

FLAMENCO

PARA FLAMENCOS

FLAMENCO
PARA FLAMENCOS

MANUEL SÁNCHEZ BRACHO

© Manuel Sánchez Bracho. 2008

EDITA: Manuel Sánchez Bracho

DISEÑO: Acequia Cultural, S.A.

I.S.B.N.: 978-84-612-7786-5

DEPÓSITO LEGAL: J- 677-2008

IMPRESO EN: Gráficas La Paz, de Torredonjimeno

Impreso en España. Printed in Spain

*A MANUEL, CECILIA, ALEJANDRO Y MANUELA.
POR TANTAS HORAS DE ALEGRÍA QUE ME PROPORCIONAN.*

MI AGRADECIMIENTO A:

*M^a JESÚS DÍAZ
ROSA M^a DÍAZ
JUAN GAITÁN
FAMILIA DE MANOLO GIL
DIEGO GUERRERO
AURELIO GURREA
FRANCISCO GUZMÁN
JOSE MIGUEL MÉRIDA
ROCÍO SÁNCHEZ
PACO VALERO
ANTONIO TRUJILLO*

ÍNDICE

<i>PRESENTACIÓN</i>	13
<i>CAPÍTULO I. RASGUEO... QUEJÍO... VIBRACIONES...</i>	
<i>SENTIMIENTOS ...ARTE ...FLAMENCO</i>	
■ Rasgueo... quejío...	17
■ El vocablo flamenco.	23
■ Los que hablaron de los primeros cantes y bailes.	32
■ Los primeros cantes flamencos.	45
■ Los que vivieron en la Serranía Rondeña y sus estribaciones.	72
<i>CAPÍTULO II. ROMANCE</i>	9
■ Romance	92
<i>CAPÍTULO III. FAMILIA DE LAS TONÁS</i>	
■ La Toná.	100
■ Martinete.	106
■ Carcelera.	110
■ Debla.	112
<i>CAPÍTULO IV. FAMILIA DE LAS SIGUIRIYAS</i>	
■ Siguiriyas.	116
■ Serrana.	131
■ Liviana.	135
■ Cabales.	138
■ Siguiriya cambiá de María Borríco.	141
■ Macho.	141
<i>CAPÍTULO V. FAMILIA DE LA SOLEÁ</i>	
■ Alboreá.	143
■ Caña.	146

■ Polo.	153
■ Soleá.	157
■ Bulería por Soleá.	171
■ Bulería.	174

CAPÍTULO VI. FAMILIA DEL TANGO

■ Tango.	183
■ Tango Extremeño.	189
■ Tango de Málaga.	189
■ Cante de El Piyayo.	192
■ Tanguillo de Cádiz.	193
■ Tiento.	196

CAPÍTULO VII. FAMILIA DE LAS CANTIÑAS

■ Cantiña.	205
■ Mirabrás.	209
■ Alegría de Cádiz.	212
■ Caracoles.	216
■ Romera.	219
■ Cantiña de Córdoba.	222

CAPÍTULO VIII. CANTES AUTÓCTONOS

■ Villancico Flamenco.	227
■ Campanilleros.	233
■ Sevillana.	238
■ Pregones.	245
■ Nana.	247
■ Cantiña de El Briso.	249
■ Bambera.	250
■ Petenera.	253
■ Mariana.	259
■ Cantes camperos.	260
■ Trillera.	261
■ Temporera.	263
■ Pajarona.	264
■ Calesera.	264
■ Saeta flamenca.	265

CAPÍTULO IX. CANTES DE LEVANTE

■ Cantes Levantinos Mineros.	279
■ Taranta.	280
■ Cartagenera.	285
■ Minera.	288
■ Taranto.	290
■ Levantica.	293
■ Murciana.	295
■ Cante de Madrugá.	295

CAPÍTULO X. CANTES DE MÁLAGA

■ Los cantes de Málaga.	301
■ Malagueña.	303
■ Rondeña.	309
■ Jibera.	312
■ Cante de Juan Breva.	316
■ Jabegote.	319
■ Fandando de Verdial.	321
■ Fandango de Lucena.	326

11

CAPÍTULO XI. FANDANGO DE HUELVA

■ Fandango de Huelva.	333
-----------------------	-----

CAPÍTULO XII. CANTES DE GRANADA

■ Cantes de Granada.	341
■ Las Zambras. Las Cuevas del Sacromonte.	342
■ Granaina.	344
■ Media Granaina.	349
■ Fandango de La Peza.	352
■ Fandango de Güejar-Sierra.	352
■ Fandango de Baza.	353
■ Fandangos Robaos.	354

CAPÍTULO XIII. FANDANGOS DE ALMERÍA

■ Fandango de Almería.	359
------------------------	-----

CAPÍTULO XIV. FANDANGO

■ Fandango.	361
-------------	-----

CAPÍTULO XV. CANTES DE IDA Y VUELTA

- Guajira. 373
- Vidalita. 376
- Milonga. 376
- Rumba. 378

CAPÍTULO XVI. CANTES DE ORIGEN GALAICO-ASTURIANO

- Garrotín. 385
- Farruca. 388

CAPÍTULO XVII. CANTES DE RECIENTE CREACIÓN

- Colombiana. 393

CAPÍTULO XVIII. EL BAILE

- El Baile. 397

CAPÍTULO XIX. LA GUITARRA

- La Guitarra. 435

PRESENTACIÓN

Andalucía es realidad y fantasía, la falta y la opulencia, el todo y la nada, la alegría y la tristeza, la risa y la pena, el amor y el desamor, lo lejos y lo cerca en el tiempo... y es precisamente este contraste lo que se ha venido expresando en sus cantes y bailes por quienes los han vivido intensamente.

Andalucía es en definitiva sentimientos, y Andalucía mejor que ningún otro pueblo ha sabido manifestarlos.

Adentrarse y profundizar en la historia del flamenco es tarea nada fácil. Es entrar en un lugar de difícil retorno. Es necesario avanzar lentamente y por etapas. Deseo cubrir con este libro una de ellas, como otros han cubierto otras, y en un futuro se irán completando todas. Estudiosos e investigadores han venido escudriñando en sus profundidades y seguirán completando lo encontrado hasta el momento.

He procurado ser lo mas objetivo posible, evitando ser dogmático, esforzándome en presentarles otras opiniones diferentes a las mías y teniendo la certeza de que otras aportaciones vendrán a completar de forma más científica y ajustada la verdad de nuestro Arte Flamenco.

Mucho se ha escrito sobre nuestro arte pero bastante de lo expuesto en ocasiones ha sido fruto de la imaginación y no se ha correspondido con la realidad. ¿A cuántos cantaores de dudosa existencia o mediocridad se le ha magnificado? Por ello debemos ser cautos a la hora de exponer nuestros sentimientos sobre el cante flamenco y evitar caer en la torpeza de darle más importancia al conocimiento que de él se tiene, que a las sensaciones que percibimos cuando lo escuchamos, que es lo más importante.

Cuando escucho un cante me importa un bledo, El Tío Luis El de La Juliana, si es que éste existió, el origen del cante escuchado, la marginación del grupo que canta o tantos y tantos argumentos utilizados por quienes han escrito o hablado sobre el flamenco. Lo importante son los sentimientos que éste produce en mi interior.

Yo no recuerdo el momento en el que empezó a gustarme el flamenco. Pienso que ese momento no existió. Nací oyendo cantes, no hubo ni un antes ni un des-

pués, por lo tanto debió de haberme gustado siempre. Mi padre, mi tío abuelo y los camperos de la Cala siempre cantaban. Mi padre susurraba los cantes y con ellos viví.

Si yo, que he vivido, vivo y me gusta el cante desde siempre, pienso como les he expuesto anteriormente, ¿qué opinarán quienes aún no han sentido ni tan siquiera la curiosidad por ellos.

Por ello, este libro, no irá dirigido a aquellos que permanecen indiferentes ante un cante sino a los que quieran profundizar en los mismos y desean adentrarse en un laberinto de opiniones, a veces, coincidentes o cercanas con lo que pienso y otras encontradas.

El cante gusta o no gusta. El cante se siente o no se siente y punto. Vive el flamenco el que al escucharlo olvida muchas de las cosas que a éste le es ajeno, sin preocuparse en ese momento de nada más.

Hay quienes se preocupan más por cómo se canta o qué es lo que se canta, interesándose más por estas cuestiones que por escuchar el cante y disfrutar con él.

Ni la una ni la otra debe interesarnos en demasía en esos momentos en los que el cantaor y el guitarrista se funden para ejecutar un palo.

Si el cante gusta y además se siente tenemos en las manos un camino más, que andándolo y llegando al final de él, podremos seguir completando y terminando el armazón que da forma al arte flamenco.

Si por el contrario, no sientes nada, ni te gusta, no pierdas el tiempo hojeando este libro porque te aseguro que sus páginas te resultarán tediosas y aburridas y hasta si me lo permites insoportables.

El flamenco fue y sigue siendo hoy la expresión minoritaria de Andalucía, lugar donde han convergido diferentes culturas. Cada una de ellas han aportado esencias y características peculiares que juntas todas hicieron posible toda una forma de ser: la del andaluz.

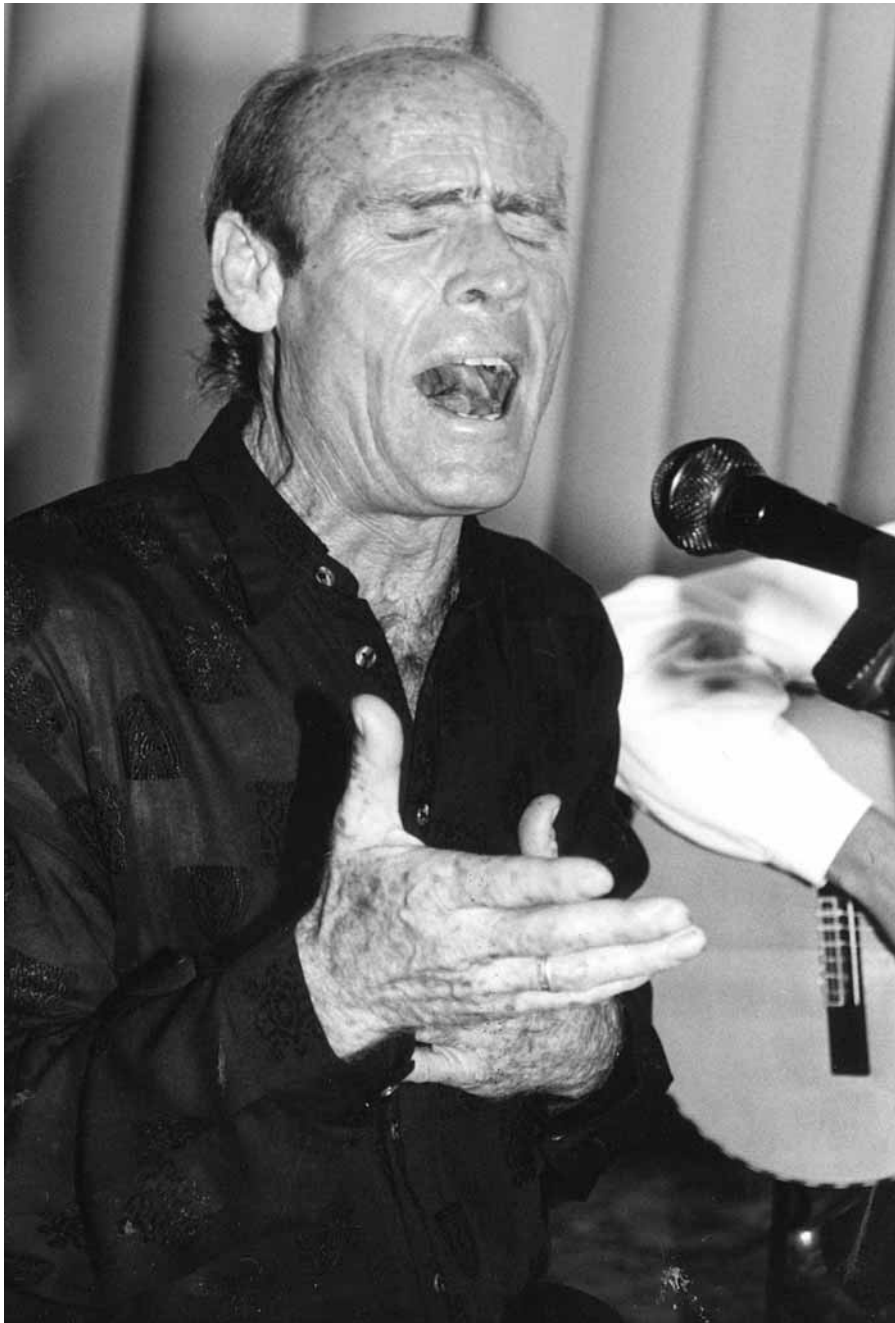
Dentro de ellos, los más marginados fueron los primeros que expresaron cantando sus sentimientos. Pero pienso que estos sentimientos no se expresaron como se han venido exponiendo por muchos autores, con total y absoluto patetismo. También hubo mucho de alegría. Fueron muchos los cantes que se hicieron en reuniones que de tarde en tarde se llevaron a cabo en nacimientos, bodas y en cualquier otro encuentro familiar. Es normal que en las reuniones familiares de gitanos y payos se cantase para celebrar algo.

También en momentos de añoranza, cuando se bebía y en las tabernas, las gentes se ponían compungidas y cantaban sus penas. Realmente lo que hacían eran reprocharse su situación desesperanzada. Pero éstos no se encontraban desesperanzados por la situación general de las gentes sino por sus situaciones particulares que deseaban de alguna forma olvidar bebiendo, aunque con ello no se consiguiesen los objetivos buscados.



Fosforito acompañado a la guitarra por Enrique de Melchor.
Ha sido Fosforito uno de los cantaores más grandes que ha existido.

Estoy convencido que el día que desmitifiquemos la formación del cante flamenco, habremos dado un gran paso para adentrarnos en sus orígenes y llegar a tener un mayor conocimiento de él.



Paco "El Pecas" cuando canta se hace todo quejío.

RASGUEO... QUEJÍO... VIBRACIONES... SENTIMIENTOS... ARTE... FLAMENCO

■ RASGUEO... QUEJÍO...

Cuando el cantaor/a canta, cuando el bailaor/a baila o cuando el o la guitarrista toca, van abriéndose a quienes les escuchan y van dejándose parte de ellos en los demás y exteriorizando los sentimientos más profundos de sus almas.

Sentimientos ancestrales, sentimientos dormidos, sentimientos que van despertándose con el rasgueo de las cuerdas de una guitarra, con el quejío que sale de la garganta del cantaor o con el movimiento acompasado de las manos de la bailaora; sentimientos que todos, sin excepción, llevamos dentro de nosotros mismos, en lo más recóndito de nuestras almas. Sentimientos que, mientras en unos permanecen profunda y eternamente dormidos, en otros basta que les llegue una simple vibración para que éstos dejen su letargo y despierten. Vibraciones que van a llegar antes a quienes tengan mayor capacidad receptiva de las mismas y a quienes se encuentren abiertos a dejarse llevar por ellas. Antes de vivirse los cantes y llenarse de ellos, se ha sentido el deseo de escucharlos.

Dependiendo de la intensidad de estos deseos, así será la fuerza con que percibamos las ondas que nos llegan del que toca, del que baila o del que canta. A menudo ocurre que por extrañas circunstancias éstas no nos llegan, no somos capaces de sentirlos e impregnarnos de ellas; son de tan escasa entidad que no las captamos y es entonces cuando decimos que lo ejecutado no nos ha transmitido lo más mínimo, no nos ha dicho nada, no participamos en lo que se ha hecho. Lo cantado, lo bailado o lo tocado nos ha dejado indiferentes, totalmente alejados de quienes lo han llevado a cabo.

Por el contrario, cuando las vibraciones nos llegan y nos envuelven, quedamos sumergidos por completo y nos hacemos partícipes de quienes nos las transmiten, de sus emociones, de sus sentimientos. Nos acercamos a ellos y sentimos que ocupamos sus espacios e incluso percibimos que nuestros gestos se asemejan a los suyos, se hacen gemelos. Es cuando decimos que lo realizado nos llega, nos llena, nos dice mucho, lo estamos sintiendo; desde la alegría que nos expresan con sus gestos y las letras de sus coplas,

hasta la rabia y el dolor que nos produce la pena contenida durante tanto tiempo. Pena que a veces se expresa en el cante con un quejío, el grito que naciendo de lo más profundo y hondo del alma del cantaor recorre un largo y silencioso camino.

Un quejío que sobrecoge a quienes les acompañan haciéndoles vivir eternos momentos, envueltos en un abismo donde no se encuentra un asidero donde agarrarse, donde poder sentirse seguro y desde donde se pueda dominar la situación creada. Una situación tensa, única, en la que hasta el aire que respiramos nos cuesta trabajo tomar.

Una situación que termina con un silencio que muy bien podría durar una eternidad y que con todas nuestras fuerzas esperamos impacientes su final... y mientras esto ocurre, el cantaor con los gestos de su rostro, de sus manos y de todo su cuerpo, se está preparando para dejarse llevar por la pasión que va aflorando de su yo más íntimo y sincero; su alma se va haciendo voz, y es imprescindible que esa pasión preñe los oídos de quienes les escuchan.

De esta forma, hacemos nuestros, unos tras otros los tercios que forman los cantes que se ejecutan. Cantes que antes de ser Flamencos debieron de nacer de la forma más espontánea que podamos imaginar, de la forma más sencilla, sin ninguna preparación, sin saberse cómo y qué se quería hacer. Cantes que nacieron en el tajo del trabajo y en el seno familiar.

En el campo, el cante nació acompañando a ciertas labores agrícolas, no todas, desde luego, sino aquellas que requerían menos esfuerzos: En la arada, en la trilla, en la pisa de la uva, en la recolección de ciertos frutos, en las matanzas, en los caminos que a diario recorrían los arrieros... etc.

En el seno familiar, nació en esos momentos entrañables de arrullo al niño, mientras se hacían las tareas del hogar, cuando se celebraba algún acontecimiento festivo. También al expresarse los sufrimientos y las penas de quienes sintieron la ausencia del ser querido.

En un principio, se debió de empezar a cantar para “matar el tiempo”, para evitar el tedio que suponía llevar a cabo ciertas tareas monótonas y de por sí aburridas.

Quienes hayan visto arar con yuntas, quienes recuerden las vueltas de la trilla alrededor de la era, o simplemente quienes hayan tenido que recorrer muchos kilómetros tras una caballería o bien subido sobre ella, o simplemente quienes conozcan la tarea del remiendo de las redes en las playas, comprenderán lo que decimos.

En esos momentos, la monotonía nos invade por completo; por ello, de alguna forma, hay que luchar para arrojarla de nuestro lado y espantar la soledad no deseada que ella nos proporciona.

Sin la menor duda, la forma más fácil que tenemos de lograrlo es la de iniciar un tarareo. Con ello conseguimos al menos escucharnos nosotros mismos. Ese

tarareo debió de ir perfeccionándose y haciéndose al ritmo que marcaba la tarea que se realizaba.

Más tarde, aparecería el compás que debió de marcarse en un principio con el pie o con la mano. Yo he conocido a campesinos cantando subidos en una cabañería y marcando el compás de su cante con la palma de su mano sobre el cuello del animal.

También, en los momentos festivos, se construyeron los bailes y los cantes, en las celebraciones de nacimientos, casamientos y en otras fiestas familiares. Los que asistían a ellas participaban de la alegría que en estas manifestaciones se respiraba, y una forma de hacerlo fue cantando y bailando. Fue costumbre, hasta no hace mucho tiempo, en la feria de Sevilla, terminar la noche esperando el amanecer en las casetas donde se servía buñuelos y chocolates, a la vez que se entonaban los últimos cantes de la noche.

Generalmente, estos bailes y cantes se hicieron en grupos, y siempre se destacaba algún que otro virtuoso, al que todos prestaban la atención que merecía por su mejor forma de ejecutarlos, éstos habían sabido impregnar a los cantes y bailes que hacían de sus improntas personales y sus cualidades.

Es lógico pensar que los cantes y bailes que nacieron en esos momentos fueron festivos, que se hacían para diversión y festejo. En esta etapa primigenia, quienes cantaban lo hacían para acompañar al baile. Fue más tarde cuando cantó para ser escuchado. Todas las referencias que tenemos al respecto así lo confirman.

Pasado el tiempo nos nacería un cante nuevo, un cante elaborado por muchos casi sin querer y parido por unos cuantos privilegiados preñados de garganta, de sentimientos, de inspiración y sobre todo de hambre.

Es verdad que en el Flamenco hay muchísimo de dolor, de rabia y de queja... y negarlo sería falsear esto, pero también hay mucho de alegría. El flamenco se ha construido cantándole a esas situaciones.

Los oprimidos cantaron cuando quisieron expresar el sufrimiento y la impotencia que les producía su situación marginal. Pero ellos también cantaron cuando desearon exteriorizar la alegría que les proporcionaban ciertos momentos de su existencia: En el nacimiento del hijo, en la unión con la mujer deseada o en la celebración de ciertos acontecimientos que de alguna u otra forma marcaban sus vidas.

Ellos vivieron esos momentos de felicidad con más intensidad que los demás, porque éstos fueron pocos y los debían aprovechar. El tiempo dedicado a la diversión fue limitado y ellos tenían conciencia de esta realidad y aunque momentáneamente la olvidaran, sabían que irremisiblemente tenían que volver a ella. Soy de los que piensan que cuanto más marginación sufre un ser y cuanto más cerca se encuentre de la pobreza más se canta en ciertos momentos y que además se hace con alegría, se huye de lo triste y de lo lastimoso aunque como decía Luis Rosales mientras que el dolor tiene historia la alegría no.

La mayoría de los cantes que nacieron, desde la Toná a las Cantiñas, se alimentaron de los vestigios de los cantes populares (Canciones judías, coplas árabes, jarchas, zambras, viejos romances, coplas castellanas...) que de siempre se hicieron en lo que hoy llamamos Andalucía y que al igual que las costumbres, fueron transmitiéndose oralmente de padres a hijos.

Menéndez Pidal llamó *«estado latente en la vida tradicional»* a las transmisiones orales de generación en generación de las costumbres arraigadas entrañablemente en la memoria y el sentir del pueblo.

No obstante, cuando en los siglos XIV y XV las tradiciones musicales arábigo-andaluzas se encontraban en una fase conservadora, todavía no se habían formado las modalidades de cantes flamencos tal como hoy las entendemos, tendrían que pasar algunos siglos para ello. Con estas tradiciones musicales conservadas, con la llegada desde Europa del movimiento romántico, con los moriscos-gitanos llegados de los “montes” y con el deseo de muchos de acabar con la forma musical existente se forjaron los primitivos cantes de los que con el tiempo se formarían los Cantes Flamencos.

No soy de los que creen que los primeros cantaores cantasen por ningún principio romántico, es más en sus circunstancias les podrían parecer los mismos una chorrada. Les era vital obtener unas monedas para poder subsistir en un lugar nuevo. Estos primeros cantaores debieron patear noche tras noche hasta la llegada del alba las tabernas de Triana, la ventas de Cádiz y las posadas y mesones de Jerez, satisfaciendo y saciando los nuevos deseos musicales de quienes pagaban para obtenerlos. Nadie mejor para cantarles que quienes en aquellos momentos se encontraban desarraigados en un mundo tan diferente al que habían vivido sus padres.

*Los que cantan y bailan por dineros
andaluces no son; son traficantes
y del baile y del cante jornaleros.¹*

Mucho se ha escrito sobre el Cante Flamenco y las motivaciones que hicieron posible su nacimiento y de diferentes formas lo han expresado.

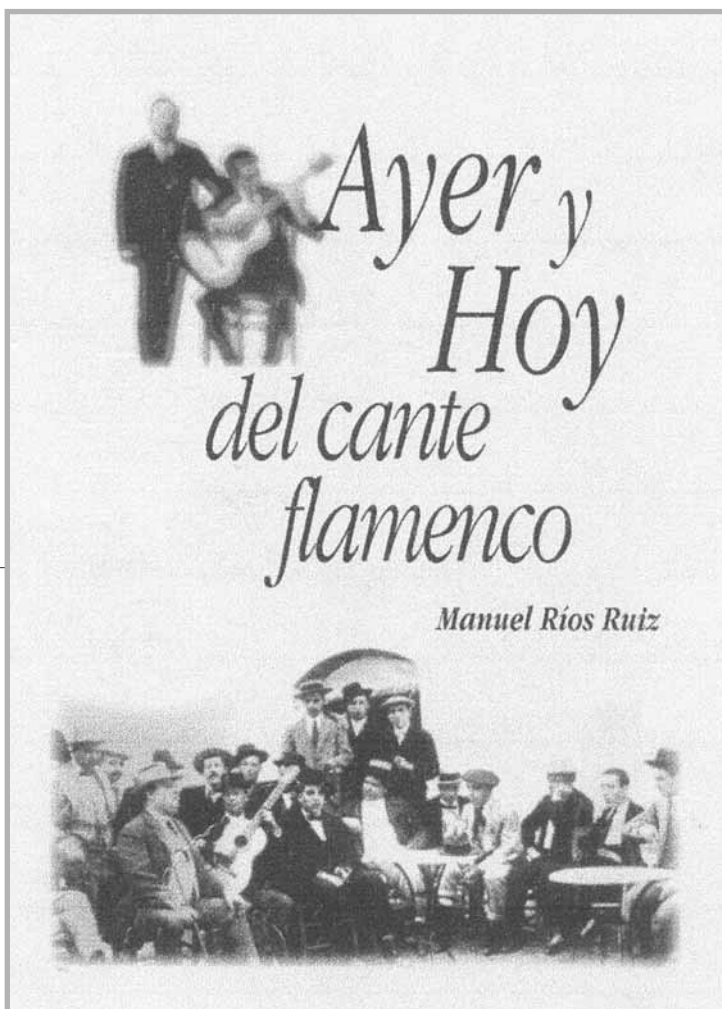
Desde el punto de vista antropológico el cante flamenco es la queja de un pueblo secularmente subyugado.²

Las motivaciones sociales y sociológicas de las coplas no son más que *«desesperación, abatimiento, lamento, renuncia... alma herida y confesión oscura de una raza doliente e irredenta»*.³

«Los pueblos que más cantan son los que más sufren».⁴

Para Alfredo Arrebola el Flamenco, *«históricamente considerado, ha sido la ‘expresión vivencial’ de una comunidad marginada»*. Para él, el cante tiene como *«principio y finalidad manifestar el mundo íntimo, personal y apasionado del cantaor»*.⁵

«La expresión y el sentido flamenco empezó con la primera fatiga del hombre, y



Portada del libro *Ayer y hoy del cante flamenco*, de Manuel Ríos Ruiz.

*acabará con la última».*⁶

Los hermanos Pedro y Carlos Caba dicen que en Andalucía «*confluyeron la desesperación filosófica del Islam, la desesperación religiosa del hebreo y la desesperación social del gitano*».⁷

A través de esta música nueva, se pudo expresar la queja y dejarla escapar de nosotros para hacerla llegar a los demás. Es la queja misma.

Antonio Gala cree que «*el Flamenco como todo lo perdurable en esta vida es una queja: La forma de expresarse un grupo de oprimidos. Desde la Soleá a las Alegrías*».⁸

Para Fernando Quiñones lo más expresivo y valioso del Flamenco se genera en el dolor.⁹

Gerhard Steingress opina que el Cante Flamenco nació como manifestación y expresión indirecta de las clases plebeyas del ambiente sub-urbano andaluz, «*una manifestación artística moderna, estrechamente relacionada con el nuevo ambiente socio-cultural romántico que se creó en la primera mitad del siglo XIX y que se vio acentuado por los profundos cambios operados en la sociedad andaluza a lo largo de la transición del antiguo al nuevo régimen*».¹⁰

Francisco Zambrano Vázquez mantiene que el Arte Flamenco es un arte nuevo y sublime, de los menos contaminados y que como arte, al ser y tender a lo universal, no tiene más remedio que traspasar fronteras para manifestarse y revalorizarse universalmente evitando su modificación. Puede innovarse, enriquecerse, admitir cambios y evoluciones, pero no puede modificarse porque entonces se produciría la ruptura con la tradición y la pérdida de la conciencia histórica en otra cosa estándar, vacía o sin contenido, distinta al flamenco.¹¹

Agustín García Chicón piensa que el flamenco es una manifestación artística que se alza sobre lo popular, que una manifestación artística así tan inasequible para la mayoría, es lógico que se proclame arte específico para determinadas sensibilidades y que el cante jondo nunca gozó de popularidad.¹²

Resumiendo, pienso que el cante flamenco, tal como hoy lo entendemos, es un cante nuevo, reciente, de no más de 200 años, nacido en la primera mitad del siglo XIX y cuyo origen se encuentra en los antiguos cantes populares que existían en Andalucía antes y después de la “Conquista” y que se construyeron en base a los cantos y letras que nos habían llegado. Debemos desterrar esa falsa imagen de que el Cante Flamenco es el cante popular de Andalucía ya que nunca gozó de la popularidad, aun cuando ese cante se haya construido en ella.

La música y las danzas de los diferentes grupos marginales que vivieron en Andalucía se fundieron en una sola. El estado anímico de estos colectivos aceleró la presencia de una música nueva, diferente, profunda y llena de emotividad. Música que fue capaz de servir de cauce y desahogo ante la situación de miseria, temor y rabia contenida que habían venido padeciendo durante varios siglos. Una música creada para poder expresar esa desesperación absoluta que los envolvía por completo.

El Flamenco se termina de configurar en un ambiente artístico urbano de marginación en ciudades de gran desarrollo económico, Sevilla y dentro de ella, La Cava de Triana entre otras, a las que llegan los portadores del preflamenco desde las más recónditas zonas agrícolas de Andalucía, entre éstas la Serranía Rondaña y sus estribaciones.

BIBLIOGRAFÍA. RASGUEO... QUEJÍO...

1. F. Rodríguez Marín. "Sonetos y sonetillos" Sevilla 1893.
2. Agustín García Chicón. "Valores antropológicos del cante jondo" Diputación Provincial de Málaga. Málaga 1987.
3. Ibídem.
4. Guillermo Núñez de Pradro. "Cantares andaluces". Biblioteca de la Cultura Andaluza. Editoriales Andaluzas Unidas S.A. Sevilla 1986.
5. Alfredo Arrebola. "Antología de la poesía flamenca". Editorial Ágora. S.A. Málaga 1993.
6. Eugenio Cobo "Andares del Bizzo Amate". Ediciones Demófilo S.A. Fernán Núñez. (Córdoba) 1980.
7. Carlos y Pedro Caba. "Andalucía, su comunismo y su cante jondo". Ediciones Atlántica. Madrid. 1993.
8. Antonio Gala. Artículo aparecido en la revista "Sábado Gráfico". 1973.
9. Fernando Quiñones. Prólogo de "Misterio del arte flamenco" de Ricardo Molina. Editoriales Andaluzas Unidas S.A. Sevilla 1985.
10. Gerhard Steingress. "Sociología del cante flamenco". Centro Andaluz de Flamenco. Consejería de Cultura y Medio Ambiente. Junta de Andalucía. Jerez de la Frontera 1993.
11. Francisco Zambrano Vázquez. Ponencia presentada en el XX Congreso Nacional de Arte Flamenco, titulada "Las llaves de oro del Cante". Huelva. 1992.
12. Agustín García Chicón. "Valores antropológicos del cante jondo." Diputación Provincial de Málaga. Málaga 1987.

■ EL VOCABLO FLAMENCO

Decía Don Antonio Machado y Álvarez que los orígenes de la palabra flamenco eran bastante oscuros. Yo le añadiría que además son confusos y contradictorios.

Son muchas las opiniones que se han vertido sobre ellos. Antes de exponerles la mía, creo conveniente que se conozcan, si no todas las demás, sí al menos algunas de ellas, las más difundidas. Desde luego, no es mi intención hacer un análisis de lo que otros autores han mantenido al respecto, prefiero que sean ustedes quienes lo hagan.

Parece ser que la primera vez que se menciona el vocablo flamenco se hace hacia 1831, en el sainete "Los gitanos de Cádiz".¹

El Tío Conejo

... mi saber hablar Quitano, eh? ...

La respuesta del Tío Conejo fue:

- Lo mesmito que un flamenco.

Aquí no se iguala al flamenco con el gitano, pero sí se le denomina así al que habla como un gitano.

George Borrow, que viajó por España y divulgó el Evangelio de San Lucas en caló entre los años 1837 y 1840, llamó a los gitanos germanos o flamencos.²

Muchos autores con posterioridad han seguido a Borrow y han identificado al flamenco con el gitano. Desde Antonio Machado y Álvarez hasta Ricardo Molina y Antonio Mairena.

En 1850, en el Porvenir se anuncia la venta de una finca de Tablada denominada la Flamenca.³

En el diario de Madrid “La Nación”, se relaciona directamente y por primera vez la música gitanesca y la flamenca.⁴

En el año 1856, se habla de un baile denominado “La Flamenca” en el programa que el teatro Principal presenta el 18 de octubre con motivo de una función a beneficio de D. Juan Ramón Ramírez; dos años más tarde, se habló del “Jaleo flamenco”.⁵

En el año 1860, aparece por primera vez en el nomenclator de los salones de baile la palabra flamenca: la llamada “Guillabaoras Flamencas”. Esta denominación se encuentra en el diario La Andalucía, donde se anuncia para el día de San Miguel un *“baile por convite al cual asistirán los principales catadores, las más famosas guillabaoras flamencas y las boleras más notables en el baile del país”*.⁶

Gustavo Adolfo Bécquer publica el 30 de Enero de 1862 un artículo en “El Contemporáneo”, en el que llama flamenco a unos determinados cantes. También en este mismo año, a la reina Isabel II se le ofrece en Córdoba una fiesta flamenca, con motivo de la visita que lleva a cabo a la mencionada ciudad. Bécquer nos dejó escrito apuntes sobre la feria de Sevilla, apuntes que fueron localizados por Franz Schneider en 1910 y que Juan López Núñez publicó en 1915 en su “Bécquer. Biografía anecdótica”. En la misma nos mencina a un grupo de gente flamenca. *“...Sólo allá lejos, se oye el ruido lento y acompasado de las palmas y una voz quejumbrosa y doliente que entona coplas tristes o las seguidillas de El Fillo. Es un grupo de gente flamenca y de pura raza cañil que canta lo ‘jondo’ sin acompañamiento de guitarra”*.⁷

El 21 de abril de 1866 se anuncia en un programa editado por el Salón de Oriente de Sevilla un *“gran concierto de bailes del País con cantos y bailes flamencos”*.⁸

El Jueves 4 de Julio de 1867, en un teatro de la calle Mesones de Jerez, subió a su escenario el flamenco por primera vez. Nuestro arte alternó con el teatro y se interpretaron Siguiriyas, Serranas, Cañas y Jaberías.⁹

El 31 de Octubre de 1867, también en Jerez y en esta ocasión en el teatro Principal, se celebró un espectáculo flamenco en el que actuaron Joaquín La Cherna, Tío de Manuel Torre, Curro Dulce y el guitarrista Paco El Barbero. También se bailó El Mingoli. Curro Dulce cantó Soleares, Jaleo y un Tanguillo Carnavalesco y La Cherna hizo Siguiriyas.¹⁰

Machado y Álvarez nos dice que *“Los gitanos llaman gachós a los andaluces*

y éstos, a los gitanos, flamencos, sin que sepamos cuál sea la causa de esta denominación...”.¹¹ Y según él “...dada la índole y genialidad siempre festiva y picaresca de la raza andaluza, que se dé este nombre a los gitanos por el color de su tez, moreno-bronceado, que es precisamente opuesto al blanco y rubio de los naturales de Flandes”.¹²

Blas Infante mantuvo que el vocablo flamenco se derivó de las voces árabes Felah-Mengu, que en castellano significa campesino huido.¹³

Juan de la Plata mantiene que a los hijos de moriscos y gitanos, después de casarse, se les llamaría Felah-Mengu, palabra que evolucionaría hacia su castellanización como flamenco.¹⁴

Félix Grande también cree que los gitanos descendían de los antiguos moriscos huidos. Fernando López Perea en su “Cante Flamenco” cree que flamenco viene de Fellah Mengo, que quiere decir campesino pobre, y que son esos campesinos pobres, con su guitarra oriental, los que se llaman flamencos a sí mismos.

Patrocinio García Barriuso piensa que flamenco viene de Fellah-Mangu, que significa Canto de Campesino.¹⁵

Para Luis Antonio de Vega, el vocablo flamenco deriva de Felahikum o Falah-Menicum que significa Canto de Labradores.¹⁶

Hugo Schuchardt cree en el origen jergal del vocablo flamenco. *“La palabra flamenco apareció como denominación de un fenómeno lingüístico para extenderse más tarde a todo tipo de persona que usó esta jerga y para atribuirse en última instancia a los gitanos mismos. Así todo lo agitanado fue considerado como gitano y desapareció la distinción entre gitano y gitanesco”*.¹⁷ Para él el vocablo flamenco equivale a gitanesco o gitano.

También Manuel García Matos mantiene que el vocablo flamenco es una palabra jergal que procede del argot del último tercio del Siglo XVIII y que sirvió para denominar al hombre farruco, fanfarrón, *“echao palante”*.¹⁸ Igualmente, M. Ríos Ruiz cree que este vocablo es producto de la jerga popular.

Domingo Manfredi Cano sostiene que el vocablo flamenco es provenzal y que significa “llameante” o “encendido”.

Otros opinan que procede de la voz germánica Flameng que significa color de llama.

Otra hipótesis nos apunta a que este vocablo deriva de los oriundos de Flandes al aplicársele despectivamente a quienes tenían características totalmente diferentes a los flamencos rubios y “colorados” que llegaron con Carlos V.

D. Antonio Arévalo en su discurso de ingreso en la Academia de Córdoba sostuvo que el vocablo flamenco tiene su origen en la semejanza entre el airoso “chambergó”, usado por las tropas españolas que venían de Flandes y el sombrero de ala ancha cordobés.¹⁹

Según Bernard Leblon, llamaron flamencos a aquellos gitanos andaluces



REAL CEDULA
DE SU MAGESTAD,
Y SEÑORES DE SU CONSEJO,

QUE CONTIENE

LA INSTRUCCION,

y fuero de poblacion, que se debe observar en las que se formen de nuevo en la Sierra-morena con naturales, y efrangeros Católicos.



ON CARLOS,

POR LA GRAGIA DE DIOS, REY DE Castilla, de Leon, de Aragon, de las dos Sicilias, de Jerusalem, de Navarra, de Granada, de Toledo, de Valencia, de Galicia, de Mallorca, de Sevilla, de Cerdeña, de Cordoba, de Corcega, de Murcia, de Jaen, de los Algarbes, de Algecira, de Gibraltar, de las Islas de Canarias, de las Indias Orientales, y Occidentales, Islas, y Tierra firme del Mar Oceano, Archiduque de Aultria, Duque de Borgoña, de Brabante, y de Milan, Conde de Abspurg, de Flandes, Tirol, y Barcelona, Señor de Vizcaya, y de Molina, &c. = A vos Don Pablo de Olabide, Caballero del Orden de Santiago, mi Asistente de la Ciudad de Sevilla, y Intendente del Exercito de Andalucia, *Superintendente General* electo para
A la

Real Cédula, por la cual el Rey Carlos III mandó repoblar Sierra Morena en el año 1767.

que habían demostrado su valor en Flandes y más tarde se aplicó este nombre a toda la comunidad.²⁰

Según Carlos Almendros, la denominación de flamenco es sinónima de cantor. Según él, se le llamaba cantor flamenco a los cantores de Flandes que formaban parte de los coros que acompañaban a Carlos V.

En los libros del coro de la Casa de Medinaceli, se encuentra escrita la palabra flamenco, al inicio del pentagrama, en el lugar destinado a los cantores.²¹

Máximo José Klan piensa que, en el siglo XVIII, llamaron flamenco a ciertos cantes que los marranos y judíos expulsados de España y emigrados a Flandes y a Alemania cantaban sin temor a ser perseguidos como lo fueron en España.

Ernest Gamillscheg piensa que el vocablo flamenco proviene del francés Flamand, que además de significar oriundo de Flandes, también significa persona de piel roja, de tez encarnada.²²

Gerhard Steingress cree que *“posiblemente el término flamenco en el lenguaje jergal de los majos y gitanos tuviera el significado psicológico, tanto de vistoso, gallardo, fanfarrón, farri-co...”*.²³

Resulta interesante la opinión de Luis Lavour al pensar que el término flamenco aparece al mismo tiempo en que cae en desuso el término Macareno.²⁴ Es cierto que macareno es el vecino del barrio sevillano de la Macarena y que también con este término se denomina al majo y al balandrón que es como se conoce al fanfarrón y al hablador. Por otra parte a mediados del XIX se llamaba flamenco al fanfarrón, achulado y presumido. El mismo Lavour nos comenta cómo la bailaora Nena en 1850 danzaba su Curra la Macarena y poco tiempo más tarde bailaba su número la Flamenca. ¿Puede ser sinónimo flamenco-a de macareno-a?. Al menos esta hipótesis no nos parece descabellada. Valga otro ejemplo. Benito Pérez Galdos en la primera mitad del siglo XIX nos refiere en sus “Episodios Nacionales” en el episodio de los Ayacuchos, cómo Isabel II siendo niña jugando con su hermana utilizaba la literatura en boga del género andaluz, *“escenas de mujerío, guapezas de contrabandistas, amores, y navajazos, con ceceo y habla macarena”*.²⁵

Para Arcadio Larrea, flamenco es sinónimo de agitanado, de habla vulgar, germanesco y gitanesco.

Quien llega a rizar el rizo es Rodríguez Marín cuando en su libro “El alma de Andalucía” nos dice que llamaron flamenco a los gitanos por su vestimenta de *“chaquetilla corta, altos y quebrados de cintura, pierniceñidos y nalquiñistados, eran propia y pintiparadamente la vera efigie del ave palmípeda de este nombre”*.

Como podrá comprobarse, hay opiniones para todos los gustos y he omitido otras por su irrelevancia.

Soy de los que piensan que la aparición del vocablo flamenco tiene lugar en el último tercio del siglo XVIII, y que el término flamenco se aplicó no sólo a los que

2
 la direccion de las nuevas *Poblaciones*, que se han de hacer en *Sierra-morena*; y demás Corregidores, Intendentes, Jueces, Justicias, Ministros, y personas qualesquier de todas las Ciudades, Villas, y Lugares de estos mis Reynos, y Señoríos, à quien lo contenido en esta mi Cedula toca, ò tocar puede en qualquier manera, salud, y gracia: SABED, que habiendome propuesto *Don Juan Gaspar de Thunriegel*, de nacion *Bavaro*, de Religion *Católico*, la introduccion de *seis mil Colonos Católicos Alemanes y Flamencos* en mis Dominios, tube à bien admitir esta propuesta baxo de diferentes declaraciones, que reducidas à Contrata se expresan por menor en mi *Real Cedula*, expedida en el Pardo à dos de Abril de este año, encargando al mi Consejo, que para la referida introduccion, y establecimiento de los Pobladores, formase, con acuerdo del Superintendente General de mi Real Hacienda, la Instruccion competente; en cuya virtud la executò de su orden *Don Pedro Rodriguez Campomanes*, mi Fiscal, con dicho acuerdo, baxo las reglas que contienen los Capítulos siguientes:

1. Ante todas cosas establecerà el *Superintendente* de las *Poblaciones* su correspondiència con los quatro Comisionados de las Caxas de Almagro, Almerìa, Málaga, y Sanlucar de Barrameda; para enterarse del sucesivo arribo de los *Pobladores Alemanes, y Flamencos*, y dar las ordenes convenientes, que estime oportunas, teniendo à la vista la *Real Cedula* de dos de Abril, y la Instruccion particular, que con esta fecha se ha formado, para gobierno de los Comisionados de las quatro Caxas, baxo de las ordenes del expresado *Don Pablo de Olabide*.

Página 2 de la Real Cédula de Rey Carlos III.

realmente lo eran, los oriundos de Flandes, sino también a los que utilizaron un habla ininteligible por esas fechas en ciertas zonas de Andalucía, en un principio en toda Sierra Morena y en su área de influencia, extendiéndose por otros lugares de Andalucía.

Para comprender esto, debemos adentrarnos en un hecho que tiene lugar en el año 1767 en nuestra región. Por Real Cédula del rey Carlos III, se lleva a cabo la repoblación de Sierra Morena.²⁶ Esta repoblación se hace con unos 6.000 colonos llegados desde alemania, Suiza, Flandes, Cataluña, Valencia... etc.

En el reino de Jaén, se crearon poblaciones como La Carolina, Santa Elena, Carboneros, El Rumber, Navas de Tolosa, Guarromán, Arquillo Nuevo, Montizón, Aldequemada, Concepción de Almuradiel, Fuentepalmera, La Carlota y La Luisiana, entre otras. Éstas nacen para dar seguridad en los caminos entre la Meseta y Andalucía,

tomados prácticamente por los bandoleros que asaltaban a quienes viajaban por ellos.

Al frente de la colonización se puso a Pablo de Olavide a quien se le nombró superintendente de las nuevas poblaciones levantadas a lo largo del Camino de Andalucía.

Por Real Cédula del 26 de Mayo del año 1770, se lleva a cabo el reparto de tierras que tendrían carácter hereditario, aunque éstas no podrían ni arrendarse ni subastarse.

Para que conduzca a Andalucía a los colonos alemanes y flamencos se pone al frente al bávaro D. Gaspar de Thurriegel.²⁷

Para quienes vivían en Andalucía fue difícil entender el lenguaje utilizado por los colonos llegados; y a ese habla no entendible se le debió de llamar hablar flamenco, la lengua en la que se expresaba uno de los grupos más importantes de los llegados. Desde aquellos momentos al habla ininteligible se le debió de denominar de esa forma, y a quienes la utilizaban flamencos.

Años más tarde, y a consecuencia de la promulgación de la Pragmática de 1783 de Carlos III, una gran parte de los que habitaron la Serranía Rondeña y sus estribaciones, moriscos-gitanos, se dirigieron a los principales focos económicos de Andalucía, Sevilla, Cádiz y Jerez entre otros.

El lenguaje que utilizaban los llegados era una mezcla de la forma de hablar del pueblo morisco con un mal castellano aprendido de sus antepasados. En definitiva, un habla poco entendible. Ya por estas fechas, la denominación de flamenco a aquellos que hablasen ininteligiblemente debió de resultar normal. Por ello, al nuevo colectivo recién llegado, el gitano-morisco, se le debió de conocer de esa forma. Y es lógico pensar que al cante que éstos hiciesen se le llamara cante flamenco, cante que hacen los flamencos.

Álvarez Caballero piensa que el pueblo sencillo identifica a los gitanos por su ininteligible habla con la no menos ininteligible de los flamencos.²⁸

Antonio Mairena y Ricardo Molina nos dicen que: A raíz de la libertad que les concedieron la leyes humanitarias de Carlos III, el nombre de “gitano”, muy desprestigiado, era poco más o menos denigrante. Por esta causa debieron de adoptar el de flamenco.²⁹

Ni la Pragmática de Carlos III contenía normas tan humanitarias, ni se le debió de empezar a llamar flamencos a los gitanos para no herirlos, porque las gentes fuesen “bondadosas”. La causa fue otra.

Para Gerhard Steingress³⁰ hablar flamand (flamenco) significa en francés hablar un lenguaje incomprensible, mezclado con palabras francesas mal articuladas. También mantiene que: *“hablar en flamenco significó hablar de manera ininteligible, es decir, a base de una mezcla de andaluz, caló, germanía y argot”*.³¹



Antonio Machado y Álvarez, "Demófilo".

En mallorquín, hablar flamenco es sinónimo de hablar de forma ininteligible.³²

BIBLIOGRAFÍA EL VOCABLO FLAMENCO

1. Rosario Martínez. "Teatro inédito gaditano del siglo XIX. Cinco sainetes". 1990. El mismo texto lo recoge Arcadio Larrea en "El flamenco en su raíz" Editorial Nacional Madrid 1974.
2. George Borrow. "The zingali an account of the gypsies of Spain". London. 1841.
3. José Luis Ortiz Nuevo. "¿Se sabe algo?. Viaje al conocimiento del arte flamenco en la prensa sevillana del siglo XIX". Ediciones El Carro de la Nieve. Sevilla 1990.
4. Ángel Álvarez Caballero "Gitanos, payos y flamencos en los orígenes del flamenco" Editorial Cinterco. Madrid. 1988.
5. José Luis Ortiz Nuevo. "Setenta y siete siguiriyas de muerte". Ediciones Hiperión. Madrid. 1988.
6. José Luis Ortiz Nuevo. "¿Se sabe algo?. Viaje al conocimiento del Arte Flamenco en la prensa sevillana del siglo XIX". Ediciones El Carro de la Nieve. Sevilla 1990
7. Juan Alberto Fernández Bañuls "El paisaje flamenco de Demófilo. La Andalucía de Demófilo". Sociedad Editorial Electa España S.A. Consejería de Cultura y Medio Ambiente. Junta de Andalucía. Madrid 1993.
8. José Blas Vega. "Silverio, Rey de los cantaores." Ediciones de la Posada. Ayuntamiento de Córdoba. F.P.M. Gran Teatro . Córdoba 1995.
9. Juan de la Plata. "La tradición flamenca de Jerez". Cátedra de Flamencología y Estudios folklóricos andaluces. Jerez. 1987.
10. *Ibidem.*
11. Antonio Machado y Álvarez. "Colección de cantes flamencos". Ediciones Demófilo. Madrid 1975.
12. *Ibidem.*
13. Blas Infante. "Orígenes de lo flamenco y secreto del cante jondo". XXII Congreso de Arte Flamenco. Estepona. Excm. Diputación Provincial de Málaga. Estepona. 1994.
14. Juan de la Plata. "La tradición flamenca de Jerez". Cátedra de Flamencología y Estudios Folklóricos Andaluces. Jerez. 1987.
15. Patrocinio García Barriuso. "La música hispanomusulmana en Marruecos". Larache. 1941.
16. Luis Antonio de Vega. "Música andaluza y flamenco en Tetuán". Semanario Domingo de Madrid.
17. Hugo Schuchardt. "Los Cantes flamencos". Edición y traducción: Gerhard Steingress, Eva Feentra, Michaela Wolf. Fundación Machado. Sevilla. 1990.
18. Manuel García Matos. "Sobre el flamenco. Estudios y notas" Editorial Cinterco S. A. Madrid. 1987.
19. Eloy Vaquero. "Evocación del cante... (El decir y el cantar de mi pueblo)". Edición Virgilio Márquez. Córdoba 1982.
30. Bernard Leblon. "El Cante flamenco. Entre las músicas gitanas y las tradiciones andaluzas". Editorial Cinterco S.A. Madrid. 1991.
21. Citado por Ángel Álvarez Caballero. "Historia del cante flamenco". Alianza Editorial. Madrid. 1986.

22. Citado por Gerhard Steingress. Ernest Gamillscheg. "Etymologisches Wörterbuch der Französischen Sprache". Heidelberg. 1969.
23. Gerhard Steingress. "Sociología del cante flamenco". Biblioteca de Estudios Flamencos. Centro Andaluz de Flamenco. Consejería de Cultura y Medio Ambiente. Junta de Andalucía. Jerez. 1993.
24. Luis Lavaur. "Teoría romántica del cante flamenco". Edición de Gerhard Steingress. Signatura Ediciones de Andalucía. S.L. Sevilla 1999
25. Benito Pérez Galdos. "Episodios nacionales". Tomo II. Aguilar. S.A. de Ediciones. Madrid 1958
26. "Real Cédula de su Majestad y Señores de su Consejo, que contiene la Instrucción y Fuero de población, que se debe observar en las que se formen de nuevo en la Sierra Morena con naturales y extranjeros católicos". Archivo Histórico Municipal de Andújar. Concejalía de Cultura del Ayuntamiento de Andújar. Mayo.1995
27. Ibidem.
28. Ángel Álvarez Caballero. "Gitanos, payos y flamencos en los orígenes del flamenco". Editorial Cinterco. Madrid. 1981.
29. Ricardo Molina y antonio Mairena. "Mundo y formas del cante flamenco". Librería Al-Andalus. Sevilla-Granada.1979.
30. Gerhard Steingress. "Sociología del cante flamenco". Biblioteca de Estudios Flamencos. Centro Andaluz de Flamenco. Consejería de Cultura y Medio Ambiente. Junta de Andalucía. Jerez 1993.
31. Ibidem.
32. Diccionario Catalá-Valenciá-Balear. Redactado por Francesc de B. Moll. Eno-Form. Palma de Mallorca. 1983.

■ **LOS QUE HABLARON DE LOS PRIMEROS CANTES Y BAILES**

Sin mencionar el vocablo flamenco, a través de José Cadalso en su "Cartas Marruecas", escritas en el 1773 y publicadas por entregas en el Correo de Madrid en el año 1789, nos llegan las primeras noticias sobre los primeros bailes y cantes preflamencos, o quizás ya flamencos.

La respuesta que un joven adinerado le da a uno de los personajes del libro mencionado cuando se lo encontró en el camino que conducía a Cádiz desde Gibraltar, es clara y precisa: "... en sabiendo leer un romance y tocar un Polo, ¿para qué necesita más un caballero?".¹

Acompañando al joven mencionado, llegaron a un cortijo donde se celebraba toda una juerga flamenca que dirigía el Tío Gregorio. En la mencionada fiesta, aquella noche se tocó "el polo para que lo bailase Preciosilla"², se hicieron palmadas y se tocaron la guitarra y las castañuelas. ¿Fue el Polo en esos momentos un cante o un baile flamenco? ¿Se había ya configurado?.

Pérez de Ayala en "Las Máscaras" nos dice que la majeza y lo flamenco se origina en este ambiente del último tercio del siglo XVIII.³

En el año 1779, unos años más tarde de la celebración de esta fiesta flamenca, el Conde de Noroña publicó un poema que llamó “La Quincaida”. En él leemos:

*Cantaba Paco, y a su blando acento...
venían las muchachas, como a Tebas...
las piedras que formaron su cimiento...
¡Qué de cosas cantó! No hubo tizana
halagüeña, saltante y abatida
Que no fuese tres veces repetida;
cantó la Malagueña y Sevillana,
el Fandango de Cádiz punteado
con nuevo tono en cada diferencia;
la Jota bulliciosa de Valencia,
el quejumbroso Polo agitanado,
Seguidillas manchegas placenteras,
y de Murcia, las rápidas Boleras.*

Además del Polo Agitanado, en este poema se menciona la Malagueña, la Sevillana y el Fandango de Cádiz. Si en estas fechas estos cantes no estaban definitivamente configurados, debían de encontrarse muy próximo a ello.

Es curioso observar cómo tanto en la letra de este poema, como en la del Polo de Jan Potocki, se menciona a un tal Paco.

“Cuando mi Paco me hace las palmas...”.

El ilustre notario vasco, que ejercía en Madrid, Juan Antonio de Iza Zamacola (Don Preciso) es autor, entre otras obras, de la titulada “*Colección de las mejores coplas de Seguidillas, Tiranas y Polos que se han compuesto para cantar a la guitarra*”,⁴ publicada al final del siglo XVIII. Don Preciso opinó que la Seguidilla fue la forma elemental del baile y del canto nacional y que de ella procedió el Bolero. Para él, la Tirana se parecía a los bailes de las antiguas gaditanas. Además de estos bailes existían los Polos, el Zorongo y el Cachirulo.

Las letras que recoge Don Preciso fueron letras que existían entre la población andaluza, antes de producirse el abandono de la Serranía Rondeña y sus estribaciones por parte de los grupos morisco-gitanos. Las letras que trajeron estos grupos debieron de ser totalmente distintas. He aquí una de ellas

*A la puerta de la Cárcel
no me vengas a llorar;
ya que no me quitas penas,
no me las vengas a dar.*

Henry Swinburne recorrió España en los años 1775 y 1776. Él nos contó cómo el Fandango dominaba en los bailes del Carnaval de Cádiz.⁵

Jan Potocki visitó España en el año 1791. Parece ser que ya estuvo aquí en el 1781, antes de viajar a Egipto, Turquía y Grecia. Este infatigable viajero polaco escribió, en su “Manuscrito encontrado en Zaragoza”, sus vivencias en España, desde su llegada en el 1791 a Estepona (Málaga) para dirigirse a Marruecos, hasta su marcha a finales del mencionado año.

Desde Marruecos regresa a Cádiz, donde se encuentra el 8 de Septiembre. En dicha capital andaluza asiste a un espectáculo de baile que le entusiasma viendo a las bellas bailarinas gaditanas bailando Fandangos y tocando las castañuelas.

En otro momento de su obra, nos narró cómo vio llegar a un grupo de gitanos cantando y acompañándose de sonajas y cascarras, y cómo bailan un Polo que otros le cantan. “*Vi abrirse la puerta del pabellón y salir de él a mis dos primas, vestidas con traje que en España llaman de maja-gitana. Las vi avanzar y enseguida llamaron a sus compañeras y empezaron a bailar un Polo, el tan conocido que dice:*

*Cuando mi Paco me hace
las palmas para bailar
me se pone el cuerpecito
como hecho de mazapán.*⁶

El Manuscrito tiene dos partes, la primera de ella se publicó en San Petersburgo en el año 1804 en edición limitada y la segunda, que tituló “Avadoro histoire espagnole”, en París en 1813. Finge que el relato del Manuscrito se centra durante el reinado de Felipe V, o sea, en la primera mitad del siglo XVIII.

La España que visita Potocki, según él, fue una España pintoresca de bandidos, contrabandistas, gitanos y mendigos que vagabundeaban por caminos y ventas; pero rica en artistas y escritores. Él visitó Sevilla, Granada y Córdoba.

Potocki estudió las costumbres de los gitanos y algo de su lengua, reflejando en su libro la visión romántica que tuvo de la España que conoció. Y esta visión la llevó a la opereta que compuso y que tituló “Les bohemiens D’andalousie”, que estrenó en el castillo del Príncipe de Prusia. En esta opereta recoge las costumbres, el sonar de las guitarras y las castañuelas, que sin la menor duda fueron recuerdos de la Andalucía que conoció.

George Borrow viajó a España entre los años 1837 y 1840. Vino a nuestro país a divulgar el Evangelio de San Lucas, en caló, entre los gitanos. Al igual que Potocki, Borrow contó la vida de los gitanos, aunque éste lo hizo con muchísima más profundidad.

Borrow escribió varias obras relacionadas con su visita a España, “The Zincali...”, “La Biblia en España” publicadas en el 1841 y 1843, respectivamente, por el editor John Murray de Londres, y una comedia musical en dos actos y en verso que tituló “Los gitanos de Andalucía”.

Aun cuando el libro “The Zinicali...” contiene muchos errores, no deja de ser uno de los mejores libros escritos sobre los gitanos. Borrow nos refiere el relato que una carcelera le hace de las cárceles “... no hay cárcel como la de Toro. Allí aprendí yo a tocar la guitarra. Un caballero andaluz me enseñó a tocar y a cantar a la guitarra... Juanito, trae la guitarra que voy a cantarle a este caballero unos aires andaluces”.⁷

Washington Irving, escritor norteamericano que viajó por Andalucía en el 1829, dejó su visión sobre nuestra tierra plasmada en su obra “Cuentos de la Alhambra”⁸. En sus escritos, nos habla de la Tonada. Para él, las Tonadas son unos cantes toscos y sencillos.

En uno de sus relatos nos narra lo que ve en una fiesta que se celebra en una posada y nos dice que en esa fiesta se bailaron Fandangos y Boleros. Refiriéndose a un grupo de “jóvenes, bien parecidos, con el adornado y caprichoso estilo español” nos dice que son “grandes conversadores, grandes fumadores, hábiles tocando la guitarra, cantan coplas a sus majas y son famosos bailaores de bolero”.

Otro de los viajeros románticos que visitó España en el año 1840 fue Théophile Gautier. En su “Viaje por España”⁹, nos relata lo que ve y oye en un teatro de Vitoria: “Cierta baile nacional, que pensamos sería una mezcla de Cachuchas, Boleros, Fandangos y otros bailes diabólicos”, llevados a cabo por “un bailarín y una bailarina armados con castañuelas”. También nos cuenta su visita al Albaicín granadino y nos habló de los bailes que allí vio, el de una muchacha gitana bailando un Zorongo.

También nos refiere las coplas que oyó cantar en las calles de Vélez-Málaga y los bailes que vio ejecutar en ellas: La Cachucha, el Fandango y el Jaleo. Nos menciona cómo oyó cantar y bailar la Malagueña.

En el año 1830 llegó a Andalucía Richard Ford, que aconsejaba a sus lectores que viajasen por España ir en traje popular, con calamé, zamarra, una manta, alforjas y polainas. Durante su estancia en España vivió en Sevilla y Granada. Escribió “Manual para viajeros por Andalucía y lectores en casa”¹⁰ y “Gatherings from Spain”.

Para Richard Ford, el Bolero fue “... la salsa de la comedia, la esencia, la crema, la sauce picante del espectáculo nocturno” y añadía que éste, el Bolero, “no tiene la remota antigüedad que muchos le atribuyen...”. Para él, la Zarabanda fue la antigua danza de Gades, que desapareció cuando en el siglo XIX los gitanos empezaron a denominarle Olé, o lo que es lo mismo, Jaleo.

Decía Richard Ford que “el mayor encanto de los teatros españoles es el baile nacional, incomparable, inimitable y único sólo para ser bailado por los andaluces”.

No debemos de caer en el error de pensar que las manifestaciones culturales folclóricas, (cantes y bailes) se producen para satisfacer a los románticos europeos que nos visitan. Los cantes existían cuando llegaron a nuestro suelo. Ellos fueron eso sí, los voceros que vieron, en los ambientes tabernarios y vulgares de los populosos barrios de



Borrow predicando ante un grupo de gitanos.

grandes ciudades (Sevilla, Jerez, Cádiz), a los que acudieron muchísimos gitanos-moriscos de diferentes núcleos campesinos de la Serranía Rondaña y sus estribaciones. El cante que empieza a emerger de éste y en este ambiente es el que causa repulsa en Pío Baroja, Unamuno y Eugenio Noel.

José Blas Vega nos refiere, en su obra “Los cafés cantantes de Sevilla”¹¹, cómo en Sevilla se hicieron juergas flamencas en la calle Jimíos, donde existía un Corral famoso dirigido por el gitano Félix, un buen bailar y mejor dicharachero, y cómo a una de estas juergas asistió, el 21 de Septiembre de 1845, el historiador Thiers, autor de “El Consulado y el Imperio”.

Prosper Merimée, visita Andalucía en el año 1830 y pasó largas tempora-

das en España en casa de la Condesa de Teba, madre de la emperatriz Eugenia. Éste escribió la célebre obra “Carmen”, publicada en 1845 y sobre la que 30 años más tarde George Bizet compondría la ópera del mismo nombre, en la que se insertan pasos y cantes andaluces. La novela Carmen ayuda a crear la imagen folclórica que de España se tiene en el extranjero.

En ese mismo año el ruso Vassili Botkine visitó Madrid ¹² y, paseando por la calle de Toledo, vio a un grupo de andaluces (gentes siempre alegres) sentados a la puerta de una forja, canturreando la Caña y, junto a él, un grupo de niñas bailando el Fandango al son de las castañuelas. El mismo Vassili, visitando Alhama, nos dice que: *“tras vagabundear por sus calles estrechas, me paré ante un grupo donde se bailaba. Un anciano, vestido con capa, sentado sobre una piedra, tocaba la guitarra entonando un Fandango; delante de él, bailaban varias parejas”*.

El malagueño Serafín Estébanez Calderón, El Solitario, es el autor costumbrista que más veces es nombrado por los investigadores y estudiosos del flamenco. Su “Baile en Triana” y su “Asamblea General” que son partes de su obra “Escenas andaluzas”¹³ han sido muy estudiadas por todo aquel que haya querido profundizar en el mundo del flamenco. Esta obra fue llevada a la imprenta en el año 1847.

En su “Baile en Triana” nos habla de los antiguos bailes, la Zarabanda, la Chacona y Antón Colorado. Nos dice El Solitario que “en el moderno bolero se encuentran recuerdos de aquellos bailes, y una de sus mudanzas más picantes conserva todavía el nombre de la Chacona”¹⁴ y continúa diciéndonos que “el Olé y la Toná son descendientes legítimos de la Zarabanda” y termina exponiéndonos que “no hace muchos años que todavía se oyó cantar y bailar, por una cuadrilla de gitanos y gitanillas en algunas ferias de Andalucía”.¹⁵

Para Serafín Estébanez Calderón los bailes de los que nos habló pertenecieron por sus orígenes a las familias morisco, español y americano. También sostiene que la Caña es el tronco primitivo noailable y que los hijos de ella son los Olés, las Tiranas, los Polos y las modernas Serranas y Tonadas.¹⁶

Estébanez Calderón nos explica que “cuando los principales cantadores apuran sus fuerzas, se suspenden las Tonadas y polos de Punta, de dificultad y lucimiento, y entran en liza con la Rondeña o Granadina”.¹⁷

Nos relata nuestro autor una fiesta de Triana. En ella cantarían El Planeta, El Fillo, Juan de Dios, María de las Nieves y la Perla, entre otras. El Planeta cantó un Romance o Corrida acompañado por una vihuela y dos bandolines. El Romance cantado fue el del Conde del Sol. Después de este cante salieron a bailar la Perla con su amante el Jerezano. Una de las letras que allí se cantó para el baile fue:

*“Toma, niña, esa naranja,
que la cogí de mi huerto;*

*no la partas con cuchillo,
que va mi corazón dentro*".¹⁸

También se cantó esta otra:

*"Hermosa deidad, no llores
de mi amor no tomes quejas,
que es propio de las abejas
picar donde encuentra flores"*".¹⁹

Después del baile cantó el Fillo y María de las Nieves y volvieron a bailar "Seguidillas y Caleseras y Juan de Dios cantó el Polo de Tobalo, acompañándose al final, y como en coro, los demás cantadores y cantadoras... después de esta ópera, toda española y andaluza, me retiré".²⁰

Estébanez Calderón en su "Asamblea General" nos cuenta cómo ésta fue convocada en Domingo por la tarde, en una casa del barrio de Triana, cuyo frente daba a la calle Non Plus Ultra, que en el momento de escribirse esta obra se llamaba Castilla; daban sus paredes traseras al río Guadalquivir. Se nos describe extraordinariamente cómo fue la entrada del Planeta en la casa, así como la vestimenta que usaba y la vihuela que llevaba bajo el brazo.

A aquella reunión asistieron entre otros El Fillo, El Juilón, El Felpudo, El Nene, El Pintado, El Fortuna, El Isleño, El Listones, El Longanizo, El Malos-Pelos, El Chivatín, El Garfaña, El Turolín, El Holofernes y El Siete Cabezas. En un lugar de privilegio estuvieron sentados El Canario, El Querubín, El Cañero, El Callagloria, El Parlerín, El Suavidades y El Ruiseñores.

En aquella reunión no faltaron las mujeres, entre ellas María de las Nieves, La Tránsito, La Accidentes, La Entrecejos y, con ellas, un grupo de gitanillas y bailaoras con los palillos en sus manos y flores en sus cabezas. También asistieron La Pelerina, La Suspiros, La Tirana, La Remates, La Encantaglorias, La Paraísos, La Terciopelos, La Trini, La Pespuntes, La Triscante, La Saltitos, La Tres golpes, La Saleros, La Corpiños, La Zaranda, La Serení, La Vendavales, La Culebrita y La Rigorosa.

Ese día se aprueba, entre otras cosas, admitir en la Cofradía que preside El Planeta a la rubilla Camela.

Al terminar la Asamblea, "una bailaora-cantaora llamada Dolores bailó la Rondeña, la Seguidilla y la Tana. Se cantó la Malagueña por el estilo de la Jabera y ciertas coplillas a quienes los aficionados llamaban Perteneras".²¹

La Malagueña cantada fue diferente a la que hacía la cantaora la Jabera, ésta tenía otra "entonación, con distinta caída y de mayor dificultad y que por el nombre de quien la cantaba, pudiera llamarse la Dolora..."²² "La copla tenía principio en un arranque a lo malagueño muy corrido y con mucho estilo, retrayéndose luego y viniendo a dar salida a las desidencias del Polo de Tobalo, con mucha hondura y fuerza de pecho...".

Analizando estos relatos que nos hace Estébanez Calderón, nos permite llegar a la conclusión que, en esos momentos, nuevos bailes y cantes se encontraban en plena configuración. Se estaban abandonando los antiguos bailes y cantes populares y tradicionales.

El ambiente musical creado por aquellos gitanos entendidos y profesionales hicieron posible el cambio que se estaba produciendo; el nacimiento del cante flamenco. Ese momento fue la culminación de un proceso de reelaboración musical; un cante nuevo, el eslabón final de la cadena de circunstancias que comienza con la aparición del movimiento romántico que invade a Europa.

Evidentemente, no existe ninguna prueba para afirmar rotundamente que los cantes que allí hicieron el Planeta o El Fillo fueron los cantes flamencos que hoy conocemos como tales.

Antonio Mairena siempre dudó de la veracidad de la descripción que Estébanez Calderón hizo “*describiendo su imaginaria Asamblea y su fantástico Baile de Triana. Todo esto es más fruto de su imaginación de narrador que de la realidad*”.²³

En el año 1852 el periódico “Andalucía” anunció la actuación de “*un gitano flamenco de la raza más pura*”. Por primera vez y por escrito se relacionó los dos vocablos gitano-flamenco.

El romántico Charles Davillier viajó a España en el año 1862 acompañado por el excelente dibujante Gustavo Doré. ¡Qué bien plasmó en sus dibujos todo cuanto ve en su recorrido por nuestra Andalucía!

Davillier nos describió en su obra “Voyage en Espagne”, que apareció en la Revista “Le tour du monde”, los momentos que vivió en nuestro país y nos habló de los cantes que oyó en Triana, en la taberna del gitano Tío Miñarro a donde acudió acompañado por el guitarrista Colirón: Polos, Rondeñas, Malagueñas, Caleseras de Cádiz y Tiranías²⁴. También nos expone los bailes que allí se hicieron: Zarandeo o Meneo, el Polo que el cantaor El Barbero bailó con Candelaria y el Zorongo donde se cambiaron las castañuelas por el pandero.

Cantaron aquel día El Cireneo y El Barbero, que cantó el Polo con la letra:

*La que quiera que la quieran
con fatiga y calía
busque un mozo macareno
que lo “güeno” probará.*

Davillier recoge en Málaga las letras de estas malagueñas :

*Échame, niña bonita
lágrimas en tu pañuelo,
y las llevaré a Granada
que las engarce un platero*



El Planeta, legendario "cantaor" que vivió entre los siglos XVIII y XIX.

*Voy a la fuente y bebo.
No la aminoro,
que aumenta su corriente
con lo que lloro.*

También en Ronda recoge esta letra de Rondeña :

*Dentro de la sepultura,
y de gusanos roío
se han de encontrar en mi pecho
señas de haberte quería.*

En Sevilla visita la cárcel y en ella escucha Cañas, Malagueñas, Playeras, Rondeñas y Carceleras.

*En la cárcel estoy preso
porque di una puñalá
que la “jembra” que tenía
me la querían quitar.*

En esta ciudad ve bailar en el Salon del Recreo por parte de la Campanera, a la que acompaña el guitarrista Enrique Prado, más conocido como el Peinero.

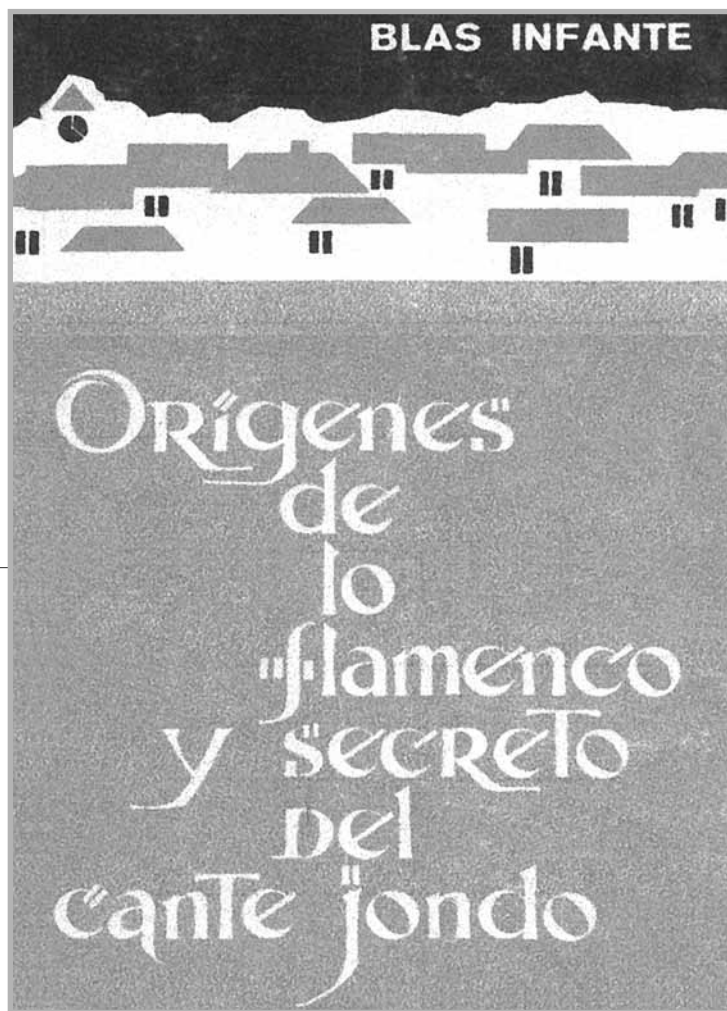
Davillier nos dice que por estos tiempos en los teatros se bailaban casi todas las danzas andaluzas, además de los bailes que ya iban dejando de ser populares: El Bolero y el Fandango, y nos recoge esta letra:

*Viva el baile Bolero,
pues es con gracia,
natural regocijo
de nuestra España.*

El 25 de Marzo de 1865, es anunciada en el diario El Porvenir, la actuación de Silverio Franconetti en el salón del Recreo de Sevilla, junto con José Ordoñez “El Juraco”. Muchos autores consideran este momento como el nacimiento oficial, al menos documental, del cante flamenco.

Julían Zugasti, en su “El bandolerismo. Estudio social y memorias históricas”, cuenta cómo una joven “... pide que se cante una Playerita a lo gitano, pues dice morir-se por las copillas flamencas”.²⁵

Antonio Machado y Álvarez, conocido con el seudónimo de Demófilo, publicó, entre otros, en el año 1881 en Sevilla, su obra “Colección de Cantes Flamencos”²⁶, el primer libro dedicado expresamente al flamenco. Un libro leído y releído por quienes han querido entrar y profundizar en nuestro arte flamenco. Éste lo escribió con el



Portada del libro Orígenes de lo flamenco y secreto del cante jondo, de Blas Infante.

asesoramiento de Juanelo de Jerez y de Silverio Franconetti. En él recogió 470 Soleares, 13 Soleariyas, 256 Seguiriyas, 49 Martinetes, 23 Peteneras, 9 Deblas, 16 Tonás y Livianas, 37 Polos y Cañas y 8 Serranas.

Demófilo mantuvo que los cantes no fueron un género popular y que sólo fueron conocidos por un reducido público y por los cantaores y aficionados. Y fue cierto, y negar tal afirmación es no querer conocer la realidad que ocurre alrededor del arte flamenco. Han pasado más de cien años y aún cuando se ha avanzado mucho, seamos sinceros, aún no ha llegado a serlo. Ahora bien, nadie duda en identificarlo con Andalucía.

Para Demófilo, primero fue el cante gitano jondo, que poco a poco, con el tiempo fue agachonándose, degradándose. No existen fuentes suficientes para poder afirmar, como él lo hizo, que existió un cante jondo en un principio. Al menos éstas no han sido encontradas aún.

Pienso que esta hipótesis ha inducido a muchos a la equivocación. Desgraciadamente creo que, aunque sin desearlo, y estando totalmente convencido de lo que decía, contribuyó a la absurda discusión entre flamenco payo, flamenco gitano. A Antonio Machado y Álvarez le debemos la muchísima información que nos ha proporcionado sobre el folklore de nuestra tierra, los cantes y los cantaores que los hicieron aun cuando al hablarnos de los cantes y cantaores lo hiciese mediatizado principalmente por Juanelo, el cantaor gitano de Jerez.

A él podemos considerar el primer investigador del cante flamenco en unos momentos donde el anti-flamenquismo impregnó a muchos de los escritores de la época: Pío Baroja, Azorín, Leopoldo Alas, José Zorrilla, Armando Valdés y otros.

El mismo año que Antonio Machado y Álvarez, 1881, publicó su “Colección de Cantes Flamencos”, Manuel Balmaseda y González publicó su “Primer Cancionero de Coplas Flamencas”.²⁷

A pesar de ser Manuel un hombre con muy poca preparación académica, escribió con gran soltura y sencillez coplas hermosas y con gran facilidad expresiva. Sus composiciones podemos considerarlas populares. El libro está formado por 249 Polos y Peteneras, 124 Jaleos y Cantos de Soleá, 78 Playeras o Seguidillas gitanas y 88 Poesías Flamencas.

Hugo Schuchardt viajó a Andalucía en el año 1879, a completar los estudios que llevaba a cabo sobre la fonética andaluza y a estudiar el flamenco de cerca. En 1881 publicó su “Die cantes flamencos”²⁸ publicado en Halle. Para él, los aires principales del cante son la Soleá y la Playera, pero sólo eso, no los cantes primigenios. Él consideró cantes primitivos al Martinete, la Carcelera, la Debla, la Toná, la Liviana, el Polo, la Caña, la Tirana y la Policaña.

Para Schuchardt el cante flamenco fue la gitanización aplicada a las letras de los cantos que estaban haciéndose en Andalucía. ¡Ojalá este extraordinario filólogo austriaco hubiese profundizado en el cariz musical de los cantes flamencos que oyó. Él vino a investigar la parte literaria de los mismos.

BIBLIOGRAFÍA LOS QUE HABLARON DE LOS PRIMEROS CANTES...

1. Jose Cadalsoosé Cadalso. "Cartas Marruecas". Biblioteca Básica Salvat. Salvat Editores S.A.. Estella (Navarra). 1970.
2. Ibidem.

3. R. Pérez de Ayala. "Las Máscaras". Obras completas. Editorial Aguilar S.A. Madrid 1966
4. Juan Antonio de Iza Zamácola (Don Preciso). "Colección de las mejores coplas de Seguidillas, tiranas y polos que se hayan compuesto para cantar a la guitarra". Ediciones Demófilo. Jaén. 1982.
5. Citado por Manuel García Matos. "Sobre el flamenco, estudios y notas". Ediciones Cinterco S.A. Madrid. 1987.
6. Jan Potocki. "Manuscrito encontrado en Zaragoza". Traducción de José Luis Cano. Alianza Editorial S.A. Madrid. 1971.
7. George Borrow. "La Biblia en España". Alianza Editorial. Madrid. 1983.
8. Washington Irving. "Cuentos de la Alhambra". Edición Antonio Gallego Morell. Colección Austral. Espasa Calpe. S.A. Madrid 1991.
9. Theophile Gautier. "Viaje por España". Traducción de Jaime Pomar. Barcelona. 1985.
10. Richard Ford. "Manual para viajeros por Andalucía y lectores en casa". Ediciones Turner. Paracuellos de Jarama. (Madrid) 1988.
11. José Blas Vega. "Los cafés cantante de Sevilla". Editorial Cinterco S.A.. Madrid. 1987.
12. Vassili Petrovitch Botkine. "Lettres sur l'Espagne". París. 1969.
13. Serafín Estébanez Calderón. "Escenas andaluzas". Cátedra Letras Hispánicas. Edición de Alberto González Troyano. Ediciones Cátedra S.A.. Madrid. 1985.
14. Ibidem.
15. Ibidem.
16. Ibidem.
17. Ibidem.
18. Ibidem.
19. Ibidem.
20. Ibidem.
21. Ibidem.
22. Ibidem.
23. Antonio Mairena. "Un cante que nunca fue popular". Nº 23 de la Revista "Candil". Jaén. 1982.
24. Charles de Davilliers. "Viaje por España". Grech S.A Madrid 1988 Ediciones Castilla. Madrid. 1949.
25. Citado por Manuel García Matos. "Sobre el flamenco. Estudios y notas". Editorial Cinterco S.A. Madrid. 1987.
26. Antonio Machado y Álvarez. "Colección de cantes flamencos". Ediciones Demófilo. Madrid. 1975.
27. Manuel Balmaseda y González. "Primer cancionero de coplas flamencas populares según el estilo de Andalucía, comprensivo de Polos, Peteneras, Jaleos, Cantos de Soleá (vulgo soleares) y Playeras o Seguidillas Gitanas compuestas por...". Imprenta y Librería de E. Hidalgo y Compañía. Sevilla. 1881.
28. Hugo Schuchardt. "Die cantes flamencos". Traducción de Gerhard Steingress, Eva Feenstra y Michaela Wolf. Fundación Machado. Sevilla. 1990.

■ **LOS PRIMEROS CANTES FLAMENCOS**

Al hablarnos del Cante Jondo, Federico García Lorca nos dijo que se trataba de un cante netamente andaluz que existía en germen antes de que los gitanos llegaran¹. ¿De dónde pudo sacar Federico tan tremenda aseveración?

¿Cómo fueron estos cantes en su etapa primigenia?. ¿Y si esta etapa comenzó más tarde de lo que se ha venido manteniendo por muchos?. No es fácil llegar a saberlo, porque desgraciadamente no existe documentación con datos rigurosos y serios como para afirmar con rotundidad cómo fueron. Todas las referencias que nos han llegado de estos cantes viejos, escasas por cierto, son las que nos han sido ofrecidas de forma indirecta y posteriores al siglo XVIII. Pienso que la ausencia de testimonios serios nos hace creer a puntilla que no existieron tales cantes. De no haber sido así hoy tendríamos constancia de ellos. Hay que olvidarse de una vez de la etapa clandestina del cante porque ésta no existió. ¿Por qué envolver de misterio un proceso de formación del cante cuando aquel no existió. La grandeza de nuestro arte no se la da su nacimiento más o menos misterioso.

Los primeros cantaores no nos han dejado nada escrito al respecto. Quizás porque muchos de ellos no supiesen escribir o bien porque no le dieron importancia al cante que hacían al considerarlos intrascendentes.

Los cantes nos han sido transmitidos oralmente, por lo que siempre tendremos la duda razonada del grado de fidelidad que tiene esa transmisión y qué cantes de los llegados a nosotros son auténticamente originales. Hoy día el cantaor puede aprender escuchando grabaciones, por lo que la veracidad del cante es absoluta. Antaño un cantaor escuchaba a otros y de ellos tomaba cantes no oídos por él con anterioridad; cantes que al ser reproducidos pudieron ser imprecisos y que realmente no pudieron corresponderse fielmente con lo escuchado. De esta forma nacieron cantes nuevos, o al menos nuevos estilos que pudieron mejorar a los originales.

Por ello, es posible, yo diría que seguro, que los cantes que nos han llegado hayan sufrido bastantes variaciones. Unas veces las modificaciones llevadas a cabo fueron involuntarias en las transmisiones orales, al no haberse retenido fielmente el cante escuchado. Otras veces, las variaciones se debieron al enriquecimiento que cada cantaor aportó a los cantes recibidos y en otras a la acomodación que hicieron a los mismos, supe-ditándolos a sus satisfacciones personales y a sus facultades. En otras ocasiones, más tarde, los cambios vinieron a coincidir con el gusto de quienes escuchaban los cantes y que por ello pagaban.

Cada cantaor impregnó al cante que hizo su propia personalidad, su léxico, su estado anímico e introdujo muletillas o lexemas, variaciones y matices diferentes,



Tomás "El Nitri".

llegándose en algunos casos a cambiar hasta la letra oída. He comprobado a lo largo de los años con muchos cantaores, lo difícil que es, una vez que ellos han hecho modificaciones tanto a la música como a las letras, volver a hacer los cantes como fueron oídos originariamente.

Aun en contra de lo que algunos autores opinan, considero que, afortunadamente, el cante no ha permanecido estático. Por ello hoy podemos contar con la gran riqueza de palos, estilos y matices que tiene el Flamenco para el bien de este arte.

El cantaor nunca pretendió hacer de su cante arte; sin embargo, éste llegó a serlo. A veces creo que ni tan siquiera quiso transmitir mensajes, ni su estado anímico, ni nada trascendental tal como muchos han expresado. Se han sacado rotundas conclusiones con la memoria de Manolito El de María o con el “sabor a sangre” cuando cantaba la Siguriya Anita la de Ronda.

Las grabaciones más antiguas que han llegado a nosotros son de finales del siglo XIX. En el año 1922 Diego Bermúdez, el Tenazas, grabó en pizarra una Caña. Esta grabación puede indicarnos, cómo fue la Caña que cantaron los cantaores que le precedieron (El Fillo, El Planeta ...etc) porque suponemos que Diego Bermúdez debió de escucharlos por haber nacido a principios de la segunda mitad del siglo XIX.

Es indiscutible la transmisión oral de los diferentes cantes. *“La conservación de romances antiguos y de pasajes fragmentados del romancero en la poesía del Cante Flamenco es una prueba más de la fuerza avasalladora y la fidelidad de la tradición oral”* ². Se da por sentado que las Siguriyas que cantó Juan Talega las aprendió de su padre Agustín Fernández, que nace sobre el año 1830, creyéndose que éste las aprende de Tomás “El Nitri”, que a su vez las recibe de su tío Francisco Ortega “El Fillo”.

Partiendo pues de la base, de la dificultad que supone encontrar el momento del nacimiento del Cante Flamenco, no voy a caer en la tentación de sentenciar el origen de nuestros cantes, simplemente por la imposibilidad de encontrar fuentes rigurosas sobre sus confusos orígenes.

No se puede afirmar rotundamente que el Flamenco nazca en un momento y en un punto determinado, porque eso sería falsear la realidad. La verdad es que el Flamenco actual es el resultado final de un cúmulo de influencias que a lo largo del tiempo han aportado al viejo cante autóctono, en los menos casos, las diferentes culturas que en el transcurrir del tiempo han existido en nuestra Andalucía; y en otros, mayoritariamente, los cantes fueron creaciones personales de personajes anónimos y modificados y transformados en el transcurrir de los años. Fíjese bien que he dicho que hubo aportaciones a los cantes que ya había, porque nuestro cante no fue traído de fuera.

Muchos estudiosos han mantenido que, hasta su configuración definitiva, han influido en ellos aquellas culturas que de alguna u otra forma han estado presentes durante un determinado período más o menos intenso. Entre las que han podido apor-

tar algo a los primitivos cantes y bailes que se hicieron en las tierras que hoy abarcan la actual Andalucía mencionan a la oriental-griega, la musulmana, la hebrea, la mozárabe, la hindú, la castellana y la gitana. Piensan que el tiempo que estuvieron entre nosotros también influyó en la formación de los cantes.

Don Manuel de Falla tuvo muy claro los tres hechos que más relevancia tuvieron en nuestra historia musical: la adopción por la Iglesia española del canto bizantino, la invasión árabe y la inmigración y establecimiento en España de numerosas bandas de gitanos. Y piensa que los gitanos *“dan al cante andaluz la nueva modalidad en que consiste el cante jondo”*.³

De esta misma opinión participa Federico García Lorca y afirma categóricamente que *“Los hechos históricos que tanto han influido sobre los cantos andaluces son tres. La adopción por la iglesia española del canto litúrgico, la invasión sarracena y la llegada a España de numerosas bandas de gitanos”*.⁴

Gerhard Steingress considera que los cantes flamencos son *“un producto particular de cantadores andaluces modernos vinculados directa o indirectamente con el mundo gitano y que surgieron de una manifestación musical tradicional de carácter supra-regional para crear un nuevo tipo de poesía popularizada y agitanada”*. Este nuevo tipo de poesía se basó en un lenguaje especial surgido de la mezcla del habla popular andaluza con el léxico caló, la germanía y el argot.⁵

El mismo autor piensa en que el llamado primitivo cante gitano no fue más que una forma específica, interpretativa y musical de los cantos populares andaluces, un canto popularizado a través de su acentuación gitanesca, que sería calificado como manifestación expresiva de una forma de ser *“de los sectores sociales más bajos y estrechamente relacionados con la población gitana”*.

Caballero Bonald cree que *“los gitanos, en estrecha y fortuita colaboración con los moriscos, fueron los más fecundos y deslumbrantes refundidores de esa música oriental andaluza, erigida sobre los sucesivos aportes bizantinos, árabes y hebreos, música que hizo las veces de materia prima en la laboriosa y oscura elaboración del Flamenco”*.⁶

Para Félix Grande, tres son los cimientos que se dan cita en el Flamenco: *“la larga y variada historia racial y cultural de Andalucía (y esa tremenda generosidad suya que consiste en abrirse a toda cultura, invasora o pacífica, preñarse de ella, y parir sin cesar), la viajera vejez de la etnia gitana y su disposición para efectuar una vasta apropiación de músicas que después ellos adelgazarían y dramatizarían camino de los cantes flamencos, y una diversa y sucesiva herencia de músicas y de concepciones del mundo procedentes de lejanos países y lejanos siglos”*.⁷

Bernard Leblon opina que el Flamenco no existiría, o por lo menos no hubiese sido lo que es, si los gitanos que se asentaron en Andalucía no se hubieran sentido andaluces, hasta el punto de haber asimilado las tradiciones musicales autóctonas y de haber hecho de ellas el símbolo de su identidad. Y cree que *“si los gitanos pudieron asimi-*

lar tan fácilmente los rasgos orientales que podían subsistir todavía en la música de Andalucía, en el momento de su llegada, es precisamente porque traían consigo unas tradiciones del mismo tipo, muy vivas todavía”.⁸

Partiendo de la base del desconocimiento que el gitano llegado tenía de la música existente en aquellos momentos en nuestra tierra, no podemos por menos que pensar que se dejó arrastrar por ella y aceptándola la hace suya de acuerdo con su forma de ser y de la situación anímica general de su etnia. Sin embargo ellos aportan a los cantes existentes una serie de componentes propios de su raza que nadie debe de poner en duda. Ellos introducen alteraciones e inflexiones a sus voces de forma peculiar, quebrándola o pasando de un tono a otro; asimismo llevan a cabo giros propios a los cantes encontrados, en una palabra agitanizan lo que existía.

No es fácil precisar el origen del actual Cante Flamenco, ese primer momento, esa primera vez, porque como dice Rafael Alberti el flamenco es un cante andaluz de oscuros orígenes. Pienso que los oscuros orígenes que indica Alberti no son referidos a los siglos de existencia que muchos autores le asignan, más bien afirmaríamos que éste es muy moderno.

El cante no nace de forma espontánea. No se acuesta uno sin cante y se levanta con la aparición de éste. No sólo necesita un período de gestación importante, también necesita otro de divulgación o propagación y, por último, otro de aceptación por los demás. Sabemos que algunos de nuestros cantes son de reciente creación y los más se empiezan a elaborar hace algo más de doscientos años.

Aunque las referencias que tenemos de algunos de ellos se remontan a la segunda mitad del siglo XVIII, esto no nos impide pensar en una posible existencia anterior.

Para encontrar las raíces de nuestros cantes, muchos autores se remontan a muchos años atrás. Algunas de éstas las encuentran en el canto de la liturgia bizantina, en los cantos sinagogaes, en los de muecín, en los hindúes, en los persas y en los beréberes, pero sobre todo en las creaciones mozárabes moaxaja o la jarchya, que son coplas cantadas por los mozárabes y que procedían de coplas populares cuya métrica y ritmo fueron semejantes a las coplas flamencas actuales. No faltan quienes como Medina Azara, con sumo atrevimiento, opina que la procedencia del Cante Flamenco y Jondo es hebrea: “*Los judaizantes y marranos españoles designaron como Cante Flamenco, aquellas melodías, entonces religiosas, que sus hermanos emigrados a Holanda y Flandes podían cantar en su culto sinagogaal, tranquilos y sin miedo a la Inquisición...*”.⁹

Los autores e investigadores han visto diferentes raíces en nuestros cantes.

Washington Irving, que en el año 1829 viajó por Andalucía y llegó a conocer el ambiente y las costumbres de los españoles, nos dijo, refiriéndose a los cantes que hacía el mulatero por los caminos, que las coplas que éstos cantaban con frecuencia

eran viejos Romances tradicionales.¹⁰

José Ruiz Sánchez, en el XV Congreso Nacional de Actividades Flamencas, mantiene que el Flamenco es un fenómeno de expresión muy antiguo, muy español y aunque la gente piensa que es de origen árabe, los árabes piensan que es de origen andaluz.¹¹

Domingo Manfredi Cano, y con él otros muchos autores, opina que es el andalucismo primario del cante el que hace los cantes. Esta misma opinión la comparte Ángel Álvarez Caballero.

Para González Climent nuestro cante actual no es un capricho, sino que responde necesariamente a un pasado.¹²

Pero ¿fue Flamenco ese cante que se cantó en una primera etapa en Andalucía?

Para Manuel García Matos, los cantes en un principio fueron melodías populares aldeanas que, aprendidas por los gitanos, las transformaron en Flamenco.¹³

Schuchardt, al hablarnos del periodo preflamenco, lo sitúa en la época en la que Borrow visitó Andalucía, etapa en la que se creó un tipo de copla agitanada.¹⁴ Según él, los Cantes Flamencos fueron el producto de una gitanización llevada a cabo por poetas gitanistas y no la andalucización de la poesía gitana.

Manuel de Falla, al hablarnos de la “nueva música”, nos diría que es “*una música peculiar la que convierte una copla en cante*”.¹⁵

Ricardo Molina y Antonio Mairena mantuvieron que el Cante Flamenco no era sino un producto híbrido y bastardo, diferente del anterior cante gitano, sinónimo del primitivo Cante Flamenco. Para ellos, en el Cante Flamenco están integrados el tradicional sentido gaditano del ritmo y la danza, las canciones campesinas de los agricultores moriscos y los resabios judaizantes, y todo el folklore orientalizado andaluz, respaldado por la gran tradición bética.¹⁶

Según Gerhard Steingress “*En la primera etapa, el aflamencamiento se efectuó a base del folklore andaluz (cante y baile andaluz) y en la segunda etapa, este proceso se independizó del género costumbrista para convertirse en un género artístico llamado Cante y Baile Flamenco*”.¹⁷

Personalmente creo que el Cante Flamenco se ha elaborado recientemente en Andalucía y que se han hecho con las mimbres existentes en nuestra tierra.

Entre el último tercio del siglo XVIII y la mitad del XIX, tiene lugar una serie de hechos que propician la difusión del Flamenco. Tres de ellos fueron los que más influyeron en ello: La promulgación de la Pragmática Sanción del año 1783 por parte del rey Carlos III, la invasión napoleónica en Andalucía durante la guerra de la Independencia y, por supuesto, la llegada del movimiento romántico que, a finales del XVIII, se inicia en Europa. La promulgación de la Pragmática de 1783 hizo posible que diferentes grupos de

marginados pudiesen trasladarse llevándose con ellos su bagaje cultural, desde sus lugares de origen a otros puntos de la geografía andaluza.

Entre esos grupos marginados están los que vivieron en la Serranía Rondeña y sus estribaciones, como el colectivo gitano-morisco.

Es por estas fechas cuando se despierta entre la población un interés por las peculiaridades propias de nuestro pueblo. Los cantes y bailes del pueblo sencillo, los tradicionales, empiezan a competir con los que hacían las clases más acomodadas y terminan imponiéndose a ellos. Todos se adaptan al nuevo gusto por lo popular y del Bolero, el Fandango, el Polo y el Majo se llena el país.

La Guerra de la Independencia propició el conocimiento y vivencias entre el entramado social de quienes la sufrieron en Andalucía, compartiendo largas jornadas luchando contra los franceses. La convivencia entre ellos, hizo posible que por parte de la clase andaluza dominante, se aceptase y valorase el acervo cultural que los más oprimidos habían conservado. El baile y el cante que formaban parte de su cultura musical, siempre los compartieron con los demás a pesar de que muchos han opinado lo contrario.

El otro hecho fue la propagación del Movimiento Romántico que ya existía en Europa. Después de la Guerra de la Independencia, los románticos europeos conocen los relatos que de España y de Andalucía les llegaban y les hacen interesarse por nuestros personajes y nuestras costumbres ascentrales. Desde ese momento la imagen de Andalucía se convierte en la imagen de España y el destino obligado de todos los viajeros que desde Europa se dirigían a nuestra tierra a conocer in situ todo lo que se decía de ella. Estos viajeros acomodados a las modernas costumbres de sus ciudades, se hechizan ante los riesgos, las aventuras y los personajes singulares y pintorescos que van conociendo a lo largo de sus arriesgados recorridos, cabalgando a lomos de caballerías o viajando en viejos carros.

El Romanticismo fue un movimiento intelectual y espiritual impregnado de libertad, de nuevos aires combativos contra el absolutismo reinante, de un nuevo sentido de la dignidad humana y la entrega a causas justas, que predica el entusiasmo por el pasado y los valores del pueblo enraizado con sus tradiciones, rechazando la rigidez clasicista existente.

Este movimiento empieza a hacer acto de presencia en Europa hacia el último tercio del siglo XVIII y termina hacia la mitad del siglo XIX. (1790-1830). Es de hacer notar que esos momentos coinciden con la llegada a Sevilla, Cádiz y Jerez del colectivo gitano-morisco que abandona la Serranía Rondeña y sus estribaciones; cuando entre los que vivían en Andalucía, se empieza a producir un movimiento pro-gitano, en favor de sus costumbres y folclore.

En las tonadillas y sainetes de la época se percibe cuanto decimos y se

empieza a utilizar una jerga gitanesca¹⁸. En la tonadilla anónima titulada “Los gitanos del 1769” se respira aires nuevos, diferentes a tiempos pasados.

*Yo soy un gitano
que pasó de trasquilar,
cuando me contemplo triste
me contento con cantar.*

“Ser gitano” quedó referido a una específica conducta y visión intelectual, relacionada con ciertos sectores sociales y marginados.¹⁹

El Movimiento Romántico fue definiéndose conforme avanzaba el siglo XIX y toma cuerpo en España hacia el 1840. Se difundió, en parte por quienes a lo largo de varias décadas habían llegado a nuestro país desde otros lugares de Europa y vino a desempolvar las viejas costumbres y la música tradicional ya olvidada y caída en desuso.

En Andalucía, este movimiento se fundió con los cantes tradicionales populares que se habían hecho en nuestra región y que aún quedaban en el recuerdo de ciertos colectivos, también en las viejas costumbres de los grupos gitano-moriscos.

A finales del siglo XVIII, se empieza a crear una poesía caló, que llegó a ser hasta incomprensible para los propios gitanos. Así nos lo expresa Gerhard Steingress, refiriéndose a la mención que George Borrow nos hace de la existencia de una poesía gitana autóctona.²⁰

Por otra parte Schuchardt siempre estuvo en contra de ésta, según él, mal llamada poesía gitana, porque en su opinión la poesía gitana recopilada por Borrow fue una poesía agitanada, hecha por poetas gitanistas de la época y no por gitanos.

Francisco Quindalé, al igual que Borrow, opina que la poesía gitana fue “improvisada” y “reducida... a simples cuartetos”.²¹

La primera manifestación popular de cualquier colectivo se hace a través del baile y del cante. Los primeros cantes y bailes debieron de hacerse en grupos acompañados de diferentes instrumentos musicales. Posteriormente, alguien del grupo debió de destacar entre los demás y es entonces cuando el grupo se supeditó a él. Esa persona que sobresale entre todos cantaría o bailarían sola y los demás le acompañarían o simplemente lo escucharían o verían la ejecución de su cante o de su baile.

Es, en ese instante, cuando se canta o se baila solo, cuando se impregna al cante o al baile la personalidad del que lo hace.

Pero ¿dónde nace realmente el Cante Flamenco?.

Brook Tern opina que casi todos los estilos del gran cante, así como la mayor parte de los intérpretes legendarios proceden del triángulo Sevilla-Ronda-Jerez y que estas ciudades fueron fuertes pilares del Flamenco puro.²²

Para Ricardo Molina, el Triángulo Flamenco tendría sus vértices en Lucena, Sevilla y Cádiz y dentro de él localiza a las poblaciones de Alcalá de Guadaíra,

Mairena del Alcor, La Puebla de Cazalla, El Viso, Lebrija, Coria, Utrera, Dos Hermanas, Écija, Marchena, Carmona, Estepa, Osuna, Puente Genil, Morón, Ronda, Arcos, Jerez de la Frontera, San Fernando, Sanlúcar de Barrameda, Algeciras y Los Puertos.²³

Según el mismo autor, el Arte Flamenco nació entre paredes enjalbegadas con cal, en los patios rústicos sombreados por una parra o un limonero, al lado de pozos aromados acaso por un jazmín añadido a su brocal, y no en una mansión ni en la casa moderna²⁴. Pienso que la imagen idílica que nos presenta Ricardo Molina se aleja mucho de lo que debió de ser este nacimiento.

José Carlos de Luna coloca los vértices del triángulo en Morón, Jerez y Ronda.

Richard Ford cita a la comarca de Ronda como centro cantao importante a principios del siglo XIX.²⁵

Antonio Mairena y Ricardo Molina son de la opinión de que los primitivos cantes flamencos surgen del triángulo Ronda-Triana-Cádiz, colocando el centro geográfico de éste en Jerez de la Frontera, y que son los gitanos los que le aportaron su apasionamiento, su sentido trágico de la vida, su tradición cantaora, llena de reminiscencias hindúes, y su nativo don del ritmo²⁶. Otros han creído que nació en Granada. Fijar el lugar exacto de partida del arte flamenco es una presunción que no puede mantenerse formalmente. No obstante, y con el riesgo de caer en ello voy a exponerles una nueva hipótesis.

Yo creo que efectivamente, el Cante Flamenco aparece en un momento histórico en tres puntos geográficos de nuestra Andalucía, en Sevilla, en Jerez y en Cádiz, ciudades donde se había producido una gran concentración de inmigración. Pero estos cantes no los crean quienes vivían en ellos, sino los que llegan de otros lugares de la geografía andaluza.

Hasta ahora se nos ha presentado a Triana, ese bonito barrio sevillano, como el lugar donde con más fuerza aparecen los Cantes Flamencos, quizás porque como decía el barón de Davillier fue Triana el lugar donde mayor concentración gitana hubo : *"...en ningún sitio se les encuentra reunidos en tan gran número"*.²⁷

Es de sobra conocido "Un baile en Triana", de las "Escenas andaluzas" de Serafín Estébanez Calderón, publicado en 1847, donde se nos cuenta cómo fue una Fiesta Flamenca y los cantes y bailes que allí se hicieron.

También es bien conocido el tercer capítulo titulado "Asamblea General de los Caballeros y Damas de Triana" de la mencionada obra, donde se nos narra cómo la cantaora Dolores ejecuta un tipo de cante con cierta variedad y de forma individual; variedad que fue oída por todos y que creyeron ver en ella un cante nuevo²⁸. Debemos de suponer que este cante no fue inventado por la gitanilla cantaora en ese instante de su intervención, sino que ella cantó allí algo que ya debió de haber oído y aprendido en otro

lugar. La Malagueña cantada debió de ser ya un cante elaborado. Personalmente, creo que es a partir de esta fecha cuando el baile empieza a supeditarse al cante y no al contrario, como hasta ese momento había sido.

Si los cantes no los crean quienes viven en las ciudades mencionadas ¿de dónde proceden éstos y quienes fueron sus creadores?.

Como he dicho anteriormente y como hipótesis de trabajo, voy a mantener que éstos llegaron de la Serranía Rondeña y de la Sierra de Cádiz, que siempre humanamente formaron un todo, y es al bajar las trochas y veredas de estas sierras cuando va a nacer el Cante Flamenco, al asentarse quienes los traen en las urbes. Ellos bajan con un bagaje musical que les sirve para elaborar un cante no existente aunque sí en gestación.

Arcadio Larrea cree que el Cante Flamenco ya existía en el último tercio del siglo XVIII, antes de la firma de la Pragmática Sanción de Carlos III en el 1783 y que se cantaba en fiestas.

Partiendo de la base de la inexistencia del Cante Flamenco, que se remonta a más allá del siglo XVIII, las primeras noticias flamencas aparecen en el 1865, año en el que actuó por primera vez Silverio Franconetti. Comparto la opinión de los que creen que debió de haber antes un largo período de desarrollo y de construcción del cante no inferior a unos 200 años, porque como dice Félix Grande, lo esencial del cante se construye y no se improvisa. *“El cantaor con unos materiales que se llaman herencia, conocimiento, ritmo, pecho, garganta, violencia comunicativa, necesidad expresiva, pero sobre todo memoria, construye cada cante...”*²⁹

Hay autores que se inclinan por pensar que la falta de noticias sobre el flamenco fue debida a que intencionadamente se ocultaron los cantes por parte de quienes los conocían, guardándolos celosamente para ellos, y que tan solo fueron transmitiéndose secretamente en el seno familiar y a los que nadie que no fuese miembro de ella tendría acceso.

Tanto Caballero Bonald como Félix Grande piensan que el alumbramiento del cante flamenco se produce en el seno de un exiguo clan gitano. Así Félix Grande dice que *“fue un esfuerzo creador en cuya etapa final trabajaron, solitaria y emocionalmente, unas pocas, escasas familias de gitanos, asentados y marginados, en un pequeño y escaso territorio andaluz”*³⁰. Caballero Bonald mantiene que éste se fragua en el más riguroso anonimato.³¹

Federico García Lorca opinaba que *“Desde Jerez a Cádiz, diez familias de la más impenetrable casta pura, guardan con avaricia la gloriosa tradición de lo flamenco”*³². Quiero creer que Federico escribía esto metafóricamente y nunca convencido de lo que decía.

El flamenco, nos dice Félix Grande, antes de su aparición pública, fue el *“legado que unas cuantas familias gitanoandaluzas se entregaban o retenían de modo clandestino”*³³.

Honradamente supongo que ni el cante flamenco nace entre un reducido número de gitanos ni que ese secretismo que defienden algunos autores existió tan exageradamente como se ha venido expresando, y menos entre los gitanos que vivieron en las ciudades entre los siglos XVI y XVIII. Ningún secreto puede mantenerse de algo que no existe y si hubiese existido se tendría noticias de ello.

Los que vivieron en la Serranía Rondaña y sus estribaciones no tuvieron necesidad de ocultarse, al no correr peligro sus vidas, dada la seguridad que les proporcionaban aquellas sierras. Por ello, allí se siguieron conservando sus cantes y bailes. En aquel lugar no fue necesario esconderlos ya que hasta aquellos parajes la justicia llegaba tarde y nunca.

Si no se tienen noticias del cante flamenco, insisto, es simplemente porque no existían, y la falta de ellas no es como consecuencia de la clandestinidad de éstos, sino simplemente de la no existencia de los mismos.

Fue vital para poder vivir en las ciudades sin peligro al castigo de galeras o al de presidio, no sólo olvidarse de la cultura racial, sino también de la condición gitana. O mueres o te integras, que es la mejor forma de ocultarse que tiene el ser humano. No se pueden ocultar, aunque se deseara, las costumbres y el folclore existentes en un momento histórico determinado. Siempre habría habido alguna que otra filtración que los hubiese delatado.

El cante en las ciudades no existió y ya está, nos guste o no. Desmitifiquemos la antigüedad ancestral del cante y su creación por los gitanos asentados, cuando lo que se está jugando es la verdad. Si se hubiese cantado flamenco entre los gitanos que vivieron en las ciudades se tendría noticias de ello, se hubiese llegado a conocer, al menos no hubieran faltado referencias sobre ellos.

Si se conocen costumbres íntimas de los gitanos a lo largo de la historia (supersticiones, creencias mágicas ...etc) ¿cómo no se iban a conocer los cantes hechos por ellos si estos hubiesen existido?. Si trascendieron los hechos y acontecimientos en los que los gitanos se vieron inmersos ¿cómo no iban a trascender sus cantes en el caso de que ellos los hubiesen ejecutado, aun en la más absoluta clandestinidad?.

Sí se tienen noticias de que durante el siglo XVIII los gitanos de Granada intervinieron en varias ocasiones ejecutando danzas, bailes y cantos en las procesiones del Corpus Christi que se celebraron en la capital del agua. ¿Cómo no se iban a tener referencias de los cantes y bailes que hicieron un siglo más tarde?. ¿Por qué a aquellos gitanos se les iba a permitir llevar a cabo sus manifestaciones folclóricas populares y se les iba a negar a éstos que cantasen sus Cantes? Esto no tiene sentido alguno.

Por ello, nos inclinamos cada vez más a pensar que el Cante Flamenco, como tal cante, no debió de existir y menos en las ciudades. De haber sido así, se hubiese recogido en algún que otro documento escrito que hubiese llegado a nosotros tal

como nos llegaron por Cervantes los cantos y las danzas que hicieron los gitanos recorriendo las ciudades en “La Gitanilla”.

El que los gitanos de las urbes no conociesen los cantes que ya estaban al límite de su configuración, no significa que otros grupos de “gitanos” los desconociesen. ¿Quiénes fueron éstos?

Opino que fueron los que unieron su destino con el otro grupo marginado que vivió en nuestra Andalucía, los moriscos. Aquellos que llegaron con el transcurrir del tiempo a fundirse con ellos formando un colectivo nuevo. Un colectivo unido por la rabia, el dolor, la persecución y el drama que han llevado sobre sus espaldas, durante varios siglos. Un colectivo unido por la dignidad y el orgullo de los humillados que no desean serlo. Dignidad y orgullo que fueron capaces de vencer a la indignidad y mezquindad de los que los humillaban. Un colectivo formado por aquellos moriscos y gitanos que por no someterse al vencedor y perder su cultura de pueblo prefirieron vivir aislados en los terrenos más inhóspitos de nuestras sierras; entre ellas, la Serranía Rondaña y sus estribaciones.

Pero ese grupo no sólo se une cultural, musical y sentimentalmente, también se produce un verdadero cruzamiento de razas.

A los que formaron parte de esta colectividad, con el tiempo se les denominó gitanos; no sólo a los que étnicamente lo eran, que eran los menos, sino también a aquellos que de alguna forma habían sufrido una vida de persecución. Tan integrados llegaron a estar ambos grupos que terminaron por usar indistintamente las mismas vestimentas que hacía que no se diferenciases unos de otros.

De este hecho ya se dio cuenta Jan Potocki y comentó el encuentro que tuvo con un grupo de gitanos que días antes había visto vestidos a la usanza morisca. “*Si la tierna Emina y la gentil Zibeeda me habían hecho perder la cabeza vestidas con sus cimarras moriscas no me entusiasmaron menos con sus nuevos trajes gitanos*”.³⁴

María Elena Sánchez Ortega nos cita cómo antes de ser ahorcados dos gitanos y una gitana en Torreperogil declararon ser moros³⁵. Bernard Leblon nos menciona cómo después de la expulsión del pueblo morisco en 1616, el Consejo de Estado está convencido que muchos de los que andan como gitanos son moriscos.³⁶

Juan Aranda Doncel ya nos refiere cómo los artistas que intervienen en las Danzas de Corpus de Córdoba durante los siglos XVI y XVII eran moriscos.³⁷

Según Borrow, la gente consideraba a los gitanos descendientes de los antiguos moriscos escapados.³⁸

También Félix Grande nos dice que “*para gran parte de la mentalidad popular de la época, los gitanos eran moriscos, árabes perseguidos*”.³⁹

¿Podría ser ésta la razón por la cual el artículo primero de la Pragmática Sanción de Carlos III, del 19 de Septiembre de 1783, diga: “*Declaro, que los que llaman y*

se dicen gitanos, no lo son por origen ni por naturaleza...”?.

La fusión de las culturas de los dos grupos se había llevado a cabo en la Serranía Rondaña y sus estribaciones con anterioridad al siglo XVIII.

A este nuevo colectivo nacido, no pertenecieron ni los gitanos errantes de los caminos ni los que ya estaban asentados en las ciudades. Formaron parte de él “gitanos” con características muy distintas a los mencionados, quizás los que entraron en Andalucía por África, antiguos moriscos obligados a vivir lejos de la costa a principios del siglo XVI y gitanos que no quisieron o pudieron integrarse en las ciudades y que por el contrario quisieron mantener su “razón de ser gitana”. Entre ellos se produjo una perfecta simbiosis.

Estos grupos no tuvieron necesidad de esconder su cultura ni de hacerla desaparecer.

De la nueva colectividad, creo que surgió la configuración de un cante distinto a los existentes, que fueron los cimientos sobre los que se construyó el cante nuevo.

Hasta ahora por parte de los investigadores flamencos se ha estudiado la vida y costumbres de los gitanos en las ciudades durante los siglos XVII, XVIII y XIX, sin embargo se conoce menos de los que vivieron en las zonas más recónditas de nuestras sierras.

Es curioso observar cómo las referencias que tenemos sobre los cantes que se hicieron con anterioridad a las que sobre ellos nos hace Serafin Estébanez Calderón en sus “Escenas Andaluzas”, se refieren a fiestas celebradas en cortijos y en lugares alejados de las urbes.

Opino que el origen de los Cantes Flamencos lo encontramos en los campos, en las alquerías y en los lugares en los que se reunían quienes formaron el pueblo campesino. En ellos expresaron sus sentimientos, manifestaron sus alegrías y sus penas en esos momentos del descanso de las faenas camperas: Ara, siega, trilla, en los festeros cuando celebraron sus casamientos y otras fiestas familiares y tradicionales y, cómo no, en esos momentos tristes donde se cantó a las ausencias de los seres queridos.

También se cantó en las fiestas que se organizaban para la diversión del grupo de amigos. Una de ellas es la que nos narra José Cadalso en su “Cartas Marruecas”⁴⁰. Nos cuenta Cadalso cómo yendo Gacel hacia Cádiz a caballo y encontrándose perdido en la sierra recibió la ayuda de un joven, nieto de un capitán de lanzas de Carlos III, que también a caballo se dirigía al cortijo de su abuelo donde debía reunirse con un grupo de amigos para celebrar una fiesta. A la invitación del joven y temiendo a la noche, decidió acompañarlo. Una vez llegado allí, se encontró con gentes jóvenes que pasaban la noche comiendo, jugando, cantando y bailando.

Quienes cantaban y bailaban eran un grupo de gitanos dirigidos por el

tío Gregorio, un señor mayor de “voz ronca y hueca, patilla larga, vientre redondo, modales bastos, frecuentes juramentos y trato familiar”, éste iba presentando a las gitanas que iban a actuar, a la vez que acompañaba con sus palmas a quienes bailaban.

Cadalso nos narra el ambiente vivido allí aquella noche, un ambiente enrarecido por el humo del tabaco, el vino, “los gritos y palmadas del tío Gregorio, la bulla de voces, el ruido de las castañuelas, lo destemplado de la guitarra, el chillido de las gitanas sobre cuál había de tocar el Polo para que lo bailase Preciosilla”.

Aunque aquella fiesta desagradó a Gacel, nos relató una juerga de la época con bastante precisión, en la que participaron los señoritos y gitanos.

Este tipo de fiestas ya se debían de venir dando al menos desde principio del siglo XVIII y el lugar en el que se llevaban a cabo, siempre lejos de la urbe, los cortijos.

Pienso que los “artistas” vivían en lugares cercanos a ellos o en estos mismos, y que eran invitados a participar en las mencionadas fiestas para divertir a quienes asistían a éstas, a cambio de la comida y bebida consumida, aparte de algún que otro regalo.

Obsérvese que si Cadalso murió en 1782 y nos relata la fiesta que presentó Gacel, significa que antes de ese año ya existía un preflamenco embrionario muy lejos del futuro Cante Flamenco, y aún no se había promulgado la Pragmatica Sanción de Carlos III y por lo tanto los moriscos-gitanos no habían abandonado la serranía rondeña y sus estribaciones.

En un momento determinado de la historia de Andalucía, a partir de 1783, es cuando se produjo una fuerte emigración desde la impenetrable Serranía Rondeña, de quienes vivieron al límite de la subsistencia⁴¹ y desearon encontrar una nueva forma de vida en la gran ciudad a donde llegaron en busca de un trabajo y de un mundo nuevo, quizás cansados y agotados de tanta lucha en solitario. Cádiz, Sevilla y Jerez fueron los lugares principales elegidos.

Al dejar la sierra, el colectivo gitano-morisco trajo con ellos, entre otras cosas, su cultura musical.

Asentados en sus nuevos hogares, siguieron haciendo sus bailes y sus cantes. En un principio se hicieron en el grupo familiar. Más tarde, se cantó en los lugares de trabajo y, por último, estas manifestaciones musicales se hicieron presentes en las reuniones festeras y en los diferentes acontecimientos donde reinó la alegría o la tristeza. Posteriormente, el Cante y el Baile Flamenco se profesionalizan, naciendo de esta forma un número importante de cantaores/as y bailaores/as, que utilizan los Cafés Cantantes como escuela para dar a conocer los diferentes cantes y estilos. En Europa a mediados del XIX se empieza a imponer los espectáculos musicales en los cafés. Esta modalidad no podía dejar de introducirse en España, en lo que se conocería como Cafés Cantantes. La entrada del flamenco en éstos, hace que se aparte de las tabernas y lugares de borrache-

ras. Se ha mantenido que el primero de ellos abrió sus puertas en Sevilla; para unos en 1842 y para otros en 1847. Sin embargo después de la investigación llevada a cabo por Ortiz Nuevo se piensa que éste se abrió en el año 1868 con el nombre de Café de San Fernando⁴². Más tarde, en 1878, se autoriza a Silverio Franconetti la apertura de un Café cantante en la Alameda de Hércules.

A partir de esta fecha se extiende por otros lugares de Andalucía y resto de España. El más famoso fue el que existió en Sevilla en la calle Rosario número cuatro y que fuera fundado por Silverio Franconetti. Años más tarde abrirían sus puertas en la capital de España los cafés: El Progreso, el Recreo, el Puerto, la Marina, la Estrella, el Veneras, el Victoria y el Gato entre otros.

Los Cafés Cantantes, como decía Julián Pemartín, fueron establecimientos públicos *“en donde se servía café, vinos, licores y donde se daban recitales de Cante y Baile Flamenco”*⁴³. Un gran salón decorado con espejos y carteles de toros al que daban palcos para los concurrentes adinerados y un tablao formaban la estructura de estos negocios.⁴⁴

Los Cafés Cantantes fueron duramente atacados por gran parte de la sociedad donde éstos se abrían. Se les tachaban de antros de perversión donde se reunían penderos, mujeriegos y un sin fin más de adjetivos descalificantes. Como prueba de lo que decimos he aquí un fragmento de un artículo periodístico aparecido en La Publicidad de Barcelona el 26 de agosto de 1901. *“La despoblación por falta de matrimonios, por aumento de la tuberculosis, cancerosos, sifilíticos, y alcohólicos, tiene su primordial fuente en estos Cafés Cantantes, vergüenza y ludibrio de las ciudades modernas...concurren a estos sitios nuestros comerciantes, tenderos... y llegan algunos hasta la muerte civil , obcecados con este flamenquismo tan exótico.”*⁴⁵

La afición por el Flamenco se extendió por todo el territorio español. Así Emilia Pardo Bazán nos refiere cómo los Cafés Flamencos hacen furor en Marinada⁴⁶. El mismo José Zorrilla nos dice que con lo Flamenco y los cantaores Madrid era la hospedería de la risa, el almacén de la alegría y el ruido del universo.⁴⁷

El papel jugado por estos Cafés Cantantes ha sido muy discutido. Para unos el Arte Flamenco fue difundido y enriquecido sus estilos; para otros fue el fin del verdadero Cante Jondo y fue Antonio Machado y Álvarez el primero que levantó la voz contra ellos. Los cafés *“acabarán por completo con el cante gitano en no poco tiempo”*⁴⁸. Personalmente pienso que el Flamenco alcanza su esplendor en ellos, tanto en el cante, toque y baile, y en ellos se dignifican los cantaores que hasta entonces habían cantado por “un puñado de higos”. Los Cafés Cantantes no sólo no acabaron por completo con el Cante Flamenco sino que podemos decir que gracias a ellos, éstos se conservaron y nacieron otros nuevos. Anselmo González Climent decía refiriéndose a los Cafés Cantantes que éstos eran *“un tremendo confesionario profano”*⁴⁹. A partir de la tercera década de nuestro siglo lo que había nacido para difundir el Flamenco fue olvidando su razón de ser y terminó

por desaparecer. En los Cafés Cantantes se afianza el profesionalismo flamenco y quienes cantan consiguen un gran dominio de la profesión y mejor situación económica. Fueron muy conocidos los Cafés Cantantes: El de Silverio, El Burrero, El del Recreo, El Salon Filarmónico, El Café de la Marina, el de San Agustín, Salón Oriente y El López de Rueda de Sevilla; El de La Jardinera, El de La Filipina y el de Perejil en Cádiz; El Chinitas, El Suizo, El España, La Loba, El de Bernardo, El Sin Techo, El Turco, y El Siete Revueltas en Málaga; El de La VeraCruz, El del Conde, y El de Rogelio en Jerez; El de Cuéllar, El Granaíno, y El Suizo en Granada; El Santo Domingo, El Lyon D,or en Almería; El Salon Recreo y El del Gran Capitán, El Ramírez y La Bombilla en Córdoba. Fuera de Andalucía fueron famosos: La Bolsa, El Naranjero, El Imparcial, El Brillante y La Encomienda en Madrid. En Barcelona destacaríamos El Villarrosa, El Manquet y La Casa Juan. Por último mencionaremos el San Francisco de Bilbao.

He Aquí el poema “El Café de Chinitas”

En el Café de Chinitas

dijo Paquiro a su hermano:

*“Soy más valiente que tú,
más torero y más gitano”.*

En el Café de Chinitas

dijo Paquiro a Frascuelo:

*“Soy más valiente que tú,
más gitano y más torero”.*

Sacó Paquiro el “reló”

y dijo de esta manera:

*“ese toro ha de morir
antes de las cuatro y media”.*

Al dar las cuatro en la calle

*se salieron del café y
era Paquiro en la calle
un torero de cartel.*

Pasada esta etapa, el flamenco se sirve de espectáculos que se montan en locales con suficiente capacidad para congregar a un gran número de espectadores, en los distintos pueblos y ciudades de nuestra geografía. Esta etapa fue conocida como “Ópera Flamenca”. Y en ella participaron desde D. Antonio Chacón al final de su carrera, Pastora Pavón, Manuel Torre, El Gloria, El Niño de Cabra, Manuel Escacena hasta Pepe Marchena. Este último el más representativo de ella y sin lugar a dudas fue cantaor excepcional y aun cuando su cante fue muy agachonado, nunca dejó de ser Flamenco. Tras él una legión de cantaores y cantaoras. Esta denominación aparece en el año 1926, cuando se fija en un diez por ciento las tarifas del impuesto industrial a los espectáculos de varie-

dades, mientras que con la denominación de Ópera Flamenca suponía sólo un tres por ciento. Fue el empresario Carlos Verdines el que decide en un principio adoptar la fórmula de Ópera Flamenca para suavizar impuestos. Si en un principio, para engañar al erario público se hilvana el baile y el cante con un pobre argumento, pronto éste en algunos casos, se olvida y degenera en algo que no tiene nada que ver con el Arte Flamenco. Pero hay que dejar claro que no todo lo que se hizo fue malo y que gracias a ella se difundieron muchos cantes. Fueron muy conocidos los colmaos, los Burgueses, los Gabrieles, Fornos y Villa Rosa entre otros.

Referente a la Ópera Flamenca Anselmo González Climent nos decía que: *“Hay que separar con claridad lo que ha sido verdadera Ópera Flamenca, donde la comunión de los aficionados creaba el marco adecuado para la competencia de los eximios, y donde el desafío ha significado tanto; y la falsa Ópera Flamenca”*⁵⁰. Quienes formaron parte de la falsa Ópera Flamenca temieron enfrentarse con la complejidad del auténtico Cante Flamenco e hicieron “otras cosas”, desde luego no Flamenco. La orquestación hizo acto de presencia en los escenarios y las guitarras perdieron su razón de ser.

Hemos de significar que muchos de los que rechazan frontalmente la Ópera Flamenca, no tienen nada que objetar contra las figuras más importantes del Arte Flamenco que la hicieron posible. Por no querer ver negativamente esta etapa diremos que sirvió para divulgar y consolidar los cantes ya existentes aparte de dar la posibilidad a los aficionados de conocer de cerca a un importante número de buenos cantaores, bailarines y guitarristas.

Hacia el 1955 empiezan a abrirse los Tablaos Flamencos siendo el más significativo de ellos Zambra de Madrid. Posteriormente se abrirían El Corral de La Morería, Corral de La Pacheca, Torres Bermeja, El Duende, Café Chinita, Los Canasteros, El Patio de Los Reyes, Arco de Cuchillero y Cuevas de Nemesio. En Sevilla Los Gallos, La Cochera, El Arenal y La Trocha. En Barcelona destacaríamos a La Bodega del Toro, Los Tarantos y El Cordobés. En Granada diferentes locales en El Sacromonte y La Tabernucha del Tío Almendrica. En Córdoba Los Califas y La Primera. Por último mencionaremos a la Venta Vargas en San Fernando. En éstos vuelve a revitalizarse el Cante Flamenco y en ellos encuentran acogida grandes cantaores.

En el año 1960 por parte de Hispavox S.A. se grabó la “Antología del Cante Flamenco”. Una gran obra llevada a cabo por Tomás Andrade de Silva y el guitarrista Pedro del Valle. Esta sería completada en 1982 por otra gran obra, la “Magna Antología del Cante Flamenco” por la propia Hispavox S.A. y realizada por José Blas Vegas y Rafael Pastor dos hombres importantes en el mundo del flamenco.

Por último, el Flamenco encontró un nuevo marco, los Festivales Flamencos que se vienen organizando en diferentes lugares. En estos festivales, además del cante y del baile, la guitarra adquiere su propio protagonismo. Entre éstos destacaríamos

los festivales de la Peña El Taranto, El de Almería, El de Adra, el de La Volaera Flamenca de Loja, El de Marchena, El Potaje de Utrera, El Gazpacho de Morón, El de la Reunión del Cante Jondo de Puebla de Cazalla, El de Mairena del Alcor, La Caracola de Lebrija, El Salmorejo de Baena, El de Puente Genil, El Botijo de la Rambla, La Cata de Montilla, El de la Torre del Cante de Alhaurin de la Torre, El de Casabermeja, El de Antequera, El de Ronda, El de Ojén, El de Jodar, El de Pegalajar, El de la Taranta de Linares, El de Barbate, El de Rota, El de Vejer de La Frontera, , La Fiesta de La Bulería de Jerez, El de Cádiz y El Memorial Antonio Mairena. Fuera de Andalucía concretamente El de Hospitalet de Llobregat.

Han sido fundamentales los nacimientos de los Concursos Nacionales del Cante de las Minas, El de la Taranta de Linares, El del Cante Jondo de Mairena del Alcor, El de Córdoba, y la Bienal de Sevilla. Y en menor escala el “Estepona Cantaora” y otros.

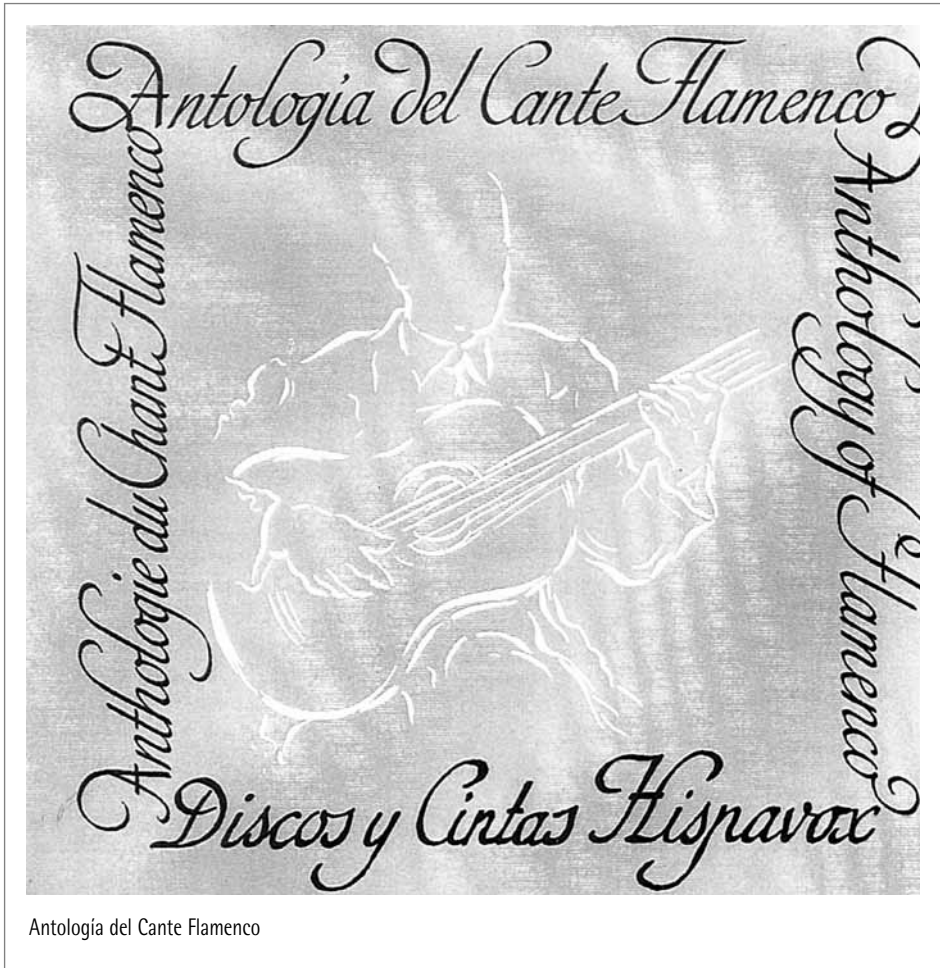
En las últimas décadas se crean con la intención de potenciar el Flamenco grandes eventos entre los que destacaríamos: La Cumbre Flamenca, Los Veranos de la Villa de Madrid. También se crea la Cátedra de Flamencología y Estudios Folclóricos Andaluces en el año 1958.

En la actualidad es en las Peñas Flamencas, Asociaciones de Aficionados de Arte Flamenco, esparcidas por muchos de nuestros pueblos y ciudades donde se conserva el flamenco con mayor grado de pureza. La primera Peña Flamenca se fundó en Granada por un grupo de aficionados al Flamenco encabezados por don Manuel Salamanca. A ésta se la denominó Peña Flamenca La Platería. A ella le seguiría La Peña Juan Brea y hoy día son muchísimas las que se encuentran dispersadas por el mundo.

Las Peñas Flamencas han sido focos de donde han partido muchísimas iniciativas que han potenciado nuestro Arte Flamenco. De ellas han nacido las principales Revistas flamencas y entre ellas destacaríamos Candil de La Peña de Jaén, El Olivo de Villanueva de La Reina; La Bandolá de La Juan Brea de Málaga y La Sevilla Flamenca. También en las Peñas Flamencas se han potenciado el Flamenco en general y se ha ayudado a nuestros cantaores dándoles la oportunidad de formarse en sus locales y demostrar sus cualidades artísticas.

Durante un tiempo, desgraciadamente, muchas Peñas Flamencas han estado cerradas a la comunidad donde se encontraban ubicadas, constituyendo “templos sagrados del cante”, para unos pocos aficionados endiosados con su “sapiencia flamenca” y fosilizados en el tiempo.

Afortunadamente por una parte, estos budas van cambiando de mentalidad y por otra en las directivas de las Peñas Flamencas van teniendo cabida gentes jóvenes que están abriendo sus puertas a la sociedad y dejando entrar aires nuevos que están consiguiendo su revitalización. Hoy las Peñas Flamencas son instituciones serias y abiertas a todos y donde se trabaja por y para el Flamenco.



Antología del Cante Flamenco

En el año 1977 se creó en la provincia de Sevilla la primera Federación de Peñas Flamencas. A partir de ese año van naciendo las del resto de las provincias andaluzas. Y es el 30 de Marzo del año 1985 cuando en la malagueñísima ciudad de Antequera se constituye la Confederación Andaluza de Peñas Flamencas.

Y precisamente en este año 2002 es cuando gracias a la iniciativa de la mencionada Confederación tiene lugar el Primer Encuentro Internacional de Peñas Flamencas patrocinado y auspiciado por el Ilmo Ayto de Estepona bajo la presidencia de su alcaldesa Doña Rosa Díaz García, una gran aficionada y conocedora de nuestro Arte Flamenco.

La Confederación Andaluza de Peñas Flamencas ha puesto en marcha su Concurso de Cante Flamenco. Gracias a él se ha dado a conocer a artistas que sin estos encuentros flamencos hubiesen tardado más tiempo en habérseles conocido. Hoy nuestro



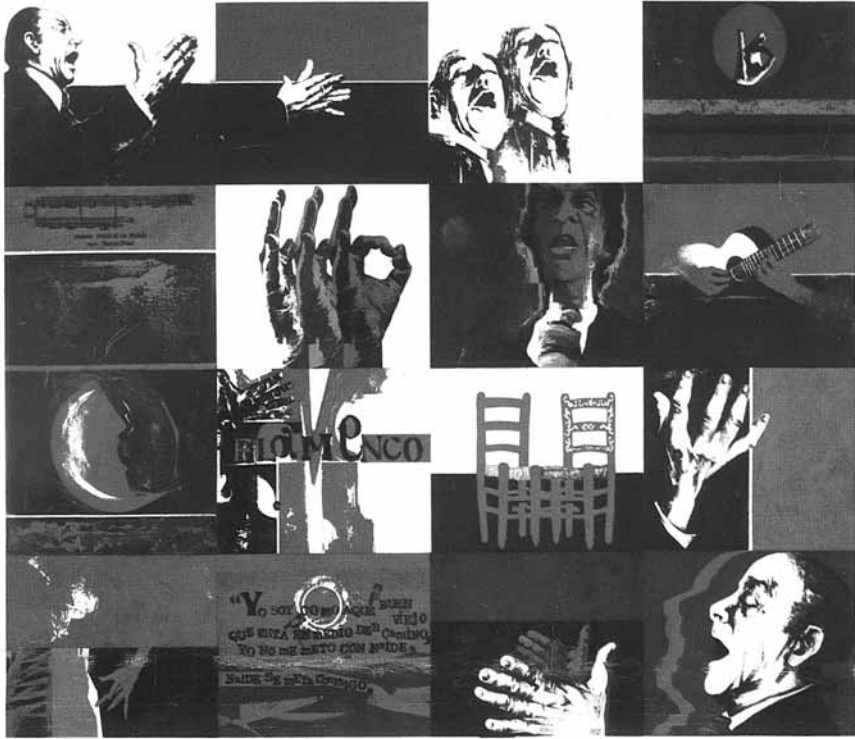
MAGNA ANTOLOGIA DEL CANTE FLAMENCO



Magna Antología del Cante Flamenco

Arte vive uno de sus momentos más importantes. Muchos estudiosos investigan y existe un número importante de personas interesadas en el verdadero Flamenco; pero aun siendo así hay que seguir profundizando y avanzando ya que éste no ha conseguido llegar aún a todos los sectores populares. Hay que buscar nuevos caminos y nuevas fórmulas para que les llegue el Arte Flamenco. En esto trabajan diferentes entidades andaluzas: Junta de Andalucía, Diputaciones Provinciales y Ayuntamientos, así como diferentes Asociaciones Culturales. Existen muchísimas Peñas Flamencas esparcidas por todo el territorio nacional. En el extranjero se distribuyen por México, Cuba, Venezuela, Francia, Dinamarca, Alemania, Suiza y Francia (Nimes) entre otras.

Éste fue el camino iniciado siglos atrás por lo que llegaría con el tiempo a denominarse Cante Flamenco, un fenómeno musical, que como dice Manuel Ríos



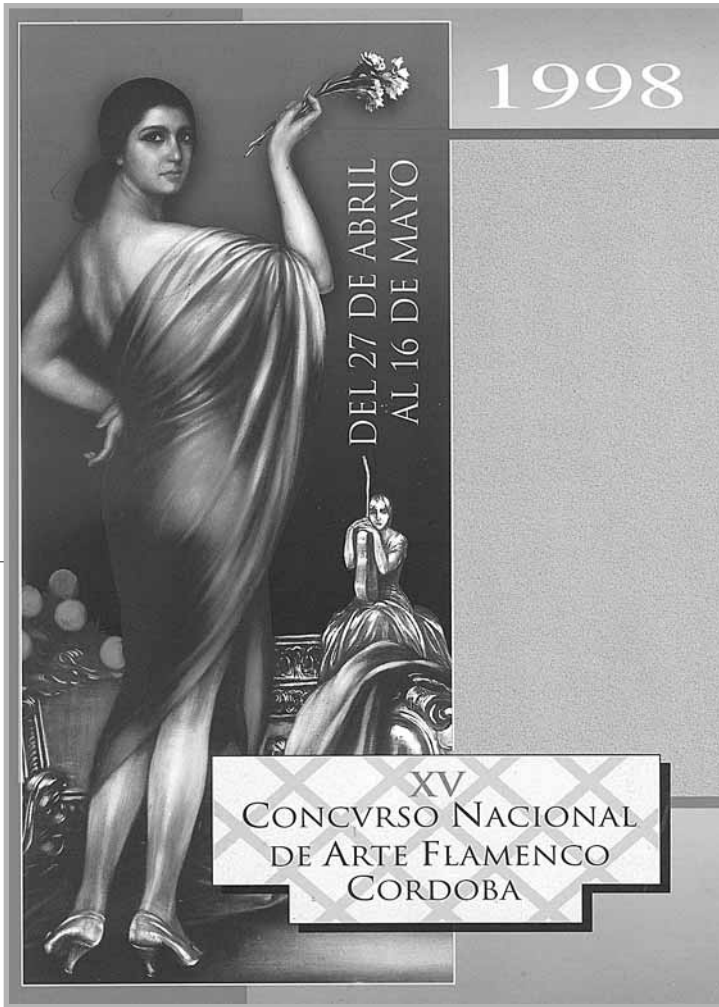
CEUTA FLAMENCO. 1975

FESTIVALES FLAMENCOS CEUTA 1975

Patrocinados por el Excmo. Ayuntamiento de Ceuta

TEATRO DE LAS MURALLAS REALES

Cartel anunciador del Festival Flamenco de Ceuta



Portada del libro del "XV Concurso Nacional de Arte Flamenco de Córdoba"

Ruiz ofrece *"el grado de estructuración que lo convierte en la música autóctona más atractiva y sensitiva de la Europa de hoy"*.⁵¹

Últimamente se ha entrado en una nueva etapa que muchos denominan Experimentalismo. En ella se está llevando a cabo la creación de nuevos estilos y en otros casos fusionando diferentes formas musicales. Rock-Flamenco. Jazz-Flamenco, etc. Sólo el tiempo nos dirá si esta nueva etapa es positiva para nuestro Arte. Nadie debe rasgarse las vestiduras por la búsqueda de nuevas experiencias. Ante las mismas debemos de sentir al menos expectación.



Luis Caballero, Cantautor y escritor fue nombrado miembro de número en la Cátedra de Flamencología y Estudios Folklóricos Andaluces, en el año 1986.

Siguiendo este trabajo, voy a intentar seguir profundizando en los orígenes de nuestro Arte Flamenco. Para ello, conozcamos quiénes fueron y quiénes trajeron el bagaje cultural y cómo fue el lugar desde donde vinieron, pero sobre todo qué cantes y bailes fueron los primeros en hacerse, qué referencias tenemos de ellos y quiénes fueron los que nos las proporcionaron.

BIBLIOGRAFÍA LOS PRIMEROS CANTES FLAMENCOS

1. Federico García Lorca. "El cante jondo : Primitivo canto andaluz". Conferencia dada en el año 1922.
2. Antonio Carrillo Alonso. "La huella del Romancero y del Refranero en la lírica del flamenco". Editorial Don Quijote. Granada. 1988.
3. Manuel de Falla. "Escritos sobre música y músicos". Editorial Espasa-Calpe. Madrid. 1972.
4. Federico García Lorca. "Obras completas". Editorial Aguilar. Madrid 1954
5. Gerhard Steingress. "Sociología del cante flamenco". Centro Andaluz del Flamenco. Consejería de Cultura y Medio Ambiente. Junta de Andalucía. Jerez. 1993.

Candil

Revista de Flamenco
Peña Flamenca de Jaén



113

Año XX
Noviembre - Diciembre
de 1997



68

Portada de la gran revista Candil, nº 113, de noviembre-diciembre de 1997.

6. José Manuel Caballero Bonald. "Luces y sombras del flamenco". Algaida Editores S.A.. Sevilla. 1988.
7. Félix Grande. "Memoria del Flamenco".Círculo de Lectores S.A.. Valencia. 1995.
8. Bernard Leblon."El cante flamenco. Entre las músicas gitanas y las tradiciones andaluzas". Editorial Cinterco. Madrid. 1991
9. Máximo José Khant (Medina Azahara)."Cante jondo y cantares sinagogales". Revista Occidente, nº 88. Madrid. 1930.
10. Washington Irving. "Cuentos de la Alhambra".Edición Antonio Gallego Morell. Editorial Espasa-Calpe. Colección Austral. Madrid. 1991.
11. José Ruiz Sánchez. Ponencia presentada en el XV Congreso Nacional de Actividades Flamenca. 1988.



Portada de la extraordinaria revista El Olivo, nº 107, de septiembre de 2002.

12. Anselmo González Climent. "Pepe Marchena y la ópera flamenca...y otros ensayos". Ediciones Demófilo S.A.. Madrid. 1975.
13. Manuel García Matos. "Sobre el flamenco. Estudios y notas". Editorial Cinterco S.A. Madrid. 1987.
14. Hugo Schuchardt. "Los cantes flamencos". Edición y traducción : Steingress, Eva Feenstra, Milhaela Wolf. Fundación Machado. Sevilla. 1990.
15. Manuel de Falla. "Escritos sobre música y músicos". Introducción y notas de Federico Sopena. Colección Austral. Madrid. 1988.
16. Ricardo Molina y Antonio Mairena. "Mundo y formas del cante flamenco". Librería Al-Andalus. Sevilla-Granada. 1979.

Manuscrito encontrado en Zaragoza

Alianza Editorial



Jan Potocki

70

Portada del libro de Jan Potocki.

17. Gerhard Steingress. "Sociología del cante flamenco". Centro Andaluz de Flamenco. Consejería de Cultura y Medio Ambiente. Junta de Andalucía. Jerez. 1993.
18. Julio Caro Baroja. "Ensayo sobre la literatura de cordel". Revista de Occidente. Madrid. 1969.
19. Gerhard Steingress. "Sociología del cante flamenco". Centro Andaluz de Flamenco. Consejería de Cultura y Medio Ambiente. Junta de Andalucía. Jerez. 1993.
20. Ibidem.
21. Francisco Quindalé. "Diccionario gitano". Madrid. 1867.
22. Brook Tern. Revista Flamenco. Tertulia Flamenca de Ceuta. Ceuta 1974.

23. Ricardo Molina. "Misterios del arte flamenco". Editoriales andaluzas unidas S.A. y Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía. Sevilla. 1985.
24. *Ibidem.*
25. Richard Ford. "Manual para viajeros por Andalucía y lectores en casa". Editorial Turner. Madrid. 1988.
26. Ricardo Molina y Antonio Mairena. "Mundo y formas del cante flamenco". Librería Al-Andalus. Granada-Sevilla. 1979.
27. Charles Davilliers. "Viajes por España". Ediciones Castilla. Madrid. 1949.
28. Serafín Estébanez Calderón. "Escenas andaluzas". Cátedra Letras Hispánicas. Edición de Alberto González Troyano. Ediciones Cátedra S.A.. Madrid. 1985.
29. Félix Grande. *Obra citada.*
30. *Ibidem.*
31. J. M. Caballero Bonald. "Luces y sombras del flamenco". Algaida Editores. S.A. Sevilla 1988
32. Federico García Lorca. *Revista Mercantil Valenciana.* 1993.
33. Félix Grande. "Agenda flamenca". Mondadori España. Madrid. 1992.
34. Jan Potocki. "Manuscrito encontrado en Zaragoza". Traducción de José Luis Cano. Alianza Editorial S.A.. Madrid. 1971
35. María Elena Sánchez Ortega. "La Inquisición y los gitanos". Madrid. 1988.
36. Archivo General de Simancas. Leg. 4126. Citado por Bernard Leblon. "Moriscos, gitanos, supuestos orígenes del flamenco". *Sevilla flamenca.* Sevilla. 1990.
37. Juan Aranda Doncel. "Las Danzas de las Fiestas del Corpus en Córdoba durante los siglos XVI y XVII. Aspectos folclóricos, económicos y sociales" *Boletín de la Real Academia de Córdoba*, nº 98
38. George Barrow. "The zingali an Account of the gypsies of Spain". London. 1841.
39. Félix Grande. *Obra citada.*
40. José Cadalso. "Cartas Marruecas". Salvat Editores S.A.. Estella (Navarra). 1971.
41. Gonzalo Ares. "El antiguo régimen: Los Borbones". *Historia de España.* Alfaguara IV. Alianza Editorial. Madrid. 1981.
42. José Luis Ortiz Nuevo. "¿Se sabe algo?. Viaje al conocimiento del arte flamenco en la prensa sevillana del XIX". Ediciones Carro de la Nieve. Sevilla 1990.
43. Julián Pemartín. "El cante flamenco". Editado por Afrodisio Aguado S.A.. Madrid. 1966.
44. *Ibidem.*
45. Francisco Hidalgo Gómez. "Como en pocos lugares. Noticias sobre el flamenco en Barcelona." Ediciones Carena. Barcelona. 2000.
46. Emilia Pardo Bazán. "Insolación, en obras completas". Madrid 1922.
47. Carlos Clavelia. "Estudios sobre los gitanismos del español." R. Filología Española. Madrid 1951.
48. Antonio Machado y Álvarez. "Colección de cantes flamencos". Ediciones Demófilo S.A. Madrid. 1975
49. Anselmo González Climent. "Flamencología" Ediciones de La Posada. Ayuntamiento de Córdoba. Córdoba. 1989.
50. *Ibidem.*
51. Manuel Ríos Ruiz. "Ayer y hoy del cante flamenco". Ediciones Istmo S.A. Madrid 1997.

■ **LOS QUE VIVIERON EN LA SERRANÍA RONDEÑA Y SUS ESTRIBACIONES**

La Serranía Rondeña se encuentra situada en el extremo noroccidental del Sistema Penibético. Desciende bruscamente hacia el mar y asciende al avanzar hacia el Oeste. Aunque la Sierra de Cádiz pertenece geológicamente al Subbético, es continuidad de ella. Por lo tanto, cuando nos referimos a la Serranía Rondeña, incluimos en ella a la Sierra de Cádiz.

La Serranía Rondeña formaba parte de Málaga, perteneciente al antiguo Reino de Granada hasta el 30 de Noviembre de 1833, fecha en la que se produjo la actual división por provincias. El límite sur occidental del Reino de Granada estuvo en la desembocadura del río Guadiaro.

Tras la conquista de Granada, la Serranía Rondeña se vio muy poblada, no sólo por el pueblo musulmán, al que con el tiempo se le denominaría morisco, por convertirse falsamente al cristianismo, sino también por pequeños grupos de gitanos.

Con anterioridad a la desaparición del Reino Nazarita, toda esta zona llegó a formar parte del Sultanato del norte de África hasta el 1293 en que pasaría a formar parte del Reino Nazarita granadino, tras el acuerdo llevado a cabo entre el emperador de los benimerines del norte de África y el rey granadino.

En el año 1344, el rey cristiano Alfonso XI conquistó Algeciras, por lo que grupos de musulmanes algecireños consiguieron llegar hasta la Serranía Rondeña, donde encuentran refugio.

En 1492 cae Granada, el último reducto musulmán. Lo que supuso la sustitución de la cultura judeo-arábigo-andaluza por la cristiano-castellana.

La cultura judeo-arábigo-andaluza quedó restringida a las capas sociales más marginadas.

Parte de los vencidos abandonaron la península al permitirseles marchar, y es a partir de estos momentos cuando para otros muchos empieza el drama del pueblo perdedor.

Años más tarde, a los musulmanes que vivían en la costa se les forzó a trasladarse hacia las zonas interiores, y se les obligó a abandonar su religión, sus costumbres, sus vestimentas y su cultura. Uno de estos lugares fue la Serranía Rondeña, uno de los últimos reductos del pueblo morisco y allí permanecieron después de la última expulsión llevada a cabo en el siglo XVII. Unos, la mayoría de ellos, porque fueron eludiendo las diferentes expulsiones que fueron sucediéndose y otros porque después de haber sido expulsados, volvieron. También llegaron moriscos procedentes de otros lugares.¹

Después de la revuelta mudéjar del año 1501, en la Serranía Rondeña se

produjo un aumento considerable en su población.

En toda la Serranía se fue almacenando un gran depósito de cultura popular que con el tiempo terminaría propagándose metro a metro por gran parte de nuestra geografía andaluza.

Antonio Mairena y Ricardo Molina, opinan que la entrañable tradición musical árabe-andaluza pervivió con fuerza y pureza en el campo.²

¿Quiénes fueron los que hicieron posible que ese depósito de cultura musical perviviese en los campos y dentro de ellos en la Serranía Rondaña?. Además de los moriscos (andaluces musulmanes) pequeños grupos de gitanos.

Al igual que los moriscos, estos grupos de gitanos, sufrieron su misma suerte. Por ello, entre unos y otros se produjo una fusión. Ambos colectivos hicieron suyas las costumbres y el folclore de sus respectivas comunidades. El gitano hace suyo el habla de los moriscos y logran un gran entendimiento; porque como dice Antonio Gala: *“Los perseguidos, sea cual fuese la causa de la persecución, se comprenden mejor que los perseguidores”*.³

Borrow en *“Los Zinicali”* cree que los gitanos al vivir con los moros (refiriéndose a los moriscos) aprendieron su idioma y muchas de sus costumbres.⁴

Eduardo Molina Fajardo nos dice cómo los gitanos se mezclaron con los moriscos *“... como si las dos razas marginadas por los cristianos viejos encontraran entre sí colaboración y simpatía...”*.⁵

El mismo Molina Fajardo opina que al menos hasta el año 1610 convivieron moriscos y gitanos; y que muchos moriscos se camuflaron de gitanos para no abandonar España en las sucesivas expulsiones que se llevaron a cabo.

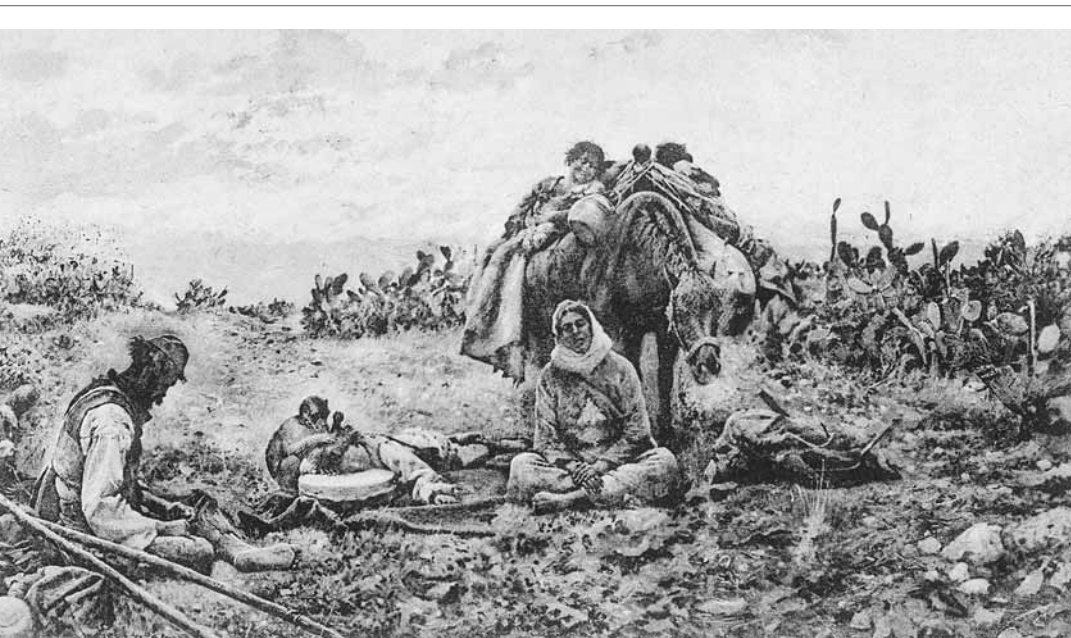
Felix Grande cree que *“durante mucho tiempo, gitanos y moriscos conviven en las aljamas y en las gitanerías acosados por su propia pobreza y por severas leyes que se afanan en su expulsión, su marginación o su exterminio”*.⁶

Pero ¿quiénes fueron estos gitanos?. ¿De dónde venían?. ¿Cuándo llegaron?.

Un suceso desconocido hizo que los gitanos emigrasen desde su lugar de origen. No han faltado hipótesis fantasiosas que nos hablan de ello. Varias de ellas serias se manejan hoy día; las que piensan que los gitanos llegan de Europa a través de los Pirineos y los que creen que vienen desde África. Personalmente pienso que una hipótesis no excluye a la otra y que la llegada de la etnia tiene lugar en dos momentos históricos y temporales diferentes desde Europa y de África.

Los que defienden la primera hipótesis creen que los gitanos empiezan a peregrinar en la región de Punjab de la India, hacia el año 1000, y que después de pasar un largo tiempo en Irán, llegan a Alemania hacia el año 1418 y con posterioridad se dirigen a Francia en donde aparecen por el año 1419.

Para Fernando Quñones el éxodo tiene lugar entre los siglos VIII y IX.



En cualquier caso la salida del pueblo gitano tiene lugar desde Asia.

Desde allí, atravesando Europa, llegaron a la península ibérica hacia el año 1425, según las investigaciones llevadas a cabo por Amada López Meneses⁷, aunque no faltan opiniones, como la de José R. Luanco, que los sitúa en ésta unos dos siglos antes⁸, o bien como la de Francisco de Sales que considera que llegan antes del siglo XIV: “*confundidos con la horda sarracena*”.⁹

En sucesivas oleadas atraviesan los Montes Pirineos 180.000 gitanos. Llegaron en pequeños grupos mandados por una persona que se denominaba Duque o Conde del Egipto Menor o Pequeño Egipto. Por ello, se le empezaron a llamar egipcianos y de aquí se transformaría en gitano.¹⁰

*“En su mayor parte acabaron adoptando las tierras andaluzas para su definitiva radicación geográfica o para su restringido nomadeo. Esa elección no puede ser casual. Un pueblo en marcha desde siglos no se detiene ni por casualidad ni por cansancio... sugiere al menos un mínimo de semejanzas culturales básicas”.*¹¹

A su llegada, los gitanos, fueron bien recibidos por las autoridades y gozaron de favores y de libertad para viajar por los caminos porque se hicieron pasar por peregrinos. Estos venían con cartas de presentación dadas por nobles y reyes.¹²

Hacia 1462, los gitanos se encontraban en Andalucía. Existen documentos de que el 22 de Noviembre del año mencionado llegaron a la ciudad de Jaén, llevando con ellos más de cien personas, dos “condes” de la Pequeña Egipto llamados Don Tomás y Don Martín del Pequeño Egipcio¹³. Éstos fueron recogidos durante 15 días en el Palacio del Condestable Don Miguel Lucas de Iranzo. También en Andújar, en 1470, fueron bien recibidos el “conde” Jaime de Pequeño Egipcio y unos días más tarde se recibe al duque del Pequeño Egipcio.¹⁴

La segunda hipótesis defendida entre otros por J. P. Glebert mantiene que los gitanos que llegaron a Andalucía procedían de África, y que éstos entraron en la península antes que los que lo hicieron por los Pirineos¹⁵. De igual opinión participa José Carlos de Luna que afirma que los gitanos son de origen sumerio-semita¹⁶. Igualmente piensa Françoise de Vaux de Foletier¹⁷. Cada vez somos más los que pensamos que una importante parte de los gitanos andaluces entran en nuestra tierra por África sin tener que negar la entrada cierta y evidente por todos, de otros grupos por los Pirineos.

Por su parte Pabanó nos deja testimonio de que los gitanos llegaron al sur de la península en el 755, siguiendo al primer califa de Córdoba, Abderramán I, desde el Yemen, y que según este autor para “*distinguirlos de los moros venidos de los reinos de Fez y de Marruecos, se les conocía con el nombre de egipcianos*”¹⁸. Y reafirmando la entrada de los gitanos por el estrecho de Gibraltar, desde África, encontramos a Glebert que nos hace una, al menos curiosa, exposición del origen etimológico de tal denominación. Antiguamente Tánger se llamaba Tingis y a sus habitantes tingitanos.¹⁹

Según la tradición, los gitanos asistieron a la toma de posesión de Granada por parte de los Reyes Católicos en 1492.²⁰

En el año 1499, el arzobispo de Granada expuso a los mencionados reyes las quejas que había sobre los gitanos. Según éste “*frecuentan con moriscos y les enseñan cosas de hechicerías y adivinaciones y supersticiones*”.²¹

Al inicio del siglo XVI es habitual que los gitanos convivan con los moriscos, no sólo en Granada sino en toda Andalucía.

La primera noticia que se tiene de los gitanos en Málaga nos data del 7 de Julio de 1568. En un acta capitular, se recoge la llegada a la ciudad de una familia gitana encabezada por maese Luys. En ella se recomienda a los llegados que no vendan por las calles y que vistan como los demás vecinos.²²

También documentalmente se tiene noticia de que los gitanos participaron en la procesión del Corpus Christi de Málaga en el 1656. Según las referencias dadas fueron contratados en número de trece para danzar en la mencionada procesión (esta misma costumbre se tenía con los moriscos). En el contrato realizado se especificaba que debían participar en la fiesta de los Santos Mártires. De éstos, nueve eran mujeres y el resto hombres²³. Participaron bailando en fiestas, en las comitivas de Príncipes, así como en las

procesiones del Corpus, hasta el año 1780, fecha en la que se les prohíbe toda clase de bailes en las fiestas religiosas. Con anterioridad, Felipe IV, en 1633, llevó a cabo prohibiciones sobre la utilización de sus trajes y sus danzas.

He de aclarar para evitar confusiones que estos grupos de gitanos fueron los integrados en las ciudades a las que llegaron, nunca los canasteros ni los que escogieron para vivir otros lugares de la geografía andaluza, a los que era difícil que llegase la justicia del Rey.

Por la Pragmática Sanción que los Reyes Católicos firmaron en Medina del Campo en Enero del año 1499, dirigidas entre otros a los gitanos que no se incorporan al resto de los ciudadanos del país, se les daba a éstos, a los gitanos vagabundos, 60 días para que saliesen del Reino y no volviesen a él, en manera alguna. A quienes se detuviesen por primera vez después de incumplir esta orden se les daría 100 azotes y se les desterraría. Si fuesen detenidos por segunda vez se les cortarían las orejas y se les sometería al castigo de 60 días de prisión y se le desterraría a perpetuidad. Si insistiesen en la desobediencia serían esclavos de por vida de los que los aprendiesen.

Esta Pragmática con órdenes tan duras y aunque normales en el tiempo en que se dictaron, hizo que los gitanos errantes buscasen un lugar donde protegerse de ella. Muchos de ellos lo encuentran en la Serranía Rondaña y en sus estribaciones.

Con el paso del tiempo, estas leyes fueron endureciéndose cada vez más. En el año 1539, el rey Carlos I confirmó la Pragmática firmada en Medina del Campo, y le añadió a la misma un nuevo artículo por el cual se castigaría a seis años de galera a quienes fuesen encontrados errantes. Debo de insistir que estas medidas se llevan a cabo con el fin único de obligarlos a integrarse en la sociedad en la que vivían de espalda. Se pretendía con ellas luchar contra el nomadismo y la falta de integración.

A partir del año 1540, en el Puerto de Santa María, tuvieron su base las galeras reales. A dicha población llevaban a quienes fueron condenados al castigo de galera.²⁴

Documentalmente se sabe que en el año 1572 se encontraban entre los condenados: gitanos, moriscos y algún que otro religioso.²⁵

El colectivo gitano se integra en la trama social andaluza a través de los sectores marginados existentes. Esta integración tiene lugar en tres frentes bien diferentes: Los marginados que vivieron en las ciudades, los delincuentes y vagabundos y los marginados campesinos.

En el primero de los casos, el gitano se integra tanto que pronto empieza a olvidar su lenguaje caló y sus raíces. En muy poco tiempo se confunden con los demás y se adaptan fácilmente a su nueva situación. Creo que la mayoría de ellos procedían de los gitanos que entran en la península a través de los Pirineos.

Los integrados en el segundo frente prefirieron continuar siendo errantes

y no tener residencia fija. Este grupo no dejó nunca de llamar la atención, y principalmente hacia ellos estuvieron dirigidas las durísimas normas dictadas.

El tercer frente lo formaron aquellos que decidieron vivir entre el campesinado de las sierras, los moriscos, unos porque tuvieron la necesidad de huir y esconderse en un sitio seguro, otros, los menos porque quisieron mantener su razón de ser, sus costumbres y en definitiva sus raíces y un gran número porque estaban integrados en la sociedad musulmana que después sería obligada a abandonar las costas y marchar al interior. Rafael Lafuente opina que los gitanos y los judíos proscritos confraternizan en los refugios montañosos, unidos por el odio común a los cristianos. Y nos dice que: “los vericuetos de las montañas se poblaron de fugitivos moros, judíos y gitanos”²⁶. Opino que la mayoría de estos gitanos fueron los que alcanzan Andalucía desde África. Éstos estaban integrados plenamente desde siglos antes y asimilaron su cultura haciéndola suya. Entre ellos se produce tal unión que se funden en una sola comunidad, mezclándose sus músicas, sus bailes, sus costumbres y hasta sus destinos. Como dice Antonio Gala, “A los hombres atados por la misma cadena muy pocas diferencias los separan y una cosa los une más que nada en el mundo : su paraíso perdido, su pena”.²⁷

Juan de la Plata cree que originariamente los flamencos serían los gitanos que hicieron vida en común con los moriscos expulsados, que andaban escondidos por los campos y los montes andaluces.²⁸

Los gitanos, según Gerhard Steingress, “en su absoluta mayoría pertenecieron a las clases sociales más bajas de la sociedad andaluza y compartieron su manera de vivir con ellas ... compartieron las peculiaridades lingüísticas”.²⁹

A lo largo de la historia, fueron tan duras las leyes contra unos y otros que no es de extrañar que grupos de gitanos escogiesen compartir sus destinos. Estos moriscos-gitanos que habitaban las zonas interiores más inaccesibles a la justicia, estaban tan aislados que ni siquiera la Inquisición podía realizar su labor en estas zonas alejadas³⁰. Una de ellas, sin la menor duda, fue la Serranía Rondaña y sus estribaciones. En ella vivieron y se fundieron en este nuevo colectivo de moriscos y gitanos.

Los moriscos andaluces fueron dispersados en diferentes momentos, desde sus lugares de residencia a otras ciudades de la península. Muchos de ellos eluden la salida al hacerse pasar por gitanos. Otros, los que marcharon a África volvieron a la Península huyendo del mal trato que recibieron.³¹

A partir del año 1559, gitanos y, entre éstos, moriscos condenados a galeras, fueron llevados a explotar las minas de mercurio de Almadén. La orden fue dada por Felipe II.

Antonio Machado y Álvarez recoge como letras de Martinetes, éstas que hacen referencia a las penas que han sufrido los grupos marginados.

*Los gitanillos del Puerto
fueron los más “desgraciaos”,
que a las minas de azogue,
se los llevan “sentenciaos”*

*Los gitanillos del Puerto
fueron los más “desgraciaos”,
que se pueden comparar
a los que están “enterraos”.*

La Serranía Rondeña fue uno de los focos de la sublevación morisca de 1568-1571. Allí se concentraron todos los moriscos de las zonas limítrofes. Sofocada la rebelión, muchos de ellos se refugiaron en los lugares más recónditos, entre ellos Sierra Bermeja, eludiendo la expulsión que se puso en marcha.

Por edicto del 22 de Noviembre de 1571 fueron expulsados 2500 moriscos de Linares, Baeza y Úbeda, hacia Ocaña, Yepes, Illescas y Alcalá.³²

También de Sevilla habían sidos expulsados, en Diciembre de 1570, 870 de ellos hacia Cádiz.

En 1584, otros 3000 salieron de Granada, y en ese mismo año se expulsan de las dos Castillas entre 3000 y 3500.

A finales del año 1585, el Corregidor de Trujillo comprueba que sólo quedan en la ciudad 33 moriscos de los 166 que habían llegado. Los que escapan marchan a los territorios de donde habían salido y a otros lugares donde fuese fácil esconderse de la justicia.³³

A partir de las expulsiones de los moriscos que circulaban sin autorización, se les aplicaba la Cédula Real del 19 de Junio de 1571, por la que se les abrían diligencias para buscarlos. Muchos gitanos siguen igual suerte que sus hermanos de infortunio.

En 1586, Felipe II le prohibió a los gitanos que no estuviesen provistos de un documento firmado en el que se les certificaba que disponían de vivienda fija, la compraventa de ganado u otra mercancía cualquiera. Esta medida estaba dirigida principalmente contra los gitanos errantes.

El 22 de Septiembre de 1609 se dicta un bando por el cual se expulsa a los moriscos y se permite a quienes les encuentren por los caminos prenderles y desvalijarles, así como poder matarlos en caso de que se defendiesen.³⁴

El 15 de Octubre de 1611 se dicta una nueva Orden Real por la cual sólo se les permitía a los gitanos los oficios de labranza y cultivo de la tierra: Aparceros, yunteros, mayetos, pegujaleros, pelantrines, haceros, congueros... Quien dicta esta Orden conoce perfectamente que a quienes iba dirigida no eran gitanos, sino moriscos ya camuflados como gitanos. Nunca los gitanos habían llevado a cabo labores campesinas, éstas

estuvieron reservadas al pueblo morisco.

Entre los años 1611 y 1614, se procedió a la expulsión definitiva de los moriscos de Granada. Entre 70.000 y 80.000 son expulsados a Castilla, Asturias y Galicia.³⁵

Con Felipe III se promulga la Pragmática del 28 de Junio de 1619. Por ella, se obligó a los gitanos errantes y campesinos a vivir en ciudades de más de 1000 habitantes y se les prohibió vender y tener ganado. Se les dio seis meses para que aquellos que no cumplieren lo mandado saliesen del reino, bajo el castigo de pena de muerte. También se les prohibió usar vestimenta que los identificase y utilizar su lengua.

Felipe IV los obligó a mezclarse con el resto de la población y prohibió que les llamasen gitanos y faculta a quienes encuentren gitanos vagabundos por los caminos hacerlos sus esclavos.

Nos refiere Félix Grande cómo en el año 1639, Antonio Valladares, firmó un documento por el que se ordenaba prender a todos los gitanos de España y que se les castigase a galeras porque había gran falta de galeotes y remeros y porque “... *esta infame raza sólo sirven de espías, ladrones y embusteros*”.³⁶

Carlos II, con fecha 12 de Junio, promulga la Pragmática de 1695 (con anterioridad se había dictado la Pragmática del 9 de Mayo de 1633), que reduce el asentamiento de los gitanos a 41 localidades y se les prohibió cualquier actividad que no estuviese relacionada con la agricultura. Se les mandó censar y se les prohibió asistir a ferias, tener armas y caballerías.

Insisto una vez más que nunca estas leyes fueron dirigidas especialmente contra los que estaban integrados en las ciudades.

Los gitanos que quedaron en las localidades se mezclaron con sus habitantes e hicieron suyas las costumbres cantos y lenguaje de éstos, abandonando definitivamente las de su pueblo y llegaron a vestir como ellos, a asistir a misa y a pagar las contribuciones. Tan integrados llegaron a estar que terminaron formando parte de Cofradías³⁷. En Málaga existió el gremio de “Herreros de Obra Prieta”, compuesto por gitanos y bajo la advocación de San Sebastián.³⁸

En Sevilla, el número de gitanos herreros llegó a ser de 248 y en Cádiz de 318.³⁹

No tengo la menor duda que estos gitanos herreros, fueron los antiguos herreros moriscos de los que ya nos hablara el alemán Münzer, que visitó esta tierra en época de los Reyes Católicos.⁴⁰

Además de este oficio, ejercieron los de albañiles, cerrajeros, molineros, carpinteros, caldereros, buñueleros, esquiladores, tejedores de espartos y pitas, carniceros y arrieros, entre otros.

A finales del XVIII, en la Baja Andalucía, se produjo la mayor concentración de gitanos empadronados de España, un 67 % de éstos.⁴¹

Lo que no cabe hoy día la menor duda es que entre estos gitanos se encontraban una gran población morisca. Moriscos que se hicieron pasar por gitanos y así lo creen autores como Domínguez Ortiz, Bernard Vincent⁴², y García Arenal.⁴³

El gitano de Triana, así como los de los barrios de Santiago y San Miguel, de Jerez de la Frontera, estuvieron perfectamente integrados en comunidades, habitando en muchos casos en corrales de vecinos y ejerciendo las labores más diversas. En Triana, muchos gitanos se dedicaron al contrabando con Portugal⁴⁴. Es curioso observar cómo los lugares que fueron habitados con fuerte población morisca, ahora sean ocupados por los gitanos. ¿No es más fácil creer que ambas comunidades fueron las mismas?. Quienes ahora son gitanos antaño fueron moriscos.

En el año 1717, por una Pragmática del 30 de Junio, se designa a Ronda, junto con Alcalá la Real, Antequera, Córdoba, Carmona, Jaén y Úbeda, como residencias para gitanos. Muchos gitanos incumplieron las diversas órdenes reales, por lo que sufrieron las consecuencias de tales incumplimientos. Por ello, en el año 1749, se prendió a muchos de ellos en Sevilla y entre éstos a la mayoría de los gitanos que vivían en Triana. Los que habitaban en las chozas de la Cartuja pudieron huir al igual que lo hicieron unos años antes, 1745, a los campos y a los lugares que podían proporcionarles buenos refugios.⁴⁵

Los moriscos y gitanos que incumplieron lo ordenado fueron apresados y sometidos a muy diversos castigos: Cárceles, malos tratos, azotes, esclavitud, y hasta se llegó a condenarlos a muerte. Los más rebeldes y comprometidos que no pudieron ser detenidos, buscaron refugios seguros donde no pudiesen ser encontrados.

¿A dónde marchan éstos? ¿Dónde se encontraban esos lugares seguros?. Creo que muchos de ellos marcharon a la Serranía Rondeña, a Sierra Bermeja y a la actual Sierra Gaditana, para unirse a los que allí vivían.

Estas sierras inhóspitas, inaccesibles a quienes no las conozcan bien, fueron los lugares indicados para esconderse e iniciar en ellos una nueva andadura, una nueva vida. Una vida en la que no tendrían la necesidad de renunciar a sus creencias, sus costumbres y su cultura; cultura que la pierden por ejemplo los moriscos que desde Martos son trasladados a Toledo, o los que desde Jaén y Andújar son llevados a Guadalajara, o los que desde Cabra, Baena y Lucena son enviados a León y Asturias, o aquellos que llegan a Plasencia desde Estepa, Arcos, Écija y Medina Sidonia.

Debo insistir en que, al igual que los moriscos, los gitanos sufrieron los mismos castigos, marginación y vejaciones, aunque con menor virulencia. Sirva como ejemplo las órdenes dadas por Felipe V en 1745 y por Fernando VI en 1749. El primero ordenó dar caza a los gitanos a hierro y fuego y que se restituyesen en término de 15 días a sus lugares de origen, después de ser declarados bandidos públicos por lo cual podían quitarles la vida si incumplían esta orden. El segundo encarceló a más de 9000 gitanos para ser enviados a las minas y a los arsenales de Cartagena, Cádiz y El Ferrol.

En la Serranía Rondeña y en sus estribaciones se encontraban los pueblos que hoy pertenecen a Cádiz: Alcalá del Valle, Benaocaz, Grazalema, Jimena de la Frontera, Setenil y Ubrique, entre otros. También las poblaciones actuales malagueñas de Benadalid, Benalauría, Benamaya, Benaoján, Benarrabá, Alpandeire, Gaucín, Genaguacil, Igualeja, Casares, Jubrique, Ronda y las, hoy desaparecidas, alquerías de la Sierra Bermeja: Benestepar, La Alharía, La Mandanga, Las Bodegas, Monarda, Monardilla, El Estercal...etc.

Las tierras de la Serranía Rondeña, debido a la orografía del terreno, fueron poco productivas. Gran parte de ellas quedaron sin cultivar. La agricultura en estas tierras era incipiente: Cultivo de cereales de secano y un olivar de muy baja producción. Inclusive su producción sedera era la peor de Andalucía.

Sin embargo, y a pesar de estos inconvenientes, y de sus pésimas condiciones económicas, su población llegó a ser muy numerosa. Según el censo de Jerónimo Ustariz, elaborado en el año 1724, Ronda contaba con 7.958 vecinos pecheros, que pagaban tributos. Con los datos proporcionados podemos decir que su población fue de más de 31.832 almas como mínimo. Esta cifra se obtiene multiplicando el número de vecinos (7.958) por el número de componentes de una familia que vivía en una casa en el reino de Granada, en el año 1752. Según F Bustelo, los componentes de una familia era de 4'16 personas.

Estas 31.832 almas representaban el 36 % de toda la población malagueña, siendo ésta de la siguiente forma:

Málaga	Ronda	Vélez-Málaga	Marbella	Hoya de Málaga	TOTAL
8.398	7.958	3.570	710	1.376	22.019

La población de Ronda indicada está por debajo de la que existió realmente, ya que los datos fueron obtenidos con carácter fiscal, por lo que muchos vecinos eludieron ser censados. El difícil acceso a las diferentes poblaciones de la Serranía Rondeña supuso una gran dificultad en la toma de información para la elaboración del censo.

Se cree que hubo un 25 % de ocultación de datos, como mínimo⁴⁶, aunque hay investigadores que opinan que el tanto por ciento de ocultación fue aún mayor.

En este censo de Jerónimo Ustariz tampoco se incluye a los hidalgos, a los pobres de solemnidad y a los habitantes sin domicilio. Por otra parte, las viudas fueron contadas como medio vecino.

Es de destacar, pues, el número tan importante de personas que vivieron en la serranía rondeña y sus estribaciones. Esa cantidad no se correspondía con su realidad económica. Pienso que muchos de estos habitantes acudieron a ella huyendo de la expulsión o de cualquier otro tipo de castigo.

Pero, si sorprendentes son estos datos, más sorprendentes son los que nos indican que, en el último tercio del siglo XVIII, la población se había reducido a mucho menos de la mitad.

¿A dónde marcharon ? ¿A dónde se dirigen llevándose su acervo cultural y con él su música?.

La respuesta es bien fácil: a cualquier lugar cercano que les pudiese ofrecer los medios necesarios para vivir.

¿Cuáles fueron esos lugares?. Sin la menor duda, aquellos focos económicos fuertes y próximos a la Serranía: Sevilla, Jerez y Cádiz, entre los más importantes. Ronda, Sevilla y Cádiz-San Fernando ocuparían los vértices de un triángulo imaginario en cuyos lados estarían Utrera, Lebrija, Jerez, Puerto de Santa María y Paterna de la Rivera, entre otros.

A otro de los lugares a los que debieron de dirigirse fue a Algeciras que había sido reconstruida por Carlos III en 1760, para convertirla en un aviso contra Gibraltar.⁴⁷

Si colocamos el centro de la Serranía en Benestepar, la antigua población morisca de Sierra Bermeja, en la actualidad en total ruina y perteneciente al pueblo de Genalguacil, las distancias a estos focos económicos en kilómetros desde la mencionada población morisca son como sigue:

- a Sevilla 99 Km
- a Jerez 80 Km
- a Cádiz 92 Km
- a Puerto de Sta. María 86 Km
- a Paterna de la Rivera 56 Km
- a Arcos de la Frontera 56 Km
- a Jimena de la Frontera 22 Km

Como se ve, son distancias muy pequeñas para fácilmente y en un momento determinado dirigirse hacia esas poblaciones.

¿Por qué tuvieron necesidad de marcharse?. Cada vez iba siendo más difícil seguir viviendo en aquellos inhóspitos lugares dadas las carencias económicas que tenían estas tierras improductivas y la gran cantidad de personas que tenían que vivir de ellas.

Pero esas carencias las habían tenido desde hacía varios siglos y no por ello la abandonaron. Por ello debemos preguntarnos ¿Qué hecho acontece en estas fechas que hace que se despuable?.

El 19 de Septiembre de 1783, Carlos III dicta una Pragmática Sanción en Madrid por la que se llevó a cabo la abolición de la ley existente sobre la persecución del pueblo gitano y se les permite, entre otras, la libre circulación por el territorio peninsular. La Pragmática se tituló “Reglas para contener y castigar la vagancia y otros excesos de los llamados gitanos”.

Unos años antes, en el 1778, ya se les permitió el libre comercio por Real Cédula del mencionado rey.

Muchos autores creen con un pragmatismo asombroso que la Pragmática

Sanción de 1783 contenían normas maravillosas, dictadas para beneficiar a los gitanos. Nada más lejos de la realidad.



Si se estudia en profundidad la mencionada Pragmática, se puede comprobar cómo, en ningún momento, ésta se dicta para beneficiar a una etnia, sino más bien para todo lo contrario, para hacerla desaparecer, para acabar con ella.

Estas normas fueron llevadas a cabo después de haberse rechazado por el rey Carlos III las recomendaciones que por parte de Campomanes y Cienfuegos se le hacen para llevar a los gitanos y quienes vivían como ellos a América, con la intención de diseminarlos por los distintos poblados. Y estos mismos son los que preparan la Pragmática de 1783. Si no pudieron hacerlos desaparecer mandándolos a América, debieron de pensar hacerlos desaparecer de la forma más fácil: Integrándolos en nuestra sociedad.

En el primer artículo de esta Pragmática se dice: *“Declaro que los que llaman y se dicen gitanos, no lo son por origen ni por naturaleza, ni provienen de raíz infecta alguna”*. De esta forma y prohibiéndosele a todos denominarlos gitanos (artículo tercero de la mencionada Pragmática), se quiso borrar de un plumazo la historia de un pueblo. Quienes redactaron esta Pragmática conocían perfectamente el verdadero origen de aquellos hombres y mujeres a los que iba dirigida. Ellos, mejor que nadie sabían que aquel pueblo no era el gitano integrado en ciudades sino el morisco en los que se habían integrado un importante número de gitanos. En realidad los moriscos utilizan a los gitanos para pasar desapercibidos. Esto explica que tan solo varios cientos de años fueron suficientes para la desaparición de los mismos sin dejar huellas de su existencia. ¿Cómo es posible que de 350.000 moriscos que formaban dicha comunidad a partir de esta fecha ya no se tenga noticias de ellos?. Sabemos que se incumplieron las ordenes dadas de expulsión a los moriscos y muchos de ellos aun cuando marcharon volvieron a la tierra que los vieron nacer. Sin la menor duda los moriscos se incorporan a la sociedad nueva. Se había perseguido con brutal dureza a los moriscos y judíos y por el contrario la persecución del gitano había sido menos drástica.⁴⁸

Creemos como hemos dicho con anterioridad y así lo creen otros autores, que los moriscos se hicieron pasar por gitanos.

En otro de los artículos, se declara que los gitanos podrán elegir libremente sus ocupaciones y se obliga a los gremios a admitirlos bajo castigo de no hacerse



Carlos III, el Rey que dicta la Pragmática Sanción del año 1783.

así. También se les autorizó a que fijasen su domicilio en otros lugares.

Por otra parte, a los gitanos se les exigió el abandono de su forma de vestir, el uso del caló en público y el abandono de la vida errante.

Si se les prohibió hablar el caló en público, si se les permitió fijar su residencia en otros lugares y se les exigió el abandono de la vida errante, está claro que esta Pragmática está dirigida especialmente a aquellos gitanos que no viven en las ciudades, los que no están integrados.

¿Quiénes eran estos?. Evidentemente los que vivían errantes por los caminos y los que habitaban en las sierras.

A los que vivían errantes, en su mayoría, estas leyes les traía sin cuidado. Si con leyes tan duras como las que habían tenido en tiempos pasados no abandonaron

su forma de vivir ¿cómo iban a hacerlo con éstas?, además ¿qué oficios hubiesen podido llevar a cabo si no los tenían?.

Quienes sí se acogieron a ellas fueron los que vivieron en la sierra, los que vieron en ellas una forma de dejarla. Entre ellos, un importante número de la Serranía Rondeña y sus estribaciones dejaron sus asentamientos y se dirigieron a otros lugares. Algunos de ellos a Sevilla donde en Triana se encontraban integrados plenamente viviendo en corrales de vecinos y trabajando en diferentes oficios. Se sabe que en los comienzos del XIX Sevilla había sentido la disminución de su población y que fue a partir del primer tercio de este siglo cuando el aumento de población se dispara.

Así pues, los gitanos-moriscos prácticamente fundidos, después de muchos años de convivencia, se dirigieron a esos focos económicos que existían en Andalucía: Sevilla, Cádiz y Jerez. Lugares en los que ya se habían asentado la mayor parte de los gitanos andaluces ya integrados. Las estadísticas oficiales de población⁴⁹ nos confirman que más del 88% de los gitanos andaluces ya eran sedentarios antes del 1783, o sea antes de dictarse la Pragmática de Carlos III. Hasta este momento aún, nadie sabía ni tenía noticias del Flamenco. Y es curioso observar cómo es a partir de éste momento cuando el cante empieza a hacer sus primeros balbuceos para transformarse en Flamenco y cuando se empieza a tener referencias escritas sobre él.

Creo que el Cante Flamenco no lo hacen los gitanos que ya estaban integrados en las grandes ciudades antes del 1783, sino que se hace a partir de esta fecha por los moriscos-gitanos que llegan desde los campos con su bagaje musical y se integran en la comunidad gitana existente en los barrios marginales de las grandes ciudades. Uno de ellos fue el Sevillano barrio de los Humeros. En él se concentraría una gran población. Años más tarde Richard Ford⁵⁰ nos diría que en sus calles se organizaban funciones de Bailes Gitanos. Los nuevos recién llegados trajeron sus cantes, sus bailes y su pobreza. Con estas mimbres y las que ya existían se construye lo que podemos llamar un Arte Nuevo de origen campesino en primer lugar, y que más tarde después de ser elaborado en profundidad llegarán a ser lo que conocemos como Arte Flamenco.

BIBLIOGRAFÍA LOS QUE VIVIERON EN LA SERRANÍA RONDEÑA...

1. Pedro Sierra de Cózar. "La Instrucción del régimen señorial en la Serranía de Ronda". Revista Jábega nº 57. Excma. Diputación Provincial de Málaga. Málaga. 1987.
2. Antonio Mairena y Ricardo Molina. "Mundo y formas del cante flamenco". Librería Al-Andalus. Sevilla-Granada. 1979.
3. Antonio Gala. Revista "Flamenco". Reproducción de entrevista aparecida en "Sábado Gráfico". Tertulia Flamenca de Ceuta. Marzo 1974.
4. George Borrow. "The Zincali an account of the Gypsies of Spain". London. 1841.

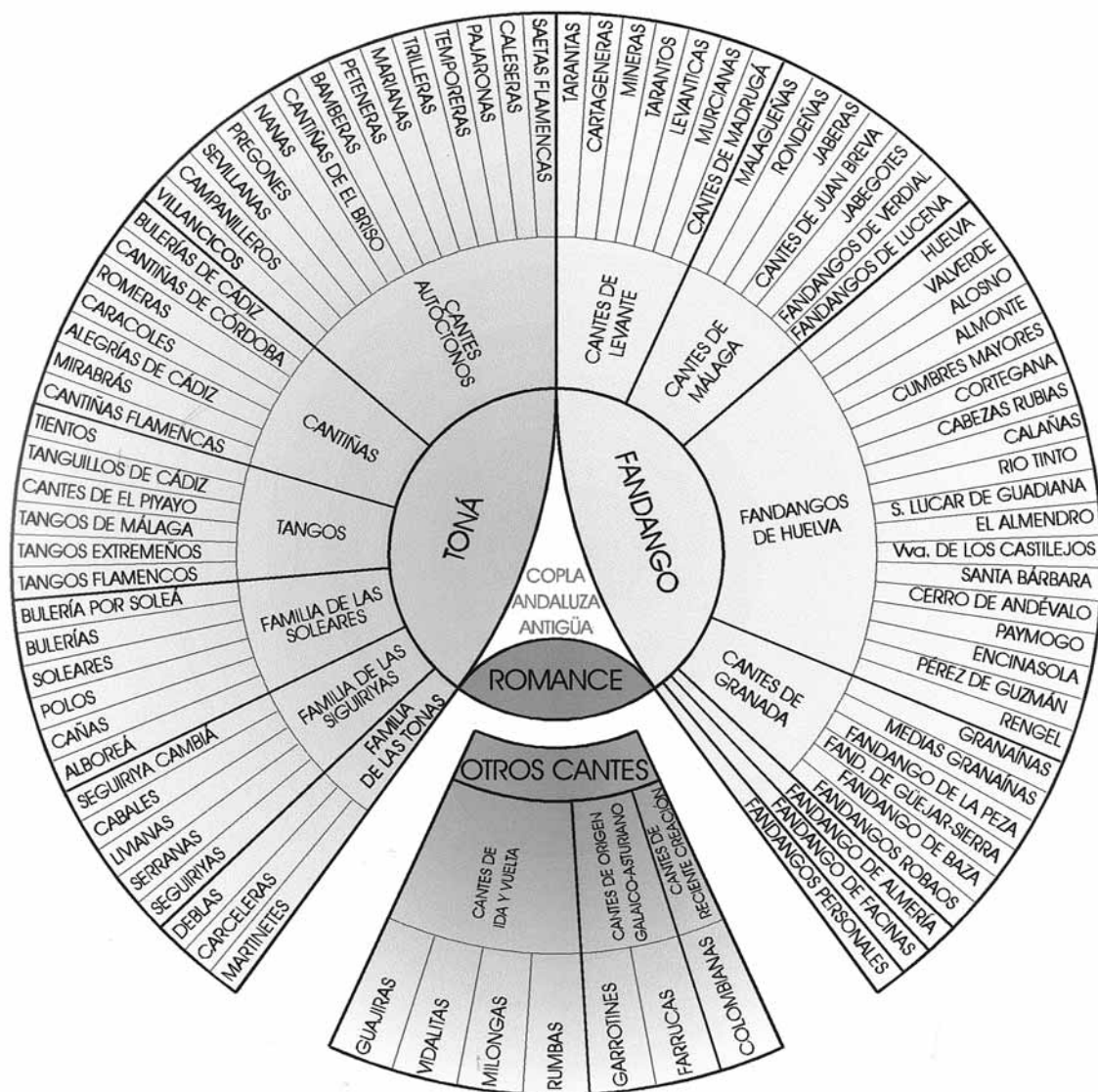
5. Eduardo Molina Fajardo. "El Flamenco en Granada : Teoría de sus orígenes e historia". Granada. 1974.
6. Félix Grande. "Agenda flamenca". Mondadori España. Madrid. 1992.
7. Carlos Almendros. "Todo lo básico sobre el flamenco". Mundilibro. Barcelona. 1973.
8. Fernando Sánchez Dragó. "Gargoris y Habidis". Madrid. 1979.
9. Francisco de Sales Mayo (Kindale). "El gitanismo, historia, costumbres y dialecto de los gitanos". Madrid. 1870.
10. Propuesta curricular didáctica de "Trabajo en valores": "Otras voces... otras historias". Consejería de Asuntos Sociales y Consejería de Educación y Ciencia. Junta de Andalucía. Sevilla. 1996.
11. Félix Grande. "Memoria del flamenco". Circulo de Lectores S.A.. Valencia. 1995.
12. Propuesta curricular didáctica de "Trabajo en valores". "Otras voces... otras historias". Consejería de Asuntos Sociales y Consejería de Educación y Ciencia. Junta de Andalucía. Sevilla. 1996.
13. Juan de Mata Carriazo. "Hechos del condestable Don Miguel Lucas de Iranzo". Espasa Calpe. Madrid. 1940.
14. Françoise de Vaux de Foletier. "Mil años de historia de los gitanos". Plaza Et Janés. Barcelona. 1974.
15. Jean Paul Glebert. "Los gitanos". Ayma. Barcelona. 1965.
16. José Carlos de Luna. "Los gitanos de la Bética". Ediciones y publicaciones españolas. Madrid. 1951.
17. Françoise de Vaux de Foletier. "Mil años de historia de los gitanos". Plaza Et Janés. Barcelona. 1974.

ÍNDICE DE LEYES SOBRE GITANOS ⁵¹

AÑO	DOMICILIO	OCUPACIÓN	CULTURA	CASTIGOS
1499	Vecindad estable Alternativa: Tomar vivienda al servicio de un señor.	Oficios conocidos.		Azotes y destierros; corte de orejas; esclavitud por toda la vida.
1539				Galeras.
1586		Obligación de testificar las cosas que comercian.		
1661		Sólo se permite el trabajo agrícola.		
1619	Prohibido en lugares menores de mil vecinos	Prohibición expresa de traficar en ferias o fuera.	Prohibición de usar lengua y traje.	Pena capital.
1633	Dispersión en barrios separados		No aparecer en danzas y teatros	Azotes, destierro, galeras y esclavitud.
1693	Autorización en lugares mayores de 200 vecinos.			
1717	Vecindad obligatoria en 41 poblaciones habilitadas.	Prohibición expresa de la herrería.		
1746	Habilitadas otras 34 poblaciones que admitirán 1 sola familia cada 100 vecinos.		Definición nuclear de la familia a efectos de vecindarios.	
1746	Tolerancia para avecindar donde lleven diez años si son reclamados por los pueblos.	Tolerancia para oficios mecánicos.		
1783	Libertad de domicilio, salvo en la Corte y demás Sitios Reales.	Cualquier oficio, salvo venteros en despoblados, esquiladores y tráfico de animales.	Prohibición de lengua y trajes especiales.	Contumaces: marca de fuego y muerte; Reducidos: como los demás vagabundos.

18. F. M. Parabanó. "Historia y costumbres de los gitanos". Madrid. 1890.
19. Jean Paul Glevvert. "Los gitanos". Ayma. Barcelona. 1965.
20. José Luis Navarro García. "Cantes y bailes de Granada". Editorial Arguval. Málaga. 1993.
21. Citado por Eduardo Molina Fajardo. "Sacromonte gitano". Granada. 1972.
22. Francisco Bejarano Robles. "Los gitanos en Málaga". Revista Jábega nº 11. A.H.M.M. Libros de Acuerdos. Volumen XVIII. Folio 161.
23. Eusebio Rioja. "Los gitanos en la procesión del Corpus". Revista Jábega nº 53. Málaga. 1656. Legajo XLV de la Colección de Protocolos de Escribanías de Cabildo del Archivo Histórico Municipal de Málaga.
24. Félix Grande. "Memoria del flamenco". Circulo de Lectores S.A.. Valencia. 1995.
25. German Bleiberg. Citado por Félix Grande. Obra citada.
26. Rafael Lafuente. "Los gitanos, el flamenco y los flamencos". Editorial Barna S.A. Barcelona 1955.
27. Antonio Gala. Referido por Félix Grande. Obra citada.
28. Juan de la Plata. "La tradición flamenca de Jerez". Cátedra de Flamencología y estudios folclóricos andaluces. Jerez. 1987.
29. Gerhard Steingress. "Sociología del cante flamenco". Centro Andaluz de Flamenco. Consejería de Cultura y Medio Ambiente. Junta de Andalucía. Jerez de la Frontera (Cádiz). 1993.
30. Bernard Vincent. "Andalucía en la Edad Moderna : Economía y Sociedad". Excm. Diputación Provincial de Granada. Maracena (Granada). 1985.
31. Jaime de Bleda. " Crónica de los moros de España ". Valencia 1618. Citado por Manuel Barrios en " Gitanos, moriscos y cante flamenco". Edición J. Rodríguez Castillejo S.A. Sevilla 1989
32. A.G.S.. Cámara de Castilla. Legajo 2164.
33. A.G.S.. Cámara de Castilla. Legajo 2187.
34. Bando de expulsión de 22 de Septiembre de 1609. Reinado de Felipe III.
35. Bernard Vincent. "Andalucía en la Edad Moderna : Economía y Sociedad". Excm. Diputación Provincial de Granada. Maracena (Granada). 1985.
36. Félix Grande. "Memoria del flamenco" Circulo de Lectores S.A.. Valencia. 1995.
37. Siro Villas Tinoco. "Los Gremios malagueños (1700-1741)". Universidad de Málaga. Málaga. 1982.
38. María Elena Sánchez Ortega. "Documentación selecta sobre la situación de los gitanos españoles en el Siglo XVIII". Editorial Nal. Madrid. 1976.
39. Bernard Leblon. "El Cante flamenco. Entre las músicas gitanas y las tradiciones andaluzas". Editorial Cinterco. Madrid. 1991.
40. Citado por Bernard Vincent y Domínguez Ortíz. "Historia de los moriscos". Alianza Universidad. Alianza Editorial. Madrid 1989
41. *Ibidem.*
42. *Ibidem*
43. Mercedes García Arenal. " Inquisición y moriscos: los procesos del Tribunal de Cuenca". Madrid 1978
44. "Libro de la gitanería de Triana de los años 1740 a 1750 que escribió el Bachiller Revoltoso para que no se imprimiera". Prólogo de Antonio Castro Carrasco. Sevilla. 1995.

45. Ibidem.
46. María Aurora Gómez Amián. "Economía de Málaga en el Siglo XVIII".
47. Richard Ford. "Manual para viajeros por Andalucía y lectores en casa". Ediciones Turner. Madrid. 1988.
48. María Helena Sánchez Ortega. "Documentación selecta sobre la situación de los gitanos españoles en el siglo XVIII". Editorial Nal. Madrid 1976.
49. Propuesta curricular didáctica de "Trabajo de valores". "Otras voces... otras historias". Consejería de Asuntos Sociales y Consejería de Educación y Ciencia. Junta de Andalucía. Sevilla. 1996.
50. Richard Ford. "Manual para viajeros por Andalucía y lectores en casa". Ediciones Turner. Madrid 1988.
51. Junta de Andalucía. Centro Socio-Cultural Gitano Andaluz. "Otras voces... otras historias". Edita Consejería de Asuntos Sociales de la Junta de Andalucía. Sevilla 1996.



ORGANIGRAMA DE LOS CANTES FLAMENCOS

EL ROMANCE

■ ROMANCE

Es una de las variedades del cante flamenco, hoy en desuso, que ha recibido el nombre de corrida, corrido, deciuras y carrerillas y que tuvo su origen en los romances castellanos tradicionales. Los Romances son las letras más antiguas que se hicieron para ser cantadas, letras que fueron preservadas por el pueblo y transmitidas oralmente.

Al Romance podríamos considerarlo como uno de los estilos flamencos más antiguos, tal vez el que más. Muchos creen que de él surge el cante flamenco.

Para Antonio Carrillo, los Romances del flamenco, se fueron transmitiendo en reuniones íntimas y en las bodas de los gitanos de la Baja Andalucía donde solían cantarse como corridos y alboreás.¹

Para otros el estado actual del Romance flamenco surge por contacto con la alboreá y las soleares.²

Serafin Estébanez Calderón, ya en el año 1839 nos habló de los Romances de la Princesa Celinda, del Ciego de la Peña y del Gerineldo³. Este último romance junto con el del Conde Sol lo cantaban gitanos presos en la cárcel de Sevilla, allá por el año 1825.⁴

El mismo Serafin Estébanez Calderón⁵ en sus “Escenas Andaluzas” en el capítulo “Un baile en Triana” vuelve a hablarnos de los Romances antiguos o corridas; los titulados El Conde Sol y el de Gerineldo cantados por El Planeta... “*Entramos a punto en que El Planeta, veterano cantaor y de gran estilo, según los inteligentes, principiaba una romance o corrida*”. Para Serafin, los romances son recuerdos moriscos: “*La música con que se canta estos romances, es un recuerdo morisco todavía*”.

Fernán Caballero en 1849, en su obra “la Gaviota” nos habla del Romance como cante andaluz⁶ y nos dice que: “*La letra del Romance trata generalmente de asuntos moriscos o refiere piadosas leyendas o tristes historias de reos*”. Este mismo autor afirma haber oído cantar Romances frecuentemente a las gentes del campo a la caída de la tarde



Antonio Cruz García, Antonio Mairena en el mundo del Arte Flamenco, si no fue el mejor del siglo XX, si fue uno de los mejores.

y que su tonada es monótona. Hacia finales del siglo XIX Don Juan Valera⁷ nos habla de los Romances en sus obras “El comendador Mendoza”, “Mariquita y Antonio” y “Juanita La Larga”. En su obra, “Mariquita y Antonio” nos dice que... *“la gente del campo canta aún a la guitarra, en algunos lugares apartados de Andalucía, los antiguos romances”,... “pero los romances y la música se van perdiendo, y la costumbre de cantarlos acabará por perderse. Ya en aquella época, era harto raro oír en boca de un habitante de la ciudad un corrido que así llaman a los romances cantados”*.

Para Menéndez Pidal, los Romances viejos desaparecen de la ciudad en el siglo XVII y sólo queda el recuerdo de ellos en las zonas agrícolas.⁸

Washington Irving en sus “Cuentos de la Alhambra” nos expone cómo los arrieros españoles se entretienen en sus viajes con cantares y baladas de aires severos al par que sencillos⁹, y continúa diciendo que las coplas que cantan hacen referencia a algún antiguo Romance tradicional. *“...primero se oyen los Campanilleros, que turban con su monótono sonido el silencio de la elevada cumbre, o acaso la voz del mulatero arreando a alguna perezosa o rezagada bestia, o bien cantando con toda la fuerza de sus pulmones algún Romance tradicional”*.

Métricamente el Romance consta de un indefinido número de versos aunque puede presentarse en estrofas de ocho versos y sílabas indeterminadas, aunque generalmente sus versos tienen ocho sílabas y su rima es asonante. Existen diversos tipos de romances: romancillo, romance heroico...

La música del Romance es monótona y machacona. En la actualidad se canta con guitarra a compás de Bulería por Soleá. Antaño, debió de cantarse sin guitarra, a palo seco.

Por los Romances, conocemos hechos que han venido aconteciendo desde hace muchos siglos atrás. Éstos se han organizado en ciclos: Moriscos, Carolingios, Fronterizos, El Cid, Gerineldos, etc.

Entre los Romances más conocidos destacaríamos: El de “La Monja”, el de “Gerineldo”, el de “El Conde Sol”, el de “La Virgen y el Ciego”, el de “El Corregidor y la molinera”, el de “El Moro que perdió Valencia”, el del... “Si te cogiera España” y el de “Zaide”.

En Estepona, se cantó un Romance que yo escuché a mi bisabuela Manuela y que aún hoy algunos mayores recuerdan a pesar de haberse dejado de cantar ya hace muchos años. Su letra es la que transcribo:

*Este columpio está abierto
nunca se verá cerrado
pasa la Virgen María
vestida de colorado.
El vestido que ella lleva*

*todo lo lleva manchado
con la sangre de Jesús,
que mana de su costado.
Limpia, limpia Magdalena
no te canses de limpiar,
a los chicos dale teta
y a los demás dale pan.*

Como puede observarse, los tercios de este cante son versos de ocho sílabas en el que riman los versos pares.

Han cantado Romances, El Planeta, El Tío Rivas, José María Salio, José Morón, El Cojo Pavón, el Negro, El Chozas, Agujeta El Viejo, Juana La del Cepillo, Dolores La del Cepillo, Alonso El del Cepillo y Antonio Mairena.

LETRAS DE ROMANCES

Si yo te cogiera en España

*Si yo te cogiera en España
que yo a ti te cristianaría,
que a ti por nombre a ti te pusiera
Carmen de la Alejandría,
que ella así se llamaba,
una hermanita que yo tenía.*

*Cautivaron los moros
en los montes de la oliva,
que a mí me habían lleváito a una hermana
que ya está dueña, que ya cautiva,
que los moros se la han llevao.¹⁰*

El Rey Moro que perdió Valencia

*Ven acá, hija Blancaflor,
lucerito de la mañana,
quítate el vestio de sea,
y ponte el vestio de Pascua,
y a ese morito que viene
entretémmelo en palabras.
¿Cómo quieres que yo lo entretenga
si de amores no sé nada?
Si te echa mano a los pechos*

*tú le hechas mano a las barbas,
mientras le doy un piensa a Barrueca (Babioca)
y yo le doy un filo a la espada.¹¹*

Romance de Gerinéldo

*Gerinéldo, Gerinéldo,
¿dónde vienes tan triste y descolorido?
gran señor, qué quiere usted que traiga,
que la fragancia de una rosa
mi color se la ha comió.
que por la mañana a estas horas
seréis esposa y marío.
Tengo juramento hecho
que con la Virgen de la Estrella,
que mujer no haya sido mi dama
de no casarme con ella.¹²*

Romance de la Monja

96

*Mi madre me metió a monja
por reservarse mi dote.
Me cogieron entre cuatro,
me metieron en un coche,
me pasearon por pueblos
y a una y a dos a dos
me iba yo despidiendo
de las amigas que tengo.
Me apararon en una puerta,
me metieron para adentro,
me quitaron gargantilla,
las alhajas de mi cuerpo,
pero yo no siento más
que me cortaron el pelo
y en una fuente de oro
a mi padre se lo dieron.
Me vistieron de picote
y en alta voz gritan todos:
¡pobre inocente!¹³*

Romance de Zaide

Por el castillo de luna
qué galante se paseaba Zaide,
aguardando que saliera
que Celinda al balcón a hablarle.
Y sale Celinda al balcón,
más bellita que cuando sale
que la lunita en oscura noche
que huyendo de sus tempestades.
Y ya yo lo sé que tú eres valiente
y que descendías tú de buen linaje,
que has mataito más cristianos
que gotitas de sangre vales.
A mí me han dicho de que tú te casas
y que tú tratabas a mí el olvidarme
y con un moro feo y turco
que reinato de tu padre.
Por los llanitos de Granada
qué galante paseaba Zaide
y se ha encontraíto en batalla
con aquel moro feo y turco
del reinato de su padre.
Y sale Celinda al balcón
y quien se volviera en valor,
que le aventajara en batalla
y a ese moro feo y turco
que la cabecita yo le cortara.
Que ha preguntao el Rey moro,
ha preguntao el Rey moro
que de quién era ese estandarte
y le ha contestao un serranito:
que de uno que no tiene pare.
Dichosa la mare
que tiene que dar
rosas y jazmines
por la madrugá.¹⁴

Por ser poco conocido ofrezco la letra de este viejo Romance morisco conocido como.

Coplas de Sierra Bermeja

*¡Ay! Sierra Bermeja
por mi mal os vi
quel bien que tenía
en ti lo perdí.*

*Mis ojos cegaron
de mucho llorar
cuando lo mataron
aquel d'Aguilar.*

*No son de callar
los males de ti
quel bien que tenía
todo lo perdí.*

*Muchos caballeros
con él se quedaron
de sus escuderos
pocos escaparon.*

*Todos acabaron
las vidas sin ti
y el bien que tenía
todo lo perdí.*

*Pues de los peones
no bastaba cuento
hecho dos montones
pasaban de ciento.*

*Si Dios fue contento
que pasase así
¡ay! Sierra Bermeja
por mi mal os ví.¹⁵*

BIBLIOGRAFÍA ROMANCES

1. Antonio Carrillo Alonso. "La huella del romancero y del refranero en la lírica del flamenco". Editorial Don Quijote. Granada 1988
2. Ricardo Molina y Antonio Mairena, "Mundo y formas del cante flamenco". Librería Al-Andalus. Sevilla-Granada. 1979
3. Serafín Estébanez Calderón. "Escenas andaluzas. Un baile en Triana". Edición de Alberto González Troyano. Ediciones Cátedra. Letras hispánicas. Madrid 1985.
4. Citado por P. Piñero y V. Atero. "Romance andaluz de tradición oral". Sevilla 1986
5. Serafín Estébanez Calderón. "Escenas andaluzas. Un baile en Triana". Edición de Alberto González Troyano. E. Cátedra. Letras Hispánicas. Madrid 1985
6. Fernán Caballero. "La Gaviota". Editorial Libra. Madrid 1970.
7. Referenciado por José Blas Vega. "Magna antología del cante flamenco". Hispavox. Madrid. 1982.
8. Ramón Menéndez Pidal. "Romancero hispánico (hispano-portugués, americano y sefardí). Teoría e historia". Espasa-Calpe. Madrid 1953
9. Washington Irving. "Cuentos de la Alhambra". Colección Austral. Espasa Calpe. Madrid 1996.
10. Letra de Romance cantada por El Negro. José Blas Vega. "Magna antología del cante flamenco". Hispavox S.A. Madrid 1982
11. Letra de Romance cantada por El cojo Pavón. José Blas Vega. "Magna antología del cante flamenco". Hispavox S.A. Madrid 1982
12. Letra de Romance cantada por El Negro. José Blas Vega. "Magna antología del cante flamenco". Hispavox S.A. Madrid 1982
13. Letra de Romance cantada por El Negro. José Blas Vega. "Magna antología del cante flamenco". Hispavox S.A. Madrid 1982
14. Letra de Romance cantada por El Chozas. José Blas Vega. "Magna antología del cante flamenco". Hispavox S.A. Madrid 1982.
15. Rafael Benítez Sánchez-Blanco. "Lectura de las coplas de Sierra Bermeja". Revista de Literatura. Instituto Miguel de Cervantes. Tomo XXV nº 71-72. Julio-Diciembre de 1969.

FAMILIA DE LAS TONÁS

■ TONÁ

*Por Dios te pío gitano
por la salu de tu mare;
lo que tú has jecho conmigo
no se lo digas a naide.*
(Referida por Demófilo)

100

La Toná es la forma aflamencada de la tonada castellana. Este cante flamenco que se ejecuta sin guitarra, (a palo seco) es de una belleza extraordinaria por su sencillez, al carecer de melismas y adornos. Es un cante que derrocha resignación, queja y desconsuelo.

Las Tonás Flamencas fueron citadas por primera vez en el año 1847 por Serafín Estébanez Calderón en su obra “Escenas andaluzas”, llamándola Tonadas de Sevilla¹ aunque en su “Viaje a España” en el 1862 al hablarnos de la cigarrera nos dice que ésta mandó cantar al viejo gitano una Toná y que éste “cogió la guitarra, se sentó, cruzó las piernas, tosió, escupió y entonó una copla en caló.”²

Para Félix Grande existe, ya hacia finales del siglo XVIII, la Toná-Liviana, la Toná Grande y la Toná del Cristo.³

Antonio Machado y Álvarez, en el año 1881 ya consideraba a la Toná un cante viejo, casi caído en desuso y que procedía del Romance o Corrido⁴. De idéntica procedencia lo creía José Blas Vega.⁵

Resumiendo podríamos considerar que la Toná es un cante muy antiguo y primitivo que debió de cantarse hacia finales del siglo XVII, aunque fue en el XVIII cuando alcanza su esplendor.

Fue la Toná un cante que se cantó en la intimidad de la familia por sus comprometidas letras. “El dolor, el miedo, la miseria y la rabia necesitaba de la existencia de la Toná, la Siguiriya, la Soleá, la Taranta...”⁶. Se dice que los gitanos presos en el penal de la

Carraca de Cádiz cantaban esta Toná.

*A ciento cincuenta hombres
nos llevan a la Carraca,
y allí nos dan por castigo
de llevar piedras al agua.*

Caballero Bonald nos dice que en las Tonás se definen las persecuciones y penalidades, el amor y la muerte, la cárcel y la libertad en que se debatían los gitanos andaluces.⁷

Antonio Mairena cree que el cante por Tonás fue un cante de madrugada que se hacía cuando terminaba una fiesta íntima⁸. Manuel García Matos está convencido de que en Andalucía se le ha dado el nombre de Toná a los cantes de tradición popular y que éstos se configuraron con residuos de canciones diseminadas por diferentes provincias y regiones españolas, y que fueron oídas por grupos de gitanos⁹. Félix Grande piensa que de la Toná se desprenden los cantes básicos.¹⁰

La principal característica de la Toná es que se canta sin acompañamiento de ningún tipo, es decir a pulmón. No es fácil cantarlas y para hacerlo hay que tener grandes conocimientos del cante y facultades para alargar sus tercios.

José Blas Vega cree en la existencia de 34 Tonás¹¹, enumerándolas de la siguiente forma:

- La Toná Liviana del Tío Luis El de La Juliana
- La Toná Grande del Tío Luis El de La Juliana
- La Toná del Cristo del Tío Luis El de La Juliana
- La Toná de los Pajaritos del Tío Luis El de La Juliana

La Toná del Tío Luis El Cautivo, la Toná de Blas Barea, la Toná del Tío Rivas, la Toná del Cuadrillero, la Toná -Liviana de Curro Pabla, la Toná Liviana de Juan El Cagón, la Toná-Liviana de Tía Sarvaora, la Toná del Cerrojo de Diego El Picaor, la Toná de La Yunquera, la Toná del Proita, la Toná del Tío Mateo, la Toná del Tío Manuel Furgante, también conocido con el nombre de la Cocinera, la Toná de Moya, la Toná del Tío Manuel de Puerto Real, la Toná de Maguriño, la Toná de Alonso Pantoja, la Toná de Juanelo, la Toná de Manuel Molina, la Toná de Perico Mariano, la Toná de Perico El Pelao, la Toná de Perico Frascaola, la Toná de La Túnica, la Toná del Brujo, la Toná de La Grajita, y las Tonás Tristes.

Las cuatro primeras son las más antiguas y se les atribuye al Tío Luis El de La Juliana que debió de cantarlas allá por el último tercio del siglo XVIII. Además de estas tonás se conocen las del Columpio, las de Las Bodas, la de La Ronda y la de La Virgen¹², aunque pensamos que éstas fueron cantos tradicionales.

Antonio Machado y Álvarez mantenía que había 26 tipos de Tonás, recogidas todas por Blas Vega¹³. Para Rafael Marín, existían entre los gitanos la leyenda de que eran 33 el número de Tonás creadas¹⁴. Ramón Gómez de la Serna afirma que fueron 27



José de La Tomasa ganó en el Concurso Nacional de Arte Flamenco de Córdoba el premio dedicado a Manuel Torre en la modalidad de Siguiriyas y Tonás.

En la foto acompañado por José Fernández, que ya despuntaba como un buen guitarrista.

102

las Tonás existentes.¹⁵

José Manuel Caballero Bonald incluye entre las Tonás, las que él denomina Litúrgicas y que se cantaron en la madrugada del Jueves Santo en Puebla de Cazalla (Sevilla), y nos menciona las Tonás de Judas, la de Pilatos, la del Ángel y la del Huerto¹⁶. Según Ángel Álvarez Caballero, a los tiempos actuales han llegado tres tipos de Tonás, la Grande, la Chica y la de Cristo.¹⁷

Manuel García Matos mantenía que el antecedente de la Toná del Cerrojo fue un cante de boda llamado el Cerrojo que se canta en la provincia de Madrid.¹⁸

Su letra dice así:

Licencia pido al Cerrojo

licencia pido a las llaves,

licencia pido a la novia

licencia pido a los padres.

El mismo García Matos, mantiene que la Toná de los Pajaritos tiene su origen en la antigua Tonada de los Pajaritos o de los Pajarillos y nos dice habérsela oído contar a su madre. Esta Tonada relata cierto milagro que de niño obró San Antonio con los pájaros¹⁹. He aquí su letra.

*Como dígale a la mare mía
que no venga acá
porque mu poco sería la calosita, mare,
que le podría endiñá.*

Por su parte Antonio Mairena²⁰ afirma que esta Toná es la de una vieja letra de Soleá para bailar:

*Son las cuatro de la mañana
alevántate gitano
alevántate y no duermas más,
que suenan los pajaritos
cantando la madrugá.*

Métricamente, la Toná es una estrofa de cuatro versos de ocho sílabas de los que riman los pares, en asonante. Ésta se remata en una coplilla o macho de tres versos que es bastante frecuente en esta letra.

*Y si no es verdad
que Dios me mande la muerte
si me la quiere mandar.*

El ritmo de la Toná es libre y se canta sin sometimiento a compás alguno.

Los dos focos principales donde se cantaron las Tonás fueron en Jerez de la Frontera y Sevilla, conservándose pura en esta última ciudad, mientras que en Jerez, parece ser, que evolucionaron hacia las Siguiriyas.

Entre los cantaores que cantaron las Tonás destacaríamos a: El Tío Luis El de La Juliana, El Planeta, El Fillo, Juan El Cagón, Frasco El Colorao, Juan Pelao, Perico Frascola, Curro Pabla, Tomás El Nitri, Silverio Franconetti, Curro Durse, Diego Fernández Flores, Enrique El Mellizo, D. Antonio Chacón, Manuel Torre, Tomás Pavón, Manuel Vallejo, Juan Talegas, Juan Varea, Rafael Romero y José de La Tomasa, entre otros.

Han sido grandes maestros de este cante Antonio Mairena y Pepe de La Matrona.

Al grupo de las Tonás, además de las Tonás propiamente dichas, pertenecen los Martinetes, las Carceleras y las Deblas.

LETRAS DE TONÁS

*Aunque mueras condená
no tengo e perdonarte:
que me jisiste pasá
unas fatigas muy grandes.²¹*

*Aquer que la curpa tiene
que fatigas pase yo
er corasón por la boca
se le sarga de doló.²²*

*Afatigaiyo der sueño
he solío despertá;
me pongo sobre la cama
y tencomienso a yamá.*

*Me pongo sobre la cama
a recorré mi memoria;
en pensá que mihas ejao
sangre mis ojitos yoran.²³*

Yo soy como aquel buen viejo. Toná grande de Tío Luis El de La Juliana

*Yo soy como aquel buen viejo
que está puesto en el camino
yo no me meto con nadie
nadie se meta conmigo.²⁴*

104

No te rebeles Serrana. Toná de Chacón

*No te rebeles serrana
y aunque te mate tu gente,
yo tengo hecho juramento
de pagarte con la muerte.*

*Vinieron y me dijeron
que tú habías hablado mal de mí
mira mi buen pensamiento
que yo no lo creía en ti.*

*¡Oh, padre de almas,
ministro de Cristo,
tronco de nuestra Madre Iglesia Santa
y árbol del Paraíso!²⁵*

La siguiente letra de Toná se le atribuye al célebre bandolero Diego Corrientes, según Bernardo Quirós en su libro *El bandolerismo andaluz*:

*Veinticinco calabozos
tiene la cárcel de Utrera
veinticuatro llevo andaos,
el más oscuro me queda.*

De Juanelo se cree que son estas letras

*Ya naide tiene fatigas
que toas las tengo yo,
que tengo una losa negra
dentro de mi corazón.*

*Por Dios te pío gitano,
por la salud de tu mare,
lo que tú has hecho conmigo
no se lo digas a nadie.*

A Tío Rivas se le atribuye esta otra

*Hasta los olivaritos del valle
acompañe a esta gitana
le eché el brazo por encima
como si fuera mi hermana.*

BIBLIOGRAFÍA TONÁS

1. Serafin Estébanez Calderón. "Escenas andaluzas". Ediciones Cátedra. Letras Hispánicas. Edición de Alberto González Troyano. Madrid 1985.
2. Charles Davillier. "Viajes por España". Ediciones Castilla. Madrid 1949
3. Félix Grande. "Agenda flamenca". Mondadori España S.A. Madrid 1992.
4. Antonio Machado y Álvarez. "Cantes flamencos. Colección escogida". Biblioteca de El Motín. Impresión a cargo de Tomás Rey. Madrid 1890.
5. José Blas Vega. "Magna antología del cante flamenco". Hispavox S.A. Madrid 1982
6. Félix Grande. "Memoria del flamenco". Circulos de Lectores, S.A. Barcelona 1995
7. José Manuel Caballero Bonald. "Luces y sombras del flamenco". Algaida Editores S.A. Madrid 1988
8. Citado por Ángel Álvarez Caballero. "Historia del cante flamenco". Alianza Editorial. S.A. Madrid 1986.
9. Manuel García Matos. "Sobre el flamenco. Estudios y notas". Editorial Cinterco S.A. Madrid 1987
10. Félix Grande. "Memoria del flamenco". Circulo de lectores S.A. Barcelona 1995.
11. José Blas Vega. "Memoria antológica del cante flamenco". Hispavox S.A. Madrid .1982
12. Manuel García Matos. "Sobre el flamenco. Estudios y notas". Editorial Cintero. S.A. Madrid 1987.
13. Antonio Machado y Álvarez. "Colección de cantes flamencos". Ediciones Démófilo S.A. Madrid 1975
14. Rafael Marin. "Método de la guitarra flamenca". Madrid 1902
15. Citado por Blas Vega. "Magna antología del cante flamenco". Hispavox S.A. Madrid 1982
16. Citado por Ángel Álvarez Caballero. "Historia del cante flamenco". Alianza Editorial S.A. Madrid 1986
17. Ibidem
18. Manuel García Matos. " Sobre el flamenco. Estudios y notas". Editorial Cinterco. Madrid 1987.

19. Ibidem
20. Revista Flamenco de Noviembre 1975 "Entrevista que Francisco Brecha hace a Antonio Mairena". Tertulia Flamenca de Cante.
21. Repertorio de Juanelo. Recogida por A. Machado y Álvarez
22. Ibidem
23. Ibidem
24. Toná Grande de Tío Luis El de La Juliana, cantada por Pepe de La Matrona. "Magna antología del cante flamenco". José Blas Vega. Hispavox S.A. Madrid 1982
25. Toná de Chacón, cantada por Enrique Morente. "Magna antología del cante flamenco". José Blas Vega, Hispavox S.A. Madrid 1982.

■ MARTINETE

*Fragua, yunque y martillo
rompen los metales.
El juramento que he hecho
no lo rompe nadie*

106

El Martinete es una modalidad de Toná con rasgos propios llena de dolor y de amargura.

La Toná es un cante muy antiguo, resultado de diversas aportaciones musicales, predominando entre ellas la andaluza. Felipe Pedrell buscó su origen entre los cánticos hebreos¹. Para Manuel García Matos, éste deriva de tonadas folklóricas de pueblos de Cáceres y Salamanca.²

Augusto Butler cree que nació en las fraguas de Monte Pirolo, en Triana o en Jerez. En las fraguas existieron unos fuelles que recibían el nombre de Martinetes. También creen que su origen pueden ser las herrerías gitanas, Ricardo Molina y Antonio Mairena.³

Mientras Ángel Álvarez Caballero llama al Martinete Tonás Fraguieras⁴, otros le denominan Padre del Cante⁵. Para Manuel García Matos, la denominación de Martinete le viene de vocablo martillo, y según él fueron los gitanos herreros o caldereros los que las cantaban al martillar el hierro sobre el yunque⁶. Para González Climent, el Martinete es "grito antropológico, sin falsías expresivas, verdad de a puño".⁷

El cante por Martinete debe ser ejecutado sin acompañamiento musical alguno. No obstante hoy día, algunos se acompañan con los golpes del martillo sobre el yunque.

Métricamente, el Martinete es una estrofa de cuatro versos octosilábicos

que riman en asonante los versos pares.

Es el Martinete un cante sin compás y de ritmo irregular cuando se canta sin guitarra, pero al hacerse con ella, el compás y el ritmo se hacen hijos.

El cante por Martinete exige del cantaor extraordinarias facultades y buenos pulmones porque sus largas notas se fuerzan en gran manera a sostener la respiración más que en otros cantes. Quienes mejor han cantado el Martinete han sido los gitanos. Existen tres estilos: los del Puerto de Santa María, los de Jerez de la Frontera, y los de Triana.

Hay dos variedades de Martinete, los Naturales y los Redoblaos. En los primeros no se repiten ningún tercio mientras que en los segundos este hecho se da.

Tradicionalmente, el Martinete se cantaba después de la Siguiriya. Para Eloy Vaquero fue el Martinete el antecesor de la Siguiriya.⁸

El Martinete se acostumbra a rematarlo con un Macho.

Han cantado Martinetes: Manuel Torre, Tomás Pavón, Juan Talega, El Borrico, El Negro, Manuel Valencia, Pepe El Culata, Rafael Romero y Antonio Mairena entre otros.

Según Navarro Rodríguez, El Planeta fue el creador de los Martinetes y nos dice de él, que fue un herrero que trabajó en Triana trasladándose entre el 1833 y el 1835 a Málaga a trabajar en la fundición de Manuel Agustín Heredia, llamada Martinete y que de aquí tomó el nombre de unos cantes que el cantaor hacía.⁹

Por Martinete nunca se bailó hasta que Vicente Escudero hizo una versión siguiendo la primitiva forma del cante. Antonio también lo adaptó al baile. Últimamente Mario Maya lo ha hecho y bastante bien por cierto.

LETRAS DE MARTINETES

A mí me llaman el loco. Martinetes de Jerez

A mí me llaman el loco

porque siempre voy callao;

llamarme poquito a poco

que soy un loco de cuidao.

Si la mamaíta mía de mis entrañas

alevantara su cabeza

y viera cómo me veo

se moriría de tristeza.¹⁰

José de los Reyes me llamo. Martinetes del Puerto de Santa María

Cualquiera que a mí me diga

que no tengo pena,

que a Jesús mío el de los Milagros
sólo se lo cuento a ella.

José de los Reyes me llamo
del Puerto Santa María
que yo soy hijo de Bilili
de la mejor gitana que en Puerto había.¹¹

¿Por qué le pegas tú a mi pare?. Martinetes de Perico Tito

¿Por qué le pegas tú a mi pare?
si mi pare es un pobre viejo
que no se mete con nadie.

Desgraciaíto de aquel
que come pan de mano ajena
siempre mirando a la carita
si la ponen mala o buena.¹²

A la puertecita de la Fragua. Martinetes de Triana

A la puertecita de la Fragua
tú a mí no me vengas a buscar
con el fango a las rodillas
y las enagiütas remangàs.

Vinieron y me dijeron
que tú habías hablaó mal de mí
y mira mi buen pensamiento
yo siempre pensando en ti.

Mal fin tenga la persona
que anda llevando y trayendo
poniendo mal corazón,
aquel que lo tiene malo, bueno.

La maresita de toítos los gitanos,
toítos venían al tren
la mía como estaba malita
no me ha poío venir a ver.

La lunita crece y mengua
y yo me mantengo en mi ser
yo soy un cuadro de tristeza
pegaíto a la pared.¹³

Me sacaron de la cárcel. Martinetes de Diego Bermúdez, El Tenazas

*Me sacan de la cárcel
me llevan por la muralla
hombres, niños y mujeres
de sentimientos lloraban.
¿Pa qué me dan a mí tantos palos
qué delitos he cometido yo?
si me he quedao dormío
y el sueño rinde al León.
Sí sí, no no,
la casa de los Montoyas
tembló pero no cayó.¹⁴*

Letra recopilada por Antonio Machado y Álvarez

*La cárcel tengo por cama,
lariyos por cabeseras,
por comida tengo griyos,
por escanso una caena.*

BIBLIOGRAFÍA MARTINETES

1. Felipe Pedrell. "Cancionero musical español" Casa Editorial de Música Boileau. Barcelona 1948.
2. Manuel García Matos. "Sobre el flamenco . Estudios y notas". Editorial Cinterco. Madrid 1987.
3. Ricardo Molina y Antonio Molina. "Mundo formas del cante flamenco". Librería Al- Andalus. Sevilla-Granada 1979.
4. Ángel Álvarez Caballero. "Historia del cante flamenco". Alianza Editorial. Madrid 1981.
5. Talismán. "Teoría del cante jondo. Del alma y misterio de Andalucía". Ediciones Anel. Granada 1974.
6. Manuel García Matos. "Sobre el flamenco. Estudios y notas". Editorial Cintero. Madrid 1987.
7. Anselmo González Climent. "Flamencología". Ediciones de la Posada. Ayuntamiento de Córdoba. Córdoba 1989.
8. Eloy Vaquero. "Evocación del cante...(el decir y el cantar de mi pueblo)". Edición Virgilio Márquez. Córdoba 1982.
9. José Navarro Rodríguez. "Cosas del cante". Málaga 1969.
10. Martinetes de Jerez, cantado por El Borrico. "Magna antología del cante flamenco". José Blas Vega. Hispavox. S.A Madris 1982.
11. Martinetes del Puerto de Santa María, cantada por El Negro. "Magna antología del cante flamenco". José Blas Vega. Hispavox. S.A. Madrid 1982.
12. Martinetes de Perico Tito cantada por Manuel Valencia. "Magna antología del cante flamenco" . José Blas

Vega. Hispavox.S.A. Madrid 1982.

13. Martinetes de Triana cantada por Pepe El Culata. "Magna antología del cante flamenco". José Blas Vega. Hispavox S.A. Madrid 1982.
14. Martinetes de Diego Bermúdez "El Tenazas". Disco Odeón 101.039. Citado por José Blas Vega. "Silverio. Rey de los cantaores". Ediciones Posada. Ayuntamiento de Córdoba. Junta de Andalucía. Córdoba 1995.

■ CARCELERA

*Madrecita de mi alma,
si preso me quieres ver
preso y jericó me tienes
en la cárcel de Jérez.¹*

La Carcelera es una Toná con la que se cantó los sufrimientos de los encarcelados, de los despojados de libertad. Hay quienes consideran a la Carcelera una variante del Martinete.

*La cárcel tengo por cama,
ladrillos por cabecera,
por comía tengo griyos
por descanso una cadena.*

Se cree que las cantaron aquellos gitanos y moriscos que sufrían los castigos de presidio y galera, los que resignados a su situación gritan desesperanzados cantes que salen de las tinieblas, de la profundidad del alma, de la pena "aguantá", del lamento contenido y del dolor resignado. Por ello me inclino por situar su nacimiento en el siglo XVI o en el XVII.

Según la tradición con Carceleras cantadas en caló se transmitían desde las cárceles mensajes a los familiares que se encontraban fuera de ellas.

Charles Davillier al llegar a Sevilla en 1862 visita la cárcel y nos refiere cómo los presos se distraían cantando Cañas, Playeras, Malagueñas, Rondeñas y Carceleras.²

La métrica de la Carcelera corresponde a una copla de cuatro versos de ocho sílabas de rima asonantada en los versos pares, repitiéndose los versos primero, tercero y cuarto. A veces son cinco sus versos, repitiéndose en este caso el primero y el último.

Es un cante lento y monótono pero grande y profundo. Un cante fuerte y de ritmo libre.

Como cualquier Toná es un cante sin guitarra de compás libre y ritmo irregular. Musicalmente, es similar al Martinete y su diferencia estriba en la referencia que ésta hace a la situación de cautividad y a la pérdida de la libertad del ser humano.

*Caena que me aprisionas,
calaboso, aquí me tienes;
pague mi cuerpo el delito
y no paescan mis bienes.*
(Referida por Demófilo)

LETRAS DE CARCELERAS

En el primer calabozo. Carcelera

*Al subir por la escalera
en el primer calabozo
oí que me decía
¡lástima de tan buen mozo
con la libertad perdía!^B*

Letra que se cantaba ya en el siglo XIX

*A la reja de mi cárcel
no me vengas a llorar,
ya que no me quitas penas
no me las vengas a dar.^A*

Letra de autor desconocido.

*Me sacan del calabozo
me meten en otro más malo
donde no se divisaba
ni los deítos de la mano.*

Veinticinco calabozos. Letra atribuida al celebre bandolero Diego Corrientes

*Veinticinco calabozos
tiene la cárcel de Utrera;
veinticuatro llevo andaos,
el más oscuro me quea.*

BIBLIOGRAFÍA CARCELERAS

1. Referida por Julian Pemartín. "El cante flamenco". Edita Afrosio Aguado S.A. Madrid. 1966.
2. Theophile Gautier. "Voyage en L'Espagne y España". Editorial Patrick Berthier. Gallimard. París 1981.

3. Carcelera cantada por Antonio Ranchal. "Magna antología del cante flamenco" de José Blas Vega. Hispavox.S.A. Madrid 1982.
4. Hipólito Rossy. "Teoría del cante jondo". Credsa S.A Barcelona 1966.

■ DEBLAS

*Hasta los árboles sienten
que se le caigan las hojas,
mire si sentiré yo
que hablen de tu persona.¹*

La Debla es un cante libre que no se somete a ningún compás y que al igual que cualquier otra Toná no lleva acompañamiento.

La primera mención del vocablo Debla nos la da Antonio Machado y Álvarez, pero él mismo reconoce no tener la certeza del verdadero significado de dicho vocablo.

*"La palabra Debla es gitana y significa Diosa; Barea parece la terminación femenina del adjetivo baró: baró; grande, excelente. Deblica Barea podrá significar: Diosecita excelente..."*². Según nos dice Demófilo, Debla Barea; para Juanelo *"equivale a decir mírala; esto es, ahí tienes la copla cantada"*³. Para Tomás Andrade de Silva significa diosa, y que al llamarla así expresaba el convencimiento de que era la diosa de los estilos flamencos.⁴

Margarita Torrión piensa que la *"expresión Debla Barea no responde a ningún capricho, no es una 'fantasía flamenca' sino una forma propia y bien arraigada del habla gitana"*⁵.

*Si me viera a mí mi mare
no me había de conose
con mi chaquetita al hombro
y la cadenita al pie.*

Deblica Barea. (Cantada por Lebrijano El Viejo)

Hipólito Rossy mantiene que la Debla fue creada por un autor culto, anteriormente a la configuración del Cante Flamenco. *"...músico muy versado que conociera al dedillo los modos y escalas griegas..."*⁶

La Debla desapareció como cante hacia la mitad del siglo XIX y fue Tomás Pavón el que la sacó de la más absoluta oscuridad. Parece ser que éste la aprendió de su suegro Antonio El Barboso. Dando por originalmente correcta la Debla que él cantó. Mucho se ha escrito sobre el significado de la palabra Debla.

Para unos como he dicho con anterioridad significa diosa; para otros fue el apellido de un cantaor.

Debla, según Bernard Leblón, no significa diosa. Debla es el vocativo de Devel o Del (Dios) y la Toná llamada Debla, debe probablemente su nombre a la frecuencia de este apóstrofe.⁷

Antonio Mairena y Ricardo Molina mantuvieron que el vocablo Debla es de origen sánscrito.⁸

Hay quienes sostienen que en su origen la Debla fue una Toná religiosa.⁹

Es la Debla la Toná más difícil de ejecutar y exige del cantaor grandes facultades. Ésta tiene una estructura más amplia que la del Martinete, aunque la letra de éste puede utilizarse para cantarla.

A. Mairena y R. Molina creen que la Debla se desarrolló en un ambiente de riquísima ornamentación y de largos tercios agotadores.¹⁰

Juan Carlos de Luna la llamó “Martinete de Martinete”.

Métricamente la Debla es una estrofa de cuatro versos octosilábicos.

Antonio Mairena nos cantó una Debla que encierra en sí mismo la tragedia que vivieron los gitanos.

En el barrio de Triana

se escucha en alta voz

pena de la “vía” tiene “To”

aquel que sea caló”.

Cantaron Debla: El Cagancho, El Lebrijano (mencionado por Demófilo), y de quien se llega a decir que fue el recreador de la Debla. Barea El Viejo, Antonio Chacón, Tomás Pavón, Pepe de La Matrona y Antonio Mairena entre otros.

LETRAS DE DEBLAS

Murió Tomás. Debla de Tomás Pavón

Los herreros de la Cava

ellos lloraban primero

cuando se murió Tomás

el mejor del mundo entero.¹¹

Soy un árbol de Tristeza

Yo ya no soy quien yo era

ni quien yo soy ya seré.

soy un árbol de Tristeza

pegadito a la pared.

Si oyes doblar las campanas

no preguntes quién ha muerto,

*que a ti te lo ha de decir
tu propio remordimiento.¹²*

Letras de Deblas recogidas por Demófilo

*Comparito e mi arma
dígame osté a mi mujé
que vaya a peír limosna
le de pan a mi chorré.
Deblica Barea.*

*No quiero escendé d,arai
caló en mi nasimiento,
sino que quiero yo sé
como mi generamiento.
Deblica Barea.¹³*

Deblas

*En el barrio de Triana
ya no hay pluma ni tintero,
pa escribirle yo a mi mare,
que hace años que no la veo.
¡Ay Deblica Bari!*

*Yo ya no era quien era,
ni quien yo soy ya seré
soy un árbol de tristeza
pegaíto a la pared.
¡Ay Deblica Bari!¹⁴*

BIBLIOGRAFÍA DEBLAS

1. Antonio Machado y Álvarez. "Colección de cantes flamencos." Ediciones Demófilo. S.A. Madrid. 1975.
2. Ibidem.
3. Ibidem.
4. Hipólito Rossy. "Teoría del cante jondo". Credsa S.A. Barcelona 1998.
5. Citado por Ángel Álvarez Caballero. "La Discoteca ideal de flamenco". Editorial Planeta S.A. Barcelona 1995.
6. Hipólito Rossy. "Teoría del cante jondo". Credsa S.A. Barcelona 1998.
7. Bernard Leblon. "El cante flamenco. Entre las músicas gitanas y las tradiciones andaluzas".

8. Antonio Mairena y Ricardo Molina. "Mundo y formas del cante flamenco". Librería Al-Andalus. Sevilla-Granada 1979.
9. Francisco Gutiérrez Carbajo. "La Copla flamenca y la lírica popular". Editorial Cinterco S.A. Madrid 1990.
10. Antonio Mairena y Ricardo Molina. "Mundo y formas del cante flamenco". Librería Al-Andalus. Sevilla-Granada 1979.
11. Debla de Tomás Pavón cantada por Gabriel Moreno. "Magna antología del cante Flamenco" . José Blas Vega. Hispavox. S.A. Madrid 1982.
12. Mencionadas por Hipólito Rossy. "Teoría del cante jondo". Credsá.S.A. Barcelona 1966.
13. Letras de Deblas recogidas por A. Machado y Álvarez, Demófilo. "Colección de cantes flamencos". Ediciones Demófilo S.A. Madrid 1975.
14. Letras de Deblas cantada por Rafael Romero. Tomás Andrade de Silva. "Antología del cante flamenco". Hispavox S.A. Madrid 1988.

FAMILIA DE LAS SIGUIRIYAS

■ SIGUIRIYAS

*Ábrase la tierra
que no quiero vivir;
pa vivir como yo estoy viviendo
más vale morir*
(Siguiriya de Silverio)

116

“Para cantar por Siguiriyas tienes que sufrir”. La Siguiriya es un cante profundo, fuerte, de lamento y con gran dramatismo. Con ella se expresa lo trascendental y como dice Anselmo González Climent es la modalidad más profunda del cante grande.²

Para Ángel Álvarez Caballero la Siguiriya “marca siempre cuando se canta de verdad el límite emocional del cantaor, un punto sin retorno posible”³. Para García Lorca. “La Siguiriya Gitana comienza por un grito terrible, un grito que divide el paisaje en dos hemisferios iguales. Es el grito de las generaciones muertas, la aguda elegía de los siglos desaparecidos, es la patética evocación del amor bajo otras lunas y otros vientos”.⁴

A la Siguiriya se le conoció antaño con el nombre de Playera (Plañidera) y contiene en sus letras la tragedia del pueblo que la cantó. No tenía acompañamiento de guitarra. Podríamos decir que la playera es el eslabón que unía la toná con la Siguiriya. El polaco Charles Dembowski nos dice que las oyó cantar en el año 1838 en Málaga y que éstas eran cantos de los pescadores en las playas⁵. De la Playera nos habló Castor Aguilera y Porta en un artículo titulado Cuqui. “...allí otra vez las palmas acompañaban sus soleás y sus playeras”.⁶

La Siguiriya es un cante que nace de la Toná y en sus comienzos se cantó sin guitarra. Algunas Siguiriyas antiguas que han llegado a nosotros tienen aires de tonás. Por el contrario, ciertas letras de tonás bien podrían pasar por Siguiriyas. Esto puede servirnos para confirmar lo expuesto. Posteriormente se incorpora la guitarra y es entonces

cuando la Siguiriya se separa de la Toná y sigue un camino distinto a ella.

Etimológicamente la Siguirilla deriva de la Seguidilla Castellana y pienso que es la adopción andaluza de ella, siendo el eslabón intermedio de la Siguirilla Gitana.

En 1770 por primera vez se habla de unas Siguirillas Gitanas por parte de Ramón de la Cruz en su sainete llamado “Las gitanillas”. Según R. Molina y A. Mairena⁷, tanto la Siguirilla Gitana o andaluza como la Siguirilla Castellana ya se prefiguraron en aquellos estribillos mozárabes que fueron cantados entre los siglos IX y XII por quienes habitaron nuestra actual Andalucía. Las Siguiriyas estaban configuradas ya como cante flamenco a finales del siglo XVIII. Para ellos la Siguiriya es grito del hombre herido por su destino.

Son muchas las referencias que tenemos de las Siguiriyas en el siglo XIX, aun cuando las denominan generalmente como Seguirillas o Seguidillas en el número 31 de “El Tío Tremenda o los críticos del Malacón del año 1812 nos dicen que *“Más güena está aquella seguirilla en boca del muchacho⁸, que quanto serio hay en el mundo.”*

Hablándonos de la feria de Sevilla, J. Navarrete en el 1874 nos refiere las Seguidillas de Silverio⁹. En este mismo año se nos habla de las Seguidillas de Cantora y de Curro Durce.¹⁰

El 30 de Abril de 1888, El Cronista nos relata una fiesta celebrada en casa del matador de toros El Gallito. En un momento del relato nos dice que: *“Bailando jaleo, seguidillas... y cantando seguidillas, malagueñas y cuanto vino en antojos, se pasaron volando las mejores horas de la noche dulcificadas para hacerlas más breves con frecuentes libaciones de vino manzanilla y de Jerez”*.¹¹

El 3 de mayo de 1889 en El Progreso se nos habla de las Seguidillas que se oyeron en una fiesta flamenca y nos dice su comentarista que éstas no pueden contemplarse más que en esta tierra de María Santísima.¹²

En pleno siglo XIX ya se cantaba esta Siguiriya.¹³

*Baluarte invisible,
Isla de León,
cómo ganaron los franceses, mare,
por una traición.*

O esta otra:

*Que salgan los santos
de San Juan de Dios
a pidí limosna pal entierro de Riego,
que va de por Dios.*

Según J. M. Caballero Bonald, en las Siguiriyas *“se percibe claramente... íntimas correspondencias con la liturgia oriental aclimatada, andaluzada; podríamos decir dentro de las*

más persistentes tradiciones del pueblo a lo largo de siglos y siglos.”¹⁴

De la Siguiriya se ha dicho casi todo:

“Forma sagrada del templo sonoro del cante”¹⁵

“Quinto extracto de un poema dramático”¹⁶

“El cante por Siguirillas llora, impreca, maldice y tiembla con imponente realismo.”¹⁷

“El mas significativo y genial de los cantes jondos”¹⁸

“El grito desesperado y existencial del hombre inmerso en cuerpo y alma en situaciones límites”¹⁹

“Lágrimas del pueblo gitano”²⁰

“El tipo genuino y perfecto del cante jondo”²¹

“Tras las Siguiriyas sólo cabe Dios o la nada”²²

Métricamente la Siguiriya es una estrofa de cuatro versos, de los que el primero, segundo y cuarto tienen cinco o seis sílabas y el tercero once o doce sílabas. El tercer verso está dividido en dos hemistiquios de cinco o seis sílabas cada uno de ellos. Los versos segundo y cuarto riman de forma asonante y los versos primero y tercero quedan libres. Hay Siguiriyas de tres versos pero no es lo normal. Cuando la playera tuvo tres versos se repetía el primero de ellos o se le colocaba al inicio del cante uno postizo.

Hay quienes piensan que fue El Planeta el primer cantaor histórico de la Siguiriya conocida.²³ A él se le atribuye la que pudo ser la primera letra de Siguiriya de la que tenemos noticias.

A la luna pío,
la del alto cielo,
como le pío que me saque mi pare
de onde está metío.

El compás de la Siguiriya es el mixto o de amalgama. Es la guitarra la que marca los tiempos fuertes. El cante va libre. Se suele ejecutar en el tono de La mayor.

Según R. Molina y A. Mairena, el maestro Mauricio Ohana²⁴ expuso que: “Tanto en la Siguiriya como en la Soleá y por consiguiente, en la Bulería, se superponen dos ritmos formando contrapuntos. Uno de estos ritmos es el básico, llevado por la guitarra acompañante; el otro es llevado sirviendo de fundamento estructural y rítmico al cante, por lo que puede llamarse ritmo interno”.

Las letras de las Siguiriyas son trágicas, profundas, sentimentales y tienen presente la tragedia humana. No obstante, también existen letras antiguas donde lo trágico y lo triste brilla por su ausencia.²⁵

Miguel Espín y Romualdo Molina en su tristeza de vuelta, nos dicen que “Hay bastantes letras de Siguiriyas Antiguas sin amargura; son aquellas primitivas que al no ser plañideras fúnebres, tienen contenidos tiernos, cariñosos y aun picarescos.”

He aquí varias de ellas recogidas por Antonio Machado y Álvarez.²⁶

Rosita de mayo,
de las más tempranas;
como recoges en el mes de enero
las primeras aguas.

Ar morá me voy
ar morá me vengo;
y las moritas que ban maurando
me las voy comiendo.

Yó no sé lo que tiene
la yerba buena e tu guertesito,
que tan bien me güele:

A clavo y canela
güele mi jazmín
er que no güela a canela y clavo
no sabe estinguí.

Dises que duermes sola
mientes como hay Dios;
que en la cama donde tú duermes
duermo también yo.

Tu cara es morena
y tus ojos negros;
me paresiste la Virgen del Valle
la que está en Santermo.

Qué tienen tus ojos
que cuando me miras
jasta los güesos que tengo en er cuerpo
toos me los lastimas.

Pastora divina
tú serás la nave;
como Cristo sea er marinero
quiero yo embarcarme.

(Sigüiriya atribuida al Fillo)

Manuel de Falla²⁷ decía que “La Sigüiriya Gitana es, acaso, el único canto europeo que conserva toda su pureza, tanto por su estructura como por su estilo, las más altas cualidades inherentes al cante primitivo de los cantes orientales”. Para Ángel Álvarez Caballero: “La Sigüiriya es el más fascinante de todos los estilos gitanos, e hicieron de ella el más rico y difícil veneno de sus cantes”²⁸. Por el contrario hay quienes creen que la Sigüiriya no es de raíz gitana.²⁹

Sea o no sea gitana lo que no cabe la menor duda es que han sido éstos los que la han elevado a la cima del cante flamenco, haciendo de ella uno de los dos pilares fundamentales donde nuestro arte se sustenta.

La Siguiriya es un cante difícilísimo en el que el cantaor debe entregarse por completo para expresar sus sentimientos más íntimos, dejándose en cada tercio de ella jirones de su alma y como decía González Climent, *“La Siguiriya es grito desesperado y existencial del hombre inmerso en cuerpo y alma en situaciones límites, esto es, en esos callejones sin salida que son la muerte, el amor, el dolor, y la culpa”*.³⁰

Como decía Federico García Lorca³¹ en la Siguiriya la voz se detiene para dejar paso a un silencio impresionante y medido, un silencio en el cual fulgura el lirio caliente que ha dejado la voz por el cielo. Podemos considerarla un cante gitano. Los cantaores gitanos son los que mejor han sabido ejecutarlas, haciéndose las excepciones de Silverio Franconetti y de Don Antonio Chacón de quien se dice que fue el mejor siguiriyero. Lorca llamó a los cantaores de las Siguiriyas mártires de la pasión irresistible del cante.

Los cantaores que primero la cantaron fueron El Planeta y El Fillo. Con el Fillo podemos decir que su estilo de Siguiriyas quedó estructurado. Aunque hubo una etapa en la que las Siguiriyas de cambio se le atribuyen a Silverio Franconetti, hoy sabemos que las aprendió del Fillo. Por Antonio Machado y Álvarez se sabe que Silverio Franconetti llevó a cabo modificaciones en los cantes de Siguiriyas y otros, acomodándolos al gusto de los asistentes a los cafés cantantes.

Varios han sido los estilos de Siguiriyas creados: Los de Triana, los de Jerez, y los de Cádiz y los Puertos. Las Siguiriyas de Triana son atribuidas a Frasco El Colorao y a Cagancho, pero su maestro fue Tomás Pavón. Las de Jerez las cantaron Juan Junquera, El Loco Mateo, El Marruro, Paco La Luz, Manuel Molina, Carito, Joaquín La Cherna, Tío José de Paula, Manuel Torre. Las de Cádiz y los Puertos las hicieron: El Planeta, Enrique el Mellizo, Curro Durce, El Fillo, Perico Frascola, Francisco La Perla, El Ciego La Peña, Tomás El Nitri. Estos estilos fueron hechos más tarde por D. Antonio Chacón, Pepe Torre, Pastora Pavón, Manolo Caracol, Antonio Mairena.

Hasta las Siguiriyas que habían permanecido inamovibles desde su creación no han podido aguantar los envites de movilidad actuales y han sufrido en estos últimos tiempos innovaciones personales importantes. Ejemplo claro lo tenemos en las Siguiriyas de Enrique Morente.

Han cantado Siguiriyas entre otros: El Planeta, Perico Frascola, Diego El Lebrijano, El Fillo, Frasco El Colorao, Curro Durce, El Ciego de La Peña, Silverio Franconetti, Tomás El Nitri, Paco Aguilera, Juan Junquera (Junquera), El Mochuelo, Manuel Molina, Paquito El de Las Peñuelas, La Parrala, Rita La Vieja, Carito, María Borrigo, Paca Aguilera, Joaquín Lacherna, Paco La Luz, Bochoque, Agustín Talega, Viejo

de La Isla, Francisco La Perla, Enrique El Mellizo, El Loco Mateo, Don Antonio Chacón, Tío José de Paula, Cagancho, Manuel Torre, Pepe Torre, Pepe de La Matrona, Aurelio Selles, Pastora Pavón, Juan Talega, Tomás Pavón, Chato de Jerez, El Cojo Pavón, Pepe El Culata, Juanito Mojama, El Gloria, Manuel Centeno, Alonso El del Cepillo, Pericón de Cádiz, Ramón Medrano, Manolo Caracol, Antonio Mairena, Rafael Romero, Sernita de Jerez, El Chaqueta, Terremoto de Jerez, Gabriel Moreno, Enrique Morente.

El baile por Siguiriyas lleva un compás pausado y lento en el que sobran los adornos innecesarios además de tener una sobriedad, hondura profunda, gran sentimiento y patetismo. Fue Vicente Escudero el que la hizo bailable y el que más hace por su difusión.



Manuel Soto Loreto, Manuel Torre fue el mejor cantando Siguiriyas y uno de los mejores de nuestro Arte Flamenco.

LETRAS DE SIGUIRIYAS DEL PUERTO

Malena de mi alma. Siguiriyas Cortas de La Isla

¿Malena de mi alma
dónde estás metía?
que yo te busco por toítos los rincones
de noche y de día.
Por toítas las boquitacalles
yo vuelvo la cara
por ver si veo a la verita mía
a la madre de mi alma.³²

Daros por contentos. Siguiriyas de Luis El Cepillo

Daros por contentos
que no le quea a este cuerpo mío
nada más que los huesos.
No lo permitáis
que los moritos que están en la Isla
se pasen a Cai.³³

Bien sé que muero. Siguiriyas de Miguel El de Pepa.

Bien sé que muero
pero el consuelo que a la tierra llevo;
que tú vas primero.
Fatigas grandes tengo,
como sin sueño ni calenturita
me estoy durmiendo.³⁴

Mi hermano el Clavel. Siguiriyas de Bochoque

Mi mare rosa
mi hermano clavel
el espejito donde yo me miro
mi mare lo ve.
D. Antonio González
el de Huerta Grande,
por Dios decirme si remedio
tiene mi padre.³⁵

De quién son estas retamas. Siguiriyas de Perico Frasca.

¿De quién son
estas retamas?
de los frailes no, que no son,
que son de la ley cristiana.
Franquito y libre
yo me cautivé
con una morita turquita y fea
cumpliendo con un debé.
Salgan los canastitos
de San Juan de Dios,
pedí limosna pal entierro de Riego
que va de por Dios.³⁶

Siempre por los rincones. Siguiriyas de Manuel Molina. Versión A. Chacón

Siempre por los rincones
te encuentro llorando
que yo no tengo libertá en mi vía
si te doy mal pago.³⁷

123

Pago con la vida. Siguiriyas de El Marruro y Manuel Molina

Si acaso me muero
pago con la vía
y no sabía ningún cirujano
del mal que moría
De noche no duermo,
de día tampoco,
pensando en ti compañera
yo me vuelvo loco.³⁸

Dolorosa mía. Siguiriya de cambio de Paco La Luz

Dolores,
dolorosa mía,
en un laíto de mi corazón
te llevo metía.³⁹

Camisita en un año. Siguiriyas de Manuel Molina

Camisita en un año

*no me he de poner,
hasta no verme con mi compañerita
juntito otra vez
Siempre por los rincones
te encuentro llorando
libertatita y no tengo yo en mi vida
si te doy mal pago.⁴⁰*

En aquel rinconcito. Siguiriya de El Loco Mateo

*En quel rinconcito
déjame llorar,
qué se me ha muerto la mare de mi
alma
y no la veo más.
Oleaíta, mare de los mares
qué fuerte venéis,
se habéis llevao a la mare de mi alma
y no me la traéis.⁴¹*

124

A la luna le pío. Siguiriya de El Planeta

*A la Luna yo le pío
la del alto cielo,
como le pío que me saque a mi pare
que verlo camelo.⁴²*

No me respondió. Siguiriyas de El Nitri y El Fillo

*Por aquella ventana
que al campo salía
le daba voces a la mare de mi alma
y que no me respondía.
Mataste a mi hermano,
no te he perdonado,
tú lo mataste liaíto en su capa
sin hacerte na.⁴³*

Fatigas yo tengo. Siguiriyas de Enrique Ortega

*Las ovejas son blancas
y el praíto verde,*

*el pastorcito que las guarda
de pena se muere.
Qué fatigas yo tengo.
¿Por qué me apartan de la vera tuya
cuando más te quiero?.*⁴⁴

Era una madrugá. Siguiriya de Curro Durse (Versión de Chacón)

*Y era una madrugá
de Santiago y Santa Ana
a eso de la una las fatiguitas grandes le
endiñaron
y a mi madre Curra.*⁴⁵

Vergüenza . Siguiriya de Enrique El Mellizo

*Qué vergüenza más grande
me has hecho pasar;
peír limosna, mangar de puertecita en puerta
pa tu libertad.*⁴⁶

Me dicen a mí . Siguiriyas de Cádiz

*Me dicen a mí
que si te quiero, mare de mi alma
yo digo que sí.
Hincáito de rodillas le pío llorando
que dé limosna a mí me quitara
lo que estoy pasando.*⁴⁷

Malos pasitos. Siguiriyas Primitivas de Triana

*Qué duquelas más grande
a mí me llegó
malhaya estos pasitos
que esta gitana dio.
Calorros de Triana
duquelas pasaron,
los variables cortaron los puentes
y ellos se ahogaron.*⁴⁸

No tengo puerta dónde llamar. Siguiriyas de Triana.

Qué pena más grande
tengo en mi corazón,
to el mundo tiene puerta donde llamar
yo las encuentro cerrás.
Por qué no le dais
la limosna a un pobre,
dársela por Dios, el Chorrorito viene
qué malito de amor.⁴⁹

No pierdes la esperanza. Siguiriyas de Frasco El Colorao y de Cagancho

A las dos de la noche
me despierto y digo:
dónde estará mi compañerita
que no está conmigo.
No pierdas la esperanza
que aunque el pocito era hondo
la soguita alcanza.⁵⁰

Los ojos abrió. Siguiriyas de Silverio

Cuando vino el santolio
los ojitos abrió,
y a mí me dijo compañerita de mi alma
quéate con Dios.⁵¹
A clabo y Canela
güele mi jazmín
er que no güela a canela y clabo
no sabe extinguí.⁵²
Cuando yo me muera
mira que te encargo
que con sinta e tu pelo negro
m'arren las manos.⁵³
Señó serujano
sengãñeme usté
si mis chorreles se quean sin bata
sin bato también.⁵⁴
Ábrase
Por puerta e Tierra

*yo no quieo pasá
porque macuerdo e mi amigo Enrique
y me echo a llorá.⁵⁵*

Otras Letras.

*Una mala lengua
que e mi mormura,
yo la cojiera por e medio en medio,
la ejara mía.⁵⁶*

*La ije a la luna
del artito cielo
que me yebara siquiera por horas
con mi compañero.⁵⁷*

Letra atribuida al Fillo.

*Dises que duermes sola,
mientes como hay Dios;
que en la cama donde tú duermes
duermo también yo.⁵⁸*

127

Letras que fueron populares.

*Nel carro e los muertos
pasó por aquí;
como llevaba la manita fuera
yo la conosí.⁵⁹*

*Soy esgrasiaíto
jasta en el andá,
que los pasito que pa elante doy
se me van pa atrás.⁶⁰*

*Arbolito del campo
lo riega el rocío,
como yo riego las piedras de tu calle
con el llanto mío.⁶¹*

*Ábrase la tierra
que no quiero vivir;
para vivir como yo estoy viviendo
más vale morir.⁶²*

Al campito santo,

*fui con mi compare,
pa que me ayudara a echá tierrecita,
pa enterrá a mi mare.⁶³*

*La vi enterráita,
con la mano fuera,
que como era tan desgraciaita,
le fartó la tierra.⁶⁴*

BIBLIOGRAFÍA SIGUIRIYAS

1. Manuel Soto "Sordera". Entrevista realizada en la revista Cabal nº 6. Director Alfredo Grimaldos. Madrid. Abril - Mayo 1985
2. Anselmo González Climent. "Flamencología". Ediciones Posada. Ayuntamiento de Córdoba y Junta de Andalucía. Córdoba 1989.
3. Ángel Álvarez Caballero. "La discoteca ideal de flamenco". Editorial Planeta. Barcelona 1995.
4. Federico García Lorca. "Obras completas". Ediciones Aguilar. Madrid 1973.
5. Charles Dembowski. "Dos años en España y Portugal durante la Guerra Civil. 1838 - 1840". Espasa-Calpe. Madrid 1931.
6. Castor Aguilera y Porta. Artículo recopilado en "El Pueblo andaluz. Sus tipos, sus costumbres, sus cantares". Servicios de reproducción de libros. Copia facsímil. Librerías París-Valencia. Valencia 1995.
7. R. Molina y A. Mairena. "Mundo y formas del flamenco". Librería Al - Andalus. Granada - Sevilla 1979.
8. José Luis Ortiz Nuevo. "¿Se sabe algo?. Viaje al conocimiento del arte flamenco en la prensa sevillana del XIX". Ediciones El Carro de la Nieve. Sevilla 1990
9. Ibidem
10. Ibidem
11. Ibidem
12. Ibidem
13. Félix Grande. "Memoria del flamenco". Círculo de Lectores, S.A. Barcelona 1995.
14. José Manuel Caballero Bonald. "Luces y sombras del flamenco". Lumen. Barcelona 1982.
15. José Blas Vega. "Magna antología del cante flamenco". Hispavox. Madrid 1982
16. Referencia que José Blas Vega hace de D. Manuel Machado. "Magna antología del cante flamenco". Hispavox Madrid 1982.
17. José Carlos de Luna. "Gitanos de la Bética". Servicio de Publicaciones Universidad de Cádiz. Chiclana 1989.
18. Carlos Almendro. "Todo lo básico sobre el flamenco". Mundilibro. Barcelona 1973.
19. Anselmo González Climent. "Flamencología" Ediciones Posada. Ayuntamiento de Córdoba y Junta de Andalucía. Córdoba 1989.
20. Antonio Machado y Álvarez. "Colección de cantes flamencos". Ediciones Demófilo. Madrid 1974.

21. Federico García Lorca. "Poema del cante jondo". Edición de ALLEN JOSEPHS y Juan Caballero. Ediciones Cátedra S.A. 1994
22. Anselmo González Climent. "Flamencología". Ediciones Posada. Ayuntamiento de Córdoba y Junta de Andalucía. Córdoba 1989.
23. R. Molina y A. Mairena. "Mundo y formas del cante flamenco". Librería Al – Andalus, Sevilla – Granada. Granada 1979.
24. Referencia que hacen del maestro Mauricio Ohara, R. Molina y A. Mairena. "Mundo y formas del cante flamenco". Librería Al – Andalus. Sevilla – Granada. Granada 1979.
25. Miguel Espin y Romualdo Molina. "Tristeza de vuelta". Ponencia presentada al XX Congreso Nacional de Arte Flamenco de Huelva. Huelva 1992
26. Antonio Machado y Álvarez. "Colección de cantes flamencos". Ediciones Demófilo S.A. Madrid 1975.
27. Citado por Ángel Álvarez Caballero en "La discoteca ideal de flamenco". Editorial Planeta S.A. Barcelona 1995.
28. Ángel Álvarez Caballero. "Historia del cante flamenco". Alianza Editorial. Madrid 1986 S.A
29. Tomás Andrade de Silva. "Antología del cante" Hispavox S.A. Madrid 1988
30. Anselmo González Climent. "Flamencología" Ediciones Posada. Ayuntamiento de Córdoba y Junta de Andalucía. Córdoba 1989
31. Federico García Lorca. "Obras completas". Ediciones Aguilar. Madrid 1973
32. Letras de Siguiriyas Cortas de la Isla cantada por El Cojo Pavón. José Blas Vega. "Magna antología del cante flamenco". Hispavox S.A. Madrid 1982.
33. Letras de Siguiriyas de Luis El Cepillo, cantada por Alonso el del Cepillo. José Blas Vega. "Magna antología del cante Flamenco". Hispavox S.A. Madrid 1982.
34. Letras de Siguiriyas de Miguel El de Pepa cantada por Ramón Medrano. José Blas Vega. "Magna antología del cante flamenco". Hispavox S.A. Madrid 1982.
35. Letras de Siguiriyas de Bochoque cantada por Ramón Medrano. José Blas Vega. "Magna antología del cante flamenco". Hispavox S.A. Madrid 1982
36. Letras de Siguiriyas de Perico Fráscola, cantada por Ramón Medrano. José Blas Vega. "Magna antología del cante flamenco". Hispavox. S.A. Madrid 1982
37. Letras de Siguiriyas de Manuel Molina, versión Antonio Chacón, cantada por Enrique Morente. José Blas Vega. "Magna antología del cante flamenco". Hispavox S.A. Madrid 1982
38. Letras de Siguiriyas de El Marrueco y Manuel Molina, cantada por Enrique Morente. José Blas Vega. "Magna antología del cante flamenco". Hispavox S.A. Madrid 1982.
39. Letra de Siguiriyas de Cambio de Paco La Luz cantada por Antonio Mairena. José Blas Vega. "Magna antología del cante flamenco". Hispavox S.A. Madrid 1982
40. Letras de Siguiriyas de Manuel Molina cantada por Pepe de la Matrona. José Blas Vega. "Magna antología del cante flamenco". Hispavox S.A. Madrid 1982
41. Letras de Siguiriyas de El loco Mateo cantada por Pepe de la Matrona. José Blas Vega. "Magna antología del cante flamenco". Hispavox. S.A. Madrid 1982.

42. Letra de Siguiriya de El Planeta cantada por Antonio Mairena. José Blas Vega. "Magna antología del cante flamenco". Hispavox. S.A. Madrid 1982
43. Letras de Siguiriyas de El Nitri y El Fillo cantada por Antonio Mairena. José Blas Vega. "Magna antología del cante flamenco". Hispavox. S.A. Madrid 1982
44. Letras de Siguiriyas de Enrique Ortega, cantada por Pericón de Cádiz. José Blas Vega. "Magna antología del cante flamenco". Hispavox S.A. Madrid 1982.
45. Letra de Siguiriyas de Curro Durse. Versión Chacón, cantada por Enrique Morente. José Blas Vega. "Magna antología del cante flamenco". Hispavox. S.A. Madrid 1982
46. Letra de Siguiriyas de Enrique El Mellizo, cantada por Antonio Mairena. José Blas Vega. "Magna antología del cante flamenco". Hispavox. S.A. Madrid 1982.
47. Letras de Siguiriyas de Cádiz, cantada por Aurelio Selles. José Blas Vega. "Magna antología del cante Flamenco". Hispavox. S.A. Madrid 1982.
48. Letras de Siguiriyas Primitivas de Triana cantada por Aurelio Selles. José Blas Vega. "Magna antología del cante Flamenco". Hispavox. S.A. Madrid 1982
49. Letras de Siguiriyas de Triana, cantada por Pepe el Culata. José Blas Vega. "Magna antología del cante flamenco". Hispavox. S.A. Madrid 1982
50. Letras de Siguiriyas de Frasco El Colorao y de Cagancho, cantada por Pepe de La Matrona. José Blas Vega. "Magna antología del cante flamenco" Hispavox S.A. Madrid 1982.
51. Letras de Siguiriyas de Silverio cantada por Enrique Morente. José Blas Vega. "Magna antología del cante flamenco". Hispavox. S.A. Madrid 1982.
52. Letra de Siguiriya recogida por A. Machado y Álvarez, (Demófilo), "Colección de cantes flamencos". Ediciones Demófilo. Madrid 1975.
53. Ibidem
54. Ibidem
55. Ibidem
56. Ibidem
57. Ibidem
58. Ibidem
59. Ibidem
60. Ibidem
61. Letra de Siguiriya atribuida a Tomás El Nitri.
62. Letra atribuida al Señor Silverio
63. Manuel Balmaseda. " Primer cancionero flamenco". Editorial Zero. S.A. Madrid 1973
64. Ibidem

■ SERRANA

*Una noche oscurita
yoviendo estaba;
con la lus e tus ojos
Yo m'alumbraba.¹*

La Serrana es un cante campero, valiente, reposado, fuerte, de poder... pero a la vez reposado y melodioso.

*El que quiera madroños
vaya a la sierra,
que se están desgajando
las madroñeras.
(Letra recogida por Demófilo)*

En cuanto a su métrica, la Serrana consta de una estrofa de cuatro versos y otra de tres. En la primera estrofa, riman los versos segundo y cuarto, que son pentasílabos. Los versos primero y tercero son heptasílabos. En la segunda estrofa los versos primero y tercero riman entre sí y son pentasílabos, quedando libre el segundo que es heptasílabo.

Las Serranas se ejecutan al compás de Siguriya en Mi Mayor pero con ritmo más parado.

Los temas de sus letras son generalmente de corte campero, serranos, de pastores o de bandoleros; éstas nos recuerdan las faenas y costumbres propias de estos lugares.

Al igual que otros autores, pensamos que esta composición tuvo su cuna en un paraje de la Serranía Rondeña y desde allí se extendió a otros rincones de la geografía andaluza.

José Luque Navajas², en su “Málaga en el cante”, nos confirma que en la Serrana se aúnan los dos factores determinantes del flamenco: el campero en su esencia y el urbano en sus últimas formas.

Este cante debió de configurarse como flamenco con anterioridad al siglo XIX. En un principio, debió de ser una canción popular serrana, seguramente cantada en grupo, al igual que los cantes originarios de Trilla.

*Por la Sierra Morena
vienen bajando
unos ojitos negros
de contrabando*

Hay autores que sostienen que el creador de las Serranas fue Silverio Franconetti, al aflamencar una copla andaluza³. Pienso que si no fue él el que las creó, al

menos si fue el que las popularizó.

Tenemos noticias que Silverio las cantó en Jerez el 8 de Julio de 1865, así como que tres meses más tarde el 28 de Octubre de 1865 las ejecutó en San Fernando.⁴

J. Navarrete en el 1874 nos describe un “Jaleo” en el que un bailaor y una bailaora subidos sobre una mesa ejecutan un baile que hace furor entre los asistentes de aquella fiesta y nos dice que “*ni las ‘Seguidillas’ de ‘Cantorá’ y de ‘Curro Durce’, ni las ‘Serranas’ de ‘Silverio’, ni las ‘Livianas’ y ‘Tonadas’ de Molina, ni la ‘Soleá’ de ‘Juraco’... lograron entusiasmar a la reunión como aquella escena de canto y baile.*”⁵

Otros atribuyen su creación a El Planeta y no faltan como Navarro Rodríguez que se las atribuyen a Tobalo.

Camacho defiende que la Serrana, la Liviana y la Calesera en principio fueron la misma cosa. Más tarde, al aflamencarse estos cantes, se bifurcaron la Serrana y la Liviana. La Calesera por su parte desapareció.

Hay quienes mantienen que la Serrana desciende de la Siguiriya.

Estébanez Calderón, en su “Escenas andaluzas” nos comenta refiriéndose a la Caña: “*hijos de este tronco son los Olés, las Tiranas, los Polos y las modernas Serranas y Tonadas*”.⁶

La grabación más antigua que ha llegado a nuestros días de la Serrana la hizo el cantaor cordobés Paco El de Montilla. Éste la grabó en cilindro de cera.⁷

Es costumbre de algunos cantaores y cada vez más, iniciar las Serranas con una Liviana y rematarlas con un Macho.

He aquí uno de los más conocidos:

*Que no va preso
mientras su jaca torda
tenga pescuezo.*

Esta costumbre la impuso Silverio Franconetti.

Cantaron Serranas entre otros: Silverio Franconetti, La Parrala, Antonio Silva “El Portugués”, El Tenazas, Ricardo Onofre, sus hijos José Manuel y Ricardo y su nieto Rafael, El Mochuelo, Gallardo El de Morón, Don Antonio Chacón, Fernando El Herrero, Pepe de la Matrona, Antonio Rengel, Villalta, Antonio Fernández “Fosforito”, José Salazar, Ramón de los Llanos y Pepe Lora entre otros.

La Serrana es bailable y hay quienes mantienen que su creador fue Antonio Ruiz Soler .

El ritmo del baile por Serranas es el mismo que el de la Siguiriya.



Silverio Franconetti

LETRAS DE SERRANAS

Por la Sierra Morena. Serrana con el Macho.

*Por la Sierra Morena
va una Partía
y al capitán le llaman
José María.*

*Que no va preso
mientras su jaca torda
tenga pescuezo.⁸*

Se volvió fiera. Serrana con Macho

*Yo crié en mi rebaño
una cordera;
de tanto acariciarla,
se volvió fiera.*

*Y las mujeres,
cuando más se acarician
fieras se vuelven.⁹*

El león en su cueva. Serrana de Silverio

*El león en su cueva
muere de celos
cuando ve a la leona
en brazo ajeno.*

*¡Ay! Pobrecito
también de celos mueren
los animalitos.*

*Hay un león en el campo
que a su leona
le pega y maltrata
y luego llora.*

*De eso se infiere
que hasta los animales
de celos mueren.*

BIBLIOGRAFÍA SERRANAS

1. Letra recopilada por A. Machado y Álvarez. "Colección de cantes flamencos". Ediciones Demófilo S.A. Madrid 1975.
2. José Luque Navajas. "Málaga en el cante". Ediciones la Farola. Málaga 1988.
3. Ángel Álvarez Caballero. "La discoteca ideal del flamenco". Editorial Planeta. Barcelona 1955
4. José Blas Vega. "Silverio: Rey de los cantaores". Ediciones Posada. Ayuntamiento de Córdoba y Junta de Andalucía. Córdoba 1955.
5. José Ortiz Nuevo. "¿Se sabe algo?". "Viaje al conocimiento del Arte Flamenco en la prensa sevillana del XIX". Ediciones El carro de la Nieve. Sevilla 1990
6. Serafín Estébanez Calderón. "Un baile en Triana. Escenas Andaluzas". Editorial Cátedra S.A. Edición Alberto González Troyano. Madrid 1985.
7. Ricardo Molina. "Cante y cantaores cordobeses". Ediciones Demófilo S.A. Madrid 1977.

8. Letra de Serrana con macho cantada por Pepe de la Matrona. José Blas Vega. "Magna antología del cante flamenco". Hispavox. S.A. Madrid 1982.
9. Letra de Serrana cantada por Pepe de la Matrona. Tomás Andrade de Silva. "Antología del cante flamenco" Hispavox. S.A. Madrid 1988.

■ LIVIANA

*Estoy haciendo un camino
pa ir a la sierra
de canelita fina
pa mi morena.*

(Liviana cantada por Fosforito)

Es una composición sencilla y corta que se empezó a cantar a mediados del siglo XIX.

Etimológicamente hay quienes creen que su nombre le viene dado por la comparación que hacemos de ésta con el papel que desempeña el asno que tira de la reata, el liviano, siendo ésta la que tira de la Serrana, o sea un cante guía.

Se le considera un cante previo a la Serrana y como éste debe ser encuadrado entre los cantes camperos. Métricamente la Liviana es una estrofa de cuatro versos en la cual los versos pares que tienen cinco sílabas riman entre sí y los impares que tienen siete sílabas quedan sueltos. Musicalmente, la Liviana tiene un gran parentesco con la Serrana; por ello se le acostumbra a cantar dándole entrada a ésta.

Los temas de sus letras son semejantes a los de la Serrana: el campo y sus faenas y otras amorosas.

Se empezaron a cantar sin guitarra. En la convocatoria del I Concurso de cante jondo de Granada se anunciaba entre los cantes sin guitarra. Ésta apareció más tarde para acompañarla al compás de Siguiriyas, generalmente en Mi Mayor.

Hay autores que defienden la existencia de tres tipos de Livianas: la antigua a la que llamaron Toná-liviana, la Gitana y la Liviana emparentada con las serranas.

Hay quienes mantienen que la Liviana "pudo ser el paso intermedio de las tonás a las Siguiriyas¹. Otros creen que es el eslabón entre las Siguiriyas y las Serranas².

Cantaron Livianas entre otros: Silverio Franconetti, Juanelo de Jerez, El Nitri, Antonio Silva "El Portugués" y Pepe de La Matrona.

Al igual que la Serrana, la Liviana puede bailarse marcando los mismos pasos que ella.

LETRAS DE LIVIANAS

Camino de Cazariche. Liviana Primitiva

*Camino Cazariche
venta Brabaero
allí mataron a Bastián Bochoco
cuatro bandoleros.
¿A dónde van esos machos
con campanillas?
son de Pedro Lacambra
van pa Sevilla.³*

Livianas

*Ventanas a la calle
son peligrosas
pa las madres que tienen
sus niñas mozas.
¿De quién son esos machos
con tanto rumbo?
son de Pedro Lacambra
¡van “pa” Bullullos!
Mencionado por Hipólito Rossy.⁴*

Refiriéndose a Pedro Lacambra, José María Gutierrez de Alba escribió un poema en una de cuyas estrofas decía:

*Por encima del Monte
los machos veo;
son de Pedro Lacambra
van a Toleo.⁵*



Tomás El Nitri obtuvo la primera Llave del Cante Flamenco.
Entre los cantes que ejecutaba, destacaríamos las Livianas.

BIBLIOGRAFÍA LIVIANAS

1. José Blas Vega. "Silverio: Rey de los cantaores". Ediciones Posada, Ayto de Córdoba. Córdoba. 1995
2. Ricardo Molina. "Cante y cantaores cordobeses". Ediciones Demófilo S.A. Madrid 1977.
3. Letra de Liviana primitiva cantada por Pepe de La Matrona. José Blas Vega. "Magna antología del cante flamenco". Hispavox S.A. Madrid 1982
4. Letras de Liviana cantada por Pepe de La Matrona. Tomás Andrade de Silva. "Antología del cante flamenco". Hispavox S.A. Madrid 1988.
5. José María Gutiérrez de Alba. Poema titulado Pedro Lacambra. Publicado en "El pueblo andaluz. Sus tipos, sus costumbres, sus cantares". Servicio de Reproducción de libros. Copia Facsímil. Librerías París-Valencia. Valencia 1995.

■ **CABALES**

Es una Siguriya Cambía, una Siguriya que permuta el tono de La Mayor a Mi Mayor generalmente, o bien a otro tono.

Podemos decir que es una Siguriya de Cambio, y se utiliza como remate de éstas.

Las dificultades de las Cabales son grandes, ya que hay que elevar el tono en el que se está cantando, por ello se dice que el que las hace bien es un buen cantaor.

La guitarra, en su ejecución, cambia de tono y toma el aire de la Guajira, aunque es un cante completamente diferente.

Se piensa por algunos que Silverio Franconetti pudo ser el creador de las Cabales, aunque también se las atribuyen al Fillo¹. Hipólito Rossy cree que fue María Borrico la creadora de las Cabales.²

¿Podríamos decir que sería El Fillo el que las creó y Silverio el que las popularizó? Es muy difícil mantener esta pregunta, ya que no hay referencias antiguas a ellas. Personalmente me inclino por creer que son creación de Silverio.

Andrade de Silva y otros muchos autores recogen la anécdota del nacimiento de las Cabales en la que se cuenta que el torero Paquiro le pagó al Fillo una actuación con monedas falsas, o sea con monedas que habían sido raspadas. Éste se las devolvió y le exigió al torero que le pagase con monedas cabales, porque cabales habían sido las Siguriyas que él había cantado. Esta anécdota se contó posteriormente sin la mención en ningún momento de la palabra cabal, por lo que suponemos que fue un añadido posteriormente para acentuar el nacimiento de la Cabal.

La primera vez que se nombra la palabra Cabal refiriéndose al cante fue

en el año 1922 con motivo del Concurso de Granada. Fue el Tenazas el que la pronunció y testigo de ello Edgar Neville.³

Éste grabó con Odeón la Cabal de Silverio.

Toíto lo traigo andao,

*España, Francia y Portugal
carita como la tuya
yo no he podido encontrar.*

Esta otra letra se le atribuye a Juan Pelao.

*Desgraciaíto el que come
el pan de manita ajena,
siempre mirando la cara
si la pone mala o buena.*

Han cantado Cabales, Rafael Romero, “El Gallina”, Bernardo El de Los Lobitos, Pepe de La Matrona y Antonio Mairena entre otros.

LETRAS DE CABALES

La Cabal de Silverio

Ábrase la tierra

*que me quiero morir
que “pa” vivir como yo estoy viviendo
prefiero morir.⁴*

El querer que yo te tengo. Cabal de El Pena

*El querer que yo te tengo
si de plata fuera
y otros más ricos que yo
y en la España no hubiera.⁵*

Moritos a Caballo. Cabales de El Loco Mateo

*Los moritos iban a caballo
y los cristianos a pie,
como ganaron la casita santa
de Jerusalén.
Desde la Porverita
hasta Santiago,
las fatiguitas, mare, de la muerte
se me arrodaron.⁶*

Las fatiguitas de la muerte

*Desde la Polverita
hasta Santiago
las fatigas de la muerte
me arrodaron.*

*No digas no;
que tú has sido la culpa
de mi perdición.⁷*

Que fatigas tengo. Cables de Silverio y Tío Planeta

*Qué fatigas tengo
y ganas de llorar
cuando la ví en el vaporcito,
la maquina andar.*

*A la luna "pío"
la del alto cielo,
"pa" que me ponga mi pare en la calle
que bien la camelo.⁸*

BIBLIOGRAFÍA CABLES

1. Antonio S. Urbaneja Fernández. "El almuédano y las tonás gitanas.". Universidad de Málaga. (Aula de Flamencología). Málaga 1994
2. Hipólito Rossy. "Teoría del cante jondo". Credsa S.A. Barcelona 1966
3. Edgar Neville. "Flamenco y cante jondo". El Guadalhorce. Málaga. 1963
4. Letra de Cabal de Silverio cantada por Pepe de La Matrona. José Blas Vega. "Magna antología del cante flamenco". Hispavox. S.A. Madrid 1982.
5. Letra de Cabal de El Pena cantada por Manolo Caracol. José Blas Vega. "Magna antología del cante flamenco". Hispavox. S.A. Madrid 1982
6. Letras de Cables de El Loco Mateo cantada por Sernita de Jerez. José Blas Vega. "Magna antología del cante flamenco". Hispavox. S.A. Madrid 1988.
7. Letras de Cables cantada por El Chaqueta. Tomás Andrade de Silva. "Antología del cante flamenco". Hispavox S.A. Madrid 1988.
8. Letras de Cables de Silverio y Tío Planeta cantada por Rafael Romero, El Gallina y grabada por Fonográfica del Sur S.A. Sevilla 1993. Citado por Manuel Sánchez Bracho. "Rafael Romero, El Gallinas". Diputación Provincial de Jaén. Jaén 1998.

■ **SIGUIRIYA CAMBIÁ DE MARÍA BORRICO**

Es una Siguiriya de Cambio que como su nombre indica se le atribuye a María Borrigo, una gran cantaora gaditana que compartió escenario con el gran Silverio Franconetti.

Ha sido y es costumbre de rematar la Serrana con esta Siguiriya haciéndola engrandecer.

La letra más conocida de ella es la que dice:

*Dice mi compañera
que no la quiero
cuando la miro, la miro a la cara
yo el sentido pierdo.*

Fue Silverio Franconetti quien impuso esta costumbre que con posterioridad ha sido seguida por muchos buenos cantaores.

En la actualidad, la Siguiriya de Cambio de María Borrigo es cantada por muchos cantaores y sigue siendo utilizada como remate de la Serrana, o también después de cantarse varias Siguiriyas para romper la posible monotonía que éstas puedan producir.

Métricamente es una estrofa de cuatro versos, que riman en asonante los versos pares, que tienen cinco sílabas, mientras que el primero tiene siete y el tercero nueve u once.

141

LETRAS DE SIGUIRIYA CAMBIÁ DE MARÍA BORRICO

Señor Cirujanito.

*Sr. Cirujanito
desengáñeme usted.
si estos chorreles se quean sin bata
lo quiero saber.¹*

■ **MACHO**

Es una estrofa de tres versos con el que se termina un palo flamenco.

Normalmente tiene una métrica distinta y una estructura musical diferente al palo que le precede.

Es una copla que sirve de remate. El Macho puede tener más de tres tercios. Hoy día, se suelen rematar muchos palos flamencos con Machos.

BIBLIOGRAFÍA SIGUIRIYA CAMBIÁ DE MARÍA BORRICO

1. Letra de Siguriya de cambio de María Borrigo cantada por Pepe de la Matrona. José Blas Vega. "Magna antología del cante flamenco". Hispavox S.A. 1982.

FAMILIA DE LA SOLEÁ

■ ALBOREÁ

La Alboreá fue un cante de boda con el que se anunciaban la pureza y virginidad de la novia. Fue costumbre en España desflorar a la novia. Esta ceremonia cruel abolida a comienzo del siglo XVIII, siguió arraigada entre los familiares gitanos. Hasta no hace mucho tiempo, eran cantes que sólo se hacían en las bodas entre los gitanos y que éstos guardaban de todos aquellos que no lo eran. Sacarlo fuera de su entorno se consideraba antaño una profanación y deshonraba a quien lo hiciese.

Afortunadamente, este bello cante ha salido del santuario gitano para deleite de todos.

Fue creencia entre éstos, que nadie que no perteneciese a su etnia podría oírla. Según Álvarez Caballero, Juan Talega nunca quiso cantarla.¹

Para La Fuente, la alboreá fue un cante adoptado por los gitanos, pero de inequívoca genealogía española.²

Métricamente, la Alboreá es una estrofa de cuatro versos hexasílabos con rima asonante o consonante entre los versos pares.

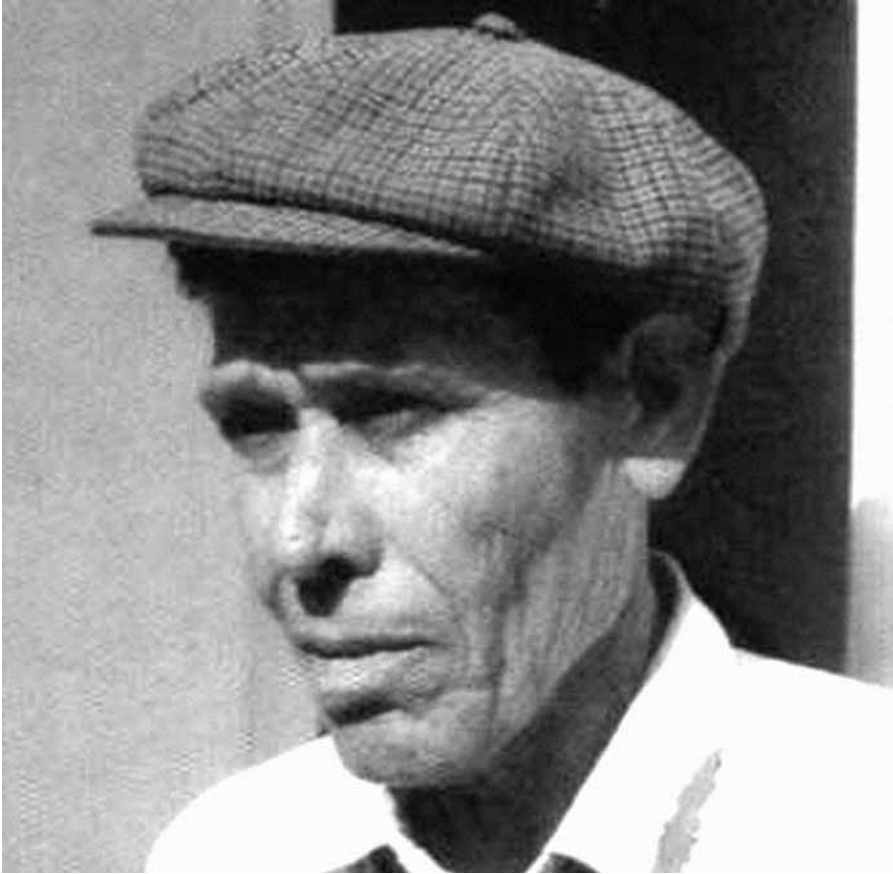
Los estribillos de la Alboreá de Jaén, Cádiz y Jerez también tienen seis sílabas y su soporte musical lo encuentra en el compás de Soleá por Bulería.

Los tercios de la Alboreá de Granada tienen ocho sílabas y se canta a ritmo de Tangos.

Ricardo Molina cree que la Alboreá es síntesis de casi toda la gama flamenca o que las diversas modalidades flamencas proceden de ellas.³

Cantaron Alboreás: Rafael Romero, Joselero, Agujetas El Viejo.

La Alboreá es bailable y forma parte de las Zambras Gitanas. Su compás es el mismo que el de las Soleares viejas bailables. Se baila sin taconeos, con pasos cortos y haciendo pitos con los dedos.



Agujeta El Viejo hizo muy bien los cantes de Alboreá.

LETRAS DE ALBOREÁ

¡Viva el padre de la Novia!. Alboreá de Cádiz

*En un prado verde
 tendí su pañuelo,
 salieron tres rosas
 como tres luceros.
 ¡Que viva el padre de la novia!
 que bien ha queao
 por eso a su hija la han coronado.⁴*

En un prado verde. Alboreá de Jaén

Jesucristo te llama

Desde su huerto

Coronaíto de espinas

Y el pelo suelto.

En un verde prado

Tendí mi pañuelo,

Salieron tres rosas

Como tres luceros.

En el carro de la Infanta

Ha gastao un dineral

Por venir a tu boda

De madrugá.

Subir la novia pa arriba

¡que se despida de su familia!⁵

Guarda lo que es bueno. Alboreá de Jerez.

En un praíto verde

tendí mi pañuelo

me salieron tres rosas

como tres luceros.

Guarda lo que es bueno

y te acompañará

porque si no lo guardas

sólo te verás.

¡Qué mañanita de San Juan!

pasito que yo daba

¡qué grande guerra le pusiera!

El rey moro con la paz

¡qué bien ha queao!

toita tu gente te han coronao.

Pues dile que entre, se calentará

porque en esta tierra no hay caría.⁶

Hermanita de mi alma. Alboreá de Granada.

Hermanita de mi alma,

que ya no me conocerá,

apuras más una pena,

que un año de enfermeá.

*¡Ole salero, lo que ha llovió!,
las calabazas se han florecío.
¡Ole salero, ole salero!
¡qué bien le pega a la novia el velo!.⁷*

BIBLIOGRAFÍA ALBOREÁ

1. Angel Álvarez Caballero. "Historia del cante flamenco". Alianza Editorial. Madrid 1986.
2. Rafael Lafuente. "Los gitanos, el flamenco y los flamencos". Edi Barcelona. Barcelona 1955.
3. Ricardo Molina. "Misterios del arte flamenco". Editoriales Andaluzas Unidas S.A. Barcelona 1985.
4. Letras de Alboreá de Cádiz cantada por Alfonso el del Gaspar. José Blas Vega. "Magma antología del cante flamenco". Hispavox S.A. Madrid 1982.
5. Letras de Alboreá de Jaén cantada por Rafael Romero El Gallina. Tomás Andrade de Silva. "Antología del cante flamenco". Hispavox S.A. Madrid 1988.
6. Letras de Alboreá de Jerez cantada por Agujetas El viejo. José Blas Vega. "Magna antología del cante flamenco". Hispavox S.A. Madrid 1982.
7. Letras de Alboreá de Granada cantada por la Zambra de Manolo Anaya. José Blas Vega. "Magna antología del cante flamenco". Hispavox S.A. Madrid 1982.

146

■ ***LA CAÑA***

*En el querer no hay venganza
tú te has vengáito de mí,
castigo tarde o temprano
del cielo te ha de venir.*
(Cantada por Diego Bermúdez
en el Concurso de Granada de 1922)

Existen muchas versiones sobre el origen de la Caña. La primera cita que se hace de ella nos la proporciona el periódico de Sevilla El Tío Tremenda o los Críticos de Malacón que se publicó entre 1812 y 1813. En el contenido de una conversación mantenida por varios personajes uno de ellos conocido como Espidemia, dice: "Luego seguí yo por el mismo estilo con otra coplita de Caña y Olé". En otro momento, otro personaje, Tremenda, manifiesta que "se cantó la Caña, la Picaresca o el Olé".¹

*Se creyeron los franceses
que habían de dominarlos;*

*ya pueden desengañarse
de que fue el sueño de un gato;
cañita dulce;
viva muchos años,
hasta aniquilar la Francia
nuestro general Castaño...
¡Ay!, ¡Lla!, ¡Llai!*

Años más tarde la Caña sería mencionada por el viajero inglés Richard Ford que recorrió Andalucía allá por el año 1830. Éste oyó la Caña y nos habló de ella en su libro: “Cosas de España”² y nos dice que: “estas melodías morunas son reminiscencias de otros tiempos y que se conservan mejor en pueblos serranos cerca de Ronda, donde no hay caminos para los miembros del conservatorio napolitano de la Reina Cristina...”

Ramón de Mesonero Romanos también conocido por su seudónimo “el Curioso Parlante” menciona en su obra “El Antiguo Madrid. Paseos históricos-aneecdóticos por las calles y casas de esta villa”, como un grupo de andaluces en torno al banco de un herrador cantaban a coro la Caña³. Seguro que esta Caña de la que nos habla Mesonero aún no se había aflamencado.

Serafín Estébanez Calderón reafirma la opinión del autor inglés mencionado y piensa que la caña procedía de la palabra árabe “Gaunnia” y que significaba canto⁴. De esta opinión no participaba R. Molina ni Antonio Mairena.⁵

Para Manuel García Matos, el vocablo Caña proviene de una antigua canción popular andaluza, recogida por Isidoro Fernández en su “Tradiciones populares y Flores de España”.⁶

*Caña dulce, de mi dulce caña
que tarde o nunca las pierde
el que tuvo malas mañas*

Molina Fajardo cree que la denominación le viene del nombre del estri-billo de una cancioncilla culta granáina de D. Luis de Góngora.⁷

*A enjaular flores convidan
las damas de Zacatín
en cañas, cuántas refinan
los trapiches de Motril.*

Manuel Barrios se inclina por creer que la Caña proviene del vocablo qayna que significa cantante.⁸

En el poema titulado “Los toros de Jerez” de Eduardo Asquerino en una de sus estrofas nos menciona la caña

*y hasta que lidian las fieras,
hay quien en vinos se baña;*

*y huyen las horas ligeras,
ya cantando las playeras
o ya entonando la caña.*⁹

Una gacetilla publicada el 10 de Diciembre de 1862 nos menciona a los guillabaos de cañas, que no es otra cosa que cantaores de Cañas.¹⁰

Arcadio Larrea pensaba que la Caña derivó de una canción culta¹¹. Zagasti en su “El bandolerismo”¹² nos habló de la vieja costumbre de cantar a las Cañas, refiriéndose a las cañas de vino que se tomaban en el mostrador de la taberna.

No faltan quienes suponen que fue Tobalo el que creó la Caña, tomando como base de ella un pregón de los aguadores de Ronda que pregonaban la bondad del agua de la Fuente de la Mina y de la Tía Gaspara.¹³

Según Navarro Rodríguez, el Polo que empieza por “Carmona tiene una fuente...” es una variedad de la caña de Tobalo que compuso Curro Durse.¹⁴

La Caña es un cante duro y largo de difícil ejecución que necesita grandes facultades para poderse cantar con dignidad. Como diría Fernan Caballero en su obra “La Gaviota” refiriéndose a este cante “*tan linda, como difícil de cantar*”¹⁵. Es un cante rebo-sante de melismas y lleno de melancolía con poca flexibilidad y cierta monotonía.

Hay quienes mantienen que las raíces melódicas de la Caña pertenecen al mundo musical árabe.

Exageradamente Serafín Estébanez Calderón llamó a la Caña tronco primitivo de los cantes andaluces¹⁷. Aun cuando creo que es un cante de gran antigüedad, me parece una falta de rigor la afirmación del autor mencionado.

Antonio Machado y Álvarez, cree que la Caña, al igual que el Polo, nacen en el último tercio del siglo XVIII y cita al Tío Luis El de La Juliana como cantaor de ella.¹⁸

Manfredi Cano asegura que: “*la Caña es la más primitiva manifestación del cante jondo o grande que nos ha sido posible conocer*”, y nos refiere que en ella¹⁹ están presentes en esencia y en potencia todos los misterios del cante posterior y de ella nacieron los demás en una larga, dolorosa y constante readaptación de la copla a cada época.

Eloy Vaquero llama a la Caña, madre de la Soleá²⁰. Tomás Borrás nos presenta a la Caña y al Polo como los abuelos paternos de la Soleá y a la Serrana y su Macho, los abuelos maternos de la Siguriya. Para Agustín Gómez Pérez tanto la Caña como el Polo son las Soleares del Campo.²¹

Métricamente la Caña es una estrofa de cuatro versos de ocho sílabas donde riman los versos pares.

Se acostumbra a rematar la Caña con un macho de tres tercios en los que el primero y segundo tienen seis sílabas y el tercero ocho.

Fue Don Antonio Chacón el que le dio a la Caña su actual estructura

musical. Él popularizó la antigua letra,

*A mí me pueden mandar
a servir a Dios y al Rey...
pero dejar a tu persona
eso no lo manda la ley.*

El acompañamiento de la Caña se hace al compás de Soleá, aunque con aire más lento.

Antiguamente la Soleá se remataba con un Polo, por lo que éste cante se alargaba mucho y se hacía tedioso. Y parece ser que Tío José El Granaino el que separó ambos cantes y le dio más celeridad a su ritmo. Más tarde se le empieza a rematar con una Soleá Corta. Se cree que fue El Gordo (hijo) el que inicia esta costumbre.

Navarro Rodríguez piensa que Tobalo creó la Caña así como la Soleá y la Liviana y que fue éste el primer cantaor flamenco no gitano²². El primer cantaor de Cañas del que se tiene noticias fue El “Fillo”, hacia el año 1844.

También la cantaron: Curro Pabla, Diego Bermúdez de Morón, Silverio Franconetti, Tío José El Granaino, Dolores La Parrala, Curro Durse, El Macaca, Paco El Sevillano, El Loco Mateo, Diego El Lebrijano, Don Antonio Chacón, Antonio Silva, Enrique Ortega El Viejo, Enrique El Gordo, Fernando El Herrero, El Tenazas, Manolo Caracol, Antonio Mairena, El Niño Cabra, El Bizco, Rafael Romero, Fosforito, Enrique Morente y Alfredo Arrebola entre otros.

El cantaor Manuel Vargas informó a Fernando Quiñones de que el bailaor Antonio de Juana “Porroto”, bailaba por Cañas.

Según Ángel Álvarez Caballero²³, Manuel Vargas escuchó entre los gitanos gaditanos del barrio de Santa María que Curro Durse prefería cantar por Cañas, al compás producido por el entrechocar de tablillas de Cañas, que Porroto usaba para interpretar el baile.

La gran bailaora Carmen Amaya fue quien popularizó el baile por Cañas allá por los años 1930.



Rafael Romero
«El Gallina»

Manuel Sánchez Bracho

Fue Rafael Romero El Gallina quien mejor ha cantado la Caña.

El Cantaor en la portada del libro de Manuel Sánchez Bracho: Rafael Romero "El Gallina".

LETRAS DE CAÑAS

Eso no lo manda la ley

*A mí me pueden mandar
a servir a Dios y al Rey
pero dejar a tu persona
eso no lo manda la ley.*

*Arsa y viva Ronda
reina de los cielos
y eso no lo manda la ley.²⁴*

El pensamiento me anima

*El pensamiento me anima
a olvidar a esta serrana,
tengo el temor que me dé
con la vergüenza en la cara.
ni Vera Cruz, es Vera Cruz
ni Santo Domingo es Santo,
ni Puerto Rico es tan Rico
“pa” qué lo veneran tanto.²⁵*

El alma pongo en el cante

*Cuando yo canto la caña
el alma pongo en el cante
porque me acuerdo de ella
y creo que la tengo delante.
Porque me acuerdo de ella,
anda y Dios te ampare,
reina de los cielos,
creo que la tengo delante.²⁶*

Aquel que tiene tres viñas

*Aquel que tiene tres viñas
y el tiempo le quita dos,
que se conforme con una
y le dé gracias a Dios
Arsa y viva Ronda
reina de los cielos
y le dé gracias a Dios
Tiene muchas cosas mías
pero te falta un renglón,
que no está en la letanía.²⁷*

BIBLIOGRAFÍA LA CAÑA

1. Escenas Trianeras. " El Tío Tremenda o los críticos de Malacón". Sevilla. 1812-1813. Hemeroteca Municipal de Madrid.
2. Richard Ford. "Cosas de España". Ediciones Jiménez Fraud
3. Ramón de Mesonero Romanos. " El antiguo Madrid. Paseos históricos-aneecdóticos por las calles y casas de esta Villa". Trigo Ediciones S. L. San Fernando de Henares. Madrid 2000.
4. Serafín Estébanez Calderón. "Escenas Andaluzas". Edición de Alberto González Troyano. Ediciones Cátedra S.A. Madrid 1985
5. Ricardo Molina y Antonio Mairena. "Mundo y formas del cante flamenco". Librería Al-Andalus. Granada-Sevilla 1979
6. Manuel García Matos. "Sobre el flamenco. Estudios y notas". Editorial Cinterco S.A. Madrid.
7. Eduardo Molina Fajardo. "El flamenco en Granada". Editor Miguel Sánchez. Granada 1974.
8. Manuel Barrios. " Gitanos, moriscos y cante flamenco". J. Rodríguez Castillejo. S.A. Sevilla 1989.
9. Eduardo Asquerino. Poema "Los toros de Jerez". "El pueblo andaluz. Sus tipos, sus costumbres, sus cantares". Copia Facsimil. Librería París-Valencia. Valencia 1995.
10. José Luis Ortiz Nuevo. "¿Se sabe algo? Viaje al conocimiento del Arte Flamenco en la prensa sevillana del XIX". Ediciones El Carro de la Nieve. Sevilla 1999.
11. Arcadio Larrea. "El flamenco en su raíz". Editorial Nacional. Madrid 1974
12. Julián Zugasti. "El Bandolerismo". Citado por Manuel García Matos. "Sobre el flamenco". Estudios y notas". Editorial Cinterco. Madrid 1987
13. Ángel Álvarez Caballero. "La Discoteca ideal de flamenco". Editorial Planeta S.A.
14. José Navarro Rodríguez. "Cosas del Cante". Málaga 1969
15. Fernán Caballero. "La Gaviota". Editorial Libra. S.A. Madrid 1970.
16. Charles Davillier y Paul Gustave Doré . "Viaje por España". Ediciones Castilla. Madrid 1945.
17. Serafín Estébanez Calderón. "Escenas Andaluzas". Edición de Alberto González Troyano. Ediciones Cátedra S.A. Madrid 1985.
18. Antonio Machado y Álvarez. "Cantes flamencos". Edición Demófilo. Madrid 1975.
19. Domingo Manfredi Cano. "Geografía del cante jondo". Bullón Madrid 1963.
20. Eloy Vaquero. "Evocación del cante...(El decir y el cantar de mi pueblo)". Edición Virgilio Márquez. Córdoba 1982.

■ POLO

El Polo tiene un origen oscuro, posiblemente nació de una vieja canción andaluza bailable de principio del siglo XVIII.

José Cadalso en su “Cartas Marruecas” escrita en el año 1773 nos habla por primera vez del Polo.¹

Jan Potocki, que llegó a Estepona en 1791, en su “Manuscrito encontrado en Zaragoza”, nos narra cómo un grupo de gitanos cantando y acompañándose de sonajas y cascarras bailan un Polo² cuya letra es.

*Cuando mi Paco me hace
las palmas para bailar
se me pone un cuerpecito
como hecho de mazapán*

Esta copla como puede observarse guarda la métrica del actual Polo natural.

El Conde de Noroña en el 1779 publicó un poema que tituló “La Quincaida” en el que nos habla del cante del Polo.³

*Cantaba Paco, y a su blando acento...
venían las muchachas como a Téba...
Cantó la malagueña y sevillana
el fandango de Cádiz punteado
la jota bulliciosa de Valencia
el quejumbroso polo agitanado...*

Es curioso cómo el nombre de Paco se nombra en ambas referencias.

El berlinés Wilhelm von Humboldt⁴ encontrándose en Málaga en 1801 nos hace referencia del Polo. “*Tocaban individualmente la guitarra y cantaban los llamados Polos, canciones que, como dijo Pepe, se llaman así porque son tan bellas que llegan de polo a polo.*”

Davillier refiriéndose al Polo nos dice que es “*un cante por el que los andaluces muestran especial predilección y que tiene, sin duda, origen árabe*”⁵. También nos habló del Polo Serafin Estébanez Calderón en sus “Escenas Andaluzas”.⁶

El seminario El Porvenir del 22 de Mayo de 1857 nos dice cómo se cantó un Polo escrito expresamente para la zarzuela “El Tío Caniyitas” en el teatro San Fernando.⁷

Según Manuel García Matos, el término Polo aparece en un entremés anónimo, a mediados del siglo XVIII.⁸

*Si quisieras, charupa mía,
yo te arrullara y te llamaría;*

*si tú me amaras, sería sólo
quien te tocara y bailara el Polo.*

El malagueño Navarro Rodríguez cree que el Polo nunca fue un cante, sino un cantaor apodado Polo, un tal Cristóbal Palmero, nacido en Ronda allá por los años 1770, que llamaron Tobalo, un tratante y corredor de ganado que cantó el 4 de Marzo de 1812 en Cádiz, al celebrarse en dicha capital el primer sorteo de la Lotería Nacional.⁹

Muchos piensan que Tobalo fue un cantaor que destacó a principio del siglo XIX, el primero que canta el Polo que lleva su nombre. Tanto A. Machado y Álvarez, como Rodríguez Marín nos hablan de Tobalo de Ronda asociándolo con el Polo, mencionado con anterioridad.¹⁰

Por otra parte, Serafín Estébanez Calderón consideraba al Planeta como el Rey de los Polos.¹¹

En una de las estrofas del poema titulado “Amores de Juan Soldao” de José Martín y Santiago se nos menciona el Polo.

*Cantares mil de la tierra,
polos y alegres fandangos;
y habrá fuegos de artificio,
y hasta un toro enmaromado.*¹²

Aunque ha habido autores como R. Molina y A. Mairena¹³ que consideraron al Polo como cante muerto, “*El Polo empieza y termina en sí mismo*”, en la actualidad este cante antiguo despierta en otros bastante interés después de haber pasado un periodo de letargo.

Es un cante viril, de gran emotividad, que se canta al compás de soleá y suele ejecutarse en Mi mayor.

Hasta nosotros han llegado el Polo de Tobalo y el Natural, también conocido como Polo Andaluz y Polo Sevillano.

El Polo Natural se inicia con un prolongado ayeo que vuelve a intercarse entre el segundo y tercer tercio para terminar el ayeo después de ejecutarse el cuarto tercio. Este Polo suele rematarse con una Soleá Apolá. Curro Durse remataba la Caña con un Polo como Macho.

Quizás estas circunstancias indujesen a pensar a algunos que se encontraban ante un mismo palo.

Aun presentando el Polo cierta afinidad musical con la Caña, pienso que en sus configuraciones recorren ambos cantes caminos diferentes. Entre ellos existen bastantes diferencias melódicas y tonales.

Métricamente el Polo es una estrofa de cuatro versos octosilábicos de rima asonante o consonante los versos segundo y cuarto.



La Peña Flamenca de Estepota rindió un homenaje al gran cantaor Antonio Fernández Díaz, Fosforito.

Cantaron el Polo: Tobalo, El Planeta, El Fillo, Silverio Franconetti, Enrique Ortega, Curro Durse, Don Antonio Chacón, Paco El Sevillano, Jacinto Almadén, Pepe Marchena, Pepe de La Matrona, Antonio Mairena, Fosforito, José Meneses y Jarrito entre otros.

El Polo es bailable y se baila intercalándose con la Caña y a veces con las Romeras.

LETRAS DE POLOS

Tú eres el diablo romera. Polo de Tobalo con el Macho Primitivo

*Tú eres el diablo, romera,
que me vienes a tentar.
no soy el diablo, Romera,
que soy tu mujer natural.
De la Habana vengo, señores,
de bailar un fandango
entre muletas y chinas
que me lo están chancleteando.¹⁴*

Carmona tiene una fuente. Polo Natural

*Carmona tiene una fuente
con catorce o quince caños.
Con un letrado que dice:
"viva el Polo de Tobalo".
Toítos le piden a Dios
la salud y la libertá
y yo le pido la muerte
y no me lo quiere mandar.¹⁵*

Letra de Polo

*A la Audiencia van dos pleitos,
uno verdad y otro no;
la verdad salió perdiendo
porque er dinero ganó.
Entré en la Sala der Crimen
y le dije ar presidente:
si er queré tiene delito
que me sentencien a muerte.¹⁶*

156

BIBLIOGRAFÍA POLO

1. José Cadalso. "Cartas Marruecas". Biblioteca Básica. Salvat. Salvat Editores S.A. Estrella (Navarra). 1970
2. Jan Potocki. "Manuscrito encontrado en Zaragoza". Traducción José Luis Cano. Alianza Editorial S.A. Madrid 1971.
3. Citado por Ángel Álvarez Caballero. "Historia del cante flamenco". Alianza Editorial. Madrid 1986
4. Wilhelm von Humboldt. "Diario de viaje a España". 1799-1800". Edición y traducción de Miguel Ángel Vega. Ediciones Cátedra. S.A. Madrid 1998.
5. Charles Davillier y Paul Gustave Doré. "Viaje por España". Ediciones Castilla. Madrid 1945.
6. Serafin Estébanez Calderón. "Escenas andaluzas". Cátedra Letras Hispánicas. Edición de Alberto González Troyano. Ediciones Cátedra S.A. Madrid. 1985
7. José Ortiz Nuevo. "¿Se sabe algo?. Viaje al conocimiento del arte flamenco en la prensa sevillana del XIX". Ediciones El Carro de la Nieve. Sevilla 1990.
8. Citado por Manuel García Matos. "Sobre el flamenco". "Estudios y notas" Editorial Cinterco. S.A. Madrid 1987.
9. José Navarro Rodríguez. "Cosas del cante". Málaga. 1969.
10. Antonio Machado y Álvarez. Demófilo. "Colección de cantes flamencos". Ediciones Demófilo. S.A. Madrid 1975
11. Serafin Estébanez Calderón. "Escenas andaluzas". Cátedra. Letras Hispánicas. Ediciones de Alberto González

- Troyano. Ediciones Cátedra S.A. Madrid 1985.
12. José Martín y Santiago. Poema titulado "Amores de Juan Soldado" publicado en "El pueblo andaluz. Sus tipos, sus costumbres, sus cantares" Servicio de reproducción de libros. Copia Facsimil. Librerías París-Valencia. Valencia 1995.
 13. Ricardo Molina y Antonio Mairena. "Mundo y formas del cante flamenco" Librería Al-Andalus. Sevilla. Granada, 1979.
 14. Letras de Polo y Macho cantada por Pepe de la Matrona. José Blas Vega. "Magna antología del cante flamenco". Hispavox. S.A. Madrid 1982.
 15. Letras de Polo Natural y Macho (Soleá Apola) cantada por Jacinto Almadén. Tomas Andrade de Silva. "Antología del cante flamenco". Hispavox. S. A. Madrid. 1988.
 16. Letra de Polo recogida por Antonio Machado y Álvarez. (Demófilo). "Colección de cantes flamencos". Ediciones Demófilo. Madrid 1975.

■ SOLEÁ

La Soleá es un cante fundamental dentro de los cantes flamencos.

Éstas debieron configurarse como cante flamenco a principio del siglo XIX. Hacia mediados del siglo son muchas las referencias que de las soleares se hacen. La revista satírica El Tío Clarín con burla hacía alusión a que en las tabernas se cantaban Soleares, Polos y Seguiriyas molestando al vecindario.¹

El 2 de Septiembre de 1883 la Izquierda Liberal nos comenta cómo lo que hace que cada día acuda más público al Teatro Centro, son las preciosas interpretaciones que se hacen de malagueñas, peteneras y soleares.²

Luis Montoto en el Cronista del 17 de Abril de 1887 nos relata cómo "Acompañándose con la guitarra, un mozo de pelo en pecho canta.... Soledades Gitanas que hacen llorar a una piedra".³

En el hotel Madrid en 1887 se lleva a cabo una fiesta flamenca dedicada a viajeros llegados a España desde el extranjero. En ella se cantaron Soleares, Malagueñas, Jaleos y Peteneras por "cantaores y cantaoras".⁴

Se dice que con anterioridad a la denominación de Soleá se la conoció como jaleo. Según Demófilo la soleá fue llamada por algunos tercerilla.⁵ Y según este autor su nombre le viene de una mujer llamada Soledad.

Según García Matos, éste presentaba en muchos casos la misma notación musical que la Soleá.⁶

Para Ricardo Molina y Antonio Mairena la Soleá es muy probable que haya surgido de algún cante gitano para bailar y que por sí sola constituye uno de los pilares básicos del cante flamenco, sin dependencia reconocible de ningún otro cante.⁷

Manuel Machado la llamó madre del cante⁸ y Ricardo Molina refiriéndose a ella, dijo que era la columna vertebral del cante.

Emilio García dijo de la Soleá: *“A la Soleá la tengo como reina del cante jondo, por su relampagueante belleza y por su brevedad... A veces se diferencian por ser estupendas explosiones de amor o de pena”*.⁹

Para Guillermo Núñez del Prado la Soleá es *“Un cante de hombres fuertes y mujeres bravas, cuyas lágrimas, si a llorar llegan, son mucho más terrible, más espantosas, que los mayores arrebatos de dolor o de la ira.”*¹⁰

Existen diferentes versiones del término Soleá. Pedro Camacho Galindo manifiesta que la soleá debió de derivarse de las palabras sol, solera, solar o de algún otro vocablo que lleve la r en la sílaba final¹¹. Andrés Salón piensa que la Soleá debe su nombre a la costumbre andaluza de solear las aceitunas lo que vendría a decir que la Soleá es una tonada del soleo¹². Para Anselmo González Climent, las Soleares son el perfecto equilibrio del cante jondo¹³. Karl Vossler mantenía que la Soleá se derivaba de la Soleá Castellana.¹⁴ Métricamente la Soleá es un cante que se presenta en estrofas de cuatro y tres versos octosilábicos con rima asonante o consonante en los versos pares en las estrofas de cuatro versos. En las de tres versos riman los versos primero y tercero, quedando el segundo libre. Estas últimas son las más antiguas.

A las Soleares de cuatro tercios se le llaman soleares grandes; a las de tres se les denomina soleá corta.

La Soleá tiene dos compases de tres tiempos (ternarios) y tres compases de dos tiempos (binarios). Dependiendo del cantaor, la soleá se puede ejecutar en tono de Mi Mayor o de La Mayor.

Si bello es el cante por Soleá, bello es su toque. En este toque el buen guitarrista puede lucirse en sus falsetas. Tiene la Soleá una gran riqueza melódica y resulta un cante difícil de ejecutarlo bien, ya que se necesita grandes cualidades y facultades como cantaor. Quizás el más difícil de todos.

En el cante por Soleá han destacado muchísimas mujeres. Entre ellas María La Andonda, La Cuende, de la que se dice que hizo como nadie las Soleares de Triana, Dolores La Roezna, Rosalía de Triana, Ana La Lora, La Juanaca y La Mamarracho. Pero entre todas, dos sobresalen por encima de todos y todas, Mercedes La Serneta y Fernanda de Utrera, sin olvidarnos en ningún momento de Pastora Pavón ya que ella sobresale en todos los palos. Personalmente cuando escucho una Soleá en la voz de Fernanda se me erizan los vellos.

Los temas que se cantan por Soleá son variadísimos y abarca un abanico que va desde los más dramáticos a otros menos tristes, sin olvidar los amorosos.

Es conocido el dolor que encierra la Soleá que cantaba patéticamente Anilla la de Ronda.

*Yó no siento que te vayas
lo que siento es que te lleves
la sangre de mis venas.*

Existen otras Soleares cuyos contenidos son intrascendentes y que carecen de mensaje. He aquí una de las letras de Manuel Machado que confirma lo que decimos:

*No quiero decirle ná,
no vaya que se te ponga
la carita colorá.*

Otras tienen un contenido elevados

*Voy como si fuera preso:
detrás camina mi sombra;
delante, mi pensamiento.*

Otras surgían de lo más profundo del alma del cantaor como ésta que cantaba Miguel Cruz El Macaca.

*Es preciso publicar
lo que me ha pasao contigo,
pa que se entere la gente
con el martirio que vivo.*

No han faltado las que han hecho referencia a los celos.

*Recógete el pelo,
que no lo acaricie el aire,
porque del aire me encelo.*

Los cantes por Soleá se hacen en varios estilos. Unas veces toman la denominación del cantaor que las ejecuta imprimiéndole su sello personal, otras de los lugares geográficos de donde proceden.

Entre los primeros citaremos las Soleares de: Silverio, Merced La Serneta, Illanda, Paquirri El Guante, Enrique El Mellizo, El Loco Mateo, Juaniqui, D Antonio Chacón, Frijones, Joaquín El de La Paula, Enrique El Morsilla, Pepe de La Matrona, Manuel Torre, Aurelio Selles, Juan Ramírez, Tomás Pavón, María La Morena, El Chozas, María Peña, Antonio Mairena, El Arenero.

Entre los segundos tenemos las de Triana en sus estilos vieja y grande, las de Alcalá, las de Utrera, las de Jerez, las de Cádiz y los Puertos y las de Córdoba.

También existe la Soleá del Zurraque y la Soleá Apolá, también conocida como Soleá de Cambio.

La Andonda fue la primera cantaora de Soleares de la que tenemos noticias. He aquí una de las letras que se le atribuyen:

*Que te caigan las carnes
desprendidas de tu cuerpo*



Rosario López, una buana cantaora que ha destacado en muchos palos, entre ellos los fandangos y las soleares.

*cuando vengas a buscarme.
Pa yo volvete a ti hablar
es menester que te pongas
la banda de general.*

Entre los cantaores y cantaoras que ejecutan la Soleá con sus diferentes estilos¹⁵ exponemos los que siguen:

He aquí los diferentes estilos de Soleares con algunos de los cantaores que las ejecutaron.

Soleares de Cádiz y los Puertos

María Armento

Ana Loro

Soleá La de Juanelo

La Sandita
La Cachuchera
Enrique Ortega
Enrique Butrón
Aurelio Selles
El Morsilla
Pericón de Cádiz

Soleá de Jerez

Frijones
Tío José de Paula
Ramírez
Manuel Torres
Juanito Mojama
Juaniquín
El Chozas

Soleá de Utrera

Mercedes La Serneta
Rosario La del Colorao
María Peña
El Pinini
Juan Brevia
Chacón
Manuel Vallejo
Tomás Pavón
Pastora Pavón
Fernanda de Utrera
Bernarda de Utrera

Soleá de Triana

La Andonda
Silverio Franconetti
Santamaría
Ribalta
Ramón El Ollero
Fernando El de Triana
Pastora Pavón
Tomás Pavón
Antonio Mairena
Pepe de La Matrona

Soleá de Alcalá

Joaquín El de La Paula
La Roesna
Juan Talega
Antonio Mairena
Pepe El Culata

Soleá del Zurraque

Márquez El Zapatero
Manuel León “El Teta”
Antonio El Arenero
Manuel Oliver

■ **BAILE POR SOLEÁ**

Es un baile relativamente joven, que, nace hacia la mitad del siglo XIX. Se le llamaba Jaleo si éste era bailado por el hombre. Si era la mujer quien lo ejecutaba se le denominaba Geliana.

En 1862 el romántico Charles Davillier nos habló en su “Voyage en Espagne” del Jaleo de Jerez que hizo la bailaora, La Campanera en el salón del Recreo de Sevilla.¹⁶

En la actualidad el baile por Soleá, es uno de los que más se hacen y se adapta muy bien a las características de la mujer, por ser sus movimientos más propios de ellas.

Hipolito Rossy en su Teoría del cante jondo nos menciona dos estilos, el de Arcos y el de la Cava.¹⁷

Fue La Mejorana quien más contribuyó al baile para darle la categoría que hoy tiene.

■ **SOLEARES DE CÓRDOBA**

Estas Soleares tienen su origen en las Soleares Trianeras no gitanas.

El primer Onofre, Ricardo Moreno Mondéjar, las aprendió de Ramón El Ollero. Cuando estas Soleares llegan a Córdoba son impregnadas de la personalidad cordobesa, y se llenan de melodías y rigidez. Se hacen más largas y más pausadas. Destacaron cantando las Soleares de Córdoba Antonio Ranchal a parte de los Onofre y Juanero El Feo.

LETRAS DE SOLEARES

Remedios no tengas. Soleares de Paquirri

*Apenas amanece el sol
se me redoblan las ducas
que tiene mi corazón.
Que tú remedio no tengas,
que un cirujano te corte
la campanillita, la lengua.*¹⁸

Solamente por ti. Soleares de Enrique Morsilla

*Lo que yo te quiero a ti
que estoy viviendo con otra
porque se parece a ti.
Te lo he dicho en una broma,
tan de veras lo has tomao
que ni a la puerta te asomas.
Tan solamente por ti
las horas del sueño pierdo
y acordándome de ti.*¹⁹

Ponte donde yo te vea. Soleares de Juaniquín

*Ponte donde yo te vea,
que tú le das gusto a mi cuerpo
aunque otra cosa no sea.
¡Qué amarga son mis comías!
que limoncito por la mañana
y limones al mediodía.*²⁰

Sé lo que es quererte. Soleares de Juan Ramírez

*Si te publico me pierdo
y mal si te publicara
yo le voy a escupir al cielo
me va a caer en la cara.
Si esta gitana supiera
la lástima que le tengo
como sé lo que es quererte
sé lo que está padeciendo.*

*Valientemente gusto he tenía:
Yo he tocao a tu persona
to el tiempo que yo he quería.²¹*

Al señor del Baratillo. Soleares de Frijones

*Se lo peí esta mañana
al señó del Baratillo:
que me quiera esta gitana.
Mi pena y tu pena son dos penas
válgame Undebé del cielo
quiero morirme con ella.²²*

Que andan hablando. Soleares de La Roesna

*En una maceta yo sembré
la semilla del encanto:
la flor de la violeta.
Mira que andan hablando,
sin tener naíta contigo
el creíto me andan quitando.
Como de este mal no muera
mis ojitos te han de ver
queriendo a quien no te quiera.²³*

Solamente con mirarte. Soleares de Chacón

*Solamente con mirarte
comprenderás que te quiero,
también comprenderás
que quiero hablarte y no puedo.
Y ella misma confesó
sangre lloran mis ojitos
por desgraciados que son,
pura sangre a mí me lloran
porque me mata un perdón.
Quién pudiera penetrarlo
para ponerle remedio:
antes de que viniera el daño
males que acarrea el tiempo
quién pudiera penetrarlo.²⁴*

No encuentro otro remedio. Soleares de Tomás Pavón

Válgame Dios, no le temas
ni a las iras de Undebé
y sin embargo te asustas
flamenca, de mi querer.
No encuentro otro remedio:
agachar la cabecita
creer que lo blanco es negro.
Si supiera esta gitana
lo que la camelo yo
porque la tengo presente
muy dentro de mi corazón.
Yo le estoy rogando a Dios
pa que me alivie las fatigas
que tengo en el corazón.²⁵

Que toquen a rebato. Soleares de Cádiz

Que toquen a rebato
que las campanas del olvido
vengan y toquen a fuego
que ésta gitana ha encendió.
No presumas más,
porque no tiene tu cara
naíta de particular.²⁶

Mi mal no tiene cura. Soleares de Utrera

Grande gustito tú habías tenío
que has estao mandando en mí,
como bien te camelo
to el tiempo que tú has querío.
Cualquier día menos pensao
que este flamenco se entre
yo le voy a dar de lao.
Qué quieres de mí
si hasta el agüita que yo bebo
te la tengo que pedir.
No viven las criaturas
con lo que yo te camelo
y mi mal no tiene cura.²⁷

Me viene persiguiendo. Soleares de Alcalá

Por donde quiera que yo voy
me parece que estoy viendo
la sombra de tu querer
que me viene persiguiendo.

Has de vivir con la pena
que la ropa de tu cuerpo
se ha de volver candela,
mientras vivas en el mundo
has de vivir con la pena.

Quiero estar entre flores.
hoy aquí mañana allí,
yo no quiero a nadie
ni que me quieran a mí.

Yo te quería
ya no te quiero
tengo en mi casa
género nuevo.²⁸

166

Me vieron hablar contigo. Soleares de Córdoba

Aquel que nunca lloró
ni en su vida tuvo pena
vive feliz, pero ignora
si esta vida es mala o buena.

La gente no calla ná
me vieron hablar contigo
con media puerta cerrá.

Como un potrillo cerril
tiene mi niña el arranque,
que no se acuerda de mí
y hasta que no estoy delante.²⁹

Yo me lleno de regocijo. Soleares de Triana

Donde quiera que vayas
no digas que me has dejao
y mete la mano en tu pecho
y cuéntalo cómo ha pasao.

Yo me lleno de regocijo

desde que este serranito
tiene el mismo gustito mío,
cuando veo a mi contrario
me lleno de regocijo.³⁰

Cuando puse mi sentío. Soleares Trianeras

Los ojitos de mi cara
se me tenían que haber sartao
cuando puse mi sentío
en quien mal pago me ha dao.

Tú eres zarza y yo me enredo
tú eres rosa fragante
del jardín de mi recreo.

Las barandillas del puente
se menean cuando yo paso,
yo te quiero a ti solita
y a nadie le hago caso.

Sale el sol y da en el cristal
cuando no quebranta el vidrio
no sé que iba a quebrantar.³¹

167

Redoblaron las campanas. Soleá por Bulerías de La Moreno

Redoblaron las campanas
se creían que era la reina,
y la reina no era
que era una pobre gitana.

Los caudales eran redoblaos
tan hecho a perder yo estaba
que cuando gano me enfado.

Yo a ti te quisiera preguntar
si cuando me ves te alegras
o te sirve de pesar.³²

En el Estribo. Soleá por Bulerías de Tomás Pavón

Yo me metía por los rincones,
como sé que no me quieres
te confundo a maldiciones.

En el estribo esté,
que mucho en el estribo

suelen quedarse a pie.
El sitio donde te hablé:
me dan ganas de volverme
y sentarme un ratito en él.
Y serás para mi
los tormentos dobles,
prima de mi alma, verte
y no poderte hablar.³³

Llévatelo a la Muralla. Soleares de El Sordillo

Se hundiera la catedrá
tú te metas bajo palio
y a mí no me pase ná.
María toma este niño,
llévatelo a la Muralla,
dale un traguito de teta,
verás como se te calla.³⁴

Dile a tu maestro. Soleares de El Arenero

Si a ti te quiere tu madre
y a mí me quiere la mía
y a ti te quiere de noche
y a mí de noche y de día.
Corre y dile a tu maestro
el que te enseñó a querer,
que te devuelva el dinero
que no te ha enseñao bien.
Ya se apaga, ya se enciende
ya me quiere, ya me olvida
tu querer nadie lo entiende.
Cuando paso por tu puerta
llevo pan y voy comiendo,
pa que no diga tu mare
que con verte me mantengo.
En el querer no hay venganza
y tú te has burlao de mí
castigo tarde o temprano
del cielo te va a venir.

*Aquí lo que convenía
que tú te fueras de casa
yo me voy a la mía.³⁵*

Según Fernando El de Triana³⁶ esta Soleá Apolá la cantaba Silverio Franconetti.

*Ya se le secó la rama
el árbol que más quería
que por mucho que lo riega
no prevalese en la vida.*

Letra de Soleares que se le atribuye a Manuel Torre

*Por ti abandoné a mis niños,
mi maresita de mi alma se me murió.
Ahora te vas y me abandonas,
castigo te mande Dios.*

A José Iyanda se le atribuyen estas otras

*Por no tener quien te quiera
serrana te estás queando
como el panal de la cera.
Me quiero tirar a un pozo
me están adjudicando
un casamiento forzoso.*

Esta otra se cree que fue de Enrique El Mellizo.

*Tiro piedras por la calle,
a quien le dé que perdone
tengo la cabeza loca
de tantas cavilaciones.*

BIBLIOGRAFÍA SOLEARES

1. José Luis Ortiz Nuevo. "¿Se sabe algo?. Viaje al conocimiento del arte Flamenco en la prensa sevillana del XIX." Ediciones El Carro de la Nieve. Sevilla 1990.
2. Ibidem
3. Ibidem

4. Ibidem
5. Antonio Machado. "Colección de cantes flamencos". Ediciones Demófilo. Madrid 1974.
6. Manuel García Matos. "Sobre el flamenco. Estudios y notas". Editorial Cinterco. Madrid 1987
7. Ricardo Molina y Antonio Mairena. "Mundo y formas del cante flamenco". AI – Andalus. Sevilla 1971
8. Manuel Machado. "Cante Hondo. Cantaores, canciones y coplas compuestas al estilo popular de Andalucía". Ediciones Demófilo S.A. Fernán Nuñez (Córdoba) 1980.
9. Emilio García Gómez. Mencionado por José Blas Vega y Manuel Ríos Ruiz. Diccionario Enciclopédico ilustrado del flamenco. Editorial Cinterco. Madrid 1988.
10. Guillermo Nuñez del Prado. "Cantaos andaluces". Biblioteca de Cultura Andaluza. Editoriales Andaluzas Unidas S.A. Sevilla 1986.
11. Citado por Ángel Álvarez Caballero. "Historia del cante flamenco". Alianza Editorial. Madrid 1986.
12. Andrés Salom. "Didáctica del cante jondo". Ediciones 23-27. Murcia 1976
13. Anselmo González Climent. "Flamencología". Madrid 1976.
14. Karl Vossler. "La Poesía de la Soledad en España". Citado por Ángel Álvarez Caballero en Historia del cante flamenco. Alianza Editorial. Madrid 1986.
15. Caty León. "Didáctica del flamenco". Consejería de Educación y Ciencia. Junta de Andalucía.
16. Charles Davillier. "Viaje por España". Ediciones Castilla. Madrid 1949.
17. Hipólito Rossy. "Teoría del cante Jondo". Credsa. S.A. Barcelona 1966.
18. Letras de Soleares de Paquirri, cantada por Pepe de la Matrona. José Blas Vega. "Magna antología del cante flamenco". Hispavox S.A. Madrid 1982.
19. Letras de Soleares de Enrique El Morsilla, cantada por Pericón de Cádiz. José Blas Vega. "Magna antología del cante flamenco". Hispavox S.A. Madrid 1982.
20. Letras de Soleares de Juaquinín cantada por Romerito de Jerez. José Blas Vega. "Magna antología del cante flamenco". Hispavox S.A. Madrid 1982.
21. Letras de Soleares de Juan Ramírez, cantada por Agujetas El Viejo. José Blas Vega. "Magna antología del cante flamenco". Hispavox S.A. Madrid 1982.
22. Letras de Soleares de Frijones, cantada por Manolo Caracol. José Blas Vega. "Magna antología del cante flamenco". Hispavox S.A. Madrid 1982.
23. Letras de Solares de Roesna, cantada por Pepe El Culata. José Blas Vega. "Magna antología del cante flamenco". Hispavox S.A. Madrid 1982.
24. Letras de Soleares de Chacón, cantada por Enrique Morente. José Blas Vega. "Magna antología del cante flamenco". Hispavox S.A. Madrid 1982.
25. Letras de Soleares de Tomás Pavón, cantada por Gabriel Moreno. José Blas Vega. "Magna antología del cante flamenco". Hispavox S.A. Madrid 1982.
26. Letras de Soleares de Cádiz, cantada por Aurelio Selles. José Blas Vega. "Magna antología del cante flamenco". Hispavox S.A. Madrid 1982.
27. Letras de Soleares de Utrera, cantada por Fernanda de Utrera. José Blas Vega. "Magna antología del cante flamenco". Hispavox S.A. Madrid 1982.

28. Letras de Soleares de Alcalá, cantada por Antonio Mairena. José Blas Vega. "Magna antología del cante flamenco". Hispavox S.A. Madrid 1982.
29. Letras de Soleares de Córdoba, cantada por Antonio Ranchal. José Blas Vega. "Magna antología del cante flamenco". Hispavox S.A. Madrid 1982.
30. Letras de Soleares de Triana, cantada por Pepe de La Matrona. José Blas Vega. "Magna antología del cante flamenco". Hispavox S.A. Madrid 1982.
31. Letras de Soleares Trianeras, cantada por Antonio Mairena. José Blas Vega. "Magna antología del cante flamenco". Hispavox S.A. Madrid 1982.
32. Letras de Soleá por Bulerías de La Moreno, cantada por Pepe El Culata. José Blas Vega. "Magna antología del cante flamenco". Hispavox S.A. Madrid 1982.
33. Letras de Soleá por Bulerías de Tomás Pavón, cantada por Gabriel Moreno. José Blas Vega. "Magna antología del cante flamenco". Hispavox S.A. Madrid 1982.
34. Letras de Soleares de El Sordillo, cantada por Márquez "El Zapatero". José Blas Vega. "Magna antología del cante flamenco". Hispavox S.A. Madrid 1982.
35. Letras de Soleares de "El Arenero", cantada por Antonio "El Arenero". José Blas Vega. "Magna antología del cante flamenco". Hispavox S.A. Madrid 1982.
36. Fernando El de Triana. "Arte y artistas flamencos". Imprenta Helénica. Madrid 1935.

■ **BULERÍAS POR SOLEÁ** **SOLEÁ POR BULERÍAS**

También se le suele llamar Soleá por Bulerías.

En este cante se intensifica el ritmo de la Soleá y se disminuye el de la Bulería.

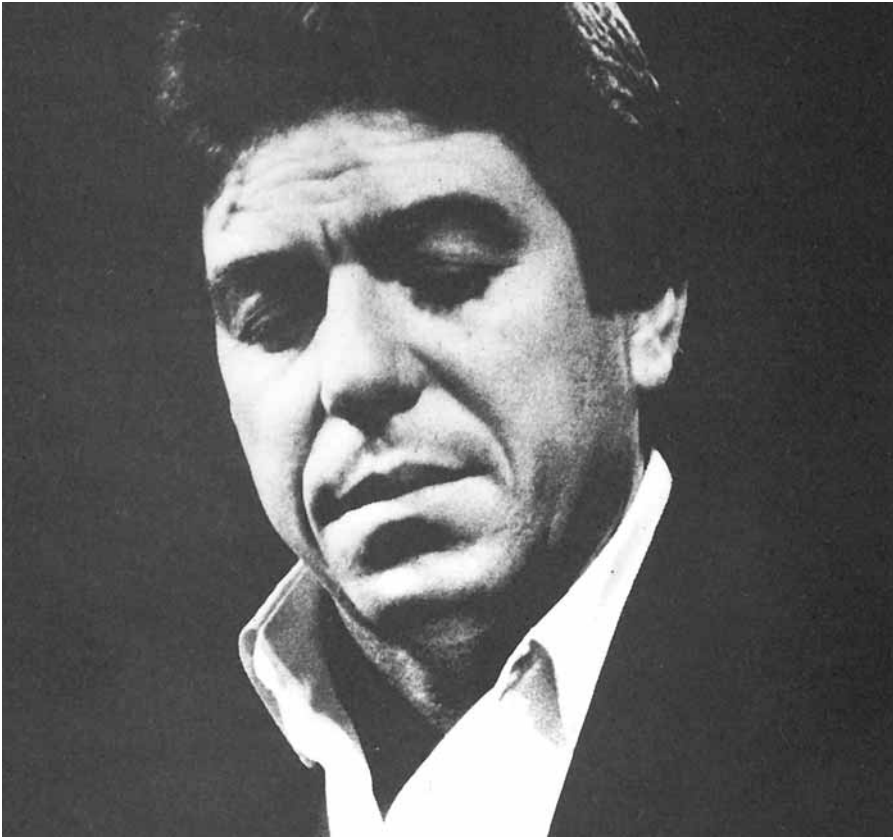
Podríamos decir que es un cante a caballo entre la Soleá y la Bulería, que responde al compás de Soleá y de Bulería. Es un cante más ligero que las Soleares y más serio que las Bulerías. Es un cante no bailable.

La han interpretado: Rosalía de Triana, El Niño Gloria, La Moreno, La Pompei, Antonio Mairena y María Peña entre otros.

LETRAS DE BULERÍAS POR SOLEÁ

Confiesate compañerita. Bulerias por soleá de El Niño Gloria

*¿Por qué no confiesas con el cura
y le cuentas lo que has pecao?
Porque yo te quiero pura
pa que vivas a mi lao.
Con fatigas yo te llamaba
y viendo que no venías*



El Nano, un cantaor jerezano que ejecuta muy bien el cante por Bulerías

*las duquelas me ahogaban.
Dios te va a mandar un castigo
y eso es por que tú te lo mereces.
Porque me vienes culpando,
si yo culpa no tengo
que de ti hablará la gente.¹*

No hables mal de nadie. Bulería por Soleá
No hables mal de nadie
porque tú tienes dos niñas mocitas
que están pendientes del aire.
De un aire de perlesía

*la lengua se te va a trabajar
por ser niña mal nacía.
Jesús, qué fatigas tengo,
que quieren quitarme de tu vera
cuando más te estoy queriendo.
Dicen que van a temblar
las tablas y el soberao,
que dice que va a bailar
Juana con El Jorobao.
No te vayas de mi vera
que me da mucha penita
siendo tú mi compañera.²*

Esta gitana. Bulería por Soleá de María Peña

*La he peío a Jesús mío
por las que pasó en el huerto
te borre de mi sentío.
Unas mujeres hay
que vivían a lo divino
y forman un casamiento
en la torba de un camino.
Pa ti que no era de maera,
pa ti que soy de maera,
tú me tiras bocaítos de mi propia carne
y no quieres que me duela.
Esta gitana
cuando fue a Utrera,
por las esquinas
puso banderas.³*

173

BIBLIOGRAFÍA BULERÍAS POR SOLEÁ

1. Letras de Bulerías por Soleá de El Niño Gloria cantada por el Sordera. José Blas Vega. "Magna antología del cante flamenco". Hispavox S.A. Madrid 1982.
2. Letras de Bulerías por Soleá de cantada por el Borrico. José Blas Vega. "Magna antología del cante flamenco". Hispavox S.A. Madrid 1982.
3. Letras de Bulerías por Soleá de María Peña cantada por Bernarda de Utrera. José Blas Vega. "Magna antología del cante flamenco". Hispavox S.A. Madrid 1982.

■ BULERÍA

Mercedes García Arenal en “Los Moriscos” nos habla de documentación de los siglos XVI y XVII en la que refiere que los moriscos eran amigos de danzas y cantos y nos menciona la Zambra y las Burlerías¹. También tenemos referencia escrita en el año 1881 del término Bulería en el sainete “El Churri del Ecijano... *“y sin que lo creáis bulería...”*”²

La Bulería es un cante de fiesta, bullicioso y con gran ritmo. Es la garantía para que una fiesta flamenca termine en alegría, por ello se ha impuesto la moda de que dicha jornada se cierra con un fin de fiesta por Bulerías y es como dice J. Pemartín el más sugestivo de los cantes festeros.³

Ésta se ejecuta con mucha fuerza y se lleva a cabo al compás de Soleá con ritmo más vivo y aligerando sus compases. Ésta es acompañada por el jaleo y las palmas de los palmeros que continuamente animan y arropan al cantaor.

Parece ser que el nacimiento de la Bulería tiene lugar en Jerez a finales del siglo XIX, dándole la paternidad de ellas al Loco Mateos. Otros como Blas Vega opinan que la Bulería fue creación de los vecinos de las calles Nueva y Cantarería del jerezano barrio santiaguero, los cuales toman la medida de la Soleá y aligerando sus compases configuraron un estilo rebosante de gracia y picaresca.⁴

Francisco Rodríguez Marín nacido en 1855, en su “El alma de Andalucía” nos asegura que en su juventud no llegó a conocer ni el cante ni el baile por Bulerías⁵ y nos dice que proviene del término “burlería” (de burla)⁶. De igual pensamiento es Julián Pemartín⁷. R. Molina y A. Mairena piensan que procede de la palabra “bolería” (de bolero). Estos mismos autores creen que también puede derivarse del vocablo calé “bull” que significa trasero⁸. Otros opinan que proviene del vocablo “bulo”, mientras Rossy mantiene que es de “bullería” o “bulla”⁹. La verdad es que no tiene un significado etimológicamente claro.

José Blas Vega definió a la Bulería como hija de la Soleá¹⁰, y lo remataría de otra forma: la hija alegre y viva de la Soleá. Diferentes autores mantienen que las primeras Bulerías fueron remates de las Soleares. De aquí que tomasen de ellas su estructura musical y su compás. R. Molina y A. Mairena sostienen que las Bulerías nacieron del remate con que el Loco Mateo terminaba sus Soleares¹¹. Para José Carlos de Luna la Bulería es un cante con la picardía de Tango¹². Caballero Bonald cree que son las herederas directas de la Soleá y que fue un cante creado fundamentalmente para acompañar al baile¹³. Manuel Ríos Ruíz mantiene que es una Soleá ligera¹⁴. También para Fernando Quiñones la Bulería es un cante proveniente de las Soleares.¹⁵

Métricamente las coplas de la Bulería están formadas por cuatro o tres versos octosilábicos, la misma estructura métrica que la Soleá.

Muchas de sus letras tienen mucho de intranscendentes y de picaronas.

La Bulería es el cante de compás por excelencia y aunque puede parecer

un cante fácil de hacer, la realidad es bien distinta, su ejecución es bastante difícil. No podría cantarla bien quien no tenga un gran sentido del compás y del ritmo. González Climent sostiene que *“la Bulería es la piedra de toque de los flamencos”*¹⁶ y nos dice que *“es el cante que, con trampas de facilidad, resulta ser uno de los más difíciles...”*

El aire de la Bulería requiere la presencia de buenos guitarristas, vivos y ágiles. Se distinguen dos grupos de Bulerías: Las Bulerías “al Golpe” o Bulerías para cantar y “las Ligadas” o Bulerías para bailar.

Geográficamente existen diferentes estilos: las de Jerez, las de Cádiz, las de Utrera, las de Triana y las de Lebrija.

Han cantado Bulerías entre otros: El Loco Mateo, Juan Talega, Ignacio Espeleta, Juaniqui, Vallejo, El Chozas, El Sordera, El Sernita, El Niño Gloria, María La Moreno, Pastora y Tomás Pavón, El Borrico, Manolo Caracol, Antonio El Herrero, La Perla de Cádiz, La Pompei, Juanito Mojama, Manolo Vargas, Milagros La Melu, El Diamante Negro, Terremoto, Aurelio Sellés, Pericón de Cádiz, Los Perrates, Bernarda y Fernanda de Utrera, Curro Malena, Camarón, La Paquera de Jerez y Chano Lobato.

■ **EL BAILE POR BULERÍAS**

El baile por Bulerías es uno de los más completos y el que permite un gran lucimiento a quien lo ejecuta bien. El baile se presta a la improvisación por parte del bailar y la bailaora. Para ellos existe libertad de pasos y posturas como así de movimientos y aunque pueda parecer un baile fácil es muy difícil ejecutarlo bien ya que requiere grandes facultades físicas.

El cante para el baile se lleva a cabo por Bulerías Ligadas que se ejecutan para acompañar al baile.

Para Ricardo Molina es un baile gitano cien por cien.

Rossy está contra la opinión que Ignacio Beryes mantiene sobre el baile por Bulería y sostiene que querer relacionar un baile creado a finales del siglo XIX o principio del XX con el de los moriscos, es una pretensión que no puede tomarse en serio.¹⁷

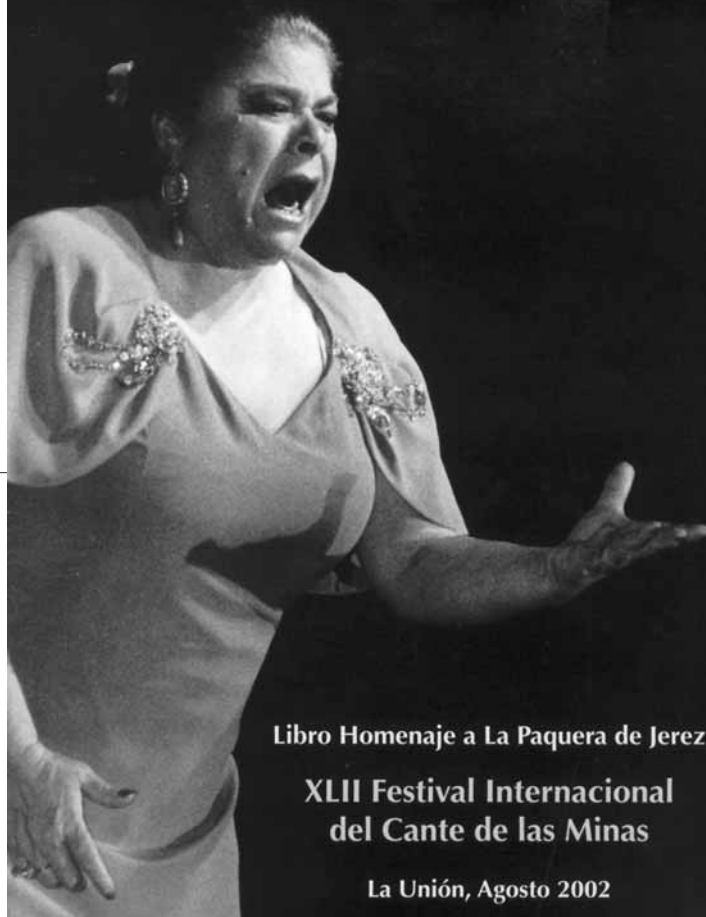
Antonia Mercé “La Argentina” fue quien en el año 1914 llevó su Ballet Español a Londres y bailó Bulerías entre otros bailes.

LETRAS DE BULERÍAS

No quiero ná contigo. Bulerías

*Yo no quiero ná contigo
que a puñaláitas te maten
que eres mi mayó enemigo.
¡Ay que doble de campanas!*

A La Paquera de Jerez



Libro Homenaje a La Paquera de Jerez

XLII Festival Internacional
del Cante de las Minas

La Unión, Agosto 2002

Portada del libro de homenaje a Francisca Méndez Garrido, La Paquera de Jerez.

*creyeron que era una reina
la reina no era
que era una pobre gitana.*

*El mardito carderero
tiene un ojo de cristal,
que le den a Vd.
que le van a dar.*

Que pena es la mía

que quise ponerle guarda
a una viñita perdía.

Iban caminando
pa Belen caminan
unos pastorcitos
y se habían encontrao
al niño de cuna
y le han preguntao.¹⁸

Dicen que van a hacer. Bulerías

Dicen que van a hacer
serranita lo que yo te digo,
las tablitas del soberao
te las pongo por testigo.

Bueno está con lo bueno
que mi dios te castigará,
cuando hablas de lo bueno
de lo malo que dirás.

Dicen que va a temblar
las tablitas del soberao,
porque dicen que se va a casar
Juana con El Jorobao.

Llamarme Amparo
el enfermo buscaba alivio
maldito y yo no hablo.¹⁹

Fiesta en el Barrio Santiago. Bulerías de Jerez

Tus penas con mis penas
vayan estas horitas malas
por las que he tenío buenas.

Pajaritos jilgueros
¿qué habéis comío?
sopita de la olla,
y agua del río.

Y esta noche no pío posá
porque mañanita
me voy de madrugá.

Es tu mare judía

tú a mí me ha tiraíto a la calle
es bicha mal nacía.

Jesús, qué fatiga tengo,
tú me has tiraó de tu verita
cuando más te estoy queriendo.

Dame paciencia,
pa querer a esta gitana
me falta la resistencia.

Dicen que no es por ná
dicen que te quiero
pero no es verdad.

Mi amante es pajarero,
me trajo un loro
con las alas doradas
y el pico de oro.²⁰

Campanero de San Roque. Bulería de La Repompa

Campanero de San Roque
toque Vd su campanita
y a mi niña no la toque.

Anda y dile al campanero
que repiquen las campanas,
que ha venío un hermano
y a las tres de la mañana.

¡Ay! no no, no me digas no
que tú no tienes la culpa
de nuestra separación.²¹

Virgen de La Merced. Bulerías de Cádiz

Virgen de La Merced
como yo mi gusto logre
un hábito voy a romper.

Serrana se te ha lograo,
dime a qué santo le ruegas
que tanto alcance te ha dao.

Que se te parta el peñón,
se te rompiera la cabeza,
que eres causita de mi perdición.

*Y hablar con la gente no quiero,
que por rincones te metes
y a voces llamas la muerte.
Y ahora sí, y ahora sí
te quiero yo a ti.*²²

El gusto se te logró. Bulerías de Cádiz

*El gusto se te logró,
a qué santito le reza
que tanto alcance te dio. (bis)
Me voy a las cuatro esquinas
yo me ponía a pregonar
los higuitos sin espinas
veintiocho y un real.*

*Ya no bebe mi caballo
agüita de ningún reguero
que ahora mi caballo bebe
agüita en el cubito nuevo.*

*A mi caballo le eché
hojita de limón verde
que no las quiso comer.*

*Apártate, Baldomera,
y toma café sabroso
y coge la cafetera
que sabe a agua del pozo.*²³

BIBLIOGRAFÍA BULERÍA

1. Mercedes García Arenal. "Los Moriscos". Editorial Nacional. Madrid. 1975
2. Citado por Ricardo Molina y Antonio Mairena. "Mundo y formas del cante flamenco". Librería Al-Andalus. Sevilla-Granada. 1979.
3. Julián Pemartín. "El cante Flamenco". Afrodisio Aguado S.A. Madrid. 1966
4. José Blas Vega. "Magna antología del cante flamenco". Hispavox. S.A. Madrid. 1982.
5. Francisco Rodríguez Marín. "El Alma de Andalucía en sus mejores cantares amorosos". Madrid 1919
6. *Ibidem*
7. Julián Pemartín. "El cante flamenco". Afrodisio Aguado S.A. Madrid 1966

8. R. Molina y A. Mairena. "Mundo y formas del flamenco". Librería Al-Andalus. Granada-Sevilla. 1979
9. Hipólito Rossy. "Teoría del cante jondo" Credsa S.A. Barcelona 1966
10. José Blas Vega. "Magna antología del cante flamenco". Hispavox S.A. Madrid 1982.
11. R. Molina y A. Mairena. "Mundo y formas del flamenco" Librería Al-andalus. Granada-Sevilla. 1979
12. José Carlos de Luna. "De cante grande y cante chico". Madrid Cenit.1935
13. José Manuel Caballero Bonald. "Luces y sombras del flamenco". Algaida Editores S.A. Fuenlabrada (Madrid) 1988
14. Manuel Ríos Ruíz. "Ayer y hoy del cante flamenco". Ediciones Itsmo S.A. Madrid 1997.
15. Fernando Quiñones. "El flamenco, vida y muerte". Editorial Laia. Barcelona 1982.
16. Anselmo González Climent. "Bulerías". Jerez Industrial. Jerez 1961
17. Hipólito Rossy. "Teoría del cante jondo" Credsa. S.A. Barcelona 1966
18. Letras de Bulerías cantada por Manolo Caracol. José Blas Vega. "Magna antología del cante flamenco. Hispavox. S.A. Madrid 1982.
19. Letras de Bulerías cantada por Antonio Mairena. José Blas Vega. "Magna antología del cante flamenco. Hispavox. S.A. Madrid 1982.
20. Letras de Bulerías de Jerez cantada por Terremoto, Romerito, El Borrico, Diamante Negro, El Sordera y El Sernita. José Blas Vega. "Magna antología del cante flamenco". Hispavox. S.A. Madrid 1982.
21. Letras de Bulerías de La Repompa cantada por Rafaela Reyes. "La Repompilla". José Blas Vega. "Magna antología del cante flamenco". Hispavox. S.A. Madrid 1982.
22. Letras de Bulerías de Cádiz, cantada por Aurelio Selles. José Blas Vega. "Magna antología del cante flamenco". Hispavox S.A. Madrid 1982.
23. Letras de Bulerías de Cádiz cantada por Manolo Vargas. José Blas Vega. "Magna antología del cante flamenco". Hispavox S.A. Madrid 1982.



Antonio Cortés Pantoja, Chiquetete, en su primera etapa como cantaor. Buen cantaor por Bulería.

FAMILIA DEL TANGO

■ TANGO

*Péinate tú con mis peines
que mis peines son de azúcar
quien con mis peines se peina
hasta los dedos se chupa.*
(Tango de Pastora Pavón)

183

Tenemos una referencia clara del Tango Flamenco. Ésta nos la proporciona el Progreso del día 2 y el Porvenir de Septiembre de 1886. El primero anuncia que se obsequiará a periodistas italianos con un cuadro de canto y baile flamenco¹. El segundo relata la fiesta que ha sido ofrecida a los periodistas mencionados. “*Pero la verdadera fiesta principio con un cuadro de canto y baile flamenco en que alternaron las Sevillanas, Malagueñas y Tangos*”.²

Al igual que la Siguiriya, el Tango, es uno de los pilares en los que se sustenta el cante flamenco y de los más antiguos. Es un cante a compás, pausado, que desde sus inicios fue bailable.

Métricamente, el Tango se nos puede presentar en estrofas de cuatro y tres versos, generalmente con versos de ocho sílabas y con rima alterna en ambos casos. Aunque dicho esto quizás sea el Tango el cante que menos se somete a lo que hemos establecido, ya que cualquier tipo de estrofa puede hacerse por Tango.

El origen de este bello palo no está claro y son muchos los autores que difieren del mismo. Para Manuel García Matos no existe dudas de que éste llegó a España desde Cuba junto a la canción habanera³. De igual forma opina Arcadio Larrea⁴ y Alcalá Venceslada⁵ que creen que el Tango deriva del tango americano, cuando al llegar a Cádiz procedente de Hispano-América los gitanos lo aflamencan. Otros como Louis Quievreux en su “Art flamenco”⁶ mantiene que procede del verbo tangir o tocar. El guitarrista Manuel Cano encontró “*influencias arabe-hindú-árabe*”⁷. R. Molina y A. Mairena llegaron



En los cantes por Tango, José Meneses es una figura primerísima. Le acompaña Diego Rojas.

a la conclusión que nada tienen que ver los Tangos Flamencos con tangos de procedencia americana⁸. De igual forma piensa Carlos Almendro⁹. Caballero Bonald opina que el Tango es una creación gitano-andaluza¹⁰.

Hay quienes defienden su procedencia árabe y dicen que para ello basta sólo con comparar su ritmo monótono, uniforme y lento con el de algunas danzas árabes¹¹. No faltan los que piensan y creen que el Tango Flamenco procede de la Soleá.

El Tango es un cante vistoso y alegre de ritmo. Su compás es el de 4/4 y es la guitarra la que marca su compás y en los momentos en los que el cantaor calla, intercala falsetas para cubrir los silencios.

Entre los cantaores que han destacado cantando Tangos mencionaremos a: Enrique El Mellizo, El Piyayo, Pastora Pavón, Manuel Torres, Frijones, Tomás Pavón, Aurelio Selles, Pericón de Cádiz, Perla de Cádiz, Antonio El Sevillano, Juan Mojama, El Borríco, Manuel Vallejo, Pepe de La Matrona, Antonio Mairena, La Repompa, La Repompilla y El Titi de Triana. En la actualidad entre otros debemos mencionar a Camarón y a Enrique Morente. La figura máxima de los Tangos fue Pastora Pavón. En ella se unió el arte y la inspiración. En la actualidad además de los Tangos de Triana, Cádiz, Jerez, y Málaga, podemos mencionar los del Sacromonte, Jaén y los Extremeños.

De los bailes flamencos quizás sea el Tango el baile más antiguo de los que se tenga noticia. El baile por Tango es muy vistoso y lleva un compás medido y un ritmo vivo y pegadizo que se baila normalmente sin castañuelas. Sus movimientos son de una gran expresividad y de grandes improvisaciones.

LETRAS DE TANGOS

A la Virgen del Rosario. Tangos de Cádiz

*A la Virgen del Rosario
velitas le he prometío
si hace que tú me quieras
como yo se lo he pedío.
Me consuelo y me digo:
que Dios tendrá que cobrarse
como yo se lo he pedío.
Entré en la sala del Crimen
y hablé con el presidente
si el quererte es un delito
que me sentencien a muerte.
¡Qué quieres de mí
si hasta el agüita que bebo
te la tengo que pedir!¹²*

Qué desgraciaíto nací. Tangos de Jerez

*Qué desgraciaíto nací
que en la pilita del bautismo
no hubo agua pa mí.
Corre ve y dile a tu mare
que me quiero casar contigo
mi palabra es la que vale.
Anda ve y dile a mi primo Rafael
que a mí me venda el borrico pardo
porque mi jaca no es para él.
Tú me desprecias por pobre
yo me callo mi boquita,
pero el que a ti bien te quiere
que tú el sentido le quitas.¹³*

Serranita me publicaste. Tango de Triana

Trompezón que yo di
 y a mí la gente me murmuró
 otros tropiezan y caen
 y no los murmuraba yo.

Serranita, me publicaste
 y después me hiciste el hierro
 tú te echaste en la faltiquerita
 las ganancias que tú sacastes.

Al pasar por la calle Nueva
 y una vaquita a mí me agarró
 por tirarle la capa a la vaca
 la capa, la vaca me la desgarró.

Y ese pañuelo que yo te di
 con puntitas y con aramales
 como tienes la jaulita rota
 y el pajarito a ti te sale.

No sé cómo has tenido valor
 de echarte marío nuevo
 estando en el mundo yo.

Al pocito por agua
 y no llevo sogá,
 con las trenzas de tu pelo
 me alcanza y sobra.

Qué malina ere
 que después que me consientes
 le dice a to el mundo
 de que no me quieres.¹⁴

Mi mare me lo advirtió. Tangos de El Titi de Triana

Mi mare me lo advirtió:
 que ningún forasterito
 yo le diera conversación.

Qué cuidado se me da a mí
 que los borricos se acaben
 habiendo ferrocarril.

No quiero na contigo,
 tú has sólo mu mala pa mí

que Dios te mande el castigo.
Tu mare no dice na,
pero tu mare es de las que muerden
con la boquita cerrá.
Que cameles que te cuente
que este querer que tadaíto “mangui”
no se me borra con la muerte.¹⁵

De color de la cera. Tango de la Niña de Los Peines

Del color de cera, mare,
tengo yo mis propias carnes,
que me ha puesto tu querer
que no me conoce nadie.
Yo pasé por tu casita un día
yo pasé por donde tú vivías
me acordaba yo de aquellos ratitos
que tú conmigo tenías.
Hice un contrato contigo,
la firma la tiré al mar,
fueron los peces testigos,
de nuestra conformidad.
No te metas en querer
porque se pasan muchas fatigas,
mira a quien vive con penas
que está muerta estando viva.
Por verte la cara diera
un deíto de mi manita
y el que más faltita me hiciera.
Al arrevolver
y las entrañas de tu cuerpo se te arranquen
porque tú no sabes querer.¹⁶

El mes de los caracoles. Tangos Canasteros

Qué ganas tengo que llegue
y el mes de los caracoles,
pa yo comprarle a mi niña
y unas botas de botones.
Al juez que a mí me sentencie

le tengo que regalar
las balas de mi trabuco
si me da la libertad.

Una vez que te dije:
péiname Juana,
me tiraste los pañuelos
por la ventana.

Muchacha, no tengas pena
que ha llegao un barco de mozos
a perra chica la docena.¹⁷

Tangos Flamencos

Toítos los ojos negros
los van a prender mañana
y tú, que negros los tienes,
échate un velo a la cara.

Que te quiero yo,
primita de mis entrañas
más que a la mare que me parió.

Péiname tú con mis peines,
que mis peines son de azúcar;
quien con mis peines se peina
hasta los dedos se chupa.

Dolores...

¿con qué te lavas la cara
que tanto te huele a flores
vales más millones
que los clavelitos grana
que asoman por los balcones.

Si alguna vez vas por Cádiz
y pasas por el barrio Santa María,
tú verás a los gitanos
cómo se bailan por alegrías.

Que te quiero yo,
primita de mis entrañas
más que a la mare que me parió.¹⁸

■ TANGO EXTREMEÑO

Este Tango tiene métrica y compás similar al Tango Flamenco, pero tiene unas características que lo hacen ser distinto. Su cadencia es más lenta que el Tango. También se le han denominado Tangos Canasteros y Tangos de Extremadura.

El más destacado cantautor de estos Tangos es Juan Cantero.

LETRAS DE TANGOS EXTREMEÑOS

Aires extremeños. Tangos de Extremadura

*Los tangos de Badajoz
hay que cantarlos con ritmo
y ponerle el corazón.*

*Venga coche palanquino
que se lleven a esa moza
que a la fuerza quité marío.*

*En tu bata lunares
se han prendío mis ojitos
y no hay quien lo desepare.*

*Cuánto te quiero
to lo que gano
yo te lo entrego.¹⁹*

189

■ TANGO DE MÁLAGA

Estos cantes nacen a finales del siglo XIX en el malagueño barrio del Perchel.

También se le conocen como Tangos de la Repompa, porque se le atribuyen a “la Repompa”, de nombre Enriqueta Reyes nacida en la calle la Puente del Perchel un 15 de Agosto de 1937 y muerta en Mayo de 1959, aún jovencísima.

Pero realmente quien creó estos Tangos fue Dolores Campos “La Pirula”. Según Paco Valero Vargas²⁰ ella le imprimiría su sello personal y le daría su forma definitiva y asegura que fue su alumna La Repompa, la que luego, con influencia del Sacromonte, los recrea y los da a conocer masivamente a través de sus grabaciones.

Como dice José Luque Navajas²¹ los Tangos de la Repompa son cantes de bien definido estilo, reposados, cadenciosos, con empaque de Tientos, y gestados en ambientes urbanos, en los barrios y en los sectores eminentemente flamencos.

Se conocen muchos estilos de Tangos de Málaga. La Repompilla y Ángel



La Repompilla

de Álora cantaron diferentes estilos de éstos.

Fue La Repompa el máximo exponente de estos tangos. Desde Málaga, donde paseó su arte por los barrios del Perchel y la Trinidad y los tablaos El Refugio y El Pimpi, llevó su arte por muchos rincones españoles, Cataluña, País Vasco, Andalucía y Madrid en donde trabajó en el Corral de la Morería y el Duende.

LETRAS DE TANGOS DE LA REPOMPA Y DEL PERCHEL

En el cristal de mi Copa. Tangos de la Repompa

Dios mío, dame paciencia
bregar con este gitano
me hace falta la resistencia.

En el cristal de esa copa
su cara se reflejó
y aquel poco de licor
que yo me llevé a la boca
de veneno me sirvió,
¡mientes sin perdón!

¡Ay! mamá, mamá, no quiero eso
¡ay! mamá, mamá, no quiero ná,
quiero que vengas a verme
de tu propia voluntad.

De noche me salgo al patio
y me harto de llorar,
creyendo que tú me quieres
y tú me quieres na.²²

191

Me la llevé a la era. Tangos del Perchel

Que yo me la llevé a la era
a eso de la media noche
que tú me la tapaeras.

Morena es la cebada,
moreno el trigo
moreno el espejito
donde me miro.

Y dale con el ¡ay!, con el ¡ay!
que dale con el anda.

Si crees que por ti son
los colores que me salen,
ni son tuyos ni son míos,
¡ay! Moreno resalado,
que son propios naturales.

Y que dale con el ¡ay!, con el ¡ay!
que dale con el anda.²³

■ CANTE DE EL PIYAYO

Camino de Martagina

*llevan a un borrico preso
porque le ha pegao a una burra
un boca en el pescuezo.*

(Letra de Piyayo cantada en la comarca de Estepona)

Se conoce con este nombre a un cante personal, pegadizo, de letras jocosas y divertidas, unas veces y otras de cierta profundidad con influencias de Carcelera y Guajiras. Es un tango estructurado de forma caprichosa, creado por Rafael Flores Nieto, más conocido por “El Piyayo”.

Este cantaor nació en Málaga en la perchelera calle Cañaveral en el año 1855 para unos, para otros fue en el 1864 y murió en la mencionada ciudad en el 1940.

Fue “El Piyayo” un gitano pintoresco que debió de llevar una vida un tanto ajetreada en su juventud según él contaba.

Estuvo en la cárcel en varias ocasiones...quizás fuese en una de ellas cuando crease el cante en el que habla de situaciones del recinto carcelario.

Adiós patio de la cárcel

*rincón de la Barbería
que al que no tiene dinero
lo afeitan con agua fría*

“El Piyayo” se ganaba la vida con su guitarra cantando sus propias letras por tabernas y bodegas malagueñas a cambio de unas monedas, o bien vendiendo pequeños objetos y mercancías en calles y plazuelas. También se le contrataba en fiestas donde llevaba a cabo su buen arte cantando.

También cantó otros Cantes serios entre ellos Soleares y Siguiriyas. Aún no se han valorado justamente los cantes de Rafael Flores. Personalmente me producen mucho mas respeto los cantes del Piyayo y hacerlos bien no es fácil como muchos creen.

José Carlos de Luna le dedicó un poema a “El Piyayo” pero por error retrató a su amigo y acompañante El Rabúo, lo que dio lugar a distorsionar la figura de este buen cantaor que no fue valorado como merecía por sus contemporáneos.

Parece ser que “El Piyayo” en Cuba, en donde se dice que estuvo guerreando, aprende sus cantes con aires de Guajiras, y le da a sus cantes personales el aire tan característico que éstos tienen. Generalmente sus cantes se componían de estrofas de cuatro versos o bien de décimas o espinelas.

Los Cantes de “El Piyayo” fueron difundidos por Manolillo “El Herraor”, Ángel de Álora y Rafael “El Trinitario” entre otros.

CANTES DE EL PIYAYO

Los caminos están muy malos. Cantes de “El Piyayo”

*Se encuentran dos carreteros
se dicen: ¡hola! Paisano
¿cómo están esos caminos
cómo están esos pantanos?*

*Los caminos, los caminos
están mu malos, están mu malos,
yo traigo a mi buey guerrero,
con tres costillas partías,
que se les partió tirando
y al amanecer el día.*

*En la cámara de popa
traigo toíto mi tesoro.
traigo el caballero de oro
y la manilla de copa,
con toitra su demás tropa,
sota, caballo, y reyes,
lo traigo en tan buenas leyes
para cuando salte a tierra
poner mi campo de guerra
y en la Cortina del Muelle.*

*La tierra sintió mi muerte
y las campanas reoblaron,
las sepulturas se abrieron
los muertos resucitaron.²⁴*

■ TANGUILLO DE CÁDIZ

*Con las bombas que tiran
los fanfarrones
se hacen las gaditanas
tirabuzones.*

Es un cante festero, superficial, desenfadado, alegre y vivo que deriva del Tango Flamenco, y que pudieron ser los antiguos tangos de Cádiz. Es el cante por excelencia de los carnavales



Pericón de Cádiz con Rafael Romero, Juan Varea, Triguito y Antonio Linares.

194

de Cádiz y de otros muchos lugares de la provincia gaditana, especialmente de los Puertos.

El Tanguillo es humor, chufra e ironía. Es una burla simpática de todo lo cotidiano, de lo que ocurre a nuestro alrededor.

Es el eslabón inferior de la cadena de los cantes flamencos. Es el Tango bajado al folklore.

Es aceptado fácilmente por el pueblo que lo ha hecho suyo y lo cantan en sus fiestas. La métrica del Tanguillo es indeterminada. El compás del Tanguillo es igual que el del Tango, 4/4.

Han cantado muy bien Tanguillos: Pericón de Cádiz, Antonio Mairena y Chano Lobato.

El baile por tanguillos se lleva a cabo con movimientos muy acompasados y punteados. Es un baile totalmente flamenco.

LETRAS DE TANGUILLOS DE CÁDIZ

Subasta de cuadros antiguos. Tanguillos

*Les presento aquí tres cuadros
de Zurbarán y del gran Murillo
que valen treinta mil duros
a precio de baratillo*

y para venderlos pronto
los voy a dar por la mitad.
Representa el primero un edificio
donde un célebre turco
tuvo un harén en el siglo quinto,
está en Bacaragua y Panamá,
un poquito a la izquierda del Pakistán.
El segundo cuadro es un guacamayo
que tuvo en su alcoba el rey Don Pelayo,
mientras más se mira más lejos se ve;
igual que el castillo de Chuchurumbé.
El último representa
la copia de un gran sofá
donde se sentaba Eva
en compañía de Adán;
y allí los dos muy tranquilos,
no crean que esto es tamana,
es un árbol del Paraíso.
Cierta domingo por la mañana
los dos tenían mucha hambre
y se comieron una manzana.
La hija de Villacampa
se fue a Madrid,
por donde quiera que iba
le daban vivas con frenesí.
Instrucciones grandes llevaba
con el corazón partío
entró en casa de Sagasta
y vió a su padre detenío.
Los soldados que estaban de guardia
no la dejaron pasar
¡ay! Mi padre del alma
me lo van a ajusticiar.
Los ministros se conmovieron
y al oírla suspirar,
que cosas no les diría
que hasta Sagasta se echó a temblar.²⁵

■ TIENTO

*Toítos los ojos negros
los van a prender mañana
y tú, que negros los tienes,
échate un velo en la cara.*

Es un cante de reciente creación, descendiente del Tango pero de mayor grandeza que éste y al igual que él, del mismo compás aunque con ritmo más lento.

Este cante se configura tal como hoy lo conocemos a principios del siglo XX.

La paternidad de los Tientos se le atribuye al gaditano Enrique El Mellizo pero fueron D. Antonio Chacón y Manuel Torre los que lo divulgaron. Más tarde Pastora Pavón la que los popularizó.

Se dice que el nombre de Tiento le viene dado por una letra que Don Antonio Chacón cantaba

*Me tiraste varios Tientos
por ver si me blandeaba
y me encontraste más firme
que las murallas de alba.*

Ricardo Molina y Antonio Mairena lo definen como una proyección de los Tangos al plano del cante grande.²⁶

Curro Montoya asegura que los Tientos constituyen un cante genuinamente gitano, traído por las primeras caravanas nómadas y que éstas lo bailaban apoyados en el antiguo son de la tradicional tambura de oriente.²⁷

Hay quienes opinan que los Tientos derivan de las danzas árabes y comparan los compases de éste con ellas.

Julián Pemartín nos dice que el Tiento derivado del Tango remonta la línea gitana y se hace el más flamenco del cante de los Puertos.²⁸

No faltan quienes sostienen que fue en Cádiz donde comenzó a llamársele Tango-Tiento ni quienes piensan que en la construcción de este cante han influido matices de la Siguiriya y de la Soleá.

Métricamente los Tientos son estrofas de cuatro o tres versos. En ambos casos octosilábicos.

En los de cuatro, riman los versos pares y en los de tres, riman el primero y el tercer verso quedando libre el segundo.

Los Tientos son cantes de tercios largos y de compás binario lentificados. Normalmente se rematan con Tangos dándole la mayor vivacidad a la ejecución del cantaor.

Las letras de los Tientos son bastante distintas a la de los Tangos. Unas

veces éstas llevan una gran carga sentimental y emotiva y a veces enternecedora. Pero de lo que no cabe la menor duda es que sus letras son profundas, sentenciosas y en algunas ocasiones patéticas.

Cantaron por Tientos entre otros: El Marruro, Enrique El Mellizo, Antonio Chacón, Manuel Torre, Aurelio Sellés, Tomás y Pastora Pavón, Manolo Vargas, Manolo Caracol, Pepe de La Matrona, Gabriel Moreno, Bernardo El de Los Lobitos, Pepe de Algeciras, Terremoto de Jerez, María Vargas, Camarón de la Isla, Rancapinos, Juanito Villar y Chano Lobato.

El baile por Tientos es majestuoso y de una gran belleza, alejado de ademanes exagerados. Es un baile difícil de ejecutar bien por la sobriedad de los gestos bien por los sentimientos que deben derrocharse durante la realización del mismo. Hay quienes opinan que este baile fue creado por el madrileño Joaquín El Feo.

Los Tientos se bailan por los estilos Gitano impregnados de gran dramatismo y por el de Cádiz y el Puerto que es más pausado.

Pastora Pavón bailaba los Tientos de forma excepcional.

LETRAS DE TIENTOS

Té tengo que querer. Tientos de Cádiz

Por más que tú no me quieras

yo te tengo que querer,

si algún día no te quisiera

que me castigue Undebé.

Eres más bonita

que los clavelitos grana

que abren por la mañanita.

Si alguna vez vas a Cádiz

pasas por el barrio Santa María,

verás a los gitanitos

cómo te cantan con alegría.

Tú eres la tonta inocente

tú eres la tonta perdida,

cuando riñes con tu gente

¿por qué no te vienes a la verita mía?

¿Qué quieres de mí?

estoy ético de pena

desde que te conocí.

De cal de canto y arena

*he mandáito hacer una fuente,
para que beba mi serrana
agua de la fuente nueva.*

*Yo a ti te pondría
un puente pa que pasaras
de tu casita a la mía.²⁹*

¿Quién tiene pena? Tientos de Frijones de Jerez

*Quien tiene pena no duerme
y yo siempre estoy durmiendo,
con esto camelo yo decirte,
serranita que no te quiero.*

*No te pongas colorá,
no te pongas de tantos colores
que me haces prevaricar.*

*A Utrera tú me llevaste
y allí me dejaste solo
y en medio de los olivares.*

*A veces yo te llamaba
y viendo que no venías
la fatigita a mí me ahogaba.³⁰*

Me pongo a pregonar. Tientos de Jerez

*En una esquina me paro
y me pongo a pregonar,
que los higos sin espina
qué baratitos los voy a endiñar.*

*Tu pena, con mi pena,
vaya esta horita malita
por las que he tenía buena.*

*Sereno, por Dios Sereno,
no apeguéis la voz tan alta
que esta noche me la llevo.*

*Las entrañas mías por ti las daré
ahora me queo solita
¡ay! Marecita, que por tu querer.³¹*

Le estoy pidiendo a la Virgen. Tientos de Chacón

Yo le estoy pidiendo a la Virgen
y al señor de la Santa Humildad,
que este querer que te tengo
aunque tú quieras no se ha de acabar.

Mira si yo te quiero,
si me vieras mi cuerpo por dentro
lo tengo más negro que el terciopelo.

¿Qué pájaro será aquel?
que canta en la verde oliva?
corre y dile que se calle
que su cante me lastima.

Si será mi prenda querida,
si será mi prenda adorada,
si será el pájaro pinto
que alegre canta de madrugada.

Si bajaran del alto cielo
los serafines a hablar contigo,
de flores te coronarán
sentrañas mías, yo te lo digo.

Tú eres la tonta inocente,
tú eres la tonta perdía,
cuando riñas con tu gente
¿por qué no te vienes a la verita mía?

Las entrañas mías por ti las daré,
que yo me encuentro pagao
con que tú me cameles bien.³²

Yo no te he dao motivos. Tientos de La Niña de Los Peines

Te apartaste tú de mi vera
sin yo haberte dao motivo,
así te veas tú en tu cuerpo
del cielo grande castigo.

Mi pare y mi mare,
por bien te quiero,
dobles tormentos me dan,
porque camelan que no te quiero
yo te estoy queriendo más.

*Si te conviene o no te convenga,
si no tenías pensamiento de quererme
dime por qué tienes tan malita lengua.³³*

La barca de mis amores. Tientos Caracoleros

*La barca de mis amores
no teme a los temporales,
que lleva de marineros
a los ojitos de mi mare.
Te quieres cubrir la cara,
aunque tú lleves, vida mía,
un antifaz de terciopelo
siempre te conocería
por el coló de tu pelo.³⁴*

Donde beben mis palomas. Tientos

*Te voy a meté en un convento
que tenga rejas de bronce;
que la gente no te vea,
ni la ropita te roce.
En aquel pocito inmediato,
donde beben mis palomas,
allí me distraigo un rato
con ver el agua que toman.
Si bajaran del alto cielo
los serafines
a hablar contigo,
de flores te coronarán,
sentrañas mías;
yo te lo digo.
Eres la tonta inocente,
eres la tonta perdía,
cuando riñas con tu gente...
¿por qué no te vienes a la vera mía?
Yo no le critico a naide
que le domine un querer;
que a mí me está dominando
¡y no me puedo valer!*

*Que la verde oliva canta,
 que canta la verde oliva.
 ¿Qué pájaro será aquel
 que canta en la verde oliva?
 ¡Corre y dile que se calle,
 que su cante me lastima!*
*Tú serás mi prenda querida,
 tú serás mi prenda adorada;
 tú serás el pájaro "cuqui"
 que alegre canta de madrugada.*
*¡Ay que te quiero,
 lo que yo te quiero!
 sin ti, mi vida
 ¿pa qué la quiero?²³⁵*

BIBLIOGRAFÍA DE LA FAMILIA DE LOS TANGOS

1. José Luis Ortiz Nuevo. "¿Se sabe algo?. Viaje al conocimiento del Arte Flamenco en la prensa sevillana del XIX" Ediciones El Carro de la Nieve. Sevilla 1990
2. Ibidem
3. Manuel García Matos. "Sobre el flamenco". Estudios y notas". Editorial Cinterco. Madrid 1987.
4. Arcadio Larrea. "Guía del flamenco". Editorial Nacional. Madrid 1974
5. A. Alcalá Venceslao. "Vocabulario andaluz". Madrid 1951
6. Louis Quievreux. "Art flamenco". Bruselas 1959.
7. Manuel Cano. "La guitarra, historia, estudios y aportaciones al arte flamenco". Universidad de Córdoba. Córdoba 1986.
8. Ricardo Molina y Antonio Mairena. "Mundo y formas del cante flamenco". Librería Al-Andalus. Granada-Sevilla. 1979.
9. Carlos Almendro. "Todo lo básico sobre el flamenco". Mundilibro. Barcelona. 1973.
10. J. Manuel Caballero Bonald. "Luces y sombras del flamenco". Algaida editores S.A. Sevilla 1988.
11. Hipólito Rossy. "Teoría del cante jondo". Credsa. S.A. Barcelona 1966
12. Letras de Tangos de Cádiz cantadas por Perla de Cádiz. José Blas Vega. "Magna antología del cante flamenco". Hispavox. S.A. Madrid 1982
13. Letras de Tangos de Jerez cantadas por El Borrigo. José Blas Vega. "Magna antología del cante flamenco". Hispavox. S.A. Madrid 1982
14. Letras de Tangos de Triana cantadas por Pepe de La Matrona. José Blas Vega "Magna antología del cante flamenco". Hispavox S.A. Madrid 1982.
15. Letras de Tangos de El Titi de Triana, cantadas por El Sevillano. José Blas Vega. "Magna antología del cante

- flamenco". Hispavox. S.A. Madrid 1982.
16. Letras de Tangos de La Niña de Los Peines cantadas por Gabriel Moreno. José Blas Vega. "Magna antología del cante flamenco". Hispavox S.A. Madrid. 1982.
 17. Letras de Tangos Canasteros cantadas por Antonio Mairena. José Blas Vega. "Magna antología del cante flamenco". Hispavox. S.A. Madrid 1982.
 18. Letras de Tangos Flamencos cantadas por Pericón de Cádiz. Tomás Andrade de Silva. "antología del cante flamenco". Hispavox. S.A. Madrid 1960.
 19. Letras de Tangos de Extremadura cantadas por Pedro Montoya. José Blas Vega. "Magna antología del cante flamenco". Hispavox S.A. Madrid. 1982.
 20. Paco Valero Vargas. "Málaga cantaora". XXII Congreso de Arte flamenco de Estepona. Diputación Provincial de Málaga. Canal Sur Radio. Federación malagueña de Peñas Flamencas. Málaga 1994.
 21. José Luque Navajas. "Málaga en el cante". Ediciones la Farola. Málaga 1988.
 22. Letras de Tangos de la Repompa cantadas por Rafaela Reyes, "La Repompilla". José Blas Vega. "Magna antología del cante flamenco" Hispavox. S.A. Madrid 1982.
 23. Letras de Tangos del Perchel cantadas por Rafaela Reyes. "La Repompilla". José Blas Vega. "Magna antología del cante flamenco". Hispavox. S.A. Madrid. 1982.
 24. Letras de cantes del "Piyayo" cantadas por Ángel de Álora. José Blas Vega. "Magna antología del cante flamenco". Hispavox S.A. Madrid 1982.
 25. Letras de Tanguillos cantadas por Pericón de Cádiz. José Blas Vega. "Magna antología del cante flamenco". Hispavox. S.A. Madrid 1982.
 26. Ricardo Molina y Antonio Mairena. "Mundo y formas del cante flamenco". Librería Al-Andalus. Sevilla Granada 1979.
 27. Citado por Tomás Andrade de Silva. "Antología del cante flamenco". Hispavox S.A. Madrid 1988.
 28. Julián Pemartín. "El cante flamenco". Editado por Afrodisio Aguado S.A. Madrid 1966.
 29. Letras de Tientos de Cádiz cantados por Aurelio Selles. José Blas Vega. "Magna antología del cante flamenco". Hispavox S.A. Madrid 1982.
 30. Letras de Tientos de Frijones de Jerez cantadas por Antonio Mairena. José Blas Vega. "Magna antología del cante flamenco". Hispavox S.A. Madrid 1982.
 31. Letras de Tientos de Jerez cantadas por Terremoto de Jerez. José Blas Vega. "Magna antología del cante flamenco". Hispavox S.A. Madrid 1982.
 32. Letras de Tientos de Chacón cantadas por Pepe de Algeciras. José Blas Vega. "Magna antología del cante flamenco". Hispavox S.A. Madrid 1982.
 33. Letras de Tientos de La Niña de Los Peines (Pastora Pavón) cantadas por Gabriel Moreno. José Blas Vega. "Magna antología del cante flamenco" Hispavox S.A. Madrid 1982.
 34. Letras de Tientos Caracoleros cantadas por Manolo Caracol. José Blas Vega. "Magna antología del cante flamenco". Hispavox. S.A. Madrid 1982.
 35. Letras de Tientos cantadas por El Niño Almadén. Tomás Andrade da Silva. "Antología del cante flamenco". Hispavox. S.A. Madrid 1988.

FAMILIA DE LAS CANTIÑAS

■ CANTIÑA

La Cantiña es un cante que resulta del aflamencamiento de canciones populares, cantadas por un colectivo e individualizada por un cantaor. Es uno de los cantes más bellos.

Pertenecen a ellas un grupo de cantes vivos y de música alegre. La mayoría son gaditanas pero otras nacen en las provincias de Sevilla y Córdoba. De estas provincias se destacan: Los Puertos, Jerez de la Frontera, Sanlúcar de Barrameda, Cádiz, Utrera, Alcalá de Guadaíra, Lebrija, Sevilla y Córdoba. De entre estas Cantiñas destacaremos, El Mirabrás, las Alegrías de Cádiz, los Caracoles, y las Romeras.

A Córdoba también llegan a través del primer Onofre las Cantiñas de Córdoba. Pero además de éstas existen otras con denominación propia, son las que llamamos Cantiñas Personales: La Contrabandista, La Rosa, La Cantiña de los Mirris y la de Pinini.

Métricamente, las Cantiñas están formadas generalmente por estrofas de cuatro o de tres versos octosilábicos siendo su compás mixto o de amalgama, y llevan un ritmo ligero.

Las Cantiñas están emparentadas con las Bulerías y con la Soleá; al menos tienen aires de estos palos y compás más vivo, además de estar formadas por tercios cortos. Su principal característica es que sus letras son alegres y predomina sobre todo el ritmo.

La época reina de la Cantiña corresponde a la de los cañes cantantes. Por ello, la caída de éstos coincide con la depreciación de las Cantiñas. Éstas se pueden acompañar de baile.

Han cantado Cantiñas Paco El Sevillano, Enrique Butrón, El Granaíno, Paquirri, Macaca, Rita, María La Mica, El Pinini de Utrera, El Tiznao, Juaniqui de Utrera, Juanaca, Rafael El Tuerto, El Mochuelo, Pastora Pavón, Pericón de Cádiz, Ramón Medrano y Fernanda y Bernarda de Utrera entre otros.



Curro Malena, un canator con excelente compás, acompañado por Parrilla de Jerez.

CANTIÑAS PERSONALES

Cantiña de Pinini

*Hospitalito del Rey,
donde están los colegiales,
al toque de la oración
unos entran y otros salen.*

*La simoncita tiene un simón,
La simoncita ya se casó.*

*A Isabel en el baile
la vio el rey David,
se enamoró de ella
como yo de ti.*

*Se sacuden y luego cantan,
el que duerme en cama ajena
de madrugada se levanta.¹*

Cantiña de Romero El Tito

Baluarto invencible,
Isla de León,
donde se rindió el coloso
Napoleón Bonaparte
y allí perdió su victoria
y en Waterloo
Con las bombas que tiran
los fanfarrones
se hacen las gaditanas
tirabuzones.²

Cantiña de la Contrabandista

Yo soy la contrabandista
que meto tanto ruío,
yo me voy con mi marío
a la plaza de Gibraltar,
y se me tiran al resguardo
yo me meto en el zipizape,
tiro mi jaca al escape
y me voy por donde he venío.
Tengo los zapatos rotos
de subir a la montonera
y nunca veo de vení,
el correo de la Habana.
Como eres bonita
estás presumiendo
y mi corazoncito
está padeciendo.
Por Dios te pío
que no te alabes
que te he querío.³

Cante de Las Mirris

¿Qué es lo que sueña?
los presidiarios
con las cadenas
De Sanlúcar hasta el Puerto

*hay un carril,
lo han hecho las Mirris
de ir y venir*

La Mirri chica

*y la Mirri grande
estaban hechas
de azúcar cande.*

Por el castillo

*las mirris bajan
en zagalejillo*

La Mirri chica

*y la Mirri grande
estaban hechas
de azúcar cande.⁴*

La Rosa

Camino de Santiago

*mi pelegrina se me perdió,
¿quién ha visto a mi pelegrina
con medias finas,
zapatos blancos y su bolón?*

Dile que yo la perdono,

pero no la quiero ver

Pintor de loza,

*mi amante es cartujano,
pintor de loza,
que pinta palanganas
color de rosa.*

Así lo quiero,

*que pintas palanganas
color de cielo.⁵*



Juan Pérez Sánchez Canalejas de Puerto Real fue un buen cantaor de los Cantes Festeros.

■ EL MIRABRÁS

Es un cante que pertenece al grupo de las Cantiñas, debió de nacer de una cancioncilla popular gaditana de las muchas que se cantaron en Cádiz a principios del Siglo XIX.

Algunos estudiosos opinan que el Mirabrás debió de ser la adaptación flamenca de alguna que otra canción popular de la etapa liberal gaditana.⁶

*A mí qué me importa, que un rey me culpe,
si el pueblo es grande y me abona
voz del pueblo es voz del cielo
que no hay más ley que son las obras...*

Lo que parece ser que está claro es que su origen lo tiene en Sanlúcar de Barrameda. El Mirabrás ha formado parte del concurso de cante flamenco, denominado “Las Noches de Bajo Guía” celebrado en dicha localidad.

La denominación del Mirabrás se cree que le viene del estribillo de este cante: “*Con el Mirabrás vamos anda*”.

También podría venirle del estribillo de la Cantiña El Almorano.



Mariana Cornejo hace muy bien los Cantes de Cádiz.

*¡Ay! que Mirabrás
y que mirabrandito viene,
mirabrandito va*

Métricamente, el Mirabrás está formado por una letra principal que es una estrofa de cuatro versos de medida irregular y un pregón rematado por una Cantiña de tres versos.

*Se amarra el pelo,
con una hebra
de hilo negro.*

El compás del Mirabrás es el mismo que el de las Alegrías o sea el compás mixto o de amalgama. Manuel García Matos cree que en unos versos de la zarzuelilla llamada “El Tío Caniyitas”, que se estrenó en 1848 en Sevilla, se repiten en algunas letras del Mirabrás y llama al Mirabrás, Alegrías Largas.⁷

Mientras que para Antonio Mairena es un cante hermano de las Alegrías, de las Romeras y de los Caracoles⁸ para García Matos es una Alegría propiamente dicha.⁹

El Mirabrás es un cante de difícil ejecución que exige del cantaor grandes facultades. Los buenos cantaores de las alegrías de Cádiz, ejecutaron también el

Mirabrás. Este cante se distingue perfectamente de las demás Cantiñas.

Los primeros que cantaron el Mirabrás fueron según José Carlos de Luna, El Tío José El Granaíno, Romero El Tito y La Juanaca¹⁰. También para Ángel Álvarez Caballero, El Tío José El Granaíno aparece vinculado a su creación¹¹. Quien más dio a conocer, quien más popularizó esta Cantiña fue D. Antonio Chacón. También lo cantaron entre otros: José Pérez El Tiznao, Paco El Gandul, Pericón de Cádiz, Pepe Marchena, Rafael Romero, El Negro de Rota. Jacinto Almadén, Pepe El Culata, Jarrito, El Chocolate, Chano Lobato, José Meneses, Enrique Morente y Juanito Valderrama.

El Mirabrás es bailable y se ejecuta “a contratiempo”.

LETRAS DE MIRABRÁS

A mí qué me importa. Mirabrás

*A mí qué me importa
que un rey me culpe,
si el pueblo es grande y me abona
voz del pueblo, es voz del cielo,
no hay más ley que son las obras
¡ay! que con el Mirabrás.*

*Se amarra el pelo
con una hebra
de hilo negro.*

*Anda, y mal fin tengas.
si no me quieres,
¿pa qué te encelas?
si, yo te quiero,
pero de lache
no te lo peno.*

*Por Dios te pido
que no te alabes
que te he querido.*

*Venga usted a mi puesto, hermosa
y no se vaya usted, salero.
¡Castañas de Garalosa!
¡yo vendo camuesa y pero!
¡ay, Marina!
yo traigo naranjas
y son de la china,*

*batatitas morondas,
suspiritos de canela,
melocotones de Ronda
y castañas como bajean.*

*Te quiero yo
como a la mare
que me parió.¹²*

■ ALEGRÍA DE CÁDIZ

*Que si tu madre me dice
que a dónde te voy a llevar
que voy a darte un paseíto
por la muralla Real.*
(Alegría Popular)

212 Forma parte del grupo de las Cantiñas Festeras, ya que su cante dimana mucho optimismo y dinamismo. Es un cante eminentemente andaluz, gaditano. Las Alegrías han recibido diferentes denominaciones: “Juguettillos” para unos, para otros “La Rosa”.

Parece ser que nace del aflamencamiento de la llamada Jota de Cádiz, que a su vez procedía de la Jota Aragonesa¹³, que había sido traída durante el periodo en que transcurre la Guerra de la Independencia contra los franceses.

De igual opinión participa Miguel Roperro Núñez¹⁴ y Manuel García Mato¹⁵. Muchas de sus letras hacen referencia a la Virgen del Pilar y de otros temas relacionados con la mencionada guerra. El aflamencamiento de este cante se le atribuye a Enrique Butrón.¹⁶

*Una lancha cañonera
por el río abajo va
y su mejor marinera
es la Virgen del Pilar.*

Para Manuel Martín y para Emilio Jiménez Díaz fue la Jota de Cádiz el germen del que gracias a la influencia de la Soleá, brotará el cante por Alegrías.

Métricamente la estructura de los cantes por alegrías se forman con coplas de cuatro versos actosilábicos en rima asonante. (en algunos casos lo es de tres).

La primera de ellas, es la de entrada que es de una entonación suave y llana; la segunda tiene un tono valiente y la tercera es una copla de remate, de tono más alto y con mucha fuerza. Ignacio Espeleta le introduce el farfuleo inicial (Tiri ti tran tran



Chano Lobato, El Compás. Le acompaña el extraordinario guitarrista Daniel Casares

tran-tiriti tran tran tran...).¹⁷

Los temas a los que aluden estos cantes se refieren a la propia ciudad de Cádiz y a poblaciones de su provincia.

La Alegría es un cante que nace para acompañar al baile. Su ritmo es igual al de la Soleá pero algo más aligerado por la viveza de su toque. Su compás tiene 12 tiempos, o sea el mixto o de amalgama.

Como cante para escuchar nace al principio del siglo XIX y parece ser que fue Enrique El Mellizo el que la configuró inicialmente, haciéndola un cante para ser escuchado. Otros piensan que la configuración flamenca se la dio Enrique Bojante, “Enrique Butrón”.

Han cantado por Alegrías: Enrique El Mellizo, La Pompei, Paquirri El Guante, El Quiqui, La Macarrona, La Juanaca, La Macaca, Ignacio Espeleta, Aurelio Selles, El Niño Gloria, Pastora Pavón, Pericón de Cádiz, Manolo Vargas, La Perla de Cádiz, El Chato de La Isla, José El Águila, Chano Lobato, El Beni de Cádiz, Fosforito, Juanito Villar, Camarón de La Isla, Antonio Carmona y El Niño Solano.

El baile por alegría es de difícil ejecución y muy vistoso. Indistintamente es bailado en la actualidad por el hombre y la mujer. Se usan las castañuelas o los pitos.

Han bailado muy bien por alegrías Juana La Macarrona, La Malena, Gabriela Ortega, Fernanda Antúnez, La Mejorana y La Jeroma, pero quien elevó este baile a altas cotas fue Vicente Escudero, aun cuando los que la crearon parece ser que fueron Juan Sánchez más conocido como El Estampío e Isabel Santos.¹⁸

LETRAS DE ALEGRÍAS

Aunque me cueste la vía. Alegrías

Que aunque pongan en tu puerta
cañones de artillería
tengo que pasar por ella,
aunque me cueste la vía.

Más desgraciado que yo,
creo que no nació de madre;
yo me encuentro en un camino
con dos veredas iguales

Una tórtola canta
en un almendro,
y en su canto decía:
¡viva mi dueño!

Dos corazones a un tiempo
están puestos en balanza:
uno pidiendo justicia,
otro pidiendo venganza.

Cuando te vengas conmigo
dónde te voy a llevar,
voy a darte un paseíto
por la muralla Real.¹⁹

A Cai no le llaman Cai. Alegrías

A “Cai” ni le llaman Cai,
que le llaman relicario,
porque por patrona tenemos
a la Virgen del Rosario.

Que a la mar que te vayas
querido Pepe,
por muy lejos que te vayas
me voy por verte.

Como reluce mi Cai
y mira qué bonito está
sobre un cachito de tierra
que le ha robaíto al mar.
Cuando se entra en Cai
por la Bahía
se entra en el paraíso
de la alegría.²⁰

Letras de alegrías relacionadas con la Guerra de la Independencia.

Una lancha cañonera
por el río abajo va,
y su mejor marinera
es la Virgen del pilar
Navarrito, Navarrito
qué bien te pega la gorra
¿de qué regimiento eres?
de Navarra soy, señora
Napoleón Bonaparte
con sus escoltas,
no pudo entrar en el barrio
de la Victoria
Olé, Olé, Olé
viva Zaragoza
y la Pilarica
que es la más hermosa.
Aunque pongan en tu puerta
cañones de artillería
tengo que pasar por ella
aunque me cueste la vida.
Con las bombas que tiran
los fanfarrones
se hacen las gaditanas
tirabuzones.

■ CARACOLES

Los Caracoles son una Cantiña nueva que aparece hacia mitad del siglo XIX. Parece ser que su nacimiento tiene lugar en la provincia de Cádiz, especialmente en Sanlúcar y que fueron los toreros-banderilleros El Tato y Curro Cuchares los que los llevaron a Madrid

Como dice Fernando Quiñones, son primos hermanos de las Alegrías, el Mirabrás y las Romeras.

A pesar de no responder a una métrica definida observamos que priman las estrofas de cuatro y tres versos que tampoco adoptan una medida fija. Musicalmente, se ajustan al compás de las alegrías.

Parece ser que los Caracoles tienen su origen en un tipo de Pregón en el que se nombra varias veces la palabra caracoles.

*¡Caracoles! ¡Caracoles!
mosita, escúchame usted
son sus ojitos dos soles
¡vaya bonita...y olé!*

La primera letra y la que le da nombre, se imprimió a mediados del siglo XIX y se tituló “La Caracolera”²¹ extraída del álbum de canciones “El genio de Andalucía” que compuso D. Manuel Sanz. La letra de la parte que pertenece al Pregón de la Zarzuela Jeroma la Castañera²² que se estrenó en Madrid en el Teatro del Príncipe el 3 de Abril de 1843 con música del maestro Soriano Fuertes y letra de Mariano Fernández.

*Aunque vendo castañas “asás”,
aguantando la lluvia y el frío
con mi moño y mis medias “calás”
soy la reina “pa” mi “querío”.*

Los Caracoles se adaptan a una estructura bien definida y constan de una introducción al cante, continúa con una cantiña formada normalmente por dos estrofas y un pregón para rematarlo con una Cantiña final.

Se ha considerado al Tío José El Granaíno²³, picador del Chiclanero, el creador de los Caracoles, aunque el que los recrea, engrandece y los da realmente a conocer fue D. Antonio Chacón. Precisamente D. Antonio fue el que cambió la letra del primer tercio de una de sus coplas, la que decía Cruz de Mudela²⁴ por la gran calle de Alcalá, ganándose con ello aún más si era posible a los madrileños.

*Cómo relúce, cómo relúce
Santa Cruz de Mudela
cuando suben y bajan
los andaluces.*



Naranjito de Triana, cantaor largo que dominó muchos cantes a la perfección, entre ellos los Caracoles.

Otros atribuyen la paternidad de los Caracoles a Paco el Gandul, a Diego Lebrijano y a la sanluqueña Ana María La Mica de quien se dice que los compuso para que sus primas las Mirris lo bailasen.

*De Sanlúcar al Puerto
hay un carril
que lo han hecho la Mirris
de ir y venir.*

*La Mica Chica.
La Mica Grande.
Las dos están hechas
de azúcar cande.*

*¿Qué es lo que sueñan?
los presidiarios
con sus cadenas.
Por el castillo iban las Mirris
en zagalejillo.
¡Caracoles, Caracoles!*

Han cantado los Caracoles entre otros: Tío José El Granaíno, María La Mica, Paco El Gandul, Juan Acosta, José El de Sanlúcar, Diego El Lebrijano, D. Antonio Chacón, Jacinto Almadén, El Chozas, Pericón de Cádiz, Manuel Centeno, Fosforito, Curro de Utrera, Juanito Valderrama, Angelillo, Chano Lobato y Naranjito de Triana.

Los caracoles son bailables y les van muy bien a la mujer por las características de sus movimientos y punteados. El compás del baile es templado pero vivo a la vez.

Son muy conocidos los Caracoles de Romero El Tito, que parece ser que fue el creador de este baile.

LETRAS DE CARACOLES

Cómo reluce

Cómo reluce

*la gran calle de Alcalá
cuando suben y bajan
los andaluces.*

Vámonos, vámonos

*al café de la Unión
donde paran Curro Cuchares,
el Tato* y Juan León.*

Eres bonita,

*el conocimiento la pasión nos quita
te quiero yo
como a la mare que me parió.*

*¿Por qué vendes castañas “asás”,
aguantando la nieve y el frío?
con tus zapatos y tus medias calás
eres la reina pa tu “marío”.*

Regordonas, que se acaban,

*hermosas cual recién casás,
y tú la vendes por un querer.*

Caracoles, caracoles

*mosita, ¿qué ha dicho usted?
que son tus ojos dos soles,
y vamos viviendo, y ¡olé!²⁵*

* Parece ser, que en lugar de El Tato, tendría que haberse puesto el nombre del torero El Chiclanero. Cuando El Tato tenía 14 años, Juan León ya era un torero retirado y muy anciano, por lo que nunca hubiese podido torear con EL Tato y sí con El Chiclanero.

Letras de Caracoles que cantaba D. Antonio Chacón.

*Voy a la vela,
hay toros en el Puerto
mojándose la borda
va mi Manuela.*

*Por el camino
va de jarana
“toa” la afición de “Cai”
de San Fernando y Chiclana.*

*¡Cuántas mujeres!
Aquí llegan sus risas,
entre trallazos y cascabeles,
mientras mi barca, con la marea,
como un palomo fino se contonea.*

*Tome Usted sesenta reales
y venga dos delanteras,
que “pa” eso estoy en metales,
“pa” gastarlos con Usted.*

*¡Vamos que esto “jierve”.
“Salvadó” Sánchez Frascuelo,
Manuel García El Espartero
y el mejor que es Rafael.*

*¡Caracoles, Caracoles!
Mocita escúcheme Usted,
Que son tus ojos dos soles,
y vaya bonita y ¡olé!*

219

■ ROMERA

La Romera es una Cantiña que debió de configurarse como cante flamenco a principios del siglo XIX.

Para nosotros, la Romera es un cante campero serrano, originario de la actual serranía gaditana, que bajó a la urbe como bajan los ríos, impregnándolo todo.

Su denominación se debe probablemente a la utilización de esta palabra en algunas de sus coplas. Hay quienes creen que su nombre le viene de una cantaora antigua a la que llamaban Romera.²⁶

Métricamente, la Romera es una copla de cuatro versos de ocho sílabas



Pericón de Cádiz.
Un gran cantaor
de los Cantes Gaitanos

con rima asonante en los versos pares.

Esta copla de cuatro versos se remata con un juguetillo, que normalmente es un pareado de versos de diferentes sílabas.

*A revolcarme, a revolcarme
en un capote que huele a carne.*

También con estos otros:

*Tienes los dientes, tiene los dientes
que son granitos de arroz con leche.*

*Te quiero yo, te quiero yo
más que a la mare que te parió.*

*Te amarra el pelo, te amarra el pelo
con una hebra de hilo negro.*

El compás de la Romera es el mismo que el de las Alegrías o sea el mixto o de amalgama y su ritmo es vivo.

Los cantaores que más contribuyeron a dar a conocer esta Cantiña fueron, en un principio, Romero El Tito y Miguel El Macaca y El Chaqueta.

Más tarde la cantaron: Antonio Mairena, Chano Lobato, El Sordera, Chocolate, Antonio El Chaqueta y María Vargas.

La Romera también es bailable, ejecutándose de modo parecido a las Alegrías de Cádiz.

Para algunos autores, entre ellos Andrade Silva, Romero El Tito²⁷ hace de los cantes de Romera con bailes, creaciones personales. En una palabra fue su creador.



Antonio Núñez Montoya, El Chocolate, junto a un grupo de buenos aficionados en la Peña Flamenca de Estepona.

221

LETRAS DE ROMERA

No me cantes más cantares. Romera

*Romera ¡Ay, mi Romera;
no me cantes más cantares
como te coja en el hierro
no te salva ni tu mare.*

*¡Qué disparate
que yo te quiera
como te quiero;*

*Debajo de los laureles
tiene mi niña la cama,
y cuando se va a dormir
viene la luna y la llama.*

*A revolcarme, en un capote
¡vaya capote, que huele a carne!*

*y cuidadito con ella,
que es moza y doncella.²⁸*

■ CANTIÑA DE CÓRDOBA

*¿De quién son esos machos
con tanto rumbo?
Son de Pedro La Cambra
van pa Bollullo.*

También se las denominan Alegrías de Córdoba.

Aunque se tiene manifestaciones de que se cantaba ya en Córdoba en el siglo XIX, debe su configuración como cante flamenco al primer Onofre²⁹ y a sus hijos. De igual opinión participó Ricardo Molina. “Creo que este cante cordobés fue creación personal de Ricardo Moreno Mondéjar “Onofre”³⁰. Otros autores atribuyen la paternidad a Paquirri El Guanté.³¹

El hecho de que sea más lenta que otra Cantiña les hace afirmar a algunos estudiosos que deriva de la antigua Jota de Cádiz.

Las Cantiñas de Córdoba tienen dos cuerpos, formados por dos cantes diferentes. Uno principal con aires gaditanos y el otro un Juguetillo. Los tercios de sus coplas son alargados.

Destacaron cantando éstas: Onofre y sus hijos Ricardo, Manuel y José Moreno Rodríguez, Pepe Marchena, Fosforito y Curro de Utrera entre otros.



Pepe Marchena acompañado con Rafael El Gallo y Juan Belmonte.

LETRAS DE CANTIÑA DE CÓRDOBA

Pregúntale al Platero. Cantiña de Córdoba

*Pregúntale al platero
que cuánto vale
ponerle en los zarcillos
mis iniciales.*

*La hija de la Paula
no es de mi rango,
ella tiene un cortijo
yo voy descalzo.*

*Me voy "pa" los callejones
a ver si me echan las cartas,
me salen dos corazones
el tuyo es el que me falta.*

*Que deja que te mire,
rosita y clavel,
que deja que te mire
la cara y el pie.³²*

BIBLIOGRAFÍA DE LA FAMILIA DE LAS CANTIÑAS

1. Letras de la Cantiña de Pinini cantada por Bernarda de Utrera. José Blas Vega. "Magna antología del cante flamenco". Hispavox S.A. Madrid 1982.
2. Letras de Cantiña de Romero El Tito, cantada por Pericón de Cádiz. José Blas Vega. "Magna antología del cante flamenco". Hispavox. S.A. Madrid. 1982
3. Letra de la Cantiña de La Contrabandista cantada por Rafael El Tuerto. José Blas Vega "Magna antología del cante flamenco". Hispavox S.A. Madrid 1982.
4. Letras de la Cantiña de Las Mirris, cantada por Ramón Medrano. José Blas Vega "Magna antología del cante flamenco". Hispavox. S.A. Madrid 1982
5. Letras de la Cantiña La Rosa cantada por Ramón Medrano. José Blas Vega. "Magna antología del cante flamenco". Hispavox S.A. Madrid 1982
6. R. Molina y A. Mairena. "Mundo y formas del flamenco". Librería Al-Andalus. Granada-Sevilla 1979
7. Manuel García Matos. "Sobre el flamenco, estudios y notas". Editorial Cintero. Madrid 1987
8. R. Molina y A. Mairena. "Mundo y formas del flamenco". Librería Al-Andalus. Granada-Sevilla. 1979
9. Manuel García Matos. "Sobre el flamenco, estudios y notas". Editorial Cintero. Madrid 1987.
10. José Carlos de Luna. "De cante grande y cante chico". Escelicer. Madrid 1942.
11. Ángel Álvarez Caballero. "Historia del cante flamenco". Alianza Editorial. Madrid 1987
12. Letras de Mirabrás cantada por Rafael Romero. Tomás Andrade de Silva. "Antología del cante flamenco". Hispavox S.A. Madrid 1988.
13. Antonio Muñoz Romero. "Los cantes de Cádiz". I Circuito andaluz de los cantes autóctonos. "Confederación Andaluza de Peñas Flamencas". Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía. Córdoba 1994.
14. Miguel Roperó Núñez. "El léxico andaluz de las coplas flamencas". Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía. Ediciones Alfar. Sevilla 1984.
15. Manuel García Matos. "Sobre el flamenco. Estudios y notas". Editorial Cintero. Madrid 1987.
16. Antonio Núñez Romero. "Los cantes de Cádiz". I Circuito andaluz de los cantes autóctonos." Confederación Española de Peñas Flamencas. Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía. Córdoba 1994.
17. José Blas Vega y Manuel Ríos Ruiz. "Diccionario enciclopédico ilustrado del flamenco, tomo I. Editorial Cintero. Madrid. 1988.
18. José Manuel Caballero Bonald. "El baile andaluz". Noguer Barcelona 1957.
19. Letras de Alegrías de Cádiz cantada por Pericón de Cádiz. Tomás Andrade Silva. "Antología del cante flamenco". Hispavox. S.A. Madrid 1988
20. Letras de Alegrías Clásicas cantada por Aurelio Selles. "Magna antología del cante flamenco". José Blas Vega. Hispavox. S.A. Madrid 1982.
21. José Blas Vega. "Magna antología del cante flamenco". Hispavox S.A. Madrid 1982.
22. José Blas Vega. "Magna antología del cante flamenco". Hispavox. S.A. Madrid 1982.
23. Ángel Álvarez Caballero. "El cante flamenco". Alianza Editorial. Madrid 1994.

24. R. Molina y A. Mairena. "Mundo y formas del flamenco". Librería Al-Andalus. Sevilla-Granada 1979.
25. Letras de Caracoles cantada por el Niño Almadén. Tomás Andrade de Silva. "Antología del cante flamenco". Hispavox. S.A. Madrid 1988.
26. Ángel Álvarez Caballero. "Historia del cante flamenco". Alianza Editorial. 1986
27. Tomás Andrade Silva. "Antología del cante flamenco". Hispavox S.A.. Madrid 1988.
28. Letras de Romera cantada por El Chaqueta. Tomás Andrade de Silva. "Antología del cante flamenco". Hispavox. S.A. Madrid. 1988
29. José Blas Vega. "Magna antología del cante flamenco". Hispavox. S.A. Madrid. 1982
30. Ricardo Molina. "Cante y cantaores cordobeses". Ediciones Demófilo S.A. Madrid 1957.
31. Ángel Álvarez Caballero. "La Discoteca ideal del flamenco". Editorial Planeta. S.A. Barcelona 1995.
32. Letra de Cantiña de Córdoba cantada por Curro de Utrera. José Blas Vega. "Magna antología del cante flamenco". Hispavox S.A. Madrid 1982.

CANTES AUTÓCTONOS

■ VILLANCICO FLAMENCO

*San José ha tomao celos
del preñao de María
y cuando nació el Cordero
Las babas se le caían.
(Villancico Popular)*

227

Es en el siglo XVII cuando el Villancico dejó de ser profano para convertirse en religioso. Fue el fraile Antonio Soler el que los desarrolla.

Al llegar la Navidad, el pueblo andaluz recuerda la presencia humana de Cristo en la tierra y expresa sus sentimientos en estas fechas cantando.

A estas manifestaciones religiosas-navideñas cantadas se les denominaron Villancicos.

Cuando estos Villancicos populares se aflamencaron y ganaron en belleza recibieron el nombre de Villancicos Flamencos.

Estos Villancicos se caracterizan por la ternura y dulzura de sus letras, así como por la inspiración cristiana de los mismos.

Y al igual que los pastores, según la tradición, acudieron a cantar al portal de Belén, el cantaor canta al niño que nace año tras año por Navidad.

La métrica del Villancico es indeterminada, aunque suelen estar formados por versos de pocas sílabas. Muchos de ellos se nos presentan como estrofas de cuatro versos octosilábicos y otros hexasilábicos.

Existe gran variedad de ellos, cada uno con características diferentes y se les agrupa en dos grandes bloques, los que proceden de sencillas composiciones populares que se aflamencaron y los que interpretan un tema religioso navideño al compás de un determinado palo flamenco, a menudo a compás de Bulerías. Los Villancicos flamen-

cos suelen cantarse agrupados para celebrar la fiesta navideña, y por lo general sus letras y músicas suelen ser tradicionales. Otros son personales y son ejecutados al son de un palo flamenco. Suelen cantarse por Bulerías, Fandangos, Soleares, Tangos, Tientos, Alegrías, Nanas, Malagueñas, Sevillanas, y Tanguillos. También hay quienes los han cantado por Serranas, Cañas, y hasta por Tonás.

Personalmente pienso, que al ser un cante que se hace en momentos de fiestas el ritmo que mejor le va es el de la Bulería.

En Andalucía existen diferentes zonas que han cantado la Navidad en Flamenco, zonas con gran tradición cantaora, como son Jerez, Sevilla, Serranía gaditana, Andújar y Linares entre otras. En cada una de ellas se canta con estilos diferentes.

Quizás hayan sido los gitanos de Jerez los que más aportaron a la configuración del Villancico Flamenco y en el barrio jerezano de Santiago donde más y mejor suenan estos al ritmo de los cantes por Bulerías. Son muy conocidas la Zambomba de Jerez.

Fue el cantaor gitano Rafael Ramos, El Niño Gloria, el que populariza lo que podíamos reconocer como el primer Villancico Flamenco. El que entonces se ha conocido como “Villancicos del Gloria”.

Éste está formado por una copla de cuatro versos octosilábicos rematado por este estribillo.

*La gloria
y a su bendita madre Victoria
gloria al recién nacido ¡Gloria!*

Las letras de los Villancicos han ido transformándose en el transcurrir de los años.

En 1886 en la Revista Ilustración Española y América, Benito Mas y Prat escribió que... “*parte de los Villancicos y cantares repetidos en la noche que nace el Niño son diálogos, y parecen proceder de los antiguos juegos pastoriles o de los autos sacramentales que se componían para representarse en los conventos e iglesias durante las Pascuas*”.

El mismo autor nos presenta uno de los Villancicos más populares que en aquellos momentos se cantaba.

*Madre en la puerta hay un niño
más hermoso que el sol bello
y dice que tiene frío
porque viene medio en cueros.
Pues dile que entre, se calentará
porque en esta tierra ya no hay caría...*

La mayoría de las letras de Villancicos son sevillanas, como por ejemplo ésta que cantaba la cantaora Perla de Cádiz.



Grupo musical del cuadro flamenco Xeb-Alhamar celebrando una Navidad Flamenca, donde aparecen los guitarristas Dani Casares, Gaspar Rodríguez, El Niño Javi y el gran percusionista Chico Fargas.

229

*Duérmete, niño mío,
Rey de los soles,
y te haré una cunita
de caracoles*

*Otras derrochan ternura.
La Virgen va caminando
va caminando solita
y no lleva más compañía
que el niño en la barriguita.*

*O bien esta otra del ecijano Jesús Heredia
La Virgen lavaba
San José tendía,
y el Niño lloraba
del frío que hacía.*

Fue fundamental la entrada de la guitarra en el acompañamiento del Villancico.



230

Grupo Xeb-Alhamar celebrando una Fiesta Flamenca de Navidad. Pepe González, Rocio Bazán, Pepe Fernández, Camina Galbeño, mi entrañable Juan Ponte y Pedro López.

A partir de ese momento la canción popular se hizo cante y arte.

Cantaron Villancicos flamencos El Niño Gloria, Aurelio Selles, Manuel Torre, Pastora Pavón, Luisa Butrón, Manuel Vallejo, Pepe Pinto, Antonio El Sevillano, Pericón de Cádiz, Juanito Mojama, Manolo Vargas, Canalejas de Puerto Real, Bernardo El de Los Lobitos, Rafael Romero, El Niño de Solano, Antonio de Mairena, Terremoto de Jerez, La Perla de Cádiz, La Paquera, El Sordera, La Niña de La Puebla, José Mercé, La Macanita, Fernando de La Morena, Camarón de La Isla y El Nano de Jerez entre otros.

LETRAS DE VILLANCICOS FLAMENCOS

En el portal de Belén. Villancicos Flamencos

*La Virgen lleva una rosa
en su divina pechera
que se la dio San José
antes que el niño naciera.*

Estribillo

*¡Alegría, alegría, alegría,
alegría, alegría y placer!
que ha parío la Virgen María
en el portal de Belén.*

*Al niño le han regalao
una jaulita de alambre,
con un pajarito dentro
pa que al niño le cante.*

Estribillo

*la Virgen va caminando,
va caminando solita
y no lleva más compañita
que el niño de su manita.¹*

Los caminos se hicieron. Nochebuena de Jerez

*No quiero decirte ná,
no vaya que se te ponga
la carita colorá.*

*Los caminos se hicieron
con agua, viento y frío,
caminaba un anciano
muy triste y afligío*

Estribillo

*¡A la gloria!
y a su bendita, Mare Victoria!
¡gloria al recién nació, Gloria!*

*Llegaron a un mesón
para pedir posada,
el mesonero ingrato
iba y se negaba.*

Estribillo

*Si tú traes dinero
toda la casa es tuya
pero si no lo traes
no hay posada ninguna.²*

Por los balcones del cielo. Nochebuena de Luisa Butron

En un portalito oscuro
llenito de telarañas,
tuvo la Virgen María
y al niño de sus entrañas.
Por los balcones del cielo
se asoma Santa Isabel
a las once de la noche
pa ver al niño nacer.
¡Ay, tiritando de frío!
tuvo la Virgen María
al mejor de los nacíos.
Tenme a este niño
mientras que enciendo candela
y San José le responde:
quien lo parió que lo tenga.
Al bolo, al bolo
verás como suenan
los cascabelitos
de la Nochebuena.
¡Ay, que sí o que no!
María se llama
la madre de Dios.³

Están haciendo un convento. Villancico de las viñas

Están haciendo un convento
detrás de Sierra Morena
todos de Tierra labrada
para el Santo Sacramento.
¡Oh Mare María!
¡oh Mare de Dios!
noche de maitenes
pariste a Dios.
Como vives en frente
de la botica, de la botica
oyes los almirces
cómo repican, cómo repican.
Madrñoos al Niño

*no le demos más
que con los madroños
se va a emborrachar.
Esta noche vienen los pastores
y es una alegría al verlos pasar
con sonajas, pitos y tambores
a adorar al niño que ha nació ya.
Esta noche me voy a divertir
que el año que viene
puedo morir.⁴*

Gitanillos han entrado. Villancico de Jerez

*En el portal de Belén
gitanillos han entrao,
y al niño que está en la cuna
los pañales le han quitado.
Ya vienen los Reyes
por el arenal,
y al niño le traen
mantilla y pañal.
En el portal de Belén
hay estrellas, sol y luna,
la Virgen y san José
y el Niño que está en la cuna.
Soy un pobre pueblerino
que vengo del campo aquel
y al Niño de Dios le traigo
un gallo kikiriké.⁵*

■ **CAMPANILLEROS**

Es un cante autóctono andaluz que procede de antiguas coplas andaluzas aflamencadas recientemente.

Estas antiguas coplas fueron recogidas por las cofradías del Santo Rosario, que salían por las noches después de la media noche convocando a los hermanos cofrades a asistir al rosario de la aurora y a rezar por las ánimas del Purgatorio.



Dolores Jiménez Alcántara, "La Niña de la Puebla", popularizó Los Campanilleros por encima de cualquier otro cantador. En la foto, acompañado por Francisco Javier Jimeno.



El Niño de La Rosa Fina, buen cantaor de Fandango, dio personalidad a sus cantes por Campanillero.

*A las dos de la noche
Los Campanilleros,
Con “ruío” de las campanillas
Me quitan el sueño.⁶*

Fernán Caballero en La Gaviota, Obra publicada en 1848, nos cuenta cómo los niños cantaban las coplas de la Aurora.

*¡Si supiera la entrada que tuvo
el Rey de los cielos en Jerusalén!...
¡que no quiso coche ni calesa,
sino un jumentillo que prestado fue;*

En diferentes poblaciones andaluzas, grupos de hombres salían cantando

antes del amanecer, alumbrándose con faroles e invitando a las gentes a asistir a la Misa del Alba. En un principio este grupo salía acompañándose sólo de una campanilla y es mucho más tarde cuando se le incorpora, primero un triángulo y posteriormente la guitarra. He identificado un cante similar a estos Campanilleros en Sierra Bermeja, al que llaman Cante de Munidores.

Para Domingo Manfredi el cante de Campanilleros es “*un villancico bautizado con el agua del cante jondo*”.⁷

A los Campanilleros les imprimieron estilos, los cantaores Manuel Torre que fue quien los aflamencó y La Niña de La Puebla que fue quien los llevó por todos los rincones de España.

A la puerta de un rico avariento

llegó Jesucristo y limosna pidió...

Hay quienes mantienen que la letra de los Campanilleros cantadas por Manuel Torre fueron escritas por D. Jesús Centeno⁸. Otros opinan que esta letra la aprendió de Curro El de Las Albinas.⁹

Métricamente el cante de Campanilleros es una composición de seis versos asonantados cuyos versos impares tienen diez sílabas y los pares doce, generalmente.

Han cantado Campanilleros entre otros Manuel Torre, La Niña de La Puebla, Juan Varea, Rosa Fina, Rafael Romero, José Mercé, José Menese y El Agujeta.

LETRAS DE CAMPANILLEROS

A la puerta de un rico avariento. Campanilleros

A la puerta de un rico avariento

*llegó Jesucristo y limosna pidió,
y en lugar de darle una limosna
los perros que había se los achuchó,
y Dios permitió
que los perros al momento rabiaran
y el rico avariento pobre se quedó.*

Dos pastores corrían pa un árbol

*huyendo a una nube que se levantó;
cayó un rayo y a nosotros nos libre
y a uno de ellos lo acarbonizó
pero al otro no,
que llevaba la estampa y reliquia
de la Virgen pura de la Concepción.*

Si supieras la entrada que tuvo

*el Rey de los cielos en Jerusalén,
no quiso ni coches ni calesas,
sino un jumentillo que alquiláito fue.
Quiso demostrar
que las puertas divinas del cielo
tan solo las abre la santa humildad.¹⁰*

En los pueblos de mi Andalucía. Campanilleros

*¡Ay! en los pueblos
en los pueblos de mi Andalucía
los campanilleros por la madrugá,
me despiertan con sus campanillas
y con las guitarras me hacen llorar.
Yo empiezo a cantar,
y al sentirme “to” los pajarillos
cantan en las ramas y se echan a volar.
“Toas” las flores.
“Toas” las flores del campo andaluz
al rayar el día y helar el rocío,
lloran penas que yo estoy pasando
desde el primer día que te he conocío.
Porque en tu querer,
tengo puesto los cinco sentíos
y me vuelvo loca sin poderte ver.*

Pajarillos.

*pajarillos que estáis en el campo
gozando el amor y la libertad,
recordadle al hombre que quiero
que venga a mi reja por la madrugá.
Que mi corazón,
se lo entrego al momento que llegue
cantando las penas que he “pasao” yo.¹¹*

Sin temerle a las fieras del monte. Campanilleros.

En los montes

*en los montes llenos de jarales,
se cría el romero y se cría el tomillo
y en los montes me crió mi madre*

*y sola jugaba con mis corderillos.
Un día un pastor,
me decía, te quiero chavala
con toíta las fuerzas de mi corazón.*

Sin temerle.

*Sin temerle a las fieras del monte
llegó a mi ventana por la madrugá,
el pastor que me dijo te quiero
y los campanilleros se puso a cantar.
Yo empecé a llorar
y le dije que ya lo que quería
y que a mis corderillos iba a olvidar.*

En las noches

*en las noches de lunita clara
saltando picachos venía mi pastor,
él llegaba al son de guitarras
y con las campanillas lo esperaba yo.
Pero ¡ay! mi dolor
que una noche de lunita clara,
un lobo maldito me lo asesiné.¹²*

■ SEVILLANA

*Del Rocío venimos,
nadie se pique,
que se lleva la palma
Villa Manrique.
¡Anda embustera!
que se llevan la palma
las Trianeras!*

(Sevillana cantada por Bernardo El de Los Lobitos)

La Sevillana es el resultado de aflamencamiento de la seguidilla castellana de la que toma su ritmo ternario. Parece ser que es en el año 1847 cuando a las seguidillas se les empiezan a llamar sevillanas y es Juan Camprubí quien generaliza este nuevo nombre. En ese año tiene lugar la primera feria sevillana.

Métricamente la Sevillana está formada por estrofas de cuatro versos y un

estribillo. Los versos primero y tercero, de la estrofa de cuatro son heptasílabos y son libres y el segundo y cuarto son pentasílabos y riman en asonante. El estribillo está formado por una estrofa de tres versos pentasílabos que riman en asonante el primero y el tercero. El segundo es libre y es heptasílabo. Hay Sevillanas que están formadas por estrofas de cuatro versos octosílabos a parte del estribillo y con igual rima que la anterior modalidad. Tiene la Sevillana un compás de 3/4. De sus tres tiempos el primero es el fuerte. Una sevillana completa consta de 43 compases.

Las letras son exaltación de todo lo andaluz, especialmente lo sevillano, su cuna.

Existen muchos estilos de Sevillanas, aunque todas tienen el mismo número de compases y el mismo ritmo.

Las Romeras están hechas para cantar en romerías.

Las Rocieras, que son cantadas en la romería del Rocío, son Sevillanas lentas ya que se hacen para ser cantadas y bailadas en el camino.

Dejó el carro en Almonte

*moreno mío;
me llevaste a la grupa
hasta el Rocío,
nunca he soñado
caminito más corto
siendo tan largo.*

Las Corraleras se cantaban y bailaban en los patios o corrales de vecinos. Antaño fueron las más populares, sobre todo cuando en el mes de Mayo se hacían las Cruces. El Duque de Rivas en su obra “Don Álvaro o la fuerza del sino” nos habla de ellas “...y después que te refresques el garguero y que te endulces la boca nos cantará las corraleras”.¹³

Las Marineras en sus letras tratan temas marineros y se cantan en las zonas costeras de Cádiz y Huelva.

Las Bolerías son llamadas Sevillanas Dobles. Son las menos populares.

Las Alosneras se cantan en la comarca de Alosno y sus letras son variadas.

Las Bíblicas tratan los temas bíblicos y se cantan en la provincia de

Huelva.

Las Litúrgicas son lentísimas y sus letras están relacionadas con la Semana

Santa.

Las de Feria. En la actualidad son las más abundantes ya que día tras día aparecen nuevas letras Festeras, que se cantan en ferias y fiestas.

Las de las Cruces de Mayo, que se cantan y bailan en las fiestas de las Cruces del mes de Mayo.

Las Sevillanas se acompañan con guitarras, palmas, flauta, pandereta, tamboril y castañuelas.

Si en un principio las Sevillanas fueron ejecutadas para el baile, hoy día su popularidad ha alcanzado tan alta estima que además podemos considerarlas cante para escuchar. Aunque algunos flamencólogos no lo consideran cante flamenco, personalmente no tengo la menor duda que debe incluirse en los mismos.

Han cantado Sevillanas: Pastora Pavón, Manuel Vallejo, La Niña de La Puebla, María Vargas, La Paquera de Jerez, Bernardo El de Los Lobitos, Manuel Gerena, El Pali, Los Hermanos Toronjo, Los Hermanos Reyes, Los Amigos de Ginés, Los Romeros de La Puebla y Los Marismeños, Los del Río, Los de La Trocha, Romero San Juan, María del Monte, Cantores de Híspalis y Requiebro entre otros.

En la actualidad vienen apareciendo muchos coros rocieros que cantan con gran dignidad y profesionalidad. Las Sevillanas han evolucionado tanto musical como literariamente de forma total. Año tras año van apareciendo nuevas Sevillanas. No hay cantes con tantas variedades de letras y música.

El baile de la Sevillana se lleva a cabo en parejas, en series de cuatro Sevillanas, que reciben el nombre de primera, segunda, tercera y cuarta. Cada una de ellas tienen tres partes. En el baile de Sevillana se conjuga la flexibilidad, la ingenuidad, la agilidad en los pasos, y las continuas insinuaciones. En el baile lo fino y lo intencionado. En la actualidad es el baile que más andaluces practican no sólo en Andalucía sino en otras regiones españolas. Se baila en cualquier fiesta, en todas las ferias y fiestas mayores, así como en las diferentes romerías que se celebran en Andalucía.

LETRAS DE SEVILLANAS

Río de Sevilla. Sevillanas del siglo XVIII

*Llevan las sevillanas
en la mantilla
un letrero que dice
viva Sevilla.*

*Vivan los trianeros
los de Triana
vivan los sevillanos
y sevillanas.*

*La Macarena y todo
lo traigo andao,
cara como la tuya
no la encontrao.*

*Río de Sevilla
que bien parece,*

lleno de velas blancas
y ramos verde.¹⁴

La infanta María Luisa. Sevillanas

Por el patio Bandera
pasó la infanta
la cubría una pamela
de color blanca;
sobre su pecho
una rosa del parque
de sus recuerdos.
El pueblo al verlos a ellos
se descubría
y el Infante Don Carlos
se sonreía.
Y en el instante,
el pueblo daba vivas
a los Infantes.
Los Infantes vivían
en la Palmera,
entre bosques de flores
en primavera.
Los ruseñores
saludan el paso
de los señores.
El infante Don Carlos
besó a la infanta
y un ángel rociero
dio un viva a España.
Qué señorío,
sus Altezas Reales
en el Rocío.¹⁵

Me han convidao. Sevillanas Bíblicas

A la mesa de Venus
me han convidao
y celos me han puesto
el primer plato.

Qué tiranía
que de postre me han puesto
las penas mías.

Por las grandes soberbias
del rey Absalón
de la rama de un árbol
colgado se quedó.
Le sucedió así
por haber destronado
a su padre David.

Si no me muero en tu ausencia
sería precioso
darle gracias al cielo
porque te aviso
y si me muero
mi última palabra
será te quiero.¹⁶

Qué bonito es el Rocío. Sevillanas de Alosno

Qué bonito el Rocío
por la mañana.
cuando los tambores
tocan diana
y por la tarde
cuando los tambores
tocan al baile.

Por la Sierra de Armenia
vienen bajando
unos ojitos negros
de contrabando.

El confesor me ha dicho
que no te quiera
y yo le digo: Padre
si usted la viera.
Es tan bonita
que tan sólo al mirarla
las penas quita.

Desde que me olvidaste

*jamás me quise
por no querer a la cosa
que aborreciste.
Vuelve a quererme,
que verás cómo dejo
de aborrecerme.¹⁷*

Añoranzas sevillanas. Sevillanas Corraleras

*En la puerta de correos
tú me has citao
para ir a las Lumbreras
por bacalao.
Y tú te empeñas
en ir a ver la murga
de Regaera.*

*En la pila del Patio
te he conocío
y conté los lunares
de tu vestío.
Noventa y tantos
entre verdes y azules
granas y blancos.*

*Me asomé a la ventana
de Realito
y vi un chaval moreno
tocar los palillos.
Sus castañuelas
pregonan que es Antonio
a España entera.*

*La Malena y la Sorda
cómo bailaban
y un Rafael Ortega,
viva la gracia.
¡Ay! Alameda
yo ya no voy a verte
porque estás muerta.¹⁸*

Sevillanas de Feria

*Sevillana en primavera
ya huele a feria
y se ponen alegres
las gentes serias.
Gloria bendita
Sevilla en primavera
las penas quita.*

Sevillanas Rocieras

*El lunes de procesión
en la marisma te rezo,
te llevan los almonteños
entre sudores y esfuerzos
y yo con ellos me meto.
Nunca mi fe me abandona
de tanto como te quiero
Rocío, Reina y señora.*

Sevillanas Marineras

*San Fernando es la isla
de cal salada,
novia de la bahía
donde está anclada.
Por la salinera
te alumbran los balandros
y las Traineras.*

Sevillanas Litúrgicas

*El Domingo de Ramos
palmas y olivos
adornan los balcones
donde yo vivo.
Ya es primavera
y es un monte de flores
Sevilla entera.*

■ PREGONES

Son coplas cortas que nacieron como reclamo para ofrecer como mercancía por parte de un vendedor en plena calle.

En la actualidad estos Pregones no se hacen y nos gustaría que no fuese así porque era agradable oír aquellos bellos pregones.

Es muy conocido el Pregón de los Caramelos de Francisco Gabriel Díaz Fernández, más conocido por Macandé que los hacía mientras vendía caramelos a la chiquillería.

Agustín Gómez Pérez nos relató cómo volvía a encontrarse con el “Tío de las Piñas”²⁰ y nos dejó su pregón:

*Niños y niñas, llorar por piñas,
tirarse al suelo, romper el babero,
que vuestras madres os den dinero,
¡niñas, a las piñas! con su cabito,
para los niños que son chiquitos.*

En Estepona allá por los años cincuenta, uno de los vendedores de pastelillos canastas en el brazo, ofrecía su mercancía pregonando las bondades de su producto. La chiquillería nos acercábamos atraídos por aquel Pregón que aún recuerdo perfectamente su letra y su música tan pegadiza y tan dulce como los pastelillos que nos ofrecían.

*Cosa buena, cosa buena,
que el que las come
no se envenena.
Los niños quieren
comerlas ya,
acudid madres
prestas a comprar.
Cosa buena, cosa buena.*

LETRAS DE PREGONES

A la salida de Asturias. Pregón de Macandé

*A la salida de Asturias,
a la entrada en la montaña,
fabrico yo mis caramelos
para venderlos en España.
Si los quieres de menta,*

yo los tengo de limón,
los tengo de Gaona, Belmonte y Vicente Pastor.²¹

Mis caramelos. Pregón de Macandé

Son de menta, caramelos,
que los acabo, mis caramelos
venid niñas a comprarme
que yo los llevo de menta,
también los llevo de limón
de Félix y Mariano Rodríguez
de Vicente Barrera,
del gran artista Cagancho
y el Niño del Matadero,
comprarme mis caramelos.²²

Venga Usted a mi puesto hermosa. Pregón de la Frutera

Venga Usted a mi puesto hermosa
y no se vaya usted, salero,
¡Castañas de Galerosa!
¡yo vendo camuesa y peros!
¡Ay, Marina!
yo traigo las naranjas
y son de las chinas,
batatitas morondas
suspiritos de canela,
melocotones de Ronda
y castañas como bajean.²³

Aunque vendo castañas asás. Pregón de la Castañeda

Aunque vendo castañas asás,
aguantando la nieve y el frío,
con mi moño y mis medias calás
yo soy la reina pa mi marío.
Regordona, que se acaban,
sin moneas se darán,
que a rumbosa no me ganan
los usías de gabán.²⁴

■ NANA

*Este niño chiquito
no tiene cuna
su padre es carpintero
y le hará una.*
(Nana Popular)

La Nana Flamenca, quizás el cante flamenco menos flamenco de todos, es un cante andaluz de cuna. En un principio debió de ser una coplilla popular que al pasar el tiempo se aflamencó.

La Nana nos trae en sus notas el sencillo misterio de lo más natural. En ella y con ella va envuelto el corazón en su expresión más tierna en ese binomio de madre e hijo en el que tantas connotaciones se sustentan.

Los temas de sus letras se refieren a un piropeo constante al recién nacido y éstas son muy sencillas.

No tiene una métrica determinada ni sus estrofas están bien definidas, aunque es más frecuente que se presenten en estrofas de cuatro versos de los que los versos primero y tercero son de siete sílabas y los versos segundo y cuarto son de cinco sílabas.

Hasta mí ha llegado una Nana de origen morisco recogida en Sierra Bermeja, (Serranía Ronda) y que se ha cantado en la ópera flamenca Xeb-Alhama: Su voz. Esta Nana es algo más que una canción junto a la cuna: Es transmisión y es ahí donde la magnitud de esta nana encuentra el mejor marco.

Está formada por dos estrofas de cuatro versos octosilábicos siendo los primeros tercios de cada una de ellos un sencillo farfallo monótono y relajante. En la ópera mencionada se canta al compás de siguiriyas, queriendo con ello expresar la dureza de unos tiempos de lucha y reivindicaciones por parte del pueblo marginado, aun en esos supremos momentos entrañables de arrullo al recién nacido.

Han cantado la Nana: Bernardo El de Los Lobitos, Rafael Romero, Enrique Morente, Camarón de La Isla, José Meneses, Carmen Linares, María Vargas y Carmina Galbeño entre otros.



Carmina Galbeño y Pedro López en "Xeb-Alhamar: Su voz" cantan una bonita Nana Morisca.

LETRAS DE NANAS

Este niño chiquito. Nana

*Este niño chiquito
se quiere dormir
el pícaro sueño
no quiere venir.*

Este niño chico

*vino de la Habana
se llama Manolo,
Manolo se llama.²⁵*

A dormir va la rosa. Nana.

*Ese niño chiquito
no tiene cuna
su padre es carpintero
y le hará una.*

*Ese niño va a la rosa
de los rosales,
a dormir va mi niño
porque ya es tarde.*

*Mi niño duerme
lo vela el ángel
que lo vela en su sueño
como su madre.²⁶*

Lucero de siete días. Nana Morisca

*¡Ea, ea, ea, ea!
mi niño bendito sea,
lucero de siete días,
de su madre la alegría.
¡Ea, ea, ea, ea!
Hoy se escribe tu nombre
con luz de estrellas.
¡Ea, ea, ea, ea!
Morito “pa” la pelea
que lo ha dicho el rey Chiquito
“pa” defender a otros moritos.
¡Ea, ea, ea, ea!
mi niño se ha “dormío”
su madre vela.²⁷*

■ CANTIÑA DE EL BRISO

Es una Cantiña campesina y sus coplas de letras sobrias reflejan las labores, las costumbres cotidianas y alguna que otra faena agrícola estacional.

Las he llamado Cantiñas de El Briso, porque precisamente El Briso (Manuel Sánchez Díaz) fue el que mejor las cantó.

Las coplas de estas Cantiñas están formadas por versos octosilábicos que riman en asonante los versos pares. Los tercios de esta Cantiña son largos, sentenciosos y sin adornos. La Cantiña se inicia y remata con un farfuleo de tercios amplios.

Este cante que es muy primitivo se ha quedado estancado y bastante olvidado, no sufriendo modificación alguna. Las Cantiñas de El Briso se cantaron en Sierra Bermeja. Yo las he escuchado allí con algunas pequeñas diferencias, pero en esencia son

las mismas que hicieron suyas los viejos campesinos de la Huerta de Estepona, cuando éstas descendieron monte abajo.

Y aquí una letra completa de una Cantiña de El Briso.

Tralara, lara, lara, la

*¡ya son las tres, levántate,
despierta ya que hay que trillar.*

Con la brisa la mañana,

*con las mulas voy a la era,
me llevo yo a mi serrana,
a mi zagal y a mi yegua.*

Que antes que nos pegue el sol

*hay que ponerse a trillar,
las mieses están en la era
“toítas” “pa” despajar.*

Trota, trota mi mulilla,

*que ya vamos a despajar,
se levanta ya la brisa
y pronto vamos a aventar.*

Tráeme “pa” acá el hocino

*que quiero ir a segar
me pide “comía” la mula
y no tenemos cebá.*

■ **BAMBERA**

Las Bamberas se conocen también como Bambas. A mí me gusta llamarle Cantes de Vaivén.

En la ópera flamenca Xeb-Alhamar: Su voz, una madre canta mientras mece al hijo esta Bambera. El balanceo de la cuna nos recuerda a las mecidas del columpio.

Chiquillo yo canto al río,

*al río le voy cantando,
la alegría que yo siento
por quererte a ti yo tanto.*

Y es que tanto a ti te quiero,

*chiquillo te quiero tanto,
que tu sonrisilla tierna,*

*de vida me está llenando.
Una bamba te pondré,
tejida de nardos blancos,
adornada de amapolas,
a la sombra de un pinsapo.*

La Bamba es un cante autóctono andaluz y festero. Julio Vélez mantiene que es un cante de procedencia marcadamente folclórica.

La Bambera se acostumbra a cantar en las fiestas²⁸ organizadas en el campo donde no faltaba el columpio, la bamba o la vampa, que era como se le denominaba indistintamente. También se cantaba en reuniones familiares. Muchas de estas celebraciones han llegado hasta nosotros. En las calles de algunos pueblos andaluces, entre ellos Aznalcázar se levantaban columpios y se competía por ver quién era capaz de elevarlos más altos²⁹. Mientras se columpiaba generalmente a la mujer se cantaban coplas, casi todas amorosas. Yo he conocido allá por el año 1950 a grupos de jóvenes parejas disfrutar y divertirse en los patios de las casas esteponeras así como sus calles con los columpios.

Generalmente era la mujer la que subida en el columpio era balanceada por su pareja, mientras los demás cantábamos. Recuerdo perfectamente algunas de las letras que se cantaban:

*Esta mecía es la más chica,
esta mecía es la más grande
y esta mecía es la que llega
a la puerta de la calle.*

*Cascaron de huevo lleno
llenáito de almidón,
si no subes en el columpio
se te salta el corazón.*

La primera referencia que tenemos de la Bambera nos la proporciona el Padre Luis Coloma en su “Cuadro de costumbres populares”³⁰ en el que nos describe una fiesta en un patio alrededor de un columpio, donde uno de los participantes tocaba la guitarra? Y los demás jaleaban y cantaban.

Métricamente la Bambera es una copla de cuatro versos de ocho sílabas, aunque también existen otras, las menos, que tienen siete sílabas en los versos primero y tercero y cinco sílabas en los segundo y cuarto.

En un principio se cantó sin guitarra y posteriormente se introdujo ésta y se empezó a ejecutarse al compás de Soleá con un ritmo más ligero.

Ya en el año 1882 Francisco Rodríguez Marín en sus “Cantos populares españoles”³¹ recogió alguna de las coplas populares, así como su acompañamiento musical.



252

Las Bamberas son ejecutadas extraordinariamente por Gabriel Moreno.
En la foto éste con Tomás Torre y Antonio Mairena.

Pastota Pavón llevo a cabo la configuración de este palo flamenco y es ella la que lo aflamenco allá por el año 1949, resultando un cante de gran belleza. Cantarán también muy bien la Bambera Curro de Lucena y Gabriel Moreno.

LETRAS DE BAMBERAS

Ni los rayitos del sol. Bamberas de La Niña de Los Peines

*Ni los rayitos del sol
ni la estrella más bonita,
tiene tanto resplandor
como el de mi morenita.*

*Si tú me quieres te quiero,
te querré pa toa la vía,
tú eres pa mí lo primero,
Estrellita que me guía.*

La niña que está en la bamba

*no tiene pare mi mare,
sólo tiene mi cariño
que en el mundo es lo que vale.³²*
*La niña que está en la bamba
se lo quisiera desí,
y me ocupa la vergüenza.
dígaselo usted por mí.*
*La niña que está en la bamba
con la toquilla encarna
es la novia de mi hermano
pronto será mi cuñá.³³*
*La niña que está en la bamba
se le ha caído el volante;
y no lo quiere recoger
porque está el novio delante.³⁴*

■ PETENERA

253

*Señor Alcalde Mayor,
no prenda usted a los ladrones,
porque tiene usted una hija
que roba los corazones.*
(Petenera cantada por Rafael Romero)

Es un cante autóctono que procede de una antigua canción andaluza que se aflamencó. Es la Petenera un cante emotivo, pausado y de un fuerte dramatismo, no sólo en sus letras sino también en su ejecución.

Serafin Estébanez Calderón en su obra “Escenas andaluzas” nos habla de la Petenera... “Entre las cosas que cantó, dos de ellas sobre todo fueron alabadas. Érase la Malagueña por el estilo de la Jabera y la otra ciertas coplillas a quienes los aficionados llaman peteneras”.³⁵

En El Progreso correspondiente al 28 de Octubre de 1887 se comenta las Peteneras que se ofrecen a quienes asisten a una fiesta flamenca celebrada en el hotel Madrid.³⁶

En el 1883 La Izquierda Liberal nos refiere cómo el aficionado Antonio Revueltas cantó Peteneras que fueron muy aplaudidas.³⁷

De nuevo El Progreso nos relata cómo en el Salon teatro del Centro se

ejecutan unas flamencas peteneras.³⁸

En el 1889 en Pozo-Amargo, provincia de Sevilla, un campesino se arrancó con esta Petenera.³⁹

*El amor es un marino
y el buque la sociedad
y el timón es el dinero
y la mujeres es...la mar.*

Parece ser que este cante es originario de Paterna de la Rivera de la provincia de Cádiz, donde una cantaora conocida como la Petenera las creó. Así lo cree Antonio Machado y Álvarez, Demófilo⁴⁰...que deben su origen a una cantaora de flamenco llamada la Petenera ...natural de Paterna.

Este mismo autor recogió el testimonio de que Juanelo llegó a conocer a dicha cantaora. Por las letras que sobre esta cantaora se hicieron, podemos llegar a conocer algo de su vida.

*Quién te puso Petenera
no te supo poner nombre
que debía haberte puesto
la perdición de los hombres.*

o esta otra que debió de escribirse después de su muerte.

*La Petenera se ha muerto
ya la llevan a enterrar
y en el panteón no caben
la gente que va detrás.*

E. González Hervas cree que la cuna de la Petenera no es Paterna de la Rivera, sino Paterna del Río en Almería⁴¹. De igual opinión participa el escritor y poeta almeriense Alfonso López, quien afirma que la Petenera se forjó en el triángulo que forma Alcolea, Laujar de Andarax y Paterna del Río⁴². También piensa de igual forma el guitarrista flamencólogo Antonio Francisco García Rodríguez.⁴³

Por su parte Juan Carlos De Luna⁴⁴, cree que a la Petenera dio su nombre una bella mujer de Paterna de la Rivera, que debió de morir joven.

Para Arcadio Larrea el origen de la Petenera se encuentra en Cuba⁴⁵.

Existe una letra de peteneras que bien pudo inducir a esa creencia.

*En la Habana nació yo
debajo de una palmera,
me bautizaron los moros,
me pusieron petenera.*

Tampoco han faltado quienes hallaron situado el nacimiento de la Petenera en Málaga. Este parecer hoy día no es compartido por nadie.

Por su parte Domingo Manfredi Cano⁴⁶, y Donn Pohrem⁴⁷ defienden el origen judío de la Petenera.

Hipólito Rossy mantiene que el ritmo en compás alterno se corresponde con algunas villanescas del siglo XVI, aunque según él, hay indicios de que sea de época anterior. Nos llega a decir incluso que los judíos sefarditas que vivieron en los Balcanes la cantaron⁴⁸, incluyendo entre ellas la popular letra que le atribuye ser la perdición de los hombres. Según el autor mencionado las Peteneras es un cante de origen semita⁴⁹. Pensamos que se equivocan quienes justifican este origen en esta conocida letra.

*Donde vas bella judía
tan compuesta y a deshora
voy en busca de Rebeco
que estará en la sinagoga.*

Métricamente este cante está formado por estrofas de cuatro versos octosilábicos, que normalmente se convierten en seis versos porque al hacerse este cante, se repite uno de ellos y se le añade otro diferente.

Serafín Estébanez Calderón al hablarnos de la Petenera nos dice que “*son como seguidillas que van por aire más vivo, pero que la voz penetrante de la cantaora le daba una melodía inexplicable*”.⁵⁰

Existen diferentes variedades de Peteneras: la Corta o Chica, la Larga o Grande, la Primitiva y la Soleá petenera. De éstas la más difícil de ejecutar es la Larga.

En el último tercio del siglo XIX las Peteneras se pusieron de moda en Sevilla.

Es a finales del siglo XIX, cuando Medina El Viejo le pone su sello personal y la hace flamenca. Con posterioridad D. Antonio Chacón la enriqueció y le impregna su personalidad. Finalmente sería Pastora Pavón, “Niña de Los Peines” la que la popularizaría dándole su propio estilo. Y es precisamente ella la que hace resurgir la petenera larga.

Cantaron Peteneras entre otros: Medina El Viejo, Paco El Sanluqueño, Pepe Escacena, Don Antonio Chacón, Arturo Pavón, Pepe Marchena, Pepe El de La Matrona, Jacinto Almadén, Rafael Romero, El Gallina, Fosforito, José Meneses, Niña de Los Peines, Naranjito de Triana, Carmen Linares y Enrique Morente.

La Petenera corta es bailable, sus pasos son similares al de la siguiiriya, aunque como decía Hipólito Rossy cada bailaora lo expresa según su propio sentir⁵¹. Se acompaña el baile con castañuelas, palmas sordas y pitos.

Es un baile que se adapta muy bien a las condiciones de la mujer. La han bailado entre otras Soledad Mirallas y Rosa Durán.



Con Don Antonio Chacón el Cante Flamenco alcanzó su cenit.
Fue un cantaor largo y domino todos los palos.

LETRAS DE PETENERAS

Ven acá remediaora. Petenera Corta

Ven acá, remediaora,
y remedia mis dolores,
que está sufriendo mi cuerpo
una enfermeá de amores.
¿Dónde vas, bella judía,
tan compuesta y a deshora?
Voy en busca de Rebeco
que estará en la Sinagoga.
Al pie de un árbol sin fruto
me puse a considerar:
¡qué pocos amigos tiene
el que no tiene que dar!⁵²

En la Habana hice una muerte. Soleá-Petenera

En la Habana hice una muerte,
la Puebla me sentenció
la Habana dice que muera
la Puebla dice que no.⁵³

Al pie de un pocito seco. Petenera de Medina El Viejo

Compañera de mi alma,
tú dices que no siento ná,
si las carnes de mis huesos
a pedazos se me van.
Al pie de un pocito seco
de rodillas me hiqué,
fueron tan grandes los llantos
que el pocito rebose.
Tú misionero de Dios,
por el mundo si la encuentras
Dile que yo la perdono,
¡mare de mi corazón!
Pero no quiero verla.⁵⁴

Yo he visto a un niño llorar. Petenera de Chacón

*Ven acá, remediaora,
y remédame mis males,
que si tú no lo remedias
no me los remedia nadie.*

*Yo he visto a un niño llorar
a la puerta de un camposanto
y en sus lamentos decía,
¡mare de mi corazón!
por mi mare son los llantos,
qué dolor de mare mía.⁵⁵*

Qué penita y qué dolor. Petenera de La Niña de Los Peines

*Pastora Pavón, Pastora,
qué penita y qué dolor,
quiero reflejar tu cante
poniéndole el corazón.*

*Quisiera yo renegar
de este mundo por entero,
volver de nuevo habitar,
¡mare de mi corazón!
por ver si en un mundo nuevo
encontraba más verdad.⁵⁶*

258

Diversas letras de Peteneras relacionadas con la hipotética mujer de la que se dice procede la denominación de este cante.

*Quien te puso Petenera
no te supo poner nombre,
que debía de haberte puesto
la perdición de los hombres.
¡Mal haya la Petenera
y quién la trajo a esta tierra!
que la petenera es causa
¡Soleá y más Soleá!
Que la Petenera es causa
de que los hombres se pierdan.
La Petenera se ha muerto
ya la llevan a enterrar*

*y no caben por la calle
las gentes que van detrás.
Petenera, Petenera
dame de tu pecho un ramo.
¿Quién le ha dicho al picarón
que Petenera me llamo?
Petenera de mi vida,
Petenera de mi corazón,
por culpa de la Petenera
estoy pasando dolor.*

■ **MARIANA**

Es un cante flamenco con cierta reminiscencia oriental y con aires de tangos.

Se cuenta que la Mariana proviene de una tonadilla que cantaba por las calles de Sevilla, un gitano húngaro, haciendo bailar según unos a una cabra y según otros a una mona que llamaba Mariana, ganándose la vida al son de su viejo pandero.

Pienso que es un cante autóctono andaluz que procede de una canción popular andaluza. Hace unos años en una alquería de Sierra Bermeja, en Benestepar, le oí al campesino D. José Medinilla sonos muy parecidos a la Mariana.

Este cante debió aflamencarse a principios del siglo XX y fue Joaquín Vargas Soto, El Cojo de Málaga el que la popularizó. La calidad musical de la Mariana ha sido muy discutida.

Para Manfredi Cano en su “Geografía del Cante Jondo”, es un cante digno, de respeto y que tiene derecho a llamársele descendiente directo del Cante Grande⁵⁷. Para González Climent es un cante antojadizo, deprimente, sin vitalidad y que adolece de un forzado patetismo⁵⁸. Julián P. Martín opina en su “El cante flamenco” que “la Mariana no parece representar sino el aflamencamiento y modificación de una tonadilla o canción folklorica”⁵⁹.

Personalmente creo que es uno de los cantes mas bellos de nuestros cantes flamencos y uno de sus cuerpos es de difícil ejecución.

Métricamente los versos de sus coplas no tienen medida fija.

Entre los primeros que cantaron las Marianas fueron el malagueño Joaquín Vargas, “El Cojo de Málaga” que empezó en el mundo del cante llamándose “El Cojo de las Marianas” y Luis López Benítez, “El Niño de las Marianas”. Éste declaró que el cante de las marianas lo compuso con diecisiete años, al oír cantar un gitano húngaro. Contó Luis que en el momento de oírle se quedó con el son que imprimía el gitano a

su cante y que al llegar a su casa lo aflamencó.

Además de estos cantaores, cantaron las Marianas Sebastián Muñoz (El Pena), Bernardo El de Los Lobitos, Jesús Heredia, Curro Lucena y José Meneses entre otros. Debo mencionar también al cantao Pepe Fernández porque las ejecuta muy bien.

LETRAS DE MARIANAS

Yo vengo de Hungría. Mariana

Yo vengo de Hungría
con mi Mariana
me busco la vía.
Sube, Mariana, sube
por aquellas montañitas
arriba sube Mariana,
Mariana macarone.
No pegarle, por Dios, más palitos
a la Mariana
porque la pobrecita era
manquita y coja.
Leré, leré.⁶⁰

Que la Sierra es de nuestros hijos. Mariana

En Xeb-Alhamar
nos cerca la noche
con su oscuridad.
Quiero yo
defender a mis gentes
con la fuerza que da la razón.
Vigilad con los cinco sentidos
no bajad la guardia,
que la sierra es de nuestros hijos
y quieren robarla.⁶¹

■ CANTES CAMPEROS

Con esta denominación he agrupado las Trilleras, las Temporeras y las Pajaronas. También se les conoce como cantes de gañanería.

Todos son cantes autóctonos andaluces, que nacieron del aflamencamiento de cantos populares y laborales campesinos de origen andaluz, cantes que se hicieron mientras se realizaban las faenas agrícolas, en los momentos de descanso y festivos que se llevaban a cabo después del trabajo del día.

El Cante Campesino, es como dice Antonio Ranchal, relajado, de voz sostenida y expresión abierta, despreocupado de un rigor acompañado.⁶²

■ TRILLERA

*Por veredas y trochas
viene bajando
cargada de lipones
para trillarlos.*

(De la ópera flamenca Sueños de Libertad)

Las Trilleras o Cantes de Trillas, son cantes camperos que se hicieron subido sobre la trilla en esos momentos monótonos como son los de las faenas de trilla, cuando el único camino a recorrer era el que se hacía dando vueltas y más vueltas a la era sobre la parva mientras se desgranaba el trigo.

También debieron de configurarse en los descansos al final de la jornada de trabajo.

Los temas de sus letras están relacionados con las faenas agrícolas de la siega y de la trilla y son sencillas y agradables.

Métricamente las Trilleras están formadas por estrofas de cuatro versos. De éstos el primero y el tercero son heptasílabos y el segundo y el cuarto son pentasílabos.

Este cante en la actualidad puede cantarse con o sin guitarra.

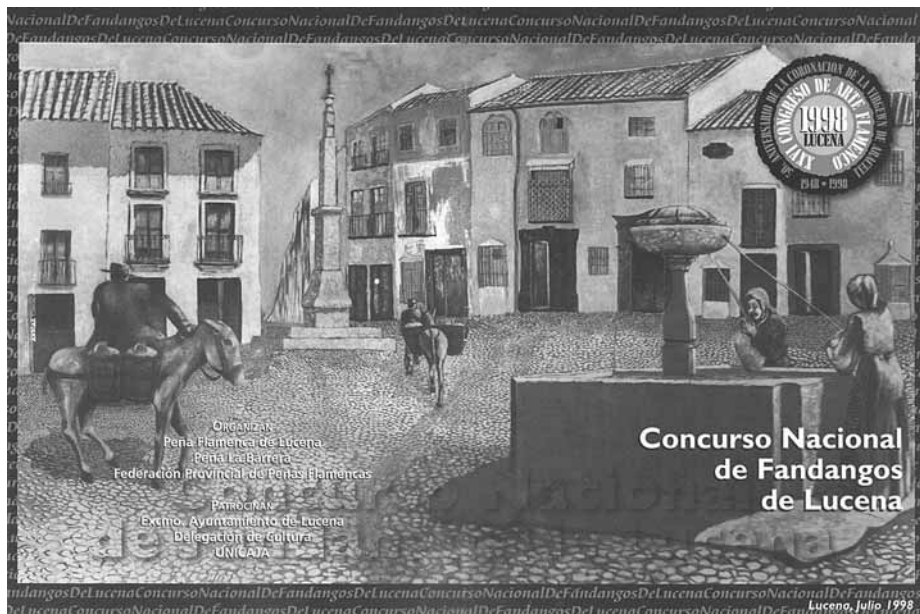
Melódicamente los cantes de trilla se asemejan a la nana. Este cante se ejecuta muy poco, a pesar de ser un cante bello por la sencillez de sus letras y su melodía.

Estos cantes nacieron en las campiñas de Andalucía desde Huelva a Jaén y existen ligeras diferencias entre las trilleras que se hicieron en las campiñas de Córdoba, Jaén, y Sevilla y las que se ejecutaron en Málaga o en Huelva.

En la barriada malagueña del Puerto de la Torre y organizada por la Peña Juan Brea, se inició en el año 1976 el concurso de cantes de Trilla.

Han cantado muy bien las Trilleras Bernardo El de Los Lobitos.

*Por veredas y Trochas
viene bajando*



Cartel del Concurso Nacional de Fandangos de Lucena (1998) donde se lleva a cabo los Cantes de Besana y Trilla. Entre ellos: Temporeras, Pajaronas, Trilleras y Caleseras.

*cargada de lipones
pa ir a trillarlos.*

(De la Opera flamenca *Sueños de Libertad*)

LETRAS DE TRILLA

La mula golondrina. Trillera

*A esa mula de punta
le gusta el grano;
aligera y no comas,
que viene el amo.*

*La mula Golondrina
suando va;
que se cree que la trilla
se va acabá.*

Esta yegua lunanca

*tiene un potrito
con una pata blanca
y un lucerito.⁶³*

■ **TEMPORERA**

En un principio debió de ser un cante colectivo, ejecutados por grupos de campesinos que las debieron de hacer en los momentos de descanso del trabajo al caer la noche.

El origen de este cante lo situaremos en la provincia cordobesa así como en las gañanías y cortijos de los campos de Granada.

R. Molina y Antonio Mairena⁶⁴ nos dicen que las geografías de las Temporeras coinciden con las que corresponden a las de los partidos judiciales de Aguilar, Cabra, y Lucena y que sus intérpretes fueron trabajadores del campo.

José Carlos de Luna en su “De cante grande y cante chico”⁶⁵ nos habla de las temporeras y nos comenta cómo en Lucena oyó el airoso cantar de ellas. Nos dice que es un cante de gañanes, que empieza uno de ellos y al acabarlo entra otro con otra letra. Domingo Manfredi Cano⁶⁶ sostiene que las temporeras son cantes intermedios entre las trilleras y las caleseras. Hay quienes ven en ellas un parentesco grande con la serrana y no faltan quienes lo encuentran en ciertos cantes de levante.

Métricamente las Temporeras están formadas por estrofas de cuatro versos octosilábicos.

Es un cante sobrio de tercios largos y sin compás que fue incluido en el programa de cantes del Concurso Nacional de Cante Jondo de Granada del año 1922.

Cantaron Temporeras, José Bedmar Contreras “El Seco”, Antonio Ranchal, Álvarez Sotomayor, Fosforito y Rogelio Montefrío entre otros.

LETRAS DE TEMPORERAS

Echa la luna a la vega. Temporera

*Echa la luna a la vega
enciende, niña, el candil
echa la luna a la vega,
que digan los hortelanos:
ya tenemos luna nueva
ya tenemos luna nueva.⁶⁷*

Que viene el guarda. Temporera

*Las uvas en el parral
están diciendo comerme,
pero los pámpanos dicen
que viene el guarda, que viene.*⁶⁸

■ PAJARONA

Es un cante parecido a las trilleras pero caído totalmente en deshuso. Sus letras son muy variadas. Agustín Gómez Pérez nos habla de las pajaronas, un cante de besana, recuperado en Bujalance (Córdoba) y cree que es una alusión al pájaro perdiz muy frecuente en esa zona, cuando la marcha del arado la hace ir de surco en surco.

Es un cante a dúo del que ara y del que siembra.

LETRAS DE PAJARONAS

*Como quieres que te cante
la Pajarona
si tú eres de Castro del Río
y yo de Arjona
Almodóvar del Río
linda ribera
donde cantan los cucos
en primavera.*

■ CALESERA

El Diccionario de la Lengua Española nos dice que la Calesera es un cante andaluz afluamencado⁶⁹. De igual forma se pronuncia A. Alcalá Venceslao.⁷⁰

En diferentes ocasiones se nos ha hablado de la Calesera, desde Estébanez Calderón⁷¹ que nos la presenta como cante bailable, hasta José Carlos de Luna⁷² que la sitúa entre cantes de serrana y trilleras. Según él “la Calesera es una serrana que bajó de la sierra al camino real”. Para este autor la Calesera es un cante farragoso y castizo.

Para Hipólito Rossy⁷³ las cantaban los mayores de las diligencias o sus ayudantes para hacer más llevadero el tedio que produce el recorrer siempre los mismos caminos aunque según este mismo autor nunca las oyó ni encontró rastro de su melodía.

Para D. Manfredi Cano⁷⁴ las Caleseras son cantes de la campiña.

En la actualidad en el Concurso Nacional de Fandangos de Lucena aparece la calesera como una de sus modalidades en el grupo de los cantes de Besana y Trilla.

En la obra flamenca Sueños de libertad, se hace un cante campesino que recogí de mi padre y que bien podría ser lo que se ha llamado Calesera, pero que bien podría ser “otra cosa” ya que no se tiene la certeza de cómo fue este cante.

■ SAETA FLAMENCA

La Saeta Flamenca nace del aflamencamiento de un cante popular-religioso que incitaba a la devoción y a la penitencia con autenticidad y que iba dirigido a las imágenes religiosas. Como dijo José María Sbarbi en un artículo publicado en la revista La Enciclopedia de Sevilla, la Saeta tiene un carácter popular sentencioso y ferviente.⁷⁵

El precedente de la Saeta Flamenca lo encontramos en coplillas que se cantaban ya en el siglo XV y XVII. Los franciscanos terceros cantaban cantos franciscanos por las calles, que llamaban saetas y que predisponían a quienes los escuchaban, al arrepentimiento de sus pecados. Estas Saetas llamadas Penetrantes nada tenían que ver con las Saetas Flamencas, aquellas estaban dirigidas a conseguir el arrepentimiento de las personas pecadoras.

También existieron las conocidas como Saetas del Pecado mortal, que al igual que las penetrantes predisponían al arrepentimiento.

*Mira que te mira Dios
mira que te está mirando
mira que te has de morir
mira que no sabes cuándo.*⁷⁶

Estas letras eran cantadas en las madrugadas por los Hermanos del Pecado, que era como se les conocía a quienes las cantaban.

Según Medina Azara, las Saetas Primitivas fueron ejecutadas por los marranos. Sus letras eran oraciones que los conversos falsamente cantaban para que desapareciera la desconfianza que la iglesia cristiana tenían sobre ellos.⁷⁷

Para Durán Muñoz no hay dudas de que la Saeta tiene un origen árabe.⁷⁸

Carlos Almendro cree que las Saetas se formaron con sones procedentes de los cantos litúrgicos-mozárabes que el pueblo mezcló con tonadas de Romances antiguos.⁷⁹

José Manuel Caballero Bonald cree que la Saeta bien podría ser una ramificación de las antiguas endechas moriscas injertadas en el viejo tronco flamenco⁸⁰, y que éstas estaban relacionadas con los antiguos pregones sagrados de algunos pueblos de la

serranía gaditana y de la provincia de Sevilla.

Rafael López Fernández opina que la Saeta... *“tiene antecedentes formales en cantos moriscos y sefardíes”*.⁸¹

Para José Carlos de Luna, las Saetas derivan de cantes judíos⁸². Félix Grande cree que la Saeta es una derivación de la Toná o una corrupción de salmodias litúrgicas católicas y de ellas nos dice que *“...es una de las músicas más grandes, más tristes, más hondas, más misteriosas y más ricas del mundo”*.⁸³

En definitiva podemos decir que son muchos los que piensan que en la elaboración de la Saeta han influido los cantes que hacían los almuédanos cuando llamaban a la oración a los fieles musulmanes. También pensamos que han influido, aunque en menor medida, las salmodias que los judíos cantaban en las sinagogas.

Son muchas las referencias que tenemos de la Saeta y tan sólo expondremos algunas de ellas.

Existe la tradición de que en Sevilla una madre morisca cantó con dolor a su hijo, que llevaban a prisión, un cante almuédano que se hacía en Sevilla antes de su conquista por los castellanos. Aquel dolor cantado conmovió tanto a los que lo escucharon que en circunstancias análogas volvió a repetirse dicho cante y al ir arraigándose quedó convertido en saeta.⁸⁴

En el año 1811, en plena dominación francesa una mujer le cantó una Saeta a la Virgen de la Esperanza malagueña.⁸⁵

En el año 1866, Narciso Díaz de Escobar⁸⁶ narra cómo: Un preso fue liberado por Jesús Rico... *“al llegar Jesús a la cárcel, se dio libertad a un preso y se cantaron Saetas...”*.

El musicólogo malagueño Eduardo Ocón en su obra *“Cantos españoles”* publicado en 1874 nos habla de la Saeta y nos dice de ella que es un cante popular religioso cantado sin acompañamiento.⁸⁷

En el año 1890 el padre Fray Diego de Valencia en su *“Historia documentada de la Saeta y los Campanilleros”* al hablarnos de la Saeta nos manifiesta que, *“Allá por el año 1854, ésta sufre un proceso de aflamencamiento”*. Además nos menciona que ésta ya se cantaba allá por los siglos XVI y XVII y que se le conocía por el nombre de Saeta⁸⁸. En esa época los cantes de Saetas son parientes cercanos de las Coplas de La Aurora.

En el año 1904 Joaquín Díaz Serrano publica un artículo en la Libertad, en el que se habla de cómo las percheleras, (mujeres del barrio malagueño del Perchel) cantaban sentidas Saetas al Santo Sepulcro allá por el año 1798.⁸⁹

La Saeta es una oración y así lo han entendido muchos autores desde Rafael López Fernández⁹⁰, que opinaba que la Saeta es la copla religiosa por excelencia del pueblo andaluz, hasta Agustín Gómez para el que la *“...saeta es una oración pero también un ofrecimiento...un llanto, un dolor, pero también un canto...”*⁹¹ pasando por Ángel Caffarena⁹²

quien sostiene que su origen estuvo en la primitiva música religiosa de la cristiandad.

¿Cuándo se hace flamenca la Saeta? Se debió de hacer cuando una de las muchas personas que presenciaban el paso de una imagen, no fue capaz de contener el estado emocional que invadía todo su ser; cuando la emoción contenida llegó a un estado límite de dominar y fue entonces que dejó que su garganta exteriorizase sus sentimientos mantenidos, que su voz estallase con toda su fuerza, elevándose hasta el crucificado o su madre presente y parada ante él.

Debió de ser alguien que supiese cantar bien para que aquel momento no pasase desapercibido ante los oídos de quienes presenciaban esa escena, y les llamase la atención para que fuera posible que aquellas circunstancias volviesen a repetirse en otras ocasiones.

¿Quién ante un paso de Semana Santa no ha sentido la necesidad y el deseo de dirigirle una oración a la imagen presente?

¿Por qué no hacerlo cantando si se tiene facultades para ello? Pienso que esto debió de suceder así de fácil, así de sencillo.

Ese cante improvisado tuvo que hacerse por Tonás y fue años más tarde cuando se abandonó la improvisación y se transformó en Saeta Flamenca. Año tras año, la noche del Viernes Santo acudo a presenciar la procesión del Cristo de la Veracruz. Esa noche tengo la oportunidad de escuchar en varios momentos a Juan Aguilar cantándole al crucificado y a su madre, Saetas que son jónicas! El patetismo que imprime a lo que dice y cómo lo dice lo diferencia de todos los demás saeteros.

Y lo curioso es que Juan Aguilar no es buen cantao y estoy convencido de que él lo sabe y participa de lo que digo. Pero nadie como él canta las Saetas. El sentimiento que le pone y la forma de decirlas hacen que sus saetas sean únicas y singulares. Oírlo en el silencio de la noche me hace sentir escalofríos y en más de una ocasión nos ha hecho derramar más de una lágrima.

Luis Melgar y Ángel Marín sostienen que “...la Saeta moderna se hace totalmente flamenca. Con el tiempo, se fue formando en el misterio patético de la emotividad flamenca”⁹³. Según Agustín Aguilar Tejera el nacimiento de la Saeta flamenca tuvo lugar “...en Sevilla y coincide su florecimiento con el de las cofradías”⁹⁴. Otros autores mantienen que no fue en Sevilla su nacimiento, aun cuando todos coinciden en que fue en esta ciudad donde la Saeta Flamenca adquirió renombre y fama universal.⁹⁵

Si no hay unanimidad en el lugar de su nacimiento menos lo hay en el momento de su aparición pública. Para Hipólito Rossy la saeta flamenca nace hacia 1924, año en el que se la escucha cantar a Manuel Centeno en la Semana Santa sevillana⁹⁶. Con esta fecha dada por Rossy coincidía el que fuese mi primer y único profesor de guitarra D. Tertuliano Gallen, un buen músico que durante algunos años fue director de la banda de música de Estepona.

A él le escuché en varias ocasiones cómo habían nacido las Saetas Nuevas o Flamencas. Hoy con los datos que tenemos en las manos, pensamos que esta fecha dada por Rossy nos parece alejada de la realidad; máxime teniendo en cuenta el dato que nos proporciona en 1890 el padre Fray Diego de Valencia, sobre su aflamencamiento hacia el 1854.

Ángel Álvarez Caballero también lo cree así y mantiene que su nacimiento tuvo lugar en el siglo XIX y manifiesta cómo Enrique El Mellizo en los últimos años de dicho siglo cantaba todos los Viernes Santo al paso del Nazareno desde el balcón de su casa situada en la esquina de las calles Mirador y Botica de Cádiz.⁹⁷

El propio autor mencionado mantiene que la Saeta Flamenca “...se halla en la órbita del cante puramente gitano”⁹⁸. Para él los gitanos en Andalucía se identifican con la saeta ya que para ellos, Jesús es considerado como “...un hermano en desgracia que sufre persecución y muerte” que al asimilar éstos la Saeta “...ningún molde mejor pudieron prestar que el de las Siguiriyas”. De igual opinión participa José Carlos de Luna⁹⁹ en su “Gitano de la Bética” y mantiene que las Saetas por Siguiriyas arrinconan a las antiguas Saetas...¹⁰⁰. Para él “...ñoñas y frías, casi olvidadas, o, por lo menos, justificablemente inestimables”.

Mientras que para unos las Saetas Flamencas tal como hoy se conocen, se le atribuyen a Manuel Centeno¹⁰¹; otros niegan este hecho¹⁰². Otro grupo manifiesta que fue Enrique El Mellizo su creador.¹⁰³

Los estilos de Saetas son variadísimos y depende de cómo se clasifiquen. Hay quienes las clasifican por su origen y otros por su estructura melódica.

Para mí las Saetas Flamencas deben clasificarse por el estilo de los cantes en los que se ejecuten y por lo tanto serían Saetas cantadas por Siguiriyas, Saetas cantadas por Martinetes y Saetas cantadas por Carceleras. Éstos han sido los estilos más comunes y generalizados, pero también se han cantado Saetas por Soleares, por Polos y por Cañas entre otros palos.

En la actualidad, estas Saetas, se cantan prácticamente en su mayoría desde las procesiones que se celebran en Semana Santa en los pueblos y ciudades andaluzas; y se cantan desde un balcón en la mayoría de las ocasiones o bien desde la acera de la calle.

Las Saetas más que dirigidas a las imágenes procesionales, parece como si se quisiesen conducir a lo más hondo de quienes las escuchan. Me parecen acertadísimas las manifestaciones de Alfredo Arrebola cuando dice que las saetas van dirigidas directamente al corazón de las muchedumbres para abrir en ellas las hondas heridas de la emoción y piedad.¹⁰⁴

Hay pueblos andaluces con características propias en sus Saetas y las cantan hoy día como hace varios siglos se realizaban. Puente Genil con sus Cuarterelas; Castro del Río con sus Samaritanas, Mairena con sus Revoleas, Marchena con sus Sextas o Retornar o Álora con sus Perotas.

Pero hay que dejar muy claro que estas Saetas no tienen nada que ver con



Manuel Centeno.

las Saetas Flamencas; aquellas son las primitivas Saetas que aún se conservan intactas.

Métricamente las Saetas Flamencas presentan diferentes tipos de estrofas. Las hay de cuatro, cinco y seis versos, aunque las que abundan son las de cuatro y cinco versos de ocho sílabas.

Las letras de las Saetas se refieren generalmente a la Pasión de Cristo y a su madre la Virgen María.

Es la Saeta un cante pausado, monótono, lleno de emotividad y enternecedor que se ejecuta sin acompañamiento.

Entre los saeteros más destacados mencionaremos a Enrique El Mellizo, José Bélmar “El Seco”, Manuel Centeno, Juan Hierro, Manuel Torre, Pedro Lavado Rodríguez, Medina El Viejo, La Niña de La Alfalfa, El Niño Gloria, Tomás Pavón, Pastora



Antonio García, El Califa, ha sido un buen cantaor de Saeta y muchos premios lo avalan.

Pavón, Manolo Caracol, Manuel Vallejo, Pepe Marchena, Enrique El Morcilla, Pepe El Culata, Chato de La Isla, Jacinto Almadén, Antonio de Canillas, Antonio Mairena, Jarrito, María Vargas, Macandé, José Meneses, El Califa y El Sordera entre otros.

LETRAS DE SAETAS

Moriréis por mí mañana. Saeta Cuartelera
*Cual de vosotros, discípulos,
 moriréis por mí mañana,
 el uno al otro se miran
 y ninguno contestaba.*¹⁰⁵

Míralo por donde viene. Saeta Perota

*Míralo por donde viene
el mejor de los nacíos
con la cruz sobre los hombros
y el rostro descolorío.¹⁰⁶*

Firmó sentencia de muerte. Saeta de Manuel Torre

*Pilatos por no perder
el destino que tenía
firmó sentencia cruel
contra el Divino Mesías.
¡Lavo sus manos después!
como eres padre de almas, ministro de Cristo
tronco de la Santa Madre Iglesia
y árbol de Paraíso.¹⁰⁷*

La Virgen de los Dolores. Saeta antigua

*¿Dónde vas Paloma Blanca
a deshoras de la noche?
voy en busca de mi hijo
que lo entierran esta noche.*

*La Virgen de los Dolores
tiene el corazón partío
de ver a su hijo muerto
y en el sepulcro metío.¹⁰⁸*

Por una montaña oscura. Saeta Jerezana

*Por una montaña oscura
va caminando mi Jesús
y como la noche estaba oscura
Judas llevaba la luz.¹⁰⁹*

Contemplemos al Gran Poder. Saeta Sevillana

*Que redoblen los tambores
y las trompetas muy despacio
contemplemos al Gran Poder
va caminando despacio
fijarse gitanos en él.¹¹⁰*

Angustias de los gitanos. Saeta

Angustias de los gitanos
qué pobrecita que vas,
por el mundo a confesar
que tú no quieres caudal
te sobra con tus gitanos.
Oh capitán valeroso
con tu perfecto sudor
no sabes que llevas preso
a un solo Dios poderoso
y “pare” del Universo.
Presente ahí lo tenéis,
con los ojitos “espalpitaos”
y el rostro “descolorío”
de los tormentos grandes
que le han “dao.”¹¹¹

Saeta

Una sogá lleva en su garganta;
otra lleva en su cintura
y otra en su mano santa.
Son tan fuertes ligaduras,
que hasta las piedras quebrantan.
¡Tente, Judas imprudente!
¡no maltrates al Cordero!¹¹²

Saeta de Federico García Lorca

Cristo moreno.
Pasa
de lirio de Judea
a clavel de España.
¡Miradlo por donde viene!
De España.
cielo limpio y oscuro,
tierra tostada,
y cauces donde corre
muy lenta el agua.
Cristo moreno,
con las guedejas quemadas,

*los pómulos salientes
y las pupilas blancas.
¡Miradlo por donde va!*

BIBLIOGRAFÍA DE LOS CANTES AUTÓCTONOS

1. Letras de Villancicos Flamencos cantado por Pericón de Cádiz. José Blas Vega. "Magna antología del cante flamenco". Hispavox. S.A. Madrid 1982
2. Letras de Villancicos Flamencos cantada por Romerito de Jerez. José Blas Vega. "Magna antología del cante flamenco". Hispavox S.A. Madrid 1982
3. Letras de Villancicos Flamencos cantada por Alfonso El de Gaspar. José Blas Vega. "Magna antología del cante flamenco". Hispavox S.A. Madrid 1982.
4. Letras de Villancicos de las Viñas cantada por Rafael Romero. "Rafael Romero The Art of Cante flamenco". Citado por Manuel Sánchez Bracho. "Rafael Romero El Gallina". Editado por la Diputación Provincial de Jaén. Área de Cultura. Jaén 1988
5. Letras de Villancicos de Jerez cantada por Rafael Romero grabada por Hispavox Vogue citada por Manuel Sánchez Bracho. "Rafael Romero el Gallina". Diputación Provincial de Jaén. Área de Cultura Jaén 1998
6. Anselmo González Climent. "Oído al cante". Escelicer S.A. Madrid 1960.
7. Domingo Manfredi Cano. "Geografía del cante jondo". Editorial Bullón. S.L. Madrid 1963
8. Donn Porreen. "El arte flamenco". Sociedad de estudios españoles". Morón de la Frontera. 1970.
9. Antonio Rincón Muñiz. "Raíces flamencas de Mairena del Alcor". Citado por Manuel Martín Martín en el "El mundo interior de Manuel Torre". Editado por el Centro Andaluz de Flamenco. Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía.
10. Letras de Campanilleros cantadas por Rafael Romero. Fonográfica del sur. "El cante flamenco de Rafael Romero". Citado por Manuel Sánchez Bracho. "Rafael Romero El Gallina". Editado por la Diputación Provincial de Jaén. Área de Cultura. Jaén 1998.
11. Letras de Campanilleros cantadas por la Niña de la Puebla. Fonográfica del sur. "El cante flamenco a la Niña de la Puebla". Sevilla 1991.
12. *Ibidem*
13. Duque de Rivas. "Don Álvaro o la Fuerza del sino". Editorial Libra. Madrid 1970.
14. Letras de Sevillanas del siglo XVIII cantada por los Hermanos Reyes. José Blas Vega. "Magna antología del cante flamenco". Hispavox S.A. Madrid 1982
15. Letras de Sevillanas cantadas por El Pali. José Blas Vega. "Magna antología del cante flamenco". Hispavox S.A. Madrid 1982.
16. Letras de Sevillanas Bíblicas cantadas por Paco Isidro. José Blas Vega. "Magna Antología del cante flamenco". Hispavox S.A. Madrid 1982.
17. Letras de Sevillanas de Alosno cantadas por los Hermanos Toronjo. José Blas Vega. "Magna antología del

- cante flamenco". Hispavox S.A. Madrid 1982.
18. Letras de Sevillanas Corraleras cantadas por El Pali. José Blas Vega. "Magna antología del cante flamenco". Hispavox S.A. Madrid 1982.
 19. Letras de Sevillanas, Caty León. Didáctica del flamenco. Flamenco Básico I. Consejería de Educación y Ciencia. Junta de Andalucía. Sevilla 1990.
 20. Agustín Gómez Pérez. "Desde los cantes de Córdoba". I Circuito andaluz de los cantes autóctonos. Consejería de Cultura. Junta de Andalucía. Confederación andaluza de Peñas Flamencas. Córdoba 1994.
 21. Letra de Pregón de Macandé. Eugenio Cobo. "Pasión y muerte de Gabriel Macandé". Ediciones Demófilo. S.A. Fernán-Nuñez (Córdoba). 1997
 22. Letra de Pregón de Macandé, cantada por José Reyes El Negro. José Blas Vega. "Magna antología del cante flamenco". Hispavox S.A. Madrid 1982.
 23. Letra del Pregón de la Frutera con la que se acostumbra a rematar el Mirabrás. Tomás Andrade de Silva. "Anthologie du chant flamenco". Hispavox. Francia 1955.
 24. Letra del Pregón de la Castañera con la que se acostumbra a rematar los caracoles citada por Manuel Ríos Ruiz. "Ayer y hoy del cante flamenco". Ediciones Istmo. S.A. Madrid 1997.
 25. Letra de Nana recogida por Hipólito Rossy "Teoría del cante jondo". Credsa. S.A. Barcelona 1966
 26. Letra de Nana cantada por Rafael Romero en L.P. "Jondura flamenca". Un joyero de arte flamenco". Nipón. Columbia 1975
 27. Letra de Nana Morisca. Manuel Sánchez Bracho. Ópera flamenca Xeb-Alhamar: Su voz. Málaga 1992
 28. Julio Vélez. "Flamenco una aproximación crítica". Editorial Akal. Madrid 1976
 29. Domingo Manfredi Cano. "Geografía del cante jondo". Editorial Bullón S.I. Madrid 1963.
 30. Padre Luis Coloma. "Cuadro de costumbres populares". Sevilla 1867 mencionado por José Antonio Fernández Cabrero. "I Circuito andaluz de los cantes autóctonos". Confederación Andaluza de Peñas Flamencas. Consejería de Cultura. Junta de Andalucía. Córdoba 1994.
 31. Francisco Rodríguez Marín. "Cantos populares españoles". Sevilla 1882-1883
 32. Letra de Bambera cantada por Gabriel Moreno. José Blas Vega. "Magna antología del cante flamenco". Hispavox S.A. Madrid 1982.
 33. Coplas recogidas por Francisco Rodríguez Marín. "Cantos populares españoles". Sevilla 1882-1883.
 34. Letra de Bambera mencionada por Joaquín García-Lavernía. "Así se descubre el cante flamenco". Editorial CIMS 97 S.L. Barcelona 1997.
 35. Serafín Estébanez Calderón. "Escenas andaluzas". Cátedra de letras Hispánicas. Edición de Alberto González Troyano. Ediciones Cátedra S.A. Madrid 1985.
 36. José Luis Ortiz Nuevo. "¿Se sabe algo?. Viaje al conocimiento del Arte flamenco en la prensa sevillana del XIX". Ediciones El Carro de la Nieve. Sevilla 1990.
 37. Ibidem
 38. Ibidem
 39. Ibidem
 40. Antonio Machado Álvarez. "Colección de cantes flamencos". Ediciones Demófilo. Madrid. 1975

41. E. González Hervás. "Antología documental de cante flamenco y cante gitano". Columbia S.A.
42. Alfonso López Martínez. "la Petenera, un cante de Almería" Citado por Antonio F. García Rodríguez en "Con nombre propio, los cantes de Almería. I Circuito andaluz de los cantes autóctonos". Confederación Andaluza de Peñas flamencas. Junta de Andalucía. Consejería de Cultura. Córdoba 1994.
43. *Ibidem*
44. José Carlos de Luna. "De cante grande y cante chico". Escelicer. Madrid 1926.
45. Arcadio Larrea. "El flamenco en su raíz". Editorial National. Madrid. 1974
46. Domingo Manfredi Cano. "Geografía del cante jondo". Editorial Bullón S.L. Madrid 1963
47. Donn Pohrem. "El arte del flamenco". Sociedad de Estudios Españoles. Morón de la Frontera. 1970
48. Hipólito Rossy. "Teoría del cante jondo". Credsa S.A. Barcelona 1966
49. *Ibidem*
50. Serafin Estébanez Calderón. "Dos escenas flamencas". Editorial Demófilo Virgilio Márquez.
51. Hipólito Rossy. "Teoría del cante jondo". Credsa S.A. Barcelona 1966
52. Letras de Peteneras Cortas cantadas por Rafael Romero. "José Blas Vega" "Magna antología del cante flamenco". Hispavox S.A. Madrid 1982
53. Letra de Soleá-Petenera cantada por Pepe de la Matrona. José Blas Vega. "Magna antología del cante flamenco". Hispavox S.A. Madrid 1982
54. Letras de Peteneras de Medina el Viejo cantadas por Pepe de La Matrona. José Blas Vega. "Magna antología del cante flamenco". Hispavox S.A. Madrid 1982
55. Letras de Peteneras de Chacón cantadas por Enrique Morente. José Blas Vega. "Magna antología del cante flamenco". Hispavox S.A. Madrid 1982
56. Letras de Peteneras de la Niña de Los Peines cantadas por Gabriel Moreno. José Blas Vega. "Magna antología del cante flamenco". Hispavox. S.A. Madrid 1982.
57. Domingo Manfredi Cano. "Geografía del cante jondo". Editorial Bullón S.L. Madrid 1963
58. Mencionado por Ángel Álvarez Caballero. Editorial Planeta S.A. Barcelona 1995
59. Julián Pemartín . "El Cante flamenco". Afrodisio Aguado S.A. Madrid 1966
60. Letras de la Mariana cantada por Bernardo El de Los Lobitos. Tomás Andrada da Silva. "Antología del cante flamenco". Hispavox S.A. Madrid 1960
61. Letra de la Mariana cantada en Xeb-Alhamar: Su voz de Manuel Sánchez Bracho. Málaga 1992
62. Agustín Gómez "I Circuito andaluz de los cantes autóctonos". "Confederación andaluza de peñas flamencas". Consejería de cultura de la Junta de Andalucía. Córdoba 1994.
63. Letras de Trilleras cantadas por Bernardo El de Los Lobitos. Tomás Andrade de Silva. "Antología del cante flamenco". Hispavox S.A. Madrid 1966.
64. R. Molina y Antonio Mairena. "Mundo y formas del cante flamenco". Librería Al-Andalus Sevilla-Granada 1979.
65. José Carlos de Luna. "Del cante grande y cante chico". Escelicer. Madrid 1926
66. Domingo Manfredi Cano. "Geografía del cante jondo". Editorial Bullón S.L. Madrid 1963.
67. Letra de Temporera cantada por Rogelio Montefrío.

68. letra popular de Temporera.
69. Real Academia de la lengua. Diccionario de la Lengua española. Madrid 1970
70. A. Alcalá Venceslao. "Vocabulario andaluz". Madrid 1951
71. Serafin Estébanez Calderón. "Escenas andaluzas". Cátedra Letras hispánicas. Edición de Alberto González Troyano. Ediciones Cátedra S.A. Madrid 1985.
72. José Carlos de Luna. "De cante grande y cante chico". Escelicer. Madrid 1926
73. Hipólito Rossy. "Teoría del cante jondo". Credsa S.A. Barcelona 1966
74. Domingo Manfredi Cano. "Geografía del cante jondo". Editorial Bullón S.L. Madrid 1963
75. José María Sbarbi. "Las Saetas". Ediciones Demófilo. Córdoba 1982.
76. Francisco Rodríguez Marín. "Colección de cantes populares españoles". Atlas Madrid 1951.
77. Máximo José Khant. (Medina Azara). "Cante jondo y cantares sinagogales". Revista occidente nº 88 Madrid 1930
78. Durán Muñoz García. "Andalucía y su canto". Servicio de Publicaciones Universidad de Cádiz. Cádiz 1988
79. Carlos Almendros. "Todo lo básico sobre el flamenco". Ediciones Mundi Libro. Barcelona 1973.
80. José Manuel Caballero Bonald. "El cante andaluz". Temas Españoles. Madrid 1954.
81. Rafael López Fernández. "La Saeta". Grupo Andaluz de Ediciones. Sevilla 1981.
82. José Carlos de Luna. "De cante grande y cante chico". Escelicer. Madrid 1942.
83. Félix Grande. "Agenda flamenca". Mondadori España S.A. Madrid 1992
84. Rafael Castejón y Martínez de Arizola. Discurso pronunciado en la recepción al poeta D. Antonio Arévalo García en la Academia de Ciencias, Bellas Artes y Nobles Artes de Córdoba.
85. Eusebio Rioja Vázquez. Ponencia "La Saeta en Málaga" XXII Congreso de Arte flamenco. Estepona 1994.
86. *Ibidem*
87. *Ibidem*
88. Fray Diego de Valencia. "Historia documental de la Saeta, los campanilleros y el Rosario de la Aurora". Editorial Católica Española. Sevilla 1949
89. Eusebio Rioja Vázquez. Ponencia "La saeta en Málaga". XXII Congreso de Arte flamenco. Estepona. 1994.
90. Rafael López Fernández. "La Saeta". Grupo Andaluz de Ediciones. Sevilla 1981.
91. Agustín Gómez Pérez. "La Saeta viva". Virgilio Márquez. Editor. Córdoba. 1984
92. Ángel Caffarena. "Cantes andaluces". La Saeta. La Petenera. Imprenta Guadalhorce. Málaga 1964
93. Luis Melgar Reina. Ángel Marín Rujula. "Saetas, pregones y romances litúrgicos cordobeses". Colección Temas andaluces. Monte de Piedad y Caja de Ahorros de Córdoba. Córdoba 1987.
94. Agustín Aguilar Tejera. "Saetas populares, recogidas, ordenadas y anotadas por Agustín Aguilar y Tejera". Compañía Iberoamericana de Publicaciones S.A. Madrid 1928
95. Rafael López Fernández. "La Saeta". Grupo andaluz de Ediciones. Sevilla 1981.
96. Hipólito Rossy. "Teoría del cante jondo". Credsa S.A. Barcelona 1966
97. Ángel Álvarez Caballero. "Historia del cante flamenco". Alianza Editorial S.A. Madrid 1981.
98. *Ibidem*
99. José Carlos de Luna. "Gitanos de la Bética". Publicaciones Universidad de Cádiz. Chiclana (Cádiz) 1989.

100. Ibidem
101. Luis López Ruíz. "Guía del flamenco". Ediciones ISTMO S.A. Madrid 1999.
102. Ángel Álvarez Caballero. "Historia del cante flamenco". Alianza Editorial S.A. Madrid 1986
103. Caty León. "Didáctica del flamenco". Consejería de Educación y Ciencia. Junta de Andalucía. Sevilla 1990.
104. Alfredo Arrebola. "La Saeta en el cante jondo". Revista Jábega nº 33 Diputación Provincial de Málaga. Málaga 1981.
105. Ángel Caffarena. "Cantes andaluces. La Saeta, la Petenera". Imprenta Guadalhorce. Málaga 1964.
106. Ibidem
107. Letra de Saeta que cantaba Manuel Torre. Mencionada por Julián Pemartín. "El cante flamenco". Afrodisio aguado S.A. Madrid 1966
108. Letras de Saetas Antiguas. José Blas Vega. "Magna antología del cante flamenco". Hispavox S.A. Madrid 1982.
109. Letra de Saeta Jerezana cantada por Sernita de Jerez. José Blas Vega. "Magna antología del cante flamenco". Hispavox S.A. Madrid 1982.
110. Letra de Saeta Sevillana cantada por Manuel Mairena. José Blas Vega. "Magna antología del cante flamenco". Hispavox S.A. Madrid 1982.
111. Letras de Saetas cantadas por Rafael Romero El Gallina. "Jondura flamenca". Nipón Columbia 1975
112. Letra de Saeta cantada por Jarrito. Tomás Andrade de Silva. "Antología del cante flamenco". Hispavox S.A. Madrid 1988.

LOS CANTES DE LEVANTE

■ CANTES LEVANTINOS-MINEROS

Dentro de los Cantes de Levante destacaríamos los Cantes Levantinos-Mineros, que derivan del tronco de los viejos Fandangos Andaluces, que en el transcurrir del tiempo han evolucionado hasta llegar hasta los que hoy son: cantes con luz y personalidad propia.

Entre estos cantes destacaríamos a la Taranta de los Campos de Cartagena, la Cartagenera, la Minera, el Taranto, la Levantica y los Cantes de Madrugá de la Sierra de Cartagena.

Los Cantes de Levante son hondos, expresivos y dolorosos¹. Sus letras aluden al trabajo y a la vida del minero, por ello son cantes de gran contenido social. Hacia mitad del siglo XIX, Almería se despuebla de mineros y éstos marcharían a las zonas mineras de Jaén (Linares, La Carolina, Almadén, Bailén, Carboneros, el Centenillo, Santa Elena y Vichez) y otros se dirigen a Murcia (La Unión) donde empiezan a explotarse importantes yacimientos minerales. Es seguro que en esta marcha se llevaron con ellos sus cantes, si no los Cantes Mineros ya configurados, al menos sí sus gérmenes. No todos comparten esta afirmación. Hay quienes piensan que la provincia de Jaén debe considerarse cuna de diferentes cantes mineros y que desde aquí se lleva a Murcia². Por el contrario otros opinan que llegan a Linares y a Almería desde Murcia.³

El Cante Minero es como dice Asensio Sáez: *“Una necesidad irrefrenable, casi fisiológica, nacida del reencuentro del hombre que escapa cada jornada del riesgo de la mina, con la vida exultante que le aguarda fuera del pozo, le empuja al minero la sangre hacia la garganta hasta hacerse chorro de copla florecida.”*⁴

Hacia 1885 Antonio Grau Mora, El Rojo El Alpargatero llegó a la Unión, procedente según los menos, desde Andalucía y según otros desde Alicante.

He aquí una letra de Taranta que hace referencia a este cantaor:

*Ha llegado un forastero
a la Sierra de la Unión,*

*no trabaja de minero,
le llaman en la región
El Rojo El Alpargatero*

Podemos decir y la mayoría de los autores coinciden en ello, que él fue, el que configura los Cantes Mineros. Más tarde sería su hijo Antonio Grau el que los transmitiría a sus contemporáneos para finalmente ser recibido por Antonio Piñana. Importantes cantaores ejecutaron junto al Rojo El Alpargatero los cantes de Levante-Mineros: Enrique El de Los Vidales, Juan El Albañil, Pechinela, Chilares y Paco El Herrero. Pero sería Don Antonio Chacón el que llevaría estos cantes a ejecutarlos admirablemente y sobre todo a popularizarlos.

Destacaron cantando los Cantes de Levante: Juan Martín Cabogatero, considerado por muchos como el creador de la Taranta; Pedro El Morato, Frasquito Segura El Ciego de La Playa, Rojo El Alpargatero, Chilares, Perico Sopas, Niño de San Roque, Paco El Herrero, Concha La Peñaranda, Enrique El de Los Vidales, José La Luz, El Cabrerillo Basilio, Joaquín Vargas El Cojo de Málaga, Antonio Piñana y Encarnación Fernández entre otros.

■ TARANTA

*Dile a mi primo hermano,
por Dios que me de la espuela,
apareja el caballo tordo
que me han robao a Malena.
¡Por Dios que me vuelvo loco!
(Taranta de Manuel Torre)*

Es el más representativo del Cante Levantino-Minero, que debió de configurarse hacia la mitad del siglo XIX.

Su procedencia para muchos tienen origen en un antiguo Fandango Andaluz que desde Almería se propaga a Jaén y a Murcia. Son las Tarantas un cante muy expresivo y sobrio difícil de cantar. Es la base de todos los Cantes Mineros. Su acompañamiento es libre y no tiene medida. La guitarra le sirve como mantenedora del ritmo del cante y como apoyo de todos.

Se dice que fue Rojo El Alpargatero (Padre y alma del Cante Minero) el que impregna a La Taranta y en general a los demás Cantes Mineros los aires de la Malagueña.

Métricamente es una estrofa de cuatro o cinco versos de ocho sílabas, que



Los Cantes Mineros tiene un nombre: Rojo El Alpargatero.
Él los realzó y les dio la categoría que hoy tienen.

al cantarse, a gusto del cantaor, se repite el primero o el segundo de ellos.

Muchos mantienen que de la Taranta derivan todos los Cantes Mineros. Otros piensan que derivan de las Rondeñas y Jaberías. P. Camacho define a la Taranta como la Siguriya del Minero⁵. La Taranta no sólo aparece en la Unión (Murcia), sino también en las comarcas mineras de Jaén.

La Taranta no sólo recibe la influencia de las Murcianas, sino también de las Malagueñas y principalmente de los Cantes de Madrugá y por supuesto recibe las aportaciones personales de los cantaores de la tierra.

Las letras de las Tarantas se basan en el duro trabajo minero, en el amor y en las fatigas que se pasan por sobrevivir, tienen pues una alta carga de crítica social. He aquí una muestra de lo que decimos.

*Minerico que a la mina
corres en busca del pan;
cuando trabajas, vigila,
que la muerte allí está
y puede ser tu ruina.*

*No discutas al minero
el salario que le das,
porque gana su dinero
en un rudo trabajar.
¡Peor que ser prisionero! ⁶*

Cantaron la Taranta: Rojo El Alpargatero, Pedro Morato, D. Antonio Chacón, Manuel Escacena, El Cojo de Málaga, Manuel Centeno, Manuel Vallejo, Cayetano Muriel “Niño de Cabra”, Pastora Pavón, El Pena, Bernardo El de Los Lobitos, Jacinto Almadén, Canalejas de Puerto Real, José Cepero, Juanito Valderrama, Guerrita, Luis de Córdoba y Pepe Marchena entre otros.

Pero de todos ellos, pensamos que fue D. Antonio Chacón el que la elevó por encima de todos. Estos cantes se hicieron en los Cafés Cantantes que tanto proliferaron en aquellos años en Cartagena. Tranvía, El Gato Negro, La Aurora, El Habanero, La Bombilla y El Tramuro.

La Taranta de Linares, nace del auge minero que se produce a partir de la mitad del siglo XIX, cuando de una población de 5000 habitantes se llega a alcanzar aproximadamente las 100.000.

*Tres cosas son menester
para cantar bien por tarantas.
Una mina en la garganta
que a uno le mine un querer
o ser minero el que canta.*

En la provincia de Jaén surgen cantaores como Basilio, El Tonto de Linares, José La Luz, Luis Soriano “El Cabrerillo” y Carmen Linares entre otros. En Linares desde el año 1963 se viene celebrando el Concurso Nacional de Tarantas.

Se cantaron en los cafés cantantes, Colón y El Cortijo Real en la Carolina, y en Linares en el Café de los Meleros, La Perla, Café Marín, El Salón Regio, Café El Pasaje y El Minero.

Tanto Jaén como Almería y Murcia se arrojan la paternidad de la Taranta.

LETRAS DE TARANTAS

En Cartagena nació. Taranta

En Cartagena nací
y en ella me bautizaron,
unas veces fui feliz
y otras mis ojos lloraron,
pero allí quiero morir. ⁷

En el fondo de la mina. Taranta

En el fondo de la mina,
clamaba un minero así:
¡En qué soleá me encuentro!
Es mi compañita un candil
¡Maldigo mi nacimiento!
¡Ay! de los laureles
dices que te llamas Laura
Laura de nombre,
por nombre Laura,
mas no eres de los laureles.
¡Que los laureles son firmes
y tú pa mí no lo eres!
¡Ay! que dice que te llamas
Laura, por nombre Laura. ⁸

Tres cosas son menester. Taranta

Pa cantar bien por tarantas,
tres cosas son menester:
una mina en la garganta,
que a uno le mine un querer
o ser minero el que canta. ⁹

El Cojo de Málaga cantaba esta otra Taranta

Deja que cobre en la mina
y te compraré un refajo,
y una enagua blanca y fina
que te asome por debajo
dos cuartas de muselina. ¹⁰

Batirme quiero. Taranta de Linares

*Aperaor de la lava
y échese usted al vaciaero,
que viene Venancio Porra,
que batirme con él quiero.*¹¹

Taranta de Linares

*El aire lleva la copla
y a la barrena el compás,
y hasta la muerte se espanta
cuando se escucha cantar
a un minero por tarantas.*¹²

Taranta que cantarían “El Frutos” y “El Cabrerillo”, de quienes la aprendió Pepe Marchena.

*Soy cantaor y minero
de las minas de Linares
aunque a mí me gusta el cante,
mi trabajo es lo primero
la mina también es un arte.*¹³

284

Letra popular de Taranta de Linares

*Si vas a Linares y bebes
en la fuente del Pilar,
olvidas a padre y madre
y a tu tierra no vas más.*¹⁴

Letra de Taranta de Manuel Ríos Ruiz

*Vive juntito a la mina
la patrona de Linares;
quien a la mina camina,
al pasar por sus umbrales,
se detiene y se presina.*¹⁵

Letra de Taranta de Manuel Alcántara

*Fíjate lo que me pasa;
esperando estoy que llegue
tu calle, que no se mueva,
a la puerta de mi casa.*¹⁶



Joaquín Vargas Soto, El Cojo de Málaga, excelente cantaor. Hacía las Tarantas como nadie.

■ **CARTAGENERA**

*En la calle de Canales
se me cayó el sombrero.
¡Quién se lo fue a encontrar!
El Rojo, El Alpargatero
y no me lo quiere dar.
(Cartagenera de Manuel Escacena)*

Es un bello Fandango de Cartagena que en un principio bien pudo ser una canción folclórica de la comarca cartagenera que debió de aflamencarse hacia la mitad del siglo XIX.

Hay quienes encuentran el origen de las Cartageneras en las Mineras. Para Julian Pemartín la Cartagenera sería la Minera que cambia de nombre en su tránsito desde la Unión a Cartagena.¹⁷

Para Domingo Manfredi Cano La Cartagenera tiene mucho de la Caña, del Polo y de las Serranas¹⁸. Otros sitúan a la Cartagenera emotivamente entre la Taranta y la Malagueña.¹⁹

Para Ricardo Molina y Antonio Mairena: *“La Cartagenera es el más bello Cante Levantino, aunque no presente la variedad de la Malagueña, ni goce de la popularidad de la Taranta. Emoción y grandeza se funden en la amplia melodía de sus tercios. Sus hermosas letras están llenas de sabor. El paisaje, las alusiones geográficas y la melancolía que personalmente languidece en su música hacen de ella la suprema expresión artística de levante”*.²⁰

Para María Adela Díaz Párraga hay en los aires de la Cartagenera emoción y grandeza y un verdadero quiebro flamenco.²¹

Lo que nadie duda es que la Cartagenera es un cante urbano, menos bronco que sus cantes parientes cercanos y llevados a cabo por cantaores profesionales y no por quienes trabajaron la mina. Este cante nace del aflamencamiento del Fandango de Cartagena.

Métricamente la Cartagenera es una estrofa de cuatro o cinco versos octosilábicos. Se acompaña a la guitarra al compás de Malagueñas, sin ritmo fijo.

Para ejecutar correctamente las Cartageneras se requiere grandes facultades ya que es un cante valiente.

Hay dos variantes de Cartageneras: La Grande y la Chica. Andrés Salom sostiene que son tres: La Grande, La de La Trini, y La de Rojo El Alpargatero.²²

Para Hipólito Rossi hay dos estilos de Cartageneras, las que denomina Cartageneras Atarantadas y las Aflamencadas o dicho de otra forma Cartageneras por Tarantas o Cartageneras por Malagueñas.²³

Fue D. Antonio Chacón el que además de interpretarla extraordinariamente le dio su configuración flamenca definitiva. Él la engrandeció y le dio algunas inflexiones de la Malagueña.

Cantaron Cartageneras: Rojo El Alpargatero, La Peñaranda, Manuel Torre, D. Antonio Chacón, Pastora Pavón. Cayetano Muriel, Niño de Escacena, Manuel Centeno, Juan Varea y Diego Clavel entre otros.



Diego Clavel ha ejecutado extraordinariamente la Cartagenera. Le acompaña Enrique de Melchor.

287

LETRAS DE CARTAGENERAS

Los pícaros tartaneros. Cartagenera Clásica

*Un lunes por la mañana
los pícaros tartaneros,
le robaron las manzanas
a los pobres arrieros
que venían de Totana.²⁴*

Los puntales del cante cartagenero. Cartagenera de El Rojo El Alpargatero

*Fueron los firmes puntales
del cante cartagenero
la Peñaranda y Chilares,
El Rojo El Alpargatero
y Enrique El de los Vidales.²⁵*

Si vas a San Antolín. Cartagenera de Chacón

*Si vas a San Antolín
a la derecha te inclinas,
verás en el primer camarín
a la Pastora Divina
que es vivo retrato de ti.* ²⁶

D. Antonio Chacón cantó esta letra de Cartagenera

*De un soberano,
lloraba una cartagenera
a los pies de un soberano.
¡Por Dios y por la Santa Madalena!
que no se lleven a mi hermano
al Peñón de la Gomera.
Minero, dile al minero
que no está pagao con na,
minero, dile al minero;
te pasas el año entero
metío en la oscuridad
de ese pozo traicionero.* ²⁷

Se conocen diferentes letras de Cartageneras cuyos temas son el mar.

*A Cartagena me voy
a ver la mar y sus olas,
y a ver los barcos del Rey
con la bandera española
Malhaya quien hizo el barco
y quien lo arrojó a la mar,
y quien cortó la madera
y quien la mandó cortar.* ²⁸

■ MINERA

*Minero y barrenero,
tengo rota la garganta
de tanto cantarle al cielo,
las penitas de mi alma*

que ya ni contarlas puedo.
(Minera del autor)

Es un cante templado y duro propio de los mineros que se empezó a cantar cerca de las minas.

En sus coplas se expresan generalmente el estado anímico del minero, las malas condiciones de las minas así como el sacrificio que supone el trabajo peligroso y difícil en las minas. Es un cante de desahogo para el minero. El origen de este cante pudo ser un Fandango local de la Sierra de la Unión, que es el lugar donde nace allá por la mediación del siglo XIX. Así lo cree Julián Pemartín cuando afirma que las Mineras representan el cante propio del municipio de la Unión, de sus formas más antiguas y características...derivados de los Fandangos Locales.²⁹

Para José Navarro la Minera procedería de Almería aunque fue adaptada y enriquecida en La Unión.³⁰

Hay quienes piensan que las Mineras son una variedad de Taranta con letra relacionada con la mina³¹. No falta quien las halla definido como la Taranta de las comarcas ricas en minas.³²

Se piensa que este cante fue creado por Rojo El Alpargatero y que fue su hija la que lo conservó y añadió nuevas variantes³³. No faltan quienes opinan que su cre-

289



Curro Díaz ejecuta muy bien los diversos cantes de levante.

ador fue Paco El Herrero. Para Manuel Ríos Ruiz, El Rojo El Alpargatero adaptó los cantos de los mineros a los aires gitanos-andaluces, creando lo que hoy conocemos por Tarantas, Minerías y Cartageneras.³⁴

Métricamente la Minera es una estrofa de cuatro o cinco versos octosilábicos. En sus letras siempre se refleja la temática de la mina.

Cantaron por Minerías entre otros: Rojo El Alpargatero, Paco El Herrero, Chilares, Antonio Piñana, Jacinto Almadén, Antonio Canillas, Fosforito, Canalejas de Puerto Real.

LETRAS DE MINERAS

De las minas no me quejo. Minera

*De las minas no me quejo
porque nunca me fue mal,
pero ahora me las dejo
porque quiero descansar,
que ya me encuentro muy viejo.*³⁵

Con mi carburico en la mano. Minera de la Unión

*Monte arriba, sierra abajo,
con mi carburico en la mano
camino del trabajico
cuando pienso en lo que gano
me vuelvo desde el tajo.*³⁶

290

■ TARANTO

*¡Ay ese muchacho!
Son las tres de la mañana.
¿Qué donde estará ese muchacho?
Si estará, bebiendo vino,
O andará por ahí borracho
O una mujer lo ha entretenío.
(Taranto de Manuel Torre)*

Es uno de los Cantos de Levante derivado de la Taranta. Es un cante profundo con compás muy bello.

Hay quienes piensan que el origen de este nombre se le da por ser el

cante que llevaron los mineros de Almería a quienes llamaban tarantos. Hay quienes piensan que el Taranto es una Taranta sujeta a ritmo bailable.³⁷

La diferencia entre el Taranto y la Taranta es que mientras el primero sigue un ritmo fijo y un compás binario, la segunda tiene compás ternario.

Métricamente es una estrofa de cinco versos octosilábicos en la que riman los versos impares 1,3 y 5 y los pares 2 y 4.

Lo cantaron Manuel Torre y Concha La Peñaranda.

Es bailable y se ajusta al compás 4/4.

Lo bailaron Carmen Amaya, Antonio y Rosario entre otros.

LETRAS DE TARANTOS

El Alcalde de Guadix. Taranto

El Alcalde de Guadix

ha publicado en un bando:

que las cañas de maíz

no se lleven arrastrando

*porque tienen que servir.*³⁸

291

Letras de Tarantos

Dime que llevas en el carro

que tan despacio camina.

Llevo al pobre de mi hermano

que un barreno de la mina

le ha cortado las dos manos.

En el fondo de la mina

se oye un quejío lejano;

era de un pobre minero

que se había cortao una mano

*con la explosión de un barreno.*³⁹

Taranto atribuido a Pedro El Morato y perfeccionado por Chacón.

Llévame por caría,

carretero, carretero,

llévame por caría

que en las minas del Romero

acaban de asesinar

*al hermano que yo más quiero.*⁴⁰

Taranto atribuido al “Tonto Carica Dios”

*Porque ya no puedo más,
las fuerzas me están faltando,
ni siquiera este Taranto
voy a poder terminar,
por eso canto llorando.* ⁴¹

LETRAS DE TARANTOS DE ALMERÍA

Almería quién te viera. Tarantos de Almería

*Almería quién te viera
y por tus calles paseara
y a Santo Domingo fuera
a misa por la mañana.
Sale un barco navegando
y se va a pique en altas mares,
los marineros llorando
llaman a la Virgen del Carmen
cuando se estaban ahogando.* ⁴²

Soy del Reino de Almería. Tarantos de Almería

*Soy del reino de Almería
en donde nacen los tempranos,
y al amanecer el día
me encuentro a Pedro El Morato
vendiendo verdulería.
El corazón se me parte
cuando pienso en tus partías
y cuando te tengo delante
to lo malo se me olví.* ⁴³



Luis de Córdoba acompañado por Manolo Brenes.

■ **LEVANTICA**

293

Hay quienes prefieren llamarla Taranta Levantica. No faltan quienes piensan que la Levantica tiene su origen en el cantar propio de los tartaneros.⁴⁴

Se cree que fue Antonio Piñana quien la recupera y evita su desaparición y olvido. Ésta debió de haber sido cantada por Pedro Morato y el gitano Perico Sopas.⁴⁵

La Levantica es uno de los cantes menos conocidos y no fácil de realizar. Se necesitan grandes facultades para cantarlo bien.

Métricamente la Levantica está formado por estrofas de cuatro o cinco versos octosilábicos.

Como dice García Lavernia sus letras no hacen referencia a los Cantes Mineros, pero sí a motivaciones del campo y de los caminos de carros.⁴⁶

*Por la mañana la llamo
para darle de comer
al tiempo de echarle el grano,
donde se viene a poner
la tortolica en la mano.*

Han cantado Levantica Juanito Valderrama y Encarnación Fernández entre otros



Calixto Sánchez acompañado por Enrique de Melchor.

■ MURCIANA

Es el Cante de Levante que lleva impregnada una dulzura y ternura en sus tercios que a los demás les falta. Como dice Hipólito Rossy es un cante al que le falta la tristeza desgarradora de los Cantes de las Minas y por el contrario es alegre, irónico y sereno⁴⁷. Algunos consideran que las Murcianas son el cante madre del que procede la Cartagenera⁴⁸. Otros por el contrario piensan que éstas son una modalidad poco definida de la Taranta.⁴⁹

Métricamente las estrofas de las Murcianas están formadas por cuatro versos de ocho sílabas y a sus letras les faltan los desgarradores lamentos del pueblo minero.

Andrés Salom considera que como Murciana se le ha denominado a tres cantes distintos⁵⁰. Las Murcianas de Piñana, las de Manolo Ávila y las de Joaquín Vargas Soto, más conocido como “El Cojo de Málaga”.

Las Murcianas de Piñana las ejecutaba con esta letra:

*Tiene la Virgen del Carmen
encima de su corona
dos águilas imperiales,
el padre Santo de Roma
y obispos y cardenales.*

Las de Manolo Ávila se cantó con esta otra.

*Tú te llamas Araceli
y no quisiera quererte,
que en las minas de Araceli
tuvo mi padre la muerte.*

Pero quien creó magistralmente las Murcianas fue el malagueño, “El Cojo de Málaga”, que realmente creó un estilo propio.

*Aperaor de la leva
échese usted al vaciaero
y dígale a Venancio Porras
que con él batirme quiero.*

Han cantado Murcianas además de los cantaores mencionados Pepe Marchena y José de La Tomasa entre otros.

■ CANTE DE MADRUGÁ

Es grande la controversia existente entre quienes defienden y rechazan los Cantes de Madrugá como cante con entidad propia. También entre los que consideran o no que éste

se cantase por los antiguos mineros al anunciar el relevo en las minas. Mientras que para unos, de este cante partió Antonio Grau, Rojo El Alpargatero para crear o engrandecer los cantes mineros⁵¹, para otros, estos cantes son creaciones de inspiración minera que llegó a cantarlos D. Antonio Chacón⁵². No han faltado quienes piensan que nunca existieron estos cantes. Es el caso de Antonio Mairena al preguntársele en cierta ocasión por estos: *“En los setenta y dos años que tengo nunca he escuchado eso de los cantes de Madrugá, ni a Chacón, ni a Manuel Torre, ni a nadie”*.⁵³

Para Manuel Urbano los Cantes de Madrugá cantados y grabados por Rafael Romero, “El Gallina”, sirvieron de acoplamiento a los tonos de la Taranta de Linares⁵⁴. Es precisamente, este extraordinario cantaor jienense, el que contó en cierta ocasión que cuando era joven, encontrándose en Linares, aprendió lo que sus gentes llamaban “Cantes de Madrugá”, los que hacían los antiguos mineros al realizar los relevos en los turnos de entrada y salida de las minas al rayar el día; y que se los había escuchado al “Tonto Carica Dios”. El cantaor Coronel de Linares grabó un cante que llamó de “Relevo”. Cante totalmente diferente a los Cantes de Madrugá que hacía Rafael Romero.

La familia gitana Los Fernández, de Murcia, Antonio Fernández, excelente guitarrista y su hija la cantaora Encarnación Fernández grabaron un Cante de Madrugá para participar en el Concurso Nacional de los Cantes de las Minas. Los organizadores de este Certamen no le permitieron que el cante grabado apareciese con esa denominación, por lo que debieron cambiar la misma por la de “Cante Viejo Minero”.

Se le denominase antaño o no a este cante como “Cante de Madrugá”, no debemos negar la existencia de un cante que bien podría haberse formado por una de las muchas coplillas populares cantadas en las regiones mineras y que nos han sido referenciadas por diferentes autores.

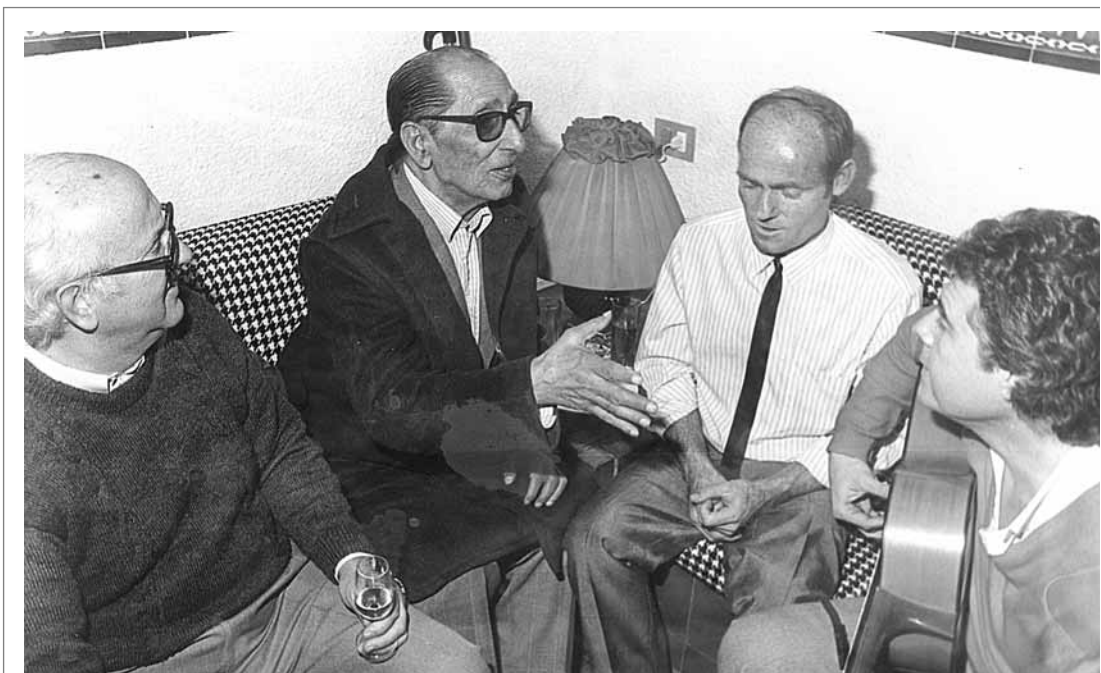
Métricamente están formados por estrofas de cuatro versos octosilábicos.

Agua me nieguen los mares. Cantes de Madrugá

*Si acaso lo necesito
agua me nieguen los mares.
El cielo me desampare,
caigan las plagas de Egipto
y sobre mí todos los males.*

Y una misa en Roma

*a las dos de la mañana,
y la dice el Padre Santo
y le ayuda una paloma
obra del Espíritu Santo.*⁵⁵



Rafael Romero grabó los Cantes de Madrugá.
En la foto acompañado por el flamencólogo Bernardo Estepa y Paco El Pecas.

297

BIBLIOGRAFÍA DE LOS CANTES DE LEVANTE

1. Tomás Andrade de Silva. "Antología del cante flamenco". Hispavox S.A. Madrid 1988.
2. Bernardo Estepa Llaurens. "Los Cantes de Jaén". I Circuito Andaluz de los Cantes Autóctonos. Confederación Andaluza de Peñas Flamencas, Junta de Andalucía. Consejería de Cultura. Imprenta San Pablo. (Córdoba) 1994.
3. Hipólito Rossy. "Teoría del cante jondo". Credsa S.A. Barcelona 1988.
4. Asensio Sáez. "La Unión. Introducción a su historia y a su cante". La Unión 1972.
5. Pedro Camacho. "Andalucía y su cante". Guadalajara. México 1969.
6. Federico de la Cruz y Purita Lara del Rosal. "Libro de cantos andaluces dedicado a Niña de Linares. Alma de Andalucía". Editorial Alas. Barcelona 1935. Citado por Eloy Martín Corrales en su ponencia "El flamenco en la Barcelona revolucionaria: Julio 1936 a mayo 1937." XXVIII Congreso Arte Flamenco. 2000.
7. Letra de Taranta cantada por Antonio Piñana. José Blas Vega. "Magna antología del cante flamenco". Hispavox. S.A. Madrid 1982.
8. Letras de Tarantas cantada por El Niño Almadén. Tomás Andrade de Silva. "Antología del cante flamenco".

- Hispavox. S.A. Madrid 1988.
9. Letra de Taranta. De Antonio Murciano. "Homenaje de los poetas españoles a la Taranta", celebrado en el teatro Cervantes de Linares el 16 de Mayo de 1970.
 10. Letra de Taranta cantada por el Cojo de Málaga.
 11. Letra de Taranta de Linares cantada por Gabriel Moreno. José Blas Vega. "Magna antología del cante flamenco". Hispavox S.A. Madrid. 1982.
 12. Letra de Taranta de Linares, citada por Bernardo Estepa. "Los Cantes de Jaén". I Circuito andaluz de los Cantes Autóctonos. Confederación Andaluza de Peñas Flamencas. Junta de Andalucía. Consejería de Cultura. Imprenta San Pablo. Córdoba 1994.
 13. Letra que hizo El Fruto y más tarde El Cabrerillo y que aprendiera Pepe Marchena. Citado Bernardo Estepa. "I Circuito andaluz de los Cantes Autóctonos. Los Cantes de Jaén". Confederación Andaluza de Peñas Flamencas. Junta de Andalucía. Consejería de Cultura. Imprenta San Pablo. Córdoba. 1994.
 14. Letra popular que se canta en Linares. Manuel Urbano. "Taranta, cante y artistas de Linares". XIX Congreso Nacional De Actividades Flamencas. Ayuntamiento de Linares-Diputación Provincial. Jaén. 1991.
 15. Letra de Taranta de Manuel Ríos Ruiz. "Homenaje de los poetas españoles a la Taranta", celebrado en el Teatro Cervantes de Linares el 16 de mayo de 1970.
 16. Letra de Taranta de Manuel Alcantara. "Homenaje de los poetas españoles a la taranta", celebrada en el Teatro Cervantes de Linares el 16 de mayo de 1970.
 17. Julián Pemartín. "El Cante Flamenco". Afrodisio Aguado S.A. Madrid 1966
 18. Domingo Manfredi Cano. "Geografía del cante jondo". Editorial Bullón S.L. Madrid 1963.
 19. Tomás Andrade Silva. "Antología del cante flamenco". Hispavox. S.A. Madrid 1988.
 20. Ricardo Molina y Antonio Mairena. "Mundo y formas del cante Flamenco". Librería Al-Andalus. Sevilla-Granada. 1979
 21. Citado por Ángel Álvarez Caballero en su "La discoteca ideal del flamenco". Editorial Planeta S.A. Barcelona 1995.
 22. Andrés Salom. "Didáctica de cante jondo". Ediciones 23-27. Murcia 1976.
 23. Hipólito Rossy. "Teoría del cante jondo". Credsa. S.A.. Barcelona 1988.
 24. Letra de Cartagenera Clásica cantada por Enrique Morente. José Blas Vega. "Magna antología del cante flamenco". Hispavox S.A. Madrid 1982.
 25. Letra de Cartagenera de Rojo El Alpargatero cantada por Antonio Piñana. José Blas Vega. "Magna antología del cante flamenco". Hispavox S.A. Madrid 1982.
 26. Letra de Cartagenera de Chacón cantada por Enrique Morente. José Blas Vega. "Magna antología del cante flamenco". Hispavox S.A. Madrid 1982.
 27. Letras de Cartageneras de D. Antonio Chacón, mencionada por Bernardo Estepa. "Los cantes de Jaén". I Circuito andaluz de los cantes autóctonos. "Confederación Andaluza de Peñas Flamencas". Junta de Andalucía. Consejería de Cultura. Imprenta San Pablo. (Córdoba). 1994.
 28. Referidas por Hipólito Rossy. "Teoría del cante jondo". Credsa S.A. Barcelona 1988.
 29. Julián Pemartín "El cante Flamenco". Editado por Afrodisio Aguado S.A. Madrid 1966.

30. Pepe Navarro. "Cosas del cante...los de Levante". Artículo publicado en la Revista Flamenca. Tertulia flamenca de Ceuta. Julio 1975
31. Luis López Ruiz. "Guía del flamenco". Ediciones Istmo S.A. Madrid 1999.
32. Ricardo Molina y Antonio Mairena. "Mundo y formas del cante flamenco". Librería Al-Andalus. Sevilla-Granada. 1979
33. Caty León. "Taller de flamenco". Consejería de Educación y Ciencia. Junta de Andalucía. Sevilla 1990.
34. Manuel Ríos Ruiz. "Introducción al cante flamenco". Ediciones Istmo. Madrid. 1972.
35. Letra de Minera cantada por Antonio Piñana. José Blas Vega. "Magna antología del cante flamenco". Hispavox. S.A. Madrid 1982.
36. Letra de Minera de la Unión cantada por Antonio Piñana. José Blas Vega. "Magna antología del cante flamenco". Hispavox S.A. Madrid 1982.
37. Hipólito Rossy. "Teoría del Cante Jondo". Editorial Creds. S.A. Barcelona 1966.
38. Letra de Taranto cantada por El Chocolate. José Blas Vega. "Magna antología del cante flamenco". Hispavox S.A. Madrid 1982.
39. Letras de Taranto presentado por Bernardo Estepa en la Peña Flamenca Los Amigos de la Guitarra de Carmona, el 16 de marzo de 1971.
40. Letra de Taranto mencionadas por Bernardo Estepa. "Los cantes de Jaén. I Circuito andaluz de los Cantes Autóctonos". Confederación Andaluza de Peñas Flamencas. Junta de Andalucía. Consejería de Cultura. Imprenta San Pablo. Córdoba. 1994.
41. Letra de Taranto mencionados por Bernardo Estepa. "Los cantes de Jaén. I Circuito andaluz de los Cantes Autóctonos". Confederación Andaluza de Peñas Flamencas. Junta de Andalucía. Consejería de Cultura. Imprenta San Pablo. Córdoba. 1994.
42. Letras de Tarantos de Almería cantadas por Manolo de la Ribera. José Blas Vega. "Magna antología del cante flamenco". Hispavox S.A. Madrid 1982.
43. Letras de Tarantos de Almería cantadas por Enrique Morente. José Blas Vega. "Magna antología del cante flamenco". Hispavox S.A. Madrid 1982.
44. Andrés Salom. "Los cantes libres y de Levante". Editorial Regional de Murcia. Murcia 1982.
45. Ángel Álvarez Caballero. "La discoteca ideal del flamenco". Editorial Planeta. S.A. Barcelona 1995.
46. Joaquín García Lavernía. "Así se descubre el cante flamenco". Editorial Cims. 97 S.L. Barcelona 1997.
47. Hipólito Rossy. "Teoría del cante jondo". Creds S.A. Barcelona 1966.
48. Ángel Álvarez Caballero. "La Discoteca ideal del flamenco". Editorial Planeta. Barcelona 1995.
49. Ricardo Molina y Antonio Mairena . "Mundo y formas del cante flamenco". Librería Al- Andalus. Sevilla-Granada. 1979
50. Andrés Salom. "Los cantes libres y de Levante". Editorial Regional de Murcia. Murcia 1982.
51. José Blas Vega. "Magna antología del cante flamenco". Hispavox. S.A. Madrid. 1982.
52. Ramón Porras González. "Revista Candil nº 74. Peña Flamenca de Jaén. Jaén. 1991.
53. Manuel Urbano. "Taranta, cante y artistas de Linares". XIX Congreso Nacional de Actividades Flamencas. Ayuntamiento de Linares. Diputación Provincial de Jaén. Junta de Andalucía. 1991.

54. Ibidem.
55. Letras de Cantes de Madrugá, cantada por Rafael Romero. "Rafael Romero. Grands cantaores du flamenco". Harmonia Mundi S.A. Dirigida por Mario Bois. Francia 1996.

CANTES DE MÁLAGA

■ LOS CANTES DE MÁLAGA

*Desde lejos he venío
pisando flores y abrojos,
sólo por venir a verte,
malagueña de mis ojos.*

Málaga es cantaora no porque lo calificase así D. Manuel Machado, sino que lo es porque así lo quisieron y lo hicieron posible las gentes de Málaga; porque se lo ganaron por derecho.

En un entremés anónimo del año 1748, « El Colegio de los Poetas », se menciona a quien pudiese ser el primer cantaor testimoniado por escrito, Junquito de Málaga¹ (nacido en Comares hacia 1720). Pensamos que los cantes que hiciese Junquito de Málaga debieron de estar muy lejos de los cantes flamencos. El mencionarlo aquí es como punto de partida de los cantes de Málaga.

Entre los Cantes de Málaga diferenciaremos los cantes procedentes del medio rural, el Fandango y los cantes derivados de éste.

Los primeros toman la denominación del lugar de procedencia: Almogía, Montes de Málaga, Comares, Coín, Casares, los Lagares y los Verdiales.

Estamos convencidos de que este Fandango de Verdial es de procedencia árabe y en la provincia de Málaga queda conservándose entre la población morisca que nunca abandonó esta tierra. Es sin la menor duda los Cantes Malagueños más antiguos que aún conservan en la actualidad su naturaleza sencilla y primitiva.

Este Fandango es un cante de fiesta, lúdico y sus letras generalmente de aires camperos son “bondadosas”.

*Cuando te asomas, María
a la tapia del corral
pareces un naranjo chino
cargaíto de azahar*

En la actualidad, no hay fiesta grande en la provincia malagueña, que se precie como tal, que entre sus actividades no introduzca las pandas de verdiales.

Del Fandango Verdial nace el cante flamenco Las Bandolás. Éstas aparecen cuando se sustituye la panda de Verdial por la guitarra. Con este cante desaparece el grupo y en su lugar surge la individualidad.

Las Bandolás evolucionan de diferentes formas y a través de ellas se llega a los nuevos cantes: la Malagueña, los Cantes del Breva, la Rondeña, la Jabeira y el Jabegote.

Estos Cantes Malagueños alcanzan en los cafés cantantes y en ventas, cotas muy altas a finales del siglo XIX, momentos que coinciden con el alto grado de prosperidad que Málaga alcanza en su industria y comercio.

■ MALAGUEÑA

*A qué tanto me consientes
si no me has de querer
mátame ya de una vez
que yo prefiero la muerte
y nunca más padecer.*
(Malagueña de Chacón)

En el teatro Eslava de Jerez, en 1883 “*El conocido aficionado Antonio Revuelta cantó preciosas Malagueñas y Peteneras que fueron muy aplaudidas*”². Así mismo con anterioridad se cantó Malagueñas en 1857 en el teatro San Fernando de Sevilla.³

En el Cronista del 17 de Abril de 1887 se cuenta cómo un mozo cantó Malagueñas, que “*distraerían la tristeza de un hipocondríaco*”⁴. El Progreso del 13 de septiembre de 1885 nos refiere cómo Mercedes la Serneta cantó unas Malagueñas imponderables⁵. El Progreso de 13 de Agosto de 1889 nos relata cómo una voz fresca, sonora y vibrante cantó estas Malagueñas.

*yo voy a la fuente y bebo
y el agua no la aminoro,
lo que hago es aumentarla
con las lágrimas que lloro.*⁶

Del nacimiento de la Malagueña ya tenemos referencias escritas a mediados del siglo XIX.⁷

La Malagueña aparece en medio de una población urbana excepto la Malagueña Perota que, al mismo tiempo, va emergiendo en la comarca de Álora.

La Malagueña cierra el ciclo que se inicia en el Fandango Verdial después de haber pasado por la Bandolá. Todos los estilos de la Malagueña siguen este camino a excepción de las Malagueñas de Enrique el Mellizo.

En una ocasión, le oí decir a mi maestro Don Francisco Bejarano que las Perotas cerraron el ciclo vital de la Malagueña.

Métricamente, la Malagueña es una estrofa de cuatro o cinco versos de ocho sílabas en las que riman los versos pares y los impares alternativamente. En el momento de ser cantada los versos primero y tercero se repiten.

La Malagueña que a finales del siglo XIX se hacía en tono agudo debido a que era acompañada por una guitarra tipo tiple, fue cambiando ese tono por otras formas musicales más actuales.

La guitarra actual introduce entre tercio y tercio falsetas y matices que enriquecen el cante.

Los cantes por Malagueñas no se ajustan a compás. Son libres y sus letras generalmente tienen un profundo dramatismo y hondura. Otras veces son alegres y tiernas.

Es la Malagueña un cante de difícil ejecución, ya que para hacerse bien deben de conjuntarse varias circunstancias que lo hagan posible: Tener gran capacidad pulmonar, una voz agradable y clara, sentir lo que se está diciendo, mascar lo que se dice y tener un dominio total de los altos y bajos.

El cantaor de la Malagueña no puede apoyarse en el son de los compases porque no los tiene, por lo que no puede arroparse con la cobertura que la guitarra da al cantaor en otros cantes.

Para José Luque Navajas, la Malagueña, en su sentido flamenco estricto, es un cante lento, triste y de gran flexibilidad en su estructura melódica, así como en el acompañamiento de la guitarra.

Para José Carlos de Luna, la Malagueña tiene arrestos de la Caña, sentimiento de Siguiriyas, matices de Soleares y no se parece a ninguna⁸. Para Alfredo Arrebola, las Malagueñas son cantes que arrancan del Fandango más lento hasta conseguir olvidarse por completo de la Bandolá como Fandango. Según Julián Ribera, las Malagueñas actuales no son más que jotas disfrazadas, y que éstas (las jotas), en sus orígenes fueron antiguas melodías andaluzas.⁹

Los estilos de las Malagueñas no sólo son creados por cantaores oriundos de Málaga, sino también por otros de otras provincias: Cádiz, Sevilla, Murcia y Madrid entre otras. Podemos decir que la Malagueña es el cante que más estilos tiene, y al que más aportaciones personales le han llegado por parte de los cantaores.

No hay acuerdo sobre el número de estilos malagueños existentes.

Para José Luque Navajas son 26; para José Blas Vega 28; Pepe Navarro nos

habla de 33 y Alfredo Arrebola mantiene que son 26.

Entre los estilos de Malagueñas destacaría los de: Diego El Perote, Juan Toledo El Caribe, Enrique El Mellizo, Joaquín Tabaco, Manuel Reyes El Canario, Cipriano Pitana, Fernando Rodríguez El de Triana, Trinidad Navarro “La Trini”, Francisco Lema Ullet “Fosforito”, Don Antonio Chacón, Baldomero Pacheco, Niño de El Huerto, Concha La Peñaranda, Antonio Cerón “Maestro Ojana”, María La Chilanga, María La Chirrián, Juan Trujillo El Perote, De Gayarrito, Manuel Torre, José Beltrán “El Niño Vélez”, Juan Varea, El Niño de La Isla, Diego Moreno “Personita” y El Chato de Las Ventas.

Fue D. Antonio Chacón el cantaor que engrandeció la Malagueña.

La época de esplendor de la Malagueña fue la de D. Antonio Chacón, La Trini, Fosforito “El Viejo” y El Canario.

Además de los cantaores que crearon estilo, cantaron la Malagueña: Mercedes La Serneta, El Rojo, El Alpagatero, Antonio del Pozo “El Mochuelo”, Sebastián El Pena, Manuel Centeno, La Rubia de Málaga, Bernardo El de Los Lobitos, Aurelio Selles, El Cojo de Málaga, El Niño de Las Moras, Pastora Pavón, José Muñoz “El Penas”, Pericón de Cádiz, Manolo Vargas, Cayetano Muriel “El Niño Cabra”, El Flecha de Cádiz, Antonio Mairena, Manolo Caracol, Juan de La Loma, Manolo de La Ribera, Antonio de Canillas, Juan Valderrama, Jarrito, Naranjito de Triana, El Niño de Peñarrubia, Diego Clavel, Enrique Morente, Manuel Mairena, Antonio de Álora, Luís de Córdoba, Bonela (hijo) y Rocio Bazán, entre otros.

La Trini nació en Málaga en el año 1868 y la bautizaron en la Iglesia de San Felipe. Tuvo grandes facultades para el cante. Ella hizo las Malagueñas muy valientes. Se cuenta que en un momento de su vida sufrió una intervención quirúrgica y precisamente recordando ese instante escribió esta letra de Malagueña que después cantaría y que todos reconocen como de La Trini.

*No se borra de mi mente
el día 14 de abril
y siempre tendré presente
que en ese día me vi
a las puertas de la muerte.*



Trinidad Navarro, La Trini, creó las Malagueñas que lleva su nombre artístico.

LETRAS DE MALAGUEÑAS

Por las trenzas de tu pelo. Malagueña de El Canario

*Por las trenzas de tu pelo
un canario se subía,
y se paró en tu frente
y en tu boquita bebía
creyendo que era una fuente.¹⁰*

A millares. Malagueña de El Perote

*Hombres más guapo que yo
lo has tenío tú a millares*

*pero más paciente yo,
eso tú de más lo sabes
no por alabarme yo.¹¹*

Alguna vez. Malagueña de La Trini

*Siquiera por compasión
escribeme alguna vez,
que yo tengo el corazón
marchito de padecer
que ya no siente ni el dolor.¹²*

Ni quien se acuerde de mí. Malagueña de La Peñaranda

*Yo no tengo quien me quiera,
ni quien se quiera acordar de mí,
que el que desgraciadito nace
no merece ni el vivir.¹³*

306

Desde que te conocí. Malagueña de Fosforito El Viejo

*Desde que te conocí
mi corazón llora sangre,
yo me quisiera morir
porque mi pena es muy grande
y así no puedo vivir.¹⁴*

No esperes perdón. Malagueña de El Niño del Huerto

*No te hagas ilusión
de vivir a la vera mía
porque me hiciste traición,
tanto como te quería
de mí no guardes perdón.¹⁵*

Con la ventana entreabierta. Malagueña de Sebastián El Pena

*Con la ventana entreabierta
tú estás dormía en tu cama,
agonizando en tu puerta
hay un querer que te llama,
despierta, mujer, despierta.¹⁶*

Lo llevo en el corazón. Malagueña de El Niño de Vélez

Lo llevo en el corazón
el cante por malagueñas,
por eso lo canto yo
como La Trini y Juan Breva,
Niño de Vélez y Chacón.¹⁷

Que te quise con locura. Malagueña Grande de Chacón

Yo en mi vía negaré
que te quise con locura,
mira que cariño fue
que siento la calentura
que tuve por tu querer.¹⁸

Por lo mucho que te quiero. El prefacio con la Malagueña Doble de El Mellizo

Perdón, Dios mío
perdón y clemencia,
perdón e indulgencia
perdón y humildad.
Por lo mucho que te quiero
de noche no duermo en cama,
siempre estoy con el sentío
por ver si a mi puerta llamas,
ni aun durmiendo yo te olvíó.¹⁹

Viva Madrid que es la Corte. Malagueñas de Chacón

¡Viva Madrid que es la Corte!
¡y viva Málaga, la bella!
y para puertos bonitos
Barcelona y Cartagena.
Si es que pasas por la ermita
del Cristo del desengaño,
por Dios te pío, hermanita,
que hables con el ermitaño
siquiera una palabrita.²⁰

Los peces mueren de pena. Malagueña de Gayarrito

Vístase la mar de luto,

los peces mueran de pena,
los árboles no echen frutos,
porque ha muerto mi morena,
con la que vivía a gusto.²¹

En la tierra malagueña. Malagueña de Personita

En la tierra malagueña
aunque joven me casé,
a mi hermana la rondeña
yo nunca abandonaré.²²

Con mi pena. Malagueña Perota

Dile a esa mujer que ríe
que yo sigo con mi pena,
yo a esa mujer no la olví
porque pa mi fue muy buena
el tiempo que ha estao conmigo.²³

Porque andando me desmayo. Malagueña de Baldomero Pacheco

A las paredes me arrimo
porque andando me desmayo,
yo me encuentro desvalío
por causa de un mal vasallo
y tú la culpa has tenío.²⁴

Malagueña atribuida a La Trini.

El camino de la vida
regando voy con mi llanto;
el camino de la vida
son tan grandes mis quebrantos,
que tengo la fe perdida
y el mundo me causa espanto.

Malagueña recogida por el Baron Charles Davillier en su visita a Málaga hacia 1862.

Échame, niña bonita
lágrimas en tu pañuelo,
y las llevaré a Granada
que las engarce un platero.

■ RONDEÑA

*Ni más alta ni más baja
ninguna como mi Ronda,
porque de todas las rajas
la del Tajo es la más honda.*

La Rondeña es hija de un viejo Fandango que debió de conservarse entre los antiguos moriscos que quedaron en la serranía rondeña y sus estribaciones.

Ya en el año 1835 el Duque de Rivas en su “Don Ávaro o la fuerza del sino” nos menciona La Rondeña cuando uno de sus personajes le pide a Preciosilla, que temple su guitarra, que cante la Rondeña: “Vamos, Preciosilla, cántanos la Rondeña. Pronto, pronto: Ya está bien templada”.²⁵

El periódico malagueño Guadalhorce nos habla en 1839 de este cante como de algo perfectamente conocido y popular²⁶. Igualmente Ramón de Mesonero nos narró cómo unos jóvenes que conducían una galera andaluza entraban por la Puerta de Toledo cantando Jaleos y Rondeñas.²⁷

Serafín Estébanez Calderón la menciona en su “Escenas andaluzas” en su capítulo “Un baile en Triana”: “Cuando los principales cantaores apuran sus fuerzas se suspenden las Tonadas y Polos de Punta, de dificultad y lucimiento, y entran en liza con la Rondeña, o Granadina, otros cantadores y cantadoras de no tanta ejecución, pero no inferiores en el buen estilo. Después de pasar varias veces de estas fáciles a las otras difíciles y peregrinas canturias, se ameniza de vez en cuando la fiesta con el canto de algún Romance Antiguo”.²⁸

El mismo Serafín en su asamblea General, vuelve a referirnos la Rondeña diciéndonos que: “En las mudanzas y vueltas de la Rondeña y Zapateado estuvo de lo más apurado que puede verse; pero en tocando que llegaron a los éxtasis y últimos golpes de la Yerba-Buena, las Siguidillas y la Toná, fue vista y admirada”.²⁹

En el año 1854 se celebró en el Salón de Oriente una fiesta en la que se cantó una Rondeña, acompañada por un aficionado llamado Rafael.³⁰

Partiendo de que no consideramos que la denominación de Rondeña le venga por ser un cante de ronda como algunos autores lo afirman, aun cuando podría haberse utilizado para rondar. Pienso que su denominación le viene por su origen rondeño.

Creo que aunque la Rondeña es una de las Bandolás más florida, el camino seguido para configurarse en Rondeña debió de ser distinto al de sus parientes los Cantes Abandolaos.

Es más, a veces dudo si tiene algo que ver con ellos, y si así fuese, pienso que el influyente debió de ser la Rondeña. Unos y otros debieron tener distintos nacimientos.



Paco El Pecos, buen cantaor por Rondeñas acompañado por Antonio Gómez.

Métricamente, la Rondeña se nos puede presentar en estrofas de cuatro o de cinco versos rimando alternativamente, en ambos casos con rima consonante.

Es la Rondeña un cante sin compás en el que predominan las letras camperas. Es de destacar cómo el tercio de arrancada de la Rondeña es parecidísimo al del Polo.

Hay dos estilos de Rondeñas; la Rondeña Natural o simplemente Rondeña y la Rondeña Chica, que es como me gusta denominarla, que es un cante menos valiente, y más suave.

Es una gozada escuchar el inicio de estos cantes con la Rondeña Chica y rematarla con la Natural. Hay quienes mantienen que esta Rondeña Chica procede de la provincia de Huelva, simplemente porque “su ritmo primitivo” es el del Fandango de Huelva.

¿No es más fácil pensar que ambos nacieron de un Fandango similar y que se configuran paralelamente? O bien el Fandango Viejo original fue llevado a Huelva y allí evolucionó de forma diferente. Según Romero Esteo en el siglo XVI se deportan a Huelva los moriscos de la Sierra de Málaga. Del folclore que llevan los moriscos, ¿no pudo nacer esta Rondeña?

Navarro Rodríguez cree que la Rondeña fue creada por Tobalo.³¹

Han cantado Rondeñas entre otros: Jacinto Almadén, Rafael Romero, Juan de La Loma, Enrique Orozco, Cándido de Málaga, Antonio Canillas, Antonio Ranchal, Fosforito, Alfredo Arrebola, José Meneses.

La Rondeña es bailable. En la actualidad se baila con aires que nos recuerda al Taranto, aunque más alegre que éste. Fue Carmen Amaya quien más contribuyó a la configuración del baile por Rondeñas.

LETRAS DE RONDEÑAS

Navegando me perdí. Rondeñas Naturales

*Por esos mares de Dios
navegando, me perdí;
y con la luz de tus ojos
a puerto de mar salí.*

*Vive tranquila, mujer,
que en el corazón te llevo
y aunque lejos de ti esté;
en otra fuente no bebo
aunque me muera de sed.*

*Después de haberme llevao
toa una noche de jarana,
me vengo a purificar
debajo de tu ventana
como si fuera un altar.³²*

Pa acabarlo de criar. Rondeñas

*Vino un bicho correó
salió de la cueva El loro,
lempuje mi perra galga,
clemencia le pido a Dios
no le de la muerte amarga.*

*“Pa” acabarlo de criar
cogí un pajarito de un “nío”
y fue tan “agradecío”
que cuando lo eché a volar
se vino hacia hombro mío.*

A ver si puedo dejar

*siempre cantando, cantando,
a unos chiquillos que tengo
una casa ya pagá
“pa” que no vivan de arriendo.*³³

Letra de Rondeña recogida por Jean-Charles Davillier en su visita a Ronda en 1862.

*Dentro de la sepultura,
y de gusanos roío
se han de encontrar en mi pecho
señas de haberte quería.*

Paco “El Pecas”, ese buen cantaor jienense, nos ha cantado por Rondeña una bonita letra compuesta por Bernardo Estepa dedicada al no menos extraordinario cantaor Rafael Romero.

*Gitano de enjundia fina,
cantaor y bailaor.
Andújar te vio nacer,
te llamaban “El Gallina”,
Rondeña, llora, por él.*

*Venero del Torreón,
caño de la Fuente Sorda,
donde una noche de feria,
un gitano me cantó
al oído una Rondeña.*

*Once esquinita tú tienes,
Rincón de la Plaza Vieja,
si tuvieras la docena
no serías como eres,
Rincón de la Plaza Vieja.*

■ JABERA

*Anda y dile a esa mujer
que a mí no me traiga en boca,
que una vez que le di un beso
por poco se vuelve loca.*

La Jabera es un cante derivado del antiguo Fandango Malagueño y es uno de los cantes más antiguos. Forma parte de los llamados Cantes de Málaga.

Hacia la mitad del Siglo XIX alcanza su gran esplendor. En la feria de

Sevilla del año 1874 un cantaor con mucho “sentío” cantó la siguiente Jaberera

*Si usted se “gorviera liebre
en medio de una “verea”,
y yo me “gorviera” gargo
¡Jesús y qué “porvarea”!*³⁴

Unos años más tarde en el 1878, en el Teatro Cervantes volvemos a tener noticias de este cante. *“Tambien entusiasmo al público cantando Malagueñas y Jabereras...que sólo interpretan fielmente las andaluzas”*.³⁵

Este cante anterior a la Malagueña, se le llegó a conocer como Cante de María Tacón.

Luque Navajas denominó a la Jaberera “Eslabón Perdido”, porque su gestación ni fue coincidente ni paralela con la Malagueña; antes bien divergente y anterior; pero siempre dentro de la familia y arrancando necesariamente del Fandango Abandolao.³⁶

Manfredi Cano cree que la Jaberera es un Fandango antiguo y un cante campesino.³⁷

Durante mucho tiempo, y así se recoge en un pliego de coplas de Siguidillas, Tiranas Jocosas, Malagueñas y Polos, editado en Sevilla en el año 1807, se habla de la Malagueña Jaberera.³⁸

También Serafín Estébanez Calderón en su Asamblea General, aparecido en noviembre de 1845, refiriéndose a la gitanilla Dolores anunciada por Don Poyato, nos dice que *“entre las cosas que cantó, dos de ellas sobre todo fueron alabadas. Érase una Malagueña por el estilo de la Jaberera, y la otra, ciertas coplillas a quienes los aficionados llaman Perteneras. Cuando habían oído a la Jaberera, todos a una le dieron en esto triunfo, y decían y aseguraban que lo que cantó, la gitanilla, no fue la Malagueña de aquella célebre cantaora, sino otra cosa nueva con diversa entonación, con distinta caída y de mayor dificultad, y que el nombre de quien con tal gracia la entonaba, pudiera llamársela Dolora”*.³⁹

Creemos que la Malagueña por el estilo de la Jaberera que nos refiere “El Solitario” no es otra más que la que hoy conocemos como Jaberera.

Hay autores que piensan que era una Malagueña creada y cantada por una cantaora llamada Jaberera.

Hay quienes dicen que el nombre de Jaberera le viene dado a este cante por el apodo por el que se conocieron a dos hermanas del Barrio de la Trinidad que vendían habas en la calle Mármol de Málaga. Las Haberas o Jabereras, es como en Málaga se pronunciaba este cante. Se dice también que estas hermanas fueron dos excelentes cantaoras y que por ello pregonaban las habas que vendían con un cante creado por ellas, y que no fue otra cosa que el Fandango de Málaga transformado y hecho cante nuevo. Hay muchos autores que creen firmemente esta versión transmitida oralmente de viejos a



El Profesor Alfredo Arrebola excelente cantaor que ejecuta muchos palos flamenco a la perfección.

jóvenes. Otros dicen que Jabería viene de Jábega, que es como los malagueños llamaban a una barca de pesca.

Métricamente, la Jabería se presenta en estrofas de cuatro o cinco versos octosílabos.

El cante por Jabería es profundo y duro, con aires abandolaos, y carece de compás. Por ello quienes lo ejecutan pueden florearlo a su gusto. Este cante cayó en el olvido y durante bastante tiempo fue uno de los cantes más desconocidos del flamenco. Sólo se llegó a cantar en la Axarquía malagueña.

Es un cante de difícil ejecución. Esta podía haber sido una de las causas del abandono sufrido por parte de la mayoría de los cantaores. Los primeros cantaores fueron El Chato de Jerez que fue el que llevó este cante a Madrid; El Canario de Madrid,

El Niño de Málaga, El Chato de Vicalvaro, El Chato de Las Ventas. También cantaron Jaberías, Juan de La Loma, Jarrito, Pepe de La Isla, Antonio Canillas, El Chocolate, Curro de Utrera, Fosforito, Alfredo Arrebola, Juan Villodres, Fernando Gálvez y José Salazar.

LETRAS DE JABERIAS

Barrio de Triniá. Jaberías

*Barrio de la Triniá
cuántos paseos me debes,
cuántas veces me ha tapao
la sombra de tus paredes.
Dos hermanas, dos mozuélas
del barrio la Triniá
pregonaban por jaberías
y desde entonces pa acá
las canta Málaga entera.⁴⁰*

Se despierta un rey celoso. Jaberías

*Se despierta un rey celoso,
coge la pluma y escribe,
y en el primer renglón pone:
“quien tiene celos no vive.”
Estando cortando piñas
en el pinar del amor,
del tronco saltó una astilla,
se clavó en mi corazón;
muerto estoy, ¡llórame, niña!⁴¹*

Diversas letras de Jaberías

*Bajando de la Cruz Verde
a la plaza de la Mersé
yo no pienso más que en verte,
porque de sobra sé
la puerta donde te metes.
A la puerta de tu casa,
con la ventana cerrá,
yo te canto por jaberías
esperando que, al final,
a ti te guste y me abras.*

*Debajo de tu ventana
ayer vi nacé una flor.
Si te interesa criarla
deja que la riegue yo,
que con mis lágrimas basta.*

*Cuando yo esté en la agonía
siéntate a mi cabecera,
fija tu vista en la mía
y “pué se” que no me muera.*

*Mátame calabocito
mátame peniya negra
que quiero yo dar la “vía”
por la flor de la canela.*

■ CANTE DE JUAN BREVA

316

Antonio Ortega Escalona que fue el verdadero nombre de quien artísticamente utilizó el de Juan Brevia, creó los cantes que se denominan “Cantes de Juan Brevia” o “Cantes de El Brevia”.

Estos cantes son en realidad las Bandolás de Vélez Málaga.

Este excepcional cantaor nació a mitad del siglo XIX, en el año 1844 en Vélez Málaga y muere en Málaga en 1918.

Su vida dedicada al cante transcurrió entre Sevilla, Jerez, Cádiz, Madrid y en su Málaga del alma.

Su etapa como cantaor coincide con la vida de los cafés cantantes.

Profesionalmente, inicia su carrera artística en el café Sevillano de Málaga y la termina en Vélez Málaga en el 1918, el mismo año de su muerte.

La popularidad de Juan Brevia fue tan grande que cantó para Alfonso XII en el Palacio Real y años más tarde, cantaría para el mencionado Rey en Málaga.

Tanta fama llegó a alcanzar y tan buen cantaor fue considerado que en Madrid cantaba diariamente en tres locales diferentes.

En los Cantes del Brevia se destaca la dureza de sus tercios y la viveza del ritmo en que estos se cantan. Estos se caracterizan por su aire verdialero.

Las letras de los Cantes del Brevia se distinguen por su sentimiento y por su musicalidad.⁴²



Portada del libro de Málaga en el Cante del gran flamencólogo Luque Navarro.

Juan Brea no cantó nunca Malagueñas y como dijo José Luque Navajas en su “Málaga en el cante”, Juan Brea nunca intentó cantar ni crear Malagueñas y bien que pudo haberlo hecho. La Malagueña seguía otro camino, semejante al de su Bandolá, pero con otro principio y otro fin; caminos paralelos y que por lo mismo, no se han de encontrar.⁴³

Para Ricardo Molina, el Cante de Juan Brea es triste y bello como una alegría. Para Fernando el De Triana, Juan Brea fue el Rey del Cante Clásico Malagueño, el más puro malagueño conocido. Para José Luque Navaja, Juan Brea predicó por

Verdiales y Bándolas, las cuales recreó de las de Vélez Málaga e hizo de ellas un cante nuevo, el más difícil de todos, el Cante de Juan Brev⁴⁴. Sebastián Souvirón piensa que Juan Brev⁴⁵ es el mito de lo auténtico, de lo sugerente, de lo genial.

Andrade de Silva considera a Juan Brev⁴⁶ como el verdadero creador de la Verdial cantada, esto es, sin otra finalidad que la propia voz, sin destino al baile.

De Juan Brev⁴⁶, Federico García Lorca escribió este poema.

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

Se cuenta que el viejo Juan Brev⁴⁶ dijo a D. Antonio Chacón, encontrándose ambos en el Café Chinitas de Málaga, que el entonces joven cantaor, cantaba mejor que él las Malagueñas Nuevas (las que D. Antonio Chacón venía haciendo.)

Esta conversación viene reflejada en esta copla.

*En el Café de Chinitas
cantó una copla Chacón
y le contestó Juan Brev:
cantas tú mejor que yo
esa malagueña nueva.*

LETRAS DE LOS CANTES DE JUAN BREVA

Si Juan Brev⁴⁶ o El Canario. Cante de Juan Brev⁴⁶

*Si Juan Brev⁴⁶ o El Canario
del otro mundo volvieran,
si Juan Brev⁴⁶ o El Canario
a Málaga bendijeran,
viendo que han hecho un sagrario*

*con su cante por bandera.
En la Cala hay una fiesta,
mi madre me va a llevar,
como voy tan compuesta
me sacarán a bailar,
llevo yo mis castañetas.⁴⁷*

Letra de Bandolá Larga.

*Tienes tan malas entrañas
que gozas en mi agonía,
pero el día llegará
que llorando noche y día
me has de venir a buscar.*

Letra de Verdial de Vélez

*En la Cala hay una fiesta
mi mare me va a llevar
y como iré tan compuesta
me sacarán a bailar
con mi par de castañetas.*

319

Letra de Bandolá Corta

*Ni el Canario más sonoro,
ni la fuente más risueña
ni la tórtola en la breña
cantaron como yo llo
gotas de sangre por ella.*

■ **JABEGOTE**

Es un cante abandolao que procede del antiguo Fandango Malagueño y se caracteriza por lo agudo que resulta su tercer tercio. Es quizás la Bandolá más antigua.

El Jabegote debió de ser cantado por los antiguos pescadores malagueños, cuando se dedicaban a las faenas del remiendo de redes u otras similares. Ahí debió de ser su nacimiento.

José Luque Navajas piensa que los cenacheros, los vendedores de pescados, se valían de este cante para pregonar los productos obtenidos del mar.⁴⁸



Mientras se faenaba sacando el copo en las playas malagueñas debió de cantarse los Cantes de Jabegote.

Métricamente, el Jabegote es una estrofa de cinco o cuatro versos que riman entre sí de forma alternada.

Sus letras se refieren a los temas marineros así como a las faenas propias de los pescadores, tanto los que se realizaban dentro del mar como las que llevaban a cabo en tierra.

Transmitieron este cante La Brígida, Joaquína Payán, María la Chilanga y Bonela (hijo)

Muy conocida es la letra de este Jabegote transmitida oralmente.

Estando la mar en calma

*se me mojaron las velas
y fue de las puras lágrimas
que yo derramé por ella.*

LETRAS DE JABEGOTES

Estando la mar en calma. Jabegote

Estando la mar en calma

se me mojaron las velas

*y fue de las puras lágrimas
que yo derramé por ella.
Se me redoblan las penas
como las olas del mar
pero en llegando a tu casa
toas se me vuelven pa atrás
lo mismo que la resaca.*

■ FANDANGO DE VERDIAL

*Vengo de los Verdiales,
de los Verdiales vengo,
vengo de echarme una novia
de echarme una novia vengo.*
(Cante popular)

Es el Fandango Verdial, el Fandango más antiguo de los Cantes Malagueños y quizás el de todos los Fandangos que nacen en Andalucía. Para muchos, el tronco de todo el Cante Malagueño y Levantino.

Es en una palabra el prototipo del Fandango Campesino, de letra sencilla y alegre. En los días de Navidad fue costumbre entre las pandas visitar a las diferentes casas de campesinos de los Montes de Málaga, felicitándoles las fiestas navideñas. Sus componentes eran invitados a su llegada con dulces y licores.

Es el Verdial un antiguo Cante Morisco, que nace en el Partido de Verdiales, una zona olivarera de los Montes de Málaga que durante muchos siglos estuvo aislada del resto de la Provincia. Miguel Romero Esteo nos asegura que los Verdiales vienen de la mano “del modo musical dorio”.⁴⁹

Literalmente, sus coplas son estrofas de cuatro o cinco versos de ocho sílabas con rima alterna. En las coplas de cinco versos, el primer tercio se repite en tercer lugar. En los de cuatro versos, se repiten el primer tercio en tercer lugar y también el último tercio.

Las letras del Fandango de Verdial nos hablan de temas campesinos, del amor de la mujer....

*En la Cala hay una fiesta,
mi madre me va a llevar;
cuando me vean tan compuesta
me sacarán a bailar
con mi par de castañuelas.*

La guitarra es imprescindible en los Cantes por Verdiales. Su toque es fácilmente reconocible. Éste está formado por dos rasgueos seguidos y otro doble.

El Fandango Verdial es un Fandangoailable. Su compás es de 3/4 y consta de tres tiempos que se acompañan con diferentes instrumentos musicales y en el que se sacrifica el lucimiento del cantaor por el baile que es la estrella.

José Luque Navajas en su extraordinario trabajo, “Málaga en el cante”⁵⁰, distingue tres zonas de Verdiales dentro de la provincia de Málaga, la de Almogía, la de los Montes de Málaga y la de Comares.

Cada una de ellas tiene características diferentes, no sólo por la ejecución de los bailes sino también por los instrumentos con los que se acompañan.

En los Montes de Málaga, el mas lento de los verdiales, el pandero es muchísimo mayor que el que se utiliza en la zona de Almogía. En la zona de Comares introduce un laud que le da mucha mas musicalidad. El mas rápido de los verdiales es el de Almogía.

En todas ellas se utilizan el violín, un par de guitarras, y un par de chinchines o pequeños platillos que se tocan con los dedos. También suelen llevar castañuelas. En un principio los Verdiales fueron acompañados por rabeles, instrumentos de tres cuerdas, más tarde serían sustituido por violines que se tocará a modo de rabel. Esta sustitución se hizo porque parece ser que desaparecieron quienes fabricaban estos instrumentos.⁵¹

El baile suele ejecutarse individualmente, por parejas o en trío.

La ejecución individual la lleva a cabo un hombre. A este baile individual se le llama Baile de la Bandera o Bailar la Bandera, por realizarse éste con una bandera.

Al baile en trío se le llama Baile del Zángano y lo bailan dos mujeres y un hombre. Éste en ningún momento del baile dará la espalda a sus compañeras. Los Bailes de Verdiales se ejecutan a base de saltos.

Romero Esteo al hablarnos de ellos nos dice que su ejecución se lleva a cabo “con un juego muy complicado trezado de pies en la danza con un no menos complicado juego de cambios y alternes en los danzantes, con el ya algo perdido aleteo de los pañuelos en las manos. Todo lo cual remite a un arcaico baile ritual solemne”.⁵²

Las Pandas de Verdiales, que así es como se le llama al grupo, está dirigida por quien llaman Alcalde de la Panda, y está formada generalmente por humildes campesinos que se reúnen en bodas, bautizos, en Navidad y en San Juan, coincidiendo estas dos últimas reuniones con los solsticios de invierno y verano respectivamente.

También se reune el 30 de noviembre, fecha en la que se supone que han debido de terminar las faenas de siembra, y el Viernes de Dolores, día de la Patrona de la zona, la Virgen de los Dolores.

En la actualidad, las Pandas de Verdiales participan en muchas fiestas



Portada del libro de Miguel Romero Esteo, donde se estudia profundamente El Fandango de Verdial.

mayores de los pueblos de la provincia de Málaga.

Los componentes de las Pandas de Verdiales van ataviados con sencillos trajes, así como con un sombrero repleto de cintas de colores.

Quiero expresar mi reconocimiento, a Pepa Guerra Valdenebro por su contribución a la difusión del Fandango de Verdial, sacándolo del olvido en el que éste se encontraba.

Ella recorrió y pateó los lugares de la provincia de Málaga donde aún se conserva este Fandango entre los mayores.

En más de una ocasión, Pepa Guerra me habló de las dificultades que encontraba para conseguir su propósito, que no era otro que el de estudiar cada una de las variedades de cantos y bailes que se encontraban conservando su originalidad primitiva en diversos rincones de los Montes de Málaga.

Entre otras cosas, Pepa Guerra consiguió rescatar del olvido los primitivos Fandangos de Comares, que sólo recordaban los más viejos del lugar.

LETRAS DE FANDANGOS DE VERDIAL

La flor de la Adelfa. Verdiales de Coín

La flor de la adelfa es,
la hermosura de los ríos
y tú eres la más hermosa
que mis ojos han conocío.
Si quieres que vaya a verte
échale al perro caenas,
que anteanoche me mordió
por ver tu cara morena.
Tienes un pulido pie,
parece que no andas
y cuando vas por la arena
las piedras duras las ablanda.⁵³

Málaga tiene tres cosas. Verdiales de Canillas de Aceituno

Valen más tu pare y tu mare
que los montes de Archidona
y tú vales más millones
que Madrid y Barcelona.
Málaga tiene tres cosas,
sin punto de comparación,
su parque siempre con rosas,
su bella Costa del Sol
y sus mujeres hermosas.⁵⁴

¡Viva Campillo y Ardales! Fandango de Comares

Yo voy a la fuente y bebo
y el agua no la aminoro
lo que hago es aumentarla

con lagrimitas que lloro.
Viva Campillo y Ardales,
viva Pruna y Alcalá
El Saucejo, Los Corrales,
Cañete, Benarrabá,
La Puebla, Osuna y Casares.
Me parecen tus pestañas
manojitos de alfileres
y cada vez que me miras
se me clavan en el alma.
Los ángeles del cielo
los quiero para volar
Y las manos de María
para coser y bordar.⁵⁵

Vivan los verdiales. Verdiales de Montes de Málaga

Viva Málaga la bella
y vivan los verdiales,
que cuando baila mi niña
hasta el mismo sol que sale
se va muriendo de envidia.
Salí de Málaga un día
y atravesando los Montes
escuché una voz que decía:
¿chiquilla no me conoces?
¡tanto como me querías!
Viva mi tierra, señores,
Málaga la cantaora,
sus mujeres y sus vinos
y el pueblo de Fuengirola,
Marbella y Torremolinos.
Málaga tiene la fama
del vino y del aguardiente
de las muchachas bonitas
y de los hombres valientes.⁵⁶

■ FANDANGO DE LUCENA

Es un Fandango que nace en la localidad cordobesa de Lucena.

Los Fandangos de Lucena son Cantes Abandolaos que están emparentados con los Verdiales Malagueños.

Estos cantes se cantan ya en el siglo XIX. Juan Valera en su novela *Juanita la larga* nos dice, refiriéndose al Fandango de Lucena que: ... “cantaba como una calandria...el regocijado fandango”.⁵⁷

Una de las variedades de este Fandango la engrandeció Cayetano Muriel “El niño de Cabra.”

Es un cante sin compás.

Existen diferentes estilos, los que hacía Dolores la de la Huerta, tremendamente dulces; el de Cayetano Muriel que marcó la diferencia con los de los demás; el de Rafael Rivas en consonancia con su carácter divertido y chistoso. Y el Fandango de Puente Genil, un Fandango ligero y bailable.

Cantaron los Fandangos de Lucena entre otros: Dolores de La Huerta, Rafael Rivas, El Niño Escacena, Cayetano Muriel “El niño de Cabra”, Pastora Pavón, El Chaparro, Jarrito, Canalejas de Puerto Real, María La Talegona, Juanito Valderrama, Antonio Ranchal, Curro de Utrera y José Salazar.

LETRAS DE FANDANGOS DE LUCENA

Cante de poder. Fandango de Lucena

De penitencia a Lucena

*desde Córdoba he venío
toíto cargao de pena
porque sé que me da alivio
Araceli que es mu güena.*

Es un cante de poder

*el fandango de Lucena
y el que no puea con él
que lo deje por las buenas
que si no lo echa a perder.*⁵⁸

Ella es buena y volverá. Verdial Cordobés

Corazón mío, no llores

*que ella es buena y volverá
y si acaso no volviera*



Andres Lozano un buen cantaor de los estilos malagueños, acompañado por Manolo Gil, Chocolate y Juanito Villar.

327

*ella perdería más,
como yo no hay quien la quiera.⁵⁹*

Fandango de Lucena que cantaba Dolores de La Huerta.

*Abre la flor su capullo
la besa el sol con sus rayos,
yo te abrí mi corazón
tus ojos la marchitaron.*

Fandango de Lucena que cantó Rafael Rivas.

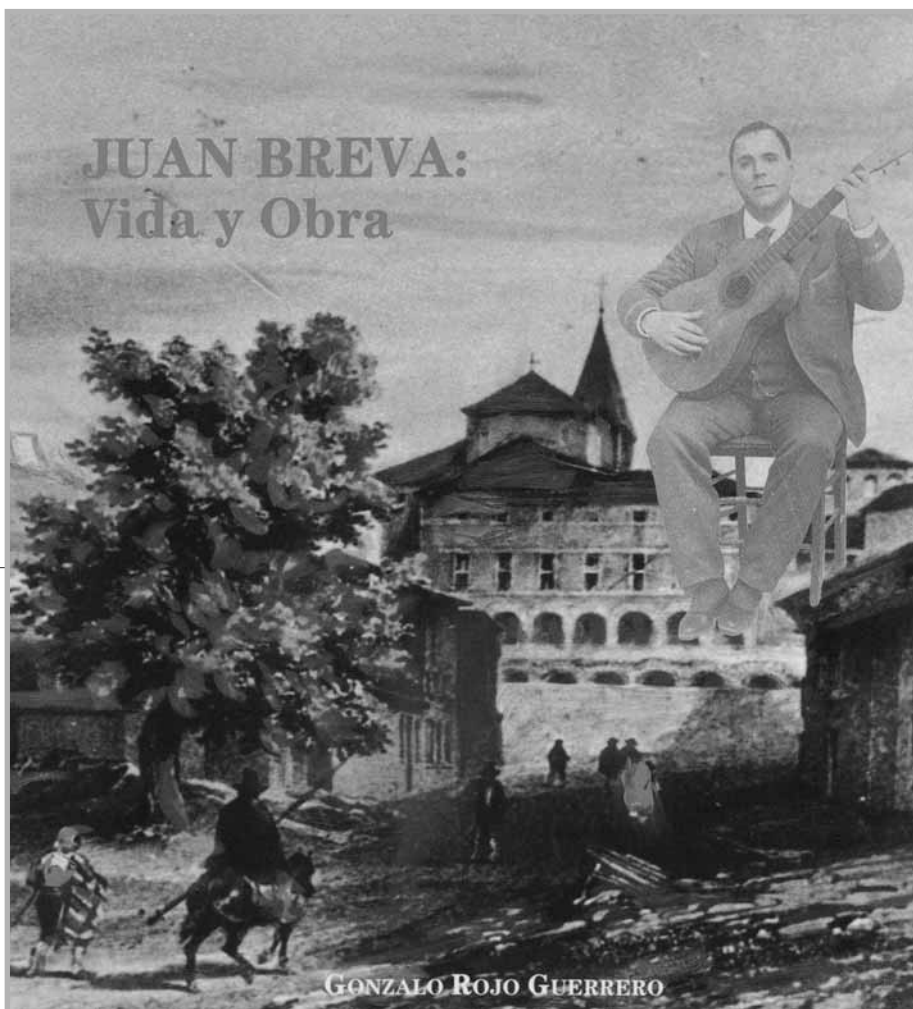
*La mujer que a su marío
toma en aborrecimiento
o está loca del sentío
o es que quiere otro instrumento
que le dé mejor sonío.*

BIBLIOGRAFÍA DE LOS CANTES DE MÁLAGA

1. Mencionado por José Luque Navajas. " Colección de entremeses, loas, bailes, jácaras y mojigangas desde fines del siglo XVI a mediados del XVIII". De Cotarero y Mori. Nueva Biblioteca de Autores Españoles nº 17. Madrid 1911.
2. José Luis Ortiz Nuevo. "¿Se sabe algo?. Viaje al conocimiento del Arte Flamenco en la prensa sevillana del XIX". Ediciones El Carro de la Nieve. Sevillana 1990.
3. Ibidem
4. Ibidem
5. Ibidem
6. Ibidem
7. A. Escalante. "Del Manzanares al Darro". Colección Mediodía Madrid 1961
8. Referido por José Blas Vega y Manuel Ríos Ruiz. "Diccionario enciclopédico ilustrado del flamenco". Editorial Cinterco. Tomo II. Madrid 1988.
9. Julián Ribera. "De Música y métrica gallega". Citado por Eloy Vaquero en "Evocación del cante...(El decir y cantar de mi pueblo). Edición Virgilio Márquez. Córdoba 1982
10. Letra de Malagueña de El Canario cantada por Bernardo El de Los Lobitos. José Blas Vega. "Magna antología del cante flamenco". Hispavox S.A. Madrid 1982.
11. Letra de Malagueña de El Perote cantada por Antonio de Canillas. José Blas Vega. "Magna antología del cante flamenco". Hispavox S.A. Madrid. 1982.
12. Letra de Malagueña de La Trini cantada por Bernardo El de Los Lobitos. José Blas Vega. "Magna antología del cante flamenco". Hispavox S.A. Madrid. 1982.
13. Letra de Malagueña de La Peñaranda cantada por Enrique Morente. José Blas Vega. "Magna antología del cante flamenco". Hispavox S.A. Madrid. 1982
14. Letra de Malagueña de Fosforito El Viejo cantada por Diego El Perote. José Blas Vega. "Magna antología del cante flamenco". Hispavox S.A. Madrid. 1982
15. Letra de Malagueña del Niño de El Huerto cantada por Juan de La Loma. José Blas Vega. "Magna antología del cante flamenco". Hispavox S.A. Madrid. 1982.
16. Letra de Malagueña de Sebastián El Pena cantada por Antonio Piñana. José Blas Vega. "Magna antología del cante flamenco". Hispavox S.A. Barcelona 1982.
17. Letra de Malagueña del Niño de Vélez cantada por Juan de La Loma. José Blas Vega. "Magna antología del cante flamenco". Hispavox. S.A. Barcelona 1982.
18. Letra de Malagueña Grande de Chacón cantada por Enrique Morente. José Blas Vega. "Magna antología del cante flamenco". Hispavox S.A. Barcelona 1982.
19. Letras de Malagueñas Doble de El Mellizo cantada por Pericón de Cádiz. José Blas Vega. "Magna antología del cante flamenco". Hispavox. S.A. Barcelona 1982.
20. Letras de Malagueñas de Chacón cantada por Jacinto Almadén. José Blas Vega. "Magna antología del cante flamenco". Hispavox. S.A. Barcelona. 1982.

21. Letra de Malagueña de Gayarrito cantada por Bernardo El de Los Lobitos. José Blas Vega. "Magna antología del cante flamenco" Barcelona. 1982.
22. Letra de Malagueña de Personita cantada por Gabriel Moreno. José Blas Vega. "Magna antología del cante flamenco". Hispavox. S.A. Barcelona. 1982
23. Letra de Malagueña Perota cantada por Diego El Perote. José Blas Vega. "Magna antología del cante flamenco". Hispavox S.A. Barcelona. 1982
24. Letra de Malagueña de Baldomero Pacheco cantada por El Niño de Las Moras. José Blas Vega. "Magna antología del cante flamenco". Hispavox. S.A. Barcelona. 1982.
25. Duque de Rivas. "Don Álvaro o la fuerza del sino". Editorial Libra. Pinto (Madrid) 1970.
26. Citado por Ricardo Molina. "Cante y cantaores cordobeses". Ediciones Demófilo. Madrid. 1977.
27. Ramón de Mesonero Romanos. "Escenas Matritenses". Méndez Editores. Madrid 1983.
28. Serafín Estébanez Calderón. "Escenas andaluzas. Capítulo Un baile en Triana". Edición de Alberto González Troyano. Ediciones Cátedra. Letras Hispánicas. Madrid. 1985.
29. Serafín Estébanez Calderón. "Escenas andaluzas. Capítulo Asamblea General. De los caballeros y damas de Triana y toma de hábito en la orden de cierta rubia bailaora". Edición de Alberto González Troyano. Ediciones Cátedra. Letras Hispánicas. Madrid. 1985
30. José Luis Ortiz Nuevo. "¿Se sabe algo?". "Viaje al conocimiento del Arte Flamenco en la prensa sevillana del XIX". Ediciones El Carro de la Nieve. Sevilla. 1990.
31. Referido por Ángel Álvarez Caballero. "Historia del cante flamenco". Alianza Editorial. Madrid. 1986.
32. Letras de Rondeñas Naturales cantadas por Jacinto Almadén. José Blas Vega. "Magna antología del cante flamenco ". Hispavox. S.A. Madrid 1982.
33. Letras de Rondeñas cantada por Rafael Romero (El Gallina). Polygran Ibérica S.A. Madrid 1984.
34. José Luis Ortiz Nuevo. "¿Se sabe algo?. Viaje al conocimiento del Arte Flamenco en la prensa sevillana del XIX". Ediciones El Carro de la Nieve. Sevilla 1990.
35. *Ibidem*
36. José Luque Navajas. "Málaga en el cante". Ediciones la Farola. Málaga 1988.
37. Domingo Manfredi Cano. "Geografía del cante jondo". Editorial Bullón S.L. Madrid 1963.
38. Referido por Rodríguez Marín en "Cantos populares españoles. Seguidillas, Tiranas jocosas, Malagueñas y Polos". Sevilla 1807
39. Serafín Estébanez Calderón. "Escenas andaluzas. Capítulo Asamblea General. De los caballeros y damas de Triana y toma de hábito en la orden de cierta rubia bailaora". Edición de Alberto González Troyano. Cátedra letras Hispánicas. Madrid 1985.
40. Letras de Jaberías cantada por Juan Villodres. José Blas Vega. "Magna antología del cante flamenco". Hispavox S.A. 1982.
41. Letras de Jaberías cantada por El Niño de Málaga. José Blas Vega. "Magna antología del cante flamenco". Hispavox S.A. Madrid 1982.
42. R. Molina y A. Mairena. "Mundo y formas del flamenco". Al-Andalus. Sevilla-Granada. 1979
43. José Luque Navajas. "Málaga en el cante". Ediciones La Farola. Málaga 1988.

44. Ibidem.
45. Tomás Andrade de Silva. "Antología del cante flamenco". Hispavox. S.A. Madrid 1960.
46. Federico García Lorca. "Poema del cante jondo". Ediciones Cátedra S.A. Madrid 1994.
47. Letras de Juan Brea cantadas por Pepe de La Isla. José Blas Vega. "Magna antología del cante flamenco". Hispavox.S.A. Madrid 1982.
48. José Luque Navajas. "Málaga en el cante". Ediciones la Farola. Málaga 1988.
49. Miguel Romero Esteo. "Historia y musicología de los verdiales. Editado por el Area de Cultura y Educación de la Diputación Provincial de Málaga. Málaga 1994.
50. José Luque Navajas. "Málaga en el cante". Ediciones la Farola. Málaga 1988.
51. Miguel Romero Esteo. "Historia y musicología de los verdiales". Editado por el Área de Cultura y Educación de la Diputación Provincial de Málaga. Málaga 1994.
52. Ibidem.
53. Letras de Verdiales de Coin cantadas por La Jimena con el grupo de Coin. José Blas Vega. "Magna antología del cante flamenco". Hispavox. S.A. Madrid 1982.
54. Letras de Verdiales de Canillas de Aceituno cantada por Antonio de Canillas. José Blas Vega. "Magna antología del cante flamenco". Hispavox. S.A. Madrid 1982.
55. Letras de Fandango de Comares, cantada por la Panda de Comares. José Blas Vega. "Magna antología del cante flamenco". Hispavox S.A.Madrid 1982.
56. Letras del Fandango de Los Montes de Málaga cantada por el Grupo de los Montes de Málaga. José Blas Vega. "Magna antología del cante flamenco". Hispavox .S.A. Madrid 1982.
57. Juan Valera. "Juanita la larga". Alianza Editorial S.A. Madrid.
58. Letras del Fandango de Lucena cantadas por El Chaparro. José Blas Vega. "Magna antología del cante flamenco". Hispavox. S.A. Madrid 1982.
59. Letra de Verdial Cordobés cantada por Antonio Ranchal. José Blas Vega. "Magna antología del cante flamenco". Hispavox. S.A. Madrid 1982.



Portada del libro "Juan Breva: Vida y obra", escrita por el gran flamencólogo Gonzalo Rojo Guerrero.

FANDANGOS DE HUELVA

*Valverde de mi Valverde,
Valverde de mi consuelo,
quien estuviera en Valverde
aunque durmiera en el suelo
debajo de un pino verde.*

Los Fandangos de Huelva son Fandangos de aires vivos que con estilos propios se cantan y se bailan en diferentes poblaciones onubenses. Es un cante de fácil ejecución y generalmente alegre. Se diferencian unos de otros por cadencias y ritmos que cada uno tiene.

Es Huelva la provincia que mayor número de Fandangos Locales tiene entre sus cantes. No faltan autores que sostienen que los Fandangos de Huelva proceden de los antiguos cantes que a esa tierra llevaron desde las sierras malagueñas los moriscos deportados en el siglo XVI.¹

Métricamente, los Fandangos de Huelva son estrofas de cinco versos octosilábicos de rima variada, aunque muchos de ellos tienen rima alterna. El compás de este Fandango es de tres por cuatro (3/4).

Los temas de sus letras son variadísimos; serranos, mineros, marismeños, religiosos, festeros, romeros, costumbristas, amorosos...etc.

Los Fandangos Locales de Huelva se distribuyen en tres áreas bien diferenciadas: El Andévalo, La Sierra, y La Costa.²

Entre los Fandangos, Locales de Huelva, destacaríamos los de Huelva, Valverde, Alosno y sus variantes Cané Valiente y Cané Bajo, Paymogo, Almonaster, Cabezas Rubias, Puebla de Guzmán, Cortegana, El Almendro, Calañas, Encinasola, Cerro del Andévalo y Santa Bárbara. De los Fandangos Personales de Huelva, vamos a mencionar los de José Pérez de Guzmán y los de Antonio Rengel.

Entre los cantaores que han difundido estos cantes, destacaríamos entre otros a Pepe Rebollo, Paco Isidro, Pepe de La Nora, Manolillo El Acalmao, Antonio Rengel, Canalejas de Puerto Real, Antonio El Mela, El Cañitas, Antonio Garrido, Marcos



El extraordinario cantaor José Mercé ha hecho muy bien muchos palos, entre ellos los Fandangos de Huelva.

Jiménez, Fernando El Camisa, Toscano, Cerrejón, El Pali, Juan Blanco, Paco Toronjo y Santiago.

Muchos Fandangos de Huelva son bailables.

LETRAS DE FANDANGOS DE HUELVA

Por ver si te aborrecía. Fandangos de Alosno

*A dormir yo me acostaba
por ver si te aborrecía,
contra más dormío estaba
más presente te tenía
porque contigo soñaba.*

*Cada vez que hablo contigo
tiene celos quién tú sabes,
eso será mientras vivas
porque tú tienes la llave
de mi alma y de mi vía.*

*Un espejo muy brillante
en tu cuarto voy a poner,
pa cuando vayas a mirarte
veas mi retrato en él
y no puedas ni peinarte.³*

Reina en la marisma. Fandangos de Almonaster

*Hay un río en Santa Eulalia
que le llaman Antolín,
donde me lavé la cara
la primera vez que fui
al río de Santa Eulalia.*

*Tú princesita de un río
y yo Reina en las Marismas,
tú te llamas Santa Eulalia
y yo Virgen del Rocío
la más bonita de España.*

*Camino de Santa Eulalia
una niña se perdió,
Virgen de la Candelaria
si me la encontrara yo
una salve te rezara.*

*Tenga pena si te veo
y si no te veo doble,
no tengo más alegría
que cuando nombran tu nombre
se alegran las penas mías.⁴*

Forman los pastos. Fandango de El Cerro.

*Cabezas Rubias y El Cerro
forman los pastos comunes
y yo los tengo contigo
Sábado, Domingo y Lunes.
Viva el Cerro que es mi tierra
San Benito es mi patria
viva la gente de El Cerro
porque de El Cerro soy yo.
Al Andévalo subí
para buscar alegría
y desde allí divisé
parte de Huelva y su ría.⁵*

En mi mente. Fandangos de Valverde

*A qué tanto me consientes
porque ignoras mi dolor
si es un delito quererte
entonces me vengo yo,
que me condenen a muerte.
Yo quisiera abandonarte,
lo intento y no lo consigo,
es mi cariño tan grande
que si no vivo contigo
voy a tener que matarme.
Me despierto “to” los días
con tu recuerdo en mi mente,
mira si yo te quería
que una vez no quise verte,
yo creí que me moría.⁶*

La ambición la dominaba. Fandangos de Santa Bárbara

*A la mujer que quería
la ambición la dominaba
y cuando se vio perdida
de rodillas me lloraba
y la perdoné enseguida.
No sé que le habrán contaó
que ha llegao a aborrecerme,
yo todavía la quiero
y aunque ella no puea verme
por su querer yo me muero.
Cuando yo niño corté
una rama de un almendro
y en vez de sentir rencores
el almendro respondió
con una lluvia de flores.⁷*

Yo planté una maceta. Fandangos de Encinasola

*Yo planté en una maceta
la semilla del encanto,
con la misma la regué
y la flor salió llorando,
tuvo la culpa el querer.
Y me asombré de tus ojos
como las olas del mar,
pobre del que se mire en ellos
y si no sabe nadá.
Al revolver de una esquina,
me dieron tus resplandores,
sabrás a lo que vengo niña,
a coronarte de flores
de lirios y de clavellinas.⁸*

Se ha enamoraó de una estrella. Fandangos de Pérez de Guzmán

*Convécete, mare mía,
no digas que no la quieres,
que es la que tengo elegía
entre todas las mujeres,
sin ella me moriría.*

*La mujer que yo más quiero
se ha enamorado de una estrella,
ando fabricando un globo
para subir al cielo por ella,
si no me la dan, la robo.⁹*

Lastima me da de ti. Fandangos de Rengel

*Por ser tan mala mujer
lástima me da de ti,
mis ojos te van a ver
de puerta en puerta pedir
y nadie te va a socorrer.*

*Cuando se murió mi jaca
la enterré y besé la tierra,
y me despedí llorando
de aquella que fue en la sierra
la reina del contrabando.*

*Eres un lirio morao
que va por medio del mar,
tengo que pasar a nao
aunque venga un vendaval,
solito por estar a tu lao.¹⁰*

Los surcos de mi besana. Fandangos de Huelva

*Los surcos de mi besana
están llenos de terrones,
y tu cabeza serrana,
está llena de ilusiones,
pero de ilusiones vanas.*

*Cuando la vi “de” llorar,
creí “de” volverme loco,
pero luego me enteré
que ella lloraba por otro,
y entonces fui yo el que lloré.*

*Y me tratas como a un niño
porque te quiero con locura,
tú me tiras por los suelos;
¡qué malamente me miras,
tanto como yo te quiero!*

*¡Cuántas veces se juntaron
tus labios sobre los míos!
¿Qué veneno me has pegao
que me tienes consumío?
¿Pa qué tú a mí me has besao?*¹¹

Letra de Fandango de Huelva

*Lo tengo por penitencia
de tenerte que aguantar,
porque no tienes conciencia
y lo poco que me das
luego en cara me lo echas.*

*Huelva como capital
pertenece a Andalucía,
nadie lo podrá evitar
en cariño y simpatía
y su forma de cantar.*¹²

BIBLIOGRAFÍA DE LOS FANDANGOS DE HUELVA

1. Miguel Romero Esteo. "Historia y musicología de los verdiales." Cedma. Diputación Provincial de Málaga. Málaga 1994.
2. Manuel Cabezas García. "I Circuito andaluz de los Cantes Autóctonos." Confederación Andaluza de Peñas Flamencas. Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía.
3. Letras de Fandangos de Alonso cantadas por los Hermanos Toronjo. José Blas Vega. "Magna antología del cante Flamenco". Hispavox S.A. Madrid 1982.
4. Letras de Fandangos de Almonaster cantadas por Paco Toronjo. José Blas Vega. "Magna antología del cante flamenco." Hispavox S.A. Madrid 1982.
5. Letras de Fandangos de El Cerro cantadas por Cerrejón. José Blas Vega. "Magna antología del cante flamenco" Hispavox S.A. Madrid 1982.
6. Letras de Fandangos de Valverde cantadas por los Hermanos Toronjo. José Blas Vega "Magna antología del cante flamenco" Hispavox S.A. Madrid 1982.
7. Letras de Fandangos de Santa Bárbara cantadas por Santiago. José Blas Vega. "Magna antología del cante flamenco" Hispavox S.A. 1982.
8. Letras de Fandangos de Encinasola cantadas por Cerrejón. José Blas Vega "Magna antología del cante flamenco" Hispavox S.A. Madrid 1982.
9. Letras de Fandangos de Pérez de Guzmán cantadas por Paco Toronjo. José Blas Vega. "Magna antología

- del cante flamenco" Hispavox S.A. 1982.
10. Letras de Fandangos de Rengel cantadas por Paco Toronjo. José Blas Vega. "Magna antología del cante flamenco" Hispavox S.A. Madrid 1982.
 11. Letras de Fandangos de Huelva cantadas por Jarrito. Tomás Andrade de Silva. "Antología del cante flamenco" Hispavox S.A. 1988.
 12. Faustino Núñez. "Todo el flamenco, los palos de la A a la Z" Edilibros S.A. Club Internacional del libro.1998.

CANTES DE GRANADA

■ CANTES DE GRANADA

*Por el filo del vestío
lleva esa niña una estrella
con un letrero que dice:
¡ Viva quien baile con ella!*
(Letra de Fandango de Graná)

341

En Granada y su provincia el Fandango adquirió personalidad propia adaptándose a la tierra. A la diversificación de los mismos, no sólo contribuyeron los cantaos granaíños sino también otros maestros andaluces que se interesaron por ellos.

Entre los primeros mencionaremos a Francisco Gávez más conocido como, “Frasquito Yerbabuena”, creador del Fandango que lleva su nombre, Antonio “El Calabacino” (aunque malagueño de nacimiento, se considera granaíno de alma), La Gazpacha, Paquillo “El del Gas” y “El Tejeringuero entre otros.

*A las puertas de Graná,
Plaza de los Herredores,
está la virgen del Triunfo
con veinticinco faroles.*
(Letra de fandango que cantara Frasquito Yerbabuena)

De entre los no granaíños destacaríamos a Manuel Vallejo, Canaleja de Puerto Real y Manuel Centeno. Pero sobre todo fue D. Antonio Chacón el que engrandece la Granaína y la Media Granaína.



Don Antonio Chacón.

■ **LAS ZAMBRAS. LAS CUEVAS DEL SACROMONTE**

*La Cachuca de mi mare
es más grande que la mía,
que se la vi ayer tarde
cuando se queó dormía.*
(Cachucha popular)

Entre los años 1960 y 1965, con varios compañeros visitábamos a menudo las Cuevas del Sacromonte y allí vivíamos la Zambra Gitana; Zambras con las que disfrutábamos en



El las Cuevas de Granada se vivió el Flamenco.

aquellas cuevas cavadas en la tierra y olerosas a tierra húmeda. En aquellas cuevas blancas de cal se daban cita gitanas mayores, jóvenes gitanas de belleza extraordinaria, gitanas de tez oliva, de grandes ojos negros azabache, vivos y rasgados, gitanas de pelo negro como la endrina, gitanas de rostro con mucho carácter y desafiante, gitanas que resumían arte natural por todos los poros de sus cuerpos y aquel arte, se expandía por toda la cueva y nos envolvía a todos predisponiéndonos a sentirnos como uno más entre ellos; uno más en sus bailes, en sus cantes.

Aquellas cuevas de paredes blancas y adornadas con no sé cuántos objetos de cobre sería nuestro mundo durante varias horas. Apoyándonos en las paredes sobre asientos sin respaldos, nos sentábamos compartiendo cantes, bailes y sentimientos. Allí nos sentíamos bien y nos consideraban como parte de los suyos.

Los días que no había turistas, los jaleos eran más de verdad, los cantes más “sentios”, las danzas más “sufrías” y las “palmas” más “trabajás”.

En aquellas cuevas, se bailaba la Cachucha, el Zorongo, el Baile de la Novia o el del Casamiento que así también se le llamaba, el Tango de Graná y el Fandango. Tampoco faltaban otros cantes a lo largo de la noche.

La Cachucha es una danza en la que se representa la solicitud de perdón

a la familia después de haberse llevao el novio a la novia.

El Tango de Graná era jaleado por todos. El Fandango se bailaba en grupos de gitanas y era un baile de gran belleza y con el Baile de la Novia se representaba el casamiento gitano y prácticamente participaban casi todos.

A lo largo de la Velada, se llevaba a cabo el Merengazo, la Arbolá o Alboreá, La Mosca y las Bulerías. En la actualidad, las Zambras Granáinas no son lo que eran antes, le falta más autenticidad. Pero en nuestro recuerdo sigue existiendo tal como fueron.

En las Cuevas del Sacromonte se hicieron muchos artistas, no sólo gitanos sino también algún que otro payo.

De estas cuevas salieron guitarristas como Los Amaya, Los Habichuelas, Los Cortés y Pataperro entre otros. Y en ellas aprendieron a bailar La Chata de la Jampona, su hija María y su nieta Rosario Maya y un sin fin de bailaoras entre las que destacaríamos a la Golondrina, María Amaya, La Lili, La Colina, La Gazpacha, María Heredia, Lola Medina, María Heredia, La Canastera y Mariquilla.

Son muchas las Zambras que a lo largo del tiempo han existido en Granada. De la primera que se tiene noticia fue de la Zambra de Cujón¹, el gitano Antonio Torcuato Martín. Zambra que se ubicó en la herrería de la Plazuela del Humilladero. Con el tiempo irían apareciendo otras: La de La Golondrina, La de Juana Amaya, La de Pepe Amaya, La de Lola Medina, La de Rosa La Faraona, Las de La Rocío, La del Pitirili y La de María La Canastera entre otras.

■ GRANAÍNA

*Engarsa de oro y marfil
tú llevas una cruz al cuello,
déjame morir en ella
crucificándome allí
la cruz que llevas al cuello.
(Granaína de Chacón)*

La Granaína es un cante flamenco bello, sencillo y sin artificio que parece ser tuvo sus orígenes en un Fandango alegre, popular, de gran belleza musical y tronco del Fandango de Graná y de la Granaína.

*La Campana de la vela
despierta a los segaores
y a mí también me desvela*

*el pensar en tus amores.
Bendita sea la madre
que cría una cortijera,
por donde quiere que va,
va derramando canela.
María, tú le quitaste
a la sandía el color,
a la nieve la blancura,
a la luna el resplandor.*

Serafín Estébanez Calderón en sus “Escenas Andaluzas”² de 1847 ya nos habla de la Granaína cantada, diciéndonos que cuando los cantaores apuraban sus fuerzas, se cantaba la Rondeña o la Granaína.

Las aportaciones personales, de diferentes cantaores fueron configurándola tal como hoy la conocemos.

Fue don Antonio Chacón, quien engrandeció las Granaínas, después de habérselas escuchado, según nos refiere José Blas Vega en su “Vida y cante de D. Antonio Chacón”,³ a África Vázquez en el Café Burrero en 1886, a los campesinos granaínos allá por el año 1890 y a los cantaores Antonio El Calabacino, El Tejeringuero, Paquillo El del Gas y Frasquito Yerbagüena. Otro cantaor que dio forma a la Granaína fue Manuel Vallejo.

Métricamente la Granaína es una estrofa de cinco versos de ocho sílabas que riman en consonante los versos impares.

Muchas de las coplas de Granaínas hacen alusión a los ríos granaínos, a sus calles, a sus plazas, a Granada y a sus bellezas.

*Darro tiene prometío
de casarse con Genil
y le ha de llevar de dote
Plaza Nueva y Zacatín.*

También a la Virgen de la Angustia
*Dos cosas tiene Granada
que los envidia el mundo entero
la Virgen de la Carrera
y San Miguel en el Cerro.*

O esta Granaína que popularizó África Vázquez, una gran cantaora granaína de Peza, en el café de Silverio en el siglo XIX.⁴

*Viva Graná que es mi Tierra
viva el Puente del Genil
la Virgen de las Angustias
la Alhambra y el Albaicín.*



Luis de Córdoba un buen cantaor que ha ejecutado muy bien Las Granainas.

Para Domingo Manfredi Cano⁵ en su “Geografía del Cante jondo”, la Granaína y la Media Granaína son cantes parecidos a las canciones musulmanas.

Hay tres variantes dentro de las Granaínas

- Granaína y Media Granaína de Chacón
- Fandango por Granaína de Tomás Pavón
- Malagueña-Granaína del Cojo de Huelva

He aquí la letra de un Fandango por Granaína de Tomás Pavón.

A mi madre por su alma

*toítas las noches rezo,
su retrato cojo y beso
y entra en mi pecho una calma
que sólo en su ausencia pienso.*

Cantaron Granaínas entre otros: Don Antonio Chacón, Cayetano Muriel, “Niño Cabra”, El Pena, Manuel Centeno, Bernardo El de Los Lobitos, Aurelio Selles, José Cepero, Manuel Vallejo, Tomás Pavón, Juanito Mojama, Jacinto Almadén, Pericón de Cádiz, Pepe Marchena, Canalejas, Angelillo, Luis Caballero, Naranjito de Triana, Enrique Morente, El Flecha de Cádiz, José Meneses, Calixto Sánchez, El Chaquetón, Luis de Córdoba, y José Merced entre otros.

De la granaína, como baile ya tenemos noticias allá por el año 1865 cuando fue presentado como baile nuevo en el escenario del Teatro San Fernando de Sevilla.⁶

347

LETRAS DE GRANAÍNAS

Rosa si no te cogí. Granaínas de Chacón

*Rosa si yo no te cogí
fue porque no me dio gana,
al pie de un rosal dormí
y rosa tuve por cama,
de cabecera un jazmín.*

*Serrana, que no te quiero
eso nunca lo diré,
porque si me dan fatigas
no sé si te buscaré.⁷*

Mi mayor venganza. Granaínas de Cepero

*El poder yo aborrecerte
sería mi mayor venganza,
mira si es mala mi suerte*

*que no me queda otra esperanza
que la de volver yo a quererte.
Qué pena tendrá aquel preso
que le mandaban a decir
que su mare se le ha muerto
y no le dejan salir
pa darle el último beso.⁸*

Letras de granainas.

*Dejarme un momento solo,
quiero hartarme de llorar.
dejarme que ponga flores
a esa tumba tan sagrá
recuerdo de mis amores.⁹*

*Dicen que fueron de niño,
aquellas lagrimas moras,
pero en llegada la hora,
no puedo ser bien nació
quien por su tierra no llora.*

*Siempre que voy a Graná
me paso por la Carrera
y a la que está en el altar
le pío que tú me quieras
y que yo te quiera más.*

*Paseito de los Tristes,
quien el nombre te pondría
allí me enamoré un día
y desde entonces pa mí fuiste
paseo de la alegría.*

*Con un suspiro le pago
a aquel que por mí suspire
yo miro a quien bien me mire,
yo no acaricio ni alabo*

y al que de mí se retire.

*Si yo te quiero de veras,
gitana del Sacromonte,
se lo puedes preguntar
a la que está en la Carrera,
la Patrona de Graná.*

*Pregúntale si él me quiere
como que sale de ti,
tú le preguntas si me quiere
y si le dice que no,
dile qué motivo tiene
o qué daño le he hecho yo.*

*Rincones del Albaicín,
callecitas granaínas
quién iba a decirme a mí
qué amores que se terminan
después no dejan vivir.¹⁰*

349

■ **MEDIA GRANAÍNA**

*Me mandaste a decir
serrana que te olvidara,
cuando llegó el parte a mí
ya de ti no me acordaba
me mandaste a decir.*

Media Granaína de Chacón.

Según José Luis Navarro la Media Granaína es uno de los cantes más bellos entre los cantes flamencos.¹¹

Es un cante más vivo que la Granaína, lleno de musicalidad, dulzura y melodía. Con la Media Granaína se remata el cante por Granaína.

A pesar de su nombre, Media Granaína, no significa que como cante sea inferior a la Granaína. Es tan grande como pueda serlo ésta o quizás más.

Los temas de las letras de Media Granaína se refieren a la Virgen de las



José de La Tomasa realiza muy bien la Media Granaína, le acompaña José Fernández.

Angustias, a los ríos granaínos y a la misma ciudad de Granada y sus rincones.

Métricamente la Media Granaína es una estrofa de cinco versos octosilábicos en la que riman entre sí los versos pares y los impares. El primero con el tercero y el quinto; y el segundo con el cuarto.

La Media Granaína es un cante de difícil ejecución y se necesitan grandes facultades para hacerlas bien por sus agudos y porque se necesita una voz potente.

Los tercios de este cante al contrario que en las Granaínas se acortan.

La Media Granaína ha servido a diversos cantaores como introducción a la Malagueña.

Lo que hoy se conoce como Granaína nació creada por D. Antonio Chacón como Media Granaína pero una serie de errores y confusiones han hecho posible que la antigua Granaína sea hoy la actual Media Granaína.

Cantaron la Media Granaína entre otros: D. Antonio Chacón, Cayetano Muriel Niño de Cabra, Bernardo El de Los Lobitos, Aurelio Selles, Pastora Pavón, Manuel Vallejo, Cobitos, Jacinto Almadén, Juanito Mojama, Pepe Marchena, Curro de Utrera, Fosforito, Naranjito de Triana, Enrique Morente, Curro Malena, Luís de Córdoba, José de La Tomasa y Carmina Galbeño, que fue capaz de ponernos los vellos de punta cantando una Granaína y

Media Granáina en la final de la Bienal de Sevilla acompañando a Dani Casares con su guitarra.

LETRAS DE MEDIAS GRANAÍNAS

*La Virgen de las Angustias,
la que vive en la Carrera,
esa señora lo sabe
si yo te quiero de veras.¹²*

*Y le puse en mi ventana,
corté el rosal en tu jardín
y le puse en mi ventana;
se parecería andando a ti
y al verle yo recordaba
lo que me hiciste sufrir.¹³*

*La Alhambra de noche llora
por un hombre que lloró,
fueron lágrimas de amor
que dejó en su tierra mora,
cuando la llave entregó.¹⁴*

*No he visto más que lloraba,
cuando perdió su Graná
su mare lo consolaba
y no le sirvió de na
porque a Graná deseaba.¹⁵*

*Al entrar en Graná
antes de cristiana mora,
calle de los Herraores,
estaba la Virgen del Triunfo
con venticinco faroles.¹⁶*

*De Granada se alejó
el rey moro suspirando,
la pena lo iba matando porque no la defendió
queriendo a esta tierra tanto.¹⁷*

*Subí a Sierra Nevada
y junto al cielo me vi
y luego a visitar yo fui
a la Alhambra de Granada,
Sacromonte y Albaicín.*¹⁸

■ FANDANGO DE LA PEZA

Fue quizás el Fandango más representativo de la provincia de Granada.

El Fandango de La Peza es un Fandango valiente y duro oriundo de la localidad de Peza. También se le llamó Fandango Pezeño.

A la no desaparición de estos Fandangos han contribuido los gitanos del Sacromonte al incorporarlos a sus Zambras.

Nos cuenta Fernando El de Triana¹⁹ que en el Café de Chinitas, la cantora llamada África Vázquez La Pezeña, cantaba la letra de este Fandango de La Peza.

*Soy de la Peza, pezeña
de los montes, montesina,
y para servir a ustedes
soy de Graná, granaína.*

Antonio Pozo, El Mochuelo, grabó el mismo cante que cantara África Vázquez y la melodía de su letra corresponde a la de un Fandango de tipo Verdial.²⁰

*De los montes, montesino
soy de Peza, peceño,
y para servir a ustedes,
de Granada, granaíno.*

Según José Carlos de Luna, la desaparición del Fandango de La Peza se debe a que Frasquito Yerbagüena cantara este Fandango y dada su personalidad lo hizo suyo, consiguiendo con ello el olvido del origen del mismo.²¹

■ FANDANGO DE GÜEJAR-SIERRA

Es un Cante de Ronda, o de Serenata de estilo campero y originario de la Sierra de Granada.

Fernando El de Triana²² nos cuenta cómo una noche en Güejar-Sierra oyó estos cantes a los mozos que bajo los balcones y ventanas rondaban a las mujeres que querían. He aquí una de las letras de las coplas que oyó.

*Esta noche no he venío
temprano a pelar la pava,
por venir con los amigos
a echarte la serenata.*

Este Fandango de Güejar-Sierra es un cante bastante rudo y está impregnado de mucho primitivismo. Es un cante difícil de hacer.

José Martín Berrio, “Pepe El de Jun”, grabó uno de estos Fandangos con ocasión de celebrarse en Granada en 1983 el Congreso de actividades flamencas. La letra de este Fandango grabado es

*Asómate a la ventana
rosita de mi jardín
que te quiero ver la cara
los ojitos relucir.*

■ **FANDANGO DE BAZA**

Al Fandango de Baza se le conoce también como Fandango del Río.

José Luis Navarro García en sus “Cantes y bailes de Granada”²³ nos dice que el Fandango de Baza es un Fandango lento, muy cadencioso, acompasado y con cierto aire majestuoso, en cuyas frases melódicas, ricas en matices y tonos se aprecia ese dejillo que caracteriza a los habitantes de Baza. Que suele cantarse en las fiestas celebradas en los cortijos y que por ello, se le suele llamar Fandangos Cortijeros.

353

LETRAS DE FANDANGOS DE BAZA

*Eres más bonita, niña
que la nieve en el barranco
que la flor de la maceta
y la azucena en el campo.
Cogí flores de un almendro
y amapolas de un trigal;
yo comparo sus colores
a los tuyos Soledad,
cuando yo te hablo de amores.*

*Dos cositas tiene Baza
que no las tiene Graná;
el Fandango Cortijero
y la Virgen de la Piedad.*

*Granada con su provincia
al cantar sus alabanzas,
entre todos sus Fandangos,
el más bonito el de Baza.²⁴*

■ **FANDANGOS ROBAOS**

En diferentes localidades granadinas entre ellos Motril, Almuñécar, Salobreña, y Albuñol se cantan y bailan unos Fandangos llamados Robaos. Es un Fandango alegre con ritmo muy vivo ,sus coplas generalmente están formadas por cuatro versos de ocho sílabas.

Han cantado estos Fandangos: Rafael Muñoz Barbero y Ángel Rodríguez Chanquete entre otros.

LETRAS DE FANDANGOS ROBAOS

*Tiene Motril una vega
que no hay en toa España;
los claveles reventones,
el chirimoyo y la Caña.*

*Viva Pérez de Guzmán
viva su bendita tierra,
y viva también Graná.²⁵*

*Cómo quieres que te quiera.
si yo no puedo quererte;
déjame que te maldiga
y que te desee la muerte,
ya que Dios no te castiga.²⁶*

*Cuando me parió mi mare,
me parió mu sinvergüenza;
me pilló la comadrona
debajo de la higuera,
me pilló cogiendo brevas.²⁷*

BIBLIOGRAFÍA DE LOS CANTES DE GRANADA

1. E. Molina Fajardo. "El Flamenco en Granada. Teoría de sus orígenes e historia". Manuel Sánchez. Editor. Granada 1974.
2. Serafín Estébanez Calderón. "Escenas Andaluzas Capítulo Un baile en Triana". Edición de Alberto González Troyano. Editorial Cátedra-Letras Hispánicas. Madrid 1985.
3. José Blas Vega. "Vida y cante de Don Antonio Chacón". Córdoba 1986.
4. José Luis Navarro García; "Cantes y bailes de Granada". Editorial Arguval. Málaga 1993.
5. Domingo Manfredi Cano. "Geografía del cante jondo". Madrid 1955.
6. José Luis Ortiz Nuevo: "¿Se sabe algo?. Viaje al conocimiento del Arte Flamenco en la prensa sevillana del XIX".
7. Letras de Granáinas de Chacón cantadas por Enrique Morente. José Blas Vega. "Magna antología del cante flamenco". Hispavox S.A. Madrid 1982.
8. Letras de Granáinas de Cepero cantadas por el Flecha de Cádiz. José Blas Vega. "Magna antología del cante flamenco". Hispavox. S.A. Madrid 1982.
9. Letra de Granaina cantada por el Niño de Almadén. Tomás Andrade de Silva. "Antología del cante flamenco". Hispavox. S.A. Madrid 1988.
10. Mencionadas por José Luis Navarro García."Cantes y bailes de Granada". Editorial Arguval. Málaga 1993.
11. José Luis Navarro García. "Cantes y bailes de Granada". Editorial Arguval. Málaga 1993.
12. Letra de Media Granaina de Chacón cantada por Enrique Morente. José Blas Vega. "Magna antología del cante flamenco". Hispavox. S.A. Madrid 1982.
13. Letra de Media Granaina de A. Rincón y F. López cantada por Fernando Mairena Pasarela. Sevilla 1987.
14. Letra de Media Granaina de Antonio Murciano cantada por José de La Tomasa. Pasarela. Sevilla 1988.
15. Letra de Media Granaina de Curro de Utrera y J. M. Montoya cantada por Curro de Utrera. Fods Records Utrera (Sevilla) 1989
16. Letra de Media Granaina cantada por Rosario López. "Canta Jaén". Congreso Nacional de actividades flamencas. Jaén 1982. Discos Aljarafe. Mercurio S.A. Madrid 1982.
17. Letra de Media Granaina de J. Carrasco Domínguez cantada por Curro Malena. Fonoruz. Montilla Córdoba 1986
18. Letra de Media Granaina de Antonio Murciano y A. Peña, cantada por Carmen Jara. Gades Chiclana (Cádiz) 1987.
19. Fernando El de Triana, "Arte y artistas flamencos". Ediciones Demófilo. Fernán Núñez (Córdoba) 1978.
20. Letra grabada por El Mochuelo. Zonophone.
21. José Carlos de Luna. « Gitanos de la Bética ». Servicio de publicaciones, Universidad de Cádiz. Chiclana (Cádiz). 1989.
22. Fernando El de Triana. "Arte y artistas flamencos". Ediciones Demófilo. Fernán Núñez. (Córdoba) 1978.
23. José Luis Navarro García. "Cantes y bailes de Granada". Editorial Arguval. Málaga 1993.
24. Letras mencionadas por José Luis Navarro García. "Cantes y bailes de Granada". Editorial Arguval. Málaga 1993.

25. Citado por José Luis Navarro García en sus cantes y bailes de Granada. Grupo de Danzas de Granada. Hispavox. S.A. Madrid 1968
26. Citado por José Luis Navarro García en sus "Cantes y bailes de Granada". María Luisa Romero. "Bailes de Granada". Hispavox. Madrid 1963.
27. Citado por José Luis Navarro García en sus "Cantes y bailes de Granada". "Embrujo flamenco de Granada". Diputación Provincial de Granada. Granada 1985.



Carmina Galbeño canta muy bien las Granainas y las Medias Granainas.

FANDANGOS DE ALMERÍA

Es un Fandango que nace en la ciudad de Almería. Sus coplas son claras, vibrantes y sonoras pero sobre todo populares.

*Soy como aquel jilguerillo
que va a la playa y se baña,
con el pico y con las alas
remueve y no enturbia el agua.*

(Letra de Fandangos de Almería)

Julián Pemartín nos dice que este fandango al llegar a las regiones mineras se convierte en la Taranta.¹

Es un Fandangoailable de corte Verdial.

Según nos cuenta Fernando El de Triana² en su libro “Arte y artistas flamencos” todos los años se celebran en Almería la Fiesta del Fandango. Ésta tenía lugar en el Paseo del Príncipe, donde muchísimas parejas bailaban acompañándose por sus palillos al ritmo que le marcaban los cantaores y las guitarras.

Han destacado cantando estos Fandangos Pepe “El Marmolista” y Manolo de La Ribera entre otros.

LETRAS DE FANDANGOS DE ALMERÍA

Viva el reino de Almería. Fandangos de Almería

*El fandango de Almería
pronto se hará popular,
lo cantan los parraleros
cuando empiezan a cortar
las uvas pa el año nuevo.
Donde nacen los tempranos
viva el reino de Almería,*

*tierra de los minerales
mujeres guapas y bravías
y de los hombres cabales.³*

LETRAS DE FANDANGOS DE ALMERÍA

*Vendo racimos dorados
por el Sol de mi Almería.
Uvas más dulces no dan,
“na” más que las parras mías
parritas de mi parral.
Habitan en los Parrales
las mujeres de Almería
Emblema de Andalucía,
tierra de los minerales
y de mujeres bravías.*

360

BIBLIOGRAFÍA FANDANGOS DE ALMERÍA

1. Julián Pemartín. "El cante flamenco". Edita Afrodísio Aguado S.A. Madrid. 1966.
2. Fernando El de Triana. "Arte y artistas flamencos". Imprenta Helénica. Madrid. 1935.
3. Letras de Fandangos de Almería cantadas por Manolo de la Ribera. José Blas Vega. "Magna antología del cante flamenco". Hispavox. S.A. Madrid 1988.

FANDANGO

*Para subir a la sierra
hace falta poco, poco.
Una mujer de bandera
y dos garrafas de mosto
por si una se rompiera.*

(Fandango cantado por Antonio Ranchal)

El Fandango tradicional es una de las formas musicales más antiguas del folclore de la Península Ibérica, que al aflamencarse se convierte en el Fandango Flamenco.

En un principio debió de ser sólo una canción para bailar y posteriormente se convertía en un cante para escuchar.

Muchísimo tiempo antes de que el flamenco existiese como tal, ya se cantaba y bailaba el Fandango con características propias en diferentes regiones, provincias, comarcas, y hasta en pequeñas poblaciones de nuestra geografía. Se cree que al pasar el tiempo ese Fandango se fue transformando en Muñeiras, Jotas, Alboradas, Boleros, etc.¹

Ya en el año 1705 se utiliza el término Fandango en un entremés anónimo titulado “El novio de la aldeana”.

Manuel Martí, en el año 1712, nos habla del Fandango y le atribuye un origen árabe al considerarlo semejante a la Zamra Árabigo-Andaluza y a las Jarchas Mozárabes². También el viajero británico Henry Swimburne, que nos visita entre los años 1775-1776, al referirse al Fandango nos habla de su origen moruno³. De igual forma piensa José Manuel Caballero Bonald⁴, Ricardo Molina y Antonio Mairena⁵. Ángel Álvarez Caballero se inclina por una procedencia de raíz africana-bantú⁶. Romero Esteo va mas lejos al decir que el origen del Fandango se remonta a la etapa prerromana⁷, y José Subirá nos cita que según el Diccionario de la Real Academia publicado en 1732 el Fandango vino de la India⁸. Bernard Leblon, mantiene que el Fandango formaba parte del repertorio gitano a principio del siglo XVIII⁹. Para José Luque Navajas, el Fandango de Verdial bailable, es la música popular malagueña más antigua.¹⁰

El Diccionario Etimológico de la Lengua Castellana de Corominas nos dice que el Fandango es “*un baile popular que se acompaña con un canto rítmico de cuatro estrofas*”.

El ruso Vassili Botkine nos contó cómo en su visita a Granada en 1845 vio a un anciano vestido con capa cantando un Fandango acompañado por una guitarra mientras varias parejas bailaban¹¹. También Adolfo Desbarrolles escuchó y vio en una cueva de Guadix a un grupo de personas bailando un Fandango acompañado por guitarra y castañuelas.¹²

Ya en Portugal en el siglo XVI, se le daba el nombre de Esfandango a un baile popular.

La música del cante para el baile se caracteriza por su compás de tres por cuatro (3/4). Cuanto el cante es “pa’ lante” su compás es más libre. El baile se ejecuta por parejas y se acompaña con castañuelas. Podemos agrupar al Fandango Flamenco en dos grandes grupos: El Fandango Personal o Artístico y el Fandango Local.

El Fandango Personal o Artístico nace a caballo entre los siglos XIX y el XX. Su apogeo lo alcanza en la etapa de la Ópera Flamenca. Estos Fandangos llevan el sello personal de sus creadores y propician el lucimiento de quienes los ejecutan. Estos Fandangos no llevan compás. Estos cantes nacen con posterioridad a los Fandangos Locales y no son bailables.

Entre los creadores de estos Fandangos destacaríamos entre otros a Juan Brevia, Niño de Cabra, Sebastián El Pena, Manuel Torre, Frasquito Yerbagüena, El Almendro, El Gloria, José Cepero, Rafael El Tuerto, Manuel Vallejo, Rafael Pareja, Pérez de Guzmán, José Rebollo, Macandé, El Bizco Amate, Pepe Marchena, Pepe Pinto, José Palanca, Sordito de Triana, El Carbonerillo, Juan Varea, El Sevillano, Manolo Caracol, El Niño León, El Corruco, El Niño Fregenal, Pepe Aznalcóllar, El Niño de La Calzá, Rafael Farinas, Porrina de Badajoz, Enrique Morente, El Cabrero, y Camarón de La Isla.

Los Fandangos Locales están adscritos a una región, provincia, comarca o pueblo.

Entre estos destacaríamos a los de Cabra, Puente Genil, Lucena, Granada, Huelva, Verdiales Malagueños, Guejar-Sierra, Peza, los de la Alquería, los de Almería, y otros de la región levantina. Estos Fandangos han adquirido una fisonomía y una personalidad que los diferencian claramente unos de otros.

Tanto los Fandangos Personales como los Locales forman los Fandangos Flamencos.

Métricamente el Fandango Flamenco es una estrofa de cuatro o cinco versos octosilábicos que musicalmente se convierte en seis por repetición de uno de ellos.

Podemos decir que los Fandangos son cantes de mucho arraigo entre los aficionados. Desgraciadamente bajo la denominación de Fandangos hemos escuchado



Juanito Maravillas, un gran cantaor de los Fandangos Artísticos.

verdaderas aberraciones por parte de malos profesionales.

Hubo una época en la que se cultivó de forma exagerada un desafortunado bodrio llamado Fandanguillo que son coplas cantadas a ritmo libre, con letras intrascendentes y no ajustadas a compás.

LETRAS DE FANDANGOS

Que del “nío” la cogí. Fandango de Manuel Torre

*Blanca paloma te traigo,
que del nío la cogí,
la mare se queó llorando*

como yo lloré por ti.
La solté y se fue volando.¹³

Los celos te están matando. Fandangos de Cepero

Tú me estás martirizando
y yo por ti no miraba a nadie.
Los celos te están matando,
y yo te juro a ti por mi mare
que sólo en ti estoy pensando.
La una en el reloj daba
cuando mi pobre padre murió,
mi hermana me abrazaba;
hermana ya se acabó
el árbol que nos tapaba.¹⁴

Plaza de los Herraeros. Fandangos de Frasquito Yerbagüena

Plaza de los Herraeros
a las puertas de Graná,
está la Virgen del Triunfo
con venticinco faroles.
Quiero vivir en Graná,
porque me gusta el oír
la campana de la Vela
cuando me voy a dormir.¹⁵

Mi anciana quiso hablarme. Fandangos de Rafael El Tuerto

Si tú por casualía
llegaras a enterarte algún día
que yo me encontraba enfermo,
no te reparo y ve
y pregunta por mi mal,
ése había sólo causa nuestro querer.
Agonizando la pobre mi madre
a su cama fue y me llamó,
con qué pena yo moriría
por no poder comprender
lo que decirme quería.¹⁶

No llores por mi querer. Fandangos de El Niño Gloria

Te tiene que llegar el día
que llores por mi querer
con un llanto tan profundo
que tengas tú que aborrecer
a quien tu quieras tú en el mundo.

Reza por mí to los días
dijo mi mare al morir
y un día se me olvidó
y fue la tarde que te vi,
pero Dios me perdonó.¹⁷

Malherío. Fandangos de Pepe Marchena

Cuando empezaste a vivir
tú me pediste consejo,
yo gustoso te lo di
y ahora que me he puesto viejo
que yo te lo pido a ti.

Una mañana me encontré
a un pájaro mal herío,
yo lo cogí, y lo curé
y en un árbol yo hice un nío
y yo en su nío lo dejé.¹⁸

Doblaron las campanas. Fandangos de El Niño de La Calzada

Doblaron las campanas señores,
era la de mi mayor dolor,
era que la mare mía,
y aquella mañana expiró
y que desgracia más grande es la mía.

Eran las fiestas cuando te conocí
de Santiago y Santa Ana,
quién me iba a mí a decir
que una cara tan gitana
me iba hacer a mí de sufrir.¹⁹

Abandonado de tu querer. Fandangos de Macandé

Yo estoy enfermo en la cama

*de tu querer abandonao,
si al despertar una mañana
yo me encontrara tu amor
la enfermedad se me acaba.*

*Los besos que se compran con el dinero
que no son besos de verdá,
que los besos verdaderos
son los que una mare da,
que esos no cuestan dinero.²⁰*

Veneno me dejaste. Fandangos de Caracol

*Mujer, porque me ponías
los labios sobre los míos,
qué veneno me dejaste
que me tienes consumío,
mujer, porque me besaste.*

¡Ay, dinero, ay dinero!

*Mal fin tengan los dineros,
que la muerte ha de venir
pal rico y pal pordiosero,
que cuidao se me da a mí.²¹*

No pidas clemencia. Fandangos de Aznalcóllar

*Si te ves con razón
tú nunca pidas clemencia,
si eres hombre de corazón
aguanta las consecuencias
y muere sin pedir perdón.*

*Quiero vivir en la sierra
aunque allí no gane dinero,
tengo mis buenos amigos
mi escopeta y cuatro perros
y una serrana conmigo.²²*

Nunca serás primero. Fandangos de Palanca

*Tú nunca serás primero
donde quiera que yo esté,
porque pa ser caballero*

*te falta rango y cartel,
tú sólo tienes dinero.
No se vende amigo mío
lo que tu quieres comprar,
tú tendrás que hacer el avío
con la poca calidad
que el señor te ha concedío.
Yo debo ser respetao
sea cual sea mi condición,
si Dios así me ha creao
es que tendrá razón.
Dios no pue estar equivocao.²³*

Un usurero. Fandangos de El Sevillano

*Muere rico y vive pobre
to el que ha sólo un usurero
y es pa que luego le sobre
pa pagar al sepulturero
lo poco que vale un hombre.*

*En mi casa ya no quea
ni silla donde sentarme,
pa qué si ya no me dejan
ni el derecho de cansarme
ni nadie escucha mis quejas.*

*Existen ciertas mujeres
que son rosas con espinas
que hasta acariciando hieren,
te buscan la ruina
diciéndote que te quieren.²⁴*

Connigo no va. Fandangos de El Corruco

*No te hagas el inocente
que eso connigo no va,
que yo conozco a la gente,
lo que tiene de maldad
con mirarla frente a frente.*

*Quieres tú hacer con mi padre
juguete de tu maldad,*

*yo llevo su misma sangre
y me horroriza el pensar
que en la que fue mi madre.
Lo tendrás toa la vía
de tu avaricia el castigo,
el dinero es tu alegría
y vives como un mendigo,
la salú también la tienes perdía.²⁵*

Fandangos que cantaba Vallejo

*Si tú me hubieras querido
como yo te quise a ti,
yo no me hubiera perdido
y tu te podrías reír
de quien de ti se ha reído.²⁶*

Letra de Fandango

*Quieren ponerle barreras
a este querer tuyo y mío,
como si el cariño fuera
un negocio convenío
como un negocio de cualquiera.²⁷*

Letra de Fandango

*Mi yegua castaña, al campo
la saco todos los días.
le voy cantando un fandango
y se me queda dormía.
¡Dormía, pero galopando!²⁸*

BIBLIOGRAFÍA DEL FANDANGO

1. Ángel Álvarez Caballero. "Historia del cante flamenco". Alianza Editorial. Madrid 1986.
2. José Blas Vega. "Magna antología del cante flamenco". Hispavox. S.A. Madrid 1982
3. Henry Swinburne. "Travels through Spain in the years 1775 and 1776". London 1779.
4. José Manuel Caballero Bonald. "Luces y sombras del flamenco". Algaida Editores. S.A. Sevilla 1988.
5. Ricardo Molina y Antonio Mairena. "Mundo y formas del cante flamenco". Librería Al-Andalus. Sevilla-

- Granada. 1979.
6. Ángel Álvarez Caballero. "Historia del cante flamenco". Alianza Editorial Madrid. 1986.
 7. Miguel Romeo Esteo. "Historia y musicología de los verdiales". Diputación Provincial de Málaga. Cedma. Málaga. 1994
 8. José Subirá. "Historia de la música española e hispanoamericana. La Tonadilla escénica, sus obras y sus autores". Editorial Labor. Barcelona 1933.
 9. Bernard Leblon. "El cante flamenco. Entre las músicas gitanas y las tradicionales andaluzas". Editorial Cinterco. Madrid 1991.
 10. José Luque Navajas. "Málaga en el cante". Ediciones La Farola. Málaga 1988.
 11. Vassili Botkine. "Lettres sur L'Espagne". Paris 1969.
 12. Adolfo Desbarrolles. "Deux artistes en Espagne". La Alhambra nº 469. Granada 1917.
 13. Letra de Fandango de Manuel Torre cantada por Manolo Caracol. José Blas Vega. "Magna antología del cante flamenco". Hispavox. S.A. Madrid 1982.
 14. Letras de Fandangos de Cepero cantadas por El Flecha de Cádiz. José Blas Vega. "Magna antología del cante flamenco". Hispavox. S.A. Madrid. 1982.
 15. Letras de Fandangos de Frasquito Yerbagüena cantadas por Enrique Morente. José Blas Vega. "Magna antología del cante flamenco". Hispavox. S.A. Madrid. 1982
 16. Letras de Fandangos de Rafael El Tuerto cantadas por Rafael El Tuerto. José Blas Vega. "Magna antología del cante flamenco". Hispavox. S.A. Madrid 1982.
 17. Letras de Fandangos del Niño Gloria cantadas por El Sordera. José Blas Vega. "Magna antología del cante flamenco". Hispavox. S.A. Madrid. 1982
 18. Letras de Fandangos de Pepe Marchena cantadas por Flores El Gaditano. José Blas Vega. "Magna antología del cante flamenco". Hispavox S.A. Madrid 1982.
 19. Letras de Fandangos de El Niño de La Calzada cantadas por Manuel Torre "Niño de Osuna". José Blas Vega. "Magna antología del cante flamenco". Hispavox. S.A. Madrid 1982.
 20. Letras de Fandangos de Macandé cantadas por Flores El Gaditano. José Blas Vega. "Magna antología del cante flamenco". Hispavox. S.A. Madrid. 1982.
 21. Letras de Fandangos de El Caracol cantadas por Manolo Caracol. José Blas Vega. "Magna antología del cante flamenco". Hispavox S.A. Madrid 1982.
 22. Letras de Fandangos de Aznalcóllar cantadas por Pepe Aznalcóllar. José Blas Vega. "Magna antología del cante flamenco". Hispavox. S.A. Madrid 1982.
 23. Letras de Fandangos de El Palanca cantadas por Flores El Gaditano. José Blas Vega. "Magna antología del cante flamenco". Hispavox. S.A. Madrid. 1982.
 24. Letras de Fandangos de El Sevillano cantadas por El Sevillano. José Blas Vega. "Magna antología del cante flamenco". Hispavox. S.A. Madrid. 1982.
 25. Letras de Fandangos de El Curruco cantadas por Flores El Gaditano. José Blas Vega. "Magna antología del cante flamenco". Hispavox. S.A. Madrid 1982.
 26. Citado por Hipolito Rossy. "Teoría del cante flamenco". Credsa. S.A. Barcelona 1966

27. Ibidem

28. Ibidem



El gran maestro Pepe Marchena con El Niño de Lanjaron y el esteponero Diego Navarro.



El Cabrero hizo Fandangos de fuerte contenido social, que lo convirtió en uno de los cantaores más populares de la década 80-90.

CANTES DE IDA Y VUELTA

■ GUAJIRA

Es un cante aflamencado que procede del folclore hispano-americano, con toda seguridad de Cuba. Es cante del campesino blanco cubano, al que llaman guajiro.

Este cante debió de ser muy popular durante la guerra cubana. En España tuvo gran auge en el primer tercio del siglo XX.

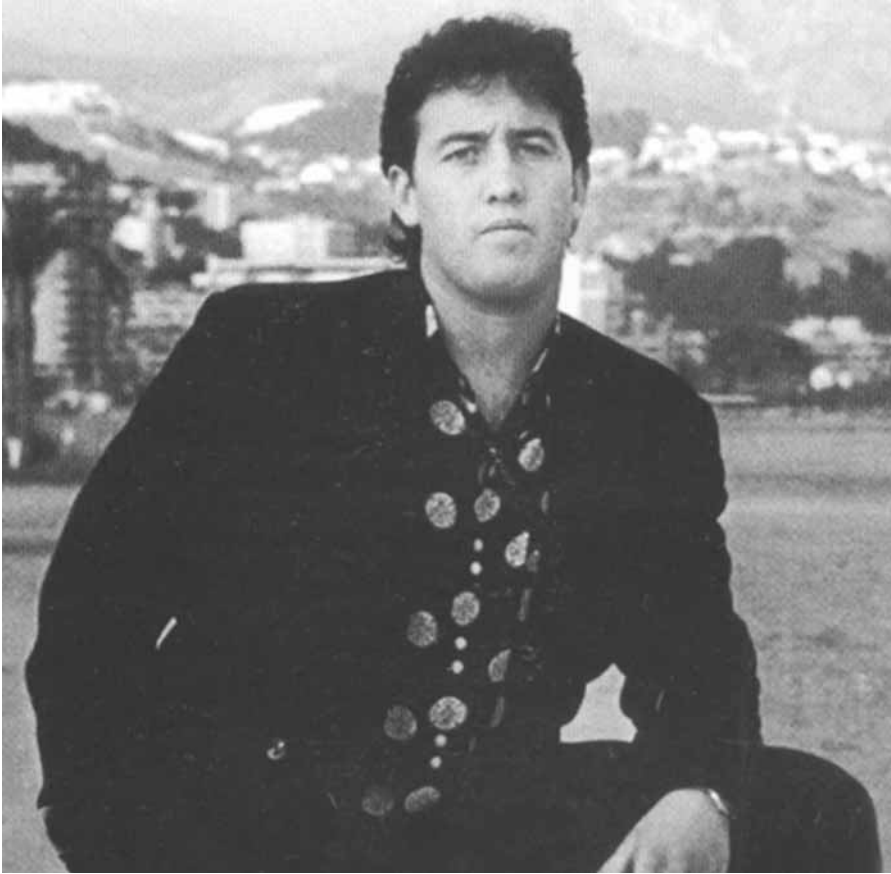
Métricamente las estrofas de las Guajiras están formadas generalmente por diez versos de ocho sílabas, que riman 1º, 4º y 5º, 2º con 3º, el 6º, 7º y 10º y el 8º con el 9º.

La Guajira es un cante dulce, suave, sonoro y de ritmo agradable.

Junto con la Milonga son los primeros cantes de procedencia hispano-americano que entran dentro del cante flamenco. José Tejada, “Pepe Marchena” fue el cantaor que enriqueció la Guajira.

Cantaron las Guajiras entre otros: Juan Breva, Curro Dulce, La Rubia, El Mochuelo, El Niño Cabra, Manuel Escacena, Pericón de Cádiz, Pepe Marchena, Pepe de La Matrona, Juanito Valderrama y Niño Bonela Hijo.

La Guajira es bailable y nos recuerda el baile del folclore colonial habanero. La ha bailado Merche Esmeralda.



El Niño Bonela Hijo hace muy bien entre otros, los cantes por Guajira.

LETRAS DE GUAJIRAS

Mi Mulata

*Es mi mulata un terrón
de azúcar canela hecho,
que arrimándoselo al pecho
quita el mal corazón.
Ella vive con el don
y a ningún hombre maltrata
y si le llaman ingrata
es más dulce que la uva*

*de azúcar que hay en Cuba,
es la mejor la mulata.*
Contigo me caso indiana
*si se muere tu papá,
díceselo a tu mamá,
hermosísima cubana.*
Tengo una casa en La Habana
*destinada para ti
y con el techo de marfil,
el piso de plata forma,
para ti blanca paloma,
tengo yo la flor de lis.*
Junto al palmar del bohío
*tengo un bujío cubierto de flores
para la linda trigueña
que con mi alma sueña
risueña de mis amores,
quiero platicar contigo
debajo del cocotero
para que tú sepas,
linda trigueña mía,
cuánto te quiero. ¹*

375

Dueña del corazón mío. Guajira por Bulerías de Espeleta

*La silla donde yo me asiento
le dá compasión de mi
en ver lo que sufro y callo
cuando me acuerdo de ti.*
Cómo quieres que te abra
*la puerta de mi bujío,
si mi mulata está dentro
dueña del corazón mío.*
Yo no sé lo que a mí me pasa,
*cada vez que hablo contigo
tú me pides pa la plaza. ²*

Robaron un Cobertor. Guajiras Festeras
Qué vida más arrastrada

*es la del pobre carrero,
picando la mula torda,
picando el buey delantero.
Con mi poncho y mi rebenque
me paro en las cuatro esquinas
para tomar mate amargo
de las manos de mi china.
En el muelle de la Habana
robaron un cobertor
y el que lo robó decía
porque lo pusiste al sol.³*

■ VIDALITA

Este cante pertenece al grupo de los Cantes de Ida y Vuelta, cante llevado a Hispanoamérica y recreado al ser recibido en España.

La Vidalita es originaria del folclore del campesino argentino, aunque no faltan quienes piensan que es una creación personal.⁴

Es un cante lento, en la que muchas de sus letras hablan de penas y de desengaños amorosos. Llevan impregnada, mucha melancolía y sentimientos. Es un cante de gran parecido con la milonga, aunque menos flamenca que ella.

Métricamente sus coplas están formadas por estrofas generalmente de cuatro versos octosilábicos, aunque a veces el número de sílabas aumentan en algunos de sus tercios.

Quien verdaderamente populariza la Vidalita fue Manuel Escacena. Pero también Pepe Marchena contribuyó a ello.

■ MILONGA

Es un cante melódico y dulce que llega a aflamencarse en la región del Río de la Plata.

Fue de los primeros cantes de origen hispano-americano llegado a España. Parece ser que fue la gaditana Pepa Oro la que la trajo y además la que la aflamencó.

D. Antonio Chacón fue quien la convirtió en cante alante.

Métricamente sus coplas son estrofas de cuatro versos de ocho sílabas.

Cantaron Milongas: D. Antonio Chacón, Manuel Escacena, Pepe El de La Matrona, Pepe Marchena, Pepe Aznalcóllar, José Cepero, Bernardo El de Los Lobitos, La



Pepe Marchena un gran cantaor. Ejecutó extraordinariamente los Cantes de Ida y Vuelta.

Niña de La Puebla, Pepe Pinto, Manuel Vallejo y Pena Hijo entre otros.

De ellos fue Manuel Escacena el que mejor divulgó la milonga más conocida, la de Juan Simón El Enterrador; sin embargo D. Antonio Chacón fue quien más la engrandeció.

LETRAS DE MILONGAS

Despierta divina flor. Milonga de Pepa Oro.

Eran las dos de la noche

*y a tu puerta llegué ufano
con la bandurria en la mano
despierta divina flor,
despierta ángel de amor,
las dos están dando ahora
y son de la madrugada
y si estás embelesá
despierta divina aurora.*

*¡Ay! cu-cú que tú me estás matando
¡ay! cu-cú que yo no puedo más.
serrana que yo me voy contigo
donde tú me quieras llevar.⁵*

Un soldado herido. Milonga

*Dicen mis amigos que yo estoy llorando,
tú no te rías ni te asombres
que desgraciao de aquel hombre
que no ha llorao ninguna vez.*

*Ya se le secó el arbolito
donde cantaba el pavo real,
pobre mi china quería,
yo no la vuelvo a ver más.*

*En Melilla un soldao
herió en el suelo cayó,
porque el ruío de un cañón
la retirada él no la oyó,
y él decía con mucha pena:
no dejarme solo aquí
yo no lo siento por mí
sino por mis hermanillos
que se quean huerfanillos
y no tienen más que a mí,
ten piedá de este pobre militar.⁶*

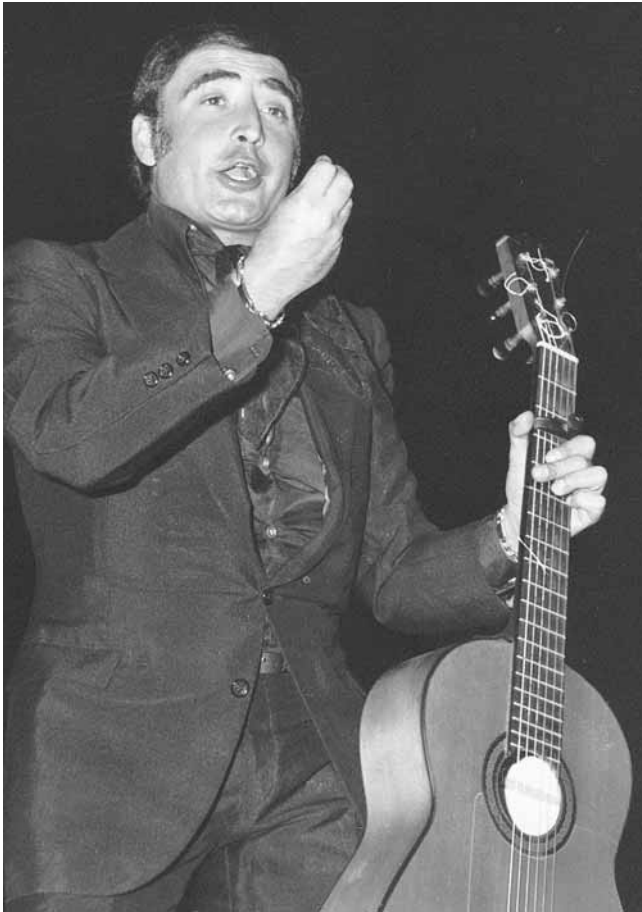
■ RUMBA

Es un cante de los considerados de Ida y Vuelta. Debió de ser un cante folclórico que se aflamencó tomando aires festeros y ritmo vivísimo. Últimamente a partir de mediados del siglo XX incidió con gran fuerza un grupo de rumberos catalanes entre los que destacáramos al Pescaílla, Carmen Amaya, El Chato Amaya y Peret.

En la actualidad hay pocas dudas de su origen cubano, habiendo sido el último cante en llegarnos de procedencia hispano-americano.

Métricamente sus coplas están formadas por estrofas de cuatro versos de medida indeterminada.

Han cantado las Rumbas entre otros: Diego Antúnez, Pepe Marchena,



Pedro Calaf Maya, Peret, creó una Rumba con estilo personal.

Bernardo El de Los Lobitos, Pepe de La Matrona, Pastora Pavón, El Cojo Pavón, Manuel Vallejo, Jacinto Almadén, Niño de La Huerta, Angelillo, Chano Lobato, Dolores La Terremoto, Manuel Vargas, Guerrita, Manuel Maera, Maruja Garrido, El Macareno, Bambino, Pepa de Utrera, Naranjito de Triana, y hasta el propio Enrique Morente las ha grabado últimamente.

También han sido cantadas las Rumbas por grupos de rumberos: Los Hermanos Reyes, Los Marismeños, Los del Río, Ketama, Peret y su grupo y los Chunguitos entre otros.

LETRAS DE RUMBAS

Recuerdos de la Habana. Rumbas Flamencas del año 1914

Levántate papaíto

*levántate mi viejito,
las cuatro y media
y nos van a demandar,
plancha tú
que mañana yo buscaré*

Allá en el muelle

*está mi china que me espera,
se llama María de la O
¡Ay!, no, no, y esta china
tiene rabia por Dios,
esta china tiene miedo
que yo al muelle la llevara
y la metiera en un barco
y en el barco la dejara,
y ésta es la china
de quien te hablo,
a mí me gusta
el anís del duablo.*

De la Habana traigo un recaó

*y man dicho que yo a ti te lo dé
si me pides el pescao te lo doy*

Para pantalones y saco

*percheros baratos,
túnica de un medio paso,
zapatitos de a centén.*

Maduraló, maduraló

y aguacate grande, maduralo.

Nosotros, la gente del tronco,

*que no te mueras
sin ir a España,
allí la uva y aquí la cana,
que no te mueras
sin ir a España.*

Y la voz de ¡fuego!

se va a Covadonga,
 y apunten ¡fuego!
 se va a Covadonga
 Y a la va, la var con che,
 camina como chévere,
 mató a su padre.
 el que por su gusto muere
 y hasta la muerte dulce le sabe.
 Sarna con gusto no pica
 y si pica no mortifica.
 sí, pero tírame dos Kilos
 en el tablero que me voy.
 Y cómo le pintan el papelote
 y dándole vueltas al monigote
 y arroz con güesito
 sacochón de pescao.
 ¡ay!, quién ha visto
 a un negro de cuello parao.
 Cómo le tamba,
 cómo le tamba,
 ¡ay!, mi negro
 cómo tamba.
 Valverde uvas moradas,
 ciruelas de California,
 baratas las peras de agua
 no me lo digas tú rututú,
 no me lo digas tú rututú.⁷

La mujer que quiere a un chino. Rumbas

La mujer que quiere a un chino
 porque no tiene amor propio,
 porque el chino toma opio
 y alborota a los vecinos.
 Y a estas mujeres
 no hay quien las entienda
 y hay que tenerlas
 cortas las riendas.
 Al fú-fú bayone

*que dale fuego
y al sun bumbúm.
Y a suspende
María de la O,
que vengo de California
y hablando inglés
medio me entienden.⁸*

BIBLIOGRAFÍA DE LOS CANTES DE IDA Y VUELTA

1. Letras de Guajiras cantadas por Juanito Valderrama. José Blas Vega. "Magna antología del cante flamenco". Hispavox. S.A. Madrid. 1982
2. Letras de Guajiras por Bulerías de Espeleta cantadas por Pericón de Cádiz. José Blas Vega. "Magna antología del cante flamenco". Hispavox S.A. Madrid 1982.
3. Letras de Guajiras Festeras cantadas por Pericón de Cádiz. José Blas Vega. "Magna antología del cante flamenco". Hispavox. S.A. Madrid. 1982.
4. Caty León. "Didáctica del flamenco. Flamenco Básico. I. "Consejería de Educación y Ciencia". Junta de Andalucía. Sevilla 1990.
5. Letras de Milongas de Pepa Oro cantadas por Pepe de la Matrona. José Blas Vega. "Magna antología del cante flamenco". Hispavox. S.A. Madrid 1982.
6. Letras de Milongas cantadas por Pepe Aznalcollar. José Blas Vega. "Magna antología del cante flamenco". Hispavox. S.A. Madrid 1982.
7. Letras de Rumbas Flamencas del año 1914 cantadas por Pepe de La Matrona. José Blas Vega. "Magna antología del cante flamenco". Hispavox. S.A. Madrid 1982.
8. Letras de Rumbas cantadas por el Cojo Pavón. José Blas Vega. "Magna antología del cante flamenco". Hispavox. S.A. Madrid. 1982.



Bambino canta Rumbas personales.

Con el Diego y Manolo Gil, Antonio Gades, Brillantina, Habichuela y El Güito.

383

CANTES DE ORIGEN GALÁICO-ASTURIANO

■ GARROTÍN

¿Qué te quieres tú poner?
¿Qué te quieres apostá?
Apuéstate lo que quieras
que yo no me apuesto ná
(Letra de Garrotín)

385

El Garrotín es un cante cuyo origen se cree procedente del folclore asturiano. Podemos considerarlo un cante festero.

Manuel Ríos Ruiz cree que: *“posiblemente proviene del vocablo popular asturiano garrotiada, con el cual denomina a la reunión de gentes para garrotiar, o sea, para dar golpes al trigo en la era y que así se desgrane”*¹. De igual opinión participa Luis López Ruiz en su *“Guía del flamenco”*².

El Garrotín fue un cante divertido, alegre y muy popular que se adapta al flamenco a principio del siglo XX. La zarzuela *La Corte del Faraón* del Maestro Lleó recoge un cante de Garrotín.³

Ya en la revista *“Nuevo Mundo”* de Madrid de fecha 2 de Mayo de 1912, nos menciona al Sr. Caetano como: *“uno de los más entusiastas divulgadores del garrotín”*⁴.

Métricamente el Garrotín es una estrofa de cuatro versos octosilábicos, en la que riman los versos pares.

Los temas de sus letras son simpáticas, bastante superficiales y con una gran carga de ironía.

*Si fueras gitana pura
y la sangre te hirviera,
dejaría a toas tus gentes
y conmigo te vinieras.*



La música del Garrotín se lleva a cabo a ritmo de Tango.
Entre copla y copla se introduce un estribillo, intrascendente y pegadizo.
*Que con el Garrotín
que con el garrotán
que con la vera, vera, vera
de San Juan.*

El aflamencamiento del Garrotín se inicia realmente con La Niña de Los Peines que fue quien transformó una primitiva canción del Garrotín.

Entre los cantaores de Garrotines, destacaríamos entre otros a Genaro El Feo, Sebastián El Pena, El Niño Medina, Pastora Pavón, Antonio Mairena, Rafael Romero, José Meneses, Diego Clavel, José Merced, El Chaparro y Carmen Amaya que hacía muy bien este cante.

Muchos creemos que fue, Francisco Mendoza “Faico” El Viejo el que recrea este baile junto con la guitarra de Ramón Montoya y que fue Carmen Amaya la que contribuyó a popularizarlo, cantándolo y bailándolo.

Hipólito Rossy cree que es una creación gitana y su nacimiento lo ubica en el barrio Cabaret de Lérida y en Valls de Tarragona.⁵

Según Joaquín García Lavernia, aún se recuerda hoy día en Lérica con nostalgia las extraordinarias interpretaciones que hacía del Garrotín el gitano El Parrano.⁶

LETRAS DE GARROTÍN

A la voz del Pregonero.

Qué firmeza no tendría
el querer que puse en ti,
que cuando tú me olvidaste
la muerte sentí venir.
¡Ay! garrotín, que garrotán,
que de la vera, vera, vera, de San Juan.
Soy del campo de la Verdad
y en esta tierra nací
y cuando yo me muera
quiero que me entierren allí.
¡Ay! garrotín, que garrotán,
que de la vera, vera, vera de San Juan
En venta he puesto mis carnes
“pa” mi niño las ganancias
y otra cosita no cabe.⁷

387

Letras de Garrotín

Tú dices que no me quieres,
a mí lo mismo me da;
tengo a una gitanilla
que me quiere de verdad
¡Ay! garrotín, ¡ay! garrotán
de la vera vera vera de San Juan.
Pregúntale a mi abrigo
y mi abrigo te dirá
las veces que está empeñado
por no tener ni pa ná.
¡Ay! garrotín, ¡ay! garrotán
de la vera, vera, vera de San Juan
Tú presumes de querer
a una gitana indomable
porque ha puesto la bandera

donde no la ha puesto nadie.
¡Ay! garrotín, ¡ay! garrotán
de la vera, vera, vera de San Juan.⁸

Letra de Garrotín que hacía Antonio Mairena

Traigo una puñaláita
que me la ha “dao” una mora
yo vengo a que me la cures
porque me han dicho que eres doctora.
¡Ay! garrotín, ¡ay! garrotán
a la vera, vera, vera
de San Juan.

Estando de centinela
en los montes de Ginés
una, dos, y tres,
a mí me ha arrestaíto mi coronel.

Si mi “mare” no me casa
este domingo que viene
le pego fuego a la casa
con “toíto” lo que tiene

Estribillo

■ FARRUCA

La Farruca es un cante cuyo origen parece ser procede del folclore gallego, que se adapta al ritmo de los Tanguillos de Cádiz.

Este cante nació como baile y tuvo un gran auge a principio del siglo XX. Como cante se ejecuta poco en la actualidad.

Métricamente, es una estrofa de cuatro versos octosilábicos que riman los versos pares.

Se cree que quien aflamencó la Farruca es el cantaor jerezano Manuel Lobato “El Loli”, aunque quien lo popularizó fue Manuel Torre.

Cantaron este cante entre otros, los propios mencionados y El Mochuelo, Pastora Pavón, El Niño de La Isla, Rafael Romero, Manuel Mairena, Juan Valderrama, José Meneses y El Perro de Paterna.

En la Farruca la evolución del toque ha sido importante. Los guitarristas pueden brillar con este toque ya que pueden llevar a cabo ricas y bellas falsetas.

La creación de la Farruca Bailable se debe al gitano sevillano Francisco Mendoza, más conocido por Faico El Viejo. Con él, colaboró en su elaboración el guitarrista Ramón Montoya allá por los primeros años del siglo XX. Fue Antonio López Ramírez quien la desarrolló plenamente.

La Farruca bailable evoluciona positivamente y día a día va enriqueciéndose. Es la Farruca un baile templado, sobrio y viril, que se baila sin castañuela pero acompañándose quien lo ejecuta con palmas o pitos. Es extraordinaria la Farruca que baila Joaquín Cortes.

Manuel de Falla introdujo los ritmos de la Farruca en “El sombrero de Tres picos”

LETRAS DE FARRUCAS

La Virgen iba caminando.

Tran-Tran-Treiro

Treiro-Treiro-Treirona

La Virgen iba caminando

toíta llena de moño

y San José iba detrás

dándole al niño madroños.

Y arriba el limón

y abajo la oliva,

limonada de mi vía,

limonada de mi amor,

y allá arriba y arriba

y allá arriba los dos

y después de pasar fatigas.

Y con el tran, tran, tran, tranteiro

tran, tran, tran, tranteiro.⁹

Una Farruca en Galicia.

Una Farruca en Galicia

amargamente lloraba,

porque a la Farruca se le había muerto

el Farruco que la gaita le tocaba.

Y arriba el limón,

y abajo la oliva,

y arriba el limón

*limonero de mi vida
limonero de mi amor.¹⁰*

BIBLIOGRAFÍA DEL GARROTÍN Y LA FARRUCA

1. Manuel Ríos Ruiz. "Ayer y hoy del cante flamenco". Ediciones Istmo S.A. Tres Cantos (Madrid) 1997.
2. Luis López Ruiz. "Guía del flamenco". Ediciones Istmo S.A. Tres Cantos. (Madrid) 1999.
3. Mencionada por Hipólito Rossy en su "Teoría del cante jondo". Ediciones Credsa. S.A. Barcelona 1998
4. Mencionado por Manuel Ríos Ruiz en su "Ayer y hoy del cante flamenco". Ediciones Istmo. S.A. Tres Cantos. (Madrid) 1997
5. Hipolito Rossy. "Teoría del cante jondo". Credsa S.A. Barcelona 1998.
6. Joaquín García Lavernía. "Así se descubre el cante flamenco". Editorial Cims. S.L. Barcelona 1997.
7. Letras de Garrotín cantada por el Chaparro. José Blas Vega. "Magna antología del cante flamenco". Hispavox. S.A. Madrid . 1982.
8. Letras de Garrotín cantada por Rafael Romero. "The Art of cante flamenco". Victor Japón. 1988.
9. Letras de Farrucas cantada por Manuel Mairena. José Blas Vega. "Magna antología del cante flamenco". Hispavox. S.A. Madrid 1982.
10. Letras de Farrucas cantada por Rafael Romero. "El Cante flamenco de Rafael Romero". Fonografía del Sur. Utrera (Sevilla) 1993.



José Meneses, Rafael Romero, Diego Clavel, El Lebrijano, Juan Antonio Muñoz, Manolo Brenes y Juan Antonio Ibáñez.

CANTES DE RECIENTE CREACIÓN

■ COLOMBIANA

Es un cante de origen discutido. Mientras que para unos es de origen hispano-americano, por ello se le incluye en el grupo de los Cantes de Ida y Vuelta, para otros fue una creación personal de Pepe Marchena.

Al igual que otros muchos me inclino por los que creen que la Colombiana las creó Pepe Marchena allá por el año 1931. Según Agustín Castellón “Sabicas”, el nombre de Colombiana se lo puso Pepe Marchena.

Métricamente la Colombiana está formada por estrofas de seis versos de ocho sílabas. La Colombiana se suele cantar a ritmo de Tangos. El aire de ellas es el de las Guajiras.

Cantaron Colombianas entre otros: Pastora Pavón, Pepe Marchena, Manuel Vallejo, José Palanca, El Guerrita, El Carbonerillo, Niño de Utrera, Angelillo, La Niña de La Puebla, Juanito Valderrama, Niño de La Pena, El Niño de La Huerta, La Andaluçita, Luquitas de La Peña, El Americano, Ana Reverte, Niño Salas.

LETRAS DE COLOMBIANAS

Quisiera cariño mío. Colombianas

*Quisiera, cariño mío,
que tú nunca me olvidaras,
que tus labios con los míos
en un beso se juntaran
y no hubiera en el mundo
nadie que nos separara.*

*Morena, por tu cariño
sabes lo que estoy sufriendo,*

*en vez de quitarme las penas
de mi amor te vas riendo,
nadie te querrá en el mundo
como yo te estoy queriendo.*

*La China que yo tenía
cuándo la volveré a ver,
era una manzanillera
que no me dejó de querer
yo la vi, ella me vio
estaba comiendo mango
sentada en el malecón.¹*

BIBLIOGRAFÍA DE LOS CANTES DE RECIENTE CREACIÓN

1. Letras de Colombianas cantadas por Juanito Valderrama. José Blas Vega. "Magna antología del cante flamenco". Hispavox. S.A. Madrid. 1982.



Juanito Valderrama ha ejecutado muchísimos palos y siempre los ha hecho a la perfección.



Sara Baras, la sonrisa hecha baile.

EL BAILE

La danza surge de la necesidad que tiene el pueblo de expresarse; por ello transmite el estado anímico del ser: La tristeza, la alegría y los sentimientos a través del movimiento conjuntando la forma armónica y plástica de los movimientos del cuerpo, de los pies, de los brazos, de las manos y de los gestos, al compás y al ritmo que le impone la música producida en el baile flamenco, al compás y al ritmo marcado la mayoría de las veces, por la guitarra, por las palmas y por la percusión.

Si importante es el punteado y el zapateado del pie, no lo es menos el braceo y el movimiento de las manos y dedos, así como los gestos que muestran los bailarines y bailaoras en sus rostros, expresando el sentimiento del baile.

El baile es tan antiguo como el canto. Supongo que su nacimiento debió de acontecer al unísono. Desde tiempos inmemoriales, las personas hemos expresado gran parte de nuestros sentimientos y pasiones a través de la danza y el baile. Éste se nutre del canto. Puede haber canto sin baile, pero baile sin música o canto no es posible.

En las pinturas rupestres de la cueva de Cogul, en la provincia de Lérida, aparecen figuras humanas entregadas al baile, al igual que en las pinturas del barranco de los Grajos en Cieza, Murcia. Esto nos hace pensar que el hombre baila desde mucho antes del periodo Neolítico.

En la antigüedad, hubo danzas dedicadas a los dioses: Las “Báquicas” dedicadas a Baco, las “Campestres” ofrecidas a Pan, la de la “Inocencia” hechas para Diana, la de los “Salios” en honor de Marte, hasta un sinfín de ellas, ya desaparecidas.

Podemos agrupar las danzas en dos grandes grupos, las religiosas y las profanas. Dentro de estas últimas destacaríamos las guerreras, las amorosas, las de caza, las gremiales y las de velatorio. Sin la menor duda, con los mimbres de estas danzas se construyeron los bailes de los que nacieron los actuales.

Debemos diferenciar entre danzas individuales, colectivas y mixtas. Las individuales son las que bailan una sola persona sin relación con otra; son la mayoría de los bailes flamencos. Las colectivas se bailan en grupos y el mejor ejemplo de ellas es la Sardana. La mixta es la que es bailada por dos personas generalmente hombre y mujer.

Por nombrar a alguna mencionaré la Sevillana.

España ha sido uno de los lugares donde más se ha cultivado el baile. Ya Estrabón nos habló de las danzas que los celtas y celtíberos hacían en los días de luna llena en honor de un dios sin nombre. También Marcial, Plinio y el mismo Estrabón nos hablaron de las bailarinas de Gades que llegaban desde Cádiz a Roma para amenizar sus fiestas. Para los romanos, las bailarinas gaditanas fueron las más bellas y elegantes del mundo. También nos hablaron de las puellae gaditanae Juvenal, Silio y Polibio. Cuando Valerio Marcial y Juvenal nos hablan de las danzas que se hacían en su época nos recuerda a algunos bailes actuales en los que se mueven las caderas, entre ellos las Rumbas. Éstos nos cuentan cómo mientras unos cantaban otros bailaban acompañándose de castañuelas y otras tocaban las palmas.

Fernando Quiñones nos describe a Telethusa en su obra “El flamenco: vida y muerte” de la siguiente forma... *“jaleada por poetas latinos...ágil, altanera Argentinita o Carmen Amaya de la romanidad, con sus crótalos o castañuelas de bronce (Crusmata) al extremo de unos brazos levantados en flamenquísimo desplante, el busto echado atrás, un conato de bata de cola arremolinándose en torno a los ligeros pies”*.

Estacio nos deja testimonio de cómo las danzarinas de la Bética se acompañaban no sólo del canto sino también de las castañuelas, el címbano y las palmas... *“mas allá suenan los címbanos de las castañuelas de Gades”*.

398

En un trozo de terra sigillata fechada entre los siglos I al II aparece un hombre bailando, que bien podría ser la réplica masculina de las bailarinas de Gades mencionadas¹. ¿El bailaor pre-flamenco? En Asta Regia la antigua Jerez de la Frontera, apareció un azulejo con la imagen de una bailaora con castañuelas y un cantaor en actitud “caracolera” con las manos por delante.²

La llegada de los árabes influyó en la danza existente, no sólo en lo que hoy es Andalucía sino también en otros reinos de la Península: Castilla, Navarra, Aragón etc. Quizás la que más caló en quienes habitaron Andalucía fue la Zambra que con el tiempo llegó a estar en uso contribuyendo con su ritmo y pasos en la formación de nuevos bailes .

En la Edad Media se ejecutaban las danzas sabáticas, las flagelantes y las gremiales, tales como las de los marineros, vinateros, pescadores, zapateros y un largo etc. Cuando los gitanos llegan a la Península conocen danzas antiquísimas que hacen suyas impregnándoles su impronta. Pero esto no significa que lo que con el tiempo llegaría a ser baile flamenco fuese una creación gitana, aunque la aportación de los gitanos es mucha.

En la época de los Austrias se hicieron los bailes tradicionales españoles, bailes muy ceremoniosos. En muchas ocasiones se organizan bailes no sólo en palacios sino también en lugares públicos.

Los Borbones llegaron a España y con ellos trajeron los bailes franceses e italianos. Pero la guerra de la Independencia contra éstos, provocó un rechazo a todo lo que oliese a extranjero.

Fue entonces cuando surgieron los bailes casi olvidados pero aún latentes en el pueblo sencillo; con todas sus fuerzas renacen muchos de ellos, entre éstos el Bolero que causó furor, el Fandango, las Seguidillas y el Zapateado.

Resurge con más intensidad que nunca la costumbre de bailar en la noche de San Juan, alrededor de las hogueras, reminiscencia de una danza mágica que se bailaba en el solsticio de verano en la etapa primitiva.

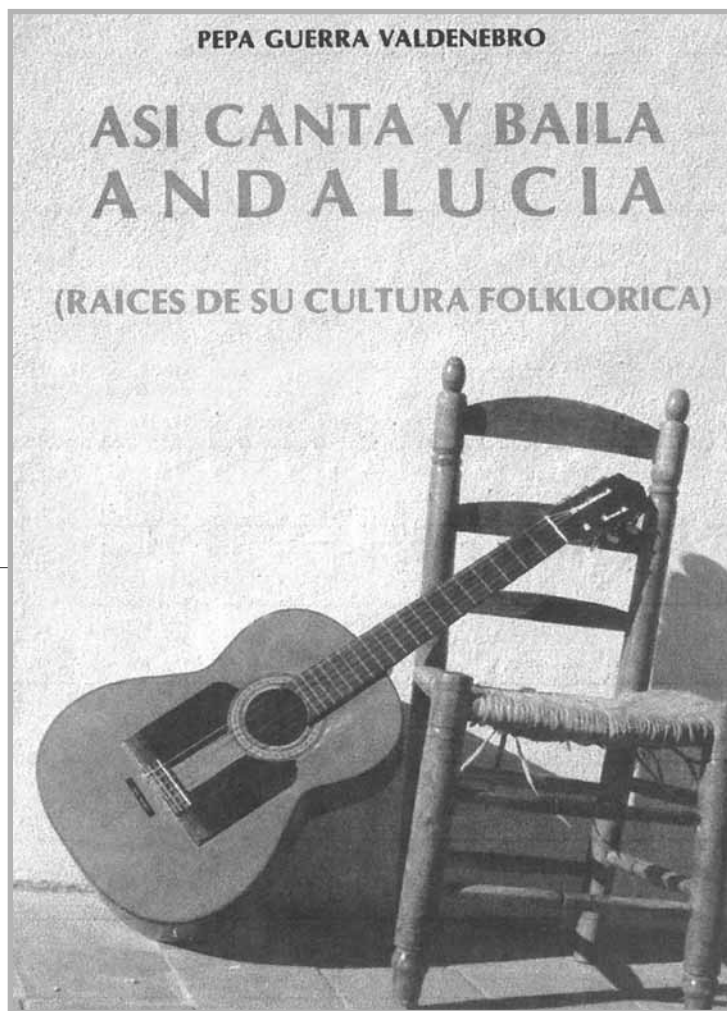
En cada una de las regiones españolas, los bailes se acompañaron con diferentes instrumentos: tamboril, gaita, pandero, chistu, dulzaina, cornamusas, chirimías, violas...

Entre los utilizados en Andalucía destacaríamos los de percusión, como las castañuelas, el tamboril, los crócalos y el almirez. De los de cuerda mencionaremos a la guitarra en sus diferentes fases, que empezó con la cítara, y entre los de viento se ha utilizado la flauta.

Ya en el año 1911 D. Emilio Cotarelo publicó la “Colección de entremeses, loas, bailes, jácaras y mojigancas”. Hasta ese momento fue la publicación que recogió el mayor número de bailes populares españoles reunidos en un solo trabajo. Más de un centenar de bailes, del más del millar que existen en España, confirma lo que digo.

Arcadio Larrea ha encontrado 24 bailes diferentes ejecutados por los gitanos, entre ellos: el Fandango, el Bolero, el Zorongo, el Cachirulo, la Cachucha, la Chacona, el Jaleo, la Zarabanda, la Seguidilla, la Tirana, el Canario, la Cucaracha, el Caballo, el Cumbé, el Joqueo, el Dingo, el Jabonero, la Guaracha, el Villano, el Zarambeque, el Manguindoy y el Zerengue³). A éstos hay que añadirles la Pavana y su variante la Gavota así como el Escarramán (baile creado en el siglo XVI por el sevillano Julio Escarramán), el Polo, la Calesera, la Malagueña, el Olé, el Vito y la Sevillana⁴. Además de éstos, Ricardo Molina nos cita estos otros que se bailaban en el siglo XVII⁵: la Capona, el Rastreado, los Cascaveles, las Folias, las Seguidillas, el Bullicuzcuz, el Guirigay, el Zambapalos, la Mariona, el Avilipinti, el Pollo, la Carretería, el Bartolo, el Carcañal, el Guineo, el Colorín Colorado, la Perra mora, la Gorróna, el Zapateado, el Polvillo, el Dongolondrón, el Gateado y el Autón colorado. Charles Davillier nos menciona en su “Viaje por España” el Zarandeo, baile ejecutado por la hija del gitano Tío Miñarro que según Davillier “*tenía mucha miel en las caderas*”⁶. Es más tarde cuando se baila la Soleá, la Caña, la Farruca, las Alegrías, las Bulerías, las Siguiriyas, las Livianas, las Serranas, los Tarantos, las Romeras, el Mirabrás y la Rondeña.

Hay que reconocer, si no pecaríamos de injustos, la gran labor de investigación y de divulgación que de los bailes y danzas de nuestras regiones y pueblos fue



Portada del libro de Pepa Guerra.

llevada a cabo por la desaparecida Sección Femenina del Frente de Juventudes. A través de sus Coros y Danzas, esparcidos por todo el territorio nacional, se salvaron muchos de los bailes olvidados. Éstos volvieron a renacer para deleite de todos.

Sebastián Covarrubias, en su “Tesoro de la Lengua Castellana o Española”⁷ asegura que la Zarabanda es lo que queda de las antiguas danzas de Gades, aquellas que tanto divertieron a los romanos y tanto escandalizó a la Iglesia, porque, según esta institución, sus movimientos eran comparables a las cabriolas de la hija de Herodías, prohibidas por Teodosio, porque como decía San Crisóstomo, en estos bailes el demonio no necesitaba parejas.

En parecidos términos se expresa un texto aparecido en el cartel anunciador de un “Bayles de jitanos” en la venta Caparrós: *“El demonio duerme en el cuerpo de las gitanas y se despierta con la zarabanda”*⁸. Este baile se acompañaba con sonajas, panderos, castañuelas y en su última etapa se utilizó la guitarra.

Richard Ford⁹ nos menciona la estatua napolitana llamada “Venere Callipige”, que representa a una bailarina gaditana, probablemente la misma Telethusa, así como la escena de un banquete en un vaso etrusco en la que aparece otra bailarina.

No creo que estas bailarinas o bailarines ejecutasen bailes flamencos tal como hoy se hacen, aun cuando al fijarnos en las manos y dedos de ellos nos den la sensación de estar realizándose los mismos movimientos que en la actualidad llevan a cabo nuestros bailaores y bailaoras.

Eduardo Molina Fajardo califica de excepcionales los dibujos que en el año 1529 hizo Christoph Veidiz en Granada. Hay dos en los que puede comprobarse la semejanza entre la Zambra Mora que dibuja y la posterior Zambra Gitana.

Ya Félix Lope de Vega, en el año 1616, en su libro “La Isla del Sol”, nos habló de *“bailar a lo andaluz”*¹⁰. También se hacen alusiones a bailes gitanos en sus comedias “El Arenal de Sevilla” y “El Ganso de oro”.

El entremés “La Dama encerrada”, que se publicó en 1660, finaliza con una danza de negros muy bulliciosa, un Zarambeque, bailado por dos gitanos.¹¹

D. Miguel de Cervantes, en una de sus “Novelas ejemplares”, “La Gitanilla”¹², describe los bailes y cantos que los gitanos hacen allá por el siglo XVI: Zarabandas, Seguidillas, Villancicos y Romances, diferenciando en estos últimos los Romances Populares de los Cortesanos, que eran más cultos. También se bailó el Polvico¹³, cuyo estribillo tenía la estructura de una Seguidilla. Tenemos noticias de que en el año 1742 la cuadrilla de la Jimena hacía en Triana la Danza del Cascabel Gordo en la que intervenían doce “gitanas moras”.¹⁴

La Zarabanda, de origen árabe, ya se bailaba en rueda en el siglo XVI por bailarinas moriscas. Según el padre Mariana ésta fue introducida en España por una sevillana libertaria hacia 1588¹⁵. También Cervantes nos habla de la Zarabanda en su obra El Celoso extremeño¹⁶. Ésta llegó a bailarse hasta el siglo XVIII, según lo atestigua Serafín Estébanez Calderón: *“No hace muchos años que todavía se oyó cantar y bailar, por una cuadrilla de gitanos y gitanas en algunas ferias de Andalucía”*¹⁷. En el 1890, el poeta malagueño Salvador Rueda, nos menciona por última vez este baile y nos dice que en el 1850 aún se bailaba en diferentes rincones de Andalucía. En el año 1683 fue prohibida por Real Orden.

De la Zarabanda se derivan el Pollo Japona, el Polvillo y la Pipironda. Hay quienes creen que al evolucionar la Zarabanda se transforma en el Jaleo y en el Vito.

Pienso que estos bailes que se hacen por estas fechas están muy lejos de

LIBRO DE LA GITANERIA DE TRIANA DE LOS
AÑOS 1740 A 1750 QUE ESCRIBIO EL BACHILLER
REVOLTOSO PARA QUE NO SE IMPRIMIERA



402

Portada del libro de La Gitanería de Triana de los años 1740 a 1750...

lo flamenco. Siguen siendo bailes populares españoles ejecutados por los gitanos que ya estaban integrados plenamente en el mundo urbano y que, precisamente por ello, interpretaban perfectamente las danzas populares españolas. Ejecutándose éstas con cintas de colores que ellas llevaban en las cabezas a pasar de estar prohibidas por Reales Pragmáticas... *“para la danza son las gitanas muy dispuestas y en las casas de Landín, el pandero de cascabeles suena en fiestas por cualquier pretexto que en esto no admite ruegos”*.¹⁸

Una nieta de Baltasar Montes, el gitano más viejo de Triana, representa sus bailes acompañada por una guitarra, un tamboril y un cantaor que le cantaba. En cier-

ta ocasión que fue invitada a una fiesta que dio el regente de la Real Audiencia, D. Jacinto Márquez, bailó el Manguindoi, una danza muy atrevida¹⁹. En el año 1747 con motivo de la llegada al trono de Fernando VI, los gitanos de Triana hicieron cuatro danzas con hombres y mujeres²⁰.

Don Francisco Bejarano Robles²¹ encuentra documentación en la que se habla de las procesiones del Corpus Christi en el siglo XVII, y nos describe éstas de la siguiente forma: “...entre las danzas que figuraban en ella, y que iban en el orden procesional inmediatamente después de las cofradías gremiales, no faltaba nunca la de los gitanos, cuyos componentes, además de atuendo vistoso y de sus adornos, llevaban guirrnaldas de flores con las que se acompañaban en los pasos y figuras de su danza”.

Para Richard Ford el Bolero y el Fandango fueron bailes completamente distintos y por lo tanto se ejecutaban de forma diferente.

El escritor francés Beaumarchais dice: “*haberse ruborizado hasta los ojos al mirar a una pareja que bailaba un fandango, y que este baile no era más que la representación del acto sexual*”.²²

También para Richard Ford la Zarabanda era completamente distinta del Bolero o del Fandango, y según él nunca se ejecutaban excepto entre las clases más bajas de los gitanos; “*los que sientan curiosidad por ver un alarde que deleitó a Marcial, a Petronio, a Horacio y a otros antiguos, no tienen más que organizarse una función en Sevilla*”.²³

Al igual que a Beaumarchais le ocurrió a Alejandro Dumas en su visita a Granada, viendo unos bailes gitanos. El mismo Desbarrolles declararía: “*los gitanos no se niegan nunca a entregarse, delante de los extranjeros, a toda la libertad de sus bailes lascivos. Tenemos la impresión de presenciar todos los ademanes deshonestos de las mujeres de Constantina o de Túnez*”. Para Alejandro Dumas las danzas españolas eran poemas completos ejecutados con los pies, con los ojos, con las manos y todo el cuerpo²⁴. Estos bailes de las gitanas se ponen de moda en España y no tardarán en invadir el mismo teatro²⁵ “... y así fue, no tardó mucho tiempo, en que aquellos bailes subiesen a los escenarios para disfrute de muchos”.

Tanto el marqués de Casinos²⁶, en el año 1761, como Giacomo Casanova, en el 1767, nos hablan del Fandango bailado por gitanos²⁷ “... si pudieseis ver el fandango que bailan los gitanos”. “*Lo que más me hechizó fueron los acordes de la orquesta y el acompañamiento de palmadas del famoso fandango, la danza morisca más loca que pueda imaginarse jamás*”.

En la venta Caparrós se anunció, para el día 9 de Julio de 1781, un “Bayles de jitanos”, en el que bailarían danzas de “... la autora Andrea la del Pescado = Mojiganca del caracol = Zarabanda”. Estos bailes debían ser ejecutados por cuatro parejas de hombres y mujeres.²⁸

El berlinés Wilhelm von Humboldt vivió los bailes que se hacían en Málaga hacia 1801 y sobre los bailes y cantes que se ejecutaron en una de la sesión a la que asistió nos dice que: “*incluso lo hacía una criada más vieja que las piedras y el gitano que*

había sido soldado acompañaba el canto con especial placer que se manifestaba muy vivamente en todos sus gestos...” Bailaron sucesivamente el volero, el zorongo, el fandango, el zapateo”.²⁹

Para Richard Ford, España es la tierra del Fandango, el Bolero y la guitarra: “El gran encanto de los teatros españoles es su propia danza nacional, impecable, inigualada e inimitable y que sólo puede ser ejecutada por andaluces: el bolero”³⁰. Éste debía de nacer de la Seguidilla. El mismo autor nos cita, en “Las cosas de España”, cómo para asistir a los bailes gitanos que se hacían en el barrio sevillano de Triana había que pagar.

Durante su visita a Málaga, en 1831, Astolphe Custine nos describe cómo una muchacha se cimbreaba suavemente delante de ellos, (se refería a un barbero y a un soldado), al son de las castañuelas que hacía resonar y que otros, en una calle más retirada, bailaban el fandango.³¹

En el año 1838, durante su visita a Málaga, el polaco Charles Dembowski participa en la fiesta popular que se hace en honor de la Virgen de la Victoria y comparte con los malagueños sus bailes y cantes y le organizan una Zambra en la tienda de doña Mariquita³². En otro párrafo de su obra se dice: “La canción popular está tan íntimamente unida al baile en España que me permitiréis que os diga igualmente unas palabras respecto a éste. Ningún otro pueblo tiene más bailes. Desgraciadamente el origen de la soleá, del cumbé, de la gallarda, de la chacona, de la zácara, del canario, se pierde en la oscuridad de los tiempos, y no solamente no son ya bailados por nadie, sino que dudo que se encuentre a alguien capaz de decirnos en qué consistían”³³. Opino, al igual que otros autores, que la Soleá que menciona Dembowski no es la Soleá flamenca, debió de confundirla con otro baile de parecida pronunciación.

Theophile Gautier³⁴, que inició su viaje por España en el año 1840, se quejaba de que en una fiesta a la que fue invitado en Granada no se bailase ni la Jota, ni el Fandango, ni el Bolero, porque según él estos bailes “están relegados a los campesinos, a los criados y a los gitanos”. La fiesta a la que fue invitado el romántico francés debió de ser una fiesta de granadinos adinerados, de baile de salón, a tenor de los bailes que en ella se hicieron: la Contradanza, el Rigodón y el Vals. El mismo autor nos habla, en otro apartado de su libro, de cómo en una fiesta celebrada en Vélez-Málaga escuchó y vio bailar la Cachucha, el Fandango y el Jaleo. “A las once de la noche entramos en Vélez-Málaga cuyas ventanas brillaban alegremente entre rumor de canciones y guitarras. Sentadas las muchachas en los balcones cantaban coplas que los novios acompañaban desde la calle. Otros grupos bailaban en las esquinas la cachucha, el fandango y el jaleo. Zumbaban las guitarras como abejas, crujían las castañuelas y todo era música y alegría”.

Días más tarde se hospedaba en Málaga, en la posada de “Los tres reyes”, y asistiría a una sesión teatral en la que vio bailar la Malagueña. De ella nos diría: “La malagueña, baile local de Málaga, es poética y encantadora. Aparece primero el bailarín, envuelto en su capa roja, con el sombrero encima de los ojos a modo de caballero que se pasea en busca de aventuras. Entra luego la bailarina con su mantilla y el abanico en la mano. Él procura ver el rostro de

la misteriosa sirena, pero ella maneja tan diestramente el abanico, lo abre, lo cierra, lo sube y lo baja tan bien para taparse la cara, que el galán retrocede y recurre a otro sistema, haciendo sonar las castañuelas debajo de la capa. Atiende ella al ruido, sonrío, le palpita el seno y lleva sin querer el compás con la punta del pie, hasta que tira de la mantilla y abanico y se presenta en traje de bailarina, llena de oropel y lentejuelas, con rosas y enorme peineta en la cabeza. Suelta el galán la capa y ambos ejecutan un paso de originalidad deliciosa”.

Para Theophile Gautier aunque las españolas “no tienen lo acabado, la corrección precisa y la elevación de las francesas son superiores a ellas en gracias y encanto... tienen aspectos de mujeres que bailan, no de bailarinas; y sus cuerpos, suaves como de seda, encierran músculos de acero”. A los bailaores los ve con “aire caballeresco, galante y atrevido... sólo tienen miradas y sonrisas para sus parejas de las que siempre parecen enamorados y dispuestos a defenderlas contra todos”.

Unos años más tarde, el ruso Vasili Petrovich Botkin en su “Lettres sur l’Espagne”³⁵ cuenta cómo el día que llegó a Málaga, cerca del hotel en el que se hospedaba, en la Plaza de los Moros, vio cómo se bailaban Fandangos y oyó los acordes vivos y melódicos de las guitarras.

En el año 1862 visitaron Málaga Charles Davillier, Caballero Mayor de Napoleón III y Paul Gustave Doré y en los patios de la calle Granada presencian los bailes “El Polo del contrabandista” y la “Malagueña del torero”³⁶. El mismo viajero nos habla de su visita al salón del Recreo de Sevilla dirigido por Luis Botella donde presencia el baile Jaleo de Jerez que ejecuta Amparo Álvarez, la Campanera.³⁷

También Serafín Estébanez Calderón nos habla en sus “Escenas andaluzas” de los bailes que vio hacerse en Sevilla, llegando a la conclusión de que los bailes gitanos procedían de los antiguos bailes gaditanos y moriscos³⁸. Para él, el Bolero fue la síntesis artística de la mayoría de los antiguos bailes tradicionales españoles, además de un modo técnico para crear nuevos géneros, tanto en la danza “decente” como en los bailes populares.

El Bolero para Estébanez Calderón fue un baile creado a mediados del siglo XVIII, hacia el 1750, siendo para él “una forma más pausada de las seguidillas”.

Este autor distinguió tres grupos de bailes: los de origen morisco (“que se decubren por la melancolía y dulzura de su música y canto”) y señala la Caña, las Tiranas, los Polos, los Olés y las modernas Serranas y Tonadas. En otro grupo, reúne a los bailes de origen español: las Jotas de Aragón y Navarra. Y, por último, agrupa a los bailes de origen americano.³⁹

Años antes, en 1821, Blanco White en sus “Cartas de España” nos dice que las Seguillas eran un baile regional que “no hace mucho tiempo fue transformado en el bolero”.⁴⁰

Diferentes viajeros británicos, entre ellos Rochfort-Scott y John Carr, que

visitaron España al comienzo del siglo XIX, creyeron en el origen oriental de los bailes que vieron hacer en Andalucía.⁴¹

Benito Mas y Prat, escritor de Écija, nacido en el año 1846, diferenció en su “Bailes de palillos y flamencos” entre los bailes de origen campestre y los de flamencos, y señala que fueron los gitanos los herederos de la música de los musulmanes andaluces y los que la conservan hasta el siglo XIX.⁴²

A finales del siglo XIX, Juan Antonio Iza Zamácola, más conocido por el seudónimo de Don Preciso, realizó una crítica del baile y de la poesía popular andaluza y se quejó de la vulgarización de los bailes y cantos nacionales llevados a cabo por poetas y cantadores.⁴³

Además de los bailes mencionados se hicieron otros más.

Richard Ford nos mencionó la Chacona, el Quiriguirigay y otras variantes de la Zarabanda⁴⁴, y al hablarnos de las danzas diferencia claramente las españolas de las andaluzas: el Bolero, el Fandango, la Cachucha y el Serení.⁴⁵

El Bolero debió de ser el baile más moderno y según Blanco White su nombre procede de un vestris murciano que lo inventó. No faltan los que lo hacen derivar de la forma de bailar del bailarín Sebastián Cerezo, que fue quien lo popularizó, y que según ha trascendido volaba cuando lo bailaba⁴⁶. Otros manifiestan que el Bolero nace hacia el año 1760 y que fue Antón Boliche su creador⁴⁷. El Bolero, que tuvo la categoría de baile de corte con Carlos III, Carlos IV y Fernando VII, posteriormente se popularizó y dio origen a la danza clásica bolera. Un gran maestro del Bolero y creador de otras variaciones diferentes a las existentes fue Don José Rojo ayudado por el bailarín Manuel Guillén.

El Bolero fue un baile del gusto de los coreógrafos y compositores románticos europeos. En la opereta “Le Diable á Seville”, estrenada en París el 1831, se baila el Bolero además del Polo⁴⁸. En el año 1834 la vienesa María Teghioni, que aprendió el Bolero de Dolores Serral lo baila en París y obtiene un rotundo éxito⁴⁹. En este baile las castañuelas marcan su ritmo musical que es ternario.

Richard Ford, en su “Manual para viajeros por Andalucía y lectores en casa”, nos describe parte de la vestimenta usada en el baile del Bolero: “*El relucir del finísimo vestido del majo y la maja inventados para la danza, el brillo del encaje dorado y de la filigrana de plata contribuyen a la agilidad de sus movimientos; la saya transparente, que diseña las formas, acrece los encantos de una impecable simetría que gustosamente encubriría... el acompañamiento de la castañuela ocupa sus brazos levantados*”. Para el mismo autor el único disfraz que es permitido en España es el de Majo, el cual, precisamente... “*por ser verdadero traje nacional deja de ser disfraz a los ojos de los españoles*”.

En sus “Escenas matritenses” Ramón de Mesonero nos cita los bailes de Candil, Fandangos y los Boleros.⁵⁰

Bernard Leblon⁵¹ nos habló además de la Chacona, las Folías y el Canario, que fueron considerados también bailes lascivos y atrevidos. El Canario utilizaba la técnica del zapateado. La Chacona se popularizó en los comienzos del siglo XVIII.

La Tirana, danza cantada, fue otro de los bailes desaparecidos, fue andaluz y procedía directamente de la Seguidilla. Tuvo su apogeo durante el periodo que duró la guerra de la Independencia contra los franceses. Este baile fue de difícil ejecución por la dificultad que encerraban sus pasos. Las letras de la Tirana tenían un claro contenido picaresco y satírico. La copla la formaban cuatro versos de ocho sílabas. También desaparecieron los bailes de las Caleseras y del Chairo andaluz que procedían de las seguidillas uno de los bailes-cantes más añejos de la Península procedente de diferentes lugares y rincones de España. Entre ellas destacaría a las Murcianas, las Sevillanas, las Boleras, las Manchegas, las Garruchunas, las Mollares, las Rondeñas y las de Ciego entre otras.

Bailaora. Salvador Rueda

*Con un chambergo puesto como corona
y el chal bajando en hebras a sus rodillas,
baila una sevillana las seguidillas
a los ecos gitanos que un mozo entona.*

*Coro de recias voces canta y pregona
de su rostro y sus gracias las maravillas,
y ella mueve, inflamadas ambas mejillas,
el regio tren de curvas de su persona.*

*Cuando enarca su cuerpo como culebra
y ondas fugitivas gira y se quiebra
al brillante reflejo de las arañas,
estalla atronadora vocinglería,
y en un compás amarra la melodía
palmas, risas, requiebros, cuerdas y cañas.*

407

■ ZAMBRAS

En un principio la Zambra fue la danza con la que los moriscos del reino nazarita de Granada celebraban sus fiestas : Bodas, nacimientos ...etc. Es una danza de procedencia árabe.

M. J. Quintana valido del rey Juan II, nos narra cómo la infanta doña Leonor que iba a casarse con el heredero de Portugal, rogó al Arzobispo de Lisboa que bailase con ella una Zambra⁵². Este baile de origen árabe había conquistado la corte cristiana del siglo XV.

Esta danza se hizo tan popular que se difundió por el resto de la península. Miguel Romero Esteo en su “Historia y musicología de los verdiales” manifiesta que a lo largo del siglo XVI los moriscos andaluces son musicalmente famosos en toda España por las Zambras moriscas: “*Algarabías nocturnas de canto y baile con conjunto de instrumentos musicales varios*”.⁵³

Conquistada Granada por los Reyes Católicos, la Zambra se ejecutó en las procesiones del Corpus Christi. Más tarde sería prohibida, quedando circunscrita a las fiestas íntimas del pueblo morisco y gitano granadino que compartieron el mismo lugar para vivir. A partir del siglo XVIII, la Zambra Morisca empieza a denominarse Zambra Gitana.

De la Zambra nos habla el romántico francés Francois-Rene de Chateaubriand, en su visita a Granada en 1807 en su “Las aventuras du dernier Abencerraje”.⁵⁴

La Zambra había sido una danza individual. A partir de mediado del siglo XIX se le empieza a denominar zambra a una sesión de danzas que se llevaron a cabo en un principio en el Sacromonte granaíno y posteriormente se extendió hacia otros lugares. Eduardo Molina Fajardo cree que este hecho tiene lugar entre el 1860 y 1870.⁵⁵

El 23 de Octubre del año 1861 se anunció en el Teatro San Fernando de Sevilla la “Zambra de jitanos”, y a partir de esta fecha se anuncian otras actuaciones con nombres similares: “Una Zambra de jitanos”, “La nueva Zambra”, “Una zambra gitana”.⁵⁶

La Zambra gitana y otros bailes se ofrecieron como espectáculos a los viajeros que fueron llegando a Granada, y de ellos nos hablaron diferentes escritores europeos que visitan la ciudad del agua.

La Zambra estaba dirigida por un capitán o capitana y el grupo lo formaban media docena de bailaores y bailaoras, a los que acompañaban varios guitarristas. Hasta nuestros días han llegado noticias de la Zambra de Antonio Cujón, la de La Golondrina y, más recientemente, la de Los Amaya. Realmente la Zambra no es un baile, sino un conjunto de ellos, entre estos la Cachucha, la Alboreá, la Mosca y los Panaderos.

■ LA CACHUCHA

*Tengo yo una cachuchita
que siempre está suspirando
y sus ayes y suspiros
se dirigen a Fernando.*

(Letra de Cachucha que hace alusión a Fernando VII)

La Cachucha debió de nacer en Cádiz a principios del siglo XIX, cuando Cádiz estuvo sitiada por los franceses durante la Guerra de la Independencia. Este baile y cante nació como grito de guerra entre la población gaditana⁵⁷. Es muy posible que derive de la antigua Seguidilla y lleva en sí mismo los aires de ella. Este baile popular andaluz es sencillo y está lleno de salero, ardor, desenfado y voluptuosidad. Tiene aire rápido, alegre y desen-vuelto y está lleno de ardor. Las castañuelas son fundamentales para su ejecución. Se inicia con movimientos pausados y lentos, aumentándose su ritmo conforme avanza, hasta hacerse acelerado y vertiginoso. Tiene compás ternario.

Con la Cachucha simbólicamente se inicia el ceremonial de la boda gitana, “El perdón de la novia”⁵⁸, o sea el momento en el que el novio pide perdón a los padres de ella por haberla raptado. Si la Cachucha nace en Cádiz, como he señalado, desde allí se extiende hacia Sevilla, Jerez, Granada y Madrid. Muchos viajeros europeos nos confirman que este baile estuvo en boga. Vassili Petrovitch Botkine vio bailar este baile en Sevilla en el año 1845⁵⁹. V. A. Huber lo vio bailar una noche de San Juan en Granada⁶⁰. También Alejandro Dumas nos habla de ella en su “Impressions de Voyage”⁶¹. El americano Alexander S. Mackenzie en 1827 viaja a España y en Madrid asiste a un espectáculo donde ve bailar la Cachucha por mujeres y de ella nos dice que: “*capta tu embeleso con una serie de posturas sucesivas, que las bailarinas parecen ejecutarlas, más que para exhibirse, para diversión propia*”⁶². Carlos Blasis, nos dice que la Cachucha se baila, “por un hombre o una mujer, aunque sea más adecuada para esta última.”⁶³

Letra de la Cachucha que recoge Carlos Blasis:

*Mi Cachucha, por la mar
a todo viento camina,
pero nunca va mejor,
que cuando va de bolina.*

El mismo autor hace referencia a los bailes: Fandango, Bolero, Seguidilla, Trípili y Trápala, Guaracha y Zorongo.

Hidalgo Gómez nos hace referencia a cómo en 1827 en el Teatro de la Santa Creu de Barcelona se anuncia el baile gitano de la Cachucha.⁶⁴

La Cachucha saltó nuestras fronteras y llegó hasta la Ópera de París de la



Grabado de Deveria. Momento de La Cachucha bailado por Fanny Elsser.

mano de la pareja formada por Dolores Serral y Mariano Camprubí. Más tarde, se bailarían en Londres y Copenhague. Según José Luis Ortiz Nuevo, en el Anfiteatro sevillano se bailaron las Boleras de la Cachucha en Diciembre de 1850.⁶⁵

La viajera inglesa F. Elliot la vio bailar también en Sevilla.⁶⁶

En Méjico la Cachucha volvió a ser un grito de guerra, como también lo fue en Chile.

*Ya no quiere mi Cachucha
andar por cañaverales
porque el Supremo Gobierno
derrotó a los federales.*

La actual Cachucha, que hoy puede verse bailar en las Zambras Gitanas de Granada, tiene poca variación con las que se hicieron antaño por los ascendientes de estos gitanos.

■ LA ALBOREÁ

Es un baile serio y ceremonioso. También se le conoce como Arbolá y como Albolá. Es otro de los bailes de la ceremonia nupcial de los gitanos. Con este baile se pretende mostrar la virginidad de la novia.

La pérdida de esta virginidad se realiza por la más anciana del clan familiar, La Mataora, que así es como se le conoce en algunas zonas. Ella introduce sus tres dedos y desgarran el himen de la joven y presenta a todos un paño blanco manchado con rosetones de sangre, signo de la pureza de la joven.

*En un prado verde
tendí mi pañuelo
salieron tres rosas
como tres luceros.*

En la Zambra Granaína se representa este acto ceremonial con un baile que todos conocen y llaman como Baile de la Boda; se acompaña con palillos, guitarras, bandurrias, panderos y palmas y es de “*movimientos cadenciosos, elegante, a base de pasos cortos y sin apenas taconeos*” que “*termina con las bailaoras formando una rueda que gira acompasadamente*”.⁶⁷

Para Enrique Soria, la Alboreá no es originaria de la raza cañí ya que, según él, en la época trovadoresca fue un canto matinal y de madrugada, con un sentido madrigalesco o para avisar a los amantes de la proximidad del día.⁶⁸

Soy también de los que opinan que, efectivamente, el acto de desfloración fue una costumbre hispánica antes que gitana, que existía con anterioridad a la llegada

de éstos al territorio peninsular. La mismísima Isabel la Católica se sometió a esta costumbre cuando se casó con Fernando.⁶⁹

■ LA MOSCA

Es el baile con el que se termina la Zambra. Con ella, la boda gitana llega a su fin. Sus letras están llenas de picardías y gracia.

Es un baile que ha podido pervivir gracias a haber pasado a formar parte de la Zambra Gitana Granaína, porque quizás como baile no tenga suficiente entidad.

*La picarilla de la mosca
que aonde me vino a picar...
la picarilla de la mosca,
debajo del delantal⁷⁰*

En el baile de la Mosca participa un grupo de mujeres y lo terminan formando una rueda que gira alrededor de una de ellas que ha ocupado el centro.

■ EL JALEO

Para el Diccionario de la Lengua Española, el Jaleo es un cante y baile flamenco⁷¹. También para Alcalá Venceslao el Jaleo es una variedad del cante y baile flamenco⁷²; y es cierto, el Jaleo es un baile flamenco que si en un principio fue bailado por los gitanos extremeños fue extendiéndose por la Andalucía occidental. El Jaleo bien pudo haber sido un baile de boda aunque categóricamente no podemos afirmarlo aunque sí lo hacen otros autores entre los que mencionamos a Francisco Zambrano. Se conocen: el Jaleo de Jerez que bailan las mujeres en solitario, el Jaleo Extremeño y el Jaleo Canastero que lo popularizó Carmen Amaya. Éste baile se ejecuta al compás de 3 por 8.

En su obra Viaje por España, Charles Davillier nos relata cómo Gustavo Doré en Sevilla, acompañó con su música a la bailaora La Campanera que bailó el Jaleo de Jerez, “ante el clamor de los aplausos más entusiastas” de los asistentes al salón del Recreo.⁷³

Del Jaleo nos habla José M^a Gutiérrez del Alba en la obra “El pueblo andaluz sus tipos, sus costumbres, sus cantes”. En ella nos dice: “¿Qué se canta?. El Jaleo, y que lo baile esa moza que tiene la sal de las sales en ese cuerpo sandunguero”.⁷⁴

También nos menciona el Jaleo Alejandro Dumas cuando asiste a una fiesta dada por la Condesa de Montijo.⁷⁵

En el teatro San Fernando, en el 1850, concretamente el 4 de mayo se bailó El Jaleo⁷⁶. Meses más tarde el 10 de Noviembre volvió a bailarse este baile en el anfi-

teatro sevillano⁷⁷. Igualmente se bailó en el Teatro Principal en 1853⁷⁸. También en el 1887 y en el hotel Madrid se bailaron Seguidillas y Jaleos.⁷⁹

■ EL VITO

El Vito nace en el siglo XIX y como dice José Manuel Caballero Bonald en su “La danza andaluza” es un baile radicalmente sevillano, gracioso y picado, sólo para mujer.⁸⁰

Según Hipólito Rossy el origen del Vito está en un romance de Arcos de la Frontera. Según él, es una de las versiones del Romance de Gerineldo, que se canta sobre la melodía del Vito en compás alterno... “*es una melodía métrica bailable cuyo ritmo encaja en el compás alterno aunque se toca y baila en compás ternario*”.⁸¹

Son muchas las letras que se han hecho del Vito y que acompañan al baile:

*Una malagueña fue
a Sevilla a ver los toros,
y en la mitad del camino
le cautivaron los moros.*

*Con el Vito, Vito, viene,
con el Vito, Vito, va.
No me mires a la cara
que te pones sonrojá.*

Jerónimo Jiménez, ese gran compositor andaluz incluyó el Vito en sus zarzuelas: La Tempranica y La Boda Luis Alonso.

También, en la zarzuela “El Tío Caniyita”, se nos refiere cómo una gitana baila El Vito encima de una mesa.

Igualmente a Alejandro Dumas en su viaje a España en el 1846, encontrándose en Sevilla, le hicieron el baile del Vito.⁸²

■ LA CHACONA

Es un baile ejecutado con castañuelas que se cultivó mucho entre los siglos XVI y XVII.

Mientras que para unos fue un baile de procedencia americana para otros su origen lo tuvo en Italia. Sin embargo hay quienes opinan que fue un baile exclusivamente español y que desde aquí bien pudo llegar a Italia y América.

Nos hablaron de ella don Miguel de Cervantes, don Francisco de Quevedo y el Duque de Rivas entre otros.

■ *EL BAILE DE LOS PANADEROS*

Es un baile que, parece ser, procede de la antigua Seguidilla y su origen lo encontramos en Cádiz aunque no faltan quienes como el barón de Davillier lo considera sevillano. Su denominación le llega por su semejanza con los movimientos que realizan los panaderos cuando llevan a cabo la tarea del amasijo del pan. Este baile está considerado como clásico español. Antiguamente en las Cruces de Mayo fue normal bailar Los Panaderos en parejas.

■ *EL CHACARRÁ*

Es un baile que según la tradición fue llevado a Tarifa por el árabe Ben Yayha, desde las regiones del Sur del Atlas, lugar que fue donde lo aprendió.

La vestimenta usada para llevar a cabo este baile es la conocida por la “covija” una ropa poco costosa y usada habitualmente por las mujeres de Vejer de la Frontera hasta no hace mucho tiempo.

De ser cierta esta tradición, este baile nos llegaría desde el siglo IX. Su esplendor lo alcanza durante el reinado del califa Hixen I.

El 27 de Junio de 1997, en la Feria de los Pueblos de Málaga, tuve la satisfacción de ver bailar el Chacarrá al Grupo de Verdial de Tolox.

■ *LA SEVILLANA*

Es un baile que procede de la Seguidilla y del Fandango. Si en un principio fue propio de la provincia sevillana, en la actualidad ha traspasado sus fronteras y no sólo se baila en toda Andalucía, sino en toda España.

Se baila por pareja, aunque a veces suelen agruparse varias de ellas y forman un grupo de baile. Se baila en tandas de cuatro Sevillanas.

La copla es una Seguidilla de rima asonante en los versos pares, quedando libres los impares. El estribillo está formado por tres versos en los que el primero y el tercero son pentasílabos, que riman en asonante, y el segundo, que es heptasílabo, queda libre.

El compás de la Sevillana es de tres tiempos. Es un baile alegre y desenfadado que aumenta su vistosidad con la belleza y el colorido de sus trajes femeninos.

■ EL FANDANGO

Desde tiempo inmemorial el Fandango se ha bailado en toda la península. Es pues uno de los bailes populares más antiguos. Ya en el año 1761 el Marqués de Casinos nos habló del protagonismo que los gitanos tenían en el baile del Fandango⁸³. Casi todas las provincias y regiones españolas cuentan con su Fandango. Nos dice Fernando de Triana cómo en cierta ocasión vivió la fiesta del Fandango de Almería y cómo más de cien personas lo bailaban al mismo tiempo.⁸⁴

Por muchos, la mayoría, es aceptado su origen árabe. Otros marcarían su origen en la época romana. Es muy posible que el antiguo Fandango Morisco se fuese transformando en las actuales Muñeiras, Jotas y, por supuesto, en los actuales Fandangos bailables de la región andaluza : los de Huelva, Almería, la Granadina, la Malagueña, la Rondeña y otros bailes locales. Henry Swinburne, al igual que antes lo hicieran otros, cree en el origen africano o moruno del Fandango⁸⁵. Hay quienes sostienen que los pasos de este baile proceden del antiguo Canario.⁸⁶

Para George Dennis el Fandango que es una modificación del Bolero, es mucho más libre en su carácter y es un baile que gusta a los campesinos.⁸⁷

El Fandango antiguo se hizo en compás seis por ocho, en tono menor, generalmente con un trío en tono mayor. Posteriormente el compás pasó a ser de tres por cuatro. Se acompaña con guitarra y castañuela y así se ha venido haciendo desde muy antiguo. El ruso Vassili Petrovitch Botkine nos ha dejado escrito cómo durante su visita a Alhama presencié un baile⁸⁸ *“Me paré ante un grupo donde se bailaba. Un anciano vestido con capa, sentado sobre una piedra, tocaba la guitarra, entonando un fandango; delante de él bailaban varias parejas...”*, *“mi vecina, una joven en verdad desenvuelta, me dijo resueltamente que quería bailar conmigo, me tendió la mano, me llevó dentro del círculo de bailarines, hizo sonar las castañuelas y yo tuve que mover los pies...”*

Más o menos lo mismo le vino a suceder en 1846 a Adolfo Desbarrolles y al dibujante Eugenio Giraud visitando las cuevas de Guadix. *“Llegó a nuestros oídos el rasgueo de una guitarra y el repiqueteo de unas castañuelas... se nos rogó que entráramos y nos encontramos en el centro de un fandango que no interrumpió nuestra presencia”*.⁸⁹

Fernán Caballero a mediados del siglo XIX nos describe en su novela *“La Gaviota”* este baile. *“Un hombre y una mujer se pusieron simultáneamente en pie, colocándose uno enfrente del otro. Sus graciosos movimientos se ejecutaban casi sin mudar de sitio, con un elegante balanceo de cuerpo, y marcando el compás con el alegre repiqueteo de las castañuelas. Al cabo de un rato, los dos bailarines cedían sus puestos a otros dos, que se les ponían delante, retirándose los dos primeros”*.⁹⁰

Washington Irving en *“Cuentos de la Alhambra”* nos refiere cómo un mozo de patillas negras, tocó la guitarra, cantó coplas amorosas y *“bailó despues un*

*Fandango con verdadero garbo andaluz y con gran satisfacción de los espectadores”.*⁹¹

Proceden del tronco del Fandango, entre otros, la Malagueña, que se baila al compás de tres por cuatro, la Rondeña, baile que nace en la comarca de Ronda, la Granadina, que es un baile propio de la provincia de Granada, los Fandangos de Huelva, de Baena, de Lucena y el Zángano de Puente Genil, las Jaberías, las Tarantas, los Tarantos y las Cartageneras. Los más antiguos de ellos sin la menor duda son los Fandangos de Verdiales.

El Fandango que se baila en toda Andalucía es distinto de una provincia a otra y hasta de un pueblo a otro. Son muy conocidos los Fandangos de Lucena; El Zángano de Puente Genil; El de la Reja de Granada; El de Mojácar de Almería; El Robao de Motril; los de Huelva; los Callejeros de La Roda de Sevilla; los de Pujerra; los de Casares; los de Comares; los de la Siega de Álora; El Rajao de Alcaudete; y el Chirichipe de la Puerta del Segura entre otros.

■ EL OLÉ

José Subirá en su “Historia de la música española e hispano-americana. La tonadilla española”, asegura que el Olé fue creado en el año 1832. Sin embargo nuevos datos vienen a confirmar que éste fue presentado en Sevilla el 24 de Diciembre de 1811 por Rafaela Exprás que fue quien lo ejecutó.⁹²

Este es un baile perteneciente al grupo de la Zarabanda, no obstante es elegante y sencillo. Este popular baile andaluz que enlaza con las antiguas danzas gaditanas se baila a ritmo ternario con movimientos suaves.

Del Olé nos habla Alejandro Dumas en su viaje a España en 1846 que le fue bailado por Petra Cámara.⁹³

El Olé gaditano lo popularizó Carmen la Cigarrera. Para bailarlo se precisa gran flexibilidad y desenvoltura. Ordinariamente es un baile individual que lo baila una mujer, que requiere gran flexibilidad para ejecutarse bien.

Se conoce a una danza por el nombre del Olé de la Curra, en honor a una extraordinaria bailarina llamada Curra. También el Olé andaluz y el Olé de la Esmeralda. De todo ello el más popular y que en la actualidad se baila es el de la Curra.

La guitarra es un elemento fundamental en este baile y se ejecuta con castañuelas.

■ ZORONGO

Al igual que el Olé, también este baile nace del tronco de la Zarabanda. Esta danza fue bailada principalmente por los gitanos. Su compás es el de tres por ocho.

De este baile nos habla Wilhelm Von Humboldt. *“Los gestos procaces, especialmente frecuentes en el Zorongo, consisten sobre todo en un aproximarse ambas personas hasta el rozamiento, haciendo avanzar la parte media del cuerpo...Esto lo hacían ambos, pero especialmente la muchacha con un movimiento tan ligero y tan lascivo de las caderas que éstas parecían tener vida propia”*.⁹⁴

Años más tarde Theophile Gautier en su visita a Granada recorre los barrios del Albaicín y el Sacromonte y nos refiere cómo... *“en una de esas callejuelas vimos a una chiquilla bailando desnuda el Zorongo en un empedrado puntiagudo”*.⁹⁵

He aquí una letra que Federico García Lorca puso a la música del Zorongo:

*La luna es pozo chico,
las flores no valen nada,
lo que valen son tus brazos,
cuando debajo me abrazan*

El Zorongo fue popularizado por La Argentinita

417

■ ZAPATEADO

Es éste un antiguo baile español en el que, tal como su nombre indica, predomina el zapateado, signo de fuerza y dinamismo; llegó a bailarse hasta el inicio del siglo XVIII.

La primera mención que tenemos del mismo tuvo lugar el 15 de Diciembre de 1806. Este baile anunciado como baile “Gitano” se le llamó Zapateado⁹⁶. y sería uno de los bailes que más aceptación tendrían a lo largo del siglo. Refiriéndose a él Charles Davallier nos diría que era *“el más vivo de todos los bailes andaluces y no hay otro tan gracioso y animado”*.⁹⁷

Castor Aguilera y Porta al describirnos la zona marítima divisada desde la Coracha malagueña nos dice que *“Cuqui, casi niño, descollara por su precocidad, y que lo mismo sirviera para bailar un zapateado que para cantar por lo flamenco”*.⁹⁸

Actualmente, el baile flamenco utiliza el Zapateado en muchas de sus modalidades.

En la historia del baile hubo momentos en que la demanda de aprender a bailar fue grande. Por estas circunstancias aparecieron academias donde se aprendía este arte. Posiblemente las más antiguas fueron las de los hermanos de la Barrera (Manuel y Miguel) que funcionaban antes del año 1850 en Sevilla⁹⁹; la de Manuel, en la calle Jínuos y la de Miguel en la calle Pasión.



Así vio Gustavo Doré el baile del Zorongo.



Pilar López y Antonio. ¡Dos figuras del baile!

En el año 1853 dos nuevas academias se abrieron en Sevilla la de Félix Moreno y la dirigida conjuntamente por Amparo Álvarez más conocida como la Campanera y Manuel de la Barrera. Ésta se denominó academia de la Aurora¹⁰⁰. Abrieron también academia de baile Luis Botella El Estampío, La Quica, Regalito, Enrique El Cojo y Regla Ortega.

El 24 de Agosto de 1850 se celebró una fiesta en la Academia de Baile de D. Manuel Barrera en la que se bailaron, entre otros bailes, la Malagueña, la Redova, el Vito, el Jaleo de Cádiz, los Panaderos y las Seguidillas Gitanas, acompañadas de cante y guitarra.¹⁰¹

Sería imperdonable hablar de bailes y no diferenciar sus variedades y quiénes las ejecutaron con maestría. Dentro de la danza española podemos distinguir cuatro estilos diferentes:

LA DANZA ESTILIZADA.

Alcanza esta variedad su apogeo en nuestro siglo con Antonia Mercé “La argentina”, que consiguió que el baile español fuese considerado fuera de España. Ella estrenó “El amor brujo” de Falla, además de bailar las músicas de Albéniz, Esplá, Granados y Turina.

También destacarían Encarnación López “La Argentinita” y Vicente Escudero. Más tarde sobresaldrían, en esta escuela, Antonio y Rosario, además de Pilar López y María Rosa. Esta danza se ejecuta con tacón y castañuela y encuentra su sostén en los bailes populares, en la Escuela Bolera y en el Flamenco.

LA DANZA FOLCLÓRICA REGIONAL.

Gracias a la gran variedad que existe en todas las regiones españolas podemos considerar a España como la nación más rica en el mundo en danzas folclóricas. Cada pueblo, cada comarca, cada provincia y cada región o comunidad tiene su danza propia. En su ejecución se utiliza una gran riqueza de movimientos, trajes y ornamentos. Generalmente ésta variedad de danza se hace en grupos. No obstante, han destacado en su ejecución la pareja formada por Rosario y Antonio.

LA ESCUELA BOLERA O BAILE DE PALILLOS.

Surge en el siglo XVIII, aunque empieza a gestarse en el XVII, de la unión de la danza académica y las danzas populares españolas. Es el verdadero ballet español. Esta danza se ejecuta con zapatillas y castañuelas. Es alegre y con gran colorido. Destacaron, entre otros, Mariano Camprubí, Dolores Serral, la familia Pericet, Pedro de La Rosa, Antonio Boliche, El Calesero, Sebastián Cerezo y el maestro Requejo.

Entre las piezas actuales del repertorio de la Escuela Bolera destacaríamos: El Olé de la Curra, El Vito, Panaderos de la Flamenca, Sevillanas Boleras, Bolero Robao, Boleras de Cachucha, Soleares de Arcas y Malagueñas.

A lo largo del siglo XVIII se habla en diferentes momentos de los denominados bailes existentes y que se venían haciendo. Entre estos los Polos Agitanados, los Boleros Afandangados, las Rondeñas, los Jaleos Gaditanos, los Jaleos Sevillanos, los Jaleos de Jerez, las Jaberas y otros bailes populares. Estos bailes serían los predecesores del Baile Flamenco que se configurarían en el siglo XIX.

EL BAILE FLAMENCO.

Con la aparición del taconeo y el zapateo en el siglo XVI se ponen los primeros pilares en los que van a apoyarse el Baile Flamenco. En un principio predominó el carácter popular; más tarde se llevó a cabo la estilización de formas, se parándose así definitivamente de lo popular y pasando a ser arte. Los bailes que debieron ejecutarse en una primera etapa fueron el Polo, el Zorongo, la Caña y la Rondeña. Poco a poco fue enriqueciéndose al ir mejorándose su técnica y diversificando sus estilos y deja las tabernas para ir a los cafés cantantes. En el baile nuevo que nacía, había mucho de baile popular andaluz y mucho de gitano.

El Baile Flamenco surge, si no sometido al cante, sí al menos supeditado



Pies de bailaor.

a él, todo lo contrario a lo que ocurre hoy. El Baile flamenco se hizo en lugares como el Albaicín y Sacromonte de Granada y en las diferentes academias de bailes que se pusieron de moda en diferentes ciudades andaluzas. Pero sobre todo en los cafés cantantes, donde se perfeccionan los bailes por artistas profesionales que días tras días se esfuerzan por superarse ante quienes asisten a disfrutar con el nuevo arte que empieza a surgir. Sus inicios, al igual que el cante, debió de ser en grupo, y al ir tomando dimensión social se individualizó y se hizo arte. Un arte en el que se manifiesta la máxima simbolización del flamenco; en el que se suelda el cante, el toque, las palmas y el baile.

Las mujeres elevando su cuerpo y perfilando sus formas arrojaron de ella la rigidez que las atenazaba al suelo. Los movimientos de sus manos y dedos, brazos, cintura, trasero, pies y los gestos de su rostro hicieron el resto. El hombre bailando con todo su cuerpo se hizo fuerza y poder, y martilleó una y otra vez el suelo donde bailaba. ¡Existen tantas diferencias entre los bailes flamencos ejecutados por hombres y mujeres!. Mientras que los brazos de la mujer deben ser movidos lentamente y curvados con sencillez, en el hombre estos se arquean ligeramente. Las manos de ellas deberan girarse con movimientos circulares, con gran lentitud y pausadamente. Siendo sus movimientos el cimiento del baile flamenco en la mujer. Las de ellos deben arquearse levemente, pero sin



Inmaculada Chacón, una buena bailaora y gran profesora de baile flamenco.

que se produzcan giros circulares. Los dedos de la bailaora se moverán individualmente. Los de los bailaroes deberán permanecer unidos, como si estuviesen soldados, excepto en los momentos en los que se tocan los pitos.

Podemos decir que mientras que en la mujer el baile es una conjunción de cabeza, brazos, manos, torso y pies, expresándose por medio del punteado, en el hombre es fundamentalmente zapateado, marcando el ritmo con los pies y el taconeo.

Tanto unos como otros deben rehuir de los movimientos ridículos y posturas exajeradas, expresando con extremada sencillez en sus rostros la verdad de lo que manifiestan con sus cuerpos; a veces con melancolía y dolor, y otras con alegría; pero todo ello debe decirse con fuerza y compás. El bailar debe mantener su cuerpo erguido y gallardamente. La bailaora utilizará de forma sencilla gestos eróticos que llevarán a cabo a través de movimientos muy naturales de sus caderas y de sus gestos.

El genial Vicente Escudero nos dejó escrito su Decálogo sobre el baile flamenco en el hombre. Éste lo dio a conocer en el año 1951 en el club literario barcelones El Trascacho.

Decálogo

- 1º Bailar en hombre.
- 2º Sobriedad
- 3º Girar la muñeca de dentro a fuera, con los dedos juntos.
- 4º Las caderas quietas.
- 5º Bailar asentado y pastueño
- 6º Armonía de pies, brazos y cabeza.
- 7º Estética y plástica sin mixtificaciones.
- 8º Estilo y acentos.
- 9º Bailar con indumentaria tradicional.
- 10º Lograr variedad de sonidos con el corazón, sin chapas en los zapatos, sin escenarios postizos y sin otros accesorios.

A este decálogo añado: *“Es muy difícil penetrar en la hondura misteriosa, y es muy difícil su exposición. Pero sí afirmó que ese duende que tanto cacarean eruditos y profanos, es un mito que desaparece bailando con sobriedad y hombría, traduciéndose puntos de mi decálogo que tiene irremediablemente que ajustarse todo aquel que quiera bailar con pureza”*.¹⁰²

Hacia finales del primer tercio de este siglo, el Baile Flamenco va adquiriendo personalidad propia y abandona definitivamente el sometimiento al cante, se independiza de su tutela. Antonia Mercé “la Argentina”, Lililla la Flamenca, Faico, Antonio de Bilbao y Realito entre otros obtuvieron en 1914 un gran éxito en Londres, no solo bailando música de Falla sino también las Alegrías, Bulerías y Farrucas entre otros bailes. Es precisamente en 1935 cuando se presenta en España el ballet flamenco y fue concreta-



Pepa Montes, una gran profesional del baile y buena bailaora.

mente con la obra de Manuel de Falla, “El Amor Brujo”. Esta presentación se lleva a cabo en el Teatro Español de Madrid.

En un principio, por parte de los cantaores de prestigio, hubo una fuerte oposición de cantar para el baile. Para ellos fue como si al hacerlo degradasen el cante, le hiciesen perder su grandeza, lo arrojasen de su santuario. Y es precisamente por ello por lo que sólo cantaron para el baile los cantaores no consagrados o los que comenzaban.

Tuvo que pasar mucho tiempo para que esta mentalidad cambiase.

José Carlos de Luna nos dejó en su “Gitanos de la Bética”¹⁰³ lo que sigue: *“... la vieja, derecha como un álamo, levantó los brazos y echó atrás la cabeza con majestad impresionante, ...princió a bailar, y todos sentimos ese soplo de raro viento que eriza el vello y da escalofríos... apareció en Montoya la sonrisita de estupor, y Chacón (refiriéndose a Don Antonio), que nunca cantaba para bailaores, temblándole el labio se arrancó por las soleares de Ramón el de Triana”*.

Hoy el Baile Flamenco goza del aprecio y la máxima consideración no sólo en España, sino en el resto del mundo.

De los tres brazos que tiene el Arte Flamenco, el más fácil de entender por quienes no tienen gran conocimiento de él, es el baile. Los movimientos de quienes los ejecutan gustan y se entienden mucho mejor que el cante. La quietud de los que cantan se contrapone con los movimientos de brazos, pies, cintura y dedos de los que bailan.

El bailar y la bailaora se convierten en figura central del espectáculo en el que participan cante, baile y toque. Y esto es así porque es más fácil percibir el encanto y sensualidad de los que bailan, así como los movimientos de sus cuerpos y el colorido de su vestimenta.

En la actualidad se bailan las Siguiriyas, Soleares, Alboreás, Cañas, Polos, Tangos, Tientos, Tanguillos, Peteneras, Tarantos, Fandangos, Rondeñas, Verdiales, Alegrías, Mirabrás, Romeras, Caracoles, Bulerías, Farrucas, Garrotines, Zambras, Zorongos, Liviana, Serrana, Malagueñas, Rumbas y Sevillanas. Muchos de estos bailes han sido creados por bailaores/as profesionales entre ellos Vicente Escudero, Antonio y Carmen Amaya.

Actualmente, el Baile Flamenco ha alcanzado tan altas cotas que, como dice Anselmo González Climent¹⁰⁴, *“El cantaor debe servir a la bailaora de turno con la sola preocupación de darle un marco discreto de jondura, sin posibilidad de relieves, sin posibilidad de exceder la atención... al cantaor del ballet flamenco sólo le es dado emitir cargas muy pequeñas de atención. No puede desarrollar más que lo ensayado. Cualquier raptó de inspiración le será firmemente penado”*.

Mientras que en el cante los estilos más jondos van cayendo en desuso, en el baile éstos van revitalizándose.

Para bailar flamenco es necesario tener un grandísimo sentido del ritmo y quien no lo tenga debe olvidarse de él y también conocer muy bien el cante que baila.



426

Inmaculada Aguilar.

Parece ser que los primeros bailaores de flamenco fueron El Raspao y El Miracielos¹⁰⁵, también La Perla y El Jerezano¹⁰⁶ que nos cita Serafín Estebáñez Calderón en su “Escenas andaluzas”. Más tarde sobresalieron: La Campanera, María La Nena, Aurora La Cujíñi, La Morenita, Antonio El Pintor, La Jerezana, Pastorcilla Flores, Dolores Cárcamo “La Churróna”, José Jiménez “El Moreno de Rota”, El Viejo Faico, Antonio Andrade, El Feo, Lamparilla, Inés Jiménez, Lola Sánchez, Frasquillo, Manolito Pamplinas, Paco Currela, Agustín de Triana, Niño La Feria, Rayo de Madrid, Antonio El de Bilbao, El Jorobao de Linares, Concha La Carbonera, Antonio El Viruta, El Estampío, Josefa Vargas, La Chorrúa, La Macarróna, (la mejor bailaora de la historia) La Sordita, La Malena, Gabriela Ortega, Antonio de Triana, Rosario Monje (la mejor bailaora gaditana que fue conocida como La Mejorana), Juan Antúnez, Fernanda Antúnez, Pepa de Oro, Salud Rodríguez, Consuelo La Borriquera, Mariquita Malvido, Pepa Ruiz, Antonia La Gamba, Rita Ortega, La Coquinera, la Quica, Enrique El Cojo, Regalito, Regla Ortega, La Macaca, Antonia Merced “La Argentina”, Lolilla La Flamenca, La Cuenca, (una de las primeras bailaoras que bailó con traje masculino), Pastora Imperio, La Argentina, La Argentinita, La Tanguera, Pilar López, que fue quien introdujo las castañuelas en la Sigüiriya, Andrea Romera, Ramón de Triana, Trini Burrull, Carmen Montiel, La

Gaspacha, Marienma, Tona Radeli, Elvira Lucena, Carmita García, la Faraona, Rosa Durán, Paco Laberinto, Eugenia Montero, Luisa Verrette, Vicente Escudero, José de Udaeta, Carmen Amaya, Antonio, Rosario, Rosario Calleja, Manuel Corrales “El Mimbres”, Lolita Orozco, Pastora Molina, Isabel Romero, Rosita Segovia, Loli Flores, Carmen Montiel, Manuela Vargas, José Greco, José de La Vega, Matilde Coral, Trinidad España, Caracolillo, El Fati, Carmen Carreras, Trini Amaya, Pepa Utrera, Cristina Hoyos, Luisillo, Blanca Rey, Dolores Amaya, Carmen Mora, Ana Parrilla, La Chicharrona de Jerez, Manolo Vargas, El Negro, Juana Loreto, La Pipa de Jerez, Carmen Juan, Ana María Bueno, Rocío Loreto, Fernandillo de Morón, Merche Esmeralda, La Chunga, Manuela Carrasco, José Cortes, Milagros Menjibar, Meme Reina, La Tati, La Tolea ,Aurora Vargas, Mariquilla, José Vega, Pepa Montes, María Rosa, Manolete, Curro Vélez, Alberto Lorca, La Cañeta, Curra Jiménez, Sara Lezamna, La Singla, Rafael de Córdoba, Alejandro Vega, El Güito, El Farruco, Alberto Ximénez, Farina, José Granero, la Chana, Mario Maya, Juan Quintero, Tomás de Madrid, La Murucha, Faico Heredia, Josele, Caraestaca, María Pages, Paco de Ronda, Inmaculada Aguilar, Ricardo El Veneno, Concha Vargas, Los Pelaos, Farina, Francisco J. Álvarez, Carmen Albéniz, El Mistela, María Oliveros, Carmen González, Angelito Vargas, Milagros, José Manuel Huertas, Juana Amaya, Carmen Ledesma , Clementina García Meme, Concha Calero, La Tona, Joaquín Grilo, Lalo Tejada, Ramírez, Inmaculada Aguilar , Ana Rodríguez , Patricia Linares, Blanca del Rey, Israel Galván, Javier Latorre, Yolanda Heredia, María del Mar Berlanga, José Joaquín, Pepito Vargas, La Yerbagüena, Javier Barón, Antonio Alcaraz, Marilo Regidor, Paco Valdepeñas, Isabel Bayón, Ana María Bueno, El Biencao, Antonio Gades, Manolo Marín, Joaquín Cortés, Antonio Canales , Antonio El Pipa, Israel Galván de Los Reyes, Beatriz Martín, Inmaculada Chacón, Ángel Muñoz y Atsuko Kamata “Ami” entre otros.



428

Pilar López y Antonio junto al que fuera alcalde de Barcelona, Pascual Maragall en el homenaje a la excepcional bailaora Carmen Amaya.

BIBLIOGRAFÍA DEL BAILE

1. Juan de la Plata. "La tradición flamenca de Jerez". Cátedra de Flamencología y Estudios Folclóricos Andaluces. Jerez. 1987.
2. Antonio Fernández Díaz "Fosforito". "El fondo musical "jondo" andaluz" XV Concurso Nacional de Arte Flamenco. Ayuntamiento de Córdoba. Graficor. Córdoba 1998.
3. Citado por Bernard Leblon. "El cante flamenco. Entre las músicas gitanas y las tradiciones andaluzas". Editorial Cinterco. Madrid. 1991.
4. Citado Por Hipólito Rossy. "Teoría del cante jondo" Credsa S.A. Barcelona 1966.
5. Ricardo Molina "Misterios del arte flamenco". Editoriales Andaluzas Unidas S.A. Sevilla 1985.
6. Charles Davillier y Paul Gustavo Doré. "Viaje por España" Ediciones Castilla Madrid 1945.
7. Sebastián de Covarrubias. "Tesoro de la lengua castellana o española". Edición de Martín Riquer. Barcelona. 1943.
8. Antonio Castro Carrasco. "Libro de la gitanería de Triana de los años 1740 a 1750 que escribió el Bachiller Revoltoso para que no se imprimiera". Imprimido por Coria Gráfica S.L. Sevilla. 1995.

9. Richard Ford. "Manual para viajeros por Andalucía y lectores en casa". Ediciones Turner. Madrid. 1988.
10. Marcelino Menéndez Pelayo. "Orígenes de la novela". Real Academia de la Lengua Española. Publicado por Sucesores de Rivadeneira. Madrid. 1893.
11. Citado por Bernard Leblon. "El cante flamenco. Entre las músicas gitanas y las tradiciones andaluzas". Editorial Cinterco. Madrid. 1991.
12. Miguel de Cervantes. "Novelas ejemplares". Colección Austral. Madrid. 1986.
13. *Ibidem*.
14. Antonio Castro Carrasco. "Libro de la gitanería de Triana de los años 1740 al 1750 que escribió el Bachiller Revoltoso para que no se imprimiera". Impreso por Coria Grafica S.L. Sevilla 1995.
15. Padre Mariana. "Tratado para los juegos públicos"
16. Miguel de Cervantes. "El Celoso Extremeño".
17. Serafin Estébanez Calderón. "Escenas andaluzas". Cátedra Letras Hispánicas. Edición Alberto González Troyano. Ediciones Cátedra S.A.. Madrid. 1985.
18. Antonio Castro Carrasco. "Libro de la gitanería de Triana de los años 1740 al 1750 que escribió el Bachiller Revoltoso para que no se imprimiera". Impreso por Coria Grafica S.L. Sevilla 1995.
19. *Ibidem*.
20. *Ibidem*.
21. Francisco Bejarano Robles. "Los gitanos en Málaga". Revista Jábega nº 11. A.H.M.M. Libros de Acuerdos. Volumen XVIII. Folio 161.
22. Bernard Leblon. "El cante flamenco. Entre las músicas gitanas y las tradiciones andaluzas". Editorial Cinterco. Madrid. 1991.
23. Richard Ford. "Manual para viajeros por Andalucía y lectores en casa". Ediciones Turner. Madrid. 1988.
24. Alejandro Dumas. "Impressions de voyage. De Paris a Cádiz". Paris 1845.
25. Desbarrolles. "Deux artistes en Espagne" Paris. 1862. Citado por Bernard Leblon. "El cante flamenco. Entre las músicas gitanas y las tradiciones andaluzas. Editorial Cinterco. S.L. Madrid 1991.
26. Ángel Álvarez Caballero. "Gitanos, payos y flamencos en los orígenes del Flamenco". Editorial Cinterco. Madrid. 1988.
27. Giacomo Casanova. "Historia de mi vida o Memorias". Publicada a partir de 1822.
28. Antonio Castro Carrasco. "Libro de la gitanería de Triana de los años 1740 a 1750 que escribió el Bachiller Revoltoso para que no se imprimiera". Impreso por Coria Gráfica S.L. Sevilla. 1995.
29. Wilhelm von Humboldt. "Diario de viaje a España. 1799-1800." Edición y traducción de Miguel Ángel Vega. Ediciones Cátedra S.A. Madrid 1998.
30. Richard Ford. "Manual para viajeros por Andalucía y lectores en casa". Ediciones Turner. Madrid. 1988.
31. Astolphe Custine. "L'Espagne sous Ferdinand VII". Paris. 1839.
32. Charles Dembowski. "Dos años en España y Portugal durante la guerra civil. 1838-1840". Espasa-Calpe. Madrid. 1931.
33. *Ibidem*.
34. Theophile Gautier. "Voyage en l'Espagne y España". Editorial Patrick Berthier. Gallimard. Paris. 1981.

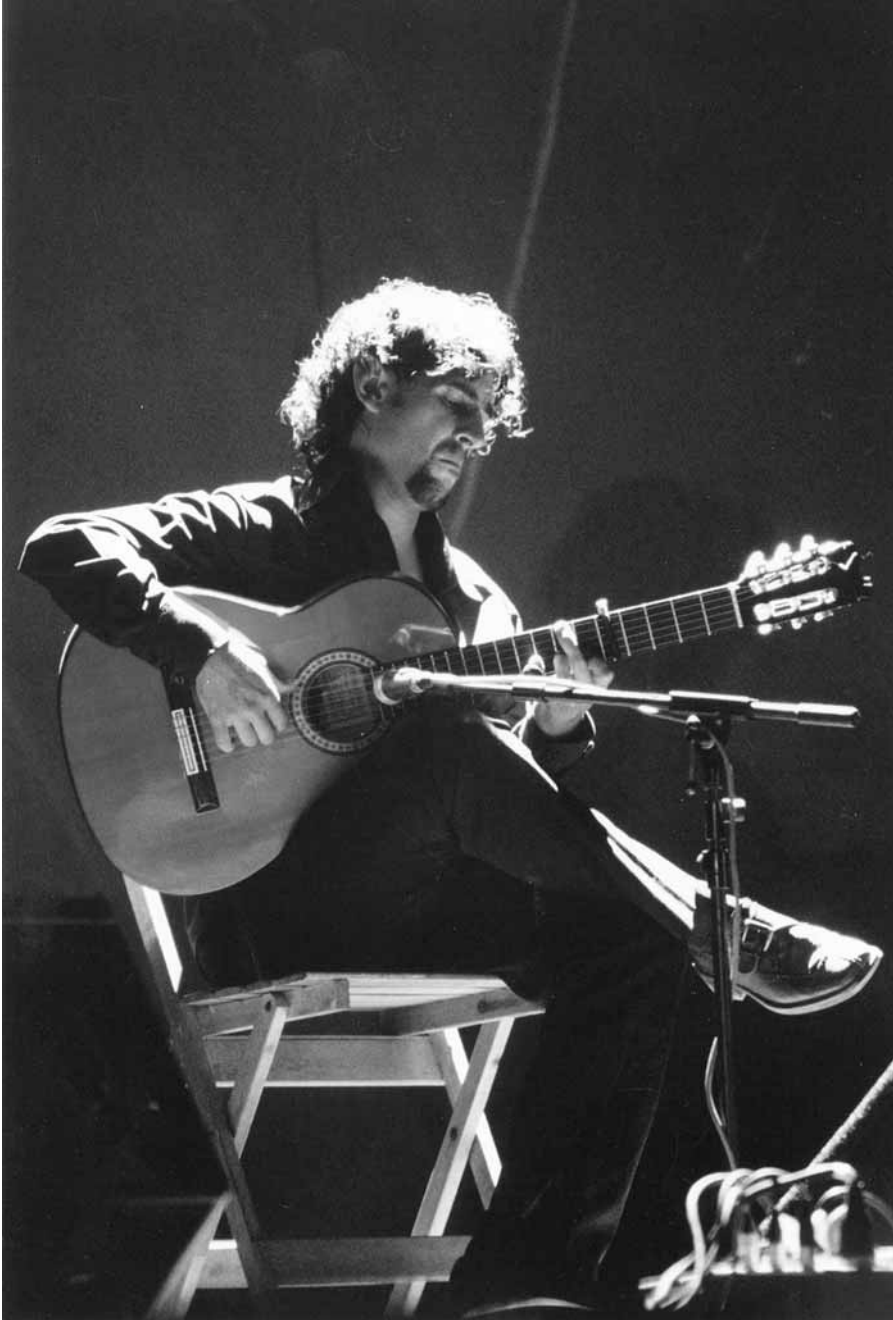
35. Vassili Petrovich Botkine. "Lettres sur l'Espagne". París. 1969.
36. Jean Charles Davillier y Paul Gustave Doré. "Viaje por España". Ediciones Castilla. Madrid. 1945.
37. *Ibidem*
38. Serafin Estébanez Calderón. "Escenas andaluzas". Cátedra Letras Hispánicas. Edición Alberto González Troyano. Ediciones Cátedra S.A.. Madrid. 1985.
39. *Ibidem*.
40. José María Blanco White. "Cartas de España". Madrid 1972.
41. Blanca Krauel Heredia. "Viajeros británicos en Andalucía de Christopher Hervey a Richard Ford (1760-1845)" Universidad de Málaga. Málaga. 1986.
42. Gerhard Steingress. "Sociología del cante flamenco". Consejería de Cultura y Medio Ambiente. Junta de Andalucía. Centro Andaluz de Flamenco. Jerez. 1993.
43. Juan Antonio de Iza Zamácola. "Colección de las mejores coplas de seguidilla, tiranas y polos que se han compuesto para cantar a la guitarra". Edición "Demófilo". Córdoba. 1982.
44. Richard Ford. "Manual para viajeros por Andalucía y lectores en casa". Ediciones Turner. Madrid. 1988.
45. *Ibidem*.
46. Citado por Jesús del Río. "El Romanticismo y el Flamenco". Cátedra de Flamencología y estudios folclóricos andaluces. Jerez. 1987.
47. Citado por Hipólito Rossy. "Teoría del cante jondo" Credsa. S.A. Barcelona 1966.
48. Citado por Jesús del Río. "El romanticismo y el flamenco". Cátedra de Flamencología y estudios folclóricos andaluces. Jerez 1987.
49. Alfonso Puig Claramut. "Ballet y baile español".
50. Ramón de Mesonero Romanos. "Escenas matritenses." Méndez Editores. Madrid 1983.
51. Bernard Leblon. "El cante flamenco. Entre las músicas gitanas y las tradiciones andaluzas". Editorial Cinterco. Madrid. 1991.
52. M. J. Quintana "Don Álvaro de Luna". Biografía.
53. Miguel Romero Esteo. "Historia y musicología de los verdiales". Diputación Provincial de Málaga. CEDMA. Málaga. 1994.
54. Francois-René de Chateaubriand. "Les Aventures du dernier Abenceráge": Gallimard. París 1969.
55. Eduardo Molina Fajardo. "El flamenco en Granada. Teoría de sus orígenes e historia." Manuel Sánchez. Editor. Granada 1974.
56. Citado por José Luis Navarro García. "Cantes y bailes de Granada." Editorial Arguval. Málaga. 1993.
57. Ramón Mesonero Romanos. "Memorias de un setentón, natural y vecino de Madrid". Editorial Renacimiento. Madrid. 1926.
58. María Canastera. "Ritual de la zambra calé". Columbia SCE-904. San Sebastián. 1966.
59. Vassili Petrovitch Botkine. "Lettres sur l'Espagne". París. 1969.
60. V. A. Huber. "Esquisses sur l'Espagne". París. 1830.
61. Alejandro Dumas. "Impressions de voyage : De Paris a Cádiz". París. 1846.
62. Alexander S. Mackenzie. A year in Spain. By a young American. Boston 1829.

63. Carlos Blasis. "Manuel complet de la danse". Londres-París 1830.
64. Francisco Hidalgo Gómez. "Como en pocos lugares. Noticias sobre el flamenco en Barcelona". Ediciones Carena. Barcelona 2000.
65. José Luis Ortiz Nuevo. "¿Se sabe algo ?. Viaje al conocimiento del arte flamenco en la prensa sevillana del XIX". Ediciones El Carro de la Nieve. Sevilla 1990.
66. F. Elliot. "Diary of an Idle Woman in Spain". Londres 1884.
67. José Luis Navarro García. "Cantes y bailes de Granada". Editorial Arguval. Málaga. 1993.
68. Enrique Soria. "La Copla". Sevilla. 1981.
69. E. Junceda. "Ginecología y vida íntima de las Reinas de España". Madrid. 1991.
70. Grupo Anaya. " Para los amantes del flamenco". Aguamarina. Editorial Amaya S.A. Madrid 1994.
71. Real Academia de la Lengua. "Diccionario de la Lengua Española". Madrid 1970.
72. A. Alcalá Venceslada. "Vocabulario Andaluz". Madrid 1951.
73. Charles Davillier y Paul Gustave Doré. "Viaje por España." Ediciones Castilla. Madrid 1945.
74. Copia Facsimil. Fernán Caballero, José Zorrilla y José María Gutiérrez del Alba entre otros. "El Pueblo andaluz, sus tipos, sus costumbres, sus cantares". Servicio de reproducción de libros. Librería Paris-Valencia. Valencia 1995.
75. Alejandro Dumas. "Impressions de voyage. De Paris a Cádiz". Paris 1847.
76. José Luis Ortiz Nuevo. "¿Se sabe algo?. Viaje al conocimiento del arte flamenco en la prensa sevillana del XIX." Ediciones El Carro de la Nieve. Sevilla 1990.
77. Ibídem
78. Ibídem
79. Ibídem
80. J.M. Caballero Bonald. "El Baile andaluz". Editorial. Barcelona 1957.
81. Hipólito Rossy. "Teoría del cante jondo". Credsa S.A. Barcelona 1966.
82. Alejandro Dumas. " Impression de voyage. De Paris a Cádiz". Paris 1847.
83. Citado por Ángel Álvarez Caballero. "Gitanos, payos y flamencos en los orígenes del flamenco". Editorial Cinterco. Madrid. 1988.
84. Fernando El de Triana. "Arte y artistas flamenco". Imprenta Helénica. Madrid 1935.
85. Citado por Blanca Krauel Heredia. "Viajeros británicos en Andalucía Christopher Hervey a Richard Ford (1760-1845)". Universidad de Málaga. Málaga. 1986.
86. Citado por Hipólito Rossy, "Teoría del cante jondo". Credsa S.A. 1966.
87. George Dennis. "A summer in Andalucía". Londres 1839.
88. Vassili Petrovitch Botkine. "Lettres sur l'Espagne" Paris. 1969.
89. Adolfo Desbarrolles. "Deux artistes en Espagne" La Alhambra nº 469. Granada. 1917.
90. Fernán Caballero. "La Gaviota" Editorial Libra S.A. Madrid 1970.
91. Washington Irving. "Cuentos de la Alhambra". Edición de Antonio Gallego. Espasa Calpe S.A. Madrid 1991.
92. Rocío Plaza Orellana. "El flamenco y los románticos. Un viaje entre el mito y la realidad." Bial de Flamenco. Sevilla 1999.

93. Alejandro Dumas. "Impressions de voyage. De Paris a Cádiz". Paris 1847.
94. Wilhm von Humboldt. "Diario de viaje a España. 1799-1800". Edición y traducción de Miguel Ángel Vega. Ediciones Cátedra S.A. Madrid 1998.
95. Theophile Gautier. " Voyage en l'Espagne y España". Editorial Patrick Berthier Gallimard. París 1981.
96. Rocío Plaza Orellana. "El flamenco y los románticos. Un viaje entre el mito y la realidad". Bial de Flamenco. Sevilla 1999.
97. Ibidem.
98. Castor Aguilera y Porta. "Cuqui". El pueblo andaluz. Sus tipos, sus costumbres, sus cantares". Servicio de reproducción de libros. Copia Facsímil. Librería París-Valencia. Valencia 1995.
99. José Blas Vega. "Los cafés cantantes de Sevilla". Editorial Cinterco S.A.. Madrid. 1987.
100. José Blas Vega. "Silverio Rey de los cantaores". Ayuntamiento de Córdoba. Córdoba 1995.
101. José Blas Vega. "Los café cantantes de Sevilla" Editorial Cinterco S.A. Madrid 1987.
102. Citado por Francisco Hidalgo Gómez. "Acerca del certamen, sus nombres y premios". Asociación Cultural andaluza: Pasión por el baile. Ediciones Carena.Barcelona.
103. José Carlos de Luna. "Gitanos de la Bética". Epesa. Madrid. 1951.
104. Anselmo González Climent. "Flamencología". Ediciones de la Posada. Ayuntamiento de Córdoba. Córdoba. 1989.
105. Citado por José Manuel Caballero Bonald. "Luces y sombras del flamenco". Temas andaluces. Algaida Editores S.A.. Sevilla. 1988.
106. Serafín Estébanez Calderón. "Escenas andaluzas". Cátedra Letras Hispánicas. Edición Alberto González Troyano. Ediciones Cátedra. Madrid. 1985.



Bailando Tangos.



Gaspar Rodríguez. Un joven que irrumpe con fuerza en el mundo de la guitarra.

LA GUITARRA

“En toda reunión de españoles –militares, paisanos, arrieros o ministros- siempre hay alguno que sepa tocar la guitarra, mejor o peor”. (Richar Ford. Cosas de España).

La pequeña cítara usada ya en los siglos anteriores al nacimiento de Jesucristo y veladamente representada en los enterramientos egipcios debió ser el origen primigenio de la guitarra andaluza.

Como dice Manuel García Matos la guitarra tiene el privilegio de ser el instrumento popular más seductor, más emotivo y el más rico del mundo.¹

Por su parte para Manuel Ríos Ruiz la guitarra es el instrumento musical que mejor refleja el entendimiento rítmico de los andaluces.²

“La guitarra ha construido el cante jondo. Ha labrado y profundizado, la oscura musa oriental judía y árabe”... *“La guitarra ha occidentalizado el cante y ha hecho belleza sin par”...*³. De esta forma García Lorca enlaza el binomio cante-guitarra, destacando la importancia que ésta tuvo en la construcción definitiva del cante.

Pero ¿cuándo acontece éste hecho? ¿En qué momento tiene lugar? ¿Por qué se llegó a ello?

Sin la menor duda, cuando desaparece el grupo que cantaba acompañado no sólo por la guitarra sino por otros instrumentos musicales, y su lugar lo ocupa la individualidad del cantaor, de quien reúne las mejores condiciones para hacerlo solo, de quien mejor cantase. Es en ese momento cuando la guitarra se acomoda al cantaor y sobran los demás instrumentos, que si bien eran necesarios para el grupo es molesto y por lo tanto innecesario para quien se decide a ejecutar un cante solo.

Sobran los chinchines, las sonajas, el pandero...y ya la garganta y la guitarra ante todos deben de conjuntarse, en ritmo, musicalidad y compás.

Así debió de ser en una primera etapa; posteriormente el despegue vertiginoso de la guitarra flamenca tuvo lugar cuando empiezan a abrirse las puertas de los primeros cafés cantantes, sin que se tenga la menor idea de quién fuese el creador de ella. Un despegue que fue al unísono con el cante.

Ya no se canta para una pequeña reunión de amigos, que se dan cita alre-

dedor de una botella de vino, en el ambiente enrarecido de una taberna cualquiera de las muchas existentes en la Andalucía del siglo XVIII.

Ya se canta para un gran número de personas que pagan para poder asistir a una de aquellas sesiones y por lo tanto con derecho a exigir calidad a quienes van a escuchar.

En aquellos momentos el guitarrista ya no tocaba sólo para acompañar al cantaor, también lo hacía para agradar individualmente al respetable que pagaba.

El guitarrista andaluz empezaba a poner en su toque su impronta y su originalidad creadora, desarrollando noche tras noche su personalidad musical.

Si la guitarra andaluza es anterior al cante flamenco, y pensamos que lo es, no es menos cierto que ésta se va perfeccionando con él y sin lugar a duda si el cante flamenco no hubiese llegado a ser lo que en la actualidad es, la guitarra no ocuparía el lugar en el que hoy se encuentra: la reina de los instrumentos de cuerdas. Ella se adapta al cante flamenco además de al baile.

En un principio la guitarra no tenía grandes recursos, sólo el La y el Mi. Esos eran los únicos tonos que se le podía dar al cantaor. Estos debían de forzar sus voces exageradamente para adaptarse a sus tonos.

Más tarde la guitarra se iría perfeccionando y sería la cejilla quien vendría a conseguir que la voz del cantaor y el tono de la guitarra se equilibrasen.

La cejilla, un puente móvil, que se coloca transversalmente sobre el diapasón y que al acoplarse sobre el mástil y los trastes conseguía los tonos necesarios para acomodarse a la voz del cantaor.

En una acuarela del 1889 del pintor Araujo, el guitarrista tiene colocada una cejilla en su guitarra.

Nunca un instrumento musical se ha perfeccionado tanto en tan poco tiempo como la guitarra flamenca. Sin temor a equivocarnos podemos afirmar que la perfección del cante, trajo consigo la perfección de nuestra guitarra y viceversa.

Y si la guitarra aportó al cante casi todo, no digamos el impulso tan enorme que ésta dio al baile dándole ritmo y compás.

En un principio el guitarrista estuvo al servicio del cante. Su intervención se ceñía a marcar el compás y mantener el ritmo que el cante requería. Hoy la guitarra forma con el cante un todo y el guitarrista y el cantaor se fusionan para juntos lograr encontrar la belleza del cante flamenco.

Evidentemente para conseguir esto es necesario la total y absoluta penetración entre uno y otro. Por ello hay que desterrar para siempre ese desenfadado protagonismo de algunos guitarristas que por lograr su lucimiento personal abusan de las fasetas y con ello produce el desequilibrio que debe mantenerse entre el binomio cante-toque. Una fasetas bien dosificada permite el descanso al cantaor y el lucimiento necesario al tocaor.



Entre el guitarrista y el cantaor debe establecerse una compenetración total.
En la foto Rafael Romero y Perico El del Lunar (Hijo).

437

Las falsetas son momentos en los que el tocaor improvisa y dice a todos *“yo también estoy aquí”*... *“yo también soy parte del espectáculo artístico”*. Es una corta composición musical que se lleva a cabo por el guitarrista. A veces la falseta se convierte, aun siendo cortas, en una extraordinaria obra musical, que además incita al cantaor a seguir cantando y a superarse aún más.

Una buena utilización de la falseta enriquece la melodía y engrandece la noche flamenca con su ejecución. *“Si el compás es el tronco del toque flamenco, la falseta es la sabia”*.⁴

El guitarrista que alcanza un alto grado de conocimiento, hoy día tiene la posibilidad de hacerse concertista, y alcanzar la perfección de forma individual. Perfección que se ha llevado a cabo en lo que hace años parecía impensable, la presencia de la guitarra flamenca en el teatro Real de la Ópera de Madrid en el pasado año 1975.

Paco de Lucía fue el concertista que elevó el toque a la máxima cota conseguida hasta aquel momento. Paco de Lucía no sólo alcanzó aquella noche la gloria, sino que él es la gloria misma cuando sus dedos acarician las cuerdas de su guitarra.

La guitarra, que se incorpora al cante de forma fehaciente entre las pos-

trimerías del siglo XVIII y el nacimiento del XIX, debió de utilizarse mucho antes, si no para acompañar a los cantes flamencos, no existentes aún, sí a los preflamencos.

Hipolito Rossy dice que la evolución del cante flamenco se debe en gran parte al perfeccionamiento de la guitarra que encuentra en ella el más importante soporte rítmico y armónico.⁵

Entre las referencias que tenemos de la guitarra unida al flamenco nos las hacen llegar entre otros, aunque sin nombrar dicho vocablo, Theophile Gautier al narrarnos cómo... *“La ribera del río (refiriéndose al Guadalquivir) ofrece un espectáculo lleno de animación y renovado continuamente. Embarcaciones ligeras surcan el río en todas direcciones. A veces una barca lleva un grupo de jóvenes de ambos sexos, que tocan la guitarra y cantan coplas”*.⁶

También Wilhelm Von Humboldt nos refiere cómo en su viaje a Málaga en 1801 asiste a una sesión de bailes flamencos... *“tan pronto como empezaron a sonar la guitarra y las castañuelas... todos llevaban el ritmo y cantaban”*.⁷

Theophile Gautier nos refiere que durante su viaje a Granada y visitando los barrios del Sacromonte y el Albaicín vio a una joven sentada en el suelo sosteniendo una guitarra sobre sus rodillas... *“sobre la que producía, al rasguear las cuerdas con el pulgar, una música parecida al canto ronco de las cigarras”*.⁸

En 1820 George Borrow en su obra *La Biblia en España*⁹ publicada en 1843 nos narra cómo Antonio solicitó a la más joven de las tres mujeres con las que se encontraba, una guitarra para cantar una copla. *“... tráeme el pajandí, que voy a cantar una gachapla”*. Continúa Borrow narrando cómo la muchacha.. *“trajo la guitarra, y el gitano, después de templarla con cierto trabajo, rasgó vigorosamente las cuerdas y se puso a cantar”*:

Gitano, ¿por qué vas preso?

Señor, por cosa ninguna:

Porque he cogío una rama

y etrás se bino una mula.

Richard Ford nos dice que España sigue siendo la tierra del fandango, el bolero y la guitarra y que ésta (la guitarra) es parte y bagaje de todo español.¹⁰

Prosper Meriné en su novela *Carmen* nos comenta cómo después de cenar en una venta de Andalucía *“...descubrí una guitarra colgada en la pared... y pregunté a la chiclela que nos servía si sabía tocar... y pidiendo la guitarra (D. José) la templó y cantó acompañándose”*.¹¹

Fernán Caballero en *La Gaviota* nos narra allá por el 1849, cómo al sonar las doce de la noche se oyó el rasgueo de una guitarra y una voz que cantaba:

¡Vale más lo moreno

de mi morena

que toda la blancura

*de la azucena!*¹²

El Duque de Rivas en su obra *Don Álvaro o la Fuerza del sino* nos presenta a Preciosilla templando su guitarra “...vamos, Preciosilla, cántanos la rondeña. Pronto, pronto: ya está bien templada”.¹³

Washington Irving en “Cuentos de la Alhambra” nos relata cómo encontrándose cenando con su amigo el Perdonavidas “se oyeron acordes de una guitarra y el ruido de castañuelas... y al salir al patio del mesón se presentó ante nuestra vista el cuadro de una verdadera fiesta española”.¹⁴

Charles Davillier en su Viaje por España nos menciona al guitarrista Enrique Prado “El Peinero”.¹⁵

Se cree que fueron los romanos los que traen a la Península Ibérica la cítara griega, que en el transcurrir de los tiempos se transformaría y denominaría guitarra latina. Guitarra de la que nos hablaría el Arcipreste de Hita en su *El libro del buen amor*.¹⁶

Nadie duda hoy día que los árabes introducen, si no la guitarra en sí, al menos un instrumento de cuerda similar que no tuvo que ser forzosamente el laúd árabe y que en diferentes momentos se le denominó guiterna y vihuela entre otros nombres.

Lo que sí es cierto es que en el transcurrir del tiempo ésta quedaría bien definida como guitarra morisca y guitarra castellana. Cada una con características diferentes: su punteado y rasgueado respectivamente. De estas características nos habla Juan Valera en su obra “Juanita la Larga” cuando nos dice: “...sabía tocar la guitarra rasgando y de punteo”.¹⁷

De ellas, la guitarra flamenca extrajo parte de sus características y las hizo suyas. De esta forma nacería un nuevo instrumento musical, sin la menor duda diferente a los existentes. Un instrumento de creación en Andalucía que hizo posible que el rasgueo y la falseta formen la estructura del toque. Un instrumento de seis cuerdas, después de habersele añadido cuerdas a los primitivos instrumentos similares.

Parece ser que fue el mítico poeta y músico persa Ziryab, conocido como El Pájaro negro, el que añadió la quinta cuerda doble a la guitarra hispano-árabe de cuatro cuerdas dobles.

También se ha venido asegurando que fue el rondeño Vicente Espinel hacia 1570 el que crea la guitarra de cinco cuerdas. Hoy día se sabe por aparición de documentación suficiente que esta paternidad dada al de Ronda, le corresponde al ecijeño Juan Bermudo nacido en el 1510 que nos habló de la guitarra de cinco cuerdas en 1548, años antes del nacimiento de Vicente Espinel.¹⁸

Han sido muchos los maestros dedicados a la construcción de la guitarra flamenca y de ellos tenemos muchas referencias. Ya Richard Ford nos dejó escrito que Cádiz es famosa por sus guitarras y que las que fabrica Juan Pajez y su hijo, están a la misma altura que los violines y los tenores de Stradivarius y Amati. Al tiempo que nos referencia cómo las mejores guitarras son aquellas que tienen la parte posterior de madera de palo santo.¹⁹



440

Pedro del Valle, "Perico El del Lunar". Fue uno de los mejores guitarristas que ha tenido nuestro Arte.

Por su parte Francisco Vallecillo²⁰ nos dice que fueron las habilidosas manos del maestro almeriense Antonio Torres Jurado quien en el siglo XIX elevaría a la guitarra a las más altas cimas de la perfección instrumental, dándole sus formas y sus proporciones. El mismo autor nos menciona a buenos constructores de guitarras y de ellos destaca a los Ramírez, Santos, Domingo Esteso y sus sobrinos, Faustino, Julio, y Mario Conde, Álvarez Contreras y Bernabé. Todos ellos establecidos en Madrid.

En Valencia destacaron los fabricantes Tatay, Estévez, Julve y Sáez. En Barcelona Fleta y Mateu. En Córdoba fabricaban sus guitarras Manuel Rodríguez y Manuel Reyes. Y en Granada eran Benito Ferrer y Agustín Caro los que construyeron excelentes guitarras.

En Málaga los principales talleres se ubicaron en la Plaza de la Merced, en la calle Carretería, más conocida en aquellas fechas por calle Torrijos, en la plaza de las Biedmas y en la calle de los Gigantes donde se dice que había más de treinta establecimientos dedicados a su fabricación y a su venta²¹. Debió de ser un buen constructor de guitarras (vihuela) un malagueño llamado Martínez del que se hace referencia en "Asamblea general" del Solitario.²²

Las primeras guitarras fueron construidas con madera de ciprés. Posteriormente se fabricaron con madera de pino, su variedad abeto y palo santo que

según todos es la mejor. Las primitivas guitarras se hacían con el clavijero de madera.

Fue la guitarra un instrumento que estuvo muy cerca de los barberos desde épocas pasadas. Ya Luis de Góngora refiriéndose a la guitarra nos dejó esta estrofa:

*En mi aposento
una guitarra tomo
que como barbero templo
y como barbero toco.*

Existen diversas referencias al toque de la guitarra por este gremio. “Tocar a lo barbero” se decía.

Vasili Petrovich Botkin, el romántico ruso en su visita a Málaga nos cuenta cómo un domingo vio a un barbero tocando la guitarra acompañado de un soldado.²³

Las primeras referencias que tenemos sobre los tocaores de la guitarra flamenca se remonta al primer tercio del siglo XIX y se refiere al guitarrista granadino del barrio del Albaicín Francisco Rodríguez El Murciano.²⁴

Al gitano Patiño, el que acompaña tantas veces a Franconetti, y a Antonio Pérez se les considera por algunos como los verdaderos precursores del actual toque flamenco.²⁵

Realmente no es fácil ponerse de acuerdo quién o quiénes fueron estos primeros tocaores, lo que importa es conocer a quiénes engrandecieron nuestro arte flamenco a través del toque. Parece ser que Julián Arcas fue el eslabón entre la escuela clásica y la flamenca.

Por ello mencionaremos entre otros a: Paco El Barbero, Rafael del Aguila, Francisco Cantero, Morcillo, El Pollo, Manuel Montoro, Antonio Torres, Francisco Reina, Casimiro Bravo, Carlos Sánchez, Félix de Utrera, Francisco Puya, Antonio El Herrero, Javier Molina (que fue durante muchos años tocaor de D. Antonio Chacón), Salvador Rodríguez, José Capinetti, Juan Santamaría, Paco de Lucena (el primer revolucionario de la guitarra), Miguel Borrull, Rafael Marín, Manolo de Huelva (el que tanto aportaría a la bulería), Juan Gandulla, Paco Aguilera, Santiago Segovia, María Aguilera, Ramón Montoya, Sabicas, Paquito Simón, El Zocato de La Caleta, Juanito El Malagueño, Alfonso Alfaro, Santos Ramos, Manuel Gómez Vélez, Manuel Cano, Melchor Marchena, Rafael Nogales, Juan Navia, Paquito de La Isla, José Herrera, Julián Moya, Paco Portillo, Andres Heredia, Pepe El Calderero, Enrique El Gitano, José María Pardo, Paco Izquierdo, Antonio Postigo, Vicente El Granaíno, Maya Marote, Los hermanos Juan y Manuel Moreno (Los Moraos), Manuel Reyes, José Antonio Martín, Paco de Antequera, Paco El del Gastor, El Poeta, Perico El del Lunar (Padre e hijo), Mario Escudero, Manolo El de Badajoz, Pepe el de Badajoz, Currito El de La Gerona, Bonet, Diego El del Gastor, Juan Maya, Rafael Rodríguez, Antonio Arenas, Andres Bautista, Parrilla de Jerez, Manuel Domínguez, Luis Maravilla, Los Habichuelas, Pedro Bacán, Eduardo El de La Malena,

Pedro Peña, Luis Pastor, Niño Ricardo, Manuel Serrapi Sánchez, Félix de Utrera, Esteban de Sanlúcar, Merengue, Serranito, Tomatito, Manolo Sanlúcar, Felipe Maya, Manolo Franco, Jerónimo Maya, Manuel Halcón, Enrique de Melchor, Gerardo Núñez, Paco Cepero, Rafael Riqueni, Miguel Ochando, Manolo Brenes, Manuel Domínguez, Paco Peña, José Luis Postigo, Manuel de Palma, Manuel Silvera, José Antonio Rodríguez, José Luis Rodríguez, Paco Cortés, Ramón Amador, Vicente Amigo, Manuel de Palma, Paco Serrano, Pedro Sierra, Juan Manuel Cañizares, Niño de Pura, Silveria, Manuel Carvajal, Agustín Carbonell, Quique Paredes, Paco Cruz, Juan Ramon Caro, Fernando Moreno, Moraíto Chico, El Bola, Paco Arroyo, J. Ramón Caro, José María Parra y los esteponeros, Javier Gimeno, Daniel Casares, Gaspar Rodríguez y José Fernández.

Los dos momentos más importantes de la guitarra los marcan las llegadas del toledano Ramón Montoya y del gaditano Paco de Lucía. Ellos más que ninguno son los artífices de los profundos cambios que se producen en la forma de concebir el toque. Ramón Montoya incorpora al flamenco el trémolo, los armónicos, y arpeggios.

Y de ellos quien marca la máxima genialidad en el mundo de la guitarra es Paco de Lucía. Nadie como él ha engrandecido la música producida por este extraordinario instrumento. Él ha sido el mayor revolucionario del toque. Él rompió las formas de tocar y muchos convencionalismos que habían existido hasta su llegada. Él toca todo como nadie. Él crea toda una escuela de tocaores, sin la menor duda la mejor que ha existido.

Excepto pocas excepciones han sido muy pocos los guitarristas flamencos que han tenido destacados conocimientos de música. El guitarrista flamenco ha tocado de oído. No estoy de acuerdo con aquellos que consideran esta circunstancia como algo positivo para el cante. Por el contrario pienso que el rendimiento que se le puede sacar a la guitarra con gran conocimiento musical es mayor que el que se le pueda sacar sin tenerlo.

Entre la guitarra flamenca y la clásica existen diferencias, aunque cada vez éstas, se van acortando.

La primera tiene el mango más estrecho y de tiro es más larga. Sus cuerdas están más bajas y por lo tanto facilita el golpe y por ello sus cuerdas cecean.

Estas diferencias hicieron posible que se pudiera llevar a cabo con mayor facilidad los ligados, los picados, los arpeggios, los rasgueos cortos y claros y también realizar percusiones rítmicas sobre la tapa.

Las actuales guitarras flamencas son más anchas que las de antaño y al estar ya las técnicas adquiridas por los tocaores, hacen que éstas puedan desarrollar mejor sus toques y sacarle aún mayor partido a lo que hacen. Los toques necesarios para ejecutar todos los palos flamencos podríamos agruparlos en torno al tango, a la Soleá y al Fandango.

Del Tango llegaríamos entre otros al Tiento, Tanguillo, Cantes de El Piyayo, Garrotín, Farruca, Tarantos, Marianas, Milongas, y Colombianas. De la Soleá a las



Mujer con su guitarra.

Siguiriyas, Serranas, Cabaes, Liviana, Alboreá, Caña, Polo, Bulerías, Bulerías por Soleá, las Cantiñas y entre ellas el Mirabrás, Alegrías de Cádiz. Caracoles, Cantiñas de Córdoba y Romeras, Peteneras, Nanas, Bamberas y Guajiras.

Alrededor del Fandango agrupamos a las Malagueñas, Rondeñas, Jaberías, Cantes del Breva, Jabegotes, Fandangos Verdial, Fandangos de Lucena, Tarantas, Cartageneras, Minerías, Granáinas, Medias Granáinas, Fandangos de Huelva y Fandangos de Almería.

En la actualidad existen diversos concursos de guitarra entre los que destacaríamos el Festival Nacional del Cante de las Minas de la Unión, el concurso Nacional de Arte Flamenco de Córdoba, el Certamen Nacional de Guitarra Flamenca de Jerez y el Concurso Nacional de guitarra de Jaén.

Poema a la guitarra que Luis Rosales dedica a Félix Grande

*La guitarra suena,
la guitarra habla,
cuando no tengas nada en la vida
oye la guitarra.*

*Su son va llenando
el mundo de sombra,
por dentro es de lluvia
por fuera es de hoja.*

*Suena la guitarra
y oyéndola tiembles
con la carne viva
y la sangre quieta.*

*Cuando en el silencio
se levanta y habla,
su voz de rodillas
parece sonámbula.*

*Se juntan las manos
de muertos y vivos,
los labios atados
por un mismo hilo.*

*Se juntan las manos
de vivos y muertos,
los labios atados
por un mismo beso.*

La pena que vives,

*la sangre que sientes
van haciendo un nudo
para anohecerte.
Suena la guitarra
y nos dice una
casi interminable
palabra de angustia.
Un temblor de lluvia
desmorona el cuerpo:
la lluvia y la sangre
con el mismo tiembla.*

La guitarra de Federico García Lorca

*Empieza el llanto
de la guitarra.
Se rompen las copas
de la madrugada.
Empieza el llanto
de la guitarra.
Es inútil
callarla.
Llora monótona
como llora el agua,
como llora el viento
sobre la nevada.
Es imposible
callarla.
Llora por cosas
lejanas.
Arena del Sur caliente
que pide camelias blancas.
Llora flecha sin blanco,
la tarde sin mañana,
y el primer pájaro muerto
sobre la rama.
¡Oh guitarra!
Corazón herido
por cinco espadas.*

BIBLIOGRAFÍA DEL LA GUITARRA

1. Manuel García Matos. " Sobre el flamenco. Estudios y notas". Editorial Cinterco S.A. Madrid. 1987.
2. Manuel Ríos Ruiz. "Ayer y hoy del cante flamenco". Editorial Istmo S.A. Madrid 1997.
3. Federico García Lorca. "Poema del cante jondo" Ediciones Cátedra S.A. Madrid 1994.
4. Philippe Donnier. "El duende tiene que ser matemático".Virgilio Márquez, Editor. Córdoba 1987.
5. Hipolito Rossy. "Teoría del cante jondo". Creds. Barcelona 1966.
6. Theophile Gautier. "Voyage en L,espagne y España". Editorial Patrick Berthier. Gallimard. París 1981.
7. Wilhelm von Humboldt. "Diario de viaje a España 1799-1800". Edición y traducción de Miguel Ángel Vega. Ediciones Cátedra S.A. Madrid 1998.
8. Theophile Gautier. "Voyage en L,espagne y España". Editorial Patrick Berthier. Gallimard. París.1981.
9. George Borrow. "La Biblia en España". Alianza Editorial S.A. Madrid 1970.
10. Richard Ford. "Manual para viajeros por Andalucía y lectores en casa". Ediciones Turner. Madrid 1988.
11. Prosper Merimée. "Carmen" Editorial Alba. Madrid 1998.
12. Fernán Caballero. "La Gaviota". Editorial Libra. Madrid 1970.
13. Duque de Rivas. "Don Álvaro o la fuerza del sino". Editorial Libra S.A. Madrid 1970.
14. Washington Irving. "Cuentos de la Alhambra". Edición Antonio Gallego Morell. Espasa Calpe. S.A. Madrid. 1991.
15. Charles Davillier. "Viaje por España". Ediciones Castilla. Madrid 1949
16. Arcipreste de Hita. "El libro del buen amor". Colección Austral. Editorial Espasa Calpe S.A. Madrid 1997.
17. Juan Valera. "Juanita la larga". Alianza Editorial S.A. Madrid.
18. Referido por Félix Grande. José de Azpiazu. "La Guitarra y los guitarristas. Desde los orígenes hasta los tiempos modernos". Editado por la Sociedad Anónima Editorial y Comercial. Ricordi Americana. Buenos Aires 1961.
19. Richard Ford. "Manual para viajeros por Andalucía y lectores en casa". Ediciones Turner. Madrid 1988.
20. Francisco Vallecillo. "Taller de Cultura Andaluza" Carpeta 4. Consejería de Educación y Ciencia de la Junta de Andalucía. Equipo de Cultura Andaluza.
21. De la conferencia dada por Eugenio Chicano. "La Guitarra: Poética de un instrumento en la vida y obra de Pablo Picasso". VII Jornadas de estudio sobre la guitarra. "La guitarra en la Historia". Coordinación de Eusebio Rioja. Ediciones de la Posada. F.P.M. Gran Teatro de Córdoba. Ayuntamiento de Córdoba. Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía. Córdoba 1996.
22. Serafin Estébanz Calderón. (El Solitario). "Asamblea General". Editor Virgilio Márquez. Ediciones Demófilo. Córdoba 1984.
23. Vassili Petrovich. " Lettres sur L,espagne". París 1969.
24. Francisco Vallecillo. " Taller de Cultura Andaluza" Carpeta 4. Consejería de Educación y Ciencia de la Junta de Andalucía. Equipo de Cultura Andaluza.
25. José Manuel Caballero Bonald. "Luces y sombras del flamenco" Algaidas Editores. S.A. Fuenlabrada (Madrid) 1988.



Paco Gimeno en sus comienzos artísticos acompañando a Naranjito de Traina.

