



Música oral del Sur

Revista Internacional

Nº 8. Año 2009 bianual

Los espacios de la música

CONSEJERÍA DE CULTURA

Centro de Documentación Musical de Andalucía

Música Oral del Sur es una revista internacional dedicada a la música de transmisión oral, desde el ámbito de la antropología cultural aplicada a la música y tendiendo puentes desde la música de tradición oral a otras manifestaciones artísticas y contemporáneas. Dirigida a musicólogos, investigadores sociales y culturales y en general al público con interés en estos temas.

Presidente y Fundador

REYNALDO FERNÁNDEZ MANZANO
(Director del Centro de Documentación Musical de Andalucía)

Director Científico

MANUEL LORENTE RIVAS
(Observatorio de Prospectiva Cultural. Univ. Granada - HUM 584)

Presidente del Consejo de Redacción

JOSÉ ANTONIO GONZÁLEZ ALCANTUD
(Universidad de Granada)

Consejo de Redacción

Ángel Medina (Universidad de Oviedo)
Josep Martí (Consell Superior d'Investigacions Científiques - Barcelona)
Manuel Martín Martín (Cátedra de flamencología de Cádiz)
Francisco Vargas (C. Educación y Ciencia de Andalucía - Málaga)
Alberto González Troyano (Universidad de Sevilla)
Juan Carlos Marset (Universidad de Sevilla)
Elsa Guggino (Universidad de Palermo - Italia)
Sergio Bonanzinga (Universidad de Palermo - Italia)
Marina Alonso (Fonoteca del Museo Nacional de Antropología, INAH - México DF)
Frédéric Saumade (Universidad de Provence Aix-Marseille - Francia)
Samira Kadiri (Directora de la Casa de la Cultura de Tetuán - Marruecos)

Consejo Asesor

Carmelo Lisón Tolosana (Real Academia de Ciencias Morales y Políticas - Madrid)
Mohamed Metalsi (Instituto del Mundo Árabe - París)
Bibiana Aído (Ministra de Igualdad - Madrid)
Olga de la Pascua (Directora del Centro Andaluz de Flamenco)
Enrique Moratalla (Director del Centro Cultural para la Memoria de Andalucía)
Juan Manuel Suárez Japón (Rector de la Universidad Internacional de Andalucía)
Manuel Ríos Ruiz (Cátedra de flamencología de Jerez de la Frontera)
Tomás Marco (Academia de Bellas Artes de San Fernando - Madrid)

Secretaría del Consejo de Redacción

MARTA CURESES (Universidad de Oviedo)

Secretaría Técnica

MARÍA JOSÉ FERNÁNDEZ GONZÁLEZ - IGNACIO JOSÉ LIZARÁN RUS

Edición

CARLOS ARBELOS

Diseño

JUAN VIDA

Fotocomposición e impresión LA GRÁFICA, S.C.AND. GRANADA

Depósito Legal: GR-487/95 • **I.S.S.N.:** 1138-8579

Edita © JUNTA DE ANDALUCÍA. Consejería de Cultura.
Centro de Documentación Musical de Andalucía

Sevilla, una encrucijada de caminos.

Manuel Martín Martín

Periodista y flamencólogo.

Resumen

El mundo del flamenco, tan acostumbrado a contemplar la historia del género como una sucesión de nombres distinguidos que, por su significación expresiva o por su carácter de maestría incontestable, simbolizan una época, olvida con frecuencia el universo en que esa constelación de estrellas irradia su luminosidad más intensa, esto es, relega a un rol de menor importancia el ámbito en que se desarrollaron unos talentos especiales que, a la postre, describirían situaciones y formas que el tiempo estimaría de verdadera trascendencia.

Sin ánimo de caer en un determinismo localista demasiado forzoso, justo es decir que uno de los más grandes milagros de la música flamenca, se llama Sevilla, su barrio de Triana y muchos pueblos de la provincia. Una unidad demográfica que ofrece en grado sumo el origen de la complacencia en los goces de los sentidos.

Palabras clave: Sevilla, Triana, pueblos de Sevilla, artistas, estilos.

Seville: the Crossroad

Abstract

The world of flamenco music tends to see its history as a succession of distinguished names who, due to their expressive power and mastery, symbolise an era. Often it forgets the space in which these stars project their light, ignoring the physical and cultural environment where these special talents develop. In the end, these artists create situations and forms that only time have made really important.

Without falling into an obvious local determinism, we can fairly say that one of the great miracles of flamenco music is Seville, its neighbourhood of Triana and many towns in the province; a demography that produces pleasure for our senses.

Keywords: Seville, Triana, Sevillian towns, artists, styles.

El mundo del flamenco, tan acostumbrado a contemplar la historia del género como una sucesión de nombres distinguidos que, por su significación expresiva o por su carácter de maestría incontestable, simbolizan una época, olvida con frecuencia el universo en que esa constelación de estrellas irradia su luminosidad más intensa, esto es, relega a un rol de menor importancia el ámbito en que se desarrollaron unos talentos especiales que, a la postre, describirían situaciones y formas que el tiempo estimaría de verdadera trascendencia.

Sin ánimo de caer en un determinismo localista demasiado forzoso, justo es decir que uno de los más grandes milagros de la música flamenca, al que de manera permanente habría que recibirse con la rodilla hincada en tierra, se llama Sevilla, una unidad demográfica que, más allá de ser junto a Cádiz la embajadora de la gracia, ofrece en grado sumo el origen de la complacencia en los goces de los sentidos.

Sevilla es, pues, un nombre al que hay que acudir siempre que queramos conocer la génesis del arte flamenco, ya que, por mor de su asombrosa capacidad de asimilar cuantas esencias pisaron su suelo, no le duele reconocer haberse mirado durante siglos en el espejo de otras culturas, lo que le permitirá tanto despertar el silencio del hermetismo flamenco cuanto florecer en una multitud de propuestas distintas, de carácter altamente individualista y difíciles de reducir a unas normas directrices únicas, al ámbito común de una “escuela”, en suma.

Y un primer dato determinante de su elevada significación histórica, lo revela el hecho de que no hay un sólo gran maestro de lo *jondo* que no tenga a Sevilla en la cima del recuento de sus celebridades. Igualmente es llamativo reseñar que de un total de casi cuatro mil artistas censados en Andalucía a lo largo de los dos siglos de vida flamenca que nos contemplan, el 61 por ciento de ellos vieron sus propuestas reconocidas después de pasar por el crisol de Sevilla, en tanto que el 32 por ciento son sevillanos.

Pero más allá de la frialdad de los números, se imponen con fuerza las referencias bibliográficas fácilmente contrastables y la hemeroteca de la segunda mitad del siglo XIX. Así, del último tercio del siglo XVIII hasta mediados del XIX, el ambiente musical hispalense mostró sus preferencias por las zarzuelas y otras piezas musicales, en tanto el flamenco quedaba reducido a un grupo de elegidos –los gaditanos “El Planeta”¹ y “El Fillo”², y los sevillanos Blas Barea, “Frasco el Colorao”, Antonio “Cagancho”, “El Mojoso”, Francisco “La Perla”, Curro Puya, “Manoliyo El Maestro”, “La Andonda” o “Sartorio”–, artistas que, en la Triana embozada en su silencio, permitieron culminar el ciclo de gestación del cante por seguriyas, amén del romance, las primitivas soleares, las cabales y las tonás.

Poco antes de alcanzar el ecuador del siglo XIX aparecen en Sevilla las escuelas de baile, destacando por su nombradía la que don Manuel Barrera regentaba en la calle Pasión.³ Estos establecimientos tenían sus sesiones por las tardes y dedicaron sus enseñanzas a los llamados Bailes del País, una serie de bailes populares que, una vez profesionalizados, darían origen a la ‘Escuela Bolera’,⁴ también llamada ‘Baile de Palillos’ y cuya precursora fue la sevillana Amparo Álvarez, conocida por “La Campanera”.

1. Llamado Tío Antonio Fernández (finales siglo XVIII-Sevilla, XIX), y residenciado en Triana desde el decenio de los veinte del siglo XIX. En 1838 aparece en Sevilla como cantaor de tangos, serrana y el romance del conde Sol, éste con un preludio de vihuela y dos bandolines, y más tarde fue contratado en 1853, junto a María Borrico, para actuar en Madrid, por lo que nos situamos ante uno de los precursores del profesionalismo flamenco. Calificado como “rey de los dos polos”, de él se conserva una seguriya cabal de Los Puertos (*A la luna le pío*), grabación que debemos a Pepe Torre (1960) y que cobra, igualmente, interés el hecho de influir este cante en la seguriya trianera de Frasco el Colorao, como bien se refleja en la versión de Tomás Pavón (*Y Dios mandó el remedio*).
2. El Fillo (Puerto Real, 1780-Sevilla, 1862), figura a quien confririeron el título de “rey de todos los cantadores”, hizo historia en la caña, tonás y romances, y dejó sus dotes creadoras en tres seguriyas de Los Puertos (*Matastes a mi hermano, Mi hermana la Alejandra e Y salí por la puerta*), y otras tantas soleares de Triana (*En la cortina de los Reyes, Me hubiera muerto de jambre y No niego que te he querido*), estela que siguieron sus discípulos Tomás el Nitri y Silverio, así como sus hermanos, los seguriyeros Curro Pabla (1830-1870) y Juan Encueros (siglo XIX), víctima éste de una puñalada que le propinó otro cantaor.
3. Hoy bocacalle de la calle Sierpes, próxima a La Campana.
4. Aparece a mediados del siglo XVIII y se articula sobre la transformación de algunos bailes populares de cara a la profesionalización de los mismos en las Academias de baile y en los intermedios de las comedias, sainetes y óperas, consiguiendo su mayor auge a finales del mismo siglo. Es un baile, por tanto, español y de raíz popular que comenzó a gestarse en el siglo XVII, que se clarificó en objetivos en el XVIII y que

Entre tanto, la noche sevillana era el testigo del flamenco merced a intérpretes que se reunían en unos locales que, por iluminarse con candiles de aceite y mecha, originaron los llamados *'Bailes de Candil'*, esto es, el vito, el jaleo de Jerez y Cádiz, las seguidillas gitanas, malagueñas, panaderos, rondeña, zapateado y los tangos de los negros, estilos que poco después se unirían a los *'Bailes de Palillos'* en los salones de baile.

Este intercambio de estilos y el hecho demostrable de que desde la famosa pragmática de Carlos III,⁵ es Sevilla la población andaluza que mayor número de gitanos incluye en su censo, permitirá que lo flamenco, como género nuevo, vaya identificándose con los cantes y bailes gitanos, momento que coincide con el alza artística del insigne Silverio Franconetti⁶ (Sevilla, 1831-1889), cantaor de considerables proporciones y de una visión de futuro insólita, ya que vio cómo a medida que transcurría el tiempo, las circunstancias favorecían la tentativa de exhibir comercialmente el flamenco a través de los ya existentes Salones, realizándose plenamente gracias a los llamados Cafés Cantantes.⁷

Para ello, contribuyó sin duda alguna la magnífica aportación que ulteriores artistas sevillanos encontraron bajo el cielo de sus distinciones,⁸ por más que por encima de todos, destaquemos

finalmente tuvo su cristalización en el siglo XIX, ya que culmina el ciclo entre 1835 y 1877, fecha ésta en que nace la saga de los Pericet, familia que sigue conservando la pureza de la danza clásica española a través de tres generaciones de bailarines, coreógrafos y maestros de baile.

5. Fechada el 19 de noviembre de 1783.

6. Con Silverio, que mereció el título de "rey de los cantadores", el flamenco se profesionaliza plenamente, da una vuelta más de tuerca al ciclo de gestación de palos como las serranas, seguiriya, liviana, caña, polo, soleá apolá, jabeira y rondeña, e instala en la afición algunos cantes nuevos como las primitivas malagueñas y las cantañas y sus derivados.

A partir del descomunal estudio de Luis y Ramón Soler, todos los analistas convienen en atribuirle tres variantes por soleá y todas de filiación trianera. A saber. Primero, la que llamaríamos SILVERIO 1, que es una soleá apolá que se usa en el cierre de polos y cañas, y que, sin bien fue Imperio Argentina la primera que la impresionó en 1933 (*Como cangilón de noria* y *Yo me subí a un pino alto*), contamos como modelos la grabada por Rafael Romero en 1968 (*Como caballo sin freno*), la de Pericón de Cádiz en 1971 (*En la Habana hice una muerte*), o la de Oliver de Triana en 1977 (*En Cai hice una muerte*). El segundo estilo, SILVERIO 2, es igualmente una soleá apolá –otros la llaman soleá petenera–, y su primer modelo sería el de Pepe de la Matrona, con las grabaciones de 1947 (*En la Habana hice una muerte* y *Ni Veracruz es cruz*) y 1954 (*Se hundió la Babilonia*). Y por lo que hace al tercero, el SILVERIO 3, es también una soleá apolá y debemos su testimonio a El Tenazas de Morón, que lo grabó en 1922 (*Como el Correo de Vélez*).

Por seguiriyas le asignamos tres estilos, uno de Cádiz, el SILVERIO 1, cante que dio a conocer el año 1969 Pepe de la Matrona (*A la Virgen de Regla*), y con matices trianeros en los primeros tercios, y las dos restantes focalizadas en Triana, una es la que llamaríamos SILVERIO 2, que encontró en Manolo Caracol a su máximo difusor desde que la grabara en 1958 (*Y por Puerta de Tierra*), y la otra, SILVERIO 3, es la cabal que conocimos en 1922 gracias a El Tenazas de Morón (*Yo he andaito la Francia*), cante que daría lugar a la cabal de El Pena Padre (*El querer que yo te tengo*) y que hoy se ejecuta desde la versión de Antonio Mairena (*Ábrase la tierra*) y Sernita de Jerez (*Moritos a caballo*).

7. "Los cafés cantantes de Sevilla marcaron la pauta por la que se movieron los demás cafés". (*Los cafés cantantes de Sevilla*. José Blas Vega. Edit. Cinterco. 1987)

8. Destaquemos la inspiración de bailaores sevillanos como el Zarcillero, Miracielos, Pepa la Grande o Antonio Requena, quienes unidos a la narrativa guitarrística de hombres como el Maestro Pérez, Baldomero Ojeda, Calderón, Cocoroco, Niño del Carmen, El Gorito o Juan Valencia, alentaron el discurso cantaor de Tío Martín, Santamaría, Perendengue, los Aparejeros, el Cuervo, el Cojo Pinea, Enrique Prado, Fernando el Cachinero, los Pelaos, el Quiqui, Lorente, Ribalta, Vergara y el Peinero, amén de mujeres de la talla de María de las Nieves, Ana la Manca, la Rubia Guapa, la Bilbá, la Cuende y su rival la Gómez, y la Virilo.

los rasgos predominantes del señor Manuel “Cagancho” (1846-siglo XX)⁹ y de Ramón “El Ollero” (1835-1903),¹⁰ cantaores que dieron al cante de Triana una actitud más vigorosa y personal.

Con estos precedentes, los Cafés Cantantes, que abarcaron en Sevilla desde 1866 hasta bien entrado el siglo XX, pero que históricamente se sustentan hasta finales del siglo XIX, inauguraron en la historia del flamenco una época muy significativa para su desarrollo evolutivo, ya que el cante, el toque y el baile se profesionalizan y surge la figura del cantaor enciclopédico.

Mismamente, toda una larga treintena de estos cafés conciertos sevillanos permitieron la publicación en 1881 de la “Colección de Cantes Flamenco”, de Demófilo (Santiago de Compostela, 1846-Sevilla, 1893), y la del “Primer Cancionero Flamenco”, del ecijano Manuel Balmaseda (siglo XIX-Málaga, 1883), así como de la primera revista especializada de la historia (“El Cante”), cuyo primer número se publicó en diciembre de 1886.

Este interés coincidió con una eficaz labor de los artistas que protagonizaron la segunda mitad del siglo XIX, ya que reelaboraron los estilos imperantes hasta la fecha e instalaron en la afición algunos cantes nuevos, como las primitivas malagueñas o las cantiñas y su derivados, estilos estos últimos que hicieron el mismo furor que las actuales bulerías.

A este período sucedería la *‘Época de Oro’* (1890-1920), tiempo en que se hace cada vez más viva la presencia de artistas foráneos, como los dos grandes artífices de esta época, don Antonio Chacón (Jerez de la Frontera, 1869-Madrid, 1929) y Manuel Torre (Jerez de la Frontera, 1878-Sevilla, 1933), pues si bien el primero incorporó todo el bagaje musical recogido en las postrimerías del pasado siglo en Granada, Málaga, Almería y La Unión, sin olvidar el grupo de las ya citadas cantiñas, el segundo tuvo una aportación vital a través de los campanilleros, soleares, farruca, tientos, saetas, seguiriyas y taranto.

La presencia de ambos en el panorama flamenco coincide con el *boom* dancístico, donde Sevilla se erige definitivamente en la más importante capital del baile. Nombres sevillanos como los de Antonio “El de Bilbao”, Aurora “La Cujíñí”, Antoñito “El Pintor”, Félix “El Loco”,¹¹

9. Grabó en cilindro fonográfico a finales del siglo XIX seguiriyas del Viejo de la Isla (*Por tu causa me veo*) y la cabal portuense de Manuel Molina (*Qué remedio habrá*), y forjó dos estilos trianeros de creación propia, tal que *Dale la limosna a un pobre* y el célebre sermón que Naranjito de Triana grabó en 1968 como *Introito* de la Misa Flamenca, a más de que hay quien le atribuye el cante de Frasco el Colorao que llevó a su más alta cumbre Tomás Pavón (*Y Dios mandó el remedio*). Por soleá dejó tres estilos propios en Triana: *Tienes licencia mía*, *Anda vete y confiesa* –hoy se le adjudica a Pinea–, y *Le estoy dando regua al tiempo*, conocida también como de Noriega.

10. Conocido como Ramón el de Triana, a él debemos tres cantes por soleá de cuño trianero, *Los cuatro puntalitos* y *Esta serrana merece*, estilo éste que se atribuye a Machango y que lo difundió el Niño de las Cabezas, dos cantes que derivaron en formas como las del Sordillo (*Cuanto te veo ventí*) o la de Antonio Ballesteros (*Tuvo mi cuerpo más perdías*), quedando su legado en la garganta de un Antonio Revuelta que también recreó sobre una variante de su maestro (*Me daba alegría el verte*).

11. La singular figura del bailar Félix el Loco (Sevilla, 1896-Epson, 1941), ha sido del interés de bailaores como Israel Galván en ‘Mira’ (1998), y del Ballet Nacional de España (2005). Se llamó Félix Fernández García y fue un extraordinario bailar al que Serge Diaghilev, director de los Ballets Rusos, conoció el año 1916 en el sevillano Café Novedades. Quedó maravillado de su destreza y lo contrató como maestro de español para el primer bailarín Leonide Massine, que preparaba junto a la compañía ‘El sombrero de tres picos’, de Falla. Mas cuando Félix conoció que no interpretaría el papel de El Molinero, abandonó el ballet el 22 de julio de 1919, el día del estreno en el Teatro Alambra de Londres. El sevillano perdió el juicio y, abandonado a su suerte, dicen que la policía lo encontró bailando la farruca en la iglesia de Saint Martín in the Fields, por lo que su

“Frasquillo”, “La Quica”, el maestro Otero, Pastora Imperio, “Mojigongo”, Dolores y Josefita “La Pitraca”, Salud Rodríguez o el gran maestro “Faico” fueron indispensables en una sociedad ya culta y sensible con la riqueza de este patrimonio cultural.

Paralelamente a ellos surge el vuelo creador de guitarristas como Niño Pérez, Juan Manuel Rodríguez, “El Ciego”, y su hijo Joaquín, o Víctor Rojas, hombres que se dejaron emocionar con los cantes de Antonio “El Mochuelo”, “La Torito”, “El Diana”, “El Pancho”, “El Quino” o Fernando “El de Triana” (1867-1940).¹²

Es hacia 1918 cuando se inicia la decadencia de ‘*Los Cafés Cantantes*’, hasta su casi total desaparición durante el primer tercio de este siglo. A partir de 1920 otros derroteros deparaban, pues, al arte flamenco. Importantes promotores organizaron en teatros y plazas de toros giras por toda España a las que denominaron, seis años después, ‘*Ópera Flamenca*’, en base tanto a una disposición tributaria por la que los espectáculos públicos liquidaban el 10 por ciento, mientras que la ópera tan sólo abonaba el 3 por ciento, cuanto al predominio que la ópera italiana tenía por entonces.

Es éste un tiempo propicio para el fandanguillo, la introducción del recitado, el cuplé y los llamados cantes de ida y vuelta, pero también para los colmáos y la presencia cantaora de Joaquín “Cagancho”, “Noriega”, Enrique “El Almendro”, Pepe “El de La Matrona”,¹³ “Niño de las Marianas”, “Garfias”, “La Josefa”, Escacena,¹⁴ Centeno,¹⁵ Rosalía de Triana y Rafael Pareja, amén de la fecunda estela que en el baile dejaban “Frasquillo”, “Faico”, el maestro “Realito”, “La Posaera” y Carmelita Pérez.

Pero la naturaleza de la huella más imborrable llegó con la sustancialidad de Tomás Pavón (1893-1952)¹⁶ y con el triunfo y mando de cuatro sevillanos históricos: la guitarra de Niño

personalidad desquiciada le valió el apodo de Félix el Loco, personaje enigmático que acabó su existencia en el manicomio de la localidad de Epsom, en Gran Bretaña.

12. A él se le atribuyen cuatro malagueñas atarantá, como son *Grandes tormentos me daba*, grabada por El Cojo de Málaga; y otras tres que fueron llevadas al disco como taranta, tal que *Eres hermosa*, una taranta de Almería que, con letra atribuida al Rojo el Alpargatero, impresionó El Cojo de Málaga; *Pongo delante de Dios*, otra taranta que divulgó El Pena Padre y que algunos atribuyen inexplicablemente a El Canario, y *Para, para carretero*, otra taranta que puede aprenderse de La Niña de los Peines.
13. José Núñez Meléndez (1887-1980), fue el primero en registrar la liviana en 1954, cante que cuatro años después llevó a su más alta cumbre Antonio Mairena. También rescató una seguriya gaditana de Silverio (*A la Virgen de Regla*), y dos portuenses, una de El Mellizo (*Como la tortolita*) y otra anónima (*Camino Casariche*); unas bulerías de Jerez basadas en las cantañas de Vejer (*Dicen que van a temblar*), y por soleá una gaditana de Antonio Revuelta (*Apenas amanece el Sol*), la trianera conocida como de Silverio o soleá petenera (*En la Habana hice una muerte*) y dos de creación propia (*Ramito de azahar* y *Pa que tanto llover*), aparte de popularizar la apolá de Lorente (*El día del terremoto*).
14. Manuel Escacena (1885-1928), uno de los cantaores más populares de su tiempo y de los más significativos y fecundos del primer cuarto del siglo XX, sobre todo en estilos mineros, levantinos, de ida y vuelta, saetas, fandangos y tientos, sobre todo.
15. Manuel Centeno (Sevilla, 1885-Cartagena, 1961). Con él alcanzó la saeta sevillana su máxima popularidad, cantándola en los balcones del Club Belmonte el año 1919, por más que diez años antes ya la recreara Manuel Torre (*De sus barbas santas le jalaban*).
16. Tomás dejó impresionadas seis placas de pizarra con el sello Regal en el período 1926-1928, y acompañado por el Niño Ricardo, una de saetas en la marca Odeón el año 1929 y tres en la Voz de su Amo, el año 1950, con el acompañamiento de Melchor de Marchena. Los doce cantes que registró en Regal contemplan una notable recreación de dos fandangos de Huelva, concretamente de Rengel, el primero al aire del Carbonerillo y Manuel Torre, y el segundo o remate con el atisbo de mutuos influjos con Pepe Pinto (*Amapolas de un trigal* y *Como yo quise a mi mare; De la playa a las arenas* y *A mi mare por su alma*). Patentizan un magisterio

Ricardo (1904-1972),¹⁷ eje primero sobre el que se articuló la ulterior escuela de Paco de Lucía, así como las voces fundamentales de Pepe Marchena (Marchena, 1904-Sevilla, 1976),¹⁸ Manuel Vallejo (II Llave de Oro del Cante)¹⁹ y Pastora María Pavón Cruz, la

sin igual en dos bulerías al golpe con ecos de Antonio la Peña, La Moreno y El Gloria (*Yo me metía por los rincones* y *Qué grande locura era el negarlo; Ven acá mujer malina, Yo quisiera ser como el aire y Yo por tu causa me veo*), y hace más creíble dos fandangos por granadina de clara raíz chaconiana (*Con la Virgen del Pilar y A mi mare por su alma*, de José Cepero) y la media granadina de Vallejo (*Que le llaman la Alcazaba*).

También en Regal se basó Tomás en Manuel Torre para hacer de *A clavito y canela* la mayor creación del estilo que Manuel Molina recrea a partir de Frasco el Colorá. Grabó un año antes que Torre la següiriya de su tío paterno Joaquín Lacherna (*Apregonado me tienes*), y respetó escrupulosamente al propio Manuel Torre en *Te se logró el gusto*.

Por soleá fue junto a Marchena (1925) y Pastora (1928), de los primeros en grabar la “grande” de Joaquín el de la Paula (*El pasito que yo doy*), amén de ofrecernos la de cambio del alcalareño con las letras *Me voy por la otra acero y Te tienes que quedá*. Igualmente recreó a partir de su hermana Pastora la soleá de inicio del Mellizo (*Anda y cuéntale esas quejas*), y desarrolló al máximo *Las que mandó Undebé*, la soleá de cambio del gaditano.

Por lo que hace al sello Odeón, en 1929 Tomás registró en este sello *En el patio de Caifás y Detente Judas en la venta*, dos colosales saetas por següiriyas de Triana con leves dejos de Los Puertos en el remate, y cerrada la segunda con el impresionante cambio de lo toná del Cristo (*Eres padre de almas*).

En la Voz de su Amo, en cambio, apareció Tomás en 1950 acompañado del maestro Melchor de Marchena, dejando de nuevo su personal sello en el cierre de unas bulerías por soleá de María la Moreno y El Gloria (*Cuando tú me echas de menos, Te tiene o ti que faltá, En el estribo esté, El sitio donde te hablé y Serán unos tormentos tan nobles*), lega por primera vez un martinete de los Pelaos de Triana (*Ven acá tú, mujer del mundo*) y la toná chica de Triana (*Hasta el olivarito del valle*), y rescata de su suegro, Antonio el Baboso, la debbla (*En el barrio de Triana*), hasta fijarla de modelo histórico. En el mismo sello encontramos la següiriya de Cagancho (*Reniego yo*), a la que aporta una musicalidad que la distancia de Manuel Vallejo (1932) y Manolo Caracol (1953), así como la redefinición de la següiriya trianera de Frasco el Colorá (*Y Dios mandó el remedio*).

También en la Voz de su Amo descubrimos un cante por soleá de Alcalá de estilo propio (*Válgame Dios no le temes*), e insufló de apabullante personalidad dos soleares de cambio de Joaquín (*No encuentro otro remedio y El querer quita el sentío*), al tiempo que las remató con una bulería corta o “juguetillo” de Juanillero de Marchena. Mismamente, y apoyado en su hermana, dotó de mayor desarrollo a la soleá de inicio del Mellizo (*A mi mare de mi alma*) y dejó su genialidad en la gaditana soleá de cierre (*Le pío yo a Dios*), aunque la mayor sorpresa la reveló en los cantos de Utrera, estilos de la Serneta en los que superó a su propia hermana y que remató con un cante de Frijones (*Acuérdate cuando entonces*), donde volvió a crear escuela. Estas soleares son *Tengo el gusto tan colmádo*, y la incomparable lección de gitanería que dejó en *Yo nunca a mi ley falté*, cante de transición de la trianera Cava no gitana que unos analistas atribuyen a la Serneta y otros a Ramón el Ollero.

17. Manuel Serrapí Sánchez (Sevilla, 1904-1972), adoptó el apodo artístico de su padre, Ricardo Serrapí, de quien aprendió las primeras notas, y se hizo profesional en los cafés cantantes de su ciudad natal, para luego convertirse en acompañante de La Niña de los Peines, y su hermano, Tomás Pavón, con los que grabó en los años veinte.

A partir de entonces, hizo lo propio con las figuras su tiempo, como Vallejo, Marchena, Valderrama, Mairena y Caracol, erigiéndose en maestro supremo de un instrumento con el que evolucionó la técnica, la armonía y el ritmo, creando un amplio repertorio de falsetas con niveles de composición superiores a los que existían, viéndose enriquecido el toque flamenco y más ajustada y favorecida la forma de acompañamiento al cante, rasgos que se constatan junto a Chocolate, Manuel Mairena, Lebrijano, Enrique Morente o Fernanda y Bernarda de Utrera.

18. En su trayectoria discográfica hay que señalar la etapa que alcanza de 1924 hasta la preguerra civil, 1934, la más clarificadora y ejemplar, y las ulteriores grabaciones –1941 a 1946 y 1947 a 1963– donde se fue decantando por el divismo y el neolirismo que tanto gustó en su tiempo pero que tanta merma y superficialidad dejó en el camino.

Su genialidad creadora asomó en sus primeras épocas tanto en los estilos levantinos como en los mineros. De los primeros, recordemos las granadinas de Chacón, Tomás Pavón y su padre José Perea (*Porque la gente no hablara*), cante éste que luego siguió Aurelio Sellés; la media granadina del maestro jerezano, y las malagueñas de éste (*Del*

convento las campanas), Fosforito el Viejo (*Más bien yo te agradecería*), el Mellizo y el Maestro Ojana (*No mancha ningún linaje*). De los segundos, destacamos la cartagenera (*A la derecha te inclinas*), la levantica, el taranto y la taranta, cante éste que absorbió de Escacena y del que llegó a disponer de 15 variantes, una de las cuales, aprendida al parecer del minero linarense El Cabrerillo, es la que actualmente se premia en el célebre Concurso de Linares.

También contempló en su obra las cantañas, caracoles, mirabrás y alegrías, y nos ofreció su caña a mediados de 1930 con Pepe de Badajoz; impregnó de creatividad igualmente la petenera (*Llorando y en penitencia*) y los villancicos (recuérdese su *Oración de los pastores de Marchena* o su ulterior *La Aurora de Marchena*); abordó con singularidad la saeta, amén de insuflar a los campanilleros aires de farruca (*Es María la caña del trigo*).

Mismamente revitalizó el garrotín, puso a las sevillanas remate de alegrías de Córdoba y Cádiz, rescató los tangos aguajirás de Espeleta y numerosos tanguillos gaditanos; incrementó su popularidad con recitados triviales y temas insulsos que fácilmente se instalaron en la sensibilidad popular (*La rosa*, la parodia de *El Caimán*, de José Ortega, el *Romance a Córdoba* o *Los cuatro muleros*, por ejemplo), e impuso estilos hispanoamericanos como el punto cubano y la guajira (*Es la mulata un terrón*), que tuvo su origen en Escacena (*A mí me gusta por la mañana*), pero que terminó aportándole una riqueza melódica incomparable.

Dentro de este mismo grupo, hay que anotarle la singularidad que presta a la milonga (*Nos conocimos en Tampico*) tras imponerla Escacena, Chacón y Angelillo a partir del modelo de Pepa de Oro; el modo con que ralentiza las vidalitas de Escacena y Chacón o cómo la funde con la milonga (*Cayó una perla en un lirio*); la rumba (*No quiero ingenio de azúcar*) y por supuesto la colombiana (*Quisiera ser colorete*), concebida a dúo y que desde 1931 en que lo llevó al disco junto a Rafael Nogales y la segunda voz del Niño de la Flor, es una invención personal, llegando a ofrecer más tarde distintas versiones con Ramón Montoya.

En lo que hace a las seguiriyas se orientó, por lo general, en los cantes de Joaquín Lacherna y El Marrurro (*Hasta el alma me duele*), Francisco la Perla (*No había pena más grande*), el Viejo de la Isla (*Qué desgracia es la mía*), Manuel Molina (*Le pío a Dios*) y Paco la Luz (*Qué doló de mi mare*), aparte de abordar tres estilos de Curro Durse, una de cuyas variantes portuenses grabó a principios de 1928 (*Con esos dientes tan blancos*).

En el mundo de las soleares, terreno que algunos le estimaban vedado, justo es significar que abordó la bulería por soleá que asignamos a La Moreno, Antonio la Peña y Tomás Pavón, y que fue el primer cantaor de la historia que, a mediados de 1925 y en el sello Pathé, ofreció dos estilos alcalaños junto a Manuel Bonet de las soleares de Joaquín el de la Paula (*Si te casas yo me caso* y *Me fui por la carretera*), amén de referenciar la mayoría de sus propuestas soleareras en dos aportes de El Mellizo (*Válgame Dios que vergüenza* y *Que delante me la pongan*), o ser también el primero de la segunda mitad de este siglo en grabar, el año 1963, una soleá trianera de La Serneta (*En Santa Marina entré*) y la atribuida a Charamusco (*Reniego de los rosales*), estilo consolidado en sustancia por Mairena.

19. Manuel Vallejo (1891-1960). Uno de los cantaores más grandes de la historia y, por el contrario, de los más desconocidos por la afición y menos estudiado por los analistas, por más que grabara con las mejores guitarras de su tiempo o que, desde 1923 en que impresionó en Pathé con Ramón Montoya, a 1950 en que lo hizo en Columbia con Paco Aguilera, pasando por Manolo de Huelva, Niño Pérez, Miguel Borrull hijo, Antonio Moreno y Niño Ricardo, en sus 123 discos de pizarra se recojan más de 230 cantes distribuidos en una larga veintena de palos, donde se muestra dominador en los de compás y maestro en los libres, es decir, genial en todo lo que tocaba.

Así, graba el mirabrás sanluqueño cuatro después que Chacón y por cantañas aparece en cinco discos, uno en la *Fiesta gitana* y cuatro por alegrías clásicas para baile (*Yo por tu culpa me veo*), donde lo mismo encontramos recuerdos a La Mejorana (*Cuando te vengas conmigo*) que a Pastora Pavón (*Que mandilón, mandilón*), o que sobrepasa lo esperado en el cierre *Que en el hospital de popa*, ya otras cantañas por bulerías o son bulerías de Jerez (Gramófono GY-135. 1933) o con aires de milonga, como la de *Curro Molina*.

Por tangos su obra comprende los tangos arrumbaos de la Catalina (*Quítate de mi presencia*, de procedencia indiana, y *Ponte la mano aquí Catalina*); los de Titi (*Se lo peo llorando*) y los de El Mellizo (*A voces te estoy llorando* y *Y tiene mi serrana*), ambos incluidos en el "Tango de la Caravana".

Por bulerías fue un punto y aparte, perfecto de vocalización, ajustado en el ritmo y con una velocidad en la voz sin cotejo, divulgando los cantes gaditanos de Diego Antúnez (*Simpático cigarrón*), El Cojo de Málaga (*El jardín de mi vecina*) y El Pata (*San Francisco se perdió una tarde*) y marcando distancia en las tres placas que grabó con Manolo de Huelva con temas como *María de la O*, el bolero *María Magdalena*, el genial Pregón del frutero o la malagueña del Niño del Huerto (*No te hagas ilusiones*) y dos fandangos.

También grabó las bulerías *Nochebuena* del Niño Gloria (1928), el aire tan personal que dio al villancico *Tocan la zambomba* (1943) y su peculiar campanillero de Vallejo, que en realidad es un villancico festero, a los que añadiremos el pregón cubano *El manisero* y el bolero *El huerfanito* al que incorpora aires de milonga. Mismamente creó el cuplé por bulería a partir de 1929, imponiendo en el gusto de la afición canciones sudamericanas como el tango argentino *Canto por no llorar* o el *Ay, ay, gitano*, de Miguel Fleta; introduciendo en la 'Fiesta flamenca' la alboreá al final de *Mare que el tiempo está malo*, y la zambra en el

irrepetible Niña de los Peines, la cantaora más completa de todos los tiempos y con la que, sin temor a error, arranca la hoy llamada escuela sevillana.²⁰

cuplé trianero ‘Fiesta gitana – Corazón de acero’, a más de colar en las ‘Cantiñas (GY-155) aires de Utrera y melismas de La Cafetera (*Yo no me embarco hoy y Anda niña y componte*), o dejar para la historia una *María Trifulca* inmejorable y su insuperable ‘Fiesta por bulerías – Manolo Reyes’, conformando junto a Pastora Pavón y El Chaqueta la santísima trinidad de la bulería.

En la bulería por soleá fue uno de sus máximos divulgadores, dominando los estilos de Antonio La Peña (*Como los judíos o Hablar quisiera contigo*), La Moreno (*Valientemente serrana o La culpa no la tenía yo*) y El Gloria (*Pena si tiene que rabie*), así como en las 19 saetas que grabó, agrupándolas en media docena de estilos trianeros (*De oro son las potencias; Descubrirse hermanos míos*, que la cierra con la toná del Cristo; *Ahí presente lo tenéis y Enclavado en una cruz*), sevillanos (*Por un puñao de dinero y, sobre todo, Vamos a hincarnos de rodilla*) y jerezanos (*Se rompió el velo del templo y toná del Cristo*).

También superó a todos por fandangos, de los que, además de los verdiales, dejó 3 estilos propios y 6 variantes de estos tres estilos. Destaquemos que en Gramófono GY-100 tenemos el estilo 1 (*Porque el querer da experiencia*) y el 2 o fandango grande de Vallejo (*Sangre pura gota a gota*). La serie de Regal RS-781 la cierra con el estilo 3 o fandango por soleá (*Olas de la mar bravía*). En Gramófono AE-4.226 cierra la serie con *Que ya una pobre perdiosera*, el estilo 2 pero desde una variante del 1.

En Odeón 182.190 b figuran el 2 pero como nueva variante del 2 (*Que dice que tiene mare*), el 1 (*Yo mis penas le conté*) y una recreación de José Rebollo 4 (*Mi caballo se paró*). En Gramófono AE-1.676 aparecen el 3 con aires de verdial (*Que tú María no te llamas*), el 3 (*Quieres conmigo casarte*) y el 3 como nueva variante del propio 3 (*Que lo nuestro se acabó*). En Gramófono GY-147 hace una nueva recreación de Rebollo 5 (*Que no tienes razón*). En Gramófono GY-179 se inspira en los aires de Huelva (*Compadécete de mí*). En Gramófono GY-117 busca la variante alosnera de Diego Perrenque llamada de Paco Isidro (*Está contigo celosa y El sol daba en tu ventana*). Junto a Miguel Borrull llama verdiales de Vallejo a *De pías fortalecta* y *En criticar y murmurar* (Gramófono AE 1.678), aunque son los cantes de Rafael Rivas o de la lucentina calle Rute. En Regal RS-416 graba *Si siempre me estás pegando* como verdial nuevo (¿de Casares?) y el verdial *Dice que me va a dejar*. En Pathé 2.262 impresiona como ‘Fandanguillos alosneros’ lo que son verdial de los Montes de Málaga (*Y si usted mi pare fuera, No tienes más que una rama y Espera que el alba venga*). También cuenta con una grabación de 1925 en la que aborda los ‘Fandangos extremeños’ y en su último disco de 1950 grabó los verdiales de Coín con melismas de Juan Brea y Frasquito (*Y te quiero como a ella y Me paré de pronto al verte*).

Acerca de los estilos mineros, se mostró muy largo en esta faceta, pues si grabó el taranto (*Un sombrero a lo lorquino*), donde verdaderamente sobresale es en la taranta, difundiendo antes que nadie la taranta del Fruto o el Tonto de Linares (*Las llamas llegan al cielo*); atiende a la taranta de La Carolina en *Que salió un bicho corréo* y da junto a una versión distinta de *Si no eres de los laureles*, la que conocemos por José Cepero. Recoge también una taranta de origen cartagenero (*Los ejes de mi tartana*); ejecuta dos estilos de El Cojo de Málaga (*Triste la marinería y Yo soy de Murcia y no lo niego*) y otra con aires de La Unión y Cartagena (*A la que tanto he querido*). Aunque la más redonda es *Tú la joya y yo el joyero*, una reliquia que se origina en Basilio de Linares.

Vallejo también grabó una veintena de veces la granaña y media granaña, donde sí, partiendo de Chacón, a la primera le dio un recorrido inexistente, recreó la segunda, creando escuela y haciendo de éste una obra de arte que creó prosélitos. También se despachó a gusto por malagueñas, de las que grabó 17 placas, entre las que se guardan dos estilos de Chacón, maestro Ojana, El Canario –de la que ofreció cuatro versiones–, la atribuida a Chacón y Manuel Torre, y la del Niño del Huerto con origen en El Mellizo.

De los conocidos por cantes de ida y vuelta afrontó una milonga y una vidalita, en tanto que si por seguiriyas se extiende por Triana, Jerez, Cádiz y Los Puertos, fijando su atención en el 90% en Jerez, sobre todo en Manuel Molina y Manuel Torre, mientras que por soleá ejecuta tres estilos de Alcalá y dos de Cádiz.

- 20 Lo dijo Fernando el de Triana: “¿Y sabéis por qué Manuel Vallejo y la Niña de los Peines son los que mejor cantan? Pues porque son los que mejor hacen ‘son’, requisito indispensable para cantar bien”. Decir que los registros sonoros de Pastora Pavón (1890-1969) fueron declarados en 1999 Bien de Interés Cultural por la Junta de Andalucía, ya da una idea de situarnos ante la cantaora más completa de todos los tiempos, incluidos los hombres. Su obra, grabada entre 1910 y 1950, contempla 130 placas de pizarra, lo que suponen un total de 310 cantes en los que su voz evidenció no solo el modo con que eclipsó a los maestros que la precedieron, sino que ninguno de ellos puso reparos en reconocer su superioridad sin resentimientos ni envidias al uso.

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

En un periodo (1920-1957) donde el espectáculo fue un adorno indispensable para la masificación del género, Sevilla seguía con su prolija aportación artística. Irrumpen nuevos nombres de toda Andalucía, principalmente de la zona de Jerez, Los Puertos y Cádiz,²¹ y aparecen nuevos testigos paisajísticos en torno a la Alameda de Hércules, lugar que retomó el papel desempeñado por Triana durante el siglo XIX y que desde entonces encuentra²² a unos testigos mudos de la potencia inédita y renovada de la puridad flamenca.

a los gaditanos en las variantes de Ezpeleta (*Que telita y tela*), Luisa Butrón (*Por los balcones del cielo*) y El Nitri (*¿Quién será aquel soldaito?*), además otras muchos estilos, así como un sin fin de canciones (*Juran de qué Graná, Gitana greñúa, Ya no baila el ole castizo, Manolo Reyes, En el Madrid romántico, La canción de la Changuita, Yo soy Matilde la Chula, Maja aristocrática o El ole es una palabra*), aparte de de metió en son hasta un cante de arada de Castilla-León (*En lo alto del cerro de Palomares*).

Por alegrías es Pastora el espejo de cuantos sobrevinieron después, fijando en 1913 tanto el antecedente de Pinini (*Que por tu ventana sale*) cuanto los sones de Gabriela Ortega (*Que escriben a lo divino*), Tío José el Águila (*Y si no te veo doble y Dónde están los colegiales*) y La Mejorana (*Que me lo tienes que da*), además de dejar estilos propios (*Dame la manta Patrona, Dile si la ves pasar, Por el perejil y Ole, ole, ole, que viva Zaragoza*).

Grabó en siete ocasiones la farruca y fue quien más veces registró el garrotín siguiendo los modelos de Amalia Molina y su maestro Niño Medina, sin olvidar el modo de aflamencar las sevillanas corraleras y las boleras, cómo fue la primera que en 1912 recogió la malagueña de La Peñaranda (*Ni quien se acuerde de mi*) y cómo, arrancando de La Trini y con dejos de Chacón, creó su propio estilo (*Se han corrió los velos*), además de que grabó en diecinueve ocasiones por fandangos al estilo de Lucena, Huelva, Málaga y Granada.

En lo que hace a estilos mineros, hay que señalar que fue Pastora la primera que graba el taranto el año 1912 (*Dame veneno*), y aborda las cartageneras de Chacón (*De noche y día*), El Rojo 1 (*Acabana de una vez*) y Emilia Benito (*Corre y dile a La Gabriela*), las tarantas de El Pajarito (*Y hablé con la emperatriz*), El Rojo 1 (*Que se mantiene a fuego vivo*) y El Rojo 2 (*Llévame por caridad*), y la malagueña atarantá de Fernando el de Triana (*Eres hermosa*), alcanzando la cima con la petenera, tanto la que recogió de Niño medina y Escacena (*Yo no creía ni en mi mare*), como en sus tres creaciones personales (*Quisiera yo renegar, Niño que encuero y descalzo y Ni en durmiendo puedo tener*).

Tampoco los estilos hispanoamericanos le fueron ajenos a Pastora, como el tango rumba (*Cuando veo los ojitos negros*) y la rumba caribeña (*Allá en la Siria hay una mora*), la vidalita de Escacena en aires de habanera (*Pobre mi madre querida*) y la guajira de Escacena (*En un poterito entré*), además de la milonga de Pepa de Oro (*Oye china los lamentos*) y la colombiana de Marchena (*La bandera de mi patria*). Además, dio forma a la asturiana flamenca (*Cuando salí de Cabrales*), y a partir de 1949 siguió la estela de Pepe Pinto (1936) y Gracia de Triana (1947) para registrar la bambera en aires de Huelva (*Entre sábanas de Holanda*), despuntando también en cantes como la saeta, de la que dejó cinco cortes por seguiriyas, o en la seguiriya 'strictu sensu', en la que superó a todos grabando 23 cortes, de los que propende al estilo gaditano del Viejo de la Isla (*Si supiera la lengua*) y a los jerezanos desde la óptica de Chacón, Manuel Torre y Tomás Pavón, sin menoscabo de recrear un estilo propio (*Ya llegó la hora mare*) o de desempolvar el cante del Tuerto de la Peña (*De Sanlúcar al Palmar*).

El mismo rango hay que aplicarle por soleá, de la que grabó 30 cortes en los que constata un dominio espezuznante además de recuperar variantes de La Serneteta, tanto las tres versiones de Utrera (*Un día era yo, Dije yo que me echarían y Me lleno de regocijo*) como las dos jerezanas (*Fui piera y perdí mi centro y Dije yo que me echaría*), Teresita Mazzantini (*Mira que juntitos estamos*) y las dos de La Gilica de Marchena (*Cuando paso por tu puerta y Por Dios llévame a una huerta*), sin olvidar que fue la primera en grabar la bulería por soleá, por lo que le damos las variantes de Antonio la Peña (*Tu no digas que me has dejado*), Sordo la Luz (*Me meto por los rincones*), El Gloria (*Vivo mártir de un deseo*) o Benito de Pinini (*Yo de Hungría vine ayer*).

También por tangos y tientos superó a todos, evidenciando una creatividad insospechada y abordando las tres variantes de El Mellizo (*A mi mare abandoné, ¿Qué quieres de mi? y Tiene mi serrana*) y la estética de los tres estilos de Cádiz (*Vente tu conmigo serrana, Porque me gusta el verte llorar y Que te calle, que te calles*), el de Los Puertos (*Mi pare y mi mare*), las tres del jerezano Frijones (*La luz del entendimiento, Si me desprecias por pobre y Las campanas doblen*) y las cuatro de Triana (*Yo pasé por tu casita un día, Hice un contrato contigo, Triana qué bonita está y Al revolver*), sin olvidar los diez estilos de cuño propio (*La casita donde yo habitaba, Picarita tontona, Las mujeres que mal proceden, Yo veo que por tu causa, Pa bailá gitano, De Barcelona a Valencia, Debatito del puente, No te metas en queleles, Si quieres que te quiera y De color de cera mare*).

21. Como Mojama, Currito de la Jeroma, Pepe Torre, Niño Gloria, María la Moreno, Juana la Macarrona, La Malena o Manolo de Huelva.
22. En la Europa, Los Majarones, La Sacristía, Casa Postigo o Las Siete Puertas.

Nuevos caminos se vindican, igualmente, con la aparición en la escena dancística de nuestro más cualificado embajador en el mundo, Antonio Ruiz Soler, “Antonio”,²³ a quien hemos de unir los nombres de Rosario, “El Trianero”, “La Gabrielita”, “El Titi de Triana”, Fernanda Romero y Maleni Loreto.

En el apartado guitarrístico, en su mayoría ‘*ricardistas*’, destacan “Triguito”, Pepe Martínez, Luis Maravilla y Eduardo “El de La Malena”, mientras que la faceta cantaora la centran el genial Manolo Caracol²⁴ y Antonio Mairena (1909-1983),²⁵ el más fiel representante

23. Antonio Ruiz Soler (1921-1996) estrenó en 1946 el ya célebre *Zapateado* de Sarasate y se inició haciendo pareja con Rosario, la bailaora sevillana que en 1949 montó por primera vez el baile del taranto en la historia del flamenco.

Figuró, entre otras, en *Duende y misterio del flamenco* (1952), película de Edgar Neville donde por vez primera baila el martinete a ritmo de seguiriya, y a él se deben montajes únicos, sobresaliendo en 1956 su más lograda creación flamenca, *La taberna del toro*, junto con el LP *Antonio, genio y duende del Flamenco* (1967), donde Sernita, Chano, Melchor de Marchena, Enrique de Melchor y Curro de Jerez ponen música de colores a la grandeza de su baile.

El 16 de junio de 1978 inicia en el Teatro Lope de Vega de Sevilla una gira de despedida con el espectáculo *Antonio y su Teatro Flamenco*, por más que en mayo de 1981, y tras suceder a Gades, presentara su primer trabajo como director artístico del Ballet Nacional de España, creando un programa coreográfico basado en *El amor brujo*, *El sombrero de tres picos* y *Retrato de mujer*.

Aparte de las coreografías citadas, entre las más conocidas suyas se encuentran también sus versiones de bailes de palillos como el *Bolero robado*, *Boleras de medio paso* y las *Malagueñas boleras*; *Sonatina* y *Fantasia galáica*, ambas de Ernesto Halffter; *Jugando al toro*, de Cristóbal Halffter, *Allegro concierto*, *Serranos de Vejer*, de García Soler; el *Fandango de Candil* y las *Danzas V, X y XI*, de Granados; *Estampa flamenca*, *Paso a cuatro*, de Sorozábal, *El amor brujo* y *La vida breve*, de Falla, y *Suite Iberia*, de Albéniz, amén de *La casada infiel*, que hizo para María Rosa, que fue en 1962 durante ocho meses su primera bailarina, a la que también le coreografió la sinfonía sevillana de Turina, *El Rocío*, una de sus últimas creaciones estrenada el 23 de abril de 1987 en el Teatro Monumental de Madrid.

Desde la óptica estrictamente flamenca, Antonio posibilitó al mundo la gestación del cante atrás, así como el periódico en la guajira, la utilización de la capa para la caña, de inigualable inspiración, y su farruca del molinero, de *El sombrero de tres picos*, que estrenó a finales de 1958. Fue el primero en coreografiar el martinete, su más fecunda creación, y dejó un estilo de zapateado que, por su sonoridad y virtuosismo, ha quedado como modelo para la historia. Como aportaciones ahí están, igualmente, los tanguillos, alegrías, tangos de Cádiz y Triana, taranto, serrana, las cabales de Silverio, seguiriyas, soleares, caracoles, el zorongo en aires de tango lento, fandangos por verdiales, nana y la saeta. Impuso además la costumbre de rematar por bulerías los bailes festeros y la hizo como estilo propio, procedimiento que siguió después con la rumba, y así hasta una considerable cantidad de aportes en unas propuestas que constituyeron, durante más de 30 años, el más prestigioso espectáculo artístico y musical español que ha recorrido los cinco continentes.

24. Manuel Ortega Juárez (1909-1973), vino al mundo en la sevillana calle Lumbreras. Lo de Caracol lo heredó de su padre, Caracol el del Bulto, remoquete que le pusiera la Tía Gabriela, madre de los Gallos, por tirarle de un pelotazo una olla de caracoles. Nacido para el cante de la mano de don Antonio Chacón, compartió con El Tenazas de Morón el primer premio del Concurso de Granada en 1922, y ocho años después debutó en la discografía con siete placas con el sello Odeón.

En estas grabaciones, secundadas por Manolo de Badajoz, destacan seis cortes de fandangos –estilos de Rebollo y El Carbonerillo–, dos seguiriyas y otras tantas medias granaínas –estilos de Antonio Chacón y Manuel Torre–, así como unas bulerías por soleá y unas soleares, cantes en los que se constata la calidad expresiva de un artista sin cotejo que llegaría a dominar como pocos la doma de la escena y que nunca fue sometido por la bestia del cante, como bien evidencia, además, en la séptima placa, en la que registra una granaína y dos saetas (*Desatadle las muñecas y Abi delante lo lleva*).

Esta extraordinaria impresión discográfica de Niño Caracol coincidió con el año de su matrimonio con la jerezana Luisa Gómez Junquera, desposada en la sevillana Parroquia de San Lorenzo y “ante el altar de Jesús del Gran Poder, durante la celebración de la boda seis días seguidos en Sevilla”, según confesó el propio artista al Diario Pueblo.

Hacia 1935 marchó a Madrid hasta la concluida la guerra civil, que regresa a Sevilla para presentarse en el Teatro Cervantes con el espectáculo *Luces de España*. A partir de ahí, Caracol, que siempre se

de la época que sobrevendría después y primer “Hijo Predilecto de Andalucía”, todo un compendio, en definitiva, de doscientos años de historia con la que se eleva el mejor símbolo de Andalucía a la categoría de Bella Arte.

jactó de haber llevado el cante al teatro, consumó el hecho cuando en 1943 crea junto a Lola Flores los espectáculos *Zambra*. De esta unión surgirían películas como *Embrujo* (1946), que tuvo una magnífica acogida de la crítica, o *La niña de la venta* (1951), amén de grandes triunfos, hasta la ruptura definitiva de la pareja a causa de la resistencia de Caracol a marcharse a América.

Manolo Caracol, heredero de una de las más importantes dinastías flamencas, siempre fue fiel al principio de que “el cante hay que hacerlo caricia jonda, pellizco chico”, sentencia que puso de manifiesto en la antología que grabó junto a Melchor de Marchena el año 1958. Paradójicamente, medio siglo después fue vejado por Arcángel en el Teatro Albéniz, de Madrid, según confesaron su hija Luisa Ortega y su nieta Salomé Pavón que asistieron al espectáculo ‘Zambra 5.1’.

25. Como del maestro de los Alcores podría escribir sin ambages una antología, me permitiré recordar a quienes etiquetan con demasiada alegría algunas reflexiones ya difundidas hasta la saciedad, tal que el que un maestro de tantos quilates como Antonio Mairena, sólo ocupe de vez en cuando hagiografías menores o meras alusiones enceladas en lugar de una revisión detenida, se debe sin duda al submairenismo, corriente de obtusos intransigentes que impiden que el cante alcance su propia individualidad y volar sin trabas.

El mairenismo, desde mi óptica, es todo lo contrario a lo que propugnaron los babas que ayer peloteaban por doquier al maestro y hoy hacen lo propio con el peor Camarón y los experimentos de Morente, o lo que algunos peñistas, que dicen llamarse enterados, pretenden seguir clamando desde las trincheras del desconocimiento.

Quiero explicar con ello que el mairenismo es un término polisémico, gracias a que sus prebostes no parecen dotados para expresar su obra y, desde ella, reconducir el mensaje futuro. Y todo porque mantener un modelo de alta escuela con una honorable medianía de copistas en lugar de alentar vocaciones, no es sino desconocer el secreto que elevó al hacedor a su posición hegemónica.

Nadie medianamente informado puede negar que Mairena, que concibió su obra desde un horizonte ideológico bastante abierto, es un testimonio básico de la importancia que el flamenco gana a partir de él, pero el artista, como hombre, es un ideal impotente hasta por definición, por lo que anteponer el hombre a las ideas sea como ponerse a clonar camaroncitos en los laboratorios de las discográficas de consumo y establecer así un nivel de vulgaridad que nadie debe sobrepasar.

Quienes conocen a los grandes maestros saben que las formas son distintas en cada voz, aunque, en lo esencial, el cante sea el mismo. Sus imitadores pasivos, en cambio, no advierten el paso del tiempo y se colocan, obsesionados, en una perspectiva de recuerdo, en fragmentos sueltos y piezas inertes, en vez de recoger su espíritu y elevarlo a un designio de unidad trazado desde la tradición.

Pero en términos de conceptualización expresiva, el mairenismo, que en tiempos remotos encarnó la modernidad plena por más que fuese un retorno a las fuentes, está hoy anclado en la encrucijada de lo personal y nubla el perfil real de su creador, esto es, percibe la verdad por los ojos del maestro, pero no ve el arte por la óptica de la vida.

El mairenismo, al menos en su modalidad rigurosa e intransigente y tal y como lo concibió el amigo y maestro en el recuerdo, no debe ser un fin en sí mismo ni perderse en replicar el gruñido de los cerdos que antaño alimentaron su popularidad con el prestigio de Antonio Mairena, sino un instrumento de cultura andaluza que aspire, tras casi veinte años de ausencia, a las incitaciones del sentimiento y a la autenticidad del pensamiento.

Pero con ser importante lo antedicho, el mairenismo, como fuente del saber, aparte de respetar la convivencia con otras escuelas o tendencias, ha de ansiar una meta de tanto o mayor alcance, cual es reavivar el conocimiento y el cultivo de lo estrictamente flamenco, a fin de divulgarlo de forma que pueda servir de medio expresivo apto para una sensibilidad nueva, reactualizada si se prefiere, pero escrupulosamente respetuosa en el trato con la tradición musical de la Andalucía eterna. Ahí radica la continuidad de su grandeza.

Craso error, por tanto, la vileza de quienes buscaron en él la amistad por el interés y ahora animan a que miserables seguidores lo empuerquen todo con la copia. A unos y otros hay que responderles con la misma máxima de nuestro Camilo José Cela: cuando un ambiente está oliendo a algo, lo que hay que hacer no es tratar de oler a lo mismo solo que más fuerte, sino tratar de cambiar el olor.

El cante sin la recreación —a ver si nos enteramos de una vez—, es ruido vano, de ahí que el mairenismo tenga que estimular a la acción analéptica y desdeñar al adocenado, que sólo advierte lo limitado de su libertad, lo débil y manido de su jactancia. En los mediocres hasta los gestos de rebeldía resultan imitativos. Sé tu mismo, como regla de oro del arte, fue la consigna de Antonio Mairena. Lo demás es darle vueltas a una tuerca ya gastada.

Pero incurriríamos en desafuero si silenciáramos los nombres de voces que propugnaron una grata sensibilidad al devenir del flamenco, como fueron las de Domingo “El Alfarero”, Emilio Abadía, Pepe Pinto, “El Carbonerillo”, Manuel Oliver, “Tragapanes”, Antonio y Joaquín Ballesteros, Antonio “El Sevillano”, “El Bizco” Amate, “El Niño de la Calzá”, Pepe “El Culata”, Miguel el Bengala, Cepero y “Gordito” de Triana o “El Peluso”, entre muchos.

Prosiguiendo con nuestro recorrido histórico, a mediados de los años cincuenta se despierta un interés inusitado por desentrañar los desnudos y apasionantes rincones de este arte, y se planifica el horizonte mágico de la flamenquería. Antonio Mairena graba el año 1954 en Londres “Cantes de Antonio Mairena with Manuel Morao guitar”, en tanto que Pepe “El de La Matrona” hace lo propio con “Tesoros del flamenco antiguo”.

Este fenómeno de alza flamenca se manifestó después, con mayor empuje, a raíz de la “III Llave de Oro del Cante”, distinción que recayó en mayo de 1962 en Antonio Mairena, una de las personalidades más descolante de la historia del flamenco y con el que se inicia la época de *‘Los festivales flamencos’*, encuentros que polarizan la atención de la afición durante la canícula y que, aun con sus antecedentes más inmediatos en los “Festivales de España Primaverales” (Sevilla, 1955), arrancan con el “Iº Potaje Gitano de Utrera”.²⁶

Es también el tiempo que señala el movimiento peñístico. Si bien la primera peña flamenca que se funda es la de “La Platería” (Granada, 1949), Sevilla y su provincia cuentan en la actualidad con unas 84 peñas flamencas, de las que casi un cuarto se encuentran localizadas en la capital.

26. El verdadero creador del Potaje Gitano fue Andrés Jiménez Ramírez, coincidiendo con la primera salida penitencial de la Hermandad de los Gitanos, de la que era mayordomo. Corría el 5 de mayo de 1957 y los gitanos quisieron celebrar el éxito alcanzado como cofrades en su primera estación de penitencia. Y lo hicieron a su forma, a la manera de festejar algo grande entre la gitanería bajo andaluza. El dueño del bar Onuba preparó un suculento potaje de frijones –con muchos ajos, vino tinto y cuchara de palo–, que degustaron un centenar de asistentes en la Caseta de Tiro al Plato. Por aquel entonces fueron invitados Diego del Gastor, Perrate de Utrera, El Cuchara, Gaspar, Manuel de Angustias, Antonio León y José el de Aurora, padre de Fernanda y Bernarda de Utrera.

Al año siguiente lograron continuidad merced a la presencia de Antonio Mairena, que asistió de forma desinteresada durante cinco años y siempre acompañado por Juan Talega, Tomás Torre y Diego el de la Gloria. En su quinta edición fueron enumerados con guarismo romanos, dato anecdótico que coincidió con el primer homenaje dedicado al maestro de los Alcores (1961, 1962 y 1981), con motivo de ser nombrado hermano honorario.

Otra de las curiosidades que contempla su historia es que, a los postres, se solía rifar un borrico. Tal capítulo anecdótico persistió hasta la décima edición (1966) en que, de forma premeditada, correspondió a Edgar Neville. Este festival, que tuvo lugar en el desaparecido Cine Álvarez Quintero, dio una mayor apertura al público y rindió homenaje a Manuel Torre. Igualmente, en esta décima edición se estrenó el actual anagrama anunciador del Potaje, obra del pintor Antonio Martín Reina.

Andando el tiempo, flamencos como José de la Aurora (1959), La Serneta (1964), Rosario la del Colerao (1965), Pastora Imperio (1967), Fernanda y Bernarda (1968), Manuel Mairena (1969), Popá Pinini (1970), Manolo Caracol (1971 y 1973), Manuel de Angustias (1978), Lebrijano (1982), Matilde Coral y Rafael el Negro (1983), Bambino (1975), Chiquetete (1985), Manuel Carrasco (1986) o Perrate y Perrata de Utrera (1990), figuras de la canción andaluza como Lola Flores (1972), Enrique Montoya (1964 y 1980), Gracia Montes (1976), Juanita Reina (1977), Rocío Jurado (1979) y el maestro Solano (1991), o toreros como Curro Romero (1974), Curro Durán (1984) y Rafael de Paula (1987), fueron exaltados en el Potaje Gitano, a los que siguieron Marifé de Triana (1995), Fernanda y Bernarda (1996), José Mercé (1999), Cristina Hoyos (2000), Curro de Utrera (2001), Miguel Acal (2002), Manuel Copete (2003), Alejandro Sanz (2004), Lolita (2005), Raphael (2006), Joaquín Cortés (2007) y Isabel Pantoja (2008), con lo que el negocio, que lo que importa, está garantizado.

Pero la divulgación del flamenco aumenta merced al interés que éste despierta en los medios de comunicación, donde en los años cincuenta cobra un fuerte valor en R.N.E. y a raíz de la Tertulia de Radio Sevilla, que presidió Rafael Belmonte, y la Voz del Guadalquivir, o a ulteriores propuestas como el nacimiento en diciembre de 1971 del grupo La Cuadra de Sevilla, con Salvador Távora al frente, la publicación desde 1980 de la revista “Sevilla Flamenca” o de encuentros tan relevantes como la ya extinguida “Quincena de Flamenco y Música Andaluza” (1979-1983)²⁷ y la “Bienal de Arte Flamenco, ciudad de Sevilla”, cuya primera edición se inauguró el 6 de abril de 1980.²⁸

A los que anteceden hemos de sumar otras programaciones ya estables como los “Jueves Flamencos” de El Monte (hoy Cajasol), que son sin duda la mejor en la Sevilla de este tiempo frente a la del teatro de “La Maestranza”, que ha estado pergeñada por Ortiz Nuevo sin más criterio que la amistad de los de siempre, y la del teatro “Central”, ideada en 1996 por la Consejería de Cultura con “Flamenco viene del Sur”, ya que no podemos incluir en este recuento al teatro “Lope de Vega”, tan fundamental antaño y tan necesitado de flamenco desde que lo dirige Antonio Álamo.

Sin perder el hilo propuesto, también en el decenio de los cincuenta surge el advenimiento de los tablaos, escenarios reducidos que acogen a los públicos más variados aunque orientados con preferencia al turismo, y que han servido (y sirven) de escuela de aprendizaje e impulso

27. Es una propuesta que, aunque desapareció después de consolidarse, detentó una interesante diversidad en el Teatro Lope de Vega, al punto que puede resumirse como una apertura a las ulteriores explicaciones del significado flamenco según Sevilla.

28. Nació a raíz de una propuesta de la comisión que en mayo de 1979 organizó el VIII Congreso de Actividades Flamenca y que, auspiciada por la Federación de Entidades Flamenca, propuso a través de su presidente, Manolo Centeno, hacer un certamen que “le echara la pata al Concurso Nacional Córdoba”. A partir de ahí, sería José Luís Ortiz Nuevo, concejal de Festejos del Ayuntamiento por aquellas calendas, quien consiguió abrir en Sevilla una puerta por donde los eslabones que conformaban la cadena de la tradición, los jóvenes valores, las músicas que podían rozar tangencialmente lo jondo y los nuevos creadores, entrarán sin pérdida de sus intereses económicos y del tiempo a recoger el gusto y el premio de sus propuestas.

Fue así como la Bienal se convirtió en el acontecimiento flamenco más importante de este tiempo, acaso más por el número de artistas y la cantidad de espectáculos que agrupaba que por atender en sentido estricto al concepto ético y estético que su título abarca, y merced sobre todo al equipo encabezado por Ortiz Nuevo, quien, hasta la IX Bienal, las dirigió todas a excepción de la cuarta edición, responsabilidad ésta que recayó en José María Pérez Orozco y Juan Alberto Fernández Bañuls, quienes por cierto fueron aplaudidos de igual forma que criticados por su excesivo conservadurismo.

Entre los logros de la Bienal figuran, verbigracia, la disputa del Giraldillo y la del Concurso de Jóvenes, que desde 1984 dio un notable impulso a nombres hoy tenidos por significativos, a más del estreno de no pocos espectáculos cuyas semillas germinaron y dieron su fruto, exposiciones, tertulias, publicaciones y seminarios, así como aquellas propuestas que penetraron con su agudeza en lo interno del arte y hallaron razones de su esencia —nuevas, impensadas y maravillosas—, acciones que desterraron un modo flamenco que vivía de imitaciones tradicionales y que sintetizan, sin duda, los afanes de reforma de una Sevilla que de nuevo se situaba en los lugares de avanzadilla que por razones históricas le correspondía.

El acercamiento de los planteamientos poéticos a la esencialidad de lo jondo y la evidente intención ilustrada del mundo plástico, o la presencia del movimiento sinfónico en el sustrato de las formas flamenca, transportó a Ortiz Nuevo al desborde de una fantasía que le llevó, por un lado, al histrionismo del todo vale y a la canalización del arte, y, de otro, a la carencia de ideas, con lo que se abrieron grandes fisuras en los principios que comprometen a la espiritualidad y hondura artísticas, tal que la inclusión de manifestaciones ajenas a lo jondo, dar excesiva cancha a las fusiones de los amigotes con presupuestos insostenibles en cualquier asiento contable y en detrimento de la numerosa población flamenca andaluza, al par que iba reduciendo progresivamente esta seña de identidad a un mero tema costumbrista, literario o poético.

para gran número de artistas,²⁹ locales de iniciativa privada que subsisten gracias a los extranjeros y a los que, según sus propias denuncias, se les está haciendo una competencia desleal desde el “Museo del Baile Flamenco” de Cristina Hoyos, dado que goza de las subvenciones de la Junta de Andalucía y el propio Ayuntamiento hispalense.

Dicho esto, y sin perder la referencia de los festivales, con ellos surgen tres figuras indispensables en la historia del baile, como es la del grupo “Los Bolecos” (1969-1973), trío conformado por Matilde Coral (Sevilla, 1935)³⁰ -gran maestra a la que debemos la recuperación de la escuela genuinamente sevillana-, “Farruco”³¹ y Rafael “El Negro”, amén de Trini España, Manuela Vargas,³² Cristina Hoyos,³³ Merche Esmeralda, Manuela

29. Entre éstos locales reseñemos el pionero, el sevillano El Guajiro (1951), al que siguieron El Duende –en la Real Venta de Antequera–, y El Patio Andaluz (1956), y más tarde Los Gallos (1966), en la Plaza de Santa Cruz; La Trocha (1973), ya desaparecido, y El Arenal (1976), en la calle Rodó, a los que habría que sumar El Patio Sevillano, en el Paseo Colón.

30. Creó en 1969 el grupo Los Bolecos y en 1973, un año después de recibir la Llave de Oro del Baile Flamenco, grabó unas alegrías únicas para el documental de Claudio Guerín, *A través del flamenco*. Mas su acción creadora, pues en mayo de 1987 estrenó en Sevilla el ballet Algarabía, que fue el primer intento de crear un ballet oficial andaluz, intento que repitió dos años más tarde con la creación de su Escuela de Baile Andaluz, compañía que presentó el 4 de mayo de 1989.

Con todo, desde que en 1979 obtiene el título de Danza Española en Córdoba, Matilde Coral viene dedicando prácticamente todo su tiempo a la enseñanza desde el Centro Autorizado de Danza que lleva su nombre, desde donde evidencia que es la gran maestra que devolvió a Sevilla la síntesis histórica de sus más ancestrales tradiciones dancísticas, una artista irreplicable que, antes bailando y ahora hablando o enseñando, siempre da motivos para que nos levantemos del asiento y brindarle los cálidos aplausos del agradecimiento, no en vano se nos antoja como un eco retrospectivo de su predecesores pero también la forjadora de una revolución espiritual que ha afectado a todas las estructuras de la danza sevillana.

Sus tempranas energías se orientaron, empero, hacia el cultivo de las melodías andaluzas junto a Adelita Domingo y el clásico español de Eloísa Albéniz, así como el legado heredado de su abuela Pepa, que bailaba por tangos; su vecina Carmen la Ciega, y las vivencias de esta Triana cuyo impacto emocional ha sido profundo dentro y fuera del continente. Sin embargo, Matilde no se contentó sólo con esto, sino que destacó en el redescubrimiento de la tradición, hasta el punto que sintió la necesidad imperiosa de una búsqueda de identidad para ese enorme crisol de flamenquerías que es Sevilla, llegando al convencimiento que sólo el contacto con lo auténtico aportaría un verdadero beneficio para su objetivo.

Fue así que la trama de sus propuestas las entrelazara Matilde con tres importantes hilos: el interés por la dignificación del baile en los festivales; su vocabulario estilístico, sabiamente alimentado por el equilibrio corporal, la armonización de la elegancia, el toque picarón y la poética de su braceo, y crear, en último extremo, un mundo en el que los hábitos escénicos configuraron un pensamiento radical hacia la ramplonería.

A esta luz, puede que la gran maestra trianera –ella nació en Chapina el 22 de junio de 1935–, haya empleado un lenguaje heredado sobre todo de Pastora Imperio, pero lo ha hecho de una manera tan convincente y natural, de forma tan atractiva como perfecto su acabado, que se nos antoja como algo completamente suyo y original. Desde estos presupuestos, es cómo la maestra, que hoy conforma junto a su marido un Bien de Interés Cultural en Andalucía, ha salvado no pocas propuestas jondas del naufragio, o cómo la mayoría de sus coreografías son hoy piezas memorables que están entre las más válidas contribuciones al género desde la segunda mitad del pasado siglo, puestas en escena y creaciones que hace tiempo dieron solidez a una escuela para gloria de Sevilla.

31. Antonio Montoya Flores, Farruco, fue para quien firma el bailaor más genial que se nos ha dado a sentir. Su figura se había formado en la penumbra del hambre y el infortunio. Su pensamiento anduvo sobre mil caminos, pero salió indemne de posibles influencias estériles. En su interior, toda una guerra civil arañó las galerías del alma. Por eso, su anarquía flamenca, doctorada en la universidad de la vida, nunca tendrá horizontes.

32. Una larga enfermedad acabó con la vida de esta gran maestra el 11 de octubre de 2007, la maestra que acaparó el mayor poder de abstracción teatral, la artista que rompió con lo establecido porque para ella no era posible dar a luz una obra desde la complacencia o acomodación al orden existente, pero también la bailaora que fue capaz de interactuar en todos los planos que exige el baile de mujer y con la feminidad y el dramatismo como para encontrar en los estilos el fundamento epistemológico y filosófico de su esencia.

Carrasco, Milagros Mengíbar, Ana María Bueno, Pepa Montes, “El Mimbres”, Carmen Ledesma y Angelita Vargas, a quienes se han de unir la juventud de Lalo Tejada, Antonio Márquez, Antonio Canales, que en 1995 obtuvo el Premio Nacional de Danza, o Israel Galván (Sevilla, 1973),³⁴ entre los muchos.

Estos nombres se alternan en la capital con las voces de “Naranjito” de Triana, José “El de La Tomasa”, Juana “La de El Revuelo”, Aurora Vargas, Lole Montoya o los incorporados más tarde como Remedios Amaya, Esperanza Fernández y “El Potito”, estos dos últimos galardonados en 1996 con el “Premio Andalucía Joven” de flamenco.

El equilibrio guitarrístico entre clasicismo y evolución lo conjugan en Sevilla artistas como Manolo Domínguez (1946-2006), Ricardo Miño, José Luís Postigo, Rafael Riqueni (“Premio Andalucía de Flamenco”), Manolo Franco (“Iº Giraldirillo del Toque”), Quique Paredes, “Niño de Pura”, también “Giraldirillo del Toque”, Antonio Carrión, que es hoy de los más solicitados por las primeras figuras sevillanas, o Manolo Herrera.

Pero los hasta aquí reseñados no son las únicas estrellas que iluminan la tradición y el presente de su importancia, ya que la historia de Sevilla queda enriquecida –y de qué manera– con los aportes y la presencia de no pocas poblaciones de su provincia y, sobre todo, de Triana, la verdadera capital del flamenco. Las incansables rutas flamencas, buceadoras en las entrañas del arte grande, parten de Triana, situada en la margen derecha del Guadalquivir y puerto de anclaje de las formas más antiguas que hoy se conocen del género.

El barrio de Triana está sostenido por “cuatro puntalitos” y constituido por calles paralelas al Guadalquivir, como la calle Castilla, en la que se sitúa la Iglesia de Nuestra Señora de la O; la capilla de “El Patrocinio”, sede de la cofradía de “El Cachorro”; la de “La Pureza”, donde vivieron Juan José Niño y “Los Caganchos” y donde mandó edificar Alfonso X el Sabio la Iglesia de Santa Ana, y la calle de Rodrigo de Triana.

Fue distinguida en 2006 con la Medalla de Oro a las Bellas Artes y ya presagiaron que la artista, que el año pasado fue distinguida con la Medalla de Oro de las Bellas Artes, se iría de esta vida sin recoger de Andalucía siquiera el más mínimo reconocimiento. Y eso que desde que creó compañía propia en 1963 llevó en su elenco a Matilde Coral, Mario Maya, Cristina Hoyos, El Güito, Fosforito, Fernanda de Utrera, El Chocolate, El Lebrijano, Enrique Morente, José Mercé o los hermanos Habichuela. Sin comentarios.

33. Cristina Hoyos (Sevilla, 1946) ha puesto de manifiesto ser una maestra de considerables proporciones que no sólo ha permitido ligar el pasado y proyectarlo al futuro, sino que está estimulando la conciencia artística y poniendo en evidencia a tanta falacia que se pasea por el mundo. Tras formarse junto a Adelita Domingo y curtirse en los tablaos sevillanos y madrileños, la sevillana de la Alfalfa figuró en la compañía de Antonio Gades de 1969 a 1988, año en que abandonó al maestro en el recuerdo para un año después crear compañía propia, el Ballet de Cristina Hoyos, con el que se erigió en una de las más fructíferas embajadoras de Andalucía en el mundo.

Fueron quince años de una labor muy intensa a través de espectáculos que hoy son ya auténticas piezas de referencia, tal que ‘Sueños flamencos’ (1990), ‘Yerma’ y ‘Lo Flamenco’ (1992), ‘Caminos andaluces’ (1994), ‘Arsa y toma’ (1996), ‘Al compás del tiempo’ (1999), ‘Tierra adentro’ (2002) y ‘Yerma’ (2003), obras en las que Cristina Hoyos imprimió una creatividad tan sustantiva que ya figuran con letras de oro en los grandes tratados de baile

En abril de 2004 asumió la dirección de la Compañía Andaluza de Danza, a la que le cambió el nombre por otro más acertado, Ballet Flamenco de Andalucía, con el que ha estrenado ‘Viaje al Sur’ (2005) y ‘Romancero gitano’ (2006).

34. Es quien en la actualidad está asumiendo el papel de la búsqueda de la genialidad, del más difícil todavía, por lo que está en condiciones de sustanciar los rasgos evolutivos que se avecinan a partir de tres enfoques: la perspectiva personal, el lenguaje como amalgama de certeras figuraciones contemporáneas y el uso de los ámbitos espacio-temporales.

Estamos, por tanto, ante el crisol y tamiz de los cantes de Cádiz, Los Puertos y Málaga; ante el espejo de Alcalá de Guadaíra, Mairena del Alcor, Lebrija y Utrera, y ante el testigo, junto a Jerez de la Frontera, de las más prístinas expresiones que sonorizaron el cielo estrellado de lo *jondo*.

Triana se nos presenta como una fusión apretada, en apariencia caótica, en el fondo íntima y necesariamente armónica, de elementos que operan pero que no están integrados en una síntesis, sino unidos por una amalgama cuyos rasgos es posible separar y tratar en sí mismos, de ahí que su autenticidad se componga de factores diferentes y aun contradictorios, pero integrados en un compromiso: no dudar nunca de su propia identidad.

Desde Pureza a Evangelista, donde nació Juana “La de El Revuelo”, pasando por el Monte Pirolo, el Puerto Camaronero, el Charco de la Pava, el Zurraque y la Capilla del Carmen, hasta llegar a la calle Pagés del Corro (que separaba las dos Cavas), el Hotel Triana o el monumento que en 1994 erigieron los trianeros al *Cante*, obra del escultor mairenero Jesús Gavira y enclavado en el Altozano, se forma un cauce sonoro y plástico que avanza sobre el puente para gloria de toda la humanidad.

Pero esta dimensión mítica y torrencial alcanza la nirvana con el aroma inconfundible y aplomado de sus artistas, siempre a compás del cante y el baile y con ese perfume que supo brindar al mundo con eficacia y con el propósito de enseñarle cómo es la mordedura del dolor o cómo evadirse de la cotidianeidad mundana.

Así, en Triana se escucha por vez primera el “Romance del Conde Sol” (1847), cante que recogieron Juan José Niño y su sobrino-nieto Miguel “El Bengala” para que, posteriormente, Antonio Mairena lo popularizara en la discografía. También la toná grande (*Yo no te obligo, gitana*) y la chica, o toná del “Tío Rivas” (*Hasta el olivarito del valle*), se repiten inalteradas y constantes; la saeta se hace más señal divina coqueteando con la seguriya jerezana; la debla de Antonio “El Baboso” (*En el barrio de Triana*) aflora repentinamente a la luz de Tomás Pavón, y los martinetes de “Los Pelaos” (*La huerta del ‘Tío Molina’* y *Yo quisiera descender del moro*) y “Los Caganchos” denuncian la mágica potencia dramática del paisaje.

Por seguriyas es tan doliente que aporta ocho estilos.³⁵ Por soleá se excede en generosidad, pues del centenar de variantes conocidas, ella sola ha dado 42 de ellas, entre los que destacan 13 soleares apolás,³⁶ estilos a los que se unen la bambera del “Charco de la Pava” y la que fijó para siempre Pastora Pavón; los fandangos de “El Gordito”, que compitieron con las creaciones personales y empapantes de sevillanos también ilustres como “El Niño de Marchena”, Antonio “El de La Calzá” (*Calla por Dios pare mío, Porque tiene sello propio* y *Aunque el delito es grande*), “El Carbonerillo”, “El Maní” (*París, Londres y Nueva York*),

35. Como son los de Tío Antonio Cagancho, Señor Manuel Cagancho, Frasco el Coloráo, La Josefa, dos de Silverio y otras tantas de Curro Puya.

36. (El Fillo, Paquirri, Silverio, Enrique Ortega, Lorente, El Tenazas, El Portugués, Ribalta, etcétera), y otras variantes como las tres de La Andonda e Yllanda, dos estilos de La Serneta, Ramón el Ollero, Señor Manuel Cagancho, Rafael el Moreno, Antonio Mairena, El Sordillo y Emilio Abadía, o los que se conservan de Pinea, Machango, el Quino, Noriega, Pepe de la Matrona, Manolo Oliver y Antonio Ballesteros.

Pepe Pinto, “El Bizco Amate” (*Al relente de la luna y Sin ver corro por las calles*), Pepe Aznalcóllar (*Que los hombre no debemos de llorar*) o Antonio “El Sevillano” (*Porque a ti el lujo te gustaba, Qué desengaño más grande y Ay el corazón*); las bulerías, estallido de explosión familiar en las interminables y gozosas fiestas vecinales, así como su decisiva aportación en el mundo de los tangos, con los referentes singulares de “El Titi de Triana”, Rafael “El Tuerto”, Rafael Pareja, “El Rubio Cagancho” y “La Niña de los Peines”, estimada por todos como la reina de este cante.

De otra parte, en la provincia también se dan nombres propios y actuaciones que contribuyen a dar ese tono desbordante y luminoso que tanta impresión causa a los seguidores del género. Por comenzar por el norte, la localidad de Herrera aporta una variante de fandango al estilo de “Carlillo” y facilita a Puente Genil el zángano, además contar con las guitarras de Carmen “La Timotea” y la del joven “Joselín”, el cante de Pedro “El de La Timotea” –que da nombre a su célebre festival local desde 1988–, “Moreno” de Herrera y “El Monino”. Osuna, por su parte, cuenta en su haber con el pianista flamenco José Romero (1936-2000) y las guitarras de Antonio Osuna (1900-1986) y “Lele” de Osuna (1927), prodigándose más en el cante, como así lo manifiestan Guerrero (siglo XIX); Carmen Torres –a quien se dedica el certamen de saetas creado en 1987–; “Niño de Osuna” (1931), “Morenito” de Córdoba (1935), “Chaqueta” de Osuna, hoy conocido como “Chaqueta” de Fuentepiedra (1942); “Frasquito” –que falleció en 1991–, “Chato” de Osuna, Manuel Santillana, Juanito Osuna, Manuel Yerbes, Paco Osuna, Luís Moreno (1952), Antonio Cirre y Manuel Cuevas, hoy el valor máspreciado de tan monumental localidad.

En Écija, que desde 1973 se viene celebrando la “Noche Flamenca Ecijana”, vio la luz Felipa Matos, madre del trianero maestro Matos, al igual que el afamado guitarrista Pepe Triano y “El Bizco” Pardo (1877-Sevilla, 1927), tan célebres en los cafés cantantes sevillanos; Enrique “E” Gandinga (1926-1948), que fue por soleá lo que Fernanda de Utrera; Mariano Manita y Pepe “El Sevillano”, padre de la actual Pastora de Algeciras; Curro “El Clavero” (1920), heredero de los tangos de “La Amalia”; Pablillo Rosa (1914-1972) e “Higuerita”; la bailaora Carmen Albéniz (1952), las hermanas García de Soria, hoy “Son de Sol”, y Fernando Romero, hoy repetidor del Ballet Nacional de España, amén de la sonanta de Manuel de Palma y su discípulo Salvador Gutiérrez, o las voces de Antonio Suárez, seguidor tomasista, Jesús Heredia, tan completo, Paco “El Clavero”, los hermanos Fernández Barrios, Lucas de Écija y Pepe “El Ecijano”.

Fuentes de Andalucía es la cuna de “El Gafas”, tenido por isleño y creador de unas particulares alegrías, así como de los marchenistas “El Niño Lora” y “El Niño de Fuentes de Andalucía”. Paradas da cobijo a la Peña “Miguel Vargas”, que cambió en 1990 su festival por la “Semana Cultural Flamenca”, y bajo cuyo cielo se templaron las voces de “El Laváo”, “Los Quincalla”, “Rubito” y “El Bicho”, al par que alarga su mirada hasta el Arahal, lugar de nacimiento de Arturo Pavón (1882-1960), el primer maestro de “La Niña de los Peines”, “Niño del Arahal”, “Realito” y su hijo Jesús Carrillo, y que desde 2001 viene celebrando en varias jornadas el Festival “Al Gurugú, Memorial Niña de los Peines”.

Quedaba atrás Marchena, la tierra del maestro Pepe Marchena –tan discutido como

indiscutible—, Pepe Palanca³⁷ y el guitarrero Juan Montero, hoy residente en Córdoba, pero también con un enclave, la Plaza Arriba, que fue semillero de artistas y cantes. Allí destacaron en el cante “Juanillero” de Marchena y su hijo Lucas de los Reyes, los hermanos Chindo, Juan “El Cuacua” y, por supuesto, “La Gilica”³⁸ y su prima hermana “La Josefita, a quienes debemos dos estilos de soleares bailables con clara ascendencia trianera y alcalaína, amén de unos tangos y villancicos alboreaos que recogió Gracita la Rubela. En la faceta guitarrística Manolo el Sevillano, Chico Melchor, el Bizco Melchor, Melchor de Marchena,³⁹

37. Pepe Palanca (1903-1976), estimado por Federico García Lorca como “el mejor fandanguero de todas las épocas” y estilista cuyas actuaciones en Madrid se anunciaban con octavillas lanzadas desde una avioneta. Formó una auténtica revolución con el fandango de su creación: *Yo no se a cual de las dos voy a besar*.

38. A fin de evitar tanto confusiónismo, por primera vez publicamos estos datos. María del Carmen de los Reyes Torres es el origen y eje articulador de todo el cante gitano marchenero. Nació en Marchena a las 6 de la tarde del día 9 de diciembre de 1866, en la calle Quemadas número 60, actualmente calle Madre Carmen Ternero Ibarra. Hija de Juan de los Reyes de los Reyes, “El Gilico”, de Castro del Río, y de María de los Dolores Torres García, de Marchena, falleciendo en el Cerro del Aguila (calle Lisboa número 30) en casa de los Salaos en el ecuador de los años treinta de este siglo. Estaba por entonces casi paralítica y estuvo 8 años haciendo la vida en un sillón de mimbre.

Contrajo matrimonio con Juan Jiménez Jiménez “El Chindo”, naciendo del matrimonio dos hijas, M^a Gracia, que nació en Marchena el año 1888, y Rosario, que vivía en Sevilla en la Barriada Manuel Fal Conde (por Hytasa), frente al Cine de Verano. María Gracia fue la madre de Manuel Cortés Jiménez, bailaor, y de Juan Cortés Jiménez (conocido artísticamente como Juanito de Marchena), guitarrista de reconocido prestigio que falleció dos días antes de acabar la guerra civil en el frente de Porcuna, ya que quiso huir cuando se encontraba de gira con la Niña de los Peines y Niño Ricardo, actuando en el Teatro Norte de Jaén.

Empero, de tan tétrico hecho tenemos otra versión: Resulta que tras la actuación en el Teatro Norte, dieron una fiesta en Porcuna con el Niño de la Calzá, junto al puente del río, con soldados republicanos. Fue entonces que se oyó jalear a los del ejército nacionalista, apostados al otro lado, y al final de la fiesta, Juanito de Marchena, animado por los jaleos y sin pensar en el posible peligro, cruzó el puente, siendo tiroteado y muerto.

Más tarde La Gilica se arrejuntó con su primo hermano Manuel Torres Jiménez, “El Babé”, que era hijo de un hermano de su madre, además de hermano de La Josefita, la madre de Melchor de Marchena. De este matrimonio nacieron Juan el Cuacua (cantaor), Miguel de Marchena (guitarrista), el Titi de Marchena y El Babé, que falleció de meningitis, poniéndole al Cuacua, por razones que ignoro, el apellido de su primer marido, mientras que a Miguel le puso los suyos, de los Reyes Torres.

La importancia de La Gilica en la historia del flamenco se centra, principalmente, en las soleares de la Plaza Arriba —hay quien afirma que las aprendió de La Josefita— y en los cantes para bailar, sobre todo en los juguetillos o cantinaes. Actualmente la gitana de Marchena que mejor las conoce, así como los tangos de Marchena y los villancicos alboreaos es Gracia (Gracita la Rubela), la mujer de mi amigo en el recuerdo Manuel Corona Heredia.

En lo que hace a las soleares, a ella se le adjudica dos estilos bailables, uno con reminiscencia trianeras de la Andonda y que fue grabado por vez primera por la Niña de los Peines el año 1948 (*Cuando paso por tu puerta*), tras recogerla de la propia Gilica y con la guitarra de Melchor de Marchena, a la que siguieron Antonio Mairena (también con Melchor pero en 1965 y 1966) (*Levanta y no duermas más / Pasa de largo y no mira*) (que por cierto le quitó uno de los ayes), Antonio el Chaqueta, Pepe el Culata, Joselero y María la Perrata, entre otros. El segundo estilo presenta claros influjos de Alcalá de Guadaíra, sobre todo en el cante de cierre de Joaquín el de la Paula, y también fue impresionado por vez primera por la Niña de los Peines en 1948.

Pero en su tiempo destacaron en la Plaza Arriba la ya citada Gracita la Rubela y la hermana de La Gilica, Manuela de los Reyes Torres, también natural de Marchena, y que tuvo 4 hijos. A saber: Manuel el Herrero (padre de Ricardito, buen amigo que falleció en La Roda de Andalucía), Ricardo, Enrique (padre de Enrique el Moreno y Paco el Clavero) e Irín, un bailaor de rompe y rasga. También destacó su hermano Juanillero, creador de un remate de juguetillos para la soleá, juguetillo que grabó Tomás Pavón (*En la Alameda*), y que era padre de mi buen amigo en el recuerdo Lucas de los Reyes, de quien escuché en multitud de ocasiones los cantes de La Gilica y de su padre.

39. Hijo de Melchor (El Lico) y de La Josefina, nació el 13 de enero de 1907 y fue bautizado en la Iglesia Matriz de San Juan. Fue amo y señor de las fiestas gitanas de la Plaza Arriba y secundó a los mandones de su tiempo, desde Manuel Torre a la Niña de los Peines, pasando por El Gloria y su hermana La Pompe,

que creó en 1967 el “Festival de la Guitarra”, y su hijo Enrique de Melchor (1951), el más ilustre y universal marchenero de cuantos hoy son.

Y sin perder los surcos de la sonanta, muy próximo a Marchena se encuentra Morón de la Frontera, que si bien es la cuna cantaora de “La Andonda”, “El Tenazas” y “Joselero”, así como del célebre festival anual “Gazpacho Andaluz” o de los bailaores Pepe Ríos, Juana Amaya y Pepe Torres, vio crecer su alcance flamenco gracias al toque de Morón, esto es, la línea impuesta por Diego de El Gastor (1908-1973),⁴⁰ una escuela que hoy siguen sus sobrinos y herederos y que consiguió la evangelización de un nuevo credo: cada bordonazo un reto, una reflexión gozosa, una sentencia exterminante.

Particular atención merece, asimismo, la Puebla de Cazalla, localidad cantaora por excelencia, como así lo confirma la presencia de Lola Crujera (siglos XIX-XX), “La Niña de la Puebla”,⁴¹ Diego Clavel, Miguel Vargas en el recuerdo y José Menese (1942), que fue a la postre el creador, junto al pintor y poeta Francisco Moreno Galván (1925), de la célebre “Reunión de Cante Jondo”.

La influencia de Carmona se hace notar a través del cante del polo, cuya letra alude a su fuente, y de Pepita Caballero, José Parrondo y Paco Moya, además el guitarrero Germán Torres o la alcalaña Matilde Franco Fernández (1864-1956), hija de Antonio Franco, alias “Tío Maero”, curiosamente el personaje que otorgó la “I Llave del Cante” al mítico Tomás “El Nitri”, a quienes se suman la “Asociación Amigos de la Guitarra” (1975), y la sede de la Universidad Pablo de Olavide, que desde julio de 2004 celebra sus célebres cursos de verano. Brenes, por su parte, adquiere sus mejores dotes con Diego “El de Brenes” (siglos

Tomás Pavón, Manolo Caracol, Antonio Mairena, Paco Toronjo o El Chocolate, es decir, que puso música al magisterio y a la genialidad. Falleció el 12 de marzo de 1980 y dejó tras de sí una escuela que se significa por dar a cada toque un distintivo emocional, dibujar la sobriedad de cada espacio musical y crear proselitismo en aquellos que saben respetar el cante para que éste no pierda su grandeza, con independencia de que como concertista justo es que signifiquemos que la alzapúa del pulgar-índice –la que hoy distingue precisamente al toque de Jerez–, alcanzara su cima precisamente en las manos de Melchor, cuya maestría rítmica entre las letras, sobre todo, encontró terreno fértil con esta técnica que empleó a lo largo de toda su trayectoria discográfica.

40. Diego fue iniciado por su hermano Pepe –notable músico– y por Pepe Mesa, introductor en Morón del toque de Paco de Lucena, mas pensamos que fue su sólida formación autodidacta la que le lleva a fundar una escuela guitarrística, *El toque de Morón*, fundamentada en la inspiración y la expresividad, en lo que los flamencos llaman el aire, y caracterizada por la diversidad y promiscuidad de sentimientos, por llevar la técnica del alzapúa a su más alta cima, por la sutilidad de los matices, sus enfáticos silencios o sus sorprendentes contrastes dinámicos y rítmicos, sin que por ello obviemos su rasgueado conmovedor, la consabida teorización del pulgar y el fraseo breve pero flamenquísimo y doliente de sus falsetas.
41. Fue luz y dulzura del cante. Aquel 14 de junio de 1999, a Andalucía le crujieron los cimientos del cante. La Niña de la Puebla se había despedido dos días antes en Huelva, pasó luego por Sevilla y falleció en Málaga, donde residía desde 1942.

Dolores Jiménez Alcántara (Puebla de Cazalla, 1908), quedó condenada de por vida a la ceguera por un maldito colirio prescrito por un médico negligente, pero siguiendo los influjos del Niño de Marchena llegó a debutar en el sevillano Salón Olimpia, hasta actuar en el madrileño Cine Variedades, donde ya supo del sabor de los aplausos.

En Madrid contrajo matrimonio con el cantaor linarense Luquitas de Marchena, del que nacieron artistas como Adelfa y Pepe Soto, alcanzando la fama con la recreación que hizo, el año 1931, de los campanilleros de Manuel Torre.

Desde entonces, Dolores destacó por la exquisitez de una tesitura canora con la que consiguió abordar desde los estilos más complejos a los más livianos o inusuales, variantes que fluían tras unas gafas oscuras que no hacían sino esconder el secreto de los campos de nuestra Andalucía. Se fue, pues, la Niña de la Puebla en 1999 y, paradójicamente, enfrente todo sigue confuso.

XIX-XX) y con el guitarrista Manolo Brenes (1928), artista de solera que hace de puente entre el maestro Rafael Marín (El Pedroso, 1862-Madrid, 1923) y el joven Vicente Amigo, natural de Guadalcanal aunque residente desde la niñez en Córdoba.

Cantillana se enaltece con Paco “El Sevillano”, uno de cantaores más solicitados por las bailaoras de tronío de los cafés cantantes y artífice de las cantiñas; Miguel “El Cantaor” (finales siglo XIX-mediados del XX), vendedor con su canasto de avellanas y creador de la saeta autóctona; “El Sevillanito” (1898-Sevilla, 1976) y Cepero de Cantillana (1910), o la presencia de la “Tertulia José de la Tomasa”, creada en 1979.

Próximos a la capital, Camas, que despidió a Fernando “El de Triana”,⁴² y lanzó a los escenarios del mundo a Juan “El Camas” (1928), legatario de los fandangos de “El Bizco” Amate; Pilas tuvo por embajadores a “Los Enanos” de Pilas a finales del siglo pasado; Aznalcóllar encuentra en Pepe Aznalcóllar, Luís Caballero y “El Cabrero” (1944) a sus más firmes valedores, en tanto que Bormujos se conmueve con “Currillo” de Bormujos (1965), que fue primer bailarín del Ballet Nacional.

Mairena del Alcor centra su interés en la figura capital e histórica de Antonio Mairena, con su tarea arqueológica de recuperar estilos que estuvieron en desuso y fuente de inspiración de su “Concurso y Festival de Cante Jondo”, creados en agosto de 1962, amén de una larga nómina de cantaores entre los que sobresalen sus hermanos Curro y Manuel Mairena, así como Calixto Sánchez, Manuel Crespo, Antonio Ortega, José de La Mena, “Los Castulo” o Antonio Ortega hijo, entre los muchos.

Alcalá de Guadaíra, que cuenta con un cantaor enciclopédico como lo fue Bernardo “El de los Lobitos”, el fandango de “El Curilla”, los tanguillos de Joaquín “El de La Paula” o la maestría danzante de Javier Barón (1963), es solearera por excelencia, tanto por los influjos de “Juraco” (siglo XIX), coetáneo de Silverio, cuanto por aportar una docena de estilos, como son los cuatro del gran maestro y artífice Joaquín el de la Paula (1875-1933),⁴³ los dos designados a Agustín Talega y “La Roezna”, así como uno que se adjudican “Joselero” de Morón, Tomás Pavón, Antonio Mairena y Juan Talega, respectivamente.

Y es precisamente Juan Talega (Dos Hermanas, 1891-1971) quien da una elevada emoción moral a su localidad natal, ya que gracias a él se recuperan estilos trianeros y su nombre da brillantez al “Festival de Dos Hermanas”, creado en julio de 1980, sin que por ello obviemos a Manuel Pavón (1883-Madrid, 1967), más conocido por “Maneli”, o al joven guitarrista contemporáneo Paco Jarana (1966), marido de Eva “La Yerbabuena”.

Ya por último, el eje Utrera-Lebrija, sobre el que se articula uno de los asentamientos sevillanos con mayor tradición flamenca y con unos rasgos estilísticos de enorme aceptación en toda la comunidad autónoma, conforma con Triana y Alcalá de Guadaíra el crisol rectangular e inevitable de la Sevilla flamenca.

Utrera ha sido capaz de concentrar las cantiñas de Rosario “La de El Colorao” (1869-1942) y las del lebrijano “Pinini”, difundidas por una hija de éste, María Peña; la expresión impresionante

42. El primer crítico de flamenco, autor en 1935 de *Arte y artistas flamencos* y cantaor que legó cuatro malagueñas atarantadas.

43. Una más exhaustiva información en mi libro *Alcalá de la soleá, un museo abierto* (2006)

del gran “Perrate” (1915-1992); los cuplés por bulerías de Bernarda de Utrera (1927), Gaspar de Utrera (1932-2008) y Pepa de Utrera; las rumbas de “Bambino” (1943-1999), y seis estilos de soleares donde destaca “La Serneta” y, sobre todo, Fernanda de Utrera (1923-2006),⁴⁴ la guía espiritual de quienes se tienen por muy flamencos.

Por la amplitud de su proyección, justo es recordar que en Utrera surge el 15 de mayo de 1957 el famoso “Potaje Gitano de Utrera”, o significar su arranque histórico con “Tío Perico Mariano” (siglos XVIII-XIX), creador de una toná, así como la presencia en el pasado siglo del bailaor Félix “El Mulato” y los míticos “Perico” y Juan “El Pelao” (‘El rey del martinete’), cuyos relevos tomaron “El Niño de Utrera” (1907-1964), María “La Perrata” (1923-2005), que se trasladó a Lebrija para alumbrar a grandes artistas, Manuel de Angustias (1921-2005), Curro de Utrera (1927) y la insigne Juana “La Feonga” (1936), la mujer que mayor impresión nos ha causado bailando por bulerías.

Fijamos ahora rumbo a Lebrija, no sin antes recordar en Los Palacios al gran bailaor “El Mistela” (1965) y a la “Tertulia el Pozo de las Penas”, fundada en 1951 y la más antigua de las peñas sevillanas. Las Cabezas de San Juan se ejemplifica con Fernando “El Herrero” (1877-Madrid, 1941), gran difusor del cante por serranas, “El Niño de las Cabezas” (1917-Las Vegas, 1985), y la bailaora Pepa Montes (1954), hoy reliquia del mejor baile sevillano.

Y Lebrija, donde se localiza el primer cartel anunciador de flamenco, allá por 1781, y población que contribuyó a la génesis de lo más *jondo* aportando cinco estilos de soleares que comparten “Juaniquín” y “El Chozas” de Jerez, aparte del acabado musical de la toná-liviana, debla, bulerías, cantiñas y romances. Nombres como los de Diego “El Lebrijano” (1847-1914), “Juaniquín”, Antonia Pozo, Fernanda “La Vieja” y “Los Funi”, fueron los antecedentes de Bastián Bacán, el “Chache Lagañas”, el maestro Juan “El Lebrijano” (1941) –el gran innovador de este tiempo–, Curro Malena, Miguel Funi –tan original–, Manuel de Paula, Pepe Montaraz y José Valencia en el cante, además del baile de Concha Vargas o las guitarras de Pedro Peña, Pedro Bacán, Pepe Moreno y el maestro “Penaca”, hombres y

44. La obra de Fernanda –con su muerte aquel 24 de agosto de 2006 Andalucía perdió la originalidad inimitable del cante–, se nutre de las cantiñas de su abuelo Pinini, las seguiriyas de Jerez y Cádiz, y los fandangos de El Curilla, Aznalcóllar y Caracol, sin olvidar los tientos y tangos de Triana y Cádiz o los cuplés en aires de bulerías para escuchar, a más de evidenciar que no era una cantaora por soleá, sino la soleá misma. Así es cómo el nombre de Fernanda se va a perpetuar para siempre en la historia del mejor cante gitano de todos los tiempos, con la salvedad de que sus soleares no son los cantes de esa Utrera esnobista que todo lo confunde. Craso error, porque Fernanda, salvo en un solo estilo de La Serneta, no tiene nada que ver con la que históricamente se ha convenido en llamar escuela de Utrera por soleá, ya que ella es recreadora de sus propios estilos.

Fernanda, cuando fijaba el tono de LA “por arriba”, abordaba variantes de las escuelas de Triana, Utrera y Alcalá. ¿Pero eran, en puridad, los estilos que se adjudican a Noriega, La Andonda, La Serneta y Joaquín el de la Paula?. Ni por asomo. Los soleares de Fernanda no son ni de Utrera, ni de Triana, ni de Alcalá, ni de nadie, sólo de ella, por más que se originen igualmente en Juaniquín, Machango, Juan Talega, El Mellizo o Paquirri, de ahí la letra: ‘Pa cantar por soleá / hay que nacer en Utrera / y a la Fernanda escuchar’.

Con su muerte, dijimos adiós a una de las más geniales creadoras del cante gitano de todos los tiempos. Y de la misma manera que hoy hablamos de los cantes de Chacón, Manuel, Tomás, Pastora, Marchena, Talega, Vallejo, Caracol o Mairena, las nuevas generaciones hacen ya lo propio con los cantes de Fernanda de Utrera, el duende tallado en forma de mujer, esto es, no una vuelta a los orígenes, sino el principio mismo de lo jondo. Y así lo cantó José Menese: *Ni la alondra malherida / que con su canto muriera / se quejó con más dolor / que Fernanda la de Utrera.*

mujeres que han dado una considerable madurez estética a una tierra que se incorporó a los festivales en 1966 a través de la “Caracolá Lebrijana”, y que hoy encuentra en la Peña de “Pepe Montaraz” el medio idóneo de formación flamenca para la juventud.

Hasta aquí un recuento horizontal de Sevilla, un territorio que enloqueció de hambre de duendes a los más aventureros e ingeniosos, pero que nos está dejando con ojos mortuorios de ágata deslustrada, sobre todo desde que los programadores y artistas se travistieron diseñando el presente atendiendo únicamente al modo de cómo llenar la caja registradora.

Los festivales, verbigracia, subsisten de las subvenciones sin que nadie garantice si se presentan o no en las mismas condiciones de dignidad que otros géneros artísticos. Las peñas flamencas, en su mayoría, están situadas aún en el feudalismo y con un mal endémico que no superarán en tanto no entiendan que un peñista es un agente con objetivos de intervención en la sociedad. La Bienal está aún envías de recuperar el prestigio que se había impuesto. Y la Agencia Andaluza para el Desarrollo del Flamenco, que paga a sus asesores muy por encima de sus capacidades flamencas, parece más decidida a la burocratización del arte y a la promoción política y artística fuera de la comunidad autónoma, que a mantener su identidad y especificidad en el marco del desarrollo multidisciplinar que demandan los nuevos tiempos.

A la luz de estas consideraciones que daría para no pocos trabajos de ensayo, Sevilla vive en un espacio-tiempo mediático en que lo efímero y el presente dominan en un paisaje donde los tonos más acentuados son los que pintan los responsables de la desvirtuación, los más subrayados los que se presentan con el maquillaje vanguardista y los más aplaudidos los que, en su afán de resaltar la estupidez artística, promueven la irradiación de naderías.

La obra flamenca ha perdido, en consecuencia, su singularidad, y se está convirtiendo en una imagen metamórfica, en signo disponible para encarnarse en una amplísima diversidad de géneros, en un objeto más de consumo. Sin embargo, mientras más dinero hay, mayor política de exclusión se practica, ya que casi todo el montante recae en los mismos de siempre y en unos montajes en los que el 70 % del público asistente no es sevillano.⁴⁵ Es decir, en el hoy de la Sevilla flamenca está presente lo público, pero queda ausente el público, un público que no está para celebraciones ante ese flamenco pomposo y artificial en el que lo que brilla por su ausencia es precisamente el flamenco.

La ausencia es olvido y muerte. Y en Sevilla no es ausencia sin causa. Así que nadie subes-time a la afición. Si el terreno está yermo no es por culpa de la semilla, sino de quien tiene que garantizar sus frutos.”

45. Declaraciones en rueda de Prensa del alcalde, Alfredo Sánchez Monteseirín.