fundamentales de la falseta.

Que hay falsetas compuestas de cuatro los tiempos 10 de ambos compases. Hay, pues, coincidencia en un tiempo fundamental: el 10. compases, generalmente, y otras más complicadas que el guitarrista tiene que cuadrar con múltiplo de cuatro.

Que hay una variada gama de falsetas en la guitarra que tiene ocho compases es decir, 24 tiempos o, lo que es lo mismo, repetir dos veces el compás de los nudillos.

Que la guitarra, como instrumento musical, se apoya en el compás de 3/4 haciéndolo por sucesivas falsetas.

Que hay cantaores que desconocen el compás de los nudillos y cantan a compás con la guitarra.

Que hay cantaores que conociendo el compás de los nudillos, éste le sirve de apoyo para ir a compás con la guitarra con aire más flamenco.

Creemos que todo ello nos puede ayudar a conocer ciertos «misterios» de nuestro Arte. De esta forma sabemos, que la mayoría de los cantaores sin conocer la Música meten los cantes a compás por intuición de una forma perfecta.

No hace mucho quise comprobar todo lo expuesto y me fui a extensa discografía de Antonio Mairena. Escogí un cante por soleá, era acompañado en esa ocasión el maestro por el malogrado guitarrista Melchor de Marchena. Midiendo el toque de la guitarra con el compás musical de 3/4 se puede comprobar cómo el tocaor hace llamada al cantaor en los tiempos 12 al terminar la falseta. En este tiempo de llamada entra, generalmente, siempre Anto-

nio Mairena, como asimismo otros muchos cantaores. Pero observé un hecho curioso y es que al hacer llamada Melchor, con el pulgar sobre la caja de la guitarra, Antonio Mairena no entra y sin embargo, al compás siguiente, sin llamada pues ésta hay que esperarla al final de la falseta, en el tiempo 4, el cantaor arranca a cantar por inspiración en el tiempo fundamental. Cuando esto ocurre el guitarrista tiene que enmendarse para recorrer al cantaor, destruyendo la falseta y volviendo a empezar otra nueva o la misma.

A veces, al no haber compenetración entre ambos artistas, cantaor y tocaor, pueden ir atravesados. Indudablemente, a un tocaor profesional es difícil que esto le suceda, a no ser que esto pueda ser intencionado, que también puede ocurrir.

La erudición, quizá, no le siente bien a un arte, como el Flamenco, que se vivifica con la recreación constante de sus artistas, ya que lo importante, para algunos, sea el sentir y el actuar. Pero no cabe duda que la investigación, para otros, sacará a la luz ciertos aspectos y matices que nos harán comprender la grandeza de nuestro Arte. No estamos sistemáticamente con ninguno de los dos grupos y sí con ambos según los momentos.

¿Cómo se inventaría ese compás de los nudillos?

MARMOLES

CRUZ

Mármoles Extranjeros
 y Nacionales

Puerta de Martos, 7

JAEN

ACADEMIA DE ENSEÑANZA
 Básica, Media y Superior
 «JOSE LUIS LOPEZ»

Graduado Escolar

E. G. B.

B. U.º P.

C.º O. U.

Selectividad

Magisterio

1.ºs Cursos Universitarios

Oposiciones Magisterio

BATERIAS



Distribuidor para JAEN: RAMON SERENO

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

JAEN

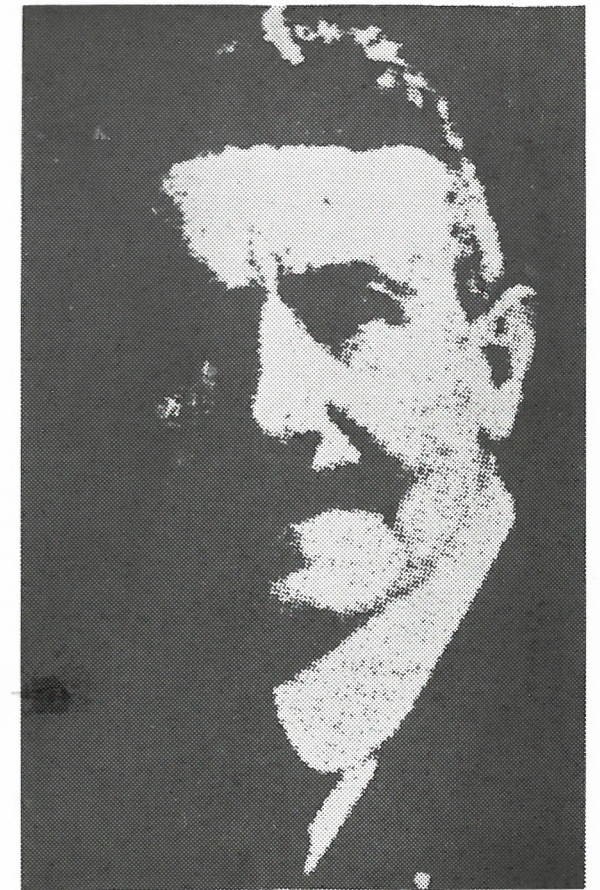


José Cobo Marchal

LABRADORES, 2 JAEN APARTADO N.º 76

Lo jondo en Salvador Rueda y unas siguiiriyas desconocidas

Por Manuel URBANO



Si bien se viene aceptando que la influencia cultural del cante flamenco en la literatura y, sobre todo, en las artes, es manifiesta desde el Romanticismo, resulta sorprendente, cuando no paradójico, que su etapa de mayor y mejor difusión pública —la larga crisis de finales del siglo XIX— aparezca en las referencias de los *estudiosos* como una época vacía de atenciones intelectuales, cuando no de clara hostilidad por parte de artistas y escritores. Algo que, a mi parecer y de ningún modo, se corresponde con la realidad. Como tampoco es cierto ese manido latiguillo de la aversión general de los del noventa y ocho al cante —recordemos, pongamos por caso, la afición de Valle Inclán y Antonio Machado—, ni, menos aún, que los modernistas se quedasen truncados con una Andalucía edulcorada, lumínica y superficial, cuando no estereotipada y panderetera —recordemos la hondura de Manuel Machado, junto a numerosas flamenquísimas páginas de Salvador Rueda, Francisco Villaespesa etc.; anotemos a Santiago Rusiñol publicando en «Luz» (1.895) una terrible sátira contra la juerga flamenca y, en 1.922, entre los principales colaboradores del Concurso de Granada—. Sinceramente, se impone recobrar la memoria, sin ella será imposible efectuar el estudio profundo

y colectivo que *todo* el arte flamenco reclama a voz en grito ante la sordera general que han motivado los más distintos intereses, algunos de ellos verdaderamente leoninos.

Posponiendo para una nueva ocasión el irrenunciable análisis de las causas que originaron tanto olvido en materia fundamentalísima de la cultura andaluza durante la crucialísima época de los años finales del siglo pasado, quisiera dejar anotadas algunas breves consideraciones sobre la influencia del cante jondo en la obra del malagueño de Benaque, Salvador Rueda, en conmemoración del que estimo personal centenario.

Y digo personal centenario —de sobra es conocido que Rueda nació el 3 de Diciembre de 1.857, falleciendo en Málaga el 1 de Abril de 1.933—, porque en este año de 1.980 celebro para mi colete los cien años de la publicación de «Renglones cortos», su primer libro.

De seguro que alguien me objetará, que hasta el propio autor prescindiría en sus antologías de este libro primerizo. Bueno. Yo, impenitente ciudadano raso del país de los centenarios, retomo esta fecha para clamar contra el injusto olvido del escritor malagueño —de su cincuentena larga de libros y antologías no

existe ningún libro en el mercado del libro—, en esta época en la que tanto puede alumbrar y enseñar, aunque sea en lo que no hay que hacer, a esa larga pléyade mimética de poetas neomodernistas, venecianos, decadentes, o como quiera llamárseles. Confiemos y esperemos que, al menos, se edite por nuestros lares la cuidada y por demás interesante «Antología poética» que del poeta malagueño efectuase Rafael Alberti, ganaríamos por partida doble.

Adelantando que el tema de lo jondo en Salvador Rueda merece un estudio serio y en profundidad, consignemos unas sucintas notas, comenzando por referir una anécdota tomada de José Infante L. de la Vega, la que nos habla con alta elocuencia de la pasión del malagueño por el flamenco y el entusiasmo que este arte sublime despertara en Rubén Darío: «Rueda llevó al poeta de *La Marcha triunfal* a los poblados de pescadores donde había colmaos y famosos cantaores que cantaban flamenco como si cumpliesen un sagrado rito. Rubén se entusiasmó con los ayes y jipíos de Juan Breva y La Niña de los Peines. Rubén comprende y siente el cante jondo, en el que descubre el profundo drama del alma andaluza». Quizá, como adelanto de la hondura vital de esas noches flamencas malagueñas, el poeta de Benaque le dedicará al nicaraguense su hermosísimo poema «Tablado flamenco», que aparecería en *Tropel* (1.982), antes de la llegada de Darío a España.

Pero lo jondo en Rueda no queda reducido a mero tema, ni a simple fuente de inspiración, su hondura vital y hasta la misma estructura de la copla es lo que traslada a sus versos, como hermosísimamente nos confiesa este fragmento:

Oyendo cantar desde niño
soleares a Juan el gitano,
al compás de los duros martillos
dando en las bigornias y tarareando,
aprendí de su música libre
los ritmos diversos y descoyuntados,
y ampliando en cadencias
de las seguidillas gitanas el canto,
compuse la silva flexible
de versos elásticos,
suelos cual serpientes,
libres como lazos,
en que a veces suelo vaciar la armonía
que el cielo me vierte de un cáliz sagrado.

Y desde aquí, desde estas confesadas y ciertas propuestas, Salvador Rueda escribiría varios centenares de coplas; pero lo que nos parece más importante, desde la copla flamenca efectuaría una verdadera revolución en la lírica castellana, introduciendo en ella los ritmos de las seguidillas sevillanas —o sevillanas, simplemente—, uniendo sus versos de 7 y 5 sílabas, consiguiendo, de este modo, un hermoso dodecasílabo, como en el conocido soneto «Bailadora»:

Con un chambergo puesto como corona
y el chal bajando en hebras a sus rodillas...



Más aún, lo hemos visto en confesión del propio verso de Rueda, su pasión fué la sigui riyá, a la que consideraba como la forma más completa de la lírica castellana. Quizá fuera el primer poeta español que se diera cuenta que los cantaores la construían, en gran parte, alternando las estrofas de la seguidilla (7 - 5 - 7 - 5 versos), elevando el tercer verso a endecasílabo o dodecasílabo. Y en este tercer verso más largo es donde, para nuestro autor, reside la grandeza de la sigui riyá. Observemos con el acierto que la describe:

Es en la subida
del verso más largo
en donde se queda la voz quejumbrosa
como gallardete de luto ondeando;
(...) y al bajar de la altura del cielo,
la voz se recoge llorando,
y en el pecho otra vez se acurruca
como el ala sedosa de un pájaro.

Así, desde la base de la seguidilla, construyó un buen número de silvas de amplia flexibilidad, conteniendo versos de seis, nueve, diez y once sílabas, adecuándolas a los más diversos modos poéticos. Quede esta muestra de una sigui riyá de Rueda, que parece traspuesta, adelantándose en el tiempo, a un verso ultraista:

El mirlo se pone
su levita negra,
y por los faldones le asoman las patas
de color de cera.

Pero Rueda nunca olvidará que nuestra copla es una queja enredada en el alma, repleta de magia y amargura, llena de «sudores de muerte y de llanto». Quede, como prueba, este amplio fragmento de su conocido poema «Trenos gitanos», en el que el conocimiento de la irrenunciable verdad que motiva la copla, en muchos versos se hace purísima sigui riyá destilada del lacerado sentir y vivir:

Dice a la guitarra
su pena el gitano,
canta soleares como las saetas
del Miércoles Santo.
Desoladas las cuerdas sollozan
su dolor amargo,
dolor sin consuelo del que ya ha perdido
lo que fué su encanto.
Desoladas las cuerdas gotean
suspiros y notas temblando,
como pecho que el lloro estremece
con intermitencias penosas de llanto.
Son las soleares
el lamento aciago
de un alma que gritaba sus penas más hondas
partida en pedazos;
son sus lloros, el grito bohemio
del hombre sin patria que va caminando
por todas las razas, y ve que la suya
no raya los cielos con su campanario.

Oid como canta
la voz, sollozando
sus hondos lamentos como un *miserere*
de negros y huraños:

«Solo por el mundo
camina el gitano;
las gentes le escupen; todos lo apedrean;
va crucificado».

Y arranca a los tristes bordones
un acorde infausto
igual que una gasa de luto
que queda del mástil colgando.
Luego da a los vientos
otro triste canto:
como un velatorio, acompaña
la guitarra sus sonos llorando:

«Yo no tengo casa,
yo no tengo a nadie;
no tengo tan sólo ni un palmo de tierra
que muerto me guarde».

Y luego flamea
su voz melodiosa de chorro afelpado,
estos cuatro versos cual cuatro blandones
que incendian el aire chisporroteando:

«Antes que agonice
taparme la cara:
si me ve la muerte, temo que no quiera
llevarse mi alma».

.....

El herrero en la paz de la noche
este treno gorjea al espacio:

«Yo moría hace tiempo
y estoy enterrado;
el alma la tengo de cuerpo presente;
yo la estoy velando».

Y luego se arranca
las entrañas latentes de cuajo,
el cantar de esta copla de adelfas,
de tuera y de acíbar mezclados:

«Calle de la Amargura,
yo te voy pasando
mi sangre de hombre que se quea en tus piedras
tendía en un rastro».

Gime la guitarra
un feroz alarido temblando
bajo la epilepsia de los largos dedos
del mozo bizarro,
y vase extinguiendo por ondas de música
el lamento trágico,
como se desata por ondulaciones
un nudo de llanto.
Está el pueblo todo
cloroformizado
por el son de la voz religiosa
de este Jeremías profundo del canto,
hasta que desriza
igual que un prodigio encantado,
la postrer seguidilla gitana
que impregna los aires de sonos amargos:

«Soy como la víbora
que vive en el campo;
todos se desvían al ver que se acerca
y tuercen el paso».

Y se arremolinan los nervios de angustia
de la copla a los hondos zarzapos,
cual si, estremecidos, quisieran los huesos
salir de la carne gritando.

Por lo hasta ahora visto en este apretado
resumen, queda claro que Rueda conoce y
domina el tema flamenco; domina, primero que
ningún otro poeta español, la forma flamenca
de la copla de modo sistemático y, lo que me
parece de mayor importancia, construye auténticas
letras flamencas de perfecta estructura
y sabor popular, como las que transcribimos
a continuación y que nos parecen desconocidas,
las que hemos encontrado en un número
de 1.902 de «La Ilustración Española y Americana».
¿No está en ellas el mismo son y sonido
que el que alberga el cancionero de Balmaseda?
¿No nos dicen estas siete siguiiyas todo el
mundo incalificable que encierra el título del
poema que las contiene?

CANTE JONDO

En la trena estoy
preso bajo llaves;
¡rayito e luz pura que ca día vienes,
que Dios te lo pague!

En un calabozo
suspira mi pecho;
¡con mis propios cantares gitanos
me jago mi entierro!

¡Qué solo está el mundo
sin tí, gloria mía:
toita la tierra que cubre tu cuerpo
la llevo yo encima!

Un carro enlutao tiró de su cuerpo,
y pensé que queaban a oscuras
la tierra y el cielo.

Por las seporturas
una fui buscando,
y la de mi madre se llenó de flores
al sentir mis pasos.

Sentao en su tumba
lloro sin consuelo,
a ver si la tierra recaló, hecho llanto,
y llevo a su cuerpo.

Cuando no me miran
los seportureros,
araño la tierra con ansias de loco
buscando sus huesos.

No quisiera cerrar este apretadísimo artículo sin reseñar un párrafo de Anselmo González Climent, al que, al menos, podemos calificar de apresurado en su defensa y estima de la obra de Manuel Machado; así afirma el flamencólogo argentino: «Creemos que difícilmente podría negársele a Manuel Machado el haber sido, históricamente, el inaugurador lírico del tema flamenco»; añadiendo a renglón seguido y en *no muy claro párrafo*: «No olvidemos que el malagueño Salvador Rueda (antecesor de tantas cosas) y otros poetas menos importantes de fin de siglo habían dado, con anterioridad al autor de *Cante hondo*, brillantes notas líricas con *sabor* flamenco». Estimo, por las fechas mencionadas en este artículo, que la primacía no es del poeta sevillano. Pero pospongamos enojosas prelacones cronológicas, la cultura no se mide por su punto de salida, sino por su meta de llegada.

Una broma de mal gusto dada en 1905, persiste en la actualidad

Por M. Yerga Lancharro

Allá por el año 1905 cuando se deshizo la compañía de Fernando el de Triana, Sebastián Muñoz Beigveder, «El Pena», cantaor de primerísima categoría por malagueñas como está mandado en un hijo de Alora, fue contratado por Ignacio Maroto y su esposa Trinidad Navarro Carrillo «La Trini» y diariamente actuaba en el Ventorrillo que éstos tenían en La Caleta.

Un mal día La Trini y Sebastián se disgustaron y el cantaor quedó despedido, motivo por el cual regresó a Alora donde estableció una Taberna.

Sebastián sabía que entre el matrimonio Maroto-Navarro y don Antonio Chacón existía una muy buena amistad, tanto es así que raro era el año que el maestro jerezano no visitaba a sus amigos en La Caleta.

Nuestro Sebastián pensó cómo gastar una broma a La Trini y concibió la idea de enfrentar a ambos artistas, idea que no tardó en poner en práctica.

Sebastián, en compañía de su inseparable guitarrista Joaquín Rodríguez el hijo del ciego, se trasladó a Barcelona donde grabó varias caras de discos (caras de discos se decían entonces). En una de ellas —y he aquí la broma— Sebastián dice antes de iniciar el cante: «Cartageneras de Chacón cantadas por el Pena, acompañado a la guitarra por Juaquinillo el hijo del ciego» y lo que grabó fue un cante de La Trini.

Como es natural los profesionales contemporáneos al escuchar el disco se dijeron sin previa averiguación: «¿Cómo es posible que Chacón se atribuya un cante cuya creación sabe todo el mundo que es de La Trini?».

Al tener conocimiento la artista malagueña de tal atribución, localiza un ejemplar del disco y al escucharlo, tanto ella como Ignacio montaron en cólera y se pusieron en contacto con don Antonio Chacón, quien al ser informado quedó sorprendido por la osadía de Sebastián y se llevó un enorme disgusto. Así me lo relató su ahijada Ana Ariza.

El matrimonio Maroto-Navarro quedó convencido de la inocencia de don Antonio y cargaron sobre Sebastián todo el peso de su ira. Este viéndose acosado se obligó públicamente a ordenar a la casa discográfica «La Voz de su Amo» que cesara en la tirada del disco, además de comprometerse a retirar del mercado todo ejemplar que llegase a sus manos. Esto era irrealizable, era utopía.

Por fin La Trini y su esposo dieron por concluso el pleito cuando quedaron convencidos de que todo había quedado aclarado ante la afición y principalmente ante los profesionales que era su mayor preocupación.

Pero la broma perdura hasta nuestros días. El pasado año dijo un cantaor ante un numeroso público: «Señores, voy a cantar para ustedes unas cartageneras de Chacón». Al terminar su interpretación no hubo ni un solo aficionado que se percatase del error, por lo que una vez terminado el espectáculo localicé al artista y me atreví a decirle que lo que había cantado no era cartagenera de Chacón, sino un cante de La Trini. El cantaor, sin más ni más, rechazó estoicamente mi «lección» diciendo que él estaba seguro de haber interpretado un cante de Chacón porque tenía una prueba contundente con la que podía demostrar que el equivocado era yo. (La prueba, señores, no era otra que el disco de Sebastián).

Y no termina aquí mi sorpresa. Hace unos meses llegó a mis manos un disco microsurco donde aparece grabada una de las dos «cartageneras de Chacón»:

*En San Antón me prendieron
conducido a Murcia fui...*

Espero que este escrito sirva para que en el futuro nadie vuelva a picar en el anzuelo que hace muchos años nos puso el bueno de Sebastián el Pena.

Gestoría BOLIVAR

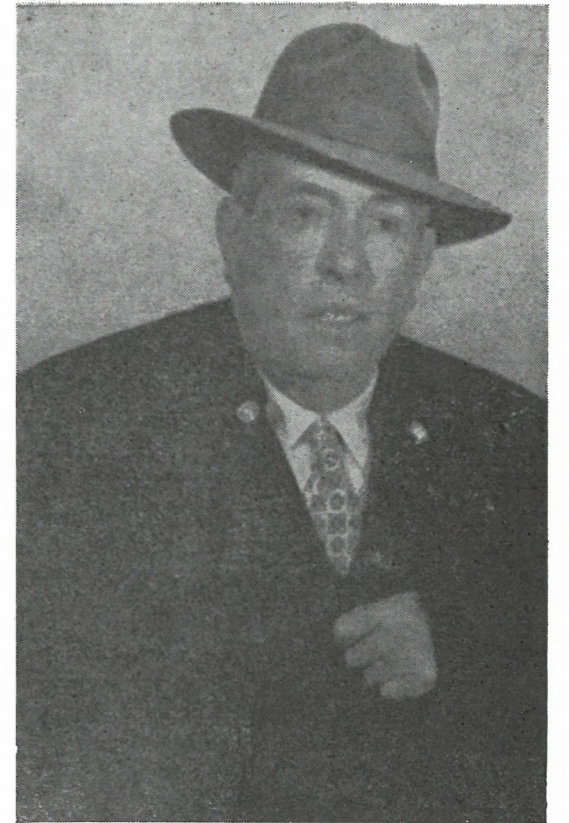
Asesoría Laboral
Asesoría Fiscal
Promoción Urbanística
Estudio Jurídico

Roldán y Marín, 5 - Teléfono 23 15 73

J A E N

Mi encuentro con Aurelio en Cádiz

Por Alejandro Fernández Cotta



Quando recuerdo el día en que conocí a Aurelio Sellés y contemplo ahora toda esa numerosa cohorte de historiadores, catedráticos y entendidos en flamenco, me resulta difícil no pensar que en este asunto, como en tantos otros, no estemos también asistiendo al reinado —ojalá sea efímero— de lo superficial y advenedizo. A la vuelta de cualquier esquina, te encuentras hoy con una autoridad en la materia.

No conservo en la memoria el año exacto. Debió ser allá por el 52 o el 53, cuando fui a Cádiz, ya entrada la primavera, en compañía de un tío mío, Juan Cotta, hermano de mi madre, en cuyo bufete de Abogado estaba yo haciendo mis primeras armas.

Era éste una persona, una personalidad, de aquellos tiempos. Amante incansable del arte flamenco, profundo conocedor de todos los secretos del cante y la guitarra —aunque fuera incapaz de entonar la más sencilla frase—, de él aprendí lo poco que sé sobre ese misterioso arte, que siempre me ha parecido tan complejo e inabarcable. Todavía no alcanzo a explicarme cómo podía reconocer la más disimulada falseta, la más desapercibida inflexión de la voz, y juzgar en ellas su pureza de ejecución o la creación del artista.

Llegados a Cádiz en el tren de la mañana, pudimos resolver en menos de una hora el asunto profesional que allí nos llevaba, y nos

encontramos sin nada que hacer hasta la hora del tren que nos traería de vuelta a Sevilla. En vista de lo cual, mi tío me propuso que intentáramos localizar a Aurelio, «para echar un rato con él y que nos cantara alguna cosa».

Aquello me pareció descabellado. No el buscarlo y charlar, porque sabía por referencias que era un buen conversador, sino que nos pudiera cantar a esa hora, a las once de la mañana, y completamente en frío. Pero cuando se lo hice notar, me contestó:

—No hombre. Ya verás. Nos tomamos un café en cualquier parte que a él le guste, empezamos a hablar, y ya verás como se anima.

Por fin, después de varias averiguaciones y recados en uno y otro sitio, vino Aurelio. Vestía con modestia y con una gran corrección en su porte. Más bien enjuto, en su rostro se apreciaban esos rasgos de nobleza y elegancia que pronto se hicieron proverbiales.

Después de preguntarle si prefería que fuésemos a algún sitio determinado, nos indicó una venta situada en las afueras de Cádiz, un poco más allá de lo que hoy es el Hotel Playa, y allí nos encaminamos en un coche de caballos.

La venta era como tantas otras. El cuartito en el que entramos, también: Gruesos muros blanqueados, una mesa camilla y un ventanuco a la medida. Estábamos los tres solos, y allí nos sirvieron un lento y venerable «café de maquinilla», aquel que preparaba el paladar go-teando ceremoniosamente ante los ojos.

LAS LETRAS FLAMENCAS DE FERNANDO QUIÑONES

¿De qué hablaríamos en aquellos primeros momentos? De su vida; eso sí lo recuerdo. Pero ¡Qué lástima de palabras perdidas! De aquel momento solamente conservo el rastro de su aroma, y su lección de humildad, que es la que me mueve a contarlo:

Habría pasado algo así como una media hora, cuando mi tío le pidió, como quien no quiere la cosa, que le cantase una «alegría», y precisamente la suya, la que comienza, rompiendo por arriba:

*«Estoy etico de pena,
Nadie se arrime a mi cama,
que estoy etico de pena».*

Repito que serían las doce de la mañana, que estábamos tres personas solas, sin guitarra y con un café por delante, que él era AURELIO, y que no se encontraba con nosotros cumpliendo ningún compromiso, sino como amigo. ¿Alguien piensa que se negó o se resistió? Rezongó un poco, esa es la verdad —¡Hombre, Juan, mira que las cosas que se te ocurren...!—, pero en seguida carraspeó, se entonó, y la emprendió con el cante. ¡Aquella voz suya! ¡Aquella manera suya...!

Y aquí vino mi sorpresa. Porque no había terminado siquiera la primera estrofa, cuando mi tío, levantando su grueso dedo índice, le interrumpió bruscamente: —No, no y no.

Ante tan —a mi modo de ver— desconsiderada intervención, y sabiendo lo «delicados» que son muchos artistas y lo que gustan de acentuar esa nota, casi di por seguro que mi pequeña historia iba a terminar en aquel mismo instante.

No fue así. Aurelio, con la mayor naturalidad del mundo, se concentró, volvió a entonarse y comenzó de nuevo. Esta vez su intervención no llegó tan lejos. No pudo pronunciar más que el segundo verso, cuando se vio inte-

rrumpido. Pero mucho más corto fue su tercer intento, ya que se vio silenciado en cuanto dijo «etico de pena».

La escena duró poco más. Aurelio había aceptado aquel desafío. Y lo había aceptado —pude darme perfecta cuenta de ello— con la satisfacción de que tenía frente a él a un Juez digno de su arte.

Volvió a la carga y lo intentó un par de veces más, sin que recuerde su número exacto; pero ahora le entraba a la dificultad por derecho, suprimiendo la palabra «estoy», de modo que salía diciendo «etico de pena», y ahí se paraba, ya sin necesidad de que mi tío se lo indicase.

Hasta que al fin, a la cuarta o quinta vez, aquel dedo índice se abatió con un ¡ahora, ahora!, que, con entusiasta admiración, terminó cortando el cante en la misma palabra en la que antes lo había interrumpido con su desconformidad.

Y eso fue todo. Como si ambos se hubieran puesto de acuerdo, la sesión de cante se dio por concluida con ese único verso, con esas únicas tres palabras, para volver, sin más explicaciones, a recoger el hilo de la tranquila charla del principio.

Ni entonces, ni nunca, le he escuchado cantar a Aurelio esa alegría por entero. Ni se lo habría pedido, además, no ya por no manchar la pureza de un recuerdo tan original, sino porque todavía me siento algo avergonzado de no haber podido captar los matices que aquel día trazaron la frontera entre lo bueno y lo mejor.

Existe hoy mucho bueno. ¿Pero existe lo mejor? ¿Existe la humildad suficiente, el sacrificio suficiente, que Aurelio quiso mostrarnos, para alcanzar la mayor grandeza del arte flamenco?

MARTINETES

*Yendo yo en la conducción
de Carmona pa Jeré,
en llegando a Las Cabezas
se me esollaron los pies.*

*Ven p'acá, mira p'alante
y dime lo que estás viendo.
La maldá, que no se acaba,
y el tiempo que se va yendo.*

SIGUIRIYAS

*Un mar de tormenta
me jierve en la sangre.
Como reniego de las maldaitas
/ que en el mundo miro
y no me oye nadie.*

*La aguja y el hilo
llevan la puntá
como me llevas pa un lao y pa otro
de tu voluntá.*

*Capilla del Cristo
en rayando el día,
yo me sentaba en su murallita
pensando en la mía.*

*Reniego de tí
y del diíta cuatro Agosto, prima,
que te conocí.*

SOLEARES

*Vuélvete p'al otro lao
y da una cabezaita
que ya tu gusto has lograo.
Tú me has cogío en la horita tonta
y ya tu gusto has lograo.*

*La gente por las esquinas
estaba quieta y callá.
Sogas pa los pensamientos
no se han podío inventá.*

*Mandá que mande el que quiera,
que yo con mandá en mí mismo
estoy de la parte 'afuera.*

No impresas aún, forman parte del espectáculo «Andalucía en pie», estrenado en el teatro «Lope de Vega» de Sevilla el 13 de Noviembre de 1980, dirigido por José Tamayo, con libreto de Fernando Quiñones y música de Juan A. Castañeda y José Torregrosa.

*Tanto mandá, tanto mandá,
han puesto al mundo
según está.*

BULERIAS

*Placita de Las Palmeras,
Jaén de mi corazón,
Madalena, El Cadiato,
Taberna del Gorrión.*

*Yo vendía con mi hermano
naranjitas en invierno,
caballitas en verano.*

*No me llames la atención
que es que estoy ya más loquito
que el relojito de la estación.*

*Junto a la pescadería
me miraste y me dejaste
cavilando pa tó el día.*

*Hoy tó aquel que s'escantilla,
más ligero que en el cine
sin quitarle los zapatos
le mangan los calcetines.*

*Ayé fuí al teatro,
no me gustó ná;
pa teatro, las que arma en mi calle
Pepi La Pirá.*

FANDANGOS DE HUELVA

*Callejón de los Tumbaos
es el que tiene mi Huelva,
Callejón de los Tumbaos,
que el más derecho «laea»
al salir p'al otro lao
cuando el vino lo marea.*

*Lleva medio mundo encima.
Paquillo el de las postales
lleva medio mundo encima
y toavía no s'ha movío
de dos calles y una esquina...
Paquillo el de las postales.*

Guitarra



*Encantado matraz. Cuna ambulante
de los genios del Sur. Torre sin ley
de gravedad, rendida. Ojo de buey
sobre el mar telegráfico del cante.*

*Parto siamés. Caminos de bramante
por los que vaga errático, Undivé y
sacrifican sus picos de carey
las palomas del tacto.*

Sibilante,

*descarnada pupila. Caja huera
donde el viento redondo se deslía
y ruge ante el serrallo, eunuco y vano,*

*al ver cómo da a la luz la cuerda austera
y cómo se cristiana la armonía
en la concha andaluza de una mano.*

José Luis Núñez

N. R.^o - «Candil», excepcionalmente y como homenaje póstumo, se honra en reproducir este soneto del joven y excelente poeta sevillano recientemente fallecido.



Ellos, los protagonistas, dicen...

FERNANDA de Utrera

—Háblanos algo de tu iniciación en el flamenco.

—Yo trabajaba en un taller cosiendo, mi padre trabajaba, en fin, que por aquellos tiempos nosotros estábamos bien. Por entonces comenzaba a cantar; había alguna fiesta en Utrera, y allí estaba Fernanda; venía un soldado de permiso en la Guerra, se organizaba una fiesta, y allí estaba yo también. Porque yo soy viejecita, sabes. Entonces Antonio Mairena, aunque él lo niegue, trabajaba en Sevilla como artista. ¡Claro! Terminaba su trabajo y se iba pa Utrera; lo mismo daba que fueran las diez de la noche, las doce, o las tres de la mañana. Se enteraban los gitanillos de que había venío Antonio y los gitanos matarifes, tanto solteros como casaos, cogían una molleja para convidarle. Que había un bautizo, llamaban a Antonio Mairena. Y mi padre era muy amigo de Antonio. Entonces él me escuchó cantar y a referir mi cante por soleá, por si-guiriyas...

Entonces, ¡claro!, había una familia en Utrera,

que ya ha muerto el matrimonio, y él no era gitano, que era Antonio Ruiz, de los Medina de Sevilla que tienen una fábrica de anís en Utrera. Bueno, entonces este Antonio Ruiz era el químico de la fábrica. Claro, lo normal, estábamos familiarizaos. Y este hombre trajo a toa Sevilla a escucharme a mí, también escuchaban a Bernarda. Venían luego los espectáculos de Lola y Caracol, y... ¡pun! a casa, en fin, en este plan.

Entonces, en el cincuenta y siete, fuimos obligadas a cantar en público. La gente de Madrid se enteró de cómo cantábamos. Pero mi padre no quería hacernos artistas, y no porque no lo fuéramos, era porque él decía que mientras pudiera darnos un peazo de pan, no quería que trabajáramos. Entonces, quisieron llevarnos a Madrid, y dijeron que Antonio era el único que podía conseguirlo. Vino y habló con mi padre y mi padre dijo que no y que no. Y yo me tomé el atrevimiento de decirle a mi padre que, como Antonio decía, que mi padre se podía ir conmigo... y yo le dije: «Yo me quiero ir a Madrid». En fin, que nos fuimos a Madrid.

Anteriormente habíamos hecho festivales, por aquella época era cuando empezaba La Paquera, La Malena, aquella gitana que bailaba, Manuel Vallejo... muchos...

—*Fuiste al tablao, a Zambra, ¿no?*

—Sí. Allí estuvimos tres años. Con Zambra fuimos a América; luego grabamos el disco con Juan Talega, La Perla (q. e. p. d.), Los Toronjo, Gordito de Triana...

Me pasó una anécdota mu graciosa cuando me monté por primera vez en el avión, cuando fui a América. ¡Uy, qué miedo pasé! Fíjate, un «reacot» de cuatro motores en el año 64 y en siete horas estábamos en América. De momento había un sol que era un portento. Yo me senté y los tocaores a mi lao. Bernarda con la Virgen de Consolación, y yo que compré una estatuilla de Medinaceli. Y las dos llorando, y yo acordándome de mi gente. Uno de los tocaores no hacía más que animarme: «Fernanda, no llores, mujé...»; y me dice otro: «Mira, Fernanda, el Atlántico». Y yo dije: «¿Quién es ese Atlántico?».

—*¿Tú sabes quién era el Pinini?*

—Hombre, ¡coño!, mi abuelo. Yo me acuerdo mucho de mi abuelo y de Joaniqui, que era más de las Cabezas de San Juan que de Lebrija. Bueno, no se sabe mu bien si era de Lebrija o de las Cabezas. Lo que sí sé es que mi abuelo se casó en Utrera y allí se quedó... Y de mi abuelo, El Pinini, bueno, ¿qué te puedo decir? Yo lo escuché muy pequeñita y él era ya un viejecito y sus cantes eran una mezcla de cantinas-alboreas; porque los cantes que yo hago por soleá son de la parte de mi padre, porque mi abuelo, El Pinini, era por parte de mi madre.

El Pinini tenía una gracia... Mira, te voy a contar una anécdota de él.

En Utrera había un señó que le decían Benavides, y ella hacía la matanza toos los años. Bueno, y lo conocían de chico... total... que le decía Pepe, de tú por tú, al dueño de esa casa que tenía criada y tó. Mi abuelo se presentó allí y dijo: «¿Está Pepito?». Y la criada: «No, mire usted, don José no está y es don José». Y mi abuelo, con esas cosas suyas, le dice: «Bueno, dígame a don José que ha estao aquí don Pinini, que ha venío a matá a don cochino».

Es que mi abuelo tenía mucha gracia.

Otra vez estaban mi abuela y mi abuelo sentaos y le dijo mi auela: «Desde luego, tú nunca has tenía una fineza conmigo; ha llegao la Pascua y no me has compra polvorones, ha llegao la Feria y no me has compra ni un poquito de

turrón...». Y le dice mi abuelo: «Y ha llegao Carnaval y no te he compra una careta...».

Pero mi abuelo, sobre tó, cantaba. Fíjate, mi tía me contó que una vez fue Enrique el Mellizo a su casa. Y, claro, estaban toos revolucionaos; porque entonces el Mellizo era un cantaor que noveas... Pues llegó mi abuelo, El Pinini, y le dijeron que cantara, y cómo cantaría que El Mellizo no quiso abrir su boca.

—*Fernanda, ¿tú has escuchado las alegrías de tu abuelo?*

—Sí, y también a mi tía. Mi abuelo tenía más alegría en el cante; pero mi tía tenía una voz... Josú, qué voz, No como la mía, que es aguardientosa, más fina, más laina... ella cantaba los cantes de su padre, mi abuelo, con más pureza él, con más alegría. Mi abuelo, además, con esa alegría que tenía cantando hacía bailar al que no sabía. Eso que canta Bernarda: «La calle nueva se ha alborotao / porque El Pinini se ha emborrachao»... Y es que El Pinini se iba al matadero —porque era matarife— y se ponía ciego de aguardiente, y cuando iba pa su casa iba cantando y bailando... y al entrar por la calle toas las vecinas salían al balcón, por eso la calle Nueva s'alborotao, porque salían pá escucharlo. Es que El Pinini tenía una gracia...



—*¿Tu cante por soleá es el de La Serneta?*

—Yo escuché a mi padre decir que La Serneta tenía catorce o quince cantes por soleá distintos, y que hasta el propio Joaniqui cogía cosillas de ella... porque en Utrera ha habío más variedad que, por ejemplo, en Alcalá... con ese monstruo que era Joaquín el de la Paula... yo no te puedo decir con seguridad si mi cante es de La Serneta. A ella han ido a escucharla figuras como Pastora Pavón, Manuel Torre; en fin, casi todos los grandes. Ella no era artista ni tampoco grabó ná, era una gran aficionada.

—*Fernanda, ¿tú has escuchado los cantes por soleá de Tomás Pavón?*

—A Tomás lo he escuchao y le he cantao mu chiquitita. Vino a casa, no me acuerdo si lo llevó Mairena o Caracol, y le canté por bulerías. Luego, me sentó encima de él y me dijo Antonio: «cántale un poquito por soleá». Ya verás, entonces tendría yo unos siete u ocho años, y le canté por soleá a Tomás. Porque, oye, yo me agarré por ese palo, como aquel que dice, casi desde que nació. Ya te he dicho que me puse a coser y no aprendí porque me iba a las fiestas flamencas.

—*¿Te acuerdas de lo que dijo Tomás cuando te escuchó?*

—¡Pues, sí! Le dijo a Antonio Mairena: «Va a cantá, va cantá...», con ese tonillo favorable.

—*¿Tú crees que los cantes por soleá de Tomás tienen alguna relación con los de La Serneta?*

—No, no. Tomás cogió los cantes de Triana; o sea, a Tomás le pasó lo mismo que a Antonio Mairena. Antonio Mairena, como tiene sentencia aquí, en Utrera, los cantes los cortó a la larga y Tomás alargó los cantes de Triana, los cantes de estos... «los alfareros»: estos son cortos y Tomás los alargó.

—*¿No crees, Fernanda, que Tomás tenía un cante muy personal?*

—¡Hombre...! Bastante, aunque a mí me gustaba más La Niña; ¡mucho cuidao!, a mí La Niña de los Peines. Los discos de Tomás no me han convencío. Pero La Niña no era solearera ni siguiyera. La Niña era festera, ya está.

—*Bueno...*

—Por aquella época lo que pasaba es que se alternaba con todos en los espectáculos: con Centeno, Vallejo, Cepero... y era la única mujer, estaba sola, porque La Serneta no actuaba; La Trini, según dicen, no salió de Málaga; claro, había pocas mujeres. Normal. La Niña estaba sola y se llevaba la palma.

—*¿Hoy se canta mejor que antes?*

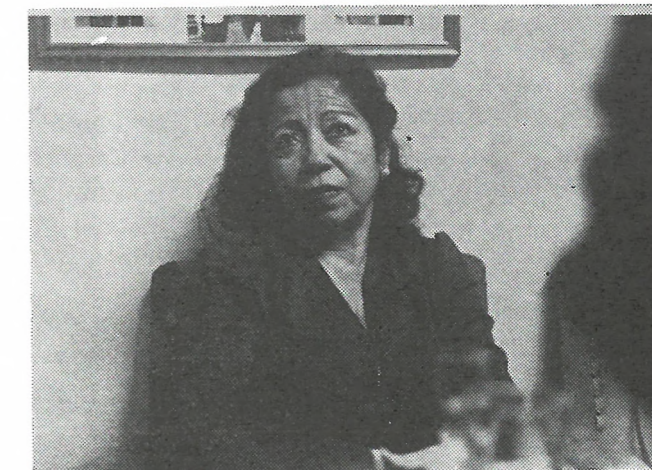
—Oh, no, no, no y que no. Y no me digas eso porque no pueo estar de acuerdo contigo. Que no.

—*Perdón, solo preguntaba. ¿Cuales son tus razones para ser tan rotunda?*

—Te lo voy a explicar. Es mu fácil: porque ninguno expone. Todos son grandes artistas, pero ninguno expone. Ya está.

Mira a El Lebrijano: la línea de Mairena clavá; Curro Malena: Mairena clavao; Pepe Meneses: Mairena clavao. ¡Coño!, no to va a ser Mairena.

Ahora, los tocaores. Toos menean la mano como Paco de Lucía, y mira que hay tocaores buenos hoy. Toos imitan hasta el meneito de cabeza de Paco, ¡coño! Fíjate: está este chiquito



de Melchor que es un fenómeno; están los Habichuelas, que son toos fenómenos; Manolo Domínguez, de Sevilla, otro fenómeno; Cepero... toos. Pero mira, Cepero ha metío el deo y ya lo meten too el mundo.

Ahora quien se luce es el tocaor, y ese es el motivo de que antes se cantara mejor: «El Carbonerillo», su sello propio; El Niño de la Calzá, su sello propio; El Sevillano, El Gloria... todos tenían su algo.

—*¿Es que hoy se hace el cante más estudiado?*

—Pó sí. Porque hoy se coge un disco y se aprende cante; pero hay que tener algo aquí (señalándose el corazón), porque el cante no se aprende. Se puede, si quieres, aprender un tercio, un cambio, pero hay que tener aquí (vuelve a señalarse el corazón). Porque a una cantante de ópera se le educa la voz, se tiene que limitar a una circunstancia vocalística... en fin.

—*Ya que estamos hablando del flamenco de hoy, y has nombrado en varias ocasiones a Caracol y a Mairena, ¿se puede hablar de escuelas...?*

—¿Qué? ¿Cuál es la escuela de Antonio Mairena? Si ahí no hay más que él, hombre. Porque Francisco canta más gitano, pero muy cortito; Manuel canta lo mismo que Antonio, pero a su vera nada tiene que hacer. Entonces, ¡todavía! Caracol en esa familia de los toreros que ha habido muchos artistas, ha destaco como cantaor flamenco. Como digo, en esa familia ha habido muchos artistas, como Gabriela Ortega, que ha sido un fenómeno de la poesía, en fin, varios; pero Mairena no está nada más que él y tampoco tie-

ne ná suyo. ¿Entonces qué escuela es la de Mairena... a ver, dime tú?

Lo que pasa es que Antonio Mairena es un cantaor científico. Caracol, no. Caracol tenía un temple de artista que Mairena no; pero, fíjate, yo veo más artista a Caracol y por otra parte más cantaor a Mairena. Por ejemplo, tú estás escuchando cantar a Antonio y dices: ¡qué bien!, cómo canta, qué bien mide... y, sin embargo, el cantaor que te ponía el vello de punta, ese era Caracol. Lo que hay que reconocer, es que Mairena ha sacado cantes a flote, como las tonás, los del Pi-yayo y los romances.

—Una última referencia al flamenco de hoy. ¿Qué opinas de su masificación, de los Festivales?

—Yo creo que en los Festivales mandan muchas circunstancias: un festival con exceso de artistas resulta bastante pesado, influye también el comportamiento del público y los organizadores. Porque a las cinco de la mañana, que terminan muchos festivales, como El Potaje, pues no se sale a un escenario con un ambiente propicio para cantá. Se dio un caso en que eran las siete de la mañana y empecé yo a cantá, ¡imagínate! Esto fue en el festival que se hace al lao del puente de Triana.

Yo creo que debe haber una organización en que se obligue a los artistas a no hacer su actuación larga; porque así no se hace pesado, ni pa el artista, ni pal público. Si tú te tiras hasta las siete de la mañana en un camerino pa ca y pa ya, ¡imagínate! Entonces el público, porque también está cansado, ni te escucha ni na. Porque este espectáculo debe ser pa escucharte. Si un artista quiere inspirarse a esas horas, no, que no, que no puede.

Otro caso se me dio en Chiclana. Yo fui a cantar y al salir al escenario había unos chiquillos dando golpes en el tablao; ¡claro!, yo no me podía concentrar, por eso le dije a mi amigo Paco: «quítamelos de ahí». ¡Jesús, qué de chiquillos hay en Chiclana!

—¿Qué importancia le das a las letras dentro del flamenco?

—Hombre, las letras son casi lo más importante, porque si no dices letras ¿cómo puedes expresar lo que sientes, aunque se puede expresar con quejío? Pero no sabes si estás triste por amor, por dinero, o por qué sé yo. Mira lo que decía Manuel Torre:

«Era un día señalao de Santiago y Santa Ana, yo le pedí a mi Dios que le aliviara a la madre de mis entrañas...»

¡Esto son fatigas que él le veía a su madre. Se dice, a veces, que los sentimientos que sentía un cantaor al decir una letra que le afectaba, los demás no podemos sentir lo mismo. Y yo digo que sí. Mira, yo tengo un fandango grabao, eso de «a mis niños no me los abandones...», pues desde que murió una hermana mía, eso no lo pueo yo cantar, porque me acuerdo de mi hermana que dejó a sus hijos solos. Me la pide la gente y forzá la canto; pero me entra un repelugno y una descomposición de cuerpo que no pueo, ea, que no pueo.

A Bernarda le pasa lo mismo con el romance de la Reina Mercedes, ella no ha vivió esa época, pero cuando dice:

«Te vas camino del cielo
sin un hijo que te herede...»

ella se pone a llorar. ¿Por qué? Pues porque lo vive. Son los sentimientos de cada persona, los que se identifican con las letras. Mira, también en Utrera murió una gitana mocita prima de mi madre, le decían «La Tapía». Antiguamente a esas mujeres las vestían como una novia, y dicen que La Serneta la amortajó y, en vez de quedarse con ella en la habitación, se salió a la calle y se cogió a los yerros de la ventana de ver a aquella muerta, que se le vino la inspiración y cantó:

«Qué dolor de La Tapía
tan bonita como era
que se parecía a la Virgen
de Consolación de Utrera.»

También me acuerdo de escuchar a una tía mía que se peleó con un novio:

«La sangre me la freíste
como Dios no lo remedie
andaremos al desquite.»

—Sinceramente, Fernanda, tú que eres tan gran solearera, ¿dónde has aprendido este cante tuyo?

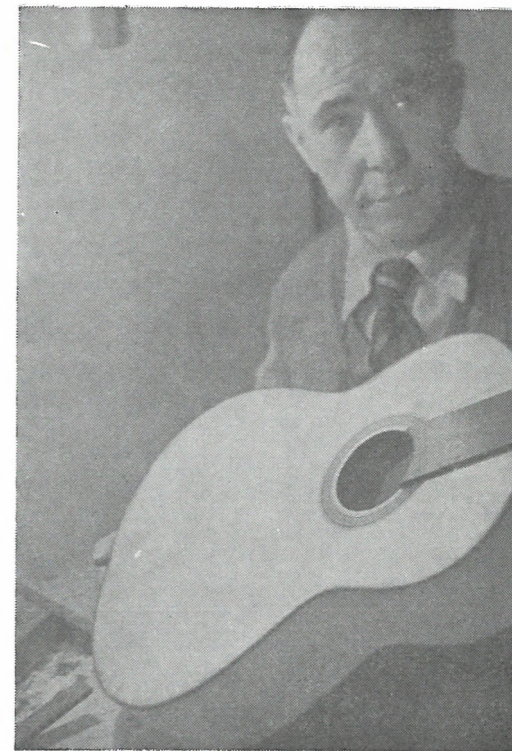
—Bueno, te puedo decir, como antes te he dicho, que la mayoría de los espectáculos venían a mi casa: Tomás Pavón estuvo en mi casa, Caracol, Pepe Torres estaba a cada instante también, en fin... Yo he escuchao cantar por siguiiriyas a mi tío, a mi gente; pero yo con ocho o diez años me cogí a ese palo de la soleá y ahí sigo.

—¿Y qué sientes cuando vas por ahí?

—¡Oh! Yo ahora lo voy a hablar, y lo juro por mi madre, que ná más el escuchar tocar por soleá me descompone.

MARCELO BARBERO:

Fugaz evocación de un gran maestro guitarrero, ya casi olvidado



MARCELO BARBERO

En el mes de Julio de 1956 moría en su propio domicilio-taller, sito en la castiza calle madrileña de Ministriles, nada menos que Marcelo Barbero, uno de los más prestigiosos guitarreros españoles de todos los tiempos, que fue discípulo y oficial del gran José Ramírez, a principios de siglo y que se hizo cargo del taller del excepcional e inolvidable maestro Santos Hernández, al morir éste y a requerimiento de su viuda, corriendo entonces los años cuarenta.

La personalidad de Barbero merece, sin embargo, más amplio comentario del que intrínsecamente le corresponde por propio derecho como excepcional «luthier», «Guitarrenbauer», o —en español— artesano guitarrero. Es precisamente esto lo que me anima a evocar algunos recuerdos de mi adolescencia universitaria, de hechos acaecidos en el lustro 1951-55, período en el que tuve el gran placer de conocer y convivir con este curioso personaje, cuya categoría artística fue solamente superada por su calidad humana.

Era Marcelo hombre sencillo y cordial, modesto y digno, amante de la pequeña e íntima tertulia que le entretenía mientras trabajaba sobre el banco, celoso en la selección de sus amistades, consciente de su valía artesanal aunque no engréido, excelente esposo y padre de dos hijos y aficionado donde los haya al cante «jondo»,

por cuya causa abandonaba fugazmente y con frecuencia su trabajo para escuchar en su humilde receptor «de cinco lámparas» los cantes de los más destacados intérpretes de la época, entre los que se contaban Pepe Pinto, el «Niño de Marchena», Juanito Valderrama, Canalejas de Puerto Real, Juanito Varea, Pericón de Cádiz y tantos más.

Constituía un auténtico deleite observar con qué primor y minucioso virtuosismo construía sus dos guitarras mensuales, aplanando tapas del mejor pino-abeto alemán o de ciprés, labrando diapasones de ébano, colocando y encolando trastes del mejor «Bundraht» alemán, pegando puentes de palorosa, rebajando regletas de marfil, domando al fuego cenefas de ciprés o palosanto, colocando con infinita paciencia los arabescos mosaicos que embellecían las bocas de sus femeninas y proporcionadas creaciones instrumentales, palpando a la vieja usanza la viscosa cola mantenida caliente al bañomaría dentro de un bote de conservas que exhibía a modo de bandera el consabido palito de madera para menearla de tiempo en tiempo, etc., etc. Toda su obra la realizaba Marcelo prácticamente a ojo de buen cubero, excepción hecha de las medidas fundamentales de la tapa armónica y distancias de trastes sobre el diapason, que hacía y comprobaba con

meticulosidad. El instrumental de su taller era increíblemente reducido y sencillo, aunque siempre estaba mantenido muy a punto, a diferencia del gran número de herramientas de alta precisión que hoy en día existen en los talleres artesanales dedicados al trabajo fino de la madera noble.

Muy interesante también resultaba observar cómo procedía Marcelo a «radiografiar» algunas de las mejores guitarras del maestro Santos Hernández, introduciendo en el interior de las mismas una bombilla a través de sus bocas, para así analizar escrupulosamente los detalles de la más depurada técnica guitarrera que se conoce, iniciada en el último tercio del pasado siglo por el gran maestro almeriense Torres y que halló posteriormente excelentes continuadores a través del trabajo artesanal de Ramírez, Estesos, Santos y... Barbero, por no citar sino los más prestigiosos nombres. Recuerdo muy concretamente los 'estudios «anatómicos» realizados por Marcelo analizando hasta sus más mínimos detalles las características constructivas de dos sensacionales guitarras flamencas, propiedad del guitarrista profesional Manuel Bonet y del gran aficionado que fue Luis García Nieto, gran amigo y aventajado discípulo de Ramón Montoya, de quien Fernando «El de Triana» dijo hace más de medio siglo que era «el amo de la guitarra y con eso está dicho todo...».

La vida de Marcelo transcurrió tranquila y apaciblemente, delimitada en sus movimientos dentro de ese amplio y rancio polígono del Madrid viejo comprendido entre la estación de Atocha, la Plaza Mayor y la plaza de La Cibeles, a un paso del pintoresco Rastro que preside en su pétreo pedestal el soldado Cascorro, a otro paso de la típica plaza de Lavapiés y a un tiro de piedra de la calle Cabeza, donde vivió muchos años su gran amigo Ramón Montoya, encantador de la «sonanta» flamenca, cuya ejecución técnica y belleza interpretativa elevó a cimas difícilmente imaginables, prácticamente insuperables.

Curiosamente, el maestro Barbero nunca llegó a hacerle una guitarra a Montoya, pese a sus mejores intenciones y a la falta que le hacía al gran Ramón disponer de un instrumento a la altura de su virtuosismo, pues sabido es que las guitarras de Montoya no eran de por sí instrumentos de gran calidad, aunque el virtuosismo del maestro camuflase sobradamente tales deficiencias, gracias a su ágil aunque reposado movimiento de aquellos dedos regordetes y más bien cortos. Curiosamente también, Marcelo tampoco llegó a ver materializado uno de sus mejores sueños: construir una Guitarra para el jiennense profeta y mago de la guitarra clásica, Andrés Segovia. En más de una ocasión me mostró Marcelo, en tono misterioso y confidencial, una tapa del mejor pino-abeto de la germana Selva Negra, seca y dorada, de fina veta y singular lustre, que él tenía reservada con especial cuidado para el genial maestro Segovia, a quien pensaba obsequiarle con el mejor instrumento que de sus manos pudiera salir...

Curiosamente también, Marcelo llegó a hacer, al menos, dos guitarras de clásico a Emilia Corral, entonces prometidora concertista de clásico y desde hace una decena de años esposa de Andrés Segovia.

La producción guitarrera de Marcelo no puede decirse que sea muy extensa, dada la escasa productividad artesanal de este instrumento, así como el prematuro fallecimiento del artesano, que contaría poco más de cincuenta años cuando su vida fue reclamada por la Inexorable. La alta calidad de los instrumentos de Barbero, unido a su comparativamente reducida obra hacen que hoy en día sus guitarras sean muy buscadas, alcanzando increíbles cotizaciones. Sin embargo, sus instrumentos se tocan y escuchan en todo el mundo, acariciados por las manos de muchos aficionados y de numerosos profesionales de la música clásica (Narciso Yepes, por ejemplo) y del toque flamenco (Mario Escudero, Carlos Montoya, Alberto Vélez, Pepe Martínez, Paquito de la Isla,

etc.), así como también de la canción popular (Jorge Negrete llegó a estrenar una guitarra de Marcelo construida por encargo, poco antes de su muerte).

En los primeros años de la década de los cincuenta el precio de una guitarra flamenca oscilaba entre las 1.500 a 2.000 pesetas, costando el instrumento de clásico de 500 a 1.000 pesetas más, es decir unas veinte o veinticinco veces menos que lo que actualmente se paga por tales instrumentos.

Marcelo Barbero fue hombre de pocas necesidades y menos vicios, que gustaba de hacer breves incursiones con alguno de sus amigos íntimos a una vieja y derruida tasca cercana, frecuentada por un público tan castizo como varipinto para tomarse unos vinos acompañados de sus correspondientes tapas de queso rancio. De todo esto ya no queda otra cosa que un cálido y nostálgico recuerdo, que se fue con aquel Madrid cómodo y entrañable, cuya población rondaba el millón de habitantes, sobre el que pululaban llamativos, incómodos y chirriantes tranvías de anacrónica estampa, reducido precio (quince céntimos por viaje) y melancólico recuerdo.

Afortunadamente, el arte guitarrero de Marcelo no se marchó con él, como ocurriría con la artesanía jabonera a la caída del imperio romano, que tardó muchos siglos en ser redescubierta, ya que dejó como continuador un único y querido discípulo, Arcángel Fernández, continuador de la obra y depositario en exclusiva de los artesanales saberes guitarreros de Marcelo, a quien el maestro no impuso otra condición que la de ense-

ñar, a su vez, a su hijo Marcelo, que entonces tenía ocho años, en el caso de que el Destino le hurtase al propio Marcelo la ocasión y placer de enseñar a su propio hijo su arte, como así ocurrió. Ni que decir tiene, que Arcángel Fernández cum-



ARCANGEL FERNANDEZ

plió con honradez y rigor su promesa. Actualmente, en la madrileña calle de Jesús y María existe una guitarrería donde trabajan en silencio, con tranquilidad, con primor y devoción, codo con codo, dos excelentes guitarreros, uno tiene 48 años y se llama Arcángel, el otro tiene 34 años y se llama Marcelo. La continuidad del mejor hacer guitarrero, que en su día protagonizó el gran Marcelo Barbero está así, pues, plenamente asegurado.

J. A. PEREZ-BUSTAMANTE DE MONASTERIO

UNA NUEVA NOTA SOBRE LOS CAFES DE CANTE MADRILEÑOS

A la amplia, interesante y pormenorizada lista de cafés cantantes madrileños que publicara en el número siete de «Candil» Antonio Escribano, según indicación del propio autor, habría que rectificarle la ubicación del café de la Marina, punto fuerte de Cayetano Muriel, «Niño de Cabra», pues según ha podido comprobar, el referido café se encontraba en la calle de Jardines y no en la de Aduana; lapsus disculpable, ya que ambas calles nacen en la de Montera y concluyen, paralelas, en la de Peligros.

Finalmente, nuestro colaborador nos indica que su lista no es total, y que muy presumiblemente podría ser incrementada con algunos cafés cantantes más, de los que posee cumplida noticia el flamencólogo José Blas Vega.

Discografía Flamenca

A modo de reflexiones mientras gira el disco «CANTES NUEVOS DE EL PERRO Y SU CACHORRO».

La discografía flamenca nos sorprende, en ocasiones, —lamentablemente más de lo que se debiera permitir— con placas como las que nos toca comentar en la habitual sección de «CANDIL» que pretende reflejar el mundo flamenco del disco.

Una ojeada a «CANTES NUEVOS DEL PERRO DE PATERNA Y SU CACHORRO», con atención a los significativos títulos, ya nos hace pensar en otros tiempos —hace unos años— cuando todo un plantel de profesionales del espectáculo, llevaron al cante a una desvalorización artística que hizo temblar su estructura. Tiempos de dudosa calidad, significando ¡cómo no! sus lógicas excepciones, en la mente de todo buen aficionado.

Y ahora, entre unos y otros, pretenden, nuevamente, hacer caer al oyente o espectador en vacíos conceptos estilísticos, en dudosas formas interpretativas que no responden a un mínimo exigido.

El Perro de Paterna —dejemos tranquilo al cachorro, jovencísimo interprete a quien invitaríamos más adelante a una seria reflexión, si continúa en esto del cante—



representa en nuestra opinión, un flamenco de fáciles derroteros, con voces engoladas, a veces; chillonas, otras. Buscando, eso sí, el grito más fuerte. Diríamos, sin ciencia ni esencia; aunque, ciertamente, haya un público fiel y seguidor del artista. No quisieramos pecar de rigurosa actitud crítica, pero a lo largo de la audiencia de este disco, los conceptos expuestos aquí, machaconamente se repetían. Nosotros, en nombre de una clarificación de ideas y valores artísticos, que deben presidir toda grabación, lo hemos transcrito para ustedes. Disco flamenco pues, malo, con manifiesta responsabilidad del intérprete, productor y firma discográfica.

Y hasta el próximo número de «CANDIL» que Dios quiera, sirva para dar luz a más óptimas producciones.

DOSCANDIL

Para comer Jamón... Jamón
visite

Taberna Pepón



Doctor Arroyo, 12 - Teléfono 21 00 58 - JAÉN

El sentido de las letras en el cante

Por Francisco Vallecillo



*Tengo una manola nueva
con cuatro mulas castañas
y la novia más bonita
que cobija el sol de España:
sevillana y morenita.*

El mensaje de las letras flamencas, se diría ahora con evidente incongruencia semántica. El Cante fue siempre —y tendrá que seguir siéndolo para no perder su esencialidad— una expresión viva, varia y renovada de la peripecia humana. Por eso el Cante que va de la fragua a la era; desde la casa —el *ker* de los gitanos— hasta el «ghetto» mísero y laocante; desde el amor, bajo tantas formas de expresión, hasta el odio; desde el negro pozo jondo de las ducas hasta la alegría de cantar a la luz; desde la conseja al hecho histórico; desde el consuelo a la pena infinita, irremediable; y claro y también en estos tiempos, cuando es rebelión frente a las injusticias y discriminaciones, como protesta en definitiva de quienes con sobrados motivos todavía hoy se sienten —o sienten a quienes lo son— siervos empujados a un terrón de hambre y de miseria, a una maleza indesbrozable que rodea a la injusticia de una sociedad terriblemente insolidaria. El Cante que no nos vale, el que no pudo valernos nunca porque nadie que lo diga o que lo escuche podrá dejar de sentir sonrojo, es el que, para entendernos, incluso fuera de los confines flamencos, representa al señoritismo trasnochado, a la destreza de jinetes o sus aptitudes para reventar a humildes liebres o su prestancia sobre el brioso corcel (dicho sea para apurar el tópico), aquel que hubieron de crear pobres búfonos a cambio de sórdidos mendrugos y encanalladas befas. Y esto, por supuesto, al margen de la belleza de algunos aspectos del entorno y de las costumbres andaluzas, especialmente cuando la copla no implica ningún servilismo, por ejemplo:

El Cante ha de decir la verdad de la vida, de la peripecia humana, fuente inagotable de inspiración. Ya lo hemos explicado en anterior ocasión (revista «Flamenco», diciembre 1976) y tal vez por eso, y por haberlo escrito otras plumas evidentemente más afinadas que la nuestra, cualquier disquisición al efecto puede resultar ociosa. Sí que hay que decir que la letra en el Cante tiene una importantísima misión que cumplir, acaso en el Flamenco más decisiva que en otras formas musicales cantadas. Pero sin perder de vista que la letra en sí —el «mensaje» *ad usum* no puede ser base única de la copla, ni muchísimo menos, salvar o mejorar siquiera una música, un Cante defectuoso. Es cierto que el Cante llevaba años pidiendo a voces —que es el único modo de pedir las cosas que tiene el cante: a voces, pero a voces afinadas y templadas, hermosas— estaba pidiendo a voces un aire fresco en sus textos. Pedía y afortunadamente lo está consiguiendo, su liberación de aquellas terribles invocaciones a la *mare*, al cementerio, una desaparición bastante radical de su sentido luctuoso siempre convertido en melodramático: menos hospitales y casas-cuna, menos hermanas *perdiitas* y menos hermanos en fuerzas de choque y en el manicomio. En este aspecto hemos conseguido un gran avance, una indispensable profilaxis que tantas veces nos ponía en el dintel

del mayor de los ridículos. Al margen de desviacionismos y renunciaciones más o menos movidas por intereses artísticamente inadmisibles, las letras empiezan a volver, al esplendor que nos legaron Demófilo como recopilador y su hijo Manuel como recreador. Se enriquecen hoy, dentro de la ecuménica amplitud de su temario, con el argumento social que viene a cantar inquietudes justas y afanes más que legítimos. Muchas son hechas por verdaderos poetas que saben —notable esfuerzo— apartarse de su deformación (?) intelectual para vestir las con el ropaje infinitamente más puro de la expresión popular e incluso no son pocos los cantaores que ellos mismos las escriben, con la ventaja grande de percibir mejor que nadie esa necesaria redondez que no puede aprenderse en ningún libro.

Letras que cantan el tema infinito, inagotable, de un hombre y una mujer que se quieren o que se encelan o que no se entienden o que, a fuerza de amor acaban por odiarse:

*Y qué penita
que duermas solas,
si soy el trigo,
tú la amapola. (2)*

*No yores flamenca mía
que tus lágrimas le ponen
negro luto a mi alegría. (4)*

*A Dios pongo por testigo,
jugaste con dos barajas
y eso no se hace conmigo. (3)*

*A los santitos der sielo
lestoy contando gitana
lo mucho que te camelo
y lo chungo que me pagas. (4)*

Ahí en la copla en la que el hombre clama justicia y libertad; protesta, se alza y se rebela:

*Así vivimos hermanos
que me encadenan si callo
y me matan si reclamo. (5)*

*Rompe las cadenas
y pide libertad
Pa (ra) que haya justicia en la tierra
que esa es la verdad. (4)*

*A la luna le pío
la del arto sielo
que me ponga a mi pare en la caye
que verlo camelo. (1)*

Las creencias religiosas, motivo tan frecuente en el cante:

*Jincarse de roílla
que ya viene Dió,
va a resibirlo la mare e mi arma
y de mi corazón. (1)*

y también la desesperación, el desaliento, las duquelas grandes:

*A pasar fatiga
estoy ya tan jecho
que las alegrías se me güerven penas
dentro de mi pecho. (1)*

*Yo tengo un reló darena
que me cuenta tos los días
granito a grano mis penas. (4)*

*Te las quisiera contar
una por una mis penas:
empiezo y me güervo atrás. (4)*

También el Cante ha hecho una gran aportación a los movimientos de restauración de las libertades públicas y muy especialmente en la lucha por la independencia de la patria, no sin cierta petulancia muy flamenca en algunos casos, por ejemplo.

*Con las bombas que tiran
los fanfarrones,
se hacen las gaditanas
tirabuzones. (1)*

*Sargan los Santitos
de San Juan de Dios
pa pedí limosna pal entierro de Riego
que va de por Dios. (1)*

*Doblen las campanas
doblen de por Dios
como mataron a Torrijos el valiente
¡Mire que doló! (1)*

*Mataron a Riego
ya Riego murió;
como se viste, se visto de luto
toa la nasión. (1)*

*Baluarte invencible
Isla de León
donde no pudo entrá er coloso
Napoleón. (1)*

La persecución racial, el genocidio de los gitanos, tiene en la temática flamenca un amplio catálogo de letras:

*Los sacan der calaboso
a cajitas destemplás
Los calorrés van delante
y las calorrís detrás,
y toítos los jundanares
a bayoneta calá. (1)*

*En el barrio de Triana
se publica en alta voz
pena de la vía tiene
aquer que sea caló. (1)*

*Corresioná e Seuta
mar fi n tenga é:
que ya me duelen tos los güesesitos
de roá por é. (1)*

Y frente a aquella persecución, que hoy todavía resucitan de vez en cuando la incompreensión y el racismo más repulsivos, el orgullo de ser gitano:

*Soy eray en el vestir,
soy caló de nasimiento;
no quiero ser otra cosa,
con ser caló me contento. (1)*

*Mi mare me lo desía:
que flamenco de mi casta
tú no te lo merecías. (4)*

Los temas, como la vida, son inagotables. En nuestros días se produce un plausible propósito de *aggiornamento*, la poesía se convierte en copla o, más convincente, la copla al ser bien cantada trae poesía al Cante e incluso

(1) Popular. - (2) Francisco Salgueiro. - (3) Antonio Murciano. - (4) F. V. - (5) Manuel Gerena.

algún atrevido, si que no afortunado, aspirante a letrista ha intentado la apoyatura del verso clásico para una Soleá:



*No te rías compañero
de que conmigo hable yo.
Porque el hombre que habla solo
naquerando está con Dios. (4)*

Recientes publicaciones han abordado el tema en profundidad y han dado al mismo una dimensión notoria y muy digna de tener en cuenta, tal los libros «La Copla popular Flamenca», de José Relardo y Francine Belade y «El Cante flamenco, expresión y liberación», de Antonio Carrillo. Ambos admirables. Es indudable que el resurgir de las letras, acercándose cada vez más a una forma poética muy antigua ahora reverdecida, constituye una evidencia indudable. Al extremo de que podamos decir que son los cantaores quienes tienen el deber de servir las con la mayor perfección musical o cantaores, que es el término que preferimos.

Una mirada atrás

Por Manuel URBANO

S I complejo resulta el entramado del mundo del libro, éste se acrecienta para mal cuando es de temas flamencos. Cierto, que las dificultades de distribución que encuentra cualquier libro de una editora media en nuestro país, realmente, son terroríficas; pero las que han de vencer los libros que nos ocupan —los más, prácticamente, artesanales—, hacen que sean verdaderamente inexpugnables, siendo por ello y otras causas verdaderamente desolador el desconocimiento que de la letra jonda tiene el mundo flamenco.

Adelantando que, con excelentes fondos, existen tanto una editora como una librería especializadas —desde luego, algo bien escaso en la amplia geografía del cante—, y apuntando que el españolito medio no se caracteriza por su afán en la lectura, se impone reconocer que el aficionado flamenco no se queda a la zaga, ni mucho menos, en su desprecio por la letra impresa. No se me diga, que lo más que se publica son refritos y basuras retóricas, que en cante ya está todo dicho; pues, amén de no ser cierto, tras esa frase se encuentran los cofrades de aquella España machadiana que «desprecia cuan-

to ignora», del «enterao». No existe justificación posible para que ediciones de *trescientos* ejemplares —aunque fuesen rematadamente malos— tarden años en venderse, mientras, por el contrario, en escasas fechas se *cosumen* miles de discos y cintas que degradan, en bastantes ocasiones, hasta el propio material en que están realizadas.

Si tanto nos dolemos por la falta de escritos y documentos para conocer los dos tercios de la historia del cante, cómo entender a estas alturas del siglo veinte semejante rechazo de la escritura de temas flamencos, máxime, cuando la afición supera el número de varios centenares de miles y ello si sólo nos atenemos a considerar como tal a la encuadrada en peñas y otras entidades flamencas... Creo que ya es hora de solicitar, de concienciarnos, que los mismos cauces responsables de estudio y debate por los que discurren las grabaciones sean para los libros.

Mas posponiendo este tema, merecedor de un largo análisis, por las dificultades de distribución de nuestros libros, que antes apuntara, nos ocuparemos hoy, al filo del año 1980, de algunas publicaciones que no tuvieron en su día la justa acogida crítica.

EL MUESTRARIO FLAMENCO
DE JOSE LUIS TEJADA

José Luis Tejada

DEL RIO DE MI OLVIDO

(Prólogo de Pilar Paz Pasamar)



FUNDACION MUNICIPAL DE CULTURA-PUERTO DE SANTA MARIA

José Luis Tejada, el poeta y escritor del Puerto de Santa María, nos ofrece en «Del río de mi olvido» (1) una amplísima serie de composiciones poéticas traspasadas de hondura y flamenquismo. Más aún, el libro se nos viene, prácticamente, como una antología mayor de letras de los más diversos cantes.

Pero antes de adentrarnos en una sucintísima reseña del libro, se impone recordar que José Luis Tejada pertenece a un cualificado grupo de escritores andaluces exponentes de una época necesitada de urgente revisión críticoliteraria, ya que lo andaluz y lo flamenco, tan vituperados en su línea de salida, constituyen, de algún modo, uno de los nervios modulares de sus obras; no en vano, Tejada es uno de los mejores críticos de Alberti. Y con esta propuesta de revisión no estamos defendiendo a ese adornado cadáver denominado poesía «andalucísima»; por el contrario, queremos dejar bien claro que la práctica totalidad de los escritores del Sur de la llamada «Generación del 50»,

elevan a cotas bien altas el alma de Andalucía y el sublime rajo de lo jondo. Ah, y si ello no interesa a otras áreas más o menos «amilanesadas», ese es su problema, no el nuestro.

Pues bien, regresando al libro de nuestras referencias, no sólo es un muestrario amplísimo de las letras escritas por J. L. Tejada, sino, un amplio catálogo de las de los más diversos cantes, en los que, como es de suponer, resaltan y resuenan más nítidamente los de su comarca. Queden algunas muestras:

BULERIAS

*Te estabas cortando el pelo.
Anillitos de oro claro
iban alfombrando el suelo.*

*Si señalan que señalen.
Más señalaron a Cristo
y ahora le encienden altares.*

*Ya sé que te estás hundiendo,
pero sálvate tú sola
que yo de barcos no entiendo.*

*No pases por la botica
no te ieches el boticario
los polvos de pica-pica.*

*Tú juegas con dos cartones
lotería del cariño,
dándome pares y nones.*

SOLEARES

*Me he acarenciao a tu cuerpo
como un preso se acostumbra
a su prisión con el tiempo.*

*Como su puerta crujió
me la dejaba entreabierto
hasta las claras del día.*

*Yo estoy durmiendo en el
[suelo
pa que mi cama no pierda
el hoyito de su cuerpo.*

*Me quité de la bebía,
de ti no supe quitarme
cuando más falta me hacía.*

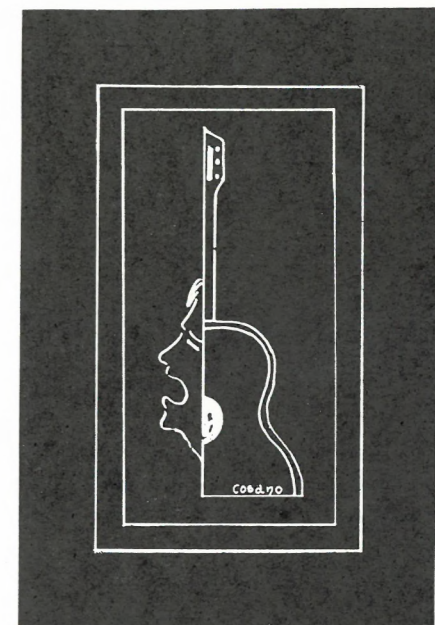
Pero no son solo las soleares y las bulerías, cantes tan pró-

ximos y afines al autor, solearillas, cantes de Málaga, polos, cañas, sevillanas, nanas, y un larguísimo etcétera se congregan en esta obra, sin faltar guajiras —¿quién las escribe ahora?— y canciones de murgas gaditanas.

Quede aquí esta reseña, más bien noticia, de un libro desbordado de cantares, algo que, desde Bécquer hasta ahora no dejaron de escribir los más señalados poetas andaluces, conscientes de que el cante y su carga anímica nunca puede quedarse en un tiempo, en moda.

LETRAS FLAMENCAS Y BIOGRAFÍAS INEDITAS» DE RICARDO RODRIGUEZ COSANO

RICARDO RODRIGUEZ COSANO



LETRAS FLAMENCAS Y BIOGRAFÍAS INEDITAS

La letra jonda y su mundo, tres biografías inéditas de otros tantos cantaores y una amplia antología de letras flamencas del propio autor componen es-

(1) Edit. Fundación Municipal de Cultura: Puerto de Santa María, 1978.

ta entrega (2) de Rodríguez Cosano, cantaor y aficionado lebrijano.

No es difícil calificar esta entrega de un modo unitario y global. Su presentador, Manuel Herrera, la estima como un grano de arena más para la historia del cante flamenco; y uno, a decir verdad, concuerda con el prologuista en su calificativo agregando que, este grano de arena es sólido y consistente. Es más, la historia del cante flamenco nunca podrá hacerse sin libros como éste que, si bien no revelan algo fundamental, nos traen pasajes inéditos, historias locales y opiniones sinceras que, armonizadas con otras, de seguro, configuran y ahorman este riquísimo legado que es el cante.

La entrega se abre con unos juicios sobre la copla flamenca y su función actual, no sólo como «Expresión del sentimiento humano», sino como vehículo de arte y su adecuación a nuestros tiempos. Pero tal vez, a nuestro parecer, lo más novatio-

so sean las páginas en las que el autor intenta explicar por qué algunas letras perfectamente medidas silábicamente no entran en el cante propuesto. Y digo que intenta, porque personalmente no he encontrado en sus aportaciones razones de aplastante convicción, lo que nos gustaría que desarrollara plenamente con ejemplos y profundidad como, pongamos por caso, lo hace en la colaboración que publica en este mismo número de «Candil».

La parte más amplia del presente libro está compuesta por un buen número de, las más, sabrosísimas letras de hechura y sabor popular, como lo demuestra que ya han sido adoptadas por varios cantaores. So-leares, tientos, tangos, martinetes, fandangos, bamberas, malagueñas, tarantos, livianas, serranas, siguiiriyas y saetas se suceden en número suficiente y como inequívocas pruebas de que el autor conoce los «soníos» de la copla. Veámoslo en algunos ejemplos:

*Se lo he «pedío» a «Jesú»,
que me mande el Cirineo
que no «pueo» con mi «cru».*

*Pasito a pasito lento,
tú te «ha» «salío» del tango
y yo me he «queao» dentro.*

*Sabiendo que estoy «herío»,
no «venga» ahora pinchando
que «toa» la sangre he «perdíó».*

*No «enturbia» nunca el agüita
«despué» de apagar la «se»;
vuelve la carita «atrá»
por si otro quiere beber.*

*Me entra un escalofrío
cuando recuerdo aquel día;
que el mejor amigo mío
en la bamba la mecía
a la mujer que he «querío».*

Finalmente, la entrega se cierra con cumplida noticia de tres cantaores de la provincia de Sevilla y surgidos para el cante en el primer tercio de este siglo: El Gallo, El Chozas y el Chiro, tres protagonistas del cante, reflejo de una época —desde luego que una etapa no la escriben sólo la sota, el caballo y el rey—, que participan de la grandeza y pesadumbres, biografía incluida, de este lacerado arte andaluz.

DIMENSION SOCIAL DEL CANTE FLAMENCO

Por Alfredo Arrebola

En la página del Diario «Sur», dedicada a «Oído al cante», con fecha 19-X-80, aparece un artículo titulado ¿«Flamenco verdad o flamenco estandarizado»? cuyo contenido, lleno de aberraciones, merece una respuesta por quienes sienten, aman y defienden la «trayectoria social y humana del cante flamenco». Contenido, por otra parte, hoy rechazado plenamente por todo el mundo del flamenco: *Cantaores y aficionados*. Es un artículo breve, pero cuajado de errores socio-históricos del cante flamenco, denigrando, a su vez, al *cantaor* como persona social, evocando los tiempos del caciquismo andaluz sobre los cantaores. Y, al mismo tiempo, quitando la afición de los que se acercan al cante flamenco para conocer sus secretos históricos, musicales y humanos.

Esta postura sólo la pueden admitir personas que sienten el flamenco como fenómeno de opresión y ridiculez ante la indigencia del hombre-cantaor. Y eso, no. Bajo ningún concepto. Contesto al artículo, aunque se trate simplemente de una opinión subjetiva del autor, porque es imposible admitir tal concepción del cantaor y del flamenco, como manifestación artística y cultural de un pueblo que tanto ha tenido que sufrir en sus propias carnes. Mi respuesta es como *cantaor*, de cuya profesión me enorgullezco, y como estudioso del mismo. Intérprete-cantaor no es, aquí, sinónimo de hermeneúico.

El flamenco es algo más serio que la simple visión —como desgraciadamente ha sucedido— de desprecio del cantaor como persona y ente social. Hoy, afortunadamente, que los cantaores son considerados como unos seres sociales más, y con la misma categoría que cualquiera otra profesión, aparecen a la voz pública conceptos que están más que desechados; borra-

cheras, juergas, libaciones catárticas, etc. Palabra, esta última, que no la habrá aprendido el autor del artículo, seguramente, en una de esas reuniones de cabales. No puedo —ni quiero— profundizar en el sentido metafísico, social, religioso, antropológico y musical del cante flamenco; sin embargo, cuanto diga es fruto de una experiencia cantaora, desde los primeros años de mi vida; cuando parecía feo y bajo ser cantaor, bailar o guitarrista. Entonces, ya sentía los latigazos del cante.

No creo, profundamente convencido, que para cantar bien sea necesario e imprescindible —como afirma el autor del artículo— beber vino hasta «colocarse». «No hay ningún peligro en ello», asevera rotundamente. Ni siquiera en que lo tengan que sostener en el escenario, ni en «cantar agarraos a una cortina para no caerse». Es decir, cuanto más borrachos, mejor cante. Invito al autor de tales aseveraciones a que lea, al menos, el discurso de Federico García Lorca, *Importancia histórica y artística del primitivo canto andaluz, llamado cante jondo* (conferencia leída en el Centro Artístico de Granada, el 19 de febrero de 1922).

Mi experiencia es ésta: un hombre borracho no sirve para nada; para cantar flamenco, menos aún. Una copita (en el argot flamenco, Media de Fino) va muy bien. Todos los cantaores responsables, lo hacemos. También conozco a primerísimas figuras del cante que no prueban el vino ¡y qué bien cantan! No podemos, por otra parte, olvidar al público asistente que tiene verdaderas ansias de aprender nuestros variados cantes. ¡Y las personas merecen un respeto! Para qué voy a contar las vergüenzas que hemos tenido que pasar, por estas cosillas, en los Recitales y Festivales. Sé de artistas que

ALMACENES
MAGAMO

MANUEL GARCIA MORENO
GENEROS DE PUNTO
CONFECCIONES

ALMACEN Y OFICINAS:
Dr. Civera, 33 - Teléfs. 231390 y 231687
JAEN

MUEBLES JAEN

DECORACION, LAMPARAS Y
ARTICULOS DE REGALO

SILLERIA JAEN

ALQUILER DE SILLAS Y MESAS
Para toda clase de espectáculos

Virgen de la Capilla, 13 - Teléf. 231333
JAEN

han subido al escenario bebidos, no para cantar bien, sino por problemas personales. De eso nadie puede estar libre. Sin embargo, defender la necesidad perentoria de emborracharse como estímulo para cantar bien, jeso es otra historia!

Una pregunta: si un cantaor, para «sentirse libre», según se afirma, tiene que beber para «cantar bien», ¿dónde está la «tan defendida libertad»? Sostengo que —para cantar bien— lo más importante es *sentir* lo que se lleva dentro y *saberlo* decir. En retórica se afirma que «poeta nascitur et orator fit»; en flamenco: *El artista nace, y el cantaor se hace*.

Jamás he sostenido —ni lo haré— que el cante flamenco sea *ciencia*. Es un arte, pero que tiene que ser irremisiblemente aprendido. Pensemos que, si fuera una «ciencia», estaría al alcance de todos los aficionados. Y cuántos de éstos se rompen la camisa por no poder decir siquiera «un cantecito». ¡Y hasta lloran! Algunos habrían dado toda su fortuna por sólo saber cantar un «poquito». Otros se consuelan con decirlo, al menos, «por bajinis». Fue el caso de don Fernando de los Ríos, rondeño y catedrático de Derecho Político.

Me gustaría conocer siquiera un cantaor que sepa todos los cantes (que son muchos, ¿verdad?) sin necesidad de haberlos oído de otros. En las «Escenas andaluzas» vemos al Planeta dando consejos al Fillo sobre cómo deben ser las modulaciones de voz, y cómo se debe cantar. Pero, para qué echar mano de la historia flamenca, si los tenemos en la actualidad. ¿De quién aprendió Antonio Mairena los cantes? ¿Y Fosforito, Calixto Sánchez... y hasta Arrierito de Colmenar? Todos hemos tenido que aprender los cantes y su estructura rítmica y compases, etc., etc. ¿Y qué me puede decir de los bailaores y guitarristas? ¡Hay tanto que decir y aprender...!

Lo que se pretende enseñar del cante flamenco no es que los alumnos —en cualquier grado— aprendan a cantar una soleá, seguiriya, malagueña, etc., sino el aspecto etimológico, histórico, literario y musical de cada uno de los cantes. Porque si no enseñamos estas cosas, ¿cómo van a saber valorar nuestro arte? «Nada es querido, si antes no es conocido» se dice en Filosofía. Con la enseñanza del flamenco lo que pretendemos, simplemente, es dar a conocer los valores culturales, sociales, religiosos de nuestro

folklore andaluz, el más rico de toda España y uno de los más importantes del mundo. Intentamos dar a conocer a «los nuestros» lo que, desgraciadamente, ya nos lo demostraron los escritores y músicos extranjeros. Y esto me produce, sinceramente, mucha pena.

No hay por qué tener miedo en enseñar nuestros cantes en donde sea necesario. Lo que no se puede consentir es seguir como antiguamente: *Cantar por unas copas de vino*, y luego... si te vi, no me acuerdo. Es decir, caciquismo puro. Nada de valores sociales del cantaor. Toda una noche cantando al «señorito de turno» y después... unas migajas de pan que caigan de la mesa. ¿Así es como debe seguir el cante flamenco? Pues, no.

Para ser artista basta, sencillamente, con haber nacido con ese don que concede Dios-Naturaleza a quien le da la gana. Si para vivir honestamente, hay que sindicarse ¡qué más da! Por otra parte, un *cantaor flamenco* tiene una familia y... ¡para qué vamos a hablar de eso! Lo social no entra dentro de «cabales» que la noche anterior se han «colocao», y por eso «La calle Nueva se ha alborotao porque Pinini (cantaor a la usanza andaluza) se ha emborrachao». No, señor Gómez Torres. La ponencia que presentó don Francisco Vallecillo, en el Octavo Congreso de Actividades Flamencas, sobre «La tercera edad de los flamencos» fue masivamente aplaudida, porque trató del aspecto económico y social de tantos y tantos cantaores que viven en la mayor pobreza e indigencia. ¡Ay, cuántas noches perdieron en esas «ventas y colmaos» cantando a los señoritos andaluces! Recompensa: *Miseria y olvido*. ¿Verdad que sí, Manuel Torre, Juan Breva, Joaquín el de la Paula, Joselero de Morón, Diego del Gastor...?

Como epílogo, le diré que todas las Peñas Flamencas dedican un día a la semana para estudiar y comentar los cantes flamencos. Labor muy aplaudida. Al conocer los cantes, aumentaba el número de socios. Y el flamenco ha tomado el camino que, afortunadamente, alcanzó gracias a la labor de divulgación y revalorización del flamenco. Si Cataluña y el País Vasco tuvieran nuestro folklore —el suyo lo van a enseñar— hace tiempo que estarían reguladas sus enseñanzas en todos los estamentos docentes. En otros países hay *cátedras de folklore*, ¿por qué en Andalucía, no?

Quienes fueron los maestros

ROJO EL ALPARGATERO

De nombre Antonio Grau Mora, fue más músico que cantaor, al igual que Enrique «El Mellizo». Existen bastantes dudas sobre el lugar de su nacimiento, afirmándose por unos que nació en Almería, y por otros en Villena, en 1847.

«El Rojo el Alpargatero», está considerado como el definitivo estructurador de los cantes levantinos y mineros.

En su ciudad natal ejerció la profesión de zapatero (de donde le viene el apelativo), trasladándose posteriormente a Cartagena, dejando su primer oficio para establecerse en el puerto de dicha localidad como propietario de una taberna en la calle de Canales.

Durante su estancia en Cartagena reelaboró y aflamencó todos los cantes levantinos: cartageneras, tarantos, tarantas, malagueñas, etc. Igualmente, Antonio Grau Mora, tuvo en su haber el haber sido considerado como un buen compositor de letras, se sabe que grandes figuras del cante pasaron por su casa para, en profundidad, familiarizarse con sus cantes y letras. El más sonado de estos fue don Antonio Chacón, que de «El Rojo el Alpargatero» aprendió muchos de los estilos levantinos, recreándolos y revalorizándolos él más tarde.

Como seguidores y contemporáneos de «El Rojo el Alpargatero» destacan: su hijo Antonio Grau, Concha «La Peñaranda», Paco el «Herrero», Enrique el de los Vidales, el mencionado don Antonio Chacón y, posteriormente, Antonio Piñana.

Hay varias coplas alusivas a su figura y a la de sus seguidores:

*Fueron los firmes puntales
del cante cartagenero,
La Peñaranda, Chillares,
El Rojo el Alpargatero
y Enrique el de los Vidales.*

A la figura de «El Rojo el Alpargatero» va unida la de otro maestro de los cantes levantinos, Pedro «El Morato», cantaor nacido en Almería en el siglo XIX. «El Morato» es uno de los cantaores que dieron al taranto y a la taranta almeriense modalidades de gran valía. Era vendedor ambulante y su nombre ha quedado inmortalizado en muchas letras.

EL LOCO MATEO

Nació hacia la mitad del siglo XIX. El apelativo de «Loco» tuvo su origen en que poseía una personalidad temperamental y desequilibrada. Dominaba todos los estilos, destacando por siguiiriyas, soleares y cañas.



Nativo de Jerez de la Frontera, vivió mucho tiempo en Sevilla, donde alternó su arte jerezano con el trianero del Fillo, Los Caganchos y los Pelaos. Juan de la Plata, sigue en su obra «Flamencos de Jerez», las informaciones de Núñez de Prado, asegurando que la soleá era el cante predilecto de el Loco Mateo. Pero donde verdaderamente destacó, a nuestro juicio, como gran maestro, es en los cantes por siguiiriyas. Estas, tienen el auténtico aire jerezano, pero atemperado por la profundidad de los viejos estilos trianeros.

Actuó en los cafés cantantes de Sevilla y otras localidades, perdurando sus estilos en el recuerdo, siendo éstos, a veces, objeto de recreaciones.

Los más importantes seguidores de el Loco Mateo han sido «Charito de Jerez» (nacido igualmente en el siglo XIX, siendo desde muy joven profesional del cante, alternando con Silverio en los cafés de cante sevillanos) y Juan Talega. Este último tiene una grabación realizada por siguiriyas, que se le atribuyen al Loco Mateo.

*Yo no soy de esta tierra
ni conozco a nadie.
Y el que hiciera algo por mis niños,
que Dios se lo pague.*

JOAQUÍN EL DE LA PAULA

Nació en la segunda mitad del siglo XIX, en Alcalá de Guadaíra, de raza gitana. Está considerado como uno de los más cualificados artífices del cante gitano pese a no haber sido profesional.

Joaquín recreó los cantes de su tierra y puede asegurarse que sus soleares son las que han tenido una mayor divulgación dada su naturalidad.

Joaquín Fernández (hermano de Agustín y éste a su vez, padre de Juan Talega) vivió y murió sin pena ni gloria, siendo sus cantes por soleá cada día más apreciados, posiblemente porque ha sido el que con más profundidad ha interpretado las soleares de Alcalá, por ello todo el que hoy aspira a realizar los cantes puros de esta localidad, trata de beber en las fuentes de Joaquín y sus discípulos: Juan Talega, Manolito el de María, etc.

Según Ricardo Molina: «...al tratar las soleares de Alcalá conviene destacar un hecho elocuente: Ni Joaquín el de la Paula, ni Agustín Fernández, ni Juan Talega, crearon propiamente soleares. Limitáronse a interpretar las de su pueblo natal. Claro está que sus personalísimas interpretaciones matizaron de saber peculiar es-



te cante». Y sigue Ricardo Molina «El maestro de Alcalá engrandeció toda la gama de soleares de su pueblo natal, diez o doce cantes que son la más excelsa representación de la soleá, porque expresan todos sus matices desde el grave, pausado y sentencioso hasta el exaltado y dramático pasando por varios grados intermedios de la confidencia, el piropo, la alegría, la desilusión, etc...».

Joaquín el de la Paula ha escrito uno de los más bellos capítulos de los cantes por soleá de la historia del cante flamenco.

Selecciona: RAFAEL VALERA

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

CERVEZAS

El Alcázar

Alcázar Premium

especial

y

extra

Alcázar 50

las que todos prefieren

VOCES DE HOY



LUIS TORRES «JOSELERO»

