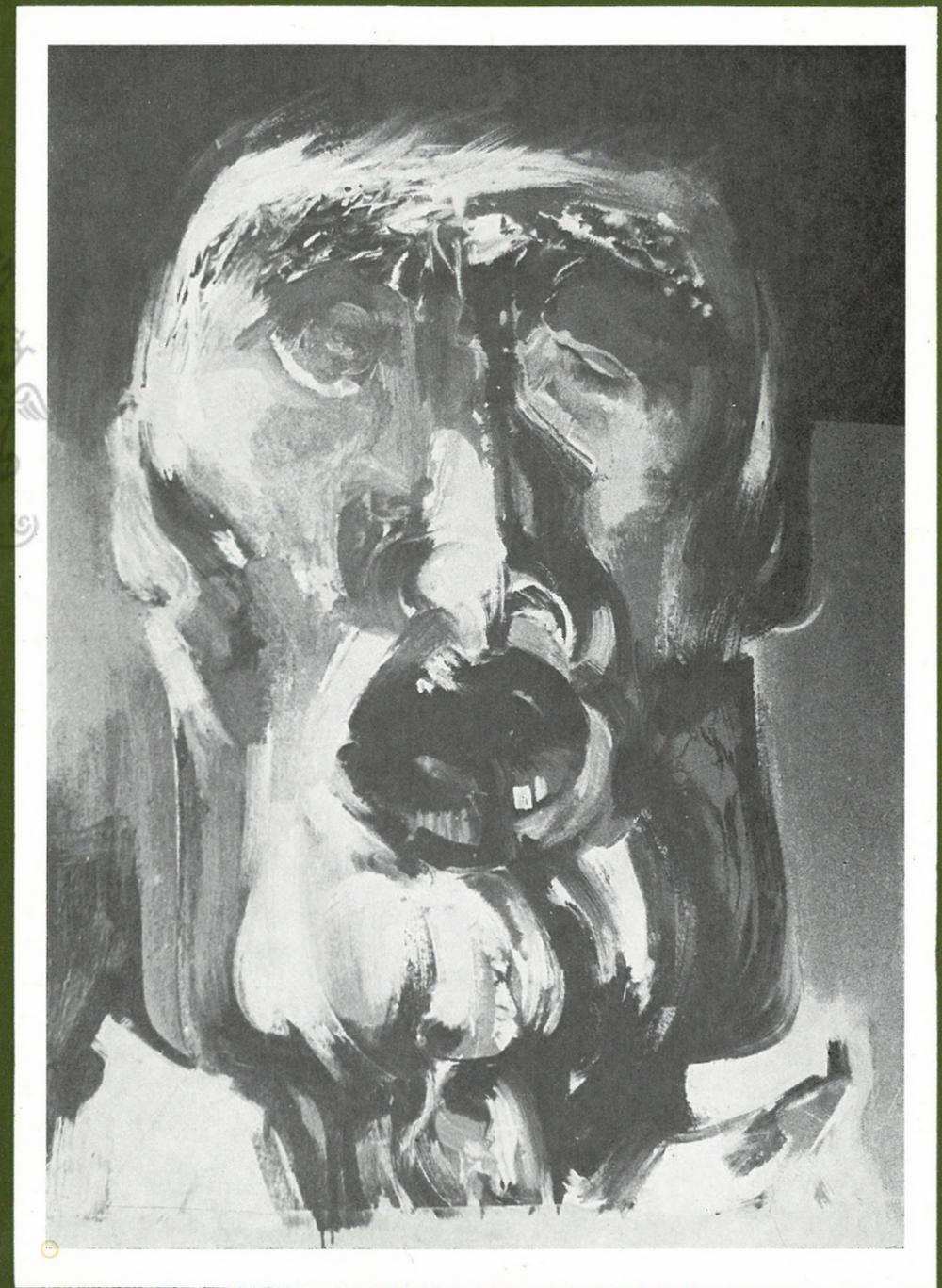


Revista de Flamenco - Peña Flamenca de Jaén - Marzo - Abril, 1981 - Número 14



UTECO-JAEN Comercial COOSUR

Avenida Generalísimo, 5 - Teléfono 22 90 04

JAEN



RELACION DE DELEGACIONES Y DOMICILIO DE LAS MISMAS

JAEN	Avda. Antonio G. ^a Rodríguez-Acosta, 10 - bajo	953 - 22 60 12
CORDOBA	Platero Pedro de Bares, 22	957 - 25 71 82
SEVILLA	Merca-Sevilla, Módulo, 16-17	954 - 51 77 66 - 51 73 54
MALAGA	Polígono «El Viso» Alcalde García Asensio, 3	952 - 33 15 47
GRANADA	Autopista de Badajoz-Málaga, n.º 29	958 - 28 06 21
BADAJOS	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 - Marzo - Abril, 1981 - Número 14

DIRIGEN:

Ramón Porras
y
Manuel Urbano

JEFE DE REDACCION:

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:

Manuel Andújar, 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, Manuel Ríos Vargas, R. Rodríguez Cosano, Guillermo Sena, Francisco Vallecillo y Manuel Yerga.

PORTADA:

El Tuerto de Benamejí
Por Antonio Povedano

FOTOGRAFIAS:

Fausto y Francisco Olivares,
Jaime Luque, Archivo «Candil».

ILUSTRACIONES:

Fausto Olivares.

ANAGRAMAS:

«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

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.

Hace posible la edición de «Candil» la Excm. Diputación Provincial de Jaén.
«Candil» agradece a Cervezas «El Alcázar», S. A., su colaboración en este número.

SUMARIO:

	Página
Editorial	5
Lo jondo en Fernando Villalón	7
Notas inéditas para la biografía de Joaquín el de la Paula	13
Joselero y El Quino	15
Algo sobre los cantes de la «Madrugá»	19
«Charo» - Jaén	20
Ellos, los protagonistas, dicen... Rafael Romero	21
Las letras flamencas de José Luis Baena	24
El sentimiento amoroso, en el primitivo cante gitano andaluz	25
Los cafés cantantes en una noticia de 1900	33
Aunque no quepa en el papel. - Honor y lecturas para un libro centenario	35
Discografía flamenca.-No es el camino.-El New Hondo de El Turroneo	37
Quienes fueron los maestros... ..	38

ASESORIA LABORAL

« LEON »

Gestoría BOLIVAR

ASESORIA FISCAL

PROMOCION URBANISTICA

ESTUDIO JURIDICO



Roldán y Marín, 5 - Teléfono 23 15 73

J A E N

Editorial

En abril de 1981, Demófilo publica su «Colección de Cantes Flamencos». La efemérides, cien años después, tiene por sí misma, la relevancia y virtualidad suficiente para que, con ocasión de ella, centremos nuestro análisis en el momento jondo de hoy.

En su prólogo de colección de coplas, Antonio Machado Alvarez presenta a los «aficionados» de la época, una panorámica del mundo flamenco, de inestimable valor histórico, de exquisita sensibilidad. Es, acaso, el primer ensayo que, pese a lo dogmático de sus aservaciones y a la heterogeneidad de planteamiento, afronta con ambición y rigor la temática jonda. Sus juicios de valor, sus observaciones respecto a personajes y entornos, su, en definitiva, particular visión de lo flamenco, de sutiles connotaciones sociológicas, han condicionado la bibliografía jonda más valiosa, hasta épocas recientes. Y es lo cierto, que algunos interrogantes que hace cien años Demófilo se planteaba, siguen ahí, irresolutos y plenos de actualidad.

Alguna precisión de Demófilo, por lo contundente y demoledora que ahora nos parece, merece destacarse. Así, en la época en que todavía cantaban Tomás Nitri, Silverio, Enrique el Mellizo y un largo etcétera, resultan por lo menos inocuos, los temores de Machado, cuando sentaba que «los cafés cantantes matarán por completo el cante gitano en un lejano tiempo». Tal vez cien años no es un lejano tiempo, pero desaparecidos los cafés cantantes y la ópera flamenca, apuntándose ya el ocaso del tablao como manifestación mínimamente flamenca, el cante sigue ahí, sin diluir su contenido, ante nuevos y sensibles receptores. Sigue siendo expresión genuina y, esencialmente, conserva su puridad.

No nos cabe duda -y así lo hemos mantenido en reiteradas ocasiones- que el flamenco como expresión creadora agoniza, se muere un poco más, cada vez que un viejo maestro se nos va. Y si, apriorísticamente, es aventurado rechazar la posibilidad de una evolución creativa en el cante, los intentos realizados son demasiado torpes para que valoremos esta posibilidad. En cualquier caso, persiste la memoria, una memoria respetuosa del pasado pero que se instrumenta aquí y hoy, una memoria con fuerza -por no se que mágicas evocaciones- para que el cantaor vibre y nos haga vibrar respecto a su propia realidad actual, como hombre y como pueblo; y surja así la emoción, el frenesí de la expresión jonda y un nuevo concepto de creatividad se afirme, en el flamenco: el cómo y el porqué de la rememoración.



EL MUNDO DEL EXTERIOR UN MUNDO SIN FRONTERAS

A través de nuestra red de oficinas repartidas por todo el mundo, el Grupo Banco Exterior presta a sus clientes un servicio ágil y eficaz, fruto de su experiencia de más de medio siglo de especialización en el comercio mundial.

Líder en el comercio exterior español, el Grupo Banco Exterior de España presta una asistencia integral al exportador.

En cualquiera de las oficinas del Grupo Banco Exterior encontrará la amplia gama de servicios que puede ofrecerle un gran banco de hoy con experiencia de años.

Bancos propios

Banco Español en Alemania, S. A. Alemania
Banco Español en Bélgica, S. A. Bélgica
Banco Español en Holanda, S. A. Holanda
Banco Español en Londres, S. A. Gran Bretaña
Banco Español en París, S. A. Francia
Extebank-Nueva York-EE.UU.
Banco Exterior, S. A. Argentina.
Banco Exterior, S. A. Chile.
Banco Exterior, S. A. Panamá.
Banco Exterior, S. A. Paraguay.

Bancos asociados

Banco Exterior de los Andes y de España, S. A. Bolivia, Colombia, Ecuador, España, Perú y Venezuela.
Banco Exterior de Guinea Ecuatorial y España, S. A. Guinea Ecuatorial.

Sucursales en el extranjero

Banco Exterior de España Miami. EE.UU.
Banco Exterior de España Brasil. (En proceso de creación).

Oficinas de representación

Bogotá, Buenos Aires, Caracas, Guatemala (Centro América y Caribe), Lisboa, Manama (Bahrain), México, Moscú, Nueva York y Sao Paulo.



**GRUPO
BANCO EXTERIOR**
El banco sin fronteras

BOUTIQUE DE LA CONSTRUCCION

AZULEJOS Y PAVIMENTOS
CUARTOS DE BAÑO
ESPEJOS Y GRIFERIA
MUEBLES DE COCINA

José M.^a Domínguez Fuentes

San Clemente, 30 - Teléfono 23 24 79

JAEN

BAHIA-BAR



SELECTA COCINA

Plaza de San Roque - JAEN

Lo jondo en Fernando Villalón

Por Manuel Urbano



El próximo día 31 de mayo se cumple el centenario del nacimiento de Fernando Villalón, ganadero de reses bravas y poeta, una de las figuras de la llamada generación del 27 sobre la que ha recaído más poesía de reverbero y literatura de la que se literatura que auténticos estudios serios y desapasionados. Sin lugar a dudas, se le ha venido prestando más atención a sus gestos que a su propia obra y persona; quede un dato: el Conde de Miraflores de los Angeles, según me confirmaran recientemente en Madrid, descansa en un osario común. Qué contradicción e ironía del destino para quien reclamara con la fuerza de su casta decimonónica, aristocrática y campera:

*Que me entierren con espuelas
y el barbuquejo en la barba.*

Si bien es cierto que a Villalón se le ha considerado, desde su primer libro, como uno de los exponentes máximos del neopopularismo andaluz, a mi juicio, no se ha indagado tal aseveración con la atención que merece. Las aproximaciones a este tema —rotundas, amén de escasas y sin justificar plenamente— se han vertido de manera global para toda su obra y, por lo general, encasillándole en los míticos y distantes mundos del caballo y el toro. Cierzo, que el propio poeta hablara de un «taurinismo racial ibérico»; pero no es menos cierto que ello no puede entenderse, al menos en su caso, sin la médula vital de lo jondo. El nudo central de su obra toda es el cante, nuestra copla. Ella es la expresión,

sólo ella es la que siente y dice. Villalón fue, fundamentalmente, poeta por la copla y no por esa especie de determinismo geoliterario, por esos indescifrables e insostenibles estímulos externos, casi cósmicos, del país andaluz, que con tanta fe y reiteración sostiene el crítico hispalense Juan de Dios Ruiz-Copete. Estamos, en principio, más cercanos al criterio de José María de Cossío, quien señalara: «El popularismo poético andaluz, que en gran medida informa la poesía de Fernando Villalón y la de otros andaluces, como Alberti y García Lorca, por no citar sino a los más caracterizados, tiene su raíz más íntima, más auténtica, en el sentimiento directo de aquel ambiente, de aquel paisaje, de aquella tradición y de aquellas costumbres (...) Mas entre todos los poetas de aquel momento Fernando Villalón es el que tiene una mayor experiencia campera y popular. Por eso es el que puede lograr una expresión más directa, más certera, del pueblo andaluz, el que, pese a su sangre aristocrática y a su título de Conde de Miraflores de los Angeles, pertenece, por elección propia y por indomitable apego a sus costumbres y a su sensibilidad. Aquel comportamiento aparentemente inurbano e incivil que he anotado al fijar mi recuerdo personal del poeta no era sino expresión de este bien hallarse en el más rudo vivir, en el más primitivo ambiente rural» (1).

Villalón fue, en certero juicio de Manuel Halcón, una especie de enlace entre el *homo barbarus* y el *homo humanus*; o, mejor, como advirtiera Sali-

(1) José María de Cossío, en el prólogo a «Poesías» de F. Villalón; Edit. Hispánica; Madrid, 1944.

Por su parte, Rafael Alberti lo retrata así: «Era Fernando un hombre extraordinariamente fino y simpático, hijo de esa romántica Andalucía feudal, que se sentaba bajo los olivos a compartir, tú por tú, el pan con los gañanes. Profundamente popular, los verdaderos amigos suyos, los inseparables, eran los mayores que guardaban sus toros, los gitanos, los mozos de cuadra, toda esa abigarrada servidumbre de sus cortijos, además de cuanto torerillo ilusionado rondaba sus dehesas». En «La arboleda perdida», pág. 244. Citamos por la edón. de Seix Barral; Barcelona, 1975.

Azorín, muy en su estilo, lo define así (ABC; Madrid, 14 de julio de 1961): «La savia de todo un pueblo, de toda una tierra, se concentra en él. De remotos antecesores le viene a Villalón su ímpetu irresistible. En una palabra lo diremos: Fernando Villalón es extemporáneo. Lo hemos visto, en bulto, en una catedral de la Edad Media tal como la define Verlainne: enorme y delicada». También, «brusco y delicado» lo adjetivará en varias ocasiones Cossío.

nas, un «perfecto ejemplo del culto y del inculco; de esa gran cultura andaluza, tradicional, no escrita» (2). De ahí su poesía mayoritaria y natural, de fácil absorción por el pueblo, más apegada al ritmo que a la medida, que no rehuye rozar el tópico y lo elemental, el costumbrismo sencillo o la mitología aceptada, que recoge giros populares y la entereza de coplas por soleares o malagueñas con la hondura aliteraria de su secreto; una poesía repleta de «todo lo que concierne y alimenta las más recónditas entretelas del alma andaluza-popular en su más primigenia concepción espiritual y humana, natural, en una palabra» (3). Y de todo esto participa su primer libro «Andalucía la Baja» —de incuestionable floja factura literaria y al que en más de una ocasión se le escapan las normas literarias «por las rendijas de los cánones»—, en el que sobresale, más que lo pintoresco, lo cotidiano andaluz repleto de localismos y voces naturales y con figuras tales como El gallo, El farolero, El esquilador, o El padre del que debutó el domingo. Pero, es más, este primer poemario contiene una amplia sección, a mi entender, fundamental para calificar la poética villaloniana: «El alma de las canciones», una serie de poemas que se adentran en la definición de la esencia, realidad y vida de nuestras coplas jondas: malagueña, soleá, bulería, etc., junto a las de otras más o menos flamencas pero de fácil circulación y aceptación en su época: sevillanas, nanas, pregones, guajiras, etc. Queden algunos ejemplos:

LA BULERÍA

*Tu mare no dise ná.
Tu mare es de las que muerden
con la boquita serrá.*

(Letra de bulería)

*La musa enferma de la bulería
anda en la calle a caza de despojos
de heteras y rufianes, y los rojos
cuchillos besa de la matonía.
Con gestos burdescos de alegría
la joven canta. Sólo tiene ojos.
Y sus pestañas son negros abrojos
florecidos en gracia y picardía.
Tuerce su cuerpo la mocita tísica
y en espasmos de amor muerde su pelo.
Las caderas ondula con lascivia;
contra todas las leyes de la Física
lucha su gravedad. Su ardor se entibia
y abatida y febril rueda en el suelo.*

Un soneto, éste, en el que la plástica de lo jondo —como me indicase Francisco Salgueiro, aún no se ha tenido en cuenta, con la profundidad que merece, la importancia plástica del propio cante jondo— se eleva sobre la esencia propia de la copla; no así en su poema «La soleá», a la que define rotundamente no obstante esa elementalidad poética que, por cierto, tanto gusta a las clases populares: «Es el canto del pobre que se encuentra en la vida / sin protección de nadie, sin familia y sin fe...». Ciertamente, a Villalón no se le escapaba el verdadero sustrato humano que soporta el cante: los andaluces desheredados, gitanos o payos.

(2) En la antología de Gerardo Diego, «Poesía española contemporánea», pag. 634. Citamos por la edón. de Taurus; Madrid, 1970.

(3) Manuel Ríos Ruiz, «Ante el centenario de Fernando Villalón, ¿El gran poeta novel». En Nueva Estafeta, n.º 21-22; Madrid, agosto-septiembre 1980.

LA SOLEA

*Maza vestida de luto,
¡Soleá...! ¡Adónde vas...!*

*Voy a recordarle a un hombre
que la vida es tan fugaz
que no merece la pena
de reír ni de llorar...*

*Desengaños pasados... Recetario de amores...
Máximas y consejos con música de lágrimas...
Luto en los corazones torturados de un pueblo
que en la soleá expone su gramática parda...*

*¡Acordes de vihuela que suenan a lamentos
tras sordos rasgueados que como orquesta trágica
acompañáis al triste canto de la soleá...!
Vuestras notas exóticas y vuestras letras cálidas
interpretan a toda la gama pasional...*

*Mis amigos me desprecian
porque me ven abatio.
¡Toito el mundo corta leña
de l'arbo q'está caio!*

*Es el canto del pobre que se encuentra en la vida
sin protección de nadie, sin familia y sin fe...*

*Yo soy como e l'arbo solo
que estaba ar pie der camino
dándole sombra a los lobos.*

Este poema que, desde luego, no arrastra al entusiasmo literario, encierra, junto a los que nos parecen ecos ciertos de Antonio Machado, toda una concepción del cante no ya sólo como expresión de los desposeídos —«máximas y consejos con música de lágrimas»—, sino como sabiduría y vividura de «los corazones torturados de un pueblo». Parece ser que todo el poema es un engarce para las bellísimas perlas de las coplas populares y anónimas que contiene, las que, por cierto, cuadran perfectamente con la simbología propia de Villalón.

Pero hay más, en «Andalucía la Baja», Villalón, no sólo se acerca a definir los cantes desde su alma, o a calificarlos desde su expresión específica —«la soleá es el llano; la siguiyía, fragua»—, sino que, incluso, los cualifica en sus orígenes históricos, significando, como es en el caso de la malagueña, su raíz arábigo-andaluza: «Sois la noticia lírica, / lo que el romance era / en tiempo en que moros / regaban nuestras vegas». Mas quede completo el texto:

LA MALAGUEÑA

*Cantares morunos.
¡Bellos cual ningunos
de la tierra baja...!
No sois la navaja
cual las siguiyías...
Sois la violeta
la flor más discreta
de las florecillas.*

*La soleá es el llano...
La siguiyía, fragua...
La malagueña pura,
la sierra de Granada...*

*¡Oh rey de los ingenuos...
fandangillo de Huelva...!
que hueles a romero,
como huelen tus sierras
de Aroche y de Aracena...*

*Sentidas granaínas.
Cartageneras tiernas.
¡Oh cantes del Levante
que de Granada eran...!*

*Sabéis cantar los mares,
sabéis cantar las vegas.
Cantáis las alegrías.
Sabéis cantar la pena...*

*De vuestro pueblo sois
geógrafos y poetas...
Recordáis sucedidos
y recordáis tragedias*

*Los arroyos, los ríos
los santos, las iglesias.
Los Patronos benditos
que eran por vuestra tierra*

*Sois la noticia lírica
lo que el romance era
en tiempos en que moros
regaban vuestras vegas.*

*Quiero vivir en Granada
porque me gusta el oír
la campana de la Vela
cuando me voy a dormir...*

*Biba Campillos y Ardiles,
Ronda, Pruna y Alcalá,
er Sausejo y los Corrales
Cañete y Benarrabá,
Osuna, Puebla y Casares...*

*Cantares morunos
bellos cual ningunos
de la tierra baja.
No sois la navaja,
cual las siguiyías,
sois la violeta
la flor más discreta
de las florecillas...*

Una vez más en el poema, donde se deja constancia de la raíz malacitana de los cantes de Levante, quedan engarzadas justas coplas populares, con este caso de Antonio Chacón.

En «La toriada», segundo libro de Villalón, es perceptible un mayor tono poético, no obstante su neobarroquismo esteticista. Aquí el toro es toda una categoría mitológica, más cargada de estética que de simbología, y donde las influencias gongorinas son patentes en la práctica totalidad de las estrofas; de aquí que Cossío calificara al libro como «nuevas soledades de la marisma».

Brevemente, apartándonos del tema propuesto quisiera anotar que, no obstante las coincidencias con los gustos literarios del momento en que aparece —1928—, «La toriada» es algo más que puro juego de artificio poético y, de algún modo, se corres-

(4) «El romanticismo y el siglo XX», en «Ensayos de literatura hispánica», pág. 354. Edit. Aguilar: Madrid, 1958.

ponde con el pensamiento e ideas de Villalón. De sobra es conocida su teoría de la «taurofilia racial» o, por significar una anécdota, su deseo de conseguir una raza de toros de lidia con los ojos verdes (para Manuel Halcón esto no pasa de mera broma del ganadero-poeta, y cifra su deseo en el de conseguir unas reses con las características de la ganadería Saavedreña, que presentaba una especie de aro verdoso en el arranque de los cuernos). «La toriada» se corresponde con los planteamientos ganaderos de Villalón: conseguir una raza noble y no sometida de toros fuertes, con casta, propios para una lidia sobria y seria, para una lidia épica, en vez de aquella que empezaba a entusiasmar a los públicos: precioso y estilístico; toros, como alguien ha dicho, más propios de Curro Cúchares que de Joselito y Belmonte; toros en los que corriera por sus venas la más pura sangre tartesa.

Pero, a mi entender, donde Villalón es más auténtico, donde regresa anudándose al tronco de su ser y sentir alcanzando las más altas cotas poéticas, es en «Romances del 800» a los que puede resumir el juicio crítico de Pedro Salinas: «Sin imitar burdamente lo popular, ni exagerar lo repujado de



la labor de estilización cultista, el romance de Villalón disimula lo que tiene de retrospectivo y hechizo con la gracia natural, de raíz de pueblo, que el poeta llevaba dentro. Es un esfuerzo de salvación de asuntos y acentos que tienen su valor y que se consideraban perpetuos desterrados de la literatura, incapaces de tratamiento y enfoque verdaderamente poéticos» (4). Juicio que es necesario completar, para lle-

gar a una más clara visión de la poética villaloniana, con lo que el propio poeta-profesor anotase en la citada Antología de Gerardo Diego (5): «Villalón era un perseguidor de la poesía; pero iba siempre con los ojos vendados. La perseguía a trompicones, tropezando. Tenía la suerte de atrapar a la fugitiva alguna vez por el talón, por un brazo. Luego se escapaba. De estas breves posesiones y huidas son las huellas de sus poemas».

Sinceramente, el valor máximo de Villalón radica en el entroncamiento de la popular andaluz y de lo jondo en lo literario; algo que no sucedía desde los poetas modernistas —en verdad, Villalón no dejó de ser un modernista tardío—, y cuando parecía que el romance, de tantos flecos populares, quedaba definitivamente extrañado de la literatura. Así, en un párrafo que merece muy serias matizaciones, lo confirmará J. M. de Cossío en el citado prólogo: «su manera de expresión procede de las mejores fuentes arcaicas, a saber, de los poetas semipopulares del siglo XVI y de la poesía anónima popular (...) «Romancero gitano» y «Romances del 800», son títulos suficientemente expresivos de esta filiación que era urgente fijar, porque esta poesía tiene tanto de popular como poco o nada de lo que se llama folklórico, especie ésta de beatería populista tan útil seguramente para la etnografía y otras disciplinas concomitantes, como perjudicial para la pura poesía que naufraga entre posiciones pintorescas y costumbristas».

¿Qué entendería Cossío por popular y por folklórico? ¿En qué radican las diferencias? ¿No encerraré este párrafo un mal disimulado desprecio por el flamenco, sin el cual, precisamente, es incomprendible la poesía de Villalón?

La propia estructura de «Romances del 800» nos ofrece, a mi parecer, una clara diferenciación entre lo que podría denominarse popular andaluz de lo específicamente flamenco, dos puntos distintos pero no distantes y que, de algún modo, resultan convergentes, cuando no se entrecruzan y aúpan.

Los romances villalonianos, lineales aunque no exentos de retórica, más concisos y de sobrio desgarro que los de sus compañeros de generación, ofrecen lo andaluz-popular en esa corriente de tardío romanticismo que aún hoy tantos adeptos tiene entre grandes sectores de la población. Romanticismo muy cercano, por ejemplo, al de la anónima y conocida copla del Café de Chinitas:

*En el Café de Chinitas
dijo Paquiro a su hermano:
—Soy más valiente que tú,
más torero y más gitano...*

Con acierto señaló Rafael Alberti que «toda la majeza, toda la bravuconería romántica que refleja esta copla, aparece luego en los «Romances del 800» (...) Sobre una copla dolorosa, improvisada por cualquier cantaor en la muerte de Espartero, matado por un toro, Villalón desarrolla este romance» (6):

*Giralda, madre de artistas,
molde de fundir toreros,
dile al giraldillo tuyo
que se vista un traje negro.*

*Malhaya sea Perdigón
el torillo traicionero.*

*Negras gualdrapas llevaban
los ocho caballos negros;
negros son sus atalajes
y negros son sus plumeros.*

*De negro los mayores
y en la fusta un lazo negro.*

*Mocitas las de la Alfalfa;
mocitos los pintureros;
negros pañuelos de talle
y una cinta en el sombrero.*

*Dos viudas con claveles
negros, en el pelo negro.*

*Negra faja y corbatín
negro, con un lazo negro,
sobre el oro de la manga
la chupa de los toreros.*

*Ocho caballos llevaba
el coche del Espartero.*

Estamos, a todas luces, ante unas chufillas, frente a esa poesía revestida de la alada gracia natural de Andalucía y que hasta para su propio autor resultará indefinible: «Esa gracia de la que muchos hablan y algunos pretenden analizar. Como si lo que nació hace mil años pudiese ser cazado con una gasa de mariposas y atravesado por un alfiler» (7). Mas esta gracia, incuestionable en muchos de los romances de Villalón, de sabores populares —no jondos— por sus temas de mitología romántica que no pocas veces conlleva: caballistas, toreros, contrabandistas, majas con navaja en la liga, bandoleros, etc., suele estar adulterada por la Andalucía de Merimée:

*Catites, rojos pañuelos
patillas de boca de hacha.
Ellas navaja en la liga;
ellos la faja en la faja;
ellas la Arabia en los ojos;
ellos el alma a la espalda.*

Aquí está, como señala Ruiz-Copete, «sólo la descripción meramente juglar, el popularismo sencillo y ruralista de una geografía con mucho cairel, mucho catite y mucho bandolero, que tuvo de bueno lo que todo lo que se anticipa al lugar común o al tópico: la prioridad en el tiempo» (8).

Soslayando lo que de cierto puedan encerrar esas tópicas visiones andaluzas decimonónicas —hora es de que nos acerquemos a ellas sin apriorísticos desprecios, auscultando lo que de verdad y realidad encierran—, lo cierto es que, en ocasiones, nuestro autor se acerca de modo peligrosísimo a un inti-

mista popularismo dulzón; algo que, en verdad, preocupaba al poeta, consciente de los riesgos de caer en «un Gabriel y Galán andaluz».

Esa bravuconería romántica, esa Andalucía de leyenda que contienen los «Romances del 800», no es otra cosa que una visión del mundo desde lo alto del caballo, según Ruiz-Copete y en lo que insiste Ríos Ruiz: «Villalón recorrió la baja Andalucía como jinete y la vio desde lo alto de su silla vaquera, yo la anduve mal calzado por sus erías y barbechos; por eso sus versos retienen al contrabandista montado, mientras los míos se fijan en los arrasados mochileros, por ejemplo». Justa y por demás significativa comparación, ésta del poeta y flamenólogo jerezano, máxime cuando a su poética, tan de la llamada generación del lenguaje, nadie osaría encuadrarla en la denominada social.

Efectivamente, Villalón posee no pocos rasgos del «mocito o señorito un tanto calavera, que convive con gitanos y flamencos, que se cita con el célebre bandido Pinales porque le atrae su circunstancia humana. Villalón fue un hombre de personalidad contradictoria, compleja, que sabía ser cordial, agradable cuando le daba la realísima gana... hasta el punto de parecernos un andaluz de rompe y rasga, apoyado en la aleatoria seguridad que le prestaban dinero, blasones y los consabidos respetos tradicionales» (9). Digámoslo de una vez, Villalón era hijo de esa Andalucía romántica, feudal y agraria, que conjuga —cuando le interesa, claro— el señorío con el señoritismo. Algo fácil de advertir en no pocos de los Romances por muchos aires liberales que encierran:

*Dame la jaca alazana
y el trabuco de mi abuelo;
el que tiene el guardamonte
filigranado de acero;
al campo me tiro hoy
al campo como los buenos,
camino de Cádiz voy
hasta dar con los de Riego.*

*Cádiz, tacita de plata
las cadenas se rompieron.*

En resumen, y por decirlo con sus propios versos, en la poesía de Villalón hay demasiado «Echa vino montañés / que lo paga Luis de Vargas».

Pero donde Villalón alcanza plena altura poética —unánime es el reconocimiento crítico—, es cuando lo jondo se entronca de modo total en su poesía, cuando le nacen purísimas letras flamencas que, en la segunda parte de «Romances del 800», denominaría «Gacelas» y a las que, por su temática,

(9) Manuel Ríos Ruiz, Op. Cit.

agrupará en contrabandistas, marineras, jardineras y garrochistas. Queden algunas muestras:

Contrabandistas

*Tengo un retaco labrado
con tu nombre escrito en plata,
la llave de hierro dulce
hecho en las fraguas gitanas.*

.....

*¿Adónde vas con tu jaca
y una herradura de menos,
si en la barranca del río
están los carabineros?*

Marineras

*Cuando me bordes la vela,
pon mi nombre junto al tuyo
para que el viento nos vea.*

.....

*A la gaviota aquella
que tiene el pico de plata,
le amarre una carta al cuello
con una cintita blanca.*

Jardineras

*No me cortes jardinero,
yo tengo las ramas secas
pero el alma no la tengo.*

.....

*Viento del Sur, no me muevas,
maduras tengo mis carnes,
si me caigo me condenas
a que no me coma nadie.*

Garrochistas

*La corrida del domingo
no se encierra sin mi jaca.
Mi jaca la marismeña
que por piernas tiene alas.*

*Venta vieja de Eritaña,
la cola de mi caballo
dos toros negros peñaban.*

¿Se puede solicitar de lo jondo mayor belleza literaria?

Como hemos visto, por lo general, las «Gacelas» son una serie de soleares de tres o cuatro versos —en ocasiones juega con el ritmo de la seguidilla— que entrecruza con inigualable conocimiento, intención y hondura flamenca:

(5) Op. Cit. pág. 666.

(6) En «Prosas encontradas, 1924-1942», pág. 130. Edit. Ayuso; Madrid, 1973.

(7) Manuel Halcón, «Recuerdos de Fernando Villalón», pág. 109. Edit. Alianza; Madrid, 1969.

(8) «Poetas de Sevilla», pág. 97. Edit. Caja de Ahorros San Fernando; Sevilla, 1971.

*Yo no quiero ser ladrón
pero robarle al Gobierno
me tira la inclinación.*

*Tuve yo una mala hora
y libre cumplo condena
con mi retaco y mi jaca
de Gibraltar a Jimena.*

*¡Madre de la Soledad!
Qué malito es no ser libre
y tener necesidad.*

Cómo impresiona, sobre todo, el popularísimo y vivo lenguaje de esta última soleá, como en esta otra:

*Cuando me den el indulto
yo le haré una regalia
a la brisa del Estrecho
que enjugó las penas mías.*

o los símiles rebosantes de gracia, tan propios del mundo popular andaluz:

*Mi caballo es muy buen mozo;
ir en jaca es ir a pie,
que nadie llegó a La Habana
en un cascarón de nuez.*

.....

*Mientras vayas navegando
sé tú como el calamar;
derrama tinta en las huellas
que dejas sobre el mar.*

.....

*Cuando te vas y me dejas,
me quedo como el cangrejo
que deja el mar en las piedras.*

Resulta evidente que Villalón conocía no sólo el universo del cante y la peculiar estructura de la copla, sino las características específicas que la hacen cantarse de un modo u otro, definiéndola y cualificándola:

*Ya mis cabestros pasaron
por el puente de Triana,
seis toros negros en medio
y mi novia en la ventana.*

*¡Puente de Triana,
yo he visto un lucero muerto
que se lo llevaba el agua!*

Y esto no es cosa distinta a una soleá y su macho.

Más aún, las iniciales invocaciones del primer verso de la copla, tan idóneas para acunar el ayeo,

o las exclamaciones rotundas antes de la pregunta dolida, características del cante jondo, son frecuentes en las coplas villalonianas:

*Salinas de los pinares,
donde se peinan los pinos
cuando los despeina el aire.*

.....

*¡Noche oscura y sin estrellas!
¿Quién me aguardará en el puente
del arroyo de Marbella?*

Jugosas, frescas, purísimas son las letras flamencas del poeta-ganadero, de ahí su aceptación popular, que muchas corran como anónimas y que renazcan al filo de la madrugada:

*Si no se me parte el palo,
aquel torillo berrendo
no me hiere a mí el caballo.*

Así, Manuel Ríos Ruiz asegura haber oído esta soleá al cantaor de Lebrija El Choza, con ligeras variantes; por cierto, por bulerías:

*Si no me se parte el palo
ese torito valiente
no me coje mi caballo.*

Pero es que el propio Villalón recrea algunas coplas flamencas. Así, la popular que nos llegara por Tomás Pavón

*A mí se me importa poco
que un pájaro en la alamea
se mude de un árbol a otro*

aparecerá en "Contrabandistas"

*¿Qué se me importa a mí
que una tórtola en la breña
vuele hacia aquí o hacia allí?*

Inhibición que volverá a asomar en una de sus "Marineras"

*Qué se me importa a mí
que se sequen las salinas
mientras que te tenga a ti.*

Por cierto, no deja de ser curioso que José María Hinojosa en "Canción final", incluida en «Poema del campo» (1925), incida en la misma letra popular flamenca:

*Y qué se me importa a mí,
que la helada se deshiele.
Y qué se me importa a mí,
que los pájaros no vuelen...*

Quede aquí este apretado recorrido por la poética de Fernando Villalón, al que la cultura popular andaluza y, muy en especial, la jonda no puede olvidar en su centenario.

NOTAS INEDITAS PARA LA BIOGRAFIA DE JOAQUIN EL DE LA PAULA

Por MANUEL RIOS VARGAS

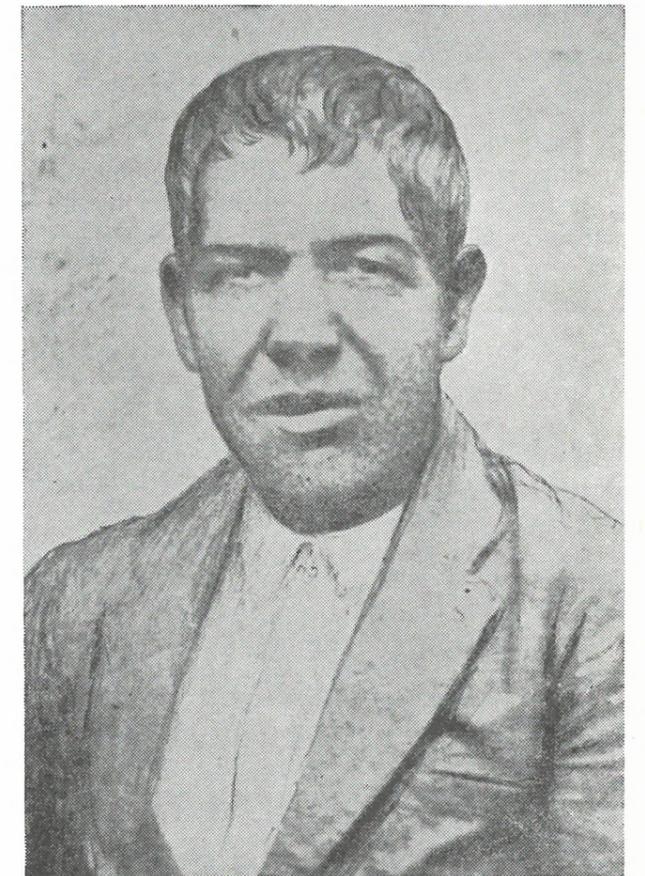
Joaquín, como cariñosamente se le conoce, tenía por apellidos los de Fernández Franco. Nació de la unión de José Fernández Torres (El Gordo) y de Paula Franco. De humildísima cuna, tiene cinco hermanos: Agustín (padre de Juan Talegas), José (padre de Manolito María), Manuel, Carmen y Vicente. Vio la luz el día doce de febrero de mil ochocientos setenta y cinco.

Figura mítica y legendaria; gitano bueno, simpático, afable, cariñoso, lleno de humanidad y friolero cien por mil. Siempre estaba aterido. Cuando le preguntaban si no tenía frío, él solía contestar, que para qué lo quería si no tenía abrigo.

Se dedicaba, como casi todos los gitanos de la época, a pelar ganado. De él se pueden contar infinidad de anécdotas como para no acabar nunca. He aquí una de ellas: Estando en la Plazuela tomando el sol, se le acercó un panadero diciéndole: «Joaquín, ¿cuánto me vas a llevar por pelarme al burro?»; a lo que contestó, «un duro, como a to er mundo». «Ea, pues toma el dinero y te llegas a mi casa, en la calle Marea Chica número 12». Y, devolviéndole el duro, le contestó: «Coge tu dinero, que yo allí no voy, que esa es la calle donde jase más frío der mundo».

Sobre Joaquín han sido muchos los que han escrito; entre ellos, cabe destacar el libro de Eugenio Nöel: «Martín el de la Paula en Alcalá de los panaderos».

De mozo participó en la guerra de Cuba, donde enferma de fiebres amarillas; posteriormente padece la enfermedad de Adison, cuyas características son: el color quebrado de la piel, indolencia, apatía, etc.



Se casó con La Cholona, de nombre Caridad Vargas Carrillo, teniendo dos hijos: Enrique, fallecido no hace mucho, e Hiniesta, la que aún vive en la bella localidad de Lora del Río casada con D. Juan Ramos López.

Joaquín, en la ya lejana época de los Carnavales, sacaba las comparsas en Alcalá, siendo su

verdadero artífice, y de las cuales aún se recuerdan algunas coplas:

*Joaquín el de la Paula
se compró un paletó
se lo puso en septiembre
y en junio se lo quitó.*

Genio del cante por soleá, le dio fama a su pueblo cantando por el estilo de esta ciudad —una de las pocas que tienen un cante propio: *Soleá de Alcalá*—. Era, a pesar de ser analfabeto, autor de sus propias letras:

*Yo te tengo compará
con la que está en el Castillo
del Aguila de Alcalá.*

Cuentan que, un día en la célebre Venta de Platilla, estando de juerga los divos de aquel entonces, Manuel Torre, Pastora Pavón, su hermano Tomás y Antonio Chacón, entre otros, le dijeron que cantara, y cómo lo haría, que los oyentes se tiraron al pilar, desgraciadamente, hoy seco y extinto.

El gran cantaor de nuestros días, Antonio Mairena, cuando venía a Alcalá acompañado de su padre, solía buscarle y se iban de juerga a la taberna del Cachito, junto a la antigua Plaza de

Abastos, en la calle Nuestra Señora del Aguila. Con sumo orgullo suele comentar Antonio Mairena, refiriéndose a Joaquín, que él fue su gran maestro. No llegó a grabar porque eran malos tiempos para el cante flamenco y porque, como buen gitano, tenía sus muchas rarezas, clásicas de nuestro espíritu e idiosincracia.

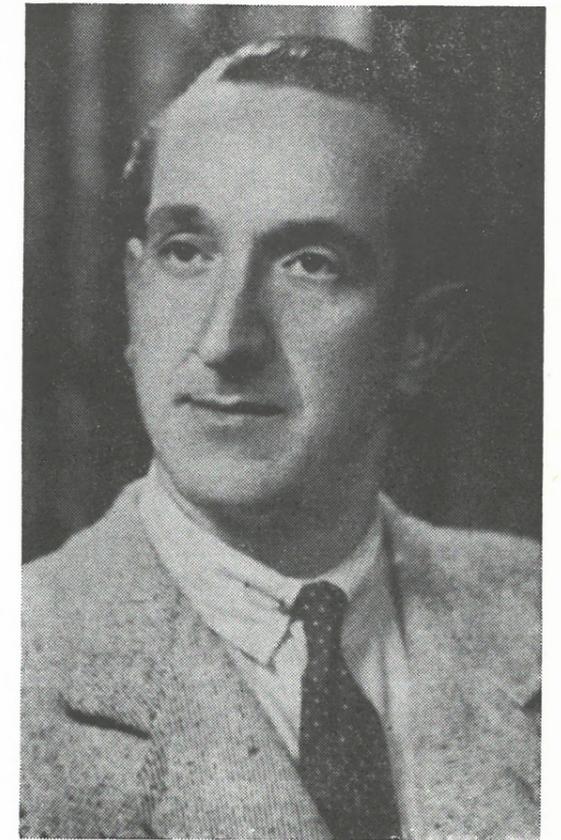
Su pueblo, Alcalá, le rindió merecido homenaje al ponerle a una calle su nombre: «Camino de Joaquín el de la Paula», la que se encuentra justo a la entrada del Castillo por la calle San Fernando.

Como anteriormente hemos citado, tomó parte en la guerra de Cuba, y lo hizo junto a Paquillo Ruiz, pajero de oficio, y de Antonio Rodríguez Bozada (El Pelao), hornero de profesión. Por cierto, en una taberna de La Habana encontraron dentro de un recuadro de azulejos una estampa de la Virgen del Aguila, y es que el tabernero era también de Alcalá, conocido como Blas Manta al Hombro, quien marchó a Cuba gracias a la ayuda de D. Plácido Comesaña, esto ocurría en el año 1897.

Según certificado de defunción, murió de tuberculosis pulmonar fibrosa, siendo costeadó su entierro por el insigne alcalaño D. Agustín Alcalá y Henke, esto ocurría el aciago día del 10 de junio de 1933.

JOSELERO Y EL QUINO

Por Alejandro Fernández Cotta



EL QUINO

Allá por los años cincuenta, cuando conocí a Joselero y al Quino, Morón de la Frontera —nuestra patria chica— estaba viviendo su época de mayor esplendor y riqueza, no comparable a ninguna otra.

Decir esto de un pueblo como Morón significa mucho. Al igual que su escudo, que representa un caballo sin jinete, ensillado y desbocado, Morón es un corcel suelto de brida, como ya escribí en un soneto que le dediqué hace tiempo. Un pueblo del que no basta decir que es generoso o pródigo, incluso dilapidador. Morón es, valga el tópico, eso y muchísimo más.

Superados ya los años de «la jambre», con su cohorte de miserias traídas por la guerra y por el boicot que desde la ONU se nos impuso, el campo y la industria comenzaron a brillar y arrojaron sobre Morón un río de dinero, que lejos de ser ate-

sorado, corrió por sus calles y por sus gentes, a toda velocidad. No hay freno que sujete a ese pueblo. Sus fiestas eran únicas. Sus ferias, con un egrejo despilfarro, llegaron a superar en calidad a las de Sevilla. No eran pocos los sevillanos que se volcaban en ellas como si fueran propias.

Entre los artífices y protagonistas de aquel estallido, desde el exclusivo punto que ahora nos interesa, destaco especialmente uno: Antonio Camacho. «Don Antonio», para Joselero.

Y aquella fue también, a mi entender, la edad de oro de ese cantaor, que se inició y quizá se consumó bajo su mecenazgo.

Antonio Camacho era un gran aficionado al flamenco, sobre todo al cante de fiesta. No pretendo decir con esto que no gustara del cante grande —precisamente el recuerdo que Joselero le dedica al Quino lo

es bailando por soleares—, pero según mi experiencia personal, cada vez que lo vi metido en faena o le oí comentar alguna juerga, siempre predominaba esa faceta, que digamos sea de paso, tan difícilmente alcanza alturas auténticas de verdadera valía. Y ahí, en ese terreno, el Quino y Joselero le venían a la medida.

Poco hay que contar de Joselero —o quizá mucho, o de otro modo distinto; no lo sé—. Pero ¿quién era el Quino?

Cuando en la entrevista que se le hizo a Joselero, publicada en el número 9 de esta Revista, leí sus palabras sobre ese bailar, me sucedieron dos cosas contradictorias: Sentí alegría al encontrarme con su nombre, aunque ciertamente lo estuviera esperando, e inmediatamente los imaginé a los dos, los vi en plena embriaguez de su creación y de su gozosa sabiduría. Y simultánea-

CONSTRUCCIONES



CRUZ GARCIA

OBRAS EN GENERAL

POLIGONO «LOS OLIVARES»

Calle Alcaudete, 10

JAEN

Mercería
CARRASCOSA

San Clemente, núm. 19

Teléfono 23 20 66

JAEN

mente sentí también cierto desasosiego, se me disgustó un poco el cuerpo —como diría un gitano—, con la sensación de que algo estaba incompleto. Las palabras de Joselero se quedaban muy lejos, apenas en la frontera de lo que aquello fue, y además, sin dedicarle ni un simple recuerdo a Antonio Camacho ni a su época.

El Quino era carnicero, no un profesional. Poseía un puesto de carne en la Plaza de Abastos de Morón. Alto, espigado, huesudo, desgarbado, pálido de piel, nariz algo aguileña, labios finos e irónicos, ojos chicos y vivaces, cabello lacio y ralo, rostro a mitad de distancia entre Don Quijote y Dante, todo él trasminaba en su persona y en su baile, hierático a veces y a

veces turbulento, un profundo y casi histriónico sentido del humor, y esa indescifrable armonía del compás cuando se vuelve de revés.

Ahora tengo que apelar a la imaginación de quien me lea: Mézclase al Quino con un Joselero cantando por bulerías con el frescor y colorido de muchos años menos; con un guitarrista que ya iba siendo Diego el del Gastor; con un Antonio Camacho cuyas fábricas de aceite y jabón le daban dinero tan a manos llenas que no conseguía vaciarlas (el jabón «800 Camacho» había invadido toda España), y sitúese todo ello en Morón, un día cualquiera de un año cualquiera de aquella época. Agítese un poco, y...

Yo que he tenido la suerte de vivirlo, me siento incapaz de reproducirlo aquí. Joselero cantando y el Quino bailando —todavía Diego el del Gastor no se había compenetrado con el bordón—, no admiten ninguna recreación literaria, puestos en aquellas coordenadas. No he visto ni veré nada que se les pueda parecer, porque eran indivisibles. Cuando ambas se sumaban, el resultado no era uno más uno igual a dos. Algo más complejo y último sucedía entonces.

La relación de Antonio Camacho con Joselero y el Quino sobrepasaba la de un simple aficionado más o menos competente y espléndido, que lo era en grado sumo, con sus artistas preferidos, a los que le unía una extraña mezcla de admiración, amistad y filosofía de la vida.

Antonio viajaba con mucha frecuencia a Sevilla y a Madrid, y rara era la vez que ellos no le acompañaban. Se hospedaba en Sevilla en el Hotel Alfonso XIII, en el que tenía reservadas habitaciones durante todo el año; y en Madrid, en el Palace, donde permanecía en ocasiones semanas enteras. Y allí estaban también con él su Quino y su Joselero.

Era corriente por aquel entonces que a causa de la escasez de agua potable, se cortase en muchas poblaciones el suministro a eso de las ocho o las nueve de la noche, circunstancia ésta que dio lugar a una anécdota pintoresca y altamente reveladora del ambiente y estilo en que acostumbraba a desenvolverse la vida de aquel insólito trío.

Sucedió, en efecto, que con motivo de uno de esos viajes a Madrid, acompañado por sus dos adláteres, tuvo que desplazarse Antonio desde aquella ciudad a Badajoz por asuntos de negocios, para lo cual, llamó antes por teléfono al hotel a fin de que les reservaran habitaciones. Una vez obtenida la confirmación, advirtió de la hora aproximada a la que pensaban llegar, indicando que les tuviesen preparado el baño, para lo que deberían adoptar la precaución de llenar las bañeras antes de que cortasen el agua.

—Lo sentimos mucho —le respondieron—, pero eso no es posible. Tenemos cortada el agua desde hace rato y ya no volverá hasta mañana por la mañana.

A lo que Antonio, sin inmutarse, replicó:

—No importa. Si no tienen ustedes agua, tendrán leche. ¿Pueden ustedes llenar las bañeras con leche o no?

Hubo un corto silencio en el teléfono, como es fácil imaginar. Pero se trataba de Antonio Camacho, del que podía esperarse cualquier cosa y a quien todas las puertas se le abrían, y el asunto quedó arreglado. Cuando Joselero y el Quino llegaron de madrugada a Badajoz, todavía con los vapores del jerez merodeando por su cabeza, tenían preparado un buen baño de leche caliente, en el que creo que se metieron cantando por bulerías.

El Quino murió pocos años después, no recuerdo la fecha. Antonio Camacho se vio obligado a suspender pagos, se casó y se retiró a una vida más tranquila. También ha

muerto. De aquel trío que ardió como una bengala, sólo queda Joselero, y los recuerdos de Joselero, que por dentro de los ojos —lo cuente o no— le proyectarán las imágenes de aquellos singulares tiempos, de aquellos viriles pasos de baile, de aquellos largos y afilados dedos chasqueando a compás, y de aquella silueta que inundara con su burlona alegría el suelo que pisó.

Fueron los años de oro del Quino y de Joselero, no en su aspecto económico, al que no me estoy refiriendo aunque bien pudiera quedar sobreentendido, sino en su cante y en su felicidad.

Con ellos se fue también Morón a dormir el sueño de una historia que no volverá a repetirse.



JOSELERO

G A R C I A

BICICLETAS

|| ZEUS
|| ORBEA
|| BH

REPUESTOS Y
MATERIAL DEPORTIVO

◆

Millán de Priego, 21 - Teléf. 22 66 55

J A E N

ACADEMIA DE ENSEÑANZA
Básica, Media y Superior

«JOSE LUIS LOPEZ»

|| Graduado Escolar
|| E. G. B.
|| B. U. P.
|| C. O. U.
|| Selectividad
|| Magisterio
|| 1.º Cursos Universitarios
|| Oposiciones Magisterio

Calle Hurtado, 10 - Bajo izquierda

J A E N

PLANTILLAS
ORTOPEDICAS
ELASTICAS « FERRIZ »

Medalla de Plata en el X Salón Internacional de Bruselas

Fabricación de toda clase de plantillas ortopédicas en conglomerado de caucho y corcho, con extensa gama de piezas accesorias para confeccionar y adaptar a las mismas.
(Arcos internos o longitudinales. Arcos transversos. Cuñas pronadoras y supinadoras. Herraduras, etc.)

Las plantillas y piezas accesorias, se hacen en tres consistencias:

BLANDAS, DURAS Y SEMIDURAS.

También fabricamos según diseño Técnico.

Fábrica y oficinas: Arrastradero, 6 y 8 - Teléfonos 22 33 92 y 22 51 12 - JAÉN

Chamburcy

yogourt y postres frescos

ALGO SOBRE LOS CANTES
DE LA «MADRUGA»

Por M. YERGA LANCHARRO

Con motivo del Octavo Congreso de Actividades Flamencas, he tenido la suerte de escuchar, a requerimiento de Antonio Murciano y Deogracia Fernández, LOS DOS CANTES grabados por el gran cantaor Rafael Romero, «El Gallina», y que, según él, son los cantes de la «madrugá». Ambos amigos me pidieron que los escuchara con atención para después darles mi opinión. Los escuché con la máxima atención de que soy capaz, y en cuanto al primero de ellos les dije que se trataba de un cante que no me decía nada, de un cante muy frío, sin vida ni flamenquismo. Que tampoco me dijo nada acerca de quiénes fueron sus padres ni de dónde podía proceder y que, escuchándolo, me encontraba ante un cante al que no podía relacionar con ninguno de los que conservo grabados en las voces de D. Antonio Chacón, El Herrero, Escacena, Niño Medina, Niño de la Isla, etc., etc.

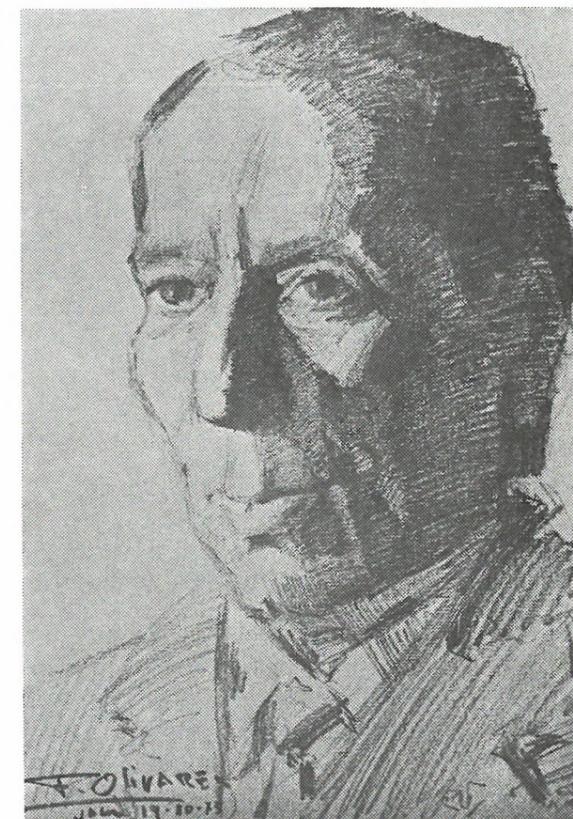
En realidad, señores aficionados, el «hallazgo», desde mi punto de vista, no merece ser festejado por esa carencia de flamenquismo a que he hecho alusión.

En cuanto al segundo cante de la «madrugá» no tuve necesidad de prestarle una especial atención, porque, una vez más, estaba escuchando la TARANTA MINERA que construyera Chacón con el material que recogió en Levante. He aquí la letra:

*Ay, el corazón
el corazón se me parte
cuando pienso en tu partía (1)*

Algunos aficionados me aseguran que el cante de la «madrugá» existió, y además como padre de la numerosa prole que hoy escuchamos. Esta aseveración no la pongo en duda. Tampoco pongo en duda la honradez profesional de Rafael, pero, amigos, lo que yo no puedo hacer es colaborar con nadie diciendo que los cantes que he escuchado son los auténticos de la «madrugá». Es más, en este caso con-

creto de «El Gallina», tengo que oponerme a sus propósitos de dar vida a ese segundo cante utilizando para ello la conocida TARANTA MINERA DE CHACÓN.



Ni que decir tiene que Rafael pueda recoger el primer cante, bautizarlo y darle el nombre de la «madrugá», de la «trasnochá» o del «relevo», y en vista de que la criatura no tiene padre, puede adoptarlo y obrar con absoluta libertad para hacer de él cuanto se le antoje.

Termino diciendo a aquellos aficionados interesados por hallar la raíz de estos cantes, que investiguen sin desmayo hasta ver si tienen la suerte de localizar un aficionado con más de cien años al pelo, para que les pueda asegurar que existió el cante de la «madrugá» y cuál fue su estilo.

(1) La TARANTA MINERA era conocida por los aficionados, precisamente, por la repetición que el artista hacía del primer tercio o fragmento cadencial.

«Charo» - Jaén

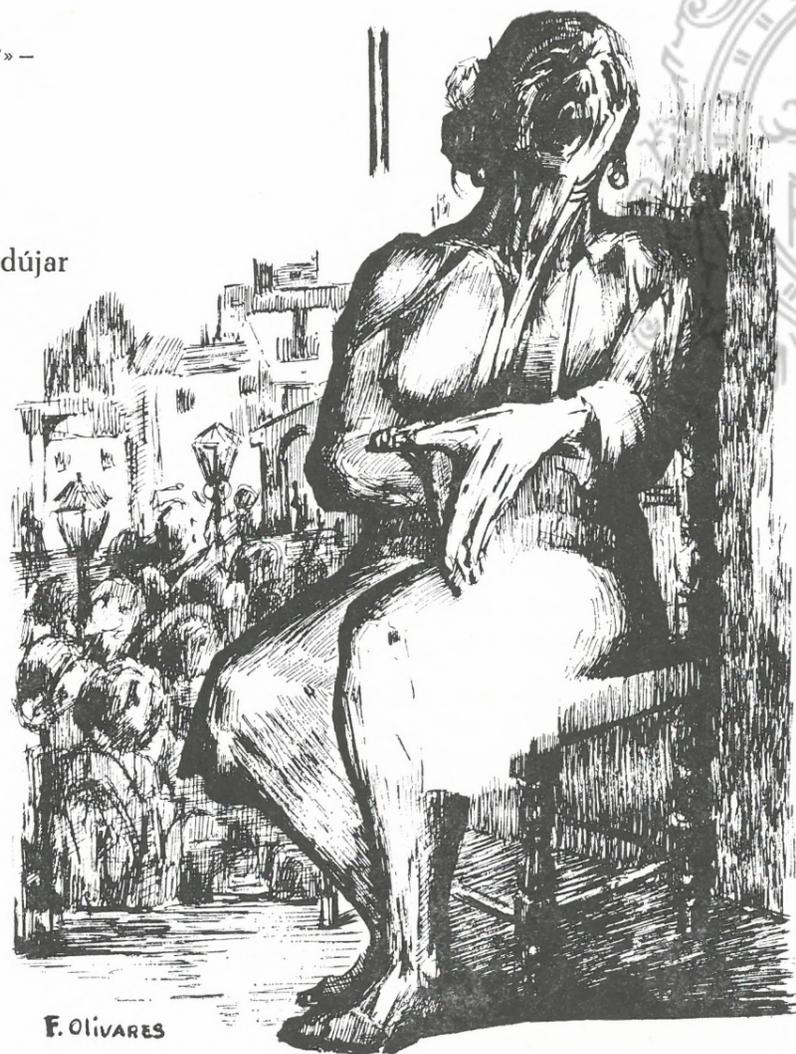
a Elena y Manuel Urbano

*¡Qué rosario de ayes,
qué respuntes de entrañas,
qué gemir de garganta,
qué médula de escalofríos,
qué fuego de huesos,
qué temblores de alba!*

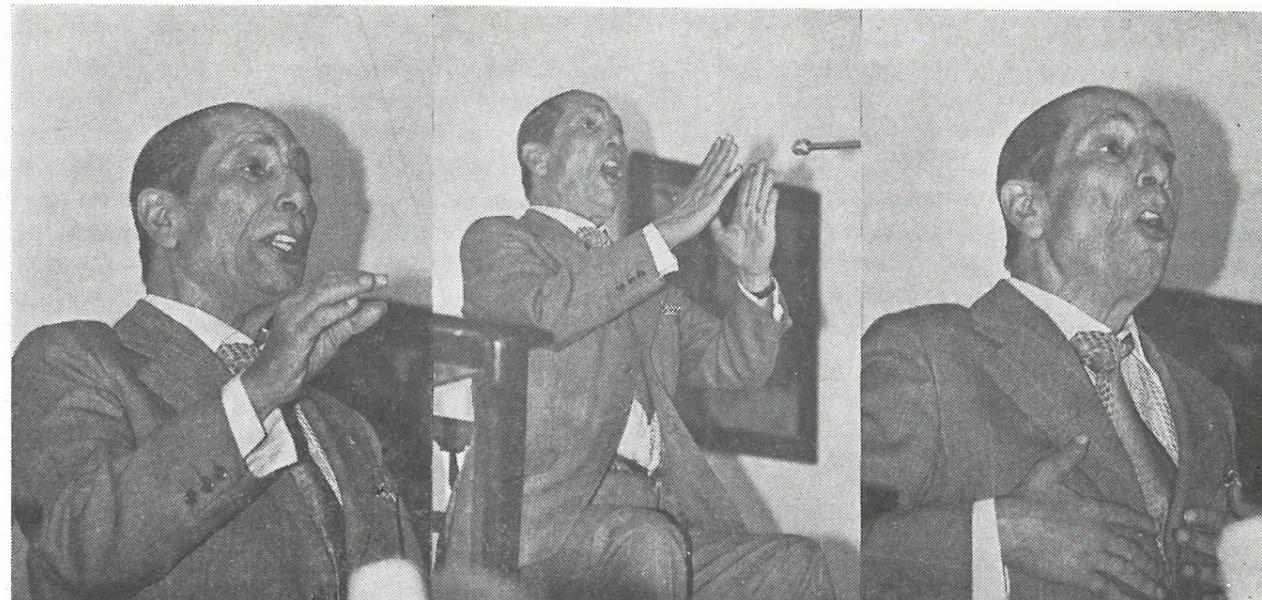
*Cerrados los ojos,
más apuñalan;
entreabiertas sus pupilas
filtran la queja añejada;
y la mano en el muslo
es repique de alma.*

*Para mi recuerdo
-de guitarra ilustre, «lunar»-
«Charo» cantó en Jaén
aquel sábado:
una noche ensalzada.*

Manuel Andújar



F. OLIVARES



Ellos, los protagonistas, dicen...

RAFAEL ROMERO

—En el número de «Candil», donde publiquemos tu entrevista, aparecerá una colaboración en la que, no obstante reconocer tu gran categoría cantaora, se sostiene que tus cantes de la madrugada son, uno un «hallazgo»; y el otro, la taranta minera de Chacón. ¿Qué tienes que decir sobre eso?

—Pero, bueno... ¿quién ha dicho eso? Yo los cantes de la madrugada no los he inventao, na más que los he aprendío. Mira, el padre de Perico, que está aquí delante, Pedro el del Lunar, ha sío uno de los que me han hablao de esos cantes que eran cuando se hacía el relevo en las minas. Y él habló también de esto con Chacón.

Yo no me invento ná porque er cante no se inventa.

En Linares, donde estaba yo cuando era joven, les decían cantes de la madrugada por los relevos y yo me acuerdo de haber escuchado estos cantes en Linares por aquel tiempo al «Tonto Carica Dios», que era un gitano aficionao que cantaba de maravilla. Vuelvo a repetir que yo no he inventao nada. Yo me limito a cantar lo que

he escuchado y aprendío... y siempre procuro hacerlo honradamente con sentimiento y arte. Yo creo que en el flamenco, y sobre todo en estos cantes sumergidos en el tiempo, es muy difícil saber con certeza quién ha sido el padre o la madre de los mismos.

Por otro lao, como tú sabes, yo he actuado mucho con el padre de Perico y de él he aprendío muchas cosas. Y tú sabes que Perico el del Lunar fue tocaor de Chacón y, como compañero suyo, habló muchas veces de cante con él. Y luego Perico me ha hablado a mí y en algunos cantes me ha aconsejado cómo tenía que empearlos o rematarlos. Precisamente, al escucharme a mí esos cantes, fue Perico el que me dijo una vez que también los cantaba Chacón y que se llamaban de la madrugada.

También te quiero decir que en Linares ha habío gente que ha hecho los cantes mineros maravillosamente, incluso mejor que en otros sitios, porque Linares ha tenido mucho arte pal cante, y si no, ¡que se lo digan a Illanda! ¿Y porqué no se iban a cantar en Linares los cantes

de la madrugá? ¿Quién me los va a discutir a mí, que los he oído cuando era un chaval? ¡Y tengo más de 70 años!

—Rafael, ¿tu padre cantaba?

—No. Mi padre era aficionao, tocaba la guitarra y hacía los cantes de Illanda; porque en Andújar había mucha gente aficioná que cantaba las cosas de Illanda, sobre todo por siguiரியas; también en Linares.

Yo tenía dos abuelas que cantaban y a muchos gitanos, que los escuchaba yo en Linares y en Andújar, que hacían los cantes con mucho gusto. Ellos trabajaban en eso de los arreos de las bestias, como mi padre. En fin, yo los escuchaba y a mí me llegaban sus cantes. Me acuerdo de una letra de Illanda mu graciosa que decía:

*Yo me tiro a un pozo
que me están adjudicando
un casamiento forzoso.*

Y es que Illanda no se quería casar. Luego se fue a Jerez y con sus cantes por soleá sentó cátedra.

—¿Cómo fueron tus inicios? ¿Hasta cuándo anduviste por nuestra provincia?

—Como te decía antes, yo cantaba desde pequeño, lo llevaba en la sangre. A mí me llamaban los señoritos «El gitanillo» y yo les cantaba. ¡Pa qué te voy a hablar! Con diez y doce años, con pantalón corto, ¡lo que yo armaba! Y me daban diez duros de aquella época. Luego yo me iba a las ferias, como la de aquí, la de octubre. También me iba a Sevilla, en fin... que casi me ganaba la vida con estas cosas. Pa los doce años yo había aprendió también muchas cosas escuchando discos de Manuel Torre, de Tomás, de la Niña de los Peines.

Yo viví por aquí hasta que se acabó la guerra. Oye, ¿tú sabes que en la guerra fui brigada y hasta mandaba la instrucción? Ya ves, sin saber de política ni del ejército.

—Habría que verte visto mandando por soleá.

—Se rompen filas. Imagínate cómo hubiera quedao.

Después de la guerra, como te digo, me fui a Madrid; bueno, que me quedé definitivamente en Madrid. Y estuve trabajando en el Villa Rosa con Perico el del Lunar, Mojama, Cepero... con muchos. También yo he actuao con Lola Flores, para ganar un duro para mis hijos, allá por el año 42, unos meses, hasta que acabó la compañía. También he estao con Vicente Escudero cantando solo y pa bailar, con él he recorrío

medio mundo y también con Antonio el bailarín. Después he estado en Zambra y con Zambra he recorrío otro medio mundo: París, Holanda, Roma, Londres. Yo he cantao hasta en la Scala de Milán, la única vez que en ese sitio se ha cantao flamenco. Bueno, pa qué te voy a contar las cosas. También, he hecho muchas películas: «Llanto por un bandido» y muchas más... hasta en una que trabajaba de indio; pero en esa no cantaba, montaba a caballo. En las otras sí, cantaba la petenera, la serrana, etc.

—También has ido varias veces a Japón y le has cantado al mismo Emperador, ¿cómo escuchaba el cante?

—Muy bien. Hombre, esas son personas educás, no como tú y como yo, que saben idiomas.

—Además de lo dicho, ¿de dónde vienen tus cantes?

—Yo siempre digo de quién he bebío mis cantes; porque esa es la verdad. Yo no soy de los que dicen «eso lo he aprendió de mi abuelo».

Los cantes por cañas y el mirabrás los aprendí yo de Andrés Heredia padre, que era vizco, y lo que él cantaba lo cogió de Antonio Chacón, así lo aprendí yo. Pero las cosas profundas me las enseñó Perico el del Lunar padre; también, en todo, Tomás y la de Los Peines y, sobre todo, Manuel Torre. También El Mojama y más tarde Bernardo el de los Lobitos. De todos esos he trincao yo, pero haciéndolo perfecto, que es como yo he aprendió...

—Tú has cantado con Tomás, con Juanito Mojama...

—¡Claro! Con Tomás en Sevilla, en una compañía. Yo cantaba el mirabrás y le tenía un gran respeto a la gente, que hoy no lo hay... Y con Juanito muchas veces, y de borracheras pa qué te voy a contar. Ese era un hombre que decía: «Romero, Asturias, por Antonio Chacón y por mi majareta». Pero Juanito era un hombre que tenía un don y unos duendes en la voz, ¡sabiendo los tonos perfectos!

Fíjate. Yo he escuchao los cantes por soleá de Tomás y La Serneta... hay un ¡Ay! que Tomás no lo hace; yo no digo que no lo supiese y, sin embargo, Juanito Mojama decía:

*No te acuerdas cuando entonces
acuérdate cuando entonces
¡Ay! ibas descalza a abrirme
y ahora no me conoces.*

así es como lo hacía Mojama... Ahora como lo hacía La Serneta, y Tomás lo alargó más; yo no sé si estará mejor o peor, pero ¿perfecto?, na

más que como lo hacía Mojama en los cantes de La Serneta: «...presumes que eres la ciencia, Aaayyy...». Así es como está perfecto.

Mira ahora:

*...Presumes que eres la ciencia
yo no lo entiendo así.*

*Aaayyy... y que si la ciencia fuera aayyy
no me has comprendió a mi aayyyy.*

Este último ay no lo hacía Juanito Mojama y así es como yo lo he cogió y como es perfecto. Ahora, Tomás cogió ese cante, lo engrandeció y lo alargó más. Con esto no quiero decir que fuera peor ni mejor; pero ¿puro? na más como lo hacía el Mojama.

—Rafael, con más de setenta años y cantando aún, ¿se te puede preguntar qué es para ti el cante?

—Es una cadena que no nos la hemos inventao y que aprendemos, siguiéndola, unos de otros desde hace muchísimo tiempo.

—Pero toda cadena tiene un principio...

—¡Qué duda cabe! Mira, hay una raíz del árabe, de la iglesia gregoriana, del indú y todo eso influye.

Mira, de la alboreá creo que se han cogido muchas cosas. La alboreá son los indús, porque los gitanos, tengo yo entendido, que somos descendientes de los indús. De la Iglesia gregoriana es la caña, que no es que yo me la he inventao. Los cantes de siguiரியas son tercios del árabe. Ahora, afortunadamente para mí, eso lo cogieron los gitanos, y de esos tercios que eran muy monótonos con los árabes, los gitanos con su raza le dieron toda la grandeza, y lo mismo pasa con la petenera, que dicen que era del judío...

—Hay diversos estilos...

—Los estilos no es más que una forma distinta de sentir el mismo cante.

—Perfecto y hermoso, Rafael. ¿Tú crees que el árbol del cante ha terminado de desarrollarse o, por el contrario, pueden salir cantes nuevos?

—El arbo es como es y se quea así. No hay más cantes que los anunciaos. ¡El arbo se ha aterminao! Esos fenómenos, esos fuera de serie, no volverán más. Lo que te he dicho antes, que Manuel Torre, Tomás, la de Los Peines, El Gloria, Chacón... no vuelven a nacer.

—Entonces, ¿cómo ves el flamenco de hoy?

—Hoy casi toa la gente va a hacer los tercios largos, que son los que le gustan al público, para ganar dinero. La gente, muchísimos

vamos a la trinque, y eso es una pena. Mira, que se hagan cosas para ganar dinero, si quieres lo veo bien; pero el que vive de esto ha de tener la honradez de aprender y profundizar, y seguir el camino del cante y tener sensibilidad, ¡eso es lo difícil! No se canta por derecho, como antes. Pero también hay algunos que tienen afición y sensibilidad, entre ellos, puedo citarte a mis paisanos Charito López y Carlos Cruz.



—¿Por qué te buscan los bailaores para que les cantes?

—¡Hombre!, yo qué sé. Quizás sea por que yo tengo un estilo mu especial... ¡Ojo!, cuando canto pa bailar; porque yo he cantao pa bailar mu poco. A mí me ha gustao cantar siempre solo; lo que pasa es que...

—Por último una pregunta indiscreta. ¿Por qué te dicen El Gallina?

—En Madrid, en aquellos años malos de después de la Guerra, canté aquello de «la gallina papanata». Entonces, un marqués le dice a uno: «oye, quién es ese? Y el otro, como no sabía a quién se refería le pregunta, que cual, que quién decía. Y el marqués le dice, «ese, el gallina». Y desde entonces... las cosas. Es que en aquellos años...

LAS LETRAS FLAMENCAS DE ANTONIO LUIS BAENA

Si, como es cierto, Arcos de la Frontera es el pueblo de España con más poetas por metro cuadrado, a no dudarlo, Antonio Luis Baena ocupa el espacio literario de varios kilómetros. No vamos a ser nosotros quienes recordemos ahora el significado de sus libros; tampoco incidiremos en lo que es sabido: muchas letras que nacieran de los hondos y serenos sentires flamencos de Antonio Luis Baena, corren ya por la superficie flamenca como anónimas y populares — ¿hay algo mejor que se pueda decir en beneficio de una copla y su autor?—. Hoy, tan sólo, desde «Candil» queremos felicitarlos por dar a la luz esta decena de soleares inéditas del poeta de Arcos quien, precisamente con ellas, rompe un largo silencio y su militancia en la que el donomina «poesía secreta».

*Por cada esquina que paso
voy rebuscando los besos
que tú has ido olvidando.*

*Mira si tengo mal sino
que puse un barco en la mar
y me lo encontré en el río.*

*No me lo preguntes más.
Si te quise o no te quise
arreglo no tiene ya.*

*Que yo el camino no encuentro
y tú has perdío el camino:
Hay que darle tiempo al tiempo.*

*Tu puerta tiene un cartel:
El que quiera entrar que entre...
Y yo sin saber leer.*

*Mira tú que contradiós,
tú por la acera de enfrente,
por la otra acera yo.*

*Tanto buscarte pa na.
Y ahora que ya no te busco
te he tenío que encontrar.*

*Para dejar de quererte
no tiene fuerzas la vida
ni tiene poder la muerte.*

*¿Cómo te voy a olvidar
si hasta el aire que respiro
me lo tienes tú que dar?*

*Mira lo que son las cosas...
Con lo mucho que te quise,
lo poquito que me importas.*

El sentimiento amoroso, en el primitivo cante gitano andaluz

Por José Luis Buendía



Foto Jaime Luque (Montilla)

RAZONES PARA UN ESTUDIO

Probablemente sea el amor entre la pareja el sentimiento más universal de todos los tiempos. Miles y miles de páginas se han dedicado a estudiarlo desde numerosos y, a veces, complementarios puntos de vista. Pero hay una constante en casi todos esos estudiosos: los comportamientos amorosos objetos de atención han sido totalmente atípicos y poco representativos del sentir de una mayoría. Podemos poner infinidad de ejemplos de nuestro aserto: así para definir el amor en el periodo renacentista, uno de los que más han profundizado en la moderna caracterización del sentimiento erótico, se ha acudido a la noción de «amor sublime», acuñado por Dante y Petrarca entre otros, desde sus innegables posiciones históricas y de clase que no cabe analizar en este momento, y continuado en toda Europa por una legión de escritores que han ido modelando esa noción de sublimación amorosa hasta el punto de que el sentimiento irrumpió en la forma de entender el amor de numerosas parejas de la época, haciendo buena la afirmación de Oscar Wilde de que a veces la naturaleza imita al arte, y dando lugar a que existan, aún hoy, numerosas personas que creen que ese era el sentimiento común durante los siglos XV y XVI, olvidando que junto a Dante y Beatriz, Petrarca y Laura, existían numerosas formas populares de sentir y vivir el amor y el sexo, como tan magistralmente ha demostrado Mijail Bajtin (*La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento*.—Barral Editores, Barcelona 1971), que llega a afirmar que hay un: «Segundo mundo, el de la cultura popular, que se construye en cierto modo como parodia de la vida ordinaria, como un mundo al revés».

Fuera, pues, de nuestro ánimo el etiquetar el sentimiento amoroso de cualquier época o de cualquier comunidad étnica como algo similar, constante e invariable. Por el contrario, es preciso darse cuenta de que con la visión del mundo de cada sociedad y de cada época, como por ejemplo la cultura popular gitano andaluza, se construye una episteme particular que genera su peculiar estimación

de los contenidos amorosos. La historia, en suma, juega un papel decisivo en el acontecer erótico de la humanidad. Así lo ha entendido el filósofo Herbert Marcuse cuando en su libro *Eros y civilización* afirma: «Las vicisitudes de los instintos son las vicisitudes del aparato mental en la civilización. Los impulsos animales se transforman en instintos humanos bajo la influencia de la realidad externa. Su localización original en el organismo y su dirección básica sigue siendo la misma, pero sus objetivos y sus manifestaciones están sujetos a cambio. Todos los conceptos psicoanalíticos (Sublimación, identificación, proyección, represión, introyección) implican la mutabilidad de los instintos. Pero la realidad que da forma a los instintos, así como a sus necesidades y satisfacciones, es un mundo socio-histórico». (Seix Barral, Barcelona. 1968).

Hechas estas afirmaciones, o mejor diríamos, declaraciones de principios, vamos a intentar caracterizar el amor en el complejo mundo del cante gitano andaluz, esto es, ver cómo vivían y sentían estos andaluces cantaores su complejo mundo de sensaciones amorosas como pareja. El amor hacia la madre, la familia o el amigo lo estudiaremos en otra ocasión.

Queremos terminar esta breve introducción señalando la extraordinaria vitalidad de esta poesía amorosa gitano andaluza, la riqueza de sus contenidos y las maravillosas expresiones que utilizan para manifestar esos sentimientos. Una poesía enraizada en lo cotidiano, en los elementos más naturales y menos sofisticados del contorno. De ahí su pureza. Su prístina encarnadura humana que nos permite asomarnos mucho más al conocimiento de esas comunidades apasionantes que tantos estudios eruditos, tan farragosos y extensos como poco reveladores, pues como dice el estudioso francés Jacques Solé en su libro *El amor en Occidente* (Arcos Vergara, Barcelona 1977): «Los testimonios relativos a la vida cotidiana constituyen una preciosa vía de acceso a la esfera de la existencia personal, a menudo desconocida por los historiadores».

Con ese convencimiento comenzaremos nuestras calas en la expresión amorosa popular andaluza, dividiendo en dos partes nuestro trabajo, el primero de cuyos apartados lo dedicaremos a los rasgos definitorios de ese sentimiento amoroso, y un segundo que emplearemos en aproximarnos al lenguaje poético empleado por el pueblo andaluz para manifestar tan bellos sentimientos.

LA INESTABILIDAD DE UN SENTIMIENTO

Que el amor, como pura expresión de un sentimiento, es algo inestable, resulta fácilmente comprensible para todos. Pasar de un estado psíquico a otro, de la amistad a la enemistad, del optimismo a la depresión, etc., es algo que realizamos a diario, y en un segundo de nuestras vidas cada uno de nosotros. Sin darnos cuenta nuestras potencias sensitivas cambian, nos llevan a acercarnos o alejarnos de nuestros semejantes, a quererlos o a odiarlos. Repetimos, esto es bien sabido y moneda común en nuestros intercambios afectivos con los demás.

Sin embargo en la expresión popular ese sentimiento de inestabilidad afectiva es mucho más frecuente. Quizá porque el pueblo se entrega con mucha más autenticidad a la hora de dar salida a sus sentimientos. Así, frente a una poesía culta, en la que el amor se expresa de una manera monolítica y artificial, donde toda la dialéctica se reduce a un gozar o a un sufrir, según que el sentimiento amoroso haya sido correspondido o rechazado, en la poesía popular, ya desde sus primeras manifestaciones escritas, encontramos una gama de matices afectivos mucho más rica y compleja. Veamos como pequeña muestra de lo que afirmamos la turbulencia que aparece en dos pequeñas jarchas que constituyen dos enormes monumentos de poesía popular: la primera, de la que es autor el poeta Todros Abulafia, dice así:

*¿Ke fareyó o ke serad de mibe?
¡Habib!
¡Non te tolges de mib!*

(¿Qué haré yo o qué será de mí?, ¡amigo!, ¡no te apartes de mí!).

En esta breve pieza observamos la desazón de la mujer ante la inminente partida del amante, la angustia de querer apresar un minuto más, de robar salvajemente un beso al tiempo implacable. Pero hay más. La inquietud puede llegar hasta el límite de no saber cómo comportarse ante la persona amada, qué actitud adoptar, de qué manera dominar una fiebre amorosa que consume. Así se ve en la hermosa piececilla de Josep —ben— Sadiq:

*¿Ke faré, mamma?
meul habib est ad yana.*

(Qué haré madre, mi amante está ya en la puerta.) Sentimiento casi idéntico en su bella inestabilidad al de la conocida copla flamenca:

*Cuando la veo venir
a lo lejos por la calle
le digo a mi corazón
que tenga paciencia y calle.*

Ante este prodigioso mundo de sensaciones entremezcladas, podemos entender cómo el puro, el primitivísimo cante gitano-andaluz, ha heredado toda esa tradición de sentimiento inestable, de vacilaciones y dudas ante el hecho amoroso, que ha producido expresiones antitéticas tan terriblemente inquietantes como aquella que encandilaba el poeta Antonio Machado:

*Quisiera verte y no verte
quisiera hablarte y no hablarte
quisiera no conocerte
para poder olvidarte.*

Entonces, ¿en qué quedamos?: pues, «en eso», respondía socarronamente el poeta sevillano. Pero pasa que incluso el «eso», en el que Machado resumía lo contradictorio de los sentimientos amorosos primitivos tiene una justificación, y para mí muy sencilla: el amor toma en estas comunidades cantoras una importancia desorbitada, pasa a ser la religión, la patria, la vida del gitano perseguido o del payo hambriento y explotado. Cuando nada se tiene se aferra uno con fuerza inusitada a cualquier sentimiento gratificante. El amor puede ser el pan que falta, el trabajo que no llega, el juego trágico que haga olvidar la sentencia injusta. Puede incluso hacer milagros: que al campo le broten paredes, que surja un ámbito nuevo, un techo que albergue al vagabundo eterno, al hombre errante y perseguido:

*Vente conmigo y haremos
una chocita en el campo
y en ella nos meteremos.*

El amor, en suma, es «el otro», el alter ego del solitario, del desposeído. Por eso se coge a él como los moluscos a las rocas, con desesperación, sabiendo que un golpe de mar puede dar al traste con tan queridos sentimientos.

Pero vayamos por partes. Analicemos las mil y una maneras con que el flamenco engalana el sentimiento amoroso. Comenzaremos por separar los matices del amor correspondido y los del amor rechazado, traicionado o vendido. Vamos a pasar de la apacible calma del piropo a la violenta estridencia de la imprecación. Pasaremos de la luz a la tiniebla.

CUANDO EL AMOR ES UN AMBITO

*No salga la luna
que no tié pa qué
con los ojitos de mi compañera
yo me alumbraré.*

Con esta enorme hipérbole comenzaremos nuestro camino. La oscuridad de la noche no puede nada frente a la sensación luminosa de unos ojos que alumbran el camino. Noche real y metafísica. Andadura de toda una vida. Cuando el flamenco andaluz caracteriza positivamente su sentimiento amoroso no hay quién le gane. En el canto vuelca su goce, su alegría de vivir en compañía. Este sentimiento radiante, de felicidad inmediata ha de ser forzosamente una nueva encarnadura, algo que haga cambiar el carácter y el destino de quién lo compar-

te. Es más, en el tono exultante de ese amor participará hasta la naturaleza, eterna compañera del desarraigado que vive en íntima compenetración con ella, acogiéndose, a veces, al duro colchón de la tierra o al manto protector de las estrellas. Y esa naturaleza estallaré gozosa con el enamorado, abrirá sus entrañas de par en par, dejando a su paso un perfume inolvidable.

*Cuando yo te quise a ti
se cuajaron los rosales
de rosas y pitimíní.*

El cantaor, agobiado por sus problemas personales, por la sinrazón de un vivir que tiene muy pocos atractivos humanos y sí gravísimos problemas de desenvolvimiento en un mundo hostil, frío a todo contacto con los demás, de pronto, al resolver cualquiera de los ajetreados callejones de su turbulenta existencia, va a encontrarse con el objeto amoroso que lo redimirá de muchas de sus miserias. Es tan fuerte la impresión del encuentro que no tiene fuerza para reaccionar, es tan sólo un calorillo ascendente, un vaho de aliento humano que parece reanimar la frialdad del camino. Por eso al principio produce desmayo, alteración orgánica, algo así como el rechazo del hambriento del primer alimento que su cuerpo ingiere tras largos días de obligada abstinencia:

*Dios mío ¿qué será esto?
sin frío ni calentura
yo me estoy cayendo muerto.*

Sugerencia, velado misterio y palabras entrecortadas. Tendremos ocasión de ver con cuanta frecuencia el primitivo flamenco vela púdicamente sus sentimientos, se cuida mucho de dar tres cuartos al pregonero de lo que a nadie le importa:

*La verdad, me da coraje
si te quiero o no te quiero
eso no le importa a nadie*

se tapa el corazón con las manos para imponerle silencio, cuando éste amenaza con salirse por los ojos.

Pero es inútil querer taponar con los dedos el ardor que brota de dentro como un valcán. El amor en el flamenco va a adquirir unos tonos de violencia tan inusitada que tras ese primer silencio impuesto por el pudor, por la inseguridad y ¿porqué no?, por la sorpresa del encuentro, se van a suceder las sensaciones de felicidad, de gozo imposible de contener, que van a plasmarse en las más bellas muestras de piropo amoroso popular. Piropo que unas veces será puro halago, agasajo gracioso y andalucísimo a determinadas cualidades físicas que se perciben en la amada, como unos ojos grandes, por ejemplo:

*Tienes los ojillos grandes
como piedras de molino
y parten los corazones
como granitos de trigo*

o unas pestañas bonitas, que atraviesan al aman-

te de parte a parte, como las flechas de amor tan utilizadas como imagen en la poesía culta:

*Manojitos de alfileres
chiquilla son tus pestañas
que cada vez que me miras
me las clavas en el alma.*

Otras veces el sentimiento será más profundo, llevará al amante a la integración total con la otra persona, a diluirse en el vivir ajeno, en «el otro», a fundirse con la compañera imprescindible hasta llegar a un amor extático en el cual ya no se existe sino en el otro: («Melibeo soy», decía Calixto al recordar a Melibea en *La Celestina*, obra culta de nuestro Renacimiento, acuciado por idéntico sentido de la identificación), y basta un solo recuerdo para caer en un estado de ensimismamiento y enajenación:

*Cuando me asiento en la cama
me acuerdo de tu persona
y hablo con las paredes
y quiero que me respondan.*

Estado éste de febril ofuscación, en el que sólo aparecerá nítidamente sentida la percepción de



Foto Jaime Luque (Montilla)

la amada. Sólo habrá lucidez para la presencia deseada. Cuando falte esa presencia se llegará a límites cercanos a la locura:

*Esto es público y notorio
el día que no te veo
hablo por la calle solo.*

Tal sentido de unión con el otro es llevado en el cante flamenco a unos tonos de exaltación mucho más violentos, y a la vez mucho más dulces, que aquellos a que nos tiene acostumbrados la poesía amorosa de otra procedencia. Quizá el carácter primitivo de estas comunidades cantoras sea el responsable de tanta virulencia verbal, de toda esa imaginería amorosa tan intensa que lleva incluso a la vampirización de una de las partes, que se ofrece a la otra en voluntario holocausto:

*¿Qué quieres tú de mi cuerpo?
si quieres te doy mi sangre,
me queo sin alimento.*

Pero tampoco se debe llegar demasiado lejos en la posible crítica que se realice a tales desafueros. Hay que partir de la extraordinaria vivacidad y riqueza del lenguaje flamenco, que sabe compaginar las expresiones más audaces con los sentimientos más comunes. Así, y sin que en ningún momento dudemos de la autenticidad que mueve al cantaor, no hay que tomar en sentido estricto ni torcer el gesto ante algunas letras en las que se utiliza un lenguaje ciertamente macabro pero que aparece lleno de sentido juguetón, repleto de «guasa» solamente comprensible para los que conocemos ese eterno ir y venir del andaluz entre el miedo supersticioso y la broma o el chiste descarnado a propósito de los fenómenos trascendentes como la muerte, el infierno, etc. Por eso no deben sorprendernos letras amorosas como éstas que presentamos:

*Si la sangre de los hombres
guisáita se comiera
no hubiera mujer en el mundo
que no fuera cocinera*

o esta otra que no tiene desperdicio

*Envidia tengo a la tierra
y también a los gusanos
que se tienen que comer
ese cuerpo tan gitano*

ya que en el caso de la primera sólo se trata de una vieja broma a niveles populares sobre los tormentos que la mujer puede infligir a los hombres, sin que por ello debamos suponer antropofagia en el sexo femenino. En cuanto a la segunda únicamente podemos deducir que estamos ante una forma más, casticísima e hiperbólica, del piropo a la mujer amada.

Más importancia y trascendencia tienen para nosotros los sentimientos que se derivan de la entrega mutua. Una vez que ese amor ha sorprendido y hecho temblar al que no lo esperaba, después de quedar extático y suspenso ante el repentino maná que le ha llovido del cielo y lo ha reconciliado con la vida, el amante cobra conciencia del valor de la amada y es capaz de llevar esa admiración hasta extremos que no vacilaríamos en considerar sacrílegos, si no fuésemos conscientes de que todo es una bella metáfora, a veces una exageración sin límites, motivada por la intensidad del amor y por supuesto carente de todo carácter irreverente. En el caso, por citar alguno, de esta bellísima soleá,

en la que un fanatismo, ciego de erotismo, confunde a la amada con la divinidad:

*Vente conmigo a mi casa
que yo le diré a mi mare
que eres la Virgen de Gracia.*

Al llegar a este estado, yo diría que límite en la virulencia de una expresión extática, el amante ha dejado de ser él para vivir para la amada, y aquí la entrega, aquí el servicio sin límites, la generosidad desmedida que, carente ya de la hiperbólica vampirización que antes comentábamos, se hace realidad cotidiana capaz de dar de comer a la amada, si fuera preciso, de sus propias carnes enamoradas:

*Te lo juro por mi mare
que si tu caes malita
te doy caldo de mis carnes.*

Poema cálido, vital, en el que no hay que ver ya la metáfora o la alusión a realidades diferentes de las enunciadas. Aquí se dice sólo lo que se dice. Todo es muy simple y de un realismo escalofriante, tan verdadero como aquellos hombres que morían de hambre en la Andalucía del XVIII y cuya visión famélica escandalizaba los ilustrados deseos sociales del ambiguo político Olavide. Y para que no quede duda alguna de la pureza del sentimiento manifestado, veamos otro botón de muestra del inmenso muestrario del cancionero flamenco, en el que la grandeza del sentimiento amoroso prefiere cambiar su robusta salud por la muy maltrecha de la amada:

*Me han dicho que estás malita
y a Dios le pío llorando
que me quite la salud
y a ti te la vaya dando.*

Pura expresión de solidaridad, de unión en el amor. No se puede dar más: la salud, la vida, la sangre, las carnes del cuerpo. Todo ello aparece en este lírico y tembloroso lenguaje amoroso del flamenco, que llega a hacerse fetichista con respecto a la persona amada, a desear la posesión de cualquiera de sus objetos, de sus pertenencias, a manera de protector, como un amuleto, símbolo de la pureza de un sentimiento que puede acompañarnos hasta en el momento en el cual ya no valen disimulos ni mentiras ni gestos grandilocuentes: el instante mismo de nuestra muerte. He aquí expresado con redoble angustioso, de auténtica tragedia humana, la fijación amorosa llevada a extremos de serena grandeza:

*Cuando yo me muera
mira que te encargo
que con la cinta de tu pelo negro
me amarren las manos.*

"LE DIJO EL TIEMPO AL QUERER"

*Mala puñalá te peguen
que te den los Sacramentos
porque no le tienes ley
ni a la camisa tu cuerpo.*

Al llegar a este punto y preguntarnos por los motivos de tan horrorosa maldición a una persona a la que en el fondo se quiere (toda violencia es siempre un escape a determinada carencia), debemos plantearnos cómo en el cante flamenco ese amor que ha conmovido y aturdido al amante, le



ha hecho llegar a esas cimas de transparencia y lírica radiante, puede llegar a caer en esos abismos del dolor e incomprensión, de soledad y ceguera sin límites.

Ya recordábamos en otro momento que el flamenco mantenía una velada reserva ante el sentimiento amoroso. En su inconsciente parecía palpitar la duda de la inestabilidad de su dicha. Era ceder, aunque le costara admitirlo, de que algo que se ha ganado tan fácilmente puede perderse con idéntica facilidad. De ahí la angustia que aún en los momentos de máxima exaltación amorosa ha acompañado a sus protagonistas y les ha impedido relajarse plenamente y gozar de su ventura. El miedo, como un perro fiel pero importuno, ha estado gazapado en un rincón, al acecho de la felicidad efímera, presto para saltar sobre sus víctimas. Todo lo oscuramente sentido. En lo más íntimo del ser amoroso en su manifestación flamenca, ha existido, grabada a fuego, la conciencia, casi filosófica de sus planteamientos, de la precariedad del instante. Se ha vivido en los poros de la piel una angustia certeza acerca de la mutabilidad del sentimiento amoroso. Se ha sentido muy dentro del corazón la mordedura filosófica del verso machadiano: «todo pasa y nada queda», y ese hocico húmedo y gajoso de la duda se ha expresado en cantes de grandeza inusitada, en los que compiten la belleza

formal y la filosófica aceptación de lo inevitable: la manifiesta elementalidad temporal de la posesión del ser amado. De repente el tiempo pondrá a girar sus aspas silenciosas y reducirá a cenizas la alta torre que el amor había levantado:

*Le dijo el tiempo al querer
esa soberbia que tienes
yo te la castigaré.*

Terrible enunciado. Premonición de que se derrumba lo que tanto se amaba. En ese momento es preciso amarrar con fuerza al dique de la firmeza la barca de los sentimientos: hay que aunar esfuerzos para que lo que parece inevitable no se cumpla, para hacer parar la máquina infernal de ese tiempo destructor; y entonces surgen las promesas de constancia ilimitada:

*Si el querer bien es delito
llama a un juez pa que me prenda
y que me lleve a la cárcel
que en mi querer no hay enmienda.*

a la vez que se pide desesperadamente a la amada la única colaboración posible, la de su ilimitado cariño, para juntos salvarse del desastre, al tiempo que se acentúan los esfuerzos, la firme resolución de no claudicar:

*Quiéreme tú a mí, hermanita
que primero faltará
Poncio Pilato en el Credo
que yo olvide tu amistad.*

Resulta patético, conmovedor en su grandeza, observar y apreciar esa enorme capacidad de resistencia. Porque es una lucha perdida de antemano. En el fondo de sus esfuerzos sobrehumanos está plantada la semilla de la duda, la casi certidumbre de lo que va a pasar inmediatamente después, y se expresará con una imagen bellísima, donde se pone a prueba la increíble capacidad del flamenco para aludir, por medio de la naturaleza a sus más íntimos problemas. En este caso será el río (símbolo eterno en poesía de lo corretón, de lo fugaz e inestable de este mundo) el mudo testigo de algo que se ha poseído y se pierde entre el fragor de sus aguas, imposibles de detener:

*Arroyo, no corras más
mira que no has de ser eterno
que te ha de quitar el verano
lo que te ha daído el invierno.*

Sólo a partir de aquí podríamos empezar a comprender el cúmulo de sensaciones diversas, y hasta diametralmente opuestas que empezarán a aparecer en la temática amorosa del flamenco. De una violencia expresiva a favor del amor y de la amada, se va a ir pasando, poco a poco, de manera gradual, a un intento de desprecio despectivo, de deseo de olvido, de insulto e imprecación abiertamente asumidos, y finalmente, hasta deseos de dar muerte a la persona que se quiere más que a la propia vida (recordemos, sólo se destruye lo que se ama de veras). En unas palabras, se llegará a otro tipo de violencia verbal y de sentimientos totalmente con-

traría a la anterior: el odio susituye al amor, la ceguera a la luz. Se habrá pasado de un máximo a un mínimo, y los resultados serán estremecedores. En ninguna poesía culta del mundo podríamos constatar con tanta nitidez el asombroso espectáculo del alma humana al descubierto. Sólo en el flamenco veremos con terrible lucidez los sentimientos en carne viva, el corazón abierto y las venas palpitando de amor o de angustia («cuando canto me sabe la boca a sangre», decía Tía Anica La Piriñaca). Pero vayamos por partes.

Decíamos que ante la magnitud de la desgracia que supone la pérdida amorosa, el flamenco comienza por intentar asumir la tragedia indagando en sus sentimientos con un puro lenguaje cotidiano, acudiendo a los elementos de la naturaleza más a su alcance: deberá cerrar su corazón a la dicha como se cierra un pozo artesano:

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

Aunque en seguida se acudirá a soluciones de urgencia, a la sencilla filosofía del hombre de la calle: A pensar que una cosa es, sólo cuando es, y no es cuando ha dejado de serlo. Resulta estremecedora la conciencia lúcida de esta bellísima fe del carbonero en la que hay implícito un deseo de querer cerrar esa herida que, decíamos, sangra demasiado abierta:

*Corazón mío, no llores
ni te muestres afligido
que lo que ha sido y no es
como si no hubiera sido.*

para pasar a adoptar una actitud digna por encima de todas las cosas: Afirmábamos en otro momento, cuando el amor estaba en su plenitud, que no se debían dar tres cuartos al pregonero sobre lo que se poseía. Tampoco ahora, al principio, se exhibirá el dolor que invade, por el contrario, habrá que taparse la herida con un pudor estremecido:

*Del cielo vengan fatigas
yo por la calle no lloro
porque la gente no diga.*

y hacerse a la idea de que la amada no existe, no ha existido nunca, o tal vez suavizar la mentira con un pensamiento piadoso: existe y ha existido, pero ha muerto. Por tanto sólo quedará un sentimiento de respetuoso recuerdo, no odio ni rencor, porque nadie abomina de los muertos:

*Cuando paso por tu puerta
te rezo un Ave María
como si estuvieras muerta.*

Muerta está la persona que se quería y ya no se quiere. Al menos así lo exigen las convenciones primigenias de estas comunidades primitivas, en las que se es todo o nada, o se posee el cielo o se baja al infierno. Todo sin término medio. Por eso, después de la ruptura, el sentimiento inmediato será

la lejanía, el distanciamiento total; no es posible ni mirar al antiguo objeto amoroso, ni pisar por donde éste pisa:

*Si tú tuvieras vergüenza
no pasaras ni miraras
los umbrales de mi puerta.*

Sólo así parece posible llegar al grado suficiente de superación del problema. Alcanzar algún día esa región deseada, pero difícil de conseguir, en donde habite el olvido. Porque el recuerdo de la pasada situación amorosa será siempre insoportable, generará un dolor superior a la normal resistencia de un hombre. Dolor que le perseguirá sin descanso, como una pesadilla de sombra, siempre presente en la conciencia:

*Por donde quiera que voy
parece que te estoy viendo
son las sombras del querer
que me vienen persiguiendo.*

De ahí que no tiene nada de extraño que se vuelvan las tornas y si ese dolor se hace insoportable haya que quitarse la careta y enfrentarse cara a cara con el sufrimiento. No tendrá ya sentido suponer que la otra persona ha muerto: Solamente uno mismo estará muerto y enterrado a causa de esa ausencia:

*En el cementerio entré
le dije al sepulturero
si hay un sitio señalao
pa los que mueren queriendo.*

explosión desesperada de dolor que no parece tener otra salida que la propia esperanza de que, efectivamente, el eterno descanso acoja al que sufre. Yo diría que se trata de una forma de suicidio rápida y voluntariamente aceptada. Porque hay en el flamenco otra manera de reaccionar ante la desesperación y la tristeza. Esta otra segunda forma ha dado lugar a equívocos sobre el carácter del andaluz. Nos estamos refiriendo a esa otra muerte lenta, de suicidio parcial y prolongado que supone la autodestrucción de la conciencia, el engañarse uno mismo con diversas actitudes de insinceridad que hagan creer a los demás (a la amada en primer lugar) que el estado anímico de uno mismo se encuentra como si nada hubiera pasado, cuando la verdad es que se trata de un consuelo efímero, de un resto más de esa dignidad herida que intenta mantenerse a toda costa, porque el dolor no hay quién lo aparte del cuerpo cuando ha hecho su presa definitiva. El alcohol suele ser, en la mayoría de los casos, el sucedáneo más común, y esa alegría ficticia que proporciona durante unos segundos (además de engañar al que está ausente del problema, haciendo posible ese espejismo del hombre meridional en continua juerga y olvidado de responsabilidades), esa alegría repetimos, es una forma más cruelmente refinada de acabamiento dolorido. En este caso, como en muchos otros de nuestra sensibilidad andaluza, la procesión va por dentro:

*Pensaba la muy tontona
pensaba que lloraría
no sabe que en la taberna
venden cañas de alegría.*

No debe de extrañarnos, pues, a esta altura de la exposición que, poco a poco, la violencia invade, de manera imperceptible, el cante flamenco. Primero serán letras de un fuerte contenido misógino, de no disimulado resentimiento hacia el sexo femenino, al que se le cargan todos los posibles defectos de este mundo: hipocresía, engaño, maldad, pero con unos tonos donde aún es posible percibir cierto distanciamiento irónico y no odio reconcentrado:

*La primera la hizo Dios
y esa engañó al padre Adán
cuando a esa Dios la hizo
¿cómo serán las demás?*

para pasar más tarde, y en gradual aumento de intensidad, a expresiones en las que ya no es extraño que aparezca ese rencor que se intuía, y que ahora estallará, liberado del inconsciente que lo aprisionaba, en todo tipo de manifestaciones y expresiones de violencia, que van desde el maldecir la hora del encuentro, maldición muy propia de la expresión oral popular, sobre todo en el pueblo gitano:

*Maldigo la hora
maldigo el reloj
como maldigo hasta las manillas
que la señaló.*

hasta el insulto despectivo, como el que supone mandar a una mujer a la Alameda (sin duda la sevillana de Hércules, tradicional enclave de prostitución de la capital bética) afirmando que esa es el sitio que le corresponde moralmente:

*Anda vete a la Alamea
que de noche pasa tó
hasta la falsa monea.*

sin olvidar la imprecación sin tapujos, el insulto a voz en grito, ya sin antiguos pudores, para pregonar la maldad y la falta de calidad humana de la antigua compañera:

*Tú no eres gachí de bien
eres moneíta falsa
¡mala puñalá te den!*

Podemos ir recogiendo velas en nuestra andadura flamenca en esta primera aproximación a la actitud amorosa de la pareja. Donde hubo amor hay ahora indiferencia, desprecio u odio. Hemos pasado del amor que daba la vida al amor que la quita, reunido en una las dos caras trágicas de la monea fatal.

Eros y Tanatos están indisolublemente unidos en la verdadera esencia de los sentimientos primitivos. Porque es a la murrte adonde nos conducirá

ese sentimiento de frustración, la mayoría de los casos a causa de los celos:

*Si yo abiyelara el mando
que un Dibé le dio a la muerte
yo quitara de este mundo
al que me estorba el quererte.*



En otras ocasiones no se trata de la muerte por venganza ni acaloramiento. Una vida que, decíamos al principio, se ha llenado de color al surgir el amor, ha de acabar forzosamente cuando la oscuridad del desamor llega a sumir en la desesperación a cualquiera de los amantes. Es un proceso simple, elemental, pero inevitable, con una certidumbre de claro talante fatalista:

*¿Qué quieres que yo le haga?
una pena sin alivio
sólo la muerte la acaba.*

Y es que, en última instancia, el problema es, y ha sido siempre en materia amorosa (y el flamenco confirma la regla) el apostar demasiado fuerte en la empresa y empeñarse en una baza definitiva, en un juego dulce y trágico a la vez, o a lo peor ¿quién sabe?, ni siquiera se trata de un juego, como afirma sentenciosa la copla desgarrada:

*Yo creía que el amor
era cosita de juguete
y ahora veo que se pasan
las fatigas de la muerte.*

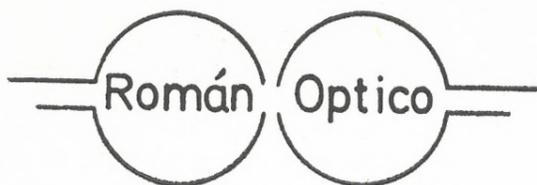
Mármoles

MARGARA

ELABORACION DE MARMOLES Y GRANITOS
NACIONALES Y DE IMPORTACION

Camino de la Oya, s/n.
Teléfono 56 73 00

TORREDEL CAMPO
(JAEN)



DIPLOMADO

Francisco Román Mora

MAXIMA GARANTIA
PARA SUS OJOS

Microlentillas Corneales - Prismáticos
Aparatos para sordos y
Optica en general

Correa Weglison, 3 - Teléfono 23 17 05
JAEN

Hilario

CONFECIONES
INFANTILES

RASTRO, 6 - TELEFONO 22 02 83

JAEN

LOS CAFES CANTANTES EN UNA NOTICIA DE 1900

Buscando datos para un trabajo opuesto al tema que nos ocupa, en el número 661, de 20 de Marzo de 1900, del semanario giennense «EL PUEBLO CATOLICO», encontré una noticia sobre los cafés y tabernas del cante, encabezada con el título: CONTRA LOS CAFES CANTANTES, y que literalmente transcribo:

«Se ha publicado una importante Real Orden por el Ministerio de la Gobernación, referente a las tabernas y Cafés Cantantes.

Las disposiciones que en dicha Orden se dan serían muy dignas de aplauso si fueran cumplimentadas con celo y energía, pues todo cuanto se haga con esos centros de corrupción será poco y merecerá el aplauso y el apoyo de la gente sensata. Mucho nos alegraríamos que esta Real Orden no sea agua de cerrajas como tantas otras, y termine con esos malditos Cafés, causa de muchos crímenes y foco de enfermedades vergonzosas; azote mortal de los pueblos corrompidos y origen poderosísimo de tantas calamidades como nos agobian y entristecen».

Como vemos, el reaccionario «Pueblo Católico», del cordel de «El Siglo Futuro», no se anda por las ramas para arremeter contra estos establecimientos a los que considera, más o menos, como mancebías, casas de lenocinio o Patios de Monipodio, en pueblos y ciudades que nada tienen que envidiar a Sodoma y Gomorra. Lástima que, a pesar de intentarlo, no haya podido encontrar la referida Real Orden, labor que dejo a los investigadores, y así poder conocer con detalle las disposiciones que se daban en la misma.

Una vez más nuestro querido Jaén, desprecia cuanto ignora, y no nos habla, en sus noticias, de cómo eran esos lugares donde el grito desgarrado de la pena encontraba eco. Sin preguntar tan siquiera, sin informarse, se le niega el pan y la sal a esta forma de expresión que ya es común en casi toda Andalucía.

Se formula el anatema, porque en Jaén, durante muchos años se le ha negado el ser a la cultura viva, y cuando el artista se sale de



los cánones establecidos y lucha por encontrar una nueva forma de expresión, abandonando el camino trazado por los ortodoxos, los oídos se obstruyen y los ojos se cierran mientras que los puritanos se van convirtiendo en estatuas de sal de tanto mirar al pasado.

Transcripción y comentario
Miguel Calvo Morillo



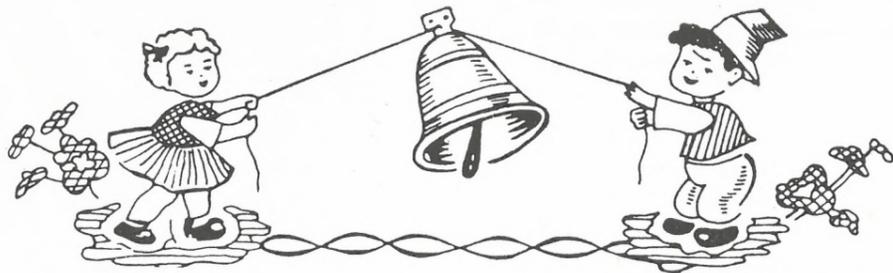
Bordados del Sur

José Cobo Marchal

Capitán Oviedo, 15 - Apartado 76 - Teléfono 22 76 36

J A E N

CAFETERIAS Y PASTELERIAS



La Terraza

Carretera Granada, 10

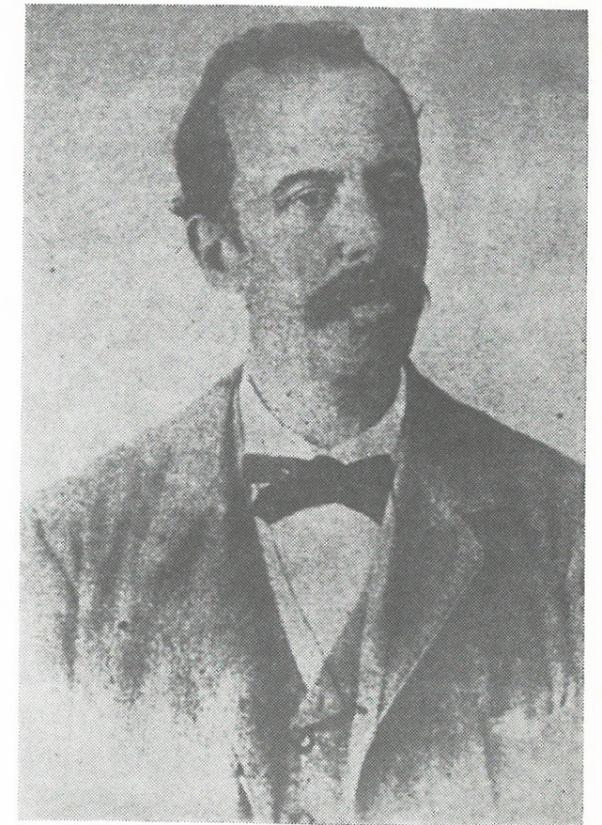
Teléfono 58 04 73

ALCALA LA REAL (Jaén)

Aunque no quepa en el papel

Honor y lecturas para un libro centenario

Por Manuel Urbano



En «Sevilla y abril de 1881», firmaba don Antonio Machado y Alvarez, Demófilo, su «Colección de cantes flamencos», primera pieza investigadora en el tiempo y fundamental aún, a cien años de distancia, para conocer y adentrarse en parcela tan angular de la esencia de Andalucía como es el cante flamenco.

No voy a incidir ahora en la importancia que, como folklorista y pionero de los estudios etnológicos españoles, tiene Machado y Alvarez; tampoco recordaré la incompatibilidad e incomprensión de los hombres y estructuras de su época para con él —hasta los tribunales eclesiásticos giennenses andaron a vueltas con su persona e ideas—, simplemente, deseo que esta sección de «Candil» sea un sincerísimo, aunque modesto, homenaje al padre de los estudios flamencos, sin cuya aportación nuestro recio y limpio arte, de seguro, hubiese llegado a nuestros días de un modo bastante trunco.

Si viva e incuestionable importancia poseen las casi setecientas cincuenta letras de la «Colección», agrupadas por cantes —tal vez la recopilación sistemática más completa de coplas flamencas realizada hasta nuestros días—, tanta o más tiene el prólogo que las antecede, al que, por cierto, en numerosísimas ocasiones se acude para citarle como magisterio, y sin que, lamentablemente, se haya estudiado con el rigor, atención y desapasionamiento que recla-

ma. En conclusión, estamos ante un libro al que, sin duda, en el mejor sentido de la palabra, se le debe clasificar de clásico. Todo el honor para él y que sobre el mismo recaigan lecturas a millares.

Y si de insustituibles, a un siglo de su primera aparición impresa, hemos calificado tanto al prólogo como a la recopilación, no es menor el valor de los cerca de tres centenares de anotaciones —cifra que ya de por sí da cumplida referencia de la amplia y concienzuda labor investigadora de Demófilo— con las que no sólo el autor documenta numerosas coplas sino que aportan cumplidas noticias históricas, folklóricas, lingüísticas, etc., etc.

Mas si de excelente e imprescindible calificamos la «Colección de cantes flamencos», no se opone a esta adjetivación, todo lo contrario, la imperiosa necesidad de una justa y amplia edición crítica serena y desapasionada, estudiosa e investigadora, como el propio libro es. Porque, digámoslo de una vez, el único homenaje que puede rendírsele a un libro es el de su lectura y estudio. Aunque, y de ello soy consciente, esta propuesta de una edición crítica arrancará las iras de más de un autoerigido inquisidor flamenco que utiliza como insulto las palabras «doctoral», «académico» y «universitario».

Restaurante



RINCON DE JUAN



Prolongación Antonio Herrera, s/n.

Teléfono 22 59 74 - JAEN

Comercial

JUSTO

JUSTO MORENO HERNANDEZ

GENEROS DE PUNTO
CONFECCIONES

Plaza de los Jardinillos, 1
Teléfono 22 95 65

JAEN

Academia de Enseñanza

CLAVE

CLASES DIARIAS DE 2.^a ETAPA DE EGB., BUP y COU

Todas las asignaturas en las áreas de
Ciencias, Letras e Idiomas

Grupos reducidos de clases intensivas

Aprenda la «CLAVE» de la Enseñanza
con nosotros

Cuatro Torres, 7 - Tlfs. 222553 - 231449

JAEN

Discografía Flamenca

NO ES EL CAMINO

El New Hondo de El Turronero

Quizás el silencio sería el mejor argumento a la hora de ocuparnos del último disco de «El Turronero». Pero, el que calla otorga, y desde luego, con todos los respetos para quien no comparta nuestra opinión, no estamos dispuestos a otorgar ninguna gratuita complacencia, ni siquiera indiferencia, a este hecho discográfico. Acerquémonos pues, al «New Hondo de El Turronero». Y comenzamos en la portada.

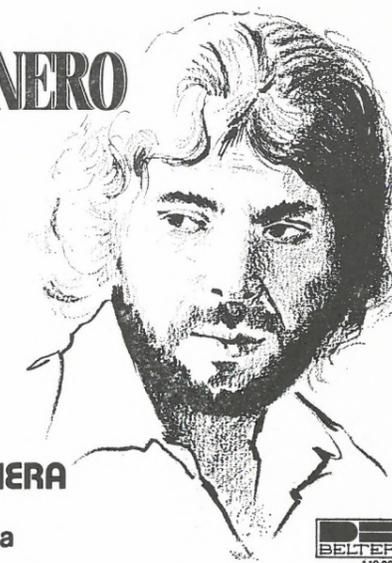
Señores responsables de su realización ¿nuestro idioma no es lo suficientemente rico, expresivo, abundante, como para reseñar y anunciar una nueva experiencia musical? Y conste que nada tenemos en contra de la lengua inglesa. Pero, sinceramente, en este caso no tiene razón de ser, unir dos palabras, New-nuevo y Hondo-jondo, esencia, raíz, cultura del Sur, para, además, ofrecernos un producto señalado como «un auténtico nuevo cauce para el cante flamenco», que queda reducido a un montaje de grabación. Montaje que se deja entrever en todo el L. P. Fijemos nuestra atención, por ejemplo, en la caña. ¿Se puede decir con un acompañamiento

EL TURRONERO



LAS PENAS
La Caña

SI YO VOLVIERA
A NACER
Aires de Huelva



rítmico desprovisto de todo el sentido que ese cante conlleva? Pierde, pensamos, toda su razón de ser como estilo flamenco, rompe su esquema musical, su profundidad, su emoción, su contenido, su comunicación. Turronero, ¿es posible cantar con esos arreglos orquestales, o se graba la voz por un canal, acompañamiento por otro y luego la técnica hace el resto en una buena mezcla de sonidos? Esto no es arte. Es trabajo de laboratorio.

Se dice en la presentación del disco, que «con el New Hondo ha nacido un nuevo camino para el flamenco». No. Esperemos que el camino quede cortado, bruscamente. Este camino, creemos, no llevaría al flamenco a ninguna parte. Lo llevaría a su despersonalización, a su muerte. Y no somos catastrofistas. Nos gusta que el cante se llene de nuevos aires enriquecedores de su razón de ser, pero no estamos de acuerdo con actitudes, hechos que atentan contra su fundamento, su esencialidad. Así de fácil.

DOSCANDIL

TEXYLANA

Tejidos nuevos, para tiempos nuevos

Correa Weglison, 9

JAEN

Quienes fueron los maestros

PAQUIRRI «EL GUANTE»

Cantaor de raza gitana nacido en Cádiz a principios del siglo XIX. Estimado como uno de los más creativos en los cantes por soleares y al que algunos flamencólogos consideran anterior a Enrique Jiménez «El Mellizo». De profesión guantero —que ejerció en la gaditana calle de Juan de Andas— desarrolló toda su actividad artística en su Cádiz natal. Se cree que su muerte fue por envenenamiento motivado por una oscura razón de celos.

El nombre de Paquirri ha quedado en los anales flamencos como figura eminente. Creador de varias soleares, de las que sólo se conservan cuatro, que responden al tipo patético y ligado de la soleá corta, la que, según Ricardo Molina, era con la que solían rematar sus cantes La Serneta y El Mellizo. Por otra parte, hay que señalar su soleá apolá, que ha llegado fielmente hasta nuestros días en la versión grabada de Diego Bermúdez Cala «El Tenazas de Morón».

A Paquirri, además de excelente cantaor, bai-lor de clase y tocaor, hay que reconocerle su fuerte personalidad y, sobre todo, sus grandes facultades creadoras origen de la anotada soleá apolá con la que remataba cañas polos y antiguas malagueñas. Igualmente, es considerado como el padre de las alegrías de Córdoba, como señala Fernando Quiñones: «sus cantes natales dícese instauró aquel gaditano en la ciudad califal con un dulce y burlón compás, imitador del pausado acento cordobés».

Posiblemente, el estilo más conocido —aparte de la soleá apolá— sea la soleá que los gaditanos aún cantan recordando al maestro:

*Metió en cañaverales
los pájaros son clarines
al divino sol que sale*

Aparte de la grabación de la soleá apolá de Paquirri, ya reseñada, que hiciera El Tenazas, el estilo de este gaditano ha quedado bien patente en una grabación más reciente del malogrado Pepe el de la Matrona.

TIO JOSE «EL GRANAINO»

Cantaor al que se le han adjudicado varias localidades para ubicar su cuna. Unos, creen que fue Cádiz; otros, Sanlúcar; también, aunque para los menos, Granada, tomando como gentilicio su sobrenombre artístico. La creencia comúnmente aceptada es la que atribuye el origen del apodo al oficio que, de vendedor de granadas, desarrollaba Tío José por las calles de su ciudad natal, Cádiz. También se ha considerado que el sobre-

nombre provenga de su larga estancia, desde pequeño, en Granada hasta su regreso a Cádiz, donde falleciera. Por último, Blas Vega alude a él como banderillero de Cúchares, tras dejar el oficio de vendedor ambulante.

Tampoco la fecha de su nacimiento se conoce con certeza, especulándose entre varias de finales del XVIII y otras de comienzos del XIX. Por otra parte, se cree que fue de raza gitana y tío de Romero «El Tito» —posible creador del cante por romeras—. Lo que sí es cierto, es que está considerado como el creador de los cantes por caracoles y un estilo muy personal de la caña, de la que nos queda el testimonio grabado de Pepe el de la Matrona en «Tesoros del flamenco antiguo».

Quiero cerrar esta sucinta biografía de este cantaor enciclopédico de estilo netamente gaditano, maestro de muchos y dueño de una gran vocación, con una cita de Fernando Quiñones: «todas las noticias que de él tenemos, y su época misma, coinciden en definir a Tío José el Granaino como a un verdadero clásico del cante».

MARIA BORRICO

Famosísima cantaora nacida, probablemente, en San Fernando (Cádiz), en la primera mitad del siglo XIX; y a la que también le atribuyen cuna jerezana por los giros de su cante siguiiriero.

Según la tradición oral renovó los cantes de El Fillo, y su especialidad debió ser el cante por siguiiriyas, de la que una sigue siendo popularísima entre los buenos aficionados:

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

Esta siguiiriya, probablemente, se cantaba para rematar todo un recital de ellas; igualmente, con la misma se rematan algunos cantes, tales como los de livianas o serranas. Por cierto, se cree que la costumbre de realizar estos remates fue iniciada por Silverio Franconetti.

María Borrigo está considerada como la creadora de una siguiiriya esforzada y valiente, a veces, comparada en sus cualidades con la de El Ciego de la Peña; caracterizada, al decir de Ricardo Molina, por su «exaltación y apasionamiento», a la que «unta de pasión», a juicio de Félix Grande. Finalmente, y a mi juicio, la siguiiriya de María Borrigo tiene una personalidad inigualable, pudiendo considerarse su estilo como eslabón entre el viejo y moderno, en el que revela aires de cambio.

Selecciona: RAFAEL VALERA

CERVEZAS

El Alcázar

Alcázar Premium

especial

y

extra

Alcázar 50

las que todos prefieren

VOCES DE HOY



MARIA FERNANDEZ «LA PERRATA»

